

# A rítmica maquinal (e outros atributos) na música no início do séc. XX

*Mechanical rhythm (and other traits) on music at the beginning of the 20th century*

*Le rythme machinal (et autres attributs) dans la musique au début du XXe siècle*

Wolney Unes

Centro de Estudos Brasileiros da Universidade Federal de Goiás

E-mail: Engenho21@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9453-6214

## RESUMO:

Neste artigo, parte-se de uma epígrafe em uma pequena peça para piano de 1922 para buscar evidenciar na música ocidental características do Zeitgeist do início do século XX. Apesar de tradicionalmente a história da música ocidental consignar o período como Modernismo ou Nacionalismo, busca-se identificar e agrupar traços em obras musicais do período que permitam estabelecer relações homológicas com o conjunto de características que marcaram as artes plásticas e a arquitetura à época. Mesmo que a tradição historiográfica da música não associe a estética dessa produção ao *style moderne* ou *style 25*, busca-se indagar acerca da filiação estética ao conjunto de obras surgidas no período.

**Palavras-chave:** Música. Modernismo. *Style moderne*.

## ABSTRACT:

This paper departs from an epigraph on a short piano piece from 1922 to point out characteristics of the Zeitgeist of the beginning of the 20th century. Although traditionally Music History presents this period as Modernism or Nationalism, the paper tries to identify and group traces on selected pieces from this period, which make possible to establish homological relationship with the characteristics of the fine arts and the architecture of the period. Even though the historical traditional in the music does not associate the aesthetics

of this period to the style modern or style 25, the paper tries to question the aesthetical affiliation to the ensemble of works from the period.

**Keywords:** Music. Modernism. Style Moderne.

**RÉSUMÉS:**

Dans cet article, nous partons d'une épigraphe dans une petite pièce pour piano de 1922 pour chercher à mettre en évidence, dans la musique occidentale, les caractéristiques du Zeitgeist du début du XXe siècle. Bien que l'histoire de la musique occidentale désigne traditionnellement la période comme Modernisme ou Nationalisme, ont cherche à identifier et regrouper des traits dans les œuvres musicales de l'époque qui permettent d'établir des relations d'homologie avec l'ensemble des caractéristiques qui ont marqué les arts plastiques et l'architecture à l'époque. Même si la tradition historiographique de la musique n'associe pas l'esthétique de cette production au style moderne ou au style 25, ont cherche à s'interroger sur l'appartenance esthétique à l'ensemble des œuvres qui ont émergé à l'époque.

**Mots-clés:** Musique. Modernisme. Style moderne.

Ao ritmo de uma máquina

*“Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus,  
wie eine Maschine.”<sup>1</sup>*

(HINDEMITH, 1922).

Em 1922, o compositor alemão Paul Hindemith publicou uma suíte para piano. Com cinco peças, a suíte é uma homenagem do compositor à música norte-americana, com partes como *shimmy*, *marcha* e *boston*, ritmos oriundos dos Estados Unidos e em voga naquele momento no mundo ocidental. Àquela época, Hindemith ainda era um músico pouco conhecido e certamente não contava com sua futura emigração para os EUA, em 1940, na esteira de problemas com o partido nacional-socialista na Alemanha.

Violista profissional, Hindemith mais tarde se tornaria conhecido como regente e teórico musical, também por obras como a suíte para viola e orquestra *Trauermusik*, a sinfonia *Mathis der Maler*, a ópera homônima e sua vasta obra cênica.

A *Suíte 1922*, obra da juventude, teve pequena repercussão, e continua fora do repertório usual de pianistas. Em suas breves partes, o compositor utiliza ritmos populares, aplicando sonoridades percussivas, dissonâncias e formas não quadradas. Entretanto, algo que chama especial atenção é uma epígrafe que Hindemith apõe à última peça, um *ragtime*. Com o título “modo de usar”, Hindemith escreve:

Não leve em consideração o que você aprendeu nas aulas de piano. Não pense se deve tocar um ré sustenido com o quarto ou sexto dedo. Toque essa peça muito selvagememente, mas sempre estritamente no ritmo, como uma máquina. Veja aqui o piano como uma interessante espécie de instrumento de percussão e aja de acordo.<sup>2</sup>

O chamamento de Hindemith expressa três pontos: o abandono de cânones tradicionais, a orientação pela máquina e o aspecto percussivo do instrumento. A isso, poderíamos adicionar uma quarta sugestão, não enunciada na epígrafe: a suíte busca unir ritmos populares e modismos norte-americanos a experiências vanguardistas com atonalidades e dissonâncias.

