

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

THOMAZ DA SILVA BARRETO

NÃO-CONTEMPORANEIDADE COMO CRÍTICA DO PROGRESSO
NO FOLCLORISMO BARTOKIANO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

São Paulo
2024

THOMAZ DA SILVA BARRETO

Não-contemporaneidade como crítica do progresso no folclorismo bartokiano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo – como exigência final para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos.

Orientadora: Profa. Dra. Lia Vera Tomás.

**São Paulo
2024**

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

B273n Barreto, Thomaz da Silva, 1998-

Não-contemporaneidade como crítica do progresso no folclorismo bartokiano /
Thomaz da Silva Barreto. -- São Paulo, 2024.

104 f. : il. color.

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

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música folclórica - Europa, Leste. 2. Música - Filosofia e estética. 3. Música
- Análise, apreciação. 4. Bartók, Béla, 1881-1945. 5. Compositores - Hungria. I.
Tomás, Lia Vera. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.92

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

THOMAZ DA SILVA BARRETO

**NÃO-CONTEMPORANEIDADE COMO CRÍTICA DO
PROGRESSO NO FOLCLORISMO BARTOKIANO**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Música: processos, práticas e teorizações em diálogos, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dra. Lia Vera Tomás – Orientadora
Instituto de Artes/UNESP

Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFGM

Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Junior
Escola de Comunicação e Artes/USP

São Paulo, 27 de Setembro de 2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Lia Tomás, por ter acendido a chama do meu interesse em Adorno anos atrás e por abrir espaço para a realização dessa pesquisa.

Aos meus pais, Telma e Gereba, pelo apoio infundável e irrestrito que venho recebendo desde que nasci.

Ao meu primeiro professor de música, João Paulo Nascimento, por ter me apresentado aos quartetos de Bartók e permanentemente “descarrilhado” minha trajetória musical.

Ao Prof. Maurício de Bonis, por ter marcado minha formação como compositor e pesquisador desde os primeiros anos da graduação e pela participação na banca de qualificação deste trabalho.

Aos queridos Matheus, Heloisa, Caio M., Davi e Laura, pela cândida amizade e pelos tantos momentos de troca e aprendizado.

Ao Ramon, pelas longas conversas sobre dialética que marcaram uma fase significativa de minha trajetória.

Aos prezados da V. Nation, pelos anos de amizade e por sempre manterem a porta aberta.

Aos significantes Leonardo, Isabela e Euclides, pela presença, amizade e camaradagem na caminhada pela filosofia.

Ao Eder, pela camaradagem e parceria na jornada acadêmica e paciência com nossa amizade.

Ao Caio Csizmar, meu irmão na composição, por tantas vezes me fazer tornar a encontrar sentido no ofício de compositor.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por fornecer o suporte material sem o qual essa pesquisa seria indubitavelmente impossível, por meio da bolsa relativa ao processo 2022/05035-6.

Aqui, contudo, neste livro, um novo começo é posto, e a herança não-perdida toma posse de si; aquilo que brilha no mais profundo interior aqui não é um covarde “e se”, não é um comentário supérfluo; antes, o que surge, mais do que qualquer disfarce e cultura expirada, é o único, aquilo que se sempre foi buscado, o único pressentimento, a única certeza, a única salvação: eleva-se de nosso coração - não-partido, apesar de tudo -, da mais profunda, ou seja, mais real, parte de nossos sonhos diurnos; isto é, da última coisa que nos resta, a única digna de permanecer. (BLOCH, 2000, p. 3)

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo investigar a obra do compositor húngaro Béla Bartók de forma a caracterizar qual a especificidade do seu tratamento de materiais musicais provenientes da música folclórica do leste europeu, entendendo essa manipulação como um uso crítico de elementos pré-tonais passível de ser compreendido como um modo de relação com o passado específico. Interpretado através do conceito de Ernst Bloch de *não-contemporâneo*, o folclorismo bartokiano se situaria enquanto uma crítica ao conceito de progresso tal qual a formulada por Walter Benjamin no interior da dialética do material musical. Por fim, passando pela crítica de Theodor W. Adorno sobre o conceito de progresso, apresentou-se como possível considerar a música bartokiana como uma alternativa válida à solução pantonal proposta por Arnold Schönberg para a crise do tonalismo, situando o projeto de Bartók no contexto do modernismo como distinto de outras formas de folclorismo neoclássico.

Palavras-chave: filosofia da música; estética; Béla Bartók; Theodor W. Adorno; não-contemporaneidade; crítica do progresso.

ABSTRACT

The aim of this work was to investigate the work of Hungarian composer Béla Bartók in order to characterize the specificity of his treatment of musical materials from Eastern European folk music, understanding this manipulation as a critical use of pre-tonal elements that can be understood as a mode of relationship with the specific past. Interpreted through Ernst Bloch's concept of non-contemporary, Bartokian folklorism would be situated as a critique of the concept of progress as formulated by Walter Benjamin within the dialectic of musical material. Finally, going through Theodor W. Adorno's critique of the concept of progress, it was presented as possible to consider Bartók's music as a valid alternative to the pantonal solution proposed by Arnold Schönberg to the crisis of tonalism, situating Bartók's project in the context of modernism as distinct from other forms of neoclassical folklorism.

Keywords: philosophy of music; aesthetics; Béla Bartók; Theodor W. Adorno; non-contemporaneity; critique of progress.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Hungria tripartite no final do século XVI	p. 13
Figura 2 - Grupos étnicos na Hungria no século XVIII	p. 16
Figura 3 - A Hungria no Império Habsburgo depois das guerras Napoleônicas	p. 22
Figura 4 – Quatro primeiros compassos da 4ª das 14 Bagatelas op. 6.	p. 37
Figura 5 – Sujeito do primeiro movimento de Música para Cordas, Percussão e Celesta....	p. 38
Figura 6 – Primeiro contrassujeito, entrada dos violinos 3 e 4	p. 39
Figura 7 – Estrutura expositiva do primeiro movimento de Música para cordas percussão e celesta.	p. 41
Figura 8 - os três eixos.....	p. 43
Figura 9 - introdução do 1o mov. da Sonata para dois pianos e percussão	p. 49
Figura 10 - segundo sistema da introdução	p. 51
Figura 11 - compassos finais da introdução.....	p. 52
Figura 12 - Tema do primeiro movimento da Suíte de Danças	p. 89
Figura 13 - Segunda iteração do tema do primeiro movimento da Suíte de Danças	p. 90
Figura 14 - Fragmentação motivica no 1º movimento Suíte de Danças	p. 91
Figura 15 - Tema do Ritornelo no 1º movimento da Suíte de Danças.....	p. 93
Figura 16 - Versão estável do Tema do Ritornelo	p. 93
Figura 17 - Material derivado do ritornelo.....	p. 93
Figura 18 - Ritornelo no segundo movimento	p. 94
Figura 19 - Ritornelo no quarto movimento	p. 95
Figura 20 - Relações intervalares entre os temas da Suíte de Danças.....	p. 96

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 “ASIEN FÄNGT AUF DER LANDSTRASSE AN”	12
1.2 A SITUAÇÃO MUSICAL DOS ANOS 20 SOB O PRISMA DOS PRIMEIROS ESCRITOS MUSICAIS DE THEODOR W. ADORNO	26
2 BÉLA BARTÓK	31
2.1 SONATA PARA DOIS PIANOS E PERCUSSÃO	46
3 FOLCLORISMO COMO UM MODO DE RELAÇÃO COM O PASSADO	53
3.1 PASSADO E NÃO-CONTEMPORANEIDADE	53
3.2 IMAGEM DIALÉTICA E CRÍTICA À NOÇÃO DE PROGRESSO	59
3.3 NÃO-CONTEMPORANEIDADE E MÚSICA FOLCLÓRICA	65
4 MATERIAL MUSICAL, PROGRESSO E ESCLARECIMENTO	68
4.1 SOBRE O CARÁTER NÃO-DETERMINISTA DO PROGRESSO DO MATERIAL – RETROATIVIDADE E NEGAÇÃO DETERMINADA	72
4.2 SCHÖNBERG - TONAL, ATONAL, PANTONAL	79
4.2.1 Negação determinada	83
5 SUÍTE DE DANÇAS	87
6 CONCLUSÃO – POR UMA MÚSICA BARTOKIANA	99
Referências	101

1 INTRODUÇÃO

O que significa escrever sobre Béla Bartók - um compositor nascido antes do aparentemente já distante século XX - hoje, em um momento no qual mesmo o pós-modernismo parece passado e frente ao qual mesmo as grandes revoluções dos meios técnicos musicais no modernismo podem parecer modestas? O que é discutir sobre o compositor folclorista, que buscava sua inspiração de materiais musicais remotos até a seus contemporâneos, abordando-o justamente através de um ferramental teórico-filosófico também do início do século XX?

Posto que o nome de Bartók dispensa apresentações, capítulo impossível de ignorar na história do modernismo musical, não se trata aqui de fazer uma defesa ou simples apologia a seu tratamento da música folclórica, objetivo que seria tão ocioso quanto desnecessário. Se por um lado é certo que a discussão sobre *folclore* segue atual, não aqui o intento de reconstruir (para em seguida sugerir a aplicação de) um suposto método bartokiano que seria válido ainda hoje.

A aposta primeira do presente trabalho é, em verdade, tentar mimetizar o procedimento empreendido por Bartók com relação a tais materiais *arcaicos*: buscar no mais antigo uma força renovada para recolocar questões do presente, não puramente em prol de sua exegese “adequada”, como que cientificamente conhecendo o passado com mais precisão, mas tentando trazer à luz um modo de relação que permita fazer frutíferos esses passados, não como algo *passado*, mas como algo que segue influenciando e reconstruindo o presente.

É com vistas a esse espírito que buscamos congregarmos alguns outros personagens que, a nosso ver, pareciam compartilhar dele: Ernst Bloch e Walter Benjamin - e, talvez de forma mais arriscada, também Theodor W. Adorno. Tão gritantes quanto sejam as diferenças entre as propostas filosóficas dos autores, do *Princípio da Esperança* à *Dialética Negativa*, buscamos fazer entrever também uma afinidade (talvez não-tão-secreta): a aposta naquilo que foi escamoteado pela história, naquilo que o progresso estava certo de já ter superado, segundo a qual “diante do simples *up-to-date*, o avançado sempre é também o antigo” (ADORNO, 2018, p. 308).

Aqui o passado se bifurca em dois sentidos de certa forma distintos. De um lado, frente à natureza pré-tonal dos materiais musicais folclóricos, esse material era *antigo*, algo que por sua organização interna remetia a uma era anterior ao tonalismo clássico-romântico que estruturava a música europeia até o século XX, e, nessa medida, rememora seu advento e

possivelmente uma quebra com sua pretensão de naturalidade. Do outro lado, de um ponto de vista concreto, essa música antiga não era qualquer *antigo*, como cantos gregorianos ou ambrosianos elegidos por uma sorte de afinidade eletiva, mas Bartók se baseava num material preciso: a música folclórica da região em que nasceu, do Reino da Hungria.

Por conta da realidade social do país no início do século XX, em verdade essas tradições musicais não pertenciam a qualquer forma de antiguidade remota, mas estavam vivas e se transformando a cada momento nas pequenas cidades e vilas do interior rural do então amplo território da Hungria no Império Austro-Húngaro, que hoje se encontra dividido entre Hungria, Romênia, Eslováquia, Sérvia, Croácia, Áustria, etc. Ao mesmo tempo, a todo momento essa realidade *antiga* se confrontava com a modernidade capitalista que ali ainda estava emergente, que se impunha enquanto o que era verdadeiramente *contemporâneo*. Desta forma, essa música folclórica¹ se apresentava como não apenas algo *antigo*, mas como algo passível de ser compreendido sob a guisa do conceito blochiano de *não-contemporâneo*.

Tentando tornar plausível essa articulação, iniciamos o texto com um capítulo que não é tanto um ponto de partida, mas, antes, o plano de fundo que a todo momento é remetido materialmente pela música de Bartók: um breve panorama da história da Hungria, no intuito de minimamente nos situar quanto aos objetos investigados, dada a distância a que nos situamos tanto físico-temporal quanto histórico-culturalmente das problemáticas em que se insere a obra do compositor. Trata-se de um sobrevoo relativamente aforístico, visando não minimizar a complexidade e as nuances dos problemas em questão, mas buscando ao menos caracterizar três dimensões essenciais: A) o relativo atraso sócio-econômico da Hungria com relação à Europa Ocidental, B) a posição desprivilegiada da Hungria com relação à Áustria e C) a questão das minorias étnicas na Hungria.

Mas Bartók não foi nem o único e sequer o primeiro compositor a se valer de materiais musicais de matriz popular ou folclórica. É notório, por exemplo, o emprego de materiais assumidamente folclóricos por compositores nacionalistas do século XIX, e em momento algum esses materiais pareciam se chocar com o sistema tonal e com o projeto nacionalista das emergentes burguesias europeias. De outro lado, contemporaneamente a

¹ Antes de prosseguir, há de se fazer um breve comentário quanto à opção pelo termo “música folclórica”. Apesar do termo “folclórico” nos últimos anos ter sido relativamente problematizado frente ao seu caráter exotizante, que possivelmente colocaria a música popular dos povos como algo ou fetichizado ou inferior à “música erudita” ou “música arte”, optamos por manter o termo por duas razões: a) etimologicamente a raiz *folk* é significante para o texto e b) é o termo usado majoritariamente pela bibliografia empregada (*folk music*, *Volkmusik*, *népzene*). Por vezes foi utilizado também o termo “música popular”, visando dissipar essa carga negativa associada ao termo. Enfatizamos, pois, que aqui não há qualquer intenção pejorativa no uso do termo “folclórico”.

Bartók surge algo que Adorno chamou de “escola folclorista”, que empregava os materiais musicais folclóricos como um meio de “re-estabelecer a ordem perdida” na composição musical após o advento do atonalismo e da ruptura estética promovida pelo modernismo.

Foi tomando essa problemática como ponto de partida que chegamos à pergunta central de nossa pesquisa: o que há de *sui generis* no tratamento bartokiano dos materiais musicais folclóricos que possivelmente o distinguiria tanto dos nacionalistas do século XIX como dos compositores neoclássicos-folcloristas?

Para responder essa pergunta, formulada no capítulo 1.2. através de um breve *resumé* crítico de alguns escritos de Adorno dos anos 20-30 sobre o tema, nos debruçamos no capítulo 2 sobre a própria obra de Bartók, buscando demonstrar tanto teórica como analiticamente de que maneira os materiais musicais folclóricos incidem profundamente no seu pensamento composicional e numa direção crítica ao tonalismo e à tradição musical europeia corrente da época - com diferença ao folclorismo neoclássico, no qual o folclore apareceria como um meio de restaurar as formas mortas da tradição. Já o capítulo 2.1. é um breve excuroso abordando uma dimensão pouco estudada na bibliografia brasileira sobre o tema, relativo ao uso da percussão em Béla Bartók, que apesar de relativamente marginal à linha argumentativa central do texto, colabora na direção do argumento por representar outro momento em que o modo bartokiano de se relacionar com os materiais musicais de origem folclórica aponta a soluções musicais modernistas.

No capítulo 3 buscamos estabelecer o terreno interpretativo para abordar a pergunta sob uma outra ótica, a saber, através do aparato conceitual da filosofia de de Ernst Bloch e Walter Benjamin, na linha da argumentação esboçada alguns parágrafos acima. Entendendo o folclorismo bartokiano como um uso crítico da *não-contemporaneidade*, o objetivo central era, acima de tudo, dar subsídio filosófico para uma compreensão mais aberta de tempo histórico, no qual o antigo pode aparecer como tão válido quanto o mais novo, desde que mediado pelo presente crítico através de um gesto ativo de rememoração e reconfiguração do elemento passado. Ou seja, através desta interpretação, seria possível distinguir a empreitada bartokiana de um uso neoclássico do passado, que o toma como um alvo a ser alcançado ou restabelecido, não de forma crítica.

A hipótese aqui é que esse esse modo de relação com os materiais folclóricos poderia ser interpretado enquanto uma manifestação dentro do âmbito musical de um horizonte de crítica ao conceito de progresso, tal qual aquela formulada por Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de história* e no *Passagens* - sugerindo que a crítica à perpetuação dos

modelos esgotados do tonalismo clássico-romântico seria análogo à recusa do presente que o historicismo congela como consequência unívoca de um passado também congelado, afirmando o capitalismo como único mundo possível.

A partir do capítulo 4, partindo da crítica dialética de Adorno ao conceito de progresso, que apesar da afinidade - e também dívida - com a crítica benjaminiana, em muito dela difere, encaminhamos para a discussão final do texto, que situa essa crítica ao progresso não só frente ao tonalismo, enquanto crítica a sua pretensão de naturalidade, mas tentando também situar o projeto bartokiano no panorama do modernismo em si. Através do estudo da discussão adorniana do progresso, buscamos tornar possível uma leitura na qual o folclorismo de Bartók pode ser compreendido também como uma consequência da crise do tonalismo, recusando uma leitura na qual a escola de Schönberg é entendida como a única resposta válida ao “estado mais avançado do material musical”. Para tanto, no capítulo 4.2 investigamos a discussão de Schönberg sobre os conceitos de Atonalidade e Pantonalidade, de forma a revelar como essa saída não deve ser assumida como a única plausível.

Por fim, no capítulo 5 buscamos corporificar as diversas dimensões discutidas nos capítulos anteriores em mais um último esforço analítico da obra de Bartók, nos debruçando sobre a Suíte de Danças Sz. 77 (1923), antes de encaminhar para as conclusões do trabalho.

1.1 “*ASIEN FÄNGT AUF DER LANDSTRASSE AN*”

Na alvorada da era moderna, o sultão otomano Suleiman o Magnífico marchou Danúbio acima partindo da recém-capturada Nándorfehérvár (atual Belgrado) para saquear Buda depois de derrotar o exército real da Hungria na Batalha de Mohács. Embora tenha sido somente 15 anos mais tarde (em 1541) que os otomanos efetivamente ocuparam a capital húngara, Mohács marca o fim do Reino da Hungria unificado como era em seu auge medieval, evento que levou à divisão do território histórico da Hungria em três:

(1) A Hungria Otomana, que se estendia principalmente pela centro da grande planície húngara, de Pécs a Temesvár, no sul, até Buda e Esztergom no norte; (2) o Reino Oriental da Hungria, mais tarde o principado da Transilvânia, um estado vassalo otomano (hoje parte da Romênia); e (3) a Hungria Real, posse da dinastia Habsburgo do Sacro Império Romano Germânico, que consistia da região norte (atualmente parte da Eslováquia contemporânea) e oeste do território da Hungria.

Figura 1 - Hungria tripartite no final do século XVI



Divisão do território histórico do Reino da Hungria após a conquista otomana. Fonte: KONTLER (2021), p. 213

A ocupação otomana durou quase 150 anos e em diversos sentidos diferiu do modelo em que se deu nos Bálcãs, região majoritariamente sob domínio otomano desde o início do século XV. Mesmo com a fragmentação de seu território e morte do rei e de porcentagem significativa da nobreza durante a batalha de Mohács, as estruturas sociais e políticas nativas do reino húngaro se mostraram um terreno mais resistente à uma incorporação ao Império Otomano, o que implicou numa preservação parcial das estruturas sociais húngaras mesmo durante a longa ocupação turca. Segundo László Kontler,

Diversamente dos Bálcãs, onde a consolidação do domínio turco envolveu, entre outras coisas, um alto índice de conversões ao Islã e a ascensão de muitos “renegados” a altos postos (mesmo ao de grão-vizir), no exército ou na administração local, na Hungria, especialmente depois da decepção com as políticas de Szapolyai, a cooperação com as autoridades turcas era mínima. (KONTLER, 2021, p. 219)

Contudo, mesmo levando em conta a tolerância religiosa sem paralelos nos padrões europeus de época e o aparentemente brando modelo ocupacional, a ocupação otomana teve

seu custo em sacrifícios materiais e humanos - encravada entre dois impérios, o que restava da Hungria ou era diretamente palco dos confrontos militares entre as duas potências, ou pagava a conta destes via tributo. A Hungria Real sob domínio Habsburgo tampouco era um paraíso: elevada a uma zona tampão para proteger Viena das investidas turcas mas munida precariamente com fortificações incapazes de aguentar o fogo da artilharia otomana por mais que dois dias, o custo previsto para a modernização das estruturas e manutenção dos exércitos girava entre 800 mil e um milhão de florins por ano, sendo que a receita total do tesouro da Hungria figurava menos de metade desse valor (KONTLER, 2021, p. 216).

O final feliz no qual os “bárbaros invasores otomanos” são expulsos e a civilização austríaca-europeia heroicamente salva a Hungria não faz parte desta história. Vislumbrando a oportunidade de expulsar os turcos da Hungria após uma vitória decisiva contra o exército do grão-vizir Kara Mustafa no cerco de Viena de 1683, o imperador Habsburgo Leopoldo I se alia com os exércitos poloneses e venezianos graças a mediação do papa Inocêncio XI e lança uma campanha para conquistar o território restante da Hungria.

O esforço de guerra foi bem sucedido e a cada ano fortalezas posteriores no território ocupado caíam sob o estandarte da Santa Liga de 1684, até que a integridade do antigo Reino da Hungria estava sob posse dos Habsburgos. Os custos dos esforços de guerra, contudo, foram arcados em grande parte pelos próprios húngaros:

A cada ano de guerra, cerca de 50% a 70% dos tributos dos países dos Habsburgos eram coletados na Hungria, sem contar o fornecimento de guarnições às fortalezas, as doações privadas de magnatas e a força de trabalho que era enviada para o transporte de munições, a construção de muralhas ou escavação de trincheiras; sem falar, ainda, nas cobranças arbitrárias dos exércitos, cujas demandas superavam até mesmo as mais caras exigências. No século XVII, a bestialidade dos soldados rasos desfavorecidos e de oficiais gananciosos era lugar comum. [...] Apenas a *oppidum* de Debrecen, onde as tropas do famoso general Antonio Caraffa ficaram aquarteladas no inverno de 1686, pagou como um simples resgate perto de um milhão de florins, mais do que o total da *Türkenhilfe*² dos três distritos mais ricos do Império Germânico. Um ano depois, Caraffa abateu-se sobre a cidade de Eperjes, onde instalou uma corte marcial; e, sob acusações falsas de conspiração em favor de Thököly, fez com que 24 nobres e burgueses (todos eles protestantes e ricos) fossem sentenciados a perder a vida e os bens. A Europa repercutiu as notícias das pilhagens da Hungria, (enquanto, paradoxalmente, a propaganda de Leopoldo, o apresentava como o herdeiro do *status* de “baluarte da cristandade” da Hungria [...] (KONTLER, 2021, p. 267-268)

² A *Türkenhilfe* (literalmente “ajuda turca”) foi um tributo especial cobrado pelo Sacro Império Romano de suas províncias durante as Guerras Turcas para financiar o combate ao Império Otomano, tido como inimigo comum dos povos cristãos.

O sentimento geral húngaro de época não era propriamente de vitória, tampouco profundamente otimista quanto ao que viria a seguir da “libertação”. Segundo Kontler,

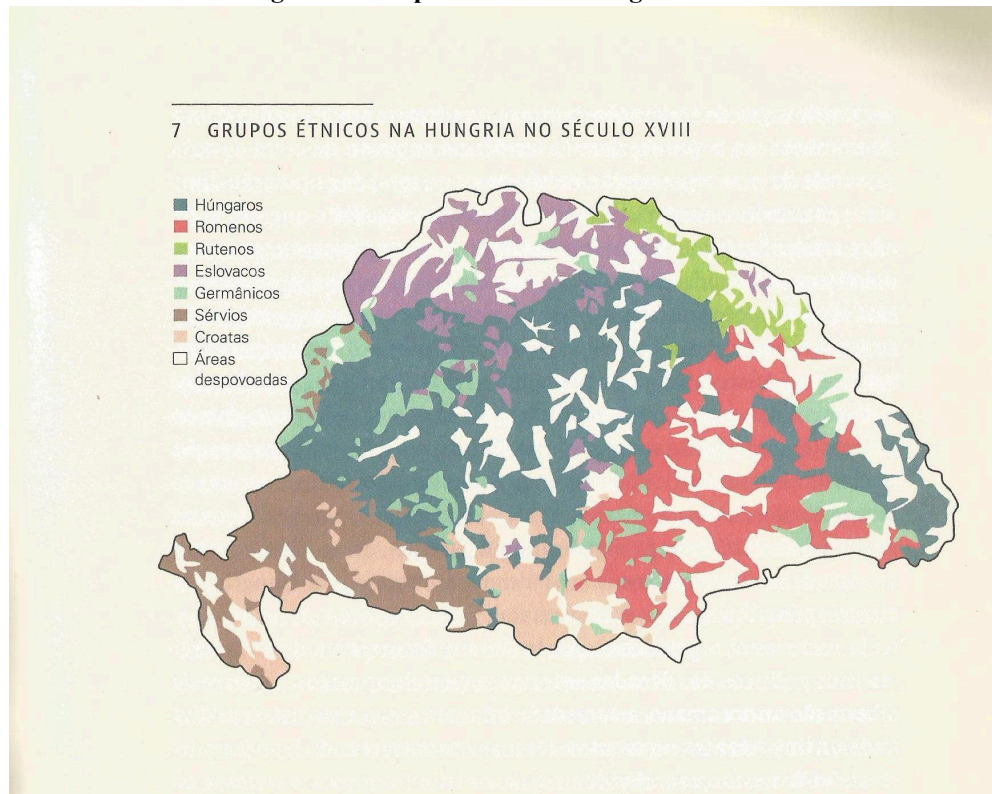
Na Hungria, considerava-se que se pagou mais aos germânicos [durante os saques] do que aos otomanos em um século e meio. Sem dúvida, isso é um exagero grosseiro; ainda assim, é também sugestivo, e contribui para explicar a amargura do sentimento anti-Habsburgo que aflorava no país ao fim da guerra de libertação. (KONTLER, 2021, p. 268)

Sentimento este que pouco mais de 10 anos depois eclodiu na Guerra de Independência de Racokzi, movimento húngaro de luta por autonomia nacional que só terá equivalente na história do país na Revolução Húngara de 1848. Ambas as tentativas, em verdade, fracassam, e como é sabido, a Hungria permanece posse imperial dos Habsburgos até a *Ausgleich* (Compromisso) de 1867, quando o Império Austríaco se torna Império Austro-Húngaro - mudança antes de tudo nominal, dado que a coroa húngara permanece na mão do imperador austríaco, que se torna também “Rei da Hungria”.

Devastada pelo século de ocupação e pelas últimas duas sangrentas guerras de libertação, a situação da Hungria no início do século XVIII era deplorável. Apenas 2,4% do território dotado de vastos terrenos férteis estava sendo cultivado e para se ter parâmetro do quanto desocupada se tornou a Grande Planície Húngara, apenas dois dos cerca de cem assentamentos e vilarejos que se espalhavam pelo condado de Heves sobreviveram. Ao passo que a Europa Ocidental chegava na Era das Luzes após um século de crescimento populacional (cerca de 60% entre o século XVI e XVII), a Hungria se encontrava estagnada em 3,5 milhões de habitantes, dos quais se estima que cerca de um sexto faleceu durante os dois últimos confrontos supracitados (KONTLER, 2021, p. 283).

Graças ao período de relativa paz e estabilidade que se seguiu ao longo do século XVIII e de políticas de estímulo à imigração e repopulação promovidas pelos Habsburgos na Hungria, sua população cresce ao ponto de quase quadruplicar - concomitantemente, a porcentagem de magiares no total da população do país caiu de 50% para 40%, ironicamente colocando a etnia ligada ao nome do reino em status de minoria demográfica (em termos absolutos). Enquanto a maioria dos imigrantes eram germânicos, romenos e sérbios, grupos significativos de eslovacos, rutenos e croatas também aumentaram nas regiões em que historicamente ocupavam no território histórico da Hungria (beirando ou efetivamente constando como maioria étnica).

Figura 2 - Grupos étnicos na Hungria no século XVIII



Fonte: KONTLER (2021), p. 281

É nesse contexto em que começa a surgir a construção de uma imagem multiculturalista e multiétnica do Reino da Hungria. Segundo o historiador eslovaco Peter Šoltés em seu estudo “‘Europe in Miniature’: Representations of Ethnic Diversity of Hungary in Statistics and Homeland Studies Until the Revolution of 1848 – 1849”, “A diversidade étnica única da Hungria era um fato bem conhecido entre os estudiosos. Ela foi documentada no final do século XVII na obra de Krištof Paršič [Christophorus Parschitius] *Descriptio Hungariae* de 1697, na qual a Hungria é descrita como o reino de muitas nações” (ŠOLTÉS, 2013, p. 28, grifo nosso). Paršič é um caso curioso por datar de uma época significativamente anterior ao estabelecimento do Alemão como língua oficial da burocracia húngara, que até então se dava principalmente em Latim e, conseqüentemente, também anterior ao importe de disciplinas acadêmicas de outros reinos germânicos parte do Sacro Império Romano pelos Habsburgos. O autor é citado por diversos intelectuais posteriores de importância como Samuel Timon no *Imago antique Hungariae* (1730) e mais tarde por Michael Horváth em seu *Statistica regni Hungariae* (1794).

Enquanto a diversidade étnica no Reino da Hungria não foi um advento do final do século XVIII, como a obra de Krištof Paršič atesta, a construção da narrativa de que “a

Hungria é o reino de muitas nações” é mais própria deste. “No discurso letrado húngaro do final do século XVIII, havia uma ideia amplamente disseminada do Reino da Hungria como um país onde as pessoas falavam muitos idiomas e professavam muitas religiões” (ŠOLTÉS, 2013, p. 28). A menção à instauração da língua alemã como língua oficial da burocracia não é casual: é conjuntamente com a disseminação desse ideário de heterogeneidade e diversidade linguística, étnica e religiosa que começam a chegar na Hungria conceitos de *Volk*, *Nation*, e *Völkerschaft*, termos que traduzimos aproximadamente por povo, nação e nacionalidade mas que, como Šoltés aponta, são terreno de disputa e discussão desde o século XIX.

Na virada do século XVIII e XIX, uma controvérsia envolveu a monarquia danubiana quanto à nomenclatura para denominar os diferentes grupos populacionais. Como na época o alemão era a linguagem das disputas científicas não apenas na Áustria, mas também na Hungria, os termos de conteúdo disputado eram *Nation*, *Volk*, *Völkerschaft* e suas formas derivadas *Volkstamm*, *Volksgruppe*, etc. (ŠOLTÉS, 2013, p. 30).

Segundo o autor, contudo, não se trata apenas de uma disputa linguística, mas é possível enxergar os itinerários de sentido de tais conceitos como manifestação do processo de “nacionalização da sociedade e transformação de sua estrutura nos Estados” (ŠOLTÉS, 2013, p. 30), fenômeno do século XIX, posto que no século XVIII tais termos como povo, nação, *folk* e etc. eram utilizados com menos rigor, por vezes de forma até intercambiável, conforme indicado por Šoltés:

No discurso do século XVIII, tais termos eram usados de forma pouco rigorosa, sem um significado bem definido. Na enciclopédia mais extensiva em língua alemã do século XVIII, o *Universallexicon* de Zedler, os eslavos são alternativamente referidos enquanto nação (*Nahme mächtigen einer Nation*) como diferentes povos [folks] eslavos (*Slavischen Völker*, *böhmisches Volk*), enquanto os Székely (*Zeckler*, *eine Nation in Siebenbürgen*) e os russos (*Russi oder Rhosi*, *eine mächtige scythische Nation*) são identificados como nações - mas, de acordo com o *Lexicon*, os sérvios (*Serben*, *Sebri*), por exemplo, são referidos como *Volk*. O *Ratio educationis* distingue sete nações na Hungria (em latim, *septem nationes*), que correspondem às sete línguas provinciais introduzidas no ensino nas escolas *trivium*. De forma similar, o Guia Geográfico do Estado Austríaco, de Ignaz de Luca (1791), usava o termo *Nation* exclusivamente para descrever a população da Hungria no sentido de um grupo etno-linguístico. Ele categoriza alemães, húngaros, mas também croatas, checos e eslovacos como nações. (ŠOLTÉS, 2013, p. 30)

Enquanto isso, já nas primeiras décadas do século XIX era possível notar a mudança de paradigma: se afastando da aceção mais aberta de *Nationen* como referente a vários

povos, alguns autores passam a empregar o conceito de *Nation* como referente principalmente ao Reino Húngaro e o povo *eticamente húngaro*. Um dos exemplos trazidos por Šoltés para ilustrar esse processo é uma reedição de 1809 do *Statistik des Königreichs Ungern (1798)*³, de Martin Schwartzner, no qual o autor substitui o termo *Nationen* (nações) por *Völkerschaften* (que traduzimos por nacionalidades, mas que está ligado à ideia de *Völk/Folk/Povo*, não apenas num sentido burocrático de “nascer em certo país”, mas como ser parte de um tal grupo étnico e o sentido amplo de “povo”) em uma passagem em que exalta a diversidade de línguas e nações (1798) / nacionalidades (1809) presentes na Hungria - mudança sutil, mas que abre a porta para que o uso do conceito de “*ungrische Nation*” (nação húngara) seja associado diretamente com o próprio “Reino da Hungria”, enquanto os outros povos aparecem como *Völkerschaften*.

Nessa tensão de distinguir o que eram os “húngaros de verdade” num sentido étnico dos outros povos que, não obstante, faziam parte da “Hungria”, outra dicotomia que assumiu significância no período era a de *Hungarus* (exônimo do latim) vs. *Ungarn* (alemão), que posteriormente acabou se refletindo também na oposição *Ungarn* e *Magyar* (este sim o etnônimo com que os húngaros se autodenominam): a oposição entre um conceito de húngaro enquanto habitante do reino da hungria vs a etnia húngara (magyar).

Uma problemática tal não deve ser subestimada no contexto de um país que, como constatado anteriormente, é historicamente habitado por diversas etnias distintas. Enquanto que mesmo durante a ocupação otomana e também durante o período de domínio por parte do Império Austríaco esse território sempre foi remetido em matéria de direito histórico à “Coroa de São Estevão” - primeiro rei da Hungria, santificado (legitimado) pelo Vaticano como Sanctus Stephanus -, a realidade social profundamente multiétnica das regiões norte, sul e leste da Transleitânia (nome informal do território histórico do Reino da Hungria durante o Império Austríaco) contam uma história bem distinta do registro oficial dos impérios e coroas.

O impulso original do conceito de *Hungarus* (muito propagado pelo próprio Schwartzner) era, contudo, *esclarecido*, no sentido Iluminista: segundo Šoltés, “O conceito [de *Hungarus*] advogava a igualdade de todos os cidadãos da Hungria, independentemente de filiação com Estados, língua, religião ou qualquer outra diferença.” (ŠOLTÉS, 2013, p. 32). Quando Ján Čaplovič (1780-1847) define o Reino da Hungria como uma “Europa em

³ “Estatísticas do Reino da Hungria”, estudo que foi marco de época tanto pela abrangência de tópicos contemplados (distribuição étnica, religiosa, profissional, renda, condições habitacionais, etc.) como por ter sido “o primeiro estudo *sistemático* das principais características do estado [Hungáro]” (KONTLER, 2021, p. 318).

miniatura” (*Das Königreich Ungern ist Europa in Kleinendz*) (ŠOLTÉS, 2013, p. 29) sua intenção não é a mera constatação passiva da diversidade linguística e cultural dos habitantes do reino, mas também participa do ideário Iluminista de um “homem universal” e igualdade dos homens frente às suas diferenças linguísticas/culturais.

Segundo Šoltés, os defensores do conceito de *Hungarus* “distinguiam consistentemente entre os conteúdos étnicos e políticos dos termos *Magyar (Magyaren)* e Húngaro (*Ungarn*), e enfatizavam o fato de que os direitos de um indivíduo na Hungria nunca foram dependentes do pertencimento a uma nação [*Nationen*] em particular”(ŠOLTÉS, 2013, p. 38), propondo que seria constitutivo ao Reino da Hungria ser um composto de diversas nações desde que São Estevão pronunciou que “O reino de uma só língua e maneira é fraco e frágil” (ŠOLTÉS, 2013, p. 38). Ou seja, podia-se constatar um programa sistemático de defesa do caráter multi-étnico do reino ao menos em parte da *intelligentsia* húngara do período de virada do século XVIII - XIX.

Essa tendência, contudo, não demorou a sucumbir frente às transformações radicais que o século XIX instaurou. O crescente sentimento de nacionalismo se retroalimentava entre os diversos grupos etno-linguísticos do reino húngaro - que sequer possuía plena autonomia política e administrativa frente a Viena - apontando a um estado de conflito, antes de cooperação possível.

Como em outros países europeus, as Guerras Napoleônicas [1803-1815] levaram a uma expansão de políticas estatais de incentivo ao patriotismo na monarquia austríaca. Seu objetivo primário era fortalecer a lealdade de sua população, diversa tanto étnica, religiosa quanto culturalmente, que estava enfraquecida pelo processo de nacionalização da sociedade e pela turbulência política que atravessava o mapa europeu. Com o abrandamento da censura e estabilização da situação política uma nova geração Romântica de *intelligentsia* nacional se formou (Vuk Karadžić, Ján Kollár, Mihály Vörösmarty, Pavol Jozef Šafárik) e disputas entre aristocratas húngaros, círculos intelectuais e movimentos nacionais emergentes de sérvios, croatas, romenos e eslovacos começaram a se intensificar. (ŠOLTÉS, 2013, p. 37)

Tanto quanto o ideário iluminista de tais setores esclarecidos tivesse alguma articulação com os rumos da política e administração do reino - como atesta a influência do *Statistik des Königreichs Ungern* de Martin Schwartner na Dieta de 1825-1827 (KONTLER, 2021, p. 318) -, os rumos efetivos tomados ainda estavam na mão da elite econômica-aristocrática: “Dentre as diversas alternativas para consolidação da situação interna do Reino da Hungria, incluindo o conceito de *Hungarus*, foi instaurada justamente a

abordagem estatista de uma nação política húngara homogênea”. (ŠOLTÉS, 2013, p. 37). A saída tomada, que não agradou em nada aos crescentes setores nacionalistas das outras nacionalidades presentes no Reino da Hungria:

Os temores quanto à dominação cultural germânica e o medo de se dissolver no “mar eslavo” foram pontos de partida de uma situação na qual a parte dominante da elite húngara começou a se inclinar para a opinião de que homogeneização linguística e cultural seria a solução ideal para garantir a integridade da Coroa de São Estevão. (ŠOLTÉS, 2013, p. 37)

O dito “medo de se dissolver no ‘mar eslavo’” remonta à “previsão de Johann Gottfried Herder [1744 - 1804], o filósofo alemão do nacionalismo popular romântico, de que a nação húngara acabaria se diluindo no oceano dos povos vizinhos - eslavos, germânicos e romenos” (KONTLER, 2021, p. 326). Segundo Kontler, apesar da defesa do idioma magyar como língua oficial envolver um “conflito latente com seus colegas pertencentes aos povos não-magyares do país, bem como uma tendência a transformar o patriotismo “*hungarus*”, mais abrangente, no mais restrito nacionalismo magyar, em rivalidade com os nacionalismos romeno, sérvio croata e eslovaco” (KONTLER, 2021, p. 326), tal tendência se apoiava objetivamente na disparidade material de forças entre tais agentes, posto que, à exceção dos croatas, tais setores praticamente sequer possuíam uma elite feudal, quanto mais voz no palco político do Império Austríaco.