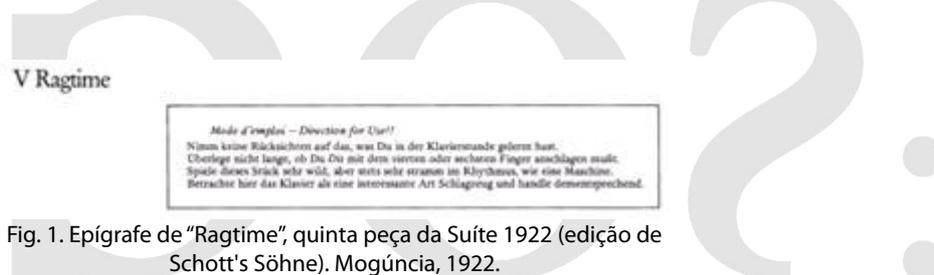


Fig. 1. Epígrafe de "Ragtime", quinta peça da Suíte 1922 (edição de Schott's Söhne). Mogúncia, 1922.

Juntas, essas quatro características parecem não se circunscrever apenas a essa pequena obra de Hindemith, elas permeiam toda uma geração de criação musical que se consolidou no período entreguerras. De fato, a epígrafe de Hindemith, mais que descrever seu pequeno *ragtime*, aplica-se a parte considerável da produção musical do período, definindo talvez o que Martins (2002) chamaria de uma "família espiritual". Ao mesmo tempo, a síntese de Hindemith parece mesmo resumir algo do *Zeitgeist* do período, que aqui consignaremos entre os anos 1911 e 1945.

Entrementes, menos que uma orientação estética, a epígrafe descreve um espírito presente em várias obras produzidas nesse espaço de tempo, como a seguir buscaremos verificar. Antes, porém, convém discutir o *Zeitgeist* do período.

## Arte para todos

Há milênios, a humanidade vem moldando o mundo. O *Homo faber* molda seu destino, alterando a natureza, recompondo e transformando materiais, agrupando elementos, mudando sua forma e composição. Com isso, produz ferramentas que, por sua vez, o auxiliam no processo de transformação do mundo e das coisas.

Um grande salto nesse processo deu-se, sem dúvida, com o surgimento da força motriz. Inicialmente com a máquina a vapor, foram surgindo outras formas de apropriação do potencial de energia e sua transformação em energia cinética. A partir da domesticação da energia, surgiram as

máquinas e logo a industrialização, que multiplicaria várias vezes aquele poder transformador. Já não eram necessários dias, semanas, meses para produzir uma peça de roupa, uma ferramenta; os processos passaram a contar-se em horas, e logo em minutos.

O pleno domínio sobre a máquina e sua forma de produzir só se realizaria no final do século XIX, momento em que as máquinas e sua lógica passaram a invadir todas as esferas do trabalho humano.

E o *Homo faber* não ficaria incólume à sua criação. Contrariando a máxima latina "*fabrum esse sua quemque fortunae*"<sup>3</sup> (como enunciada por Appius Claudius Caecus em suas *Sententiae*, 1991), essa série de eventos envolvendo máquinas causaria profunda transformação em seu criador, invertendo mesmo o próprio processo: diante de sua fantástica inovação, o ser humano seria transformado por sua criação; e nunca mais seria o mesmo. Com a nova escala definida pelas máquinas, tanto de tempo como de espaço, magnitude e impacto, passamos por transformações na percepção do mundo, do tempo e das coisas.

E, claro, nossas crenças estéticas não poderiam manter-se à parte desse processo. Um escritor reconheceu aquele momento de transformação e exaltava-o: "*Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità*"<sup>4</sup>, escreveu Marinetti em seu *Manifesto del futurismo*, de 1909. Para além da velocidade, cultivava-se a própria máquina e sua inserção na vida moderna, com a energia e o movimento repetitivo a ela subjacentes.

Essa velocidade em nova escala trouxe uma diminuição de distâncias no mundo. Estávamos, com isso, diante dum primeiro momento de universalização de referências, de construção de liames ao redor do Planeta, numa rede de comunicação e trocas. Tudo passou a ocorrer de maneira cada vez mais rápida; o mundo nunca mais seria o mesmo.

O início do século XX tornou-se assim um primeiro momento de globalização de referências, o que possibilitaria a disseminação de eventos que marcaram profundamente o imaginário ocidental, como a descoberta da tumba do faraó Tutancâmon, em 1922 (com toda sua riqueza e opulência), ou o início das explorações das pirâmides maias, nos anos 1930 (com todos seus avanços tecnológicos). O impacto da descoberta dessas obras foi aumentado pela rápida disseminação da informação, o que possibilitou o contato do cidadão comum com grandes obras de avançada tecno-

logia de civilizações da Antiguidade, de uma época em que ainda não se contava com força motriz nem com máquinas, maravilhas de técnica criadas sem as máquinas contemporâneas. Num reflexo dessa admiração, espécie de Renascimento tardio, essas fontes encontraram caminho para adentrar a criação artística ocidental, que passaria a abusar de referências egípcias, maias (Fig. 2) e de outros povos anteriormente negligenciados (como carajás e marajoaras no caso brasileiro).



Fig. 2. Motivos gregos e egípcios geométricos na decoração de um edifício em Vancouver, Canadá. Power Block, 1929. Fotografia do autor.

Mas nenhuma ruptura acontece sem traumas. Com todas as inovações tecnológicas e na produção industrial, costumes antigos não se deixam abandonar tão facilmente. Na entrada do século XX, o típico cidadão ocidental vivia ainda com o pensamento artesanal, manufaturado: o conceito de *prêt-à-porter* apenas dava seus primeiros passos, o que modificaria o costume de cada peça ser única e distinta. No encontro desse vértice de duas expectativas, o objeto artesanal e aquele fabricado em série (ou, em outras palavras, o desejo pela exclusividade e consumo para todos), formava-se um par de difícil combinação.

O acesso a bens de consumo de maneira generalizada receberia naquele momento novo ímpeto. A primeira linha de montagem industrial, da maneira como é utilizada ainda hoje, foi inaugurada por Henry Ford em 1913, na sua fábrica de Highland Park, para o modelo T (FORD, 1922). Partindo da divisão sistemática das várias atividades envolvidas na produção em série, essa organização do

trabalho viria mais tarde a ser conhecida como fordismo, lembrando o fabricante de automóveis. O cineasta inglês Charles Chaplin caracterizaria bem essa sistemática de trabalho, com todas as suas implicações sobre o operário, em seu filme *Tempos Modernos* (1936).

Entre as premissas do industrial norte-americano, estava a de que cada cidadão deveria tornar-se consumidor de seu produto. Tão inclusiva quanto focada no desenvolvimento de um mercado cativo para seus produtos, a verdadeira inovação foi propor propiciar a todos o acesso a um mesmo produto. Para atingir seu objetivo, era importante oferecer um produto acessível financeiramente ao maior número de pessoas, o que só se conseguiria com ganho de escala na produção: quanto mais exemplares idênticos de um mesmo artigo produzidos, mais simples e barato o processo.

Esse conceito, em que pese propiciar o acesso a bens de consumo, encontrava resistência no fato de o cidadão dos primeiros anos do século XX vir ainda impregnado de um senso estético voltado à decoração e ao rebuscamento, para o objeto artesanal, exclusivo e único. Para adaptar esse desejo à nova realidade produtiva, o fordismo causou uma pequena revolução em termos de desenho do produto industrial e no próprio modelo de consumo do objeto pretensamente artístico.

Até então, bens de consumo corriqueiros eram fabricados de modo artesanal, quase individualmente. Esse modo de produção propiciava (e propicia) a atenção distinta a cada peça, com o cuidado a detalhes que tendem a se tornar únicos: uma túnica feita à mão por encomenda dificilmente será exatamente igual à seguinte, cada piano fabricado pelo artesão terá sua característica única. A automação dos processos, ao contrário, requer uma padronização de resultados e simplificação do desenho, de modo que possa ser reproduzido em série e de maneira automática.

Essa contradição não passou despercebida ao pensador alemão Walter Benjamin, que, em seu conhecido ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em 1935 já identificara o fenômeno de maneira, por assim dizer, não necessariamente negativa: "*Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.*"<sup>5</sup> Onde Benjamin via vanguarda, Horkheimer e Adorno (1947a), ao contrário, viam um mero produto da indústria cultural, "*ästhetische Barbarei heute*"<sup>6</sup>, enfatizando o aspecto mercadológico e massificante do objeto produzido em série: "*Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus*"<sup>7</sup> (HORKHEIMER; ADORNO, 1947b).