Do outro lado do rio Leithe, também na Áustria se falava de “europas em miniatura”: fundado pelos Habsburgos quase às pressas depois de Napoleão colocar em xeque a legitimidade do Sacro Império Romano (cujo trono foi ocupado exclusivamente por imperadores da dinastia Habsburgo desde Frederico III, coroado em 1452), o próprio Império Austríaco - enquanto uma estrutura política “antiquada” em relação ao emergente estado-nação moderno do século XIX da Europa Ocidental - comportava em seu cerne também a contradição aparentemente insolúvel de aspirar a uma totalidade enquanto unidade territorial-política mas não poder comportar em sua alcunha “Austríaco” a miríade de povos e nações sob seu domínio.

Tanto quanto as elites húngaras em certa medida se acostumaram à posição que ocupavam no Império Austríaco ao longo do século XVIII, parcialmente com vista às derrotas militares do século anterior e o subsequente período de estabilização e desenvolvimento econômico, não é verdadeiro que essa relação foi sem atritos. Tais tensões acumuladas ao longo das décadas começaram a se pronunciar mais manifestamente na virada do XIX, e a

insatisfação da aristocracia húngara foi respondida negativamente em maio de 1812 por Francisco José I, imperador da Áustria, com a dissolução da Dieta (assembleia nacional húngara que era convocada trienalmente) (KONTLER, 2021, p. 323). Somada a outras medidas e exigências extremamente impopulares relativas a recrutamento e impostos, o descontentamento húngaro era palpável e, aconselhado por Klemens von Metternich, primeiro-ministro austríaco, Francisco I recapitula e convoca, “com relutância”, a Dieta de 1825. Segundo Kontler,

Tornava-se evidente, mais uma vez, que mesmo se os adversários do absolutismo [austríaco] pudessem ser temporariamente silenciados e a maioria da nobreza [húngara] pudesse ser manipulada segundo uma orientação conservadora, não haveria uma base ampla para o absolutismo na Hungria, cujos interesses regionais eram, devido a seu considerável tamanho [mais de 50% do território dos domínios Habsburgos], demasiado importantes para que Viena pudesse ignorá-los. (KONTLER, 2021, p. 324-25)

A despeito de sua dimensão territorial, é precipitado superestimar a importância da Hungria no panorama econômico do Império Austríaco. Kontler aponta que tão notável quanto seja o fato de que na década de 1840 a produção industrial húngara tenha quadruplicado em relação à época de José II, no final do século passado, com a emergência de uma classe trabalhadora industrial beirando o número de trinta mil pessoas, o montante de sua produção ainda era apenas 7% do total do Império Austríaco, que por sua vez também estava substancialmente atrasado com relação a países como Inglaterra, Bélgica ou França no quesito desenvolvimento industrial (KONTLER, 2021, p. 330-331). A maioria da economia húngara seguia fortemente baseada em um sistema de agricultura latifundiária, com 60% do campesinato sendo rendeiros de terras dos magnatas, e mesmo que a população das cidades livres por volta de 1840 chegava a mais de 600 mil habitantes, apenas um terço vivia de comércio ou da indústria (KONTLER, 2021, p. 330).

Figura 3 - A Hungria no Império Habsburgo depois das guerras Napoleônicas



Fonte: KONTLER (2021), p. 324

Se por um lado há de se conceder que em matéria de escala o Império Austríaco não foi um participante ativo do colonialismo como entendemos que outras potências europeias da época como Espanha ou Inglaterra foram (as colônias dos Habsburgos historicamente não passaram muito de alguns esforços pontuais de curta duração), Matthew Rampley em seu artigo “Decolonizing Central Europe: Czech Art and the Question of ‘Colonial Innocence’” brevemente levanta uma outra linha interpretativa, protagonizada pelos pesquisadores do projeto “*Habsburg postcolonial*”⁴, que “sugere ser apropriado abordar as dinâmicas políticas e culturais da Áustria-Hungria em termos de relações coloniais” (RAMPLEY, 2022, p. 3), contestando a noção de que o império Habsburgo possuiria a tal “Inocência Colonial” que

⁴ C.f. FEICHTINGER, J., PRUTSCH, U. e CSAKY, M.. eds., *Habsburg postcolonial: Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*. Vienna: Studien Verlag, 2003.

países contemporâneos como Albânia ou Macedônia do Norte poderiam mais razoavelmente reivindicar.

Segundo Rampley, seria plausível observar um paralelo entre a relação do velho mundo com as colônias e a dinâmica imperial Austríaca, sugerindo que esta seja considerada em termos de um processo de “colonização interna”, o que implica tanto um domínio e exploração econômico - o que, no caso húngaro, como pudemos notar até aqui, até certo ponto procede dado que apesar de não se comparar plenamente com a exploração colonial das Américas ou da África, possui uma analogia razoável na relação metrópole-industrial vs. colônia-agrícola⁵ - como também se apoiaria em uma “clara hierarquia de povos e culturas” (RAMPLEY, 2022, p. 3), na qual participariam todo o rol de exotismos e mistificações que os povos da Europa Oriental estavam sujeitos (e, em certa medida, até hoje ainda estão): o autor destaca escritos como o de Johann Pezzl, autor do esclarecimento vienense, em seu *Sketch of Vienna* (1786), no qual a Europa Oriental é retratada como lar de figuras como

O húngaro, de passo rígido, com seu Dólmã forrado de pele, suas calças justas chegando quase nos tornozelos, e seu longo rabo de cavalo; ou o polaco de rosto redondo e cabelo de monge com suas mangas esvoaçantes: ambas as nações morrem em suas botas - Armênios, Valacos e Moldavos, com suas vestimentas semi-orientais, não são incomuns - Os sérbios, com seus bigodes retorcidos... os judeus poloneses, enfaixados em preto, seus rostos barbados e cabelos torcidos em nós, parecendo espantalhos: uma sátira ambulante da Raça Escolhida - Camponeses boêmios com suas longas botas; carroceiros húngaros e transilvanos com seus sobretudos de pele de ovelha. (PEZZL, *apud* RAMPLEY, 2022, p.4)

Que os magiares são tomados como “exóticos” por autores europeus não é particularmente uma novidade histórica, e que o trajeto migratório que foi percorrido até assentarem na Bacia dos Cárpatos é pouco ortodoxo para algo entendido como um povo europeu certamente inegável. Estima-se que as tribos úgricas (das quais faziam parte os ancestrais dos magiares) deixaram os Montes Urais (cordilheira de montanhas que historicamente demarcava o lado europeu e asiático da Rússia) por volta do século X a VIII a.c., passando pelas margens do Mar do Aral e do Mar Cáspio ao longo de quase um milênio até enfim ocupar a região que hoje chamamos de Grande Planície Húngara. Disso decorre a perceptível peculiaridade da língua húngara, radicalmente distinta das línguas latinas e

⁵ KONTLER (2021), por sua vez, considera inadequado o emprego do termo “colonial”, mas reconhece que os austríacos não particularmente estimularam o desenvolvimento da manufatura e indústria na Hungria e que a dependência econômica gerada por essa dinâmica era do interesse do Império (C.f. KONTLER, 2021, p. 296-297)

germânicas por conta de sua matriz urálica, que possui mais parentesco com finlandes ou estoniano do que com o alemão ou francês - e apesar dos magiares já terem se estabelecido na região desde o final do século IX, só foram reconhecidos como um reino cristão (sob a alcunha supracitada de “Terras da Coroa de São Estevão”) no século XI.

Conforme se segue ao sul, a exotização dos povos balcânicos gradualmente começa a se misturar com o profundo sentimento anti-otomano da europa central e o verniz de passividade do discurso que expõe povos de terras remotas como “curioso” se dissolve na repulsa contra o “Outro”, tomado como primitivo ou selvagem, quando não diretamente subhumano. Enquanto em determinados pontos da história os austríacos duvidavam da capacidade autolegislativa dos húngaros por conta das revoltas frequentes⁶, “o domínio Habsburgo da Bósnia se entendia explicitamente como uma missão civilizatória” (RAMPLEY, 2022, p. 3). Não seria plenamente exagerado sugerir a presença do componente ideológico de um certo “Balkanismo” - conceito formulado pela historiadora búlgara Maria Todorova a partir do “Orientalismo” de Edward Said - austríaco, no qual sua identidade fundamental enquanto “europeus” se apoiava na exotização dos povos balcânicos e do leste europeu, em constante associação com o mundo otomano e/ou com a Ásia: Rampley destaca como exemplo o diário de viagem à Galícia e Bukiovina de um popular autor austríaco, Karl Franzos (1848 - 1904), publicado sob o título *Aus Halb-Asien* (1876), “Da meia-Ásia”.

Um tal espírito de época austríaco foi sintetizado com transparência pela confusão histórica no qual a famosa frase “*Asien fängt auf der Landstraße an!*” - “A Ásia começa em Landstrasse” (Landstrasse é um bairro historicamente na região leste de Viena) é erroneamente atribuída ao primeiro ministro austríaco Klemens von Metternich, fato que até hoje passa relativamente incontestado provavelmente graças à facilidade com que se pode imaginar um cenário em que tal frase seria enunciada por um político austríaco do século XIX. Na realidade, a primeira aparição dessa frase se deu no livro *Siegelringe. Eine ausgewählte Sammlung politischer und kirchlicher Feuilletons* (1874) de Ferdinand Kürnberger, endereçada ao jornalista vienense não por Metternich, mas por seu tutor:

Porque um dia quando eu disse minha palavra [Viena é a cidade-fronteira entre a Europa e a Ásia] ao homem que era tutor do Príncipe Metternich, ele respondeu: Então você concorda com o velho cavaleiro que costumava dizer: A Ásia começa em Landstrasse! (‘Landstrasse é o subúrbio mais a leste de Vienna em direção à Hungria) (KÜRNBERGER, 1874, p. 222)

⁶ C.f. KONTLER (2021), p. 282

Era certo que apesar da Hungria ocupar uma posição relativamente privilegiada no interior do Império Austríaco, esta ainda era subalterna política e economicamente - além de estar para lá de Landstrasse. A insatisfação das elites húngaras aliada aos setores esclarecidos da *intelligentsia*, irradiados pelo iluminismo e banhados no espírito revolucionário do século XIX e o crescente nacionalismo húngaro se provaram uma combinação explosiva: em 3 de março 1848, aproveitando-se da fragilidade interna da Áustria após a revolução em Viena e conflitos nos territórios italianos dos Habsburgos, explode a Revolução Húngara de 1848 em Peste, reivindicando um governo Húngaro independente, além do fim da censura e liberdade de imprensa, igualdade plena perante a lei para todos os cidadãos, criação de um exército nacional, abolição da servidão, etc.

Encabeçada por Lajos Kossuth e protagonizada por círculos intelectualizados da baixa nobreza, a revolução era profundamente iluminista e liberal em sua natureza, marcando um primeiro esforço na direção de modernização do estado húngaro, abolindo privilégios da nobreza e representando um passo na direção da transição do feudalismo ao capitalismo. Ao mesmo tempo, não só um conjunto de reformas estruturais, enquanto uma revolução conduzida por elites *húngaras*, representou um ponto marcante do ponto de vista da imaginação coletiva de uma “Hungria” num sentido não só abstratamente étnico ou enquanto reino histórico, mas propriamente enquanto uma coletividade *nacional*.

Esse “despertar nacional” não foi recebido com entusiasmo pelos setores organizados das minorias étnicas que, como comentado anteriormente, percebiam no ideal universalista do conceito de *hungarus* ou uma perpetuação de sua posição subalterna no interior do sistema reino/império, no melhor dos casos, ou risco de assimilação compulsória, no pior. Viena, que havia sido obrigada a ceder à pressão húngara e atender a contragosto às reivindicações revolucionárias, não era ignorante dessa conjuntura: mesmo antes de mobilizar exércitos e começar o esforço de guerra, os Habsburgos nomeiam Josip Jelačić, “um fiel oficial do exército Habsburgo e ardente patriota croata” (KONTLER, 2021, p. 356) ban da Croácia, instaurando uma instância “independente” da Hungria e em conexão direta com Viena, medida que enfureceu o recém-formado governo Húngaro.

A relação do centro húngaro com os grupos étnicos minoritários das periferias de seu território deste ponto em diante só se agravou. Em 10 de maio de 1848 o Congresso eslovaco começa a exigir uma assembleia nacional eslovaca independente e autonomia territorial. Três dias depois, o Congresso declarou autonomia política da voivodia sérvia dentro da monarquia Habsburgo e entre 15 e 17 de maio foi criada uma comissão nacional romena, também

reivindicando autonomia. A cada momento o ideal esclarecido de imaginar a Hungria como uma nação-política no qual os magiares continuariam na posição de administradores sucumbia frente ao clamor do despertar nacional-étnico.

Rapidamente junto com esse projeto sucumbia também a própria revolução: tão cedo a situação nos territórios Habsburgos do norte da Itália se estabilizou, Viena mobilizou suas tropas e, com auxílio do Império Russo, esmaga o projeto revolucionário com imensa violência e severas retaliações. Embora o nome do acordo que consagra a transição de “Império Austríaco” para a monarquia dual “Império Austro-Húngaro” seja o “Compromisso” (*Ausgleich*) de 1867, e de fato tal dificilmente teria sido alcançado não fosse o esforço revolucionário de 1848, Kontler (2021) ressalta que para Viena a preservação parcial de algumas das conquistas da revolução foram antes uma moeda de troca barata para estabilizar a já obsoleta estrutura dinástica-imperial austríaca frente às ameaças externas que eram o Império Russo e do emergente Império Alemão.

É num Império Austro-Húngaro tal que, em 1881, Nagyszentmiklós, nasce Béla Bartók.

1.2 A SITUAÇÃO MUSICAL DOS ANOS 20 SOB O PRISMA DOS PRIMEIROS ESCRITOS MUSICAIS DE THEODOR W. ADORNO⁷

Não muito mais que cinco décadas após a unificação da Alemanha sob o Império Alemão e do *Ausgleich* no Império Austro-Húngaro, a Europa assistia o colapso de tais estruturas políticas na maré revolucionária que varreu a virada dos anos 10-20 após a derrota dos poderes centrais na primeira guerra mundial. Pouco depois do início da Revolução Russa de 1917, em novembro de 1918 eclode a Revolução Alemã e, pouco depois, a Revolução dos Crisântemos na Hungria, marcando em um prazo estreito o fim de três grandes impérios do centro e leste europeus. Todas as promessas reprimidas desde 1848 pareciam eclodir em um furor generalizado apontando na direção de pensar uma sociedade diferente e, talvez, um mundo mais justo.

No fronte artístico, desde os anos 10 se desenhava um dos mais agudos momentos de ruptura das primeiras vanguardas com a tradição musical europeia, o modernismo. Abandonando os pilares estruturantes do sistema tonal que sustentavam a música de concerto

⁷ Parte substancial dessa seção e de outras do presente escrito são reformulação de elementos discutidos no TCC do autor.

desde o período barroco, as novas possibilidades musicais abertas pela ruptura estética representavam tanto uma crítica aguda dos modelos clássico-românticos como também novos meios de se estruturar o pensamento musical, não só no sentido de sua articulação formal, mas também quanto ao material musical empregado.

Em uma rápida sucessão o mundo da música de concerto viu nascer *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schönberg, *Sagração da Primavera* (1913), de Igor Stravinsky, *O Príncipe de Madeira* (1917), de Béla Bartók, até *Wozzeck* (1914-1925), de Alban Berg, dentre diversas outras obras que marcaram o período. A todo lado e de diferentes maneiras, compositores de diferentes nacionalidades buscavam modos de responder adequadamente às indagações que a caótica realidade europeia do período colocava - respostas que, nesse momento, iam principalmente na direção da crítica do que há muito estava velho e estabelecido.

Mas tão cedo quanto a virada da década os horizontes revolucionários gradualmente minguaram. Em 1919 o Levante Espartaquista é suprimido na Alemanha e se estabelece a República de Weimar. Na Hungria, o breve regime socialista que suplantou a Primeira República Húngara não durou mais que 133 dias, e o “terror vermelho” foi seguido violentamente pelo “terror branco”, que culminou na restauração do Reino da Hungria sob a regência de Miklós Horthy em 1920.

Observando esse processo de restauração da ordem e estabilização da sociedade europeia, em agosto de 1927 um jovem filósofo Frankfurtiano, Theodor W. Adorno publica um texto intitulado “A Música Estabilizada”⁸, refletindo sobre as obras apresentadas no festival da IGNM⁹ desse mesmo ano. Observando cada vez mais compositores recorrendo a convenções do passado (como uso de formas pré-clássicas ou materiais musicais de origem popular) em suas peças, o autor identifica esse recuo em relação às soluções musicais propostas pelo atonalismo expressionista como um reflexo da situação social em que a Europa se encontrava.

Como podemos observar neste escrito de 1927 - em passagens como “A música se estabiliza com o mundo; há de se espantar que assim fique pior?” (ADORNO, 2014, p. 99) - para Adorno, esse processo é acompanhado também de um reacionarismo musical, o que o leva a tomar emprestado o termo cunhado por Hanns Eisler¹⁰ para indicar a dupla face desta

⁸ ADORNO, “La música estabilizada” (1927), em ADORNO (2014), p. 98.

⁹ “Internationale Gesellschaft für Neue Musik” ou Sociedade Internacional para a Música Nova, fundada em 1922.

¹⁰ C.f. EISLER, H., “Relative Stabilisierung der Musik”, em *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig, Reclam, 1976, p. 46 – 48.

estabilização musical: tanto uma estabilização da música do ponto de vista de sua relação com a sociedade quanto uma estabilização no nível do material musical em si, enquanto recuo frente os novos meios propostos pelo expressionismo;

Não foi por acaso que a sociedade [a IGNM] tomou seu impulso na caótica Viena do período da inflação; a possibilidade da revolução social iluminava o horizonte da revolução estética. Mas a Europa está tranquila, e a secessão tomou o rumo de toda secessão em uma ordem estabelecida; ela se consolidou, admitindo as necessidades da sociedade existente e sendo admitida, como recompensa, por essa sociedade (ADORNO, 2014, p. 99).¹¹

Um dos principais alvos da crítica do texto de 1927 é o “Concerto para Piano” de Béla Bartók. A severidade desta é quase surpreendente, considerando que ao longo dos anos 20 em diversas ocasiões Adorno se mostrou otimista quanto à obra de Bartók, sobre o qual escreve um ensaio em 1922, afirmando que Bartók “sem dúvida se conta entre os músicos essenciais do presente” (ADORNO, “Béla Bartók”, 1922, em ADORNO, *Escritos musicales V*, 2011, p. 288). Segundo ele, “Bartók recaiu em uma forma ingenuamente folclorista de fazer música que, propriamente falando, já havia deixado atrás há muito tempo” (ADORNO, 2014, p. 104). É visível o tom de decepção nas palavras do autor alemão: “Talvez Bartók se encontre em um estado de pausa, de recuperar suas forças” (ADORNO, 2014, p. 104).