Desse embate de visões, surgiria o próprio conceito de “indústria cultural”, conforme esclareceu Adorno em uma conferência em 1963:

*Wir ersetzen den Ausdruck [Massenkultur] durch „Kulturindustrie“, um von vornherein die Deutung auszuschalten, die den Anwälten der Sache genehm ist: dass es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst. (ADORNO, 1970.)<sup>8</sup>*

Ao largo dessas considerações teóricas, o modo de produção do fordismo passou a exigir um desenho que pudesse ser executado mecanicamente, antecipando mesmo a automação total das linhas de montagem de hoje. Conceitos como “padronização” (“massificação”, como diriam Adorno e Horkheimer) ou “baixo custo” (“a motivação mercadológica”, para nossos frankfurtianos) estão na base da concepção do fordismo, que avança para elaborar produtos (inclusive objetos com pretensão artística) que possam ser fabricados por um operário sem nenhuma habilidade artesanal ou manual (Fig. 3 e 4).

Com isso, se até o início do século XX a regra era a produção individual, com profusão de detalhes personalizados, com o advento da massificação e a padronização da produção em série, o desenho do produto industrial precisa ser repensado. Nascem as artes aplicadas, artes industriais, ou o que conhecemos hoje como *design industrial*, ou simplesmente *design*, assim mesmo em inglês.



Fig. 3. *Jogo de chá* (anônimo, s.l., 192?); metal banhado em prata e madeira, coleção do autor. Fotografia do autor.



Fig. 4. *Cômoda*, de Hugo Felicori, s.d. (madeira e metal, coleção do autor, Nepomuceno, MG). Fotografia do autor.

Essa fixação pelas máquinas, por sua velocidade e impessoalidade, não deixaria incólume nenhuma área do conhecimento humano. O senso estético do cidadão ocidental na época da industrialização transforma-se. Antes de terminar, convém lembrar a crítica que faz Jaspers (1931) ao conceito de *Zeitgeist* e a desdobramentos estéticos e culturais: o *Zeitgeist* não seria exatamente definido numa época, mas antes seria decorrência de eventos imediatamente anteriores a determinado período. O crítico propõe mesmo outra expressão para o conceito, consignada no título de sua obra de crítica cultural *Die geistige Situation der Zeit*,<sup>9</sup> de 1931.

Após essa breve contextualização histórico-estética, convém voltar à nossa epígrafe musical. Os pontos ali expressos – deixar-se orientar por uma máquina, abandonar um pouco da tradição do modo de fazer – são decorrências apenas naturais dentro desse *Zeitgeist*; ou da “situação espiritual de nosso tempo”. Mas há outros pontos a considerar.

## O piano como percussão e máquina

Tratar o piano como instrumento de percussão (o que técnica e efetivamente ele é!) não é exatamente criação de Hindemith. Se por um lado encontramos exemplos desse tratamento percussivo do instrumento já desde Beethoven ou mesmo antes, nos instrumentos de teclas anteriores, no curto período aqui tratado observa-se toda uma coleção de obras criadas em torno desse aspecto do instrumento.

Em 1912, o pianista russo Prokofiev publicou sua *Toccata em ré menor*, op. 11. A obra caracteriza-se por ritmo implacável (Fig. 5), e seu espírito já foi chamado por um crítico de “*froid et calculateur*”<sup>10</sup> (SACRE, 1998). Outra obra do mesmo ano, a quarta das peças da suíte *Quatre pièces*, op. 4 (1912), intitulada “*Suggestion diabolique*”, foi definida com “*froide détermination et cruauté barbare*”<sup>11</sup>; e em ambas “*les marteaux du piano ont là le premier rôle*”<sup>12</sup> (SACRE, 1998).



Fig. 5. Início da *Toccata*, op. 11, de Prokofiev. P. Jurgenson, Moscou, 1912.

O ritmo implacável, “frio e calculista”, como característica do gênero *toccata* pode já ser antevisto com Schumann, em sua *Toccata*, op. 7, em dó maior, escrita em 1830, em parte uma homenagem à *Toccata*, op. 92, em dó maior, de Carl Czerny, obviamente ainda sem o furor e a percussão de suas sucessoras. Outras experiências virtuosísticas na mesma linha no gênero *toccata* são encontradas ainda com Liszt (1879?) e um seu contemporâneo, Alkan (1839, 1872), obras entretanto menores e sem maiores repercussões.

Mas de volta à *toccata* do século XX, a obra de Prokofiev parece ter suscitado um novo ânimo no gênero, que ressurge em várias composições posteriores, tanto nas suas próprias como nas de outros autores, todas mantendo aquela característica maquinal e rítmica enunciada por Prokofiev e tão bem definida por Hindemith.