A problemática da estabilização musical é desenvolvida num ensaio homônimo¹² escrito em 1928, onde o autor categoriza duas vertentes desse novo estilo que vinha se estabelecendo, a saber, uma classicista e outra folclorista - e aponta a incapacidade destas de enfrentar os problemas técnicos gerados pelos novos meios, cada uma a sua maneira. Na tentativa de recuperar vínculos sociais e uma “objetividade musical” supostamente perdida na ruptura expressionista, os compositores associados a essas vertentes buscavam uma solução para a crise composicional da época por meio da retomada de materiais barrocos/clássicos ou folclóricos (respectivamente) – ao invés de “produzir desde o início com a força da fantasia e o controle impiedoso da consciência tornada livre” (ADORNO, “La música estabilizada”, 1928, em ADORNO, 2011, p. 756), caminho possibilitado pela ruptura expressionista.

De um ponto de vista exterior, parece curioso, pois, Bartók ser enquadrado como parte da escola folclorista, quando no escrito de 1922 Adorno distinguia seu uso do material folclórico de uma tentativa de recuo a um modo seguro de se fazer música: “Mas nunca lhe ocorreu uma ‘utopia regressiva’, jamais atuou de maneira ingênua, voltando-se aos bons

¹¹ Tradução de Jorge de Almeida, disponível em ALMEIDA (2007), p. 224.

¹² ADORNO, “La música estabilizada” (1928), em ADORNO (2011, p. 755).

velhos tempos” - do ensaio “Béla Bartók”, de 1922 (ADORNO, 2011, p. 289). Ou como também podemos observar em outro escrito sobre a obra de Bartók, de 1925¹³, em que o autor alemão enfatiza a maneira própria com que Bartók emprega os materiais musicais de origem folclórica:

Nas obras de Bartók o que é próprio da canção popular nunca se coloca como um elemento estilístico discretamente ressaltado; antes, é em toda parte apreendido pelo processo compositivo subjetivo, sendo perpassado por ele como apenas na realidade o Eu e a objetividade se perpassam (ADORNO, 2011, p. 296).¹⁴

A situação se complexifica ainda mais quando levamos em conta textos posteriores ao “Música estabilizada”, como “O Terceiro quarteto de cordas de Béla Bartók”¹⁵, de 1929, no qual Adorno avalia a peça composta em 1927 pelo húngaro em termos veementemente positivos, enquanto em seu ensaio “Bartók”¹⁶, de 1930, Adorno volta a reafirmar as limitações do novo estilo folclorista-neoclássico do compositor. O problema é, afinal, o folclorismo em si, por vezes elogiado, por outras, duramente criticado, ou não? Estaria Adorno aqui sendo incoerente, oscilando entre um otimismo e crítica quanto ao tratamento bartokiano do material musical folclórico, ou meramente num momento inocente de juventude, em que ainda está em processo de formação de opinião?

No capítulo “Estabilização” de seu livro “Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos 20”¹⁷, Jorge de Almeida desenvolve alguns aspectos que permitem localizar melhor essa problemática dentro do pensamento estético adorniano. Primeiramente, segundo o autor,

Adorno reconhece, antes da estabilização, a existência de um folclorismo genuíno nos países do Leste europeu e na Península Ibérica, representado por músicos que incorporavam a tradição musical desses países como contraponto, e não solução, à crise das formas que afetava a “grande música” burguesa (ALMEIDA, 2007, p. 232).

O sentido discutido aqui é retratado por Almeida ao citar a posição de Adorno sobre a reprodução de esculturas africanas no *Blaue Reiter*, onde “a antiguidade mais remota tornava-se um meio de luta da vanguarda contra o *status quo*”¹⁸, e, como o autor brasileiro

¹³ “Sobre algumas obras de Béla Bartók”, 1925

¹⁴ Trad. de Jorge de Almeida, disponível em ALMEIDA (2007) p. 232.

¹⁵ ADORNO, “El Tercer cuarteto para cuerdas de Béla Bartók” (1929), em ADORNO (2011), p. 301.

¹⁶ ADORNO, “Bartók” (1930), em ADORNO (2011), p. 305.

¹⁷ ALMEIDA, “Crítica dialética em Theodor Adorno” (2007).

¹⁸ ADORNO, “Aforismos musicales” (1931), em ADORNO (2011), p. 15.

complementa; “A arte popular poderia adquirir um novo sentido ao desmentir a falsa pretensão de universalidade da arte burguesa, mas jamais substituí-la como meio de alcançar a universalidade perdida” (ALMEIDA, 2007, p. 231). Não solução positiva à crise do tonalismo, mas, antes, crítica do mesmo: temos aqui que Adorno não meramente descarta todo e qualquer uso do material folclórico como diretamente reacionário, sugerindo que, em certo emprego, tal pode aparecer como aliado às propostas composicionais modernistas.

Nos anos 30, com a consolidação das escolas nacionalistas e do estilo neoclássico, algumas peças de Bartók acabam por assumir um estilo similar¹⁹, tal qual Adorno já sugeria em 1928²⁰. Parece-nos, contudo, que a crítica que Adorno estabelece é, antes, quanto a esses vestígios neoclássicos presentes da obra de Bartók, não propriamente ao emprego de materiais musicais folclóricos por si. Ao fim de seu último escrito sobre Bartók do período, o já citado “Bartók”, de 1930, o modo com que a questão é formulada já é quase como que batendo em retirada, mas ainda assim o filósofo frankfurtiano insiste no valor da proposta que foi empreitada por Bartók em sua fase vanguardista:

Muito pouco resta do compositor e do que tem sido dito sobre ele: o compositor apenas oferece uma visão individual da música bartokiana, por assim dizer. A [visão] coletivamente mais ampla cabe de obter-se do investigador e arranjador de canções populares. [Esta] Foi capaz de nada menos que arrancar das ideias folclóricas a aparência romântica e fazer visível um modo sólido a relação entre o mais antigo e o mais novo, que o compositor fez frutífera como um fato ele mesmo historicamente objetivo [...] O folclorista exige uma valoração própria. Juntamente com o compositor, pertence a Europa: o rigor com que estabelece limites para si mesmo inadvertidamente explode seus limites, e seu dialeto tende para a própria linguagem da música (ADORNO, 2011, p. 308).

Cabe aqui, pois, uma atenção mais detida à música bartokiana e à obra do compositor húngaro, de forma a avaliar através do próprio objeto o quanto a crítica procede e esmiuçar para além do nível abstrato qual a natureza particular do seu tratamento dos materiais musicais de origem folclórica.

¹⁹ No caso de obras como o 2º Concerto para piano (1930-1931) ou o 5º Quarteto de cordas (1934).

²⁰ “Bartók, um talento compositivo grande e original, alcançou em suas melhores obras uma altura ao fio da navalha entre a objetiva música popular e a subjetiva música artística, sem, contudo, cair de tal altura: seu paradoxal êxito voltou-se a cair abaixo novamente entre ao classicismo europeu genérico e o folclorismo não-mediado.” fragmento de “A música estabilizada”, 1928. (ADORNO 2011, p. 758).

2 BÉLA BARTÓK

Béla Bartók foi um compositor húngaro nascido em Nagyszentmiklós em 1881. O corpo de sua produção se deu na virada do século XIX ao XX e nas primeiras décadas deste último. Desde cedo interessado pela música folclórica de sua região, atuou amplamente como etnomusicólogo, registrando e catalogando milhares de canções do centro/leste europeu. Tal trabalho, desenvolvido ao longo de anos de pesquisa e viagem, contudo, não se resumiu à mera coleta, mas Bartók também desenvolveu arranjos e transcrições dessas canções, chegando até a utilizá-las como peças didáticas²¹.

No trabalho de coleta, arranjo e manipulação de canções e músicas folclóricas de diversos povos, Bartók encontra um material que não o permitiu se restringir ao interesse etnomusicológico de registro e divulgação da música popular, mas que teve, segundo ele,

[...] influência decisiva em meu trabalho, pois me libertou da tirania das tonalidades maiores e menores. A maior parte do tesouro coletado, e a parte mais valiosa, estava nos velhos modos eclesiásticos ou gregos, ou baseado em escalas pentatônicas mais primitivas, as melodias eram cheias das mais livres e variadas frases rítmicas e mudanças de tempi, tocadas tanto em *rubato* como em *giusto*. Ficou claro para mim que os velhos modos, que haviam sido esquecidos em nossa música, não haviam perdido nada de seu vigor (BARTÓK, “The Life of Béla Bartók”, *Tempo*, no. 13 (1949), p. 4-5).

Segundo Paul Griffiths, em seu livro “Bartók”, o compositor húngaro “[...] percebe que os camponeses húngaros lhe estavam dizendo as mesmas coisas que ele simultaneamente aprendia com Debussy: a ratificação parisiense das novas explorações rítmicas e harmônicas o ajudaram a dar uso àquilo que estava gravando nos vilarejos da Hungria” (GRIFFTHS, 1984, p. 46). E, como ele escreve logo depois, “pode ser difícil dizer o que Bartók estava pegando da música folclórica e o que de Debussy. E, de fato, talvez sequer faça sentido tentar fazer tal distinção, dado que ambas as influências o estavam afetando ao mesmo tempo, e na mesma direção” (GRIFFTHS, 1984, p. 47) - uma direção eminentemente crítica à linguagem tonal estabelecida da música clássico-romântica.

Esse é um dos sentidos que distingue a intenção do compositor húngaro com relação aos compositores nacionalistas do século XIX, no qual a emergência do material supostamente folclórico se dava com fins antes de confirmação de uma identidade nacional

²¹ c.f. BARTÓK (1909), “For Children”.

por meio do classicismo musical, não enquanto um elemento crítico a ele - conforme Dahlhaus nota em seu ensaio “Nationalism and Music”,

O que é bem mais característico do século XIX é a ideia de que o espírito nacional que se manifestava na música folclórica a um nível elementar era o mesmo espírito que finalmente produziu o classicismo. [...] O entusiasmo pela música folclórica e a aspiração ao classicismo eram complementares, não contraditórios. O Classicismo era visto como a expressão final e perfeita de algo que inicialmente tomou forma na música folclórica; a *noble simplicité* do estilo clássico representava a simplicidade da música folclórica, renovada e transformada (DAHLHAUS, 1980, p. 82)

Falando em termos gerais, a crescente nacionalização da sociedade na Europa no século XIX deixou sua marca na maioria dos compositores do período clássico-romântico e mesmo compositores não associados diretamente a “escolas nacionais”²² inevitavelmente interagiam com o conceito de *Nacionalismo*, direta ou indiretamente: Schumann já em 1836 elogiava a obra de Chopin em termos de seu “forte e original nacionalismo” (DAHLHAUS, 1980, p. 84) e tanto a posição enfática de Wagner com relação à unificação da Alemanha como a fundação da *Société nationale de musique* na França atestam a isso.

Entretanto, da mesma forma com que em verdade é difícil ou vago precisar quais são os traços unívocos que garantem que alguém pertença a uma nação específica no caso do conceito amplo de nacionalismo, no musical também muitas vezes os elementos tomados como característicos de uma nação não eram necessariamente tão substanciais quanto o discurso da época fazia parecer, muito menos garantidamente provenientes de uma “fonte popular originária”. Na direção inversa, “a suposição de que a música folclórica é sempre e acima de tudo a música de uma nação - uma visão que era considerada como verdade auto-evidente no século XIX - é questionável e mal fundamentada” (DAHLHAUS, 1980, p. 92). Ou seja, além de ser questionável se aquela música era efetivamente tão “popular” quanto a raiz *Volk* de *Volksmusik* desejava fazer parecer, ainda há de se notar que sequer há uma coincidência direta entre se um grupo étnico-cultural A pertence nacionalmente à unidade territorial-política B, como vimos em diversas instâncias no caso da Hungria e do Império Austríaco com relação às minorias étnicas.

Segundo Dahlhaus, essa relação problemática entre tais tentativas de fundar um estilo clássico-nacional e a música folclórica também tinha um plano de fundo social: analogamente à vagueza do conceito de *povo*, “A apropriação da música folclórica pela burguesia, a fim de

²² Termo usualmente empregado com relação a escolas musicais marginais ao cânone germânico-francês-italiano.

se assegurar de que seus sentimentos nacionais tinham raízes e que sua própria existência tinha, portanto, uma autêntica “originalidade”, era um apelo atravessando barreiras sociais” (DAHLHAUS, 1980, p. 93), ou seja, uma tentativa de dissimular as diferenças materiais postas.

Dahlhaus comenta que, segundo Walter Wiora, a música que era tomada como *folclórica* no século XIX não era exatamente a música popular que se escutaria no campo ou numa cerimônia de casamento de uma pequena família urbana, mas antes a música que circulava nos salões das elites performada por classes musicais especializadas.

De acordo com Walter Wiora os tipos melódicos da música folclórica europeia eram transmitidos e circulavam “não entre os grupos étnicos, em sua maioria, mas entre grupos culturais e ocupacionais como pastores e menestres”. (DAHLHAUS, 1980, p. 93).

A complexidade da situação é tal: uma música que em tese é popular, com raízes que podiam ser traçadas de grupos étnicos que sequer necessariamente eram representativos do ponto de vista político-institucional, na verdade era performada por grupos musicais especializados, e, a partir desse material de segunda mão, era elegida como representativa do *Volkgeist* nacional.

Tão contraditória quanto a situação pareça, do ponto de vista do emergente nacionalismo húngaro o estilo nacional que se fazia ouvir na música de Liszt bastava, não sendo uma preocupação científica avaliar o quão verdadeiramente populares eram os materiais musicais no qual ela se baseava.

Formulando de forma sumária: enquanto a música cigana [cic] na Hungria fosse tomada como autenticamente húngara, ela *era* autenticamente húngara; o erro histórico deve ser tal qual ocorreu tomado como uma verdade estética, pois é necessário um acordo coletivo para marcar certos traços como nacionais, e no século XIX o acordo era influenciado por uma consciência nacional coletiva representada pelo desejo de afirmar uma identidade nacional. (DAHLHAUS, 1980, p. 92).

A questão central é que, acima de tudo, a música folclórica era um *meio* para o estabelecimento de uma identidade nacional e para a construção mesma dos estados nacionais. Em grande medida, muitas dimensões objetivas de uma avaliação precisa sobre os materiais musicais empregados eram absolutamente prescindíveis, mas Dahlhaus alerta quanto à uma suposição de que é só uma questão de precisão científica:

Mas desprezar a interpretação nacionalista da música folclória como um erro estético que somente agora está sendo corrigido graças à pesquisa empírica seria também um erro: um emprego equivocado das categorias. Esteticamente é perfeitamente legítimo chamar *drones* de gaita de fole e quartas sustentadas de tipicamente polonesas quando acontecem em Chopin e tipicamente norueguesas quando ocorrem em Grieg. (DAHLHAUS, 1980, p. 95).

Um exemplo ilustrativo desse modo de relação com o material musical folclórico são as *Slåtter* (Canções Camponesas Norueguesas), Op. 72 (1902-1903) de Edvard Grieg (1843-1907). Uma das últimas peças escritas pelo compositor norueguês, a peça em certo sentido escapa da problemática que viemos apresentando por se basear em materiais autenticamente populares. Mesmo assim, entretanto, há de se notar que há uma barreira intransponível estabelecida pelo compositor com relação a esse material, conforme ele escreve no prefácio da coletânea: “Meu objetivo em arranjar a música para piano foi **elevantar** essas obras do povo a um nível artístico, ao dar-lhes o que eu poderia chamar de estilo da concordância musical, ou trazê-los sob um sistema de harmonia”. (GRIEG, 1991, p. 165, grifo nosso). Ou seja, mesmo nesse caso em que os materiais-base são autenticamente folclóricos, a direção estética dessa apreensão ainda é a conformação desses materiais exógenos no interior do sistema tonal.

O que pode ser compreendido como diferente no projeto de Bartók de uso dos materiais musicais folclóricos com relação à música nacionalista do século XIX é precisamente essa dimensão: o objetivo primário de Bartók não seria a edificação de um projeto nacionalista dessa natureza, passando por cima dos materiais musicais populares ou os tomando meramente como meio.

Outra diferença fundamental pode ser traçada diretamente de seus próprios escritos, na distinção entre música “campesina”, como Bartók se refere à música folclórica que encontrou no interior do então Reino da Hungria, e a versão citadina de música popular já incorporada pelo sistema tonal, que ele se refere como “composições de aparência popular” ou “música popular urbana” - performada na Hungria principalmente por grupos musicais profissionais romani.

A distinção entre esses tipos de música popular é proposta primeiramente por Bartók em um texto de 1921, “A relação entre a música popular e o desenvolvimento da música erudita de hoje”. Segundo o compositor,

Os camponeses ou a classe camponesa perdem sua inocência e sua inconsciência sem preconceitos ao receber uma cultura urbana - ou semi-cultura -, sua capacidade artística transformadora se é perdida. Isso se dá porque há tempos não se pode falar de uma música camponesa *strictu sensu* no ocidente (BARTÓK, 2006, p. 123).

Segundo ele, os compositores nacionalistas do século XIX se utilizaram, na verdade, em sua maioria, dessa música popular urbana, já incorporada pelo sistema tonal, que perdeu sua força original. Para Bartók, “quanto mais uma melodia é primitiva, mais sua harmonização ou acompanhamento pode ser peculiar” (BARTÓK, 2006, p. 204); ao compositor, simplesmente não fazia sentido harmonizar aquela música com acordes perfeitos sob os moldes das tonalidades maiores e menores, pois “nas melodias primitivas, não faz ver em lugar algum referência a tais encadeamentos estereotípicos de acordes perfeitos” (BARTÓK, 2006, p. 205). Antes, o interesse é justamente a ausência de limites que esse material pode oferecer ao compositor, chegando a apontar até um convite à politonalidade²³, segundo ele – o que de forma alguma se dava da mesma forma na música popular urbana, já enquadrada no modelo tonal.

Ao mesmo tempo, Bartók não se conformou em apenas repetir a música camponesa na qual se inspirava, tanto que sempre traçou uma linha clara entre o que era arranjo e suas composições, como Griffiths indica:

Mas em certas ocasiões, e elas são a maioria, a influência da canção folclórica vai além: Bartók não imita seu material campesino, mas, antes, o objeto para arranjo, imitação ou análise – foi certamente algo de que ele estava consciente nesses termos [...] Sua preferência era compor autonomamente com base na música folclórica, e de fato ele apenas usava melodias campesinas em peças que eram declaradamente arranjos, como na 1ª, 3ª, 6ª e 8ª das “8 Peças Fáceis” (GRIFFTHS, 1984, p. 47).

Para o compositor húngaro, a invenção por sobre o estilo popular é longe de ser um demérito, pois tal qual ele aponta em seu ensaio “A influência da música popular na música erudita de hoje”, de 1931 (dialogando diretamente com o supracitado escrito de 1921), “é secundário o compositor se utilizar em suas obras temas de sua própria invenção ou temas [folclóricos] encontrados” (BARTÓK, 2006, p. 205), pois “Pode-se dizer que o compositor aprende a linguagem musical dos camponeses, que a manipula com a mesma perfeição que

²³ Como podemos observar em peças como a primeira das 14 Bagatelas para Piano (op. 6 - Sz 38), como um caso de politonalismo e polimodalismo simultaneamente, ou (dentre diversos possíveis exemplos de polimodalismo) como podemos observar na sexta das Oito Canções Populares Húngaras (Sz. 64), c.f. ANTOKOLETZ (1990), p. 47.

um poeta fala em sua língua materna” (BARTÓK, 2006, p. 206). Podemos complementar citando o escrito de 1921:

Se é uma questão de influência da música camponesa, tal não deveria ser vista como uma simples cobertura de verniz. Não é uma questão de adaptar melodias ou fragmentos melódicos e inseri-los na obra de maneira inorgânica. Ao invés disso, é uma questão de alcançar interiormente aquilo que é difícil de traduzir em palavras: o espírito da música dos camponeses. Quanto à maneira de se compreender tal espírito e de como traduzir tal compreensão em obras musicais, ela estará sempre intimamente relacionada com o talento musical e personalidade do compositor (BARTÓK, 2006, p. 125).

Disso, outra observação de Griffiths nos chama a atenção, num sentido de que a influência do trabalho com música folclórica se estende até o próprio pensamento composicional de Bartók:

Sem dúvida Bartók era por sua própria natureza musical atraído pelo princípio da variação - isto fora evidente em Kossuth - mas sem dúvida também seu trabalho com música popular, que estava se transformando de um hobby em uma busca científica durante o tempo em que ele estava escrevendo o Primeiro Quarteto, acentuou o gosto natural. Pois parte de sua tarefa como etnomusicólogo era rastrear variantes, para decidir se uma melodia coletada de uma aldeia era criação independente ou uma versão alterada de uma melodia de outra aldeia. Colocar esta operação analítica em reverso proporcionou o aparato mental para a astúcia variacional exibida na final do Primeiro Quarteto e muitas outras peças posteriores (GRIFFITHS, 1984, p. 51).

Nessa medida, temos que em Bartók a relação entre o material musical folclórico e sua música não só não se dá de maneira imediata como perpassa transversalmente seu pensamento composicional, para além dos momentos mais evidentemente referenciais ao folclore, como em arranjos e transcrições de canções populares. Noções do tipo também são destacadas pela vasta bibliografia de análise ao redor da música do compositor húngaro. Em seu livro capital sobre o tema, “The Music of Béla Bartók”, Elliott Antokoletz cita o escrito de Bartók de 1921 apontando justamente a medida em que o próprio material musical folclórico convida a um distanciamento do sistema tonal (ANTOKOLETZ, 1990, p. 4). Segundo Bartók,

A música folclórica genuína da Europa Oriental é quase completamente diatônica e, em certas regiões, como na Hungria, até pentatônica. Em todo caso, é notável que, no início do século 20, ao mesmo tempo em que há uma busca de inspiração da música camponesa, curiosamente o suficiente, ao mesmo tempo uma tendência aparentemente oposta se torna visível: uma tendência em direção à emancipação dos doze semitons contidos na oitava, como são usados em nossa música erudita, em direção a sua emancipação de

toda a dependência de um sistema escalar [...] O elemento diatônico na música folclórica da Europa Oriental de forma alguma entra em conflito com a tendência de equalizar o valor dos semitons. Tal tendência pode ser realizada tanto na melodia quanto na harmonia; mesmo que, ao se basear na música camponesa, apareçam formações diatônicas ou mesmo pentatônicas na escrita melódica, ainda há ampla margem na harmonização para se equalizar os doze semitons (BARTÓK, 2006, p. 125).

No capítulo seguinte à citação, Antokoletz evidencia essa tendência do material folclórico de escapar das relações harmônicas tradicionais do tonalismo em sua análise de duas das Bagatelas para Piano (op. 6 – Sz 38)²⁴, ambas harmonizações de melodias folclóricas. Na 4ª bagatela do ciclo, Bartók emprega o modo Ré eólio, o que por si só já enfraquece o movimento tonal, na medida em que a ausência da nota sensível (no caso, Dó#) implica em resoluções mais fracas mesmo em encadeamentos de acorde que levem do quinto grau da escala ao primeiro. Isso é colaborado pelo baixo, que se mantém majoritariamente numa pentatônica de Ré evitando adjacências de semitom – excetuando-se dois Sib, mas que por serem alcançados via salto de sexta menor a partir de Ré nos momentos em que ocorrem evidentemente não escapam do sentido geral de enfraquecimento do movimento tonal, ainda mais considerando que ambos aparecem como sexta do acorde de Ré menor. Segundo o autor, a sensação de prioridade da classe de nota Ré é obtida por meio do contorno melódico, que enfatiza a nota como a mais grave e mais aguda em três das quatro frases diferentes da peça, e da exposição temporal, enquanto nota final das quatro, em detrimento dos meios usuais ao tonalismo em que o centro tonal é apontado por meio das relações hierárquicas inerentes às escalas maiores e menores – relações estas que são efetivadas por meio da harmonia.

Figura 4 – Quatro primeiros compassos da 4ª das 14 Bagatelas op. 6.

Grave ♩ = 69

Piano

ff legatissimo

Fonte: transcrição realizada pelo autor com base em BARTÓK, (1953).

Contudo, como indicado anteriormente, ocorre na música de Bartók que mesmo em peças sem relação direta com materiais musicais folclóricos a influência destes aflora em

²⁴ C.f. também ANTOKOLETZ (1981).

direção a construções musicais distintas das do tonalismo tradicional. Em Música para Cordas, Percussão e Celesta, uma das obras mais célebres do compositor, enquanto os movimentos tipicamente associados à influência folclórica são o segundo e o quarto, dotados de energia rítmica e fraseologia características de danças húngaras, tal influência também se faz presente (de forma mais obtusa) no primeiro movimento, uma fuga.

Esta pode ser observada na construção do sujeito da fuga, no qual o agrupamento rítmico das colcheias alterna entre ternário e binário. No primeiro segmento de frase, no primeiro compasso 8/8, temos dois tempos de semínima pontuada e um de semínima, a despeito do sentido usual de 8/8 implicar 4 tempos em subdivisão binária, tradicionalmente. No segundo segmento de frase, no segundo compasso, o 12/8 é seguido à risca como 4 pulsos de semínima pontuada, assim como no terceiro compasso a mesma subdivisão de colcheias do outro 8/8 é repetida: 3 + 2 + 3. Contudo, no quarto segmento de frase, que se inicia no terceiro pulso (virtual) do terceiro compasso, a subdivisão é binária apenas nas primeiras duas semínimas do quarto compasso, em um agrupamento de 2 + 4 + 3 graças ao unusual compasso de 7/8.

Figura 5 – Sujeito do primeiro movimento de Música para Cordas, Percussão e Celesta.

Andante tranquilo, ♩ = ca 116 - 112

con sord.

Viola

pp

Vla.

Fonte: transcrição realizada pelo autor com base em BARTÓK, (1939).

Vale ressaltar que, apesar de sutil, tal construção não é de forma alguma trivial, na medida em que a melodia em questão se trata de um sujeito de fuga, não apenas um tema a ser variado livremente no decorrer da peça. A arquitetura rítmica neste é essencial, dado que é base para todo o desenvolvimento contrapontístico do movimento em questão - não é hiperbólico dizer que mesmo mínimas diferenças em valores rítmicos num sujeito podem ter grande impacto na elaboração de um contrassujeito ou *stretto*, por exemplo. Tão logo quanto

no segundo compasso do primeiro episódio, após a viola terminar de tocar sujeito, já se pode sentir uma tensão polimétrica entre essa voz e a principal que está tocando o sujeito.

Figura 6 – Primeiro contrassujeito, entrada dos violinos 3 e 4

The image shows a musical score for Violin 3 and 4. The score is written for two staves: Vno. (Violin) and Vla. (Viola). The Vno. staff starts with a treble clef and a 7/8 time signature. The Vla. staff starts with a bass clef and a 7/8 time signature. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a '4' above the staff and 'con sord.' above the Vno. staff. The second measure is marked with 'pp' below the Vno. staff. The third measure is marked with '12/8' above the Vno. staff. The score shows a complex rhythmic structure with changing time signatures (7/8, 8/8, 12/8) and dynamic markings (pp, con sord.).

Fonte: transcrição realizada pelo autor com base em BARTÓK, (1939).

Essa tensão rítmica entre as vozes, mesmo em consonância pelo quase onipresente denominador comum do valor de colcheia, se soma à uniformidade tímbrica da orquestra de cordas para tecer uma trama orquestral paulatinamente mais densa conforme o decorrer do movimento, seguindo o mesmo caminho de acumulação de tensão apontado pela harmonia (nas sucessivas apresentações do sujeito à distância de quinta justa)²⁵.

Através da transcrição de uma aula dada por Bartók em Harvard em 1943 fornecida por John Vinton em seu artigo “Bartók on his own music”, podemos traçar a origem desse procedimento rítmico na música folclórica do leste europeu: na verdade, Bartók indica nominalmente o primeiro movimento de *Música para cordas, percussão e celesta* como um dos casos eminentes em que empregou essa técnica de variação de compassos para gerar complexidade métrica.

“O que mais nos interessava no *rigid rhythm* . . . eram as mudanças de [fórmula de] compasso. Eu explorei plenamente essas possibilidades . . . nas minhas primeiras obras, e nas posteriores com, talvez, certo exagero . . .” [...] Bartók adiciona aqui: “milyen peldak I. suite? II. suite? kesobbiek? tanc-suite, Huiros hangsz. elso tetel?” [que exemplos: 1ª Suíte? 2ª Suíte? as posteriores? Suíte de Danças, Música para cordas primeiro movimento?]

(VINTON, 1966, p. 236).

Com “*rigid rhythm*” (ritmo rígido) Bartók se refere ao que usualmente chamava de *tempo giusto*, onde os valores métricos são geralmente mais estáveis, mais presentes em músicas de dança, em oposição ao *parlando-rubato*, em que há mais flexibilidade rítmica,

²⁵ C.f. ANTOKOLETZ, 1990, p. 126

mais típico em canções e próximo da prosódia da fala - ambas tipologias relacionadas com a música folclórica. Esse procedimento de variação métrica não é apenas um modo que Bartók encontra para gerar interesse rítmico no *tempo giusto*, mas sua origem é também dada na música folclórica. Benjamin Suchoff em seu “Ethnomusicological Roots of Béla Bartók’s Musical Language” corrobora essa teoria comentando a passagem supracitada:

Em uma discussão sobre o *tempo giusto* Bartók afirma: “O que mais nos interessava no *rigid rhythm* eram as mudanças de [fórmula de] compasso. Eu explorei plenamente essas possibilidades nas minhas primeiras obras, e nas posteriores com, talvez, certo exagero” (Suchoff 1976:386). É na *colinde* Romena que ele observou pela primeira vez mudanças de fórmula de compasso tanto regulares como irregulares como um elemento característico da canção folclórica rural. A primeira tem uma alteração regular de 5/8 e 3/8, 3/4 e 3/8, 2/4 e 3/4, etc.; a outra, tais métricas não-alternadas como 2/4, 3/4, 4/4, e 3/8, 5/8, 2/4. (SUCHOFF, 1987, p. 55)

Há de se notar que o sentido preciso da compreensão do emprego de compassos irregulares na música de Bartók é como diferenciação entre “tempo curto” e “tempo longo”, não apenas uma questão de duração geral do compasso ou contagem de semicolcheias - o pensamento é de agrupar as colcheias em pulsos de duração variada, conforme a divisão em linhas tracejadas na partitura de *Música para cordas percussão e celesta* enfatiza. Em outra passagem destacada por VINTON (1966) Bartók explica essa diferenciação:

Nós temos, mesmo que não muito frequentemente, métricas de 5/8 ou 7/8 em nossa melodia [folclórica]. A diferença entre estas e o 2/4 regular não é essencial: é uma diferença, antes, derivativa. 5/8 pode ser explicado como uma dobra de uma das colcheias em um compasso de 2/4, e 7/8 como um compasso de 4/4 com uma colcheia cortada. Esses compassos estranhos me atraíram imensamente, e sua influência pode ser descoberta em vários lugares [em] minhas obras originais. (BARTÓK, apud VINTON 1966, p. 236)

Ou seja, mesmo num caso em que aparentemente Bartók está dialogando unicamente com a tradição da música de concerto ocidental, a saber, numa fuga, estão presentes duas técnicas de variação rítmica provenientes da música folclórica (mudanças constantes de fórmula de compasso e compassos irregulares). Mas as relações entre material folclórico e técnica composicional moderna vão além disso. Segundo Antokoletz,

Em *Música para cordas, percussão e celesta*, a prioridade tonal é estabelecida de acordo com dois princípios contrastantes. As seções cromáticas são organizadas primariamente ao redor de eixos de simetria, enquanto as diatônicas-modais são baseadas em centros tonais tradicionais.

Contudo, inter-relações significativas ocorrem entre esses métodos de estabelecer centralidade tonal aparentemente irreconciliáveis. (ANTOKOLETZ, 1984, p. 184).

Uma dessas relações destacada pelo autor se dá entre o primeiro e quarto movimento da peça. No primeiro movimento, referenciando o procedimento apresentacional tradicional da fuga²⁶, a resposta do sujeito se dá à distância de quinta justa acima, partindo de Mi (o sujeito começa em Lá). A terceira entrada do sujeito, contudo, se dá em Ré, quinta abaixo de Lá, ao invés da usual representação do sujeito na tonalidade da tônica. As entradas subsequentes do sujeito então seguem alternando entre sucessivas quintas acima ou abaixo das apresentações anteriores: a 4ª apresentação parte de Si (quinta acima de Mi), a 5ª parte de Sol (quinta abaixo de Ré), e assim por diante, gerando a seguinte estrutura:

Figura 7 – Estrutura expositiva do primeiro movimento de *Música para cordas percussão e celesta*.

Compasso: 1 4 8 12 16 26 27
 Ciclo Asc.: Lá Mi Si Fá#

Ciclo Desc.: Lá Ré Sol Dó

8 33 34 37 44 45 56
 Dó# Dó# Sol# Sib Mib Sib Mib
 Fá Sib Mib Mib

Ciclo de quintas justas inversamente complementares (soma 6)

Lá	---	Mi	---	Si	---	Fá#	---	Dó#	---	Sol #	---	Ré#
Lá	---	Ré	---	Sol	---	Dó	---	Fá#	---	Sib	---	Mib

Intervalos: 0 2 4 6 8 10 0

Fonte: ANTOKOLETZ, 1984, p. 185

²⁶ No qual a resposta do sujeito se dá na tonalidade da dominante, ou seja, 5ª acima da tônica no qual o sujeito foi apresentado.

Essa estrutura, que facilmente poderia ser tomada como um procedimento composicional puramente especulativo ou interpretado unicamente como um diálogo com a tradição clássica-romântica da fuga através de um uso criativo das relações de transposição de quinta justa, segundo Antokoletz, pode ser entendida sob outra ótica: a partir do procedimento de desdobramento de formações simétricas a partir dos modos folclóricos²⁷.

Antokoletz nota que na direção de quintas ascendentes a coleção gerada (Lá-Mi-Si-Fá#-Dó#-Sol#-Ré#/Mib) não é outra que um desdobramento organizado a partir de quintas justas do *pitch content* do modo A lídio (Lá-Si-Dó#-Ré#-Mi-Fá#-Sol#), justamente o modo do quarto movimento - “logo, as propriedades modais básicas do tema em Lá lídio do quarto movimento se encontram pronunciadas nas relações simétricas da fuga cromática do movimento de abertura da peça” (ANTOKOLETZ, 1984, p. 187).

Esse imbricamento entre tonalidade e procedimentos simétricos é o que nos leva a um terceiro nível de abstração, no qual vamos nos debruçar sobre o modo particular com que Bartók equaliza os doze semitons, tal qual lhe era sugerido pela tendência imanente do próprio material musical folclórico. A solução aqui é distinta da dodecafônica, mas não deixa de representar um deslocamento significativo com relação ao tonalismo – enquanto são mantidas relações de ordem tonal entre acordes, a funcionalidade tonal é expandida de forma a englobar encadeamentos entre todas as doze notas do total cromático fornecendo á substitutibilidade tonal um estatuto próprio.

Na música de Bartók, isso é obtido por meio do Sistema Axial, termo cunhado pelo teórico que propôs tal abordagem, Erno Lendvai. Segundo o autor,

Visto historicamente, o Sistema Axial reflete o conflito ancestral entre *tonalidade e equidistância*, em que a gradual ascensão do último resultou na libertação e tratamento igual dos doze tons cromáticos (LENDVAI, 1979, p. 16)

No sistema tonal clássico-romântico, é prevista uma relação de substitutibilidade entre acordes à distância de terça. O exemplo mais evidente é a noção de relativo, em que um acorde como Ré menor é considerado subdominante relativa (Sr)²⁸ de Dó maior, posto que se

²⁷ Técnica discutida extensivamente por Antokoletz ao longo do terceiro capítulo do livro, “Symmetrical Transformations of Folk Modes”.

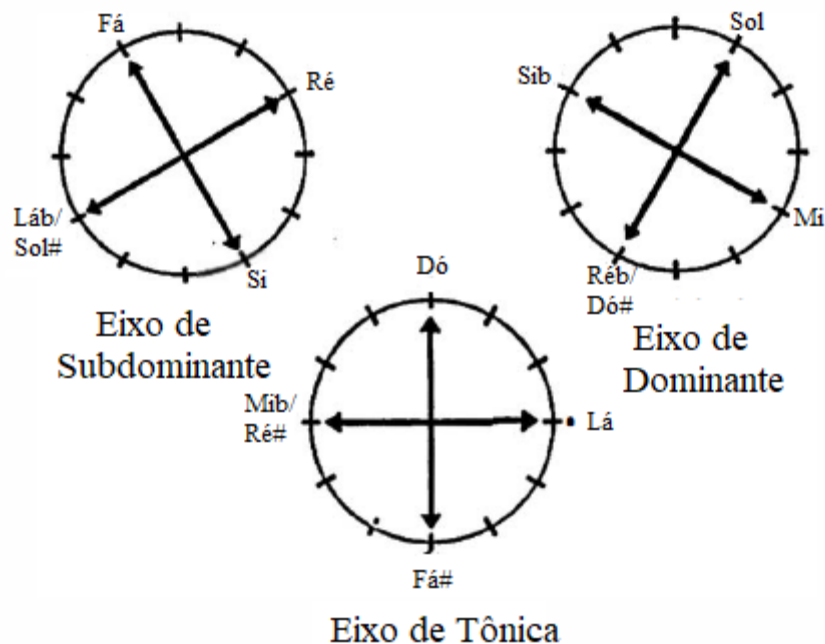
²⁸ Siglas de Tônica Relativa, Subdominante Relativa e Dominante Relativa, respectivamente. Na harmonia funcional, os acordes de vi ii e iii grau (em tonalidade maior) são chamadas funções relativas, ou seja, mesmo sendo acordes diferentes, teriam funções análogas ou aproximadas à das funções principais de Tônica, Subdominante e Dominante. Aqui na *axial theory* tais acordes relativos se unem com os acordes relativos das funções principais em tonalidade menor - III, VI e VII, respectivamente tR (relativo maior

localiza terça menor abaixo de Fá maior, a subdominante (S) de Dó. Assumindo uma subdominante menor, sua relativa é terça menor *acima*, ou seja, Lá♭ maior é o relativo de Fá menor, que seriam subdominante relativa (sR) e subdominante menor (s) de Dó.

O passo realizado por Bartók é estender esse princípio uma terça menor a mais de distância: terça menor acima de Lá♭ e, simultaneamente, terça menor abaixo de Ré, temos a nota Si, que seria relativo de ambos. A mesma lógica se realizaria entre as notas com função de tônica, a saber, Mi♭ e Lá (com relação à Dó), que dividem relação com Fá♯, e entre as com função de dominante, e Mi e Sib, que são relativas de Sol, adicionando-se aqui também Ré♭.

Projetando essas relações intervalares no círculo de quintas, temos a formação de três eixos distintos, como ilustrado por Lendvai (LENDVAI, 1979, p. 3):

Figura 8 - os três eixos.