Prokofiev retomaria ainda o gênero em sua terceira *Sonata*, terminada em 1917 a partir de anotações de 1907, como ele mesmo atesta no autógrafo: "*d'après de vieux cahiers*"<sup>13</sup> (anotação repetida como subtítulo em todas as edições subsequentes). É o caso ainda de Ravel, com a sexta e última peça de sua suíte *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917), ou de Poulenc, com a última de suas *Três peças* (1918, 1928), ambas intituladas *toccatas*.

Compositores russos atenderam igualmente ao chamado rítmico-percussivo da *toccata*, e Kabalevsky inclui uma *toccata* em seus *Quatro rondós fáceis* (o n. 4 do op. 60), de 1958, bem como uma versão mais curta e simples (intitulada por isso mesmo *Toccatina*) nas *Trinta peças infantis*, op. 27 (1937-1938). Com Khachaturian, a forma retoma independência, em sua *Toccata* de 1932, antecipação do minimalismo e fora de qualquer ciclo.

No Brasil, Fructuoso Vianna segue o mesmo padrão rítmico-percussivo, quase moto perpétuo em sua estilização do tradicional corta-jaca (*Corta-jaca*, de 1932). No mesmo ano, Poulenc constrói o primeiro movimento de seu *Concerto para dois pianos*, de 1932, no mesmo espírito, com inegável lembrança às orquestras balinesas de gamelões. Tratar o piano percussivamente, abandoná-lo como instrumento melódico, junto à pulsação rítmica, são características que levam à percepção maquinal, com seu caráter impiedoso e implacável.

Mesmo que de maneira ainda mais tardia, convém lembrar que na Argentina o estilo também frutificou: Alberto Ginastera abusou da forma em vários períodos, como na *Suite de Danzas Criollas*, para piano op. 15 (na segunda e quintas peças, *Allegro rustico* e *Scherzando*, *Coda: Presto ed energico*, 1946), e bem mais tarde chegou a incluir uma *toccata* no último (4º) movimento de seu *Concerto nº 1* para piano (com subtítulo *Toccata concertata*, de 1961), entre outras.

E não se pode terminar esta discussão sem lembrar Bartók, que levou o piano ao extremo como instrumento de percussão, desde seu *Allegro bárbaro* (de 1911), ("*bewußt primitiv*",<sup>14</sup> como sugere Wolters, 1985) até, e em especial, em sua *Sonata para dois pianos e percussão*, de 1937. O trata-

mento percussivo do piano emerge ainda em vários momentos da obra de Bartók, em especial naquelas mais elaboradas, como o último livro de *Mikrokosmos* (1926-1939), as várias coleções de danças folclóricas balcânicas ou nos ritmos pisados ("*stampfende Rhythmen*", Wolters, 1985) da Sonata (1926).

E cumpre aqui salientar ainda outra característica da obra de Bartók. Ao unir o resultado de suas pesquisas etnomusicológicas, com ritmos, canções e gêneros populares dos Balcãs, às novas técnicas de composição, atonalismo, dissonâncias, entre outras, Bartók alcança algo que um estudioso chamaria "*synthesis of East and West*"<sup>15</sup> (GILLIES, 1993). É essa característica que pretendemos discutir na próxima seção.

## Ampliando fontes e referências

As novidades pentatônicas e modais de Bartók, os gamelões balineses e o chicote de Poulenc e Ravel, o uso do folclore de negros de Frutuoso Viana, os novos ritmos norte-americanos em Hindemith: estamos diante do ecletismo, não apenas territorial, de Oriente e Ocidente, mas também temporal, com formas ancestrais do folclore húngaro, búlgaro, entre outros, com técnicas contemporâneas do início do século XX.

A expansão temporal é evidente nas referências de Ravel a Couperin e Rameau (Le Tombeau de Couperin, de 1914-1917); de Debussy aos cravistas franceses ("*Nos vieux maîtres, – je veux nommer «nos» admirables clavecinistes*"<sup>16</sup>, escreve na apresentação de seus *Estudos*, de 1915); ou de Villa-Lobos a Bach (na série de nove *Bachianas*, de 1930-1945), entre várias outras.

O ecletismo de fontes e referências é também evidente no uso de ritmos e modismos na ampliação da estética da música de concerto, como no caso das fontes populares norte-americanas no *Concerto em Sol* de Ravel (de 1931), mas especialmente com Gerschwin (como em *Rhapsody in Blue*, de 1924, ou no *Concerto em fá*, de 1925). O movimento inverso dar-se-ia algum tempo mais tarde, com a bossa-nova tomando empréstimos à harmônica de Debussy para enriquecer o samba (a partir do final da década de 1950) ou o novo tango com as progressões harmônicas e o virtuosismo instrumental de Piazzolla.