Fonte: LENDVAI, (1979), p. 3

Por meio das relações entre as notas de cada eixo, Bartók efetivamente consegue empregar qualquer uma das doze notas sem uma relação de hierarquia pré-estabelecida mesmo sem abandonar a funcionalidade tonal: por mais que ainda se esteja operando com uma sensação de centro tonal, graças à substitutibilidade entre os acordes, mesmo acordes

da tônica maior), sR (relativo maior da subdominante menor) e dR (relativo maior da “dominante menor”) - para formar os eixos secundários de cada função, como podemos ver a seguir na figura 2.

tonalmente distantes (como um acorde Fá# em Dó) podem ser empregados com a mesma plenitude de sentido que uma dominante.

A substitutibilidade funcional e relações de terça não são um princípio impensado ao tonalismo: as modulações para região da medianta em peças tardias de Beethoven²⁹ ou a obra Brahms³⁰ são exemplos claros disso. Mas, em Bartók, não se trata de uma simples dedução destes princípios e sua extensão por meio da tradição tonal, tampouco uma tentativa abstrata de equalizar os semitons, mas essa construção se baseia em um princípio que, como vimos, Bartók extrai do material musical folclórico: o rompimento com a diferenciação estrita entre maior e menor.

No tonalismo tradicional, como vimos anteriormente, a direção da terça menor na relação de relativo é definida pelo modo dos acordes relacionados. Pensando num eixo de subdominante da tonalidade de Dó maior o acorde relativo de Fá maior (S) é Ré menor (sR), terça menor abaixo. Se pensamos na tonalidade de Dó menor, a subdominante menor Fá menor (s) tem como relativo Lá maior (sR), terça menor acima. Da mesma forma, reciprocamente, Ré menor tem como relativo Fá maior, e Lá maior, Fá menor. Ora, se estamos pensando em campos harmônicos restritos à tonalidade de Dó, nem no caso maior nem no menor há uma relação de substitutibilidade possível de se estabelecer que chegaria num acorde de Si maior ou menor.

A única maneira, na verdade, seria assumir Ré maior, cuja relativa seria então Si menor, ou Sol#(Láb) menor, que apontaria a Si maior, o que quebra a cadeia de relativos que se imaginaria numa estrutura tradicional, dado que nem Fá maior nem Fá menor possui Ré Maior como relativo. Colocando de outra maneira, a dissociação entre funcionalidade tonal e modalidade dos acordes é pressuposto para o estabelecimento destas relações de substitutibilidade - para encarar Si menor como um acorde de subdominante em Dó, um acorde de Fá maior precisa possuir um acorde de Ré como relativo, e este deve ao mesmo tempo ser (virtualmente) “menor” (para ser relativo de Fá maior) e “maior” (para ter como relativo Si menor), falando de um ponto de vista estritamente lógico-especulativo.

Esta dissociação, por sua vez, emerge com facilidade na manipulação do material modal típico da música folclórica (mesmo pensando estritamente em modos diatônicos): o modo mixolídio, com seu sétimo grau rebaixado, nos leva a um acorde de dominante menor (em Dó,

²⁹ Como na Sonata n. 21, op. 53 (Waldstein) ou Sonata n. 29, op. 106 (Hammerklavier)

³⁰ Notavelmente, a relação entre os movimentos da Primeira Sinfonia, op. 68 ou em boa parte da estrutura modulatória do primeiro movimento da Terceira Sinfonia, op. 90.

isso significa que o acorde de Sol deve ser menor, dado que em Dó mixolídio temos Sib ao invés de Si natural), o dório, a uma subdominante maior mesmo com uma tônica menor, ou mesmo o frígio já convida à subdominante antirelativa (sA) com seu segundo grau sendo um acorde de maior um semitom acima da tônica (Réb maior, em Dó frígio).

Além disso, este passo lógico (conceber um acorde como maior-menor simultaneamente) não era estranho a Bartók - e não por motivo outro que não justamente sua proximidade com a música folclórica do leste europeu:

É muito interessante notar que podemos observar o uso simultâneo de terças maiores e menores até na música folclórica instrumental. A música folclórica é geralmente uma música em uníssono; entretanto, existem áreas em que dois violinos são utilizados para performar música de dança; um violino toca a melodia, o outro toca os acordes de acompanhamento. E acordes bastante estranhos podem aparecer nessas peças. (BARTÓK, *apud* VINTON, 1966, p. 238).

Não seria irrazoável argumentar que depois de Wagner, Mahler e Schönberg o emprego de um acorde de Si maior em Dó faria de tudo menos chocar uma audiência. Mas há de se precisar a função que este Si maior está desempenhando: tanto quanto seja ocioso discutir teoria harmônica puramente em abstrato, é seguro dizer que numa peça tonal tradicional é muito mais provável que um acorde tal apareceria como uma dominante secundária de Mi do que como desempenhando uma função subdominante de Dó. Bartók mesmo enfatiza que apesar de seu emprego de sobreposições modais gerar uma gama cromática, esta deve ser distinguida das alterações cromáticas do tonalismo clássico-romântico:

Como o resultado de sobrepor um pentacorde lídio com um frígio partindo de uma nota fundamental comum, chega-se a um pentacorde diatônico preenchido com todos os graus sustentidos e rebaixados possíveis. Estes graus sustentidos ou rebaixados aparentemente cromáticos são, contudo, totalmente diferentes em suas funções dos graus de acordes alterados do estilo cromático de períodos passados. Uma nota cromaticamente alterada de um acorde está em estrita relação com sua forma não-alterada; é uma transição que leva à respectiva nota do acorde seguinte. Em nosso cromatismo polimodal, contudo, as notas rebaixadas e sustentidas não são graus alterados; elas são ingredientes diatônicos de escalas modais diatônicas. (BARTÓK, *apud* VINTON, 1966, p. 239).

Ou seja, Bartók distingue enfaticamente entre um uso livre de acordes provenientes de modos distintos (por vezes simultaneamente) do cromatismo típico do romantismo, em que certas notas são alteradas cromaticamente para gerar acordes de dominante secundária, por exemplo. Como, por exemplo, o uso de Ré#, nota relativamente distante em Dó maior,

enquanto 3ª maior da dominante secundária do 3º grau (Mi menor) -, sendo esse um uso no qual o cromatismo reforça o mecanismo da função dominante no tonalismo, característico da música do cânone germânico ao qual Bartók em diversos sentidos se opunha.

O que buscamos apontar por meio destas três referências à música de Bartók é o sentido propriamente discutido por Adorno quando ele ressalta, no texto de 1927 sobre a estabilização, a peculiaridade da música de Bartók: “Ele se distingue dos folcloristas de todos os tipos, em sua melhor época, pelo fato de nele o folclore oferece apenas o material de partida, que inflama sua dialética compositiva e perpassa sua intenção; Bartók possui o folclore, em vez de tê-lo como alvo” (ADORNO, 2014, p. 103 e 104)³¹. Mesmo que a manipulação direta de materiais folclóricos também tenha seu lugar em sua obra, o que nos chama atenção aqui é como estes não aparecem como um elemento externo a ser incorporado de maneira inorgânica, como que em citações de um estilo exótico que aparecem como “uma simples cobertura de verniz”, mas são estritamente parte do pensamento musical bartokiano como um todo.

2.1 SONATA PARA DOIS PIANOS E PERCUSSÃO

Há, contudo, outro âmbito em que a influência da música folclórica incide em sua obra e deve ser considerada de destaque histórico: na música para percussão. Em verdade, contrariamente a tal separação como dois âmbitos distintos, há de se notar que para o compositor húngaro o impulso da música folclórica e seu crescente interesse no emprego de instrumentos de percussão provavelmente não eram tão distintos, como apontado por Emöke Ujj-Hilliard em sua tese de doutorado sobre a *Sonata para dois pianos e percussão* (Sz. 110):

Um de seus primeiros estudos (1917) analisa as melodias e os ritmos da música árabe do norte da África, na região de Biskra. Acredito que os estudos de Bartók sobre os instrumentos de percussão e os ritmos da música dessas nações influenciaram sua composição da Sonata para dois pianos e percussão. Esses estudos (especialmente da percussão árabe e turca) provavelmente deram impulso ao processo de composição da *Sonata para dois pianos e percussão*, especialmente na parte de percussão. (UJJ-HILLIARD, 2004).

De certo que não o único importante compositor envolvido no processo de desenvolvimento do repertório para percussão, é inegável que obras como *Música para*

³¹ Trad. de Jorge de Almeida, disponível em ALMEIDA (2007).

cordas, percussão e celesta (Sz. 106) ou a *Sonata para dois pianos e percussão* (Sz. 110) são marcos significativos no arco de emancipação da percussão da função subordinada a que foi relegada no contexto da música de concerto europeia. Há de se enfatizar que, mesmo de forma mais discreta quanto no caso de uma obra como *Ionisation* (1929–1931) - que com plena deliberação demonstra que é possível escrever uma grande obra exclusivamente para instrumentos de percussão -, o papel que a percussão ocupa na música de Bartók está longe de ser meramente secundário, como pretende-se demonstrar a seguir analisando a *Sonata para dois pianos e percussão*.

Uma curiosidade aparentemente supérflua pode aqui já de antemão ser útil a exemplificar a posição que a sonata ocupa nesse processo de desenvolvimento histórico, a saber, quanto ao fato de que a peça se chama “*Sonata para dois pianos e percussão*”. Ocorre que apesar de originalmente concebendo a peça como um quarteto para dois pianos e dois percussionistas, conforme escreveu em 2 de setembro de 1937 numa carta a Paul Sacher (importante regente suíço que encomendara a composição tanto de *Música para cordas, percussão e celesta* como a sonata aqui discutida) (UJJ-HILLIARD, 2004, p. 11), Bartók percebe que há uma possibilidade real de que os percussionistas da época não sejam capazes de executar a peça somente em duo, deixando aberta a possibilidade de que os instrumentos sejam divididos entre mais músicos.

Tal possibilidade, de fato, não tardou a se concretizar: depois da estreia da peça - que se deu em janeiro 1938, na Basileia -, já na primeira performance subsequente, que ocorreu no dia 11 julho do mesmo ano em Luxemburgo, foi necessário não somente três, mas quatro percussionistas, além da inclusão de um regente para coordenar o sexteto resultante (UJJ-HILLIARD, 2004, p. 15). Poucos meses depois, Bartók chega a cogitar cancelar a performance da peça programada para 31 de outubro na capital de seu próprio país, Budapeste, por conta da imensa dificuldade que os percussionistas demonstraram em conseguir acompanhar a peça. Em 8 de abril de 1939, Bartók interpreta a peça em solo europeu pela última vez na cidade de Veneza, sendo necessário seis percussionistas para conseguir executar a peça de forma, ainda assim, muito pouco satisfatória (UJJ-HILLIARD, 2004, p. 15).

Acreditamos ser relevante citar tais eventos de forma a evidenciar como, para a época, a peça não só representava um grande avanço em termos absolutos quanto ao papel da percussão numa composição mas também como pode ser considerada um marco técnico de grande exigência para o padrão estabelecido - tão surpreendente quanto tal afirmação possa

soar para nossos ouvidos do século XXI, já acostumados com peças como *Psappha* de Iannis Xenákis ou as *Oito peças para timpani* de Elliott Carter, dentre outros inúmeros exemplos possíveis.

O primeiro movimento da peça em geral segue a estrutura da sonata clássica/romântica usual com momentos bem definidos de exposição, desenvolvimento e recapitulação, apesar de em muito diferir quanto ao material harmônico e temático comumente presente no repertório desses estilos. A divisão formal de maior escala parece não ser grande problema na bibliografia analítica: tanto Kárpáti (1994), Ujj-Hilliard (2004) e Leong (1999) - amparados teoricamente por boa parte de autores mais tradicionais como Lázló Somfai (1996), Ernő Lendvai (1979), Elliott Antokoletz (1990), etc. - concordam na divisão a seguir: Introdução (compassos 1-31), Exposição (32-174), Desenvolvimento (175-273) e Recapitulação (274-443).

O primeiro movimento da peça se inicia com a indicação de andamento “Assai lento”, colocando colcheia a 70 BPM, tendo como primeiro material um rulo pianíssimo de Fá# no tímpano, por sobre o qual se inicia lentamente o motivo base da introdução no piano I - Fá#-Mi#-Lá (c.f. figura 1). Desde a primeira enunciação no compasso 2 até os compassos 4-5 (onde o tema da introdução de 9 notas é apresentado em sua plenitude pela 1ª vez) a tendência harmônica aqui é uma adição progressiva de notas novas em direção a um agregado cromático cobrindo o âmbito da sexta menor Dó#-Lá (melodicamente). Numa primeira observação, não é supérfluo que as notas tocadas no tímpano são Fá#, Si e Dó#: como sequer o material melódico do piano I por si só fornece muito subsídio para afirmar uma polaridade em Fá#, posto seu forte caráter cromático, não se trata da função usual do tímpano de dobrar o baixo, mas efetivamente o único elemento que opera como baixo e na direção de apontar algum centro (por tocar os baixos da tônica, subdominante e dominante de Fá#) é o próprio tímpano, já desde o primeiro compasso posto em uma posição proeminente estruturalmente, mesmo que de forma relativamente discreta na textura pela baixa dinâmica.

Figura 9 - introdução do 1o mov. da *Sonata para dois pianos e percussão*

BÉLA BARTÓK

I

Assai lento, $\text{♩} = \text{ca. } 70$

Piano I *pp*

Piano II *pp*

Percussion I Timpani

Percussion II *pp*

8 6 9 6

Fonte: BARTÓK (1942).

A prioridade da nota $F\sharp$, como veremos a seguir, é tudo menos um detalhe do ponto de vista estrutural da peça, pois forma o eixo de trítone central da peça com a nota D que, por sua vez, é a nota que assumirá proeminência central na peça toda, conforme indicado por Ujj-Hilliard (2004, p. 59). Retomando aqui novamente *axial theory* proposta por Erno Lendvai em seu livro “Bartok, an analysis of his music” (1979), lembremos que em Bartók é constante que sua música se organize ao redor de relações de trítonos em três eixos relacionados à tônica, subdominante e dominante, com eixos secundários relacionados às funções harmônicas relativas (acordes de Tr, Sr e Dr ou, em harmonia tradicional, graus vi, ii e iii). As fundamentais dos acordes principais das tonalidades são chamadas de polos, seus trítonos respectivos de contrapolos. Conforme indicado por Lendvai, “A relação polo-contrapolo é o princípio estrutural mais fundamental na música de Bartók, tanto em pequenas como grandes formas.” (LENDVAI, 1979, p. 4).

Tal relação entre polo e contrapolo é visível nesta peça já desde o primeiro sistema (c.f. figura 1) na entrada da imitação do tema pelo Piano II, que toca a versão completa do tema de 9 notas transposto ao trítone no compasso 5 (ou seja, a partir de D). Nas iterações subsequentes do tema, vemos a exposição dos outros eixos, a saber, eixo da dominante (compassos 8-9) com tema apresentado agora a partir de Sol e imitado em $Réb$ e eixo

secundário da subdominante (compassos 12-13), com tema apresentado em Lá^b e Ré (fundamentais dos acordes relativos da subdominante menor e maior, respectivamente).

Contudo, há um elemento chave aqui ao qual devemos voltar nossa atenção. Enquanto modelo composicional profundamente original, o sistema axial empregado por Bartók efetivamente garante um controle do material harmônico que aponta à possibilidade de equalização dos 12 semitons de sua clausura na hierarquia das escalas maiores e menores - querendo dizer, na mesma direção que o denso cromatismo da introdução, há uma tendência à neutralização das forças tonais mais básicas do sistema tonal, gerando uma certa sensação de estaticidade (comparativamente à forte teleologia da música de estética clássica, por exemplo). Em verdade, nesse processo de acumulação de notas que observamos ao longo dos primeiros 5 compassos, o que efetivamente impediria uma possível quarta iteração, nos levando a um tema de 12, e não 9 notas? Retrospectivamente, ao analisar a importância do intervalo de terça maior (e sua inversão, sexta menor) ao longo da peça, é possível obter razões estruturais convincentes para privilegiar esse intervalo. Mas do ponto de vista inverso à decomposição da análise, do ponto de vista da mão do compositor, aqui se demonstra a necessidade de um corte estrutural, uma incisão na fábrica do material musical que delimita esse tema com 9 notas, que interrompe o processo de acumulação. Como Bartók executa essa incisão? Por meio de um agressivo ataque no prato e um tremolo sforzandissimo de cluster ao piano (um uso do instrumento antes percussivo do que propriamente harmônico, no caso de Bartók) que cortam a sombria textura piano-pianíssimo do sistema anterior.

Figura 10 - segundo sistema da introdução

* no! legato. with the heavy end of a drum stick, on the dome.
 ** s.c. (sem corda) means: without snares.

Fonte: BARTÓK (1942).

Novamente, é digno de ênfase como estamos diante de um uso da percussão não como mero reforço ou colorismo em uma textura musical que funciona independentemente dela, mas propriamente de um emprego da percussão como articulador formal. Ocorre também que mesmo a relação entre os pianos e a percussão não segue a distribuição de função que se esperaria tradicionalmente no repertório europeu (colocando aqui em termos extremamente genéricos), no qual a percussão marcaria o ritmo e os pianos seriam encarregados da melodia: como apontado por Ujj-Hilliard, “provavelmente a meta final é o equilíbrio entre uma percussão ‘melódica’ e um piano ‘rítmico’” (UJJ-HILLIARD, 2004, p. 20). Efetivamente, o que temos aqui é o oposto - quem corta o sempre-igual constante das semicolcheias do piano é o ataque de prato + *cluster*.

Outro momento em que vemos a percussão efetuando esse papel de articulador formal é no compasso 31, notavelmente o último compasso da introdução preparando a entrada da seção de exposição no compasso 32 (C.f. figura 4). O material harmônico dos dois pianos desde o compasso 26 é filtrado para as notas Si-Ré-Fá-Láb-Sib, formando um acorde maior-menor de Sol com 7m e 9m sem fundamental, dominante apontando diretamente à polarização de Dó. Do compasso 26 ao 31 a tensão é sustentada, “*standing on the dominant*” (como se diria nos termos de Caplin) (CAPLIN, 1998, p. 16), e o material melódico se repete - novamente, de forma que parece que poderia continuar se repetindo para sempre. O instrumento que instaura a mudança e, no compasso 31, altera seu Fá para um Fá# é o Tímpano, Fá# que, na peculiar harmonia bartokiana, assume o papel de dominante

(substituindo Sol e sendo encadeado para Dó) segundo a interpretação de Kárpáti (também corroborada por Ujj-Hilliard).

Logo, o Fá# substitui o Sol e resolve como uma nota sensível do Sol da tríade de Dó maior, enquanto nas partes superiores o Láb faz o mesmo vindo da outra direção. Si e Fá resolvem simularmente enquanto notas sensíveis de Dó-Mi, Ré sendo relativamente neutro tal qual no acorde de dominante tradicional, enquanto o Sib aumenta a fricção e tensão da nota sensível [Si] (KÁRPÁTI, 1976, p. 409, *apud* UJJ-HILLIARD, 2004, p. 52).

Figura 11 - compassos finais da introdução

The image displays a musical score for the final measures of an introduction, consisting of two systems of staves. The first system includes Piano I (P. I.), Piano II (P. II.), and Percussion I (Perc. I.). The second system includes Piano I (P. I.), Piano II (P. II.), and Percussion (Perc.).

The score is written in 4/4 time. The first system shows measures 26 and 27. The second system shows measures 28, 29, and 30. The Percussion I part in the first system is marked 'Timp.' and 'cresc.'. The Percussion part in the second system is marked 'Timp.' and '2da'. The score concludes with a double bar line and the time signature '2' 55''.

B. & H. 5675

Fonte: BARTÓK (1942).

3 FOLCLORISMO COMO UM MODO DE RELAÇÃO COM O PASSADO

À luz de uma compreensão mais precisa da particularidade do emprego de materiais musicais folclóricos na obra de Bartók, cabe aqui retomar uma pergunta deixada em aberto desde o capítulo 1.2., a saber; qual propriamente o significado do recurso a esses materiais pré-tonais? Enquanto espera-se que o capítulo anterior tenha demonstrado com argumentos suficientemente convincentes de que modo a música folclórica do leste europeu incide no pensamento composicional de Bartók de forma a se opor ao cânone clássico-romântico, alvo da crítica modernista, qual exatamente a natureza desta oposição?

Nossa hipótese é que o modo de relação que Bartók assume com o material musical folclórico reflete uma postura para com o passado que não o toma como algo encerrado em si mesmo (passível apenas de um remetimento passivo, seja nostálgico ou negativo), mas que a todo momento esses materiais folclóricos - pré-tonais em sua natureza - são reinterpretados e inseridos dialeticamente na problemática musical de sua época não com vistas a um retorno a um tal passado ao qual em tese eles pertenceriam, mas apontando a uma maneira nova de se estruturar o presente. Para apoiar essa proposição e buscar extrair uma interpretação aprofundada desse modo de relação, iremos a seguir discutir alguns elementos da filosofia da história de dois autores contemporâneos a Bartók e Adorno, antes de retomar a discussão a partir do conceito adorniano de progresso: Ernst Bloch e Walter Benjamin.

3.1 PASSADO E NÃO-CONTEMPORANEIDADE

"Nem todas as pessoas existem no mesmo agora. Elas o fazem apenas exteriormente, pelo fato de poderem ser vistas hoje. Mas, desse modo, elas ainda não estão vivendo no mesmo tempo que as outras." (BLOCH, 1991, p. 97). As linhas de abertura de Ernst Bloch no capítulo sobre a noção de não-contemporaneidade de seu livro *Herança de nosso tempo* (publicado em 1934) resumem não apenas o espírito de tal conceito, mas toda uma miríade de contradições objetivas que permeavam o tecido social da Alemanha durante a República de Weimar: as dimensões sobrepostas do modo de produção capitalista e vestígios feudais, de cidades modernizadas e campos míticos, com as classes médias empobrecidas ansiando pelos tempos supostamente melhores do passado, de um lado, e campesinato ainda atado à cíclica

infinidade mítica das estações - mas ainda assim se sentindo de alguma forma deixado para trás pelos tempos - do outro.

Um dos últimos países europeus a se unificar e com desenvolvimento industrial tardio relativamente a países como Inglaterra e França, cujo “atraso” já vinha sendo caracterizado no mínimo desde Marx, há uma situação de permanência de elementos antigos na Alemanha do início do século XX, como Bloch caracteriza poucas páginas adiante em seu livro:

A Alemanha em geral, que não havia sido capaz de realizar nenhuma revolução burguesa até 1918, é - ao contrário da Inglaterra e, especialmente, da França - a terra clássica da não-contemporaneidade, de resíduos não superados de ser e consciência econômicas anteriores. A renda fundiária, as grandes propriedades de terra e seu poder foram quase universalmente integrados à economia capitalista e seu poder político na Inglaterra, e de forma diferente na França; enquanto na Alemanha, há muito atrasada e ainda mais diversificada, a vitória da burguesia não se desenvolveu nem mesmo na mesma medida econômica, muito menos política e ideologicamente. A "taxa desigual de desenvolvimento", que Marx atribui na introdução da "Crítica da economia política" à produção material em comparação com o tipo artístico, aqui se dá por conta própria em termos materiais há tempos e, deste modo, impediu a influência claramente dominante do pensamento capitalista e, portanto, da contemporaneidade, na hierarquia econômica de forças. Com o feudalismo da Elba Oriental [região leste do território histórico do império alemão], todo um museu de interações alemãs foi preservado, uma superestrutura anacrônica que, por mais que esteja economicamente superada e dependente de suportes, ainda assim prevalece; na Alemanha a história mundial certamente nem sempre foi história urbana. (BLOCH, 1991, p. 106)

Bloch caracteriza três figuras que estão ligadas a esses elementos não-contemporâneos: a juventude, que, sem perspectivas em uma República de Weimer com desemprego desenfreado, é cooptada pela ideologia nazista com promessas românticas vazias, a classe média empobrecida, que sonha com um retorno à glória econômica pré-guerra, e o campesinato, enquanto herança direta dos modos de produção anteriores. Aqui já se figura um elemento central de distinção entre modalidades de não-contemporaneidade: enquanto a não-contemporaneidade das primeiras duas figuras opera uma inadequação ao Agora em termos acima de tudo subjetivos, o camponês aparece como uma figura objetivamente não-contemporânea.

Esses elementos do passado, de fato, não pertencem propriamente ao *Agora* do mundo capitalista do entreguerras, atravessado pela luta de classes e pelo o colapso do liberalismo do século XIX na crise de 1929, fervilhando com horizontes revolucionários de um lado e projetos para salvar o capitalismo em crise do outro. Mas, de alguma forma, em estranha

sobrevida, tais elementos seguiam existindo junto com/nesse Agora. Portanto, não se trata meramente do antigo ou ultrapassado: o central no conceito de *não-contemporaneidade* de Bloch é a forma com que tais elementos estão postos no Agora, tendo efeito direto ou curvando o que é contemporâneo. Seguindo nessa linha, Bloch aprofunda sua categorização ao distinguir nas manifestações da não-contemporaneidade duas dimensões distintas, uma subjetiva e outra objetiva:

O centro empobrecido, então, predominantemente não-atual, contradiz o Agora, que o deixa cair cada vez mais para dentro, de forma abafada, e para fora, com resquícios que são estranhos ao Agora. Assim, o elemento contraditório é aqui, interior ou subjetivamente, um resquício abafado, e é igualmente nos próprios tempos, exterior ou objetivamente, um resquício exógeno e sobrevivente, em suma, um resquício não-contemporâneo. Enquanto um mero abafado não-desejo-pelo-Agora, esse elemento contraditório é subjetivamente não-contemporâneo; enquanto remanescente existente de tempos anteriores no presente, objetivamente não-contemporâneo. (BLOCH, 1991, p. 106)

Enquanto é certo que frente ao vínculo genuíno da figura do camponês com o passado não propriamente metabolizado pelo capitalismo da época em muito difere da inadequação aparentemente puramente ideológica do pequeno burguês que reclama “dos tempos”, muita da caracterização de Bloch mesmo em capítulos anteriores quanto à não-contemporaneidade do homem do campo, da pequena cidade ou mesmo do camponês gira ao redor da dimensão subjetiva dessa inadequação - e também da sombra que paira como um abutre por sobre esses elementos no contexto em questão, a saber, a ideologia fascista nazista.

O elemento subjetivamente não-contemporâneo, depois de muito tempo meramente amargurado, aparece hoje como uma raiva acumulada. Em tempos tranquilos, essa era a irritabilidade ou contemplatividade do pequeno burguês alemão que se retirava praguejando da vida que ele não conseguia acompanhar. Os ramos caídos do dever, da educação e da "casta" do centro em uma época que não conhece mais centro algum também são subjetivamente não-contemporâneos em um sentido mais ressequido; mas são lenha para a raiva. Correspondente a isso há o elemento objetivamente não contemporâneo como uma influência contínua de circunstâncias e formas de produção mais antigas, por mais ultrapassadas que possam ser, bem como de superestruturas mais antigas. O elemento objetivamente não contemporâneo é aquele que está distante e alheio ao presente; portanto, abrange remanescentes em declínio e, acima de tudo, um passado não reformado que ainda não foi "resolvido" em termos capitalistas. (BLOCH, 1991, p. 108)

Em sua inadequação genuína ao Agora, a contradição não-contemporânea objetiva implica numa distância sociotemporal virtual que cria, com efeito, uma lacuna - "de modo que entre a contradição não contemporânea e o capitalismo existe um hiato, uma fenda que pode ser consolada ou preenchida com névoa" (BLOCH, 1991, p. 110). Essa névoa, nominalmente, é a ideologia fascista: ao longo do livro, Bloch reiteradamente esmiúça como ela vem ocupando tais zonas cinzas da não-contemporaneidade e conjurando mitos de sangue e terra para desviar a atenção das "estritas contradições do próprio capital" (BLOCH, 1991, p. 109), ou seja, das contradições contemporâneas da luta de classes.

Mas a relação entre as contradições não-contemporâneas e as tradicionalmente investigadas pelo marxismo não se dá meramente nessa chave negativa. Segundo Bloch, "a contradição subjetivamente não-contemporânea nunca seria tão acentuada ou a objetivamente não-contemporânea tão visível se não existisse uma contradição objetivamente contemporânea, a saber, aquela posta e que cresce com/no próprio capitalismo moderno" (BLOCH, 1991, p. 109).

Pois o não-contemporâneo não se resume a ser apenas um antigo, mas está posto no Agora e interage com aquilo que figura o contemporâneo. Tal sobreposição é possível porque, segundo o autor alemão,

A história não é uma entidade que avança ao longo de uma única linha, na qual o capitalismo, por exemplo, como estágio final, resolveu todos os anteriores; mas é uma entidade polirrítmica e multiespacial, com muitos cantos não dominados e ainda não revelados e resolvidos. Hoje, nem mesmo as subestruturas econômicas nesses cantos desapareceram, a saber, as formas obsoletas de produção e troca, muito menos suas superestruturas ideológicas, muito menos o conteúdo genuíno de uma Irratio ainda não bem definida" (BLOCH, 1991, p. 62).

Cantos [*Winkel*] - algo que está na periferia, nas margens da contemporaneidade capitalista, em sentido figurado mas também podemos ler em sentido físico: há de se localizar geograficamente tal descompasso/atraso (a menção à Elba Oriental feita por Bloch não é acidental) - que no caso Húngaro, como vimos, que é mais grave em diversos sentidos.

Dessa maneira, é justamente por sua posição no presente e articulação dinâmica com aquilo que pertence ao Agora que a não-contemporaneidade efetivamente figura algo distinto conceitualmente de um mero antigo em sobrevida. O não-contemporâneo é enquanto conteúdo intencional de algo não acabado, tanto no sentido de não plenamente eliminado pelo Novo como de não realizado, e, em sua incompletude, é passível de apontar tanto ao

moribundo do mofo [Muff] como possivelmente também a algo distinto da miséria contemporânea, que não é de antemão boa só por ser nova e distinta do antigo. A proposta aqui seria, em certo sentido, conceber que "uma não-contemporaneidade selvagem diferente e uma mitificação demoníaca podem existir e ter um gancho dialético. Elas ao menos estão em estranha contradição com o capital e seu espírito; essa contradição deve ser ajudada." (BLOCH, 1991, p. 63)

Aqui reside a diferença intransponível entre a abordagem de Bloch em relação a esses elementos do passado inscritos no presente e a nostalgia nazista dos "bons velhos tempos": seu objetivo nunca é um passado "como ele era" - como se sequer houvesse um tal passado igual à idealização. Essa diferença de abordagem seria possível porque em Bloch está operante um modo de relação com a história que toma o passado como um problema que deve ser contestado e que pode, por meio da devida atividade, ser mobilizado também contra a reação e contra o capitalismo.

Enquanto, por um lado, a inadequação do não-contemporâneo é o que cria esse espaço vazio que é ocupado pela névoa da ideologia, ao mesmo tempo, sua mera existência já atesta um aspecto contraditório desse Agora. Mais do que isso: Bloch argumentará que ele não apenas contradiz o Agora por sua natureza diversa em uma simples oposição, mas em um sentido propriamente dialético: em suas palavras, o não-contemporâneo também é contraditório em si mesmo, conteúdo intencional do passado que só pode atualizar sua *promesse de bonheur* por meio da admissão de sua natureza irrealizada.

Lar, solo e nação são contradições objetivamente estabelecidas do tradicional ao Agora capitalista, no qual tais elementos tem sido sucessivamente destruídos e não substituídos. São contradições do tradicional com o Agora capitalista, elementos da sociedade antiga que ainda não morreram: eram contradições até mesmo em sua origem, ou seja, com as formas passadas que nunca de fato realizaram totalmente o conteúdo intencional das noções de lar, solo e nação. Elas já são, portanto, contradições de intenções irrealizadas ab ovo, rupturas no próprio passado: não ali e então, como as rupturas de contradições contemporâneas, mas ao longo do todo da história como tal; de modo que aqui contradições ocultas até mesmo para a história, os conteúdos intencionais ainda não reformados do próprio passado, possivelmente se rebelam também. (BLOCH, 1991, p. 109)

Em sua incompletude e autocontrariedade interna, a não-contemporaneidade aponta não só à abertura abstrata da *inadequação* ao Agora, mas assume certo caráter *determinado*: sua irrealização é índice de uma esperança, uma promessa velada, mas que, contudo, envolve uma dimensão necessária de atividade em sua ativação (do contrário, de certo que não

teríamos justificativa para como tais elementos não terem magicamente evitado o fascismo por conta própria). Como vimos anteriormente, segundo Bloch esses elementos potencialmente adormecidos do passado não irrompem da mesma forma que as contradições contemporâneas, como a questão do proletariado, mas podem ser "auxiliados por uma aliança que só libera do passado o/ futuro ainda possível contido nele na medida em que coloca ambos no presente" (BLOCH, 1991, p. 110).

Essa dimensão de resgate de um futuro diferente possível (horizonte que atravessa toda a obra de Ernst Bloch) reaparece na diferenciação proposta por Bloch entre os lados objetivos e subjetivos das contradições contemporâneas e não contemporâneas:

A contradição subjetivamente não-contemporânea é a raiva recalçada, a objetivamente não-contemporânea é o passado irrealizado [unerledigt]; a contradição subjetivamente contemporânea é a ação revolucionária livre do proletariado, a objetivamente contemporânea o futuro impedido contido no Agora, o benefício técnico impedido, a nova sociedade impedida, da qual a velha está grávida em suas forças produtivas. (BLOCH, 1991, p. 113)

O caráter determinado da relação entre a contradição não-contemporânea objetiva e as contradições contemporâneas é ressaltado por Carlos Eduardo Jordão Machado:

No conflito entre o caráter coletivo das forças produtivas e o caráter privado da apropriação da riqueza social está o momento fundamental e objetivo da contradição contemporânea. A outra contradição, entre o capital e as classes não-contemporâneas, está do lado da contradição contemporânea, mesmo que de modo difuso. Seu conteúdo conflitual é arcaico: o 'anticapitalismo romântico'. Trata-se - para Bloch - de encontrar nesta contradição uma força possível (MACHADO, 2016, p. 65)

Enquanto “intenções irrealizadas”, esses “conteúdos intencionais do passado” que aparecem no Agora sob o semblante do não-contemporâneo apontam em Bloch a uma leitura do passado como campo aberto, passível de se *disputar* filosófica e politicamente, ou melhor, que são reavivados pelo gesto ativo de sua rememoração - não coincidência que Bloch termine o capítulo teórico sobre a noção de não-contemporaneidade citando o parágrafo final (§808) do último capítulo da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, no qual o conceito de rememoração [Erinnerung] é a chave para a interiorização derradeira do conteúdo da história (enquanto ser-aí do espírito absoluto no contexto final da obra) em direção ao Saber Absoluto enquanto “História Conceituada”:

Mas se a verdade Hegeliana do estágio final deve ser levada a sério, junto do “si” [Selbst] que “deve penetrar e digerir a riqueza toda de sua substância”,

então tal penetração só pode ser não-contemplativa, uma penetração que possua a riqueza da substância não em passados dourados mas na efetiva herança de seu fim no Agora, ou seja, que ganha força revolucionária [revolutionäre Gewalt] precisamente da riqueza incompleta do passado, onde ela está menos do que nunca supressa. É somente então que os não-passados (por nunca terem se tornado totalmente “passado”) mas perenes conteúdos utópicos e subversivos da relação homem-natureza e homem-homem podem ser empregados. Esses conteúdos são os escombros deixados no caminho dos processos de trabalho anteriores [Arbeitsprozesse] e suas respectivas superestruturas. (BLOCH, 1991, p. 115-116)

Enquanto seria apressado deduzir daí diretamente que há um projeto de incompletude ontológica da fábrica da história em Bloch, é seguro afirmar que é justamente pela posição desses “conteúdos intencionais do passado” (em reconstrução/rememoração/reinterpretação ativa) no Agora em relação de tensão dialética com as contradições contemporâneas que é possível ativar um potencial dormente no elemento não-contemporâneo.

Em verdade, o programa de “salvar dialeticamente” os resquícios espirituais daquilo que ficou para trás nos tempos - sejam vestígios mitológicos, figuras antiquadas como os camponeses ou mesmo heranças não processadas do revolucionarismo burguês do século XIX - pode ser traçado desde o *Espírito da Utopia*, primeira grande obra de Bloch, publicada em 1918. Mas também é certo que não se pode ignorar a influência de outra figura que esteve operante durante a redação de *Herança de nossos tempos*, tanto mirando na mesma direção do interesse micrológico por aquilo com o qual a alta metafísica não ousaria sujar as mãos, como no questionamento do quanto o elemento passado é meramente um acabado sobre o qual podemos outorgar juízo unilateral: seu contemporâneo e amigo, Walter Benjamin.

3.2 IMAGEM DIALÉTICA E CRÍTICA À NOÇÃO DE PROGRESSO

Enquanto é verdadeiro que a relação de intercâmbio intelectual não se dava em só uma direção entre os autores, como a menção elogiosa feita por Benjamin ao *Espírito da utopia* de Bloch no *Fragmento teológico-político* pode atestar³², dentre outros diversos exemplos possíveis, no caso específico do *Herança de nossos tempos* essa relação assume um caráter problemático, como indicado por Machado:

Em outras cartas, Benjamin acusa Bloch de plágio, especialmente no ensaio “Hieróglifos do século XIX” [parte do *Herança de nossos tempos*] e

³² “O grande mérito de *Espírito da utopia*, de Ernst Bloch, foi o de ter negado firmemente o significado político da teocracia” (BENJAMIN, 2016, p. 23)

comenta que não iria mais discutir nada sobre o andamento das investigação da *Passagen-Werk* nem com ele nem com Kracauer. (MACHADO, 2016, 99)

Seja como for, é certo que por mais que hajam influências claras, o ponto central para nós aqui é menos com relação ao objeto de investigação do Passagens e mais quanto a uma afinidade mais sub-reptícia, a saber, o modo de relação com o passado.

Enquanto em Bloch pudemos constatar certa abertura do passado em sua manifestação não-contemporânea no Agora, em Benjamin, tal dimensão de incompletude ontológica do passado se dá de maneira bem mais direta - não seria exagero dizer que a própria noção de um passado acabado em articulação causal teleológica com o presente está absolutamente ausente no pensamento benjaminiano.

Isso está diretamente relacionado ao fato de que sua crítica à noção de progresso em história é provavelmente a mais radical dos três autores que estamos abordando aqui - crítica que é muito direta em passagens do caderno N da *Passagen-Werk*, como

Pode-se considerar um dos objetivos metodológicos deste trabalho demonstrar um materialismo-histórico que tenha aniquilado de si qualquer ideia de progresso. Justamente aqui o materialismo-histórico tem toda razão para se distinguir agudamente do hábito de pensamento burguês. [N2,2] (BENJAMIN, 2002, p. 460)

O ceticismo de Benjamin para com a ideia de que haja em história uma “linha do progresso”, contudo, não é mera crítica abstrata mas é incorporada epistemologicamente em seu próprio pensamento:

Proposta metodológica modesta para uma dialética histórico-cultural. É muito fácil estabelecer oposições de acordo com pontos de vista determinados dentre os variados “campos” de cada época, de forma com que de um lado se tenha o “produtivo”, “pra frente”, “vívido”, “positivo” de cada época e, do outro, o “abortivo”, retrógrado e o obsoleto. Os elementos positivos só aparecerão distintamente na medida em que sejam contrastados com o negativo. Do outro lado, cada negação tem seu valor apenas enquanto plano de fundo para o delineamento do vívido, o positivo. É, pois, de decisiva importância que outra divisão seja aplicada a esse componente negativo inicialmente excluído, de forma que por um deslocamento do ângulo de visão (mas não de critério!) um elemento positivo emergja novo também nele – algo diferente do que foi significado previamente. E por aí em diante, ad infinitum, até que o passado todo seja trazido no presente em uma apocatástase histórica [apocatástase = redenção na unidade absoluta de tudo com deus]. [N1a,3] (BENJAMIN, 2002, p. 459)

Já aqui se faz entrever que também em Benjamin a tarefa de se pensar a história envolve um gesto ativo - é por meio da “aplicação de outra divisão” e do “deslocamento do ângulo de visão” que se permite a abertura do significado dos elementos supostamente “retrógrados” e, eventualmente, de sua reinterpretação. Ou seja, também aqui o passado não é incorporado como um alvo a ser alcançado, mas algo que deve ser “trazido no presente” com vistas à redenção (ou salvo das mãos do inimigo por meio dela).

Contra uma leitura historicista que despreza de antemão tudo que cairia na categoria do não-contemporâneo, imediatamente o equivalendo com o “abortivo”, “retrógrado” e “obsoleto”, em suma, tomando-o um acabado, “que passou”, há de se filtrar nesses elementos o que realmente aponta à reação e o que pode servir de uso para se pensar no novo. Benjamin afirma categoricamente: “Superar o conceito de ‘progresso’ e superar o conceito de ‘períodos de decadência’ são dois lados da mesma coisa” [N2,5] (BENJAMIN, 2002, p. 460).

Invertendo aqui a direção de nossa investigação da reabilitação do passado irrealizado para a crítica da noção de progresso (que, como vimos, não são propriamente direções diferentes mas faces distintas de um mesmo impulso), há de se destacar que enquanto esta se estende também aos setores da esquerda que acreditavam na noção de progresso³³, há uma dimensão dela que está inevitavelmente ligada à posição do historicismo conservador, corrente teórica que “contenta-se em estabelecer um nexos causal entre os diversos momentos da história” (BENJAMIN, *apud* LÖWY, 2005, p. 140). Pois a ideia de uma causalidade perfeita e progressista em história pressupõe também um tal tecido histórico estável e acabado por sobre a qual ela se estenderia indolentemente.

A tarefa do historiador delineada por Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de história* é diametralmente oposta: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (BENJAMIN, *apud* LÖWY, 2005, p. 65). Em seu comentário sobre esta sexta tese, Löwy oferece um bom resumo do que é a posição historicista:

³³ Como apontado por Löwy em seu comentário à oitava tese: “Um dos trunfos do fascismo, salienta Benjamin, e a incompreensão que seus adversários manifestam em relação a ele, inspirados pela ideologia do progresso. Trata-se, obviamente, da esquerda, como ele explicita em uma das notas preparatórias. Dois exemplos permitem ilustrar o que quer dizer o autor das teses. Para a socialdemocracia, o fascismo era um vestígio do passado, anacrônico e pré-moderno. Karl Kautsky, em seus escritos dos anos 1920, explicava que o fascismo somente seria possível! Em um país semi-agrário como a Itália, mas jamais poderia se instalar em uma nação moderna e industrializada como a Alemanha... Quanto ao movimento comunista oficial (stalinista), estava convencido de que a vitória de Hitler em 1933 era efêmera: uma questão de poucas semanas ou meses, antes que o regime nazista fosse varrido pelas forças operárias e progressistas, sob a direção esclarecida do KPD.” (LÖWY, 2005, p. 84).

A tese começa rejeitando a concepção historicista/positivista da história, representada pela célebre frase de Ranke, historiador prussiano conformista e conservador: a tarefa do historiador seria, simplesmente, de representar o passado "tal como ele propriamente foi". O pretensão historiador neutro, que acede diretamente aos fatos "reais", na verdade apenas confirma a visão dos vencedores, dos reis, dos papas, dos imperadores - tema privilegiado na historiografia de Ranke - de todas as épocas, (LÖWY, 2005, p. 65)

Conforme a décima sétima das *Teses sobre o conceito de história*,

O Historicismo culmina de direito na história universal. Dela se destaca, pelo seu método, a historiografia materialista, de maneira talvez mais clara do que qualquer outra. A primeira não tem armadura teórica. Seu procedimento é aditivo: Ela mobiliza a massa dos fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio. (BENJAMIN, *apud* LÖWY, 2005, p. 130)

A chave para escapar dessa visão historicista da história e abrir a possibilidade de um verdadeiro materialismo histórico está esboçada na quinta tese:

A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. "A verdade não nos escapará" – essa frase de Gottfried Keller indica, na imagem que o Historicismo faz da história, exatamente o ponto em que ela é batida em brecha pelo materialismo histórico. Pois é uma imagem irresistível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado. (BENJAMIN, *apud* LÖWY, 2005, p. 62).

Se para o historicismo o progresso se dá como que por sobre/através de um espaço vazio quantitativo no qual toda finalidade é inevitavelmente acumulação e depende de que o passado seja encarado como composto de pontos estáveis já-acabados ou já-esgotados, que afetam o presente no máximo enquanto causa teleológica, na *imagem dialética* temos uma configuração passado-presente estruturada antes sob a guisa de uma constelação, uma articulação tensa em que o passado não se encerra casualmente enquanto "pré-presente", mas é inserido no Agora de forma a também se autoproduzir, apontando a uma saída da teleologia encarcerante do progresso por meio da reintrodução da contingência na fábrica da história.

Onde o pensamento chega a um impasse (standstill) em uma constelação saturada de tensões – ali a imagem dialética aparece. É a cesura no movimento do pensamento. Sua posição, naturalmente, não é arbitrária. Em uma palavra, ela deve ser encontrada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior. Logo, o objeto construído na apresentação materialista da história é em si mesmo a imagem dialética. Ela é idêntica com o objeto histórico: justifica sua expulsão do continuum do processo histórico. [N10a,3] (BENJAMIN, 2002, p. 475)

Há ainda outro lado na crítica ao progresso historicista: de um só golpe não só o passado deixa de ser um acabado como também o presente se estabelece como momento privilegiado para a ação transformadora, não mais tomado como um meio-termo fugidio meramente interpolando os fatos históricos e suas consequências causais já definidas pela linha da historicidade. Um trecho da tese XVI nos faz compreender esse movimento:

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas no qual o tempo estanca e ficou imóvel (Stillstand). Pois esse conceito define exatamente o presente em que ele escreve história para si mesmo. O Historicismo arma a imagem "eterna" do passado, o materialista histórico, uma experiência com o passado que se firma aí única. Ele deixa aos outros se desgastarem com a prostituta "era uma vez" no prostíbulo do Historicismo. Ele permanece senhor de suas forças: viril o bastante para fazer explodir o contínuo da história. (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2002, p. 128)

Essa cristalização da articulação passado-presente na forma de uma imagem não é, contudo, imobilizadora. Pelo contrário, é na medida em que a tensão de tal articulação é congelada/imobilizada enquanto constelação que a possibilidade da ação revolucionária brilha com maior intensidade, posto que, para Benjamin, a revolução não é consequência automática passiva das contradições contemporâneas - como implica a leitura marxista vulgar - mas "o freio de emergência da história". Outro momento privilegiado para compreender tal dimensão da imagem dialética se encontra na décima sétima tese, no qual ela é formulada enquanto uma constelação monádica:

Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele confere a mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada. O materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada. Nessa estrutura ele reconhece o signo de uma imobilização messiânica do acontecer, em outras palavras, de uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido. (BENJAMIN, *apud* LÖWY, 2005, p. 130)

É tomando como seu objeto essa imagem monádica, uma imagem de uma "dialética em suspensão", que o historiador materialista pode escapar da inevitabilidade linear da acumulação progressiva de fatos e ver na articulação das tensões congeladas na imagem não apenas a causalidade, mas um atrito - e uma configuração nova. É por meio dessa abordagem, na qual o tecido histórico é tomado como um campo aberto de contradições articuladas, que Benjamin pode reinterpretar o passado como algo inacabado, e dele resgatar as promessas irrealizadas da história. Ou, como formulado numa versão alternativa da sétima tese (VIIa):

Para o pensador revolucionário, a chance revolucionária própria de cada instante histórico se confirma a partir da situação política. Mas ela se lhe confirma não pelo poder-chave desse instante sobre um compartimento inteiramente determinado, até então fechado, do passado. A entrada nesse compartimento coincide estritamente com a razão política; e é por essa entrada que a ação política, por mais aniquiladora que seja, pode ser reconhecida como messiânica. (A sociedade sem classes não é a meta final do progresso na história, mas, sim, sua interrupção, tantas vezes malograda, finalmente efetuada.) (BENJAMIN, *apud* LÖWY, 2005, p. 134).

Segundo Löwy,

Essa conduta rompe com o determinismo limitado dos historicistas e com sua visão linear/evolucionista do "curso dos acontecimentos". Ela descobre uma ligação privilegiada entre o passado e o presente, que não é da causalidade, nem a do "progresso" - para o qual a comunidade arcaica e apenas uma etapa "atrasada" sem interesse atual - mas um "pacto secreto", em que "brilha a centelha da esperança" (LÖWY, 2005, p. 140)

Temos, por fim, que o método de apreensão do passado em Benjamin é, tal qual em Bloch, o de ativação de um elemento dormente no passado por meio de sua posição no presente (aqui, através da imagem dialética). A melhor fórmula para esse modelo é o da segunda tese:

O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. [...] Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma fraca força messiânica, a qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. O materialista histórico sabe disso. (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 48)

Ou, como Michael Lowy coloca em seu comentário sobre tal tese, “o poder messiânico não é apenas contemplativo - o ‘olhar voltado para o passado’. Ele também é ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente” (LÖWY, 2005, p. 53), novamente enfatizando a dimensão não contemplativa de tornar ativo o aspecto contraditório do passado em direção ao Agora - “A exposição materialista da história faz com que o passado leve o presente a um estado crítico” [N7a,5] (BENJAMIN, 2002, p. 471).

3.3 NÃO-CONTEMPORANEIDADE E MÚSICA FOLCLÓRICA

Antes de prosseguir, cabe aqui recapitular o que foi discutido em termos mais estritamente filosóficos frente a nosso objeto presente, a música de Bartók e a incidência do material musical folclórico em seu pensamento composicional.

Enquanto o contexto da Alemanha dos anos 20-30 no qual se situa a discussão de Bloch quanto ao conceito de não-contemporaneidade não pode ser sem mais estabelecido como idêntico à realidade húngara do mesmo período, a situação não é de todo sem paralelos: como vimos brevemente no Capítulo 1, um aspecto que marca a história do país desde o século XVIII é sua posição de relativo atraso - social, econômico e até ideológico - frente à Europa Ocidental. Malgrado algumas conquistas sociais entre a fracassada Revolução de 1848 e o Compromisso (*Ausgleich*) de 1867, a Hungria permanece uma monarquia até 1918, dentro do (austriaco) Império Austro-Húngaro.

Recordemos que até a primeira metade do século XIX mal era possível falar de desenvolvimento industrial no país e a realidade social do país não era outra que a de um feudalismo tardio. Kontler nota que mesmo a tardia revolução industrial húngara que se deu após o Compromisso carregava esse estigma: “Dadas as circunstâncias, a industrialização em larga escala não consistiu em uma possibilidade imediata, e as áreas de destaque foram a criação de um moderno sistema de crédito, [...] a construção de indústrias ligadas à agricultura e a produção de matérias-primas” (KONTLER, 2021, p. 438). Segundo o autor,

A estrutura industrial refletia a da economia como um todo e, assim, o principal setor era o de produção de gêneros alimentícios. Cerca de 15% da força de trabalho era empregada nesse segmento, que respondia por aproximadamente 40% do valor de produção da indústria húngara (KONTLER, 2021, p. 439)

Bloch destaca que “na Alemanha a história mundial certamente nem sempre foi história urbana” (BLOCH, 1991, p. 106): na Hungria, mesmo que até 1910 metade das exportações já eram provenientes do setor industrial, metade delas eram provenientes da produção de alimentos e 60% das importações do país eram de produtos industriais acabados, e dos 18 milhões de habitantes do país apenas 4,5 milhões habitavam aglomerados de mais de 10 mil habitantes - Budapeste sequer chegava em um milhão de habitantes (KONTLER, 2021, p. 442). A descrição fornecida por Kontler desses emergentes centros urbanos talvez não teria tanta dificuldade de se infiltrar em meio às cenas retratadas no livro de Bloch:

Uma rua principal com lojas elegantes e, por vezes, uma linha de bonde entre o centro e a estação ferroviária; o desenvolvimento de um sistema de serviços públicos e iluminação; um pujante jornalismo local, em parte produzido por luminares da literatura húngara; e companhias estáveis de teatro, a fim de satisfazer o gosto burguês das classes médias locais. Proliferavam as contradições: por trás de elegantes fachadas, haviam ruas poeirentas, com moradias camponesas, carroças, lavouras, criação de animais. (KONTLER, 2021, p. 439)

De um ponto de vista mais amplo, há também no caso húngaro uma situação de permanência/não-metabolização completa de elementos sociais provenientes do que em tese seriam eras passadas: o acelerado mas ainda assim de alguma forma precário desenvolvimento industrial e sua consequente urbanização também aqui se revela pouco apto a se considerar um sucessor que “resolveu/superou” o elemento passado, mas sobrevida deste marcava presença mesmo no interior dos pólos urbanos desenvolvidos.

No campo, o então jovem Béla Bartók encontra remanescentes ainda mais antigos. Enfeitiçado por uma canção popular que escutou de uma garota Székely³⁴ em 1904, o compositor toma contato com um material musical muito distinto da música húngara oficial que era tocada por menestres e trupes romani nas cidades: a antiga música camponesa húngara. A partir dessa fagulha e de seu fortuito encontro no ano seguinte com Zoltán Kodály³⁵, que compartilhava o crescente interesse de Bartók pela música folclórica, inicia em 1906 seu trabalho de registro, coleta e pesquisa de músicas camponesas e populares.

Conforme demonstrado analiticamente em capítulos anteriores, a organização musical dessas danças e canções em muito diferia com relação aos moldes da música tonal - o modalismo dessa música, quanto muito, marcou a música eclesiástica do período medieval e renascentista, e, mais longinquamente, era propriamente o modalismo das músicas folclóricas e antigas dos povos que com o tempo foram se tornando isso que nomeamos “Europa” ou “ocidente”. Essa música folclórica, que sobrevivia em meio àquele “Agora” nos cantos de trabalho, músicas de dança ou canções de casamento, pode-se dizer que era verdadeiramente não-contemporânea.

Entretanto, tanto quanto fosse o fascínio pessoal de Bartók pela vida campesina, que colecionava toda forma de artefatos e adereços que conseguia obter em suas viagens, em sua música os materiais musicais folclóricos eram reiteradamente incorporados e manipulados

³⁴ Húngaros da região da Transilvânia, região hoje em dia situada na Romênia e localizada a leste da Grande Planície Húngara.

³⁵ Compositor, etnomusicólogo e pedagogo húngaro que colaborou com Bartók ao longo da vida em diversas frentes com relação às pesquisas de música folclórica.

com vistas a composição de *obras* musicais. Bartók tem plena consciência de que a música que faz *não é* música popular ou folclórica, e é enfático na distinção entre o que são arranjos e o que são temas inspirados em estilos musicais populares. Seu interesse no material musical folclórico, pois, não aparece como uma tentativa de se conectar com um suposto homem do povo, num distanciamento vanguardista que facilmente se confunde com voluntarismo nóxio.

Como vimos, para Bartók o artista pensa através da música folclórica como alguém que fala sua língua materna - sua posição enquanto artista não é a de alguém apartado de uma linguagem comum, mas simultaneamente sua postura não é a de uma imediatez ingênuas, fadada à adequação aos estilos e gêneros dados; é justamente através manipulação criativa do material musical folclórico em mediação com estado mais desenvolvido da técnica musical moderna que o compositor húngaro encontra sua maneira de fazer justiça à riqueza da herança musical que encontrou nos temas folclóricos, simultaneamente arrancando-os da ciclicidade mítica do “estilo musical” e reativando seu potencial de oposição à tradição musical estabelecida da música de concerto ao pô-los no interior da dialética do material musical.

Desta forma, o elemento antigo, não uma rememoração vaga de um passado distante, mas não-contemporâneo, em Bartók, é inserido ativamente no Agora do estado contemporâneo do material musical, em uma articulação e diálogo com os novos meios abertos pela ruptura modernista, produzindo novos modos de se conceber música. Gera, nessa sobreposição, também uma imagem dialética, na qual a música mais antiga não aparece como um acabado, seja como superada ou como um modo seguro de se compor, mas é posta numa estrutura de tensões articuladas em que esse passado inacabado, uma promessa de comunidade irrealizada, se choca com o presente mutilado da Europa entre-guerras, ao mesmo tempo que aponta à esperança de outro modo de vida possível.

A derivação sistemática de princípios composicionais profundamente originais a partir de materiais musicais folclóricos, nessa medida, pode ser compreendida como um esforço rigorosamente moderno de extrair um potencial crítico do arcaico, abalando tanto a narrativa do historicismo (musicológico) no qual o tonalismo clássico-romântico se colocava como o ponto máximo de um suposto progresso musical, ou o modo *natural* de se fazer música - mas, simultaneamente, também se apresenta como possível crítica à corrente musical do modernismo que posteriormente veio a sofrer tentativas de ser considerada como ela mesma *progresso* do tonalismo. Para chegar nessa possibilidade, seguimos a uma terceira leitura sobre o conceito de progresso.

4 MATERIAL MUSICAL, PROGRESSO E ESCLARECIMENTO

A posição adorniana com relação ao conceito de progresso não é autoevidente. Situada no horizonte da crítica da razão esclarecida, à primeira vista pareceria certo que um conceito tal seria descartado sem mais enquanto uma ideologia historicista, da mesma forma que na “Dialética do Esclarecimento”, num primeiro momento lógico, o esclarecimento é alvo da crítica de Adorno. Contudo, há de se manter em mente que ao realizá-la, Adorno não está propondo um passado mítico pré-esclarecimento ou sua negação abstrata: antes, justamente uma das teses centrais do livro é que não há um passado livre do esclarecimento porque mesmo o mito já tinha algo de esclarecimento, enquanto tentativa de explicar e manipular a natureza. Se, por um lado, o movimento contrário, a saber, aquele no qual o esclarecimento se converte em mito (processo que se cristaliza na racionalidade instrumental, na indústria cultural e etc.) é empregado para criticar o esclarecimento, tal dialética do esclarecimento ao mesmo tempo é índice da possibilidade de se imaginar uma razão dialética – como que a “salvar dialeticamente” a promessa antimitológica do esclarecimento.

Nessa mesma direção, pode parecer surpreendente à primeira vista o conceito de progresso, termo usualmente tido como um “relictio medíocre do século XIX”³⁶ ou carregado de um certo *ethos* historicista aparecer com carga positiva em um autor como Adorno, mas há de se considerar que, como apontado por Michel Lowy e Eleni Varikas em um artigo sobre a concepção de progresso do autor alemão,

Se Adorno parece adotar uma atitude mais matizada e, às vezes, mais positiva que Benjamin com respeito ao progresso, também é verdade que sua reflexão é cortada por uma tensão permanente, ou mesmo por uma recusa de decidir. Mas essa recusa