Novamente aqui, no caso da expansão geográfica e cultural de fontes, convém salientar que esse tipo de pesquisa e síntese não se deu exatamente com Bartók. O início da busca por novas fontes pode ser identificado ainda no final do século XIX: na Rússia, com Mikhail Glinka; na Chéquia, com Antonín Dvořák (EINSTEIN, 1947); mas também na França, com Debussy e seu interesse pelo exotismo de escalas do Extremo Oriente (BOTSTEIN, 2020). Do mesmo modo, o uso de referências da Antiguidade já vinha sendo experimentado por Satie, com suas *Gymnopédies* (1888) e *Gnossiennes* (1890), entre outros. A diferença desse período é o fato de que o ecletismo de fontes artísticas passou a constituir-se quase regra para a produção artística. Foi o período em que se consolidou o que já chamamos em outras ocasiões de “promiscuidade”, com a mistura de fontes e incorporação de processos de uma linguagem artística em outras: um edifício que copia o desenho de um transatlântico, uma luminária que evoca uma pirâmide, roupas geométricas, e – por que não? – um *ragtime* ou uma *toccatà* que emula uma máquina, que tem seus contornos melódicos em quinas e figuras geométricas como um ornato carajá, maia ou egípcio (Fig. 6).



Fig. 6. Ecletismo de fontes na decoração de edifícios: cerâmica carajá (à esquerda) e motivos carajás na fachada dum edifício em Pirapora (MG) (à direita). Fotografias do autor.

Na arquitetura, essa promiscuidade – para além das referências (Fig. 8) – avançou incluindo novos materiais, técnicas e processos na atividade construtiva. De modo semelhante, o ecletismo musical de fontes logo migrou à inclusão de novos processos e instrumentos na própria prática da música de concerto: Ravel inicia seu *Concerto em Sol* (de 1931) com um chicote (Fig. 7), Poulenc inclui castanholas no início de seu *Concerto para dois pianos* (1932).



Fig. 7. Primeiro compasso do concerto de Ravel, com a indicação para ataque inicial da "frusta" (chicote). Durand, Paris, 1932.



Fig. 8. Figuras aladas mitológicas gregas, na decoração da barragem da hidroelétrica de Hoover, de 1936, no Rio Colorado (Nevada, EUA). Fotografia do autor.

## Arte total

Antes de terminar, cabe ainda uma última palavra sobre as linguagens intersemióticas no período. Se no início do século XX juntavam-se num só espírito música, artes plásticas e arquitetura, unindo fontes do Oriente e do Ocidente, atuais e antigas, a ideia de união total tem suas raízes algum tempo antes. Wagner e Scriabin já imaginavam no século XIX uma obra de arte que sintetizasse, além da poética, aspectos como visual, auditivo e dramático.

Wagner propôs o assunto em 1849, em seu texto *Das Kunstwerk der Zukunft*,<sup>17</sup> e efetivamente colocaria em prática sua *Gesamtkunstwerk*<sup>18</sup> com suas óperas em Bayreuth, ao menos parcialmente. Já Scriabin idealizou sua grande obra *Mysterium* a partir de 1903: a obra incluiria experiências sensoriais complexas, sonoras, motoras, luminosas, até de aromas e deveria ser executada nas fraldas do Himalaia, ao longo de vários dias. Sua morte prematura em 1915 o impediu de terminar a tarefa, legando apenas uma obra sinestésica mais simples, de 1910, *Prometeu*, que incluía o instrumento idealizado por ele, o “*clavier à lumières*”;<sup>19</sup> que associava cores a sons.

A partir dessas experimentações, no início do século XX, as linguagens intersemióticas retornariam com mais vigor, como com Stravinski, unindo dança com música (com três bailados compostos entre 1910 e 1913), obras cujo sucesso em Paris certamente motivou outros compositores no mesmo período a investir em criações poliestéticas: Prokofiev compôs várias óperas a partir de 1911, bem como trilhas sonoras para filmes, inclusive para *Alexandre Nevsky*, de Eisenstein (1938), sete balés, e *Pedro e o Lobo*, obra que inclui texto narrado; Poulenc deixou dois bailados (1922 e 1927); Debussy, óperas e um bailado; Hindemith, mais de dez óperas, duas das quais inclusive – à maneira de Wagner – com libretos seus. Khachaturian e Bartók, entre vários outros no período, dedicaram-se ainda à fusão de sons, palavras, artes cênicas e visuais.

A *Gesamtkunstwerk* de fins do século XIX foi certamente uma anunciação da multimídia do século XXI, em sintonia com o desejo de abarcar todas as esferas de percepção humana. O conhecimento neurocientífico atual evidencia o acerto da propostas intersemióticas, como na célebre questão levantada por Molyneux ainda no século XVII, para a qual a resposta se confirma cada vez mais: efetivamente os sentidos se completam a aumentam a capacidade cognitiva (FISCHER, 2013). Mas isso é assunto para outra ocasião.

## Conclusão

Se em música nunca se consagrou caracterizar o período proposto em uma unidade, não se pode negar a presença marcante de várias características que notabilizaram o período nas artes – especialmente arquitetura, moda, *design*, dança –, num estilo que vem se convencendo chamar de *art déco*. Isso pode dever-se ao fato de que a identificação daquelas características se dê de maneira mais direta nas artes materiais que nas imateriais abstratas, como a música.

Entrementes, o conjunto de obras com as características apresentadas – rítmica maquinal, toque percussivo, eclecismo temporal e geográfico de fontes, bem como a tendência à obra de arte total – constitui-se numa demonstração do espírito da época na música. A partir da intrigante epígrafe de Hindemith, buscou-se identificar esses elementos numa família espiritual de obras, representativas do *Zeitgeist* do período.

Por outro lado, a história da música consignou as obras e seus respectivos compositores aqui discutidos em parte como membros de correntes variadas. Enquanto Debussy, Scriabin ou Ravel são inscritos no Modernismo (BOTSTEIN, 2020), há ainda quem fale em Nacionalismo (no caso de Villa-Lobos ou Bartók), ou mesmo Neoclassicismo (como em Hindemith). Há autores que associam o Modernismo a “inovação” (METZER, 2009) ou à “pluralidade linguística” (MORGAN, 1984), o que não parece ser o caso tendo em vista a coesão do conjunto de obras aqui discutido.

A questão da identificação desse conjunto de obras na música não é mais simples que nas artes plásticas: a denominação *art déco* não se estabeleceu a não ser a partir da década de 1960, precedida por termos como “*style 25*” na França, “*französischer Styl*” na Alemanha, “*Amsterdamse School*” nos Países Baixos, “*Streamline modern*” na União Soviética ou “*style moderne*”, “*jazz style*” ou “*zigzag*” no mundo anglófono (Fig. 9). Na literatura, por outro lado, consagrou-se o termo “Futurismo”, que entrementes ficou associado ao *bruitisme* na música: “O Futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade.” (TELES, 1972).



Fig. 9. Escalonamento da fachada do edifício Empire State (1931), em Nova York, o que motivou um dos nomes do estilo na época, "zigzag style". Fotografia do autor.

Se em linguagens como arquitetura e *design* a presença desse espírito foi marcante o bastante para constituir-se num estilo atualmente já bem identificado, na música encontram-se apenas aqui e ali manifestações de uma ou outra característica. Não seria demais, portanto, especular que as características da música do período apresentado aparentemente emulam e traduzem de maneira homológica o que ocorre nas artes plásticas no mesmo período: o tratamento percussivo do piano (numa homologia à geometria do *design*), o ecletismo de fontes (tanto temporais como geográficas) e de instrumentação (homólogo ao ecletismo de fontes, materiais e técnicas da arquitetura – Fig. 10), a rítmica maquinal (associada à representação gráfica e figurativa da velocidade na linha *streamline*).



Fig. 10. Mistura de elementos: mármore de várias cores na paginação variada do piso do *foyer* de um edifício em Salvador (BA). Fotografia do autor.

O que se verifica, portanto, a partir dessa associação, é um momento estético global vigoroso, com expressões não apenas nas artes plásticas materiais, mas também na música. A falta de denominação abrangente nos afasta da percepção da unidade estética, em que pesem a dominância do *design* e da arquitetura e a consolidação da denominação *art déco* – termo deveras inadequado para abarcar a produção musical do período.

Finalmente, convém salientar que tomamos como marcos do período estudado os anos entre 1911 e 1945. Como limite inaugural, tomou-se o ano tanto de início da composição da *Tocatta* de Prokofiev como de publicação do *Allegro bárbaro* de Bartók, duas obras emblemáticas do *Zeitgeist*. Como limite final, sugere-se o fim da Segunda Guerra, coincidentemente ano de publicação da última *Bachiana* de Villa-Lobos. A partir daí, a música seguiria outros caminhos.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. "Resumé über Kulturindustrie" [1963]. In: ADORNO, Theodor. **Ohne Leitbild**. Parva Aesthetica. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1935]. In: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- BOTSTEIN, Leon. "Modernism". In: MACY, Laura (ed.). **Grove Music Online**. Disponível em: grovemusic.com. Acesso em: 20 abr. 2020.
- CAECUS, Appius Claudius. [séc. II aEC] **Sententiae**. Cambridge: Packard Humanities, 1991.
- DEBUSSY, Claude. **Douze études**. Paris: Durand, 1915.
- EINSTEIN, Alfred. **Music in the Romantic Era**. New York: W. W. Norton, 1947.
- FISCHER, Ernst-Peter. Wie kommt die Welt in den Kopf? Munique: Herbig, 2013.
- FORD, Henry; CROWTHER, Samuel. **My Life and Work**. Garden City: Garden City Publishing, 1922.
- FRISCH, Max. Homo Faber. Frankfurt: Suhrkamp, 1957.
- GILLIES, Malcolm (ed.). **The Bartók Companion**. London: Faber, 1993.
- HELL, Henri. **Francis Poulenc**. New York: Grove Press, 1959.
- HINDEMITH, Paul. **Ragtime**. Suíte 1922. Mogúncia: Schott's Söhne, 1922.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. [1947a] **Kulturindustrie**. Aufklärung als Massenbetrug. Frankfurt: Fischer, 1987a.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. [1947b] **Dialektik der Aufklärung**. Philosophische Fragmente. Frankfurt: Fischer, 1987b.
- JASPERS, K. **Die geistige Situation der Zeit**. Berlim: De Gruyter, 1931.
- MARINETTI, F. T. Manifesto del Futurismo. **Gazzetta dell'Emilia**, Bolonha, 5 fev. 1909.
- MARTINS, Walter. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- METZER, David. **Musical Modernism at the Turn of the Twenty-first Century**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009.
- MORGAN, Robert. Secret Languages: The Roots of Musical Modernism. **Critical Inquiry**. Chicago, v. 10, n. 3, p. 442-461, Mar. 1984.
- NICHOLS, Roger. **The New Grove**. London: MacMillan, 1980.
- PROKOFIEV, Sergei. **Toccatà, op. 11**. Moscou: P. Jurgenson, 1912.
- RAVEL, Maurice. **Concerto en sol**. Paris: Durand, 1932.

SACRE, Guy. **La musique pour piano**: dictionnaire des compositeurs et des œuvres. v. II: J-Z. Paris: Robert Laffont, 1998. (Bouquins).

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TRANCHEFORT, François-René (ed.). **Guide de la musique de piano et de clavecin**. Paris: Fayard, 1987. (Les Indispensables de la musique).

WAGNER, Richard. **Das Kunstwerk der Zukunft**. Leipzig: Otto Wigand, 1850.

WOLTERS, Klaus. **Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Händen**. Zúrique: Atlantis, 1985.

## NOTAS

---

- 1 "Toque essa peça muito selvagememente, mas sempre estritamente no ritmo, como uma máquina." (Tradução nossa).
- 2 No original: "*Nimm keine Rücksichten auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast. Überlege nicht lange, ob Du Dis mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen mußt. Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine. Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug u. handle dementsprechend.*" (Tradução nossa).
- 3 "O ser humano constrói seu próprio destino." (Tradução nossa).
- 4 "Declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade." (Tradução nossa).
- 5 "Reproduzem-se cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas." (Tradução nossa).
- 6 "Barbaridade estética atual." (Tradução nossa).
- 7 "Hoje, a cultura impõe a mesma marca em tudo. Cinema, rádio e revistas formam um sistema." (Tradução nossa).
- 8 "Trocamos a expressão [cultura de massas] por indústria cultural, de modo a eliminar a conveniente associação aos defensores da causa: de que se trataria de algo surgido espontaneamente a partir da cultura das massas, de uma atual forma da arte popular." (Tradução nossa).
- 9 "A situação espiritual de nosso tempo." (Tradução nossa).
- 10 "Frio e calculista." (Tradução nossa).
- 11 "Fria determinação e bárbara crueza." (Tradução nossa).
- 12 "Os martelos do piano têm o papel principal." (Tradução nossa).
- 13 "A partir de antigas anotações." (Tradução nossa).
- 14 "Deliberadamente primitivo." (Tradução nossa).
- 15 "Síntese entre Oriente e Ocidente." (Tradução nossa).
- 16 "Nossos antigos mestres – quero referir-me a 'nossos' admiráveis cravistas." (Tradução nossa).
- 17 "A obra de arte do futuro." (Tradução nossa).
- 18 "Obra de arte total." (Tradução nossa).
- 19 "Piano de luzes." (Tradução nossa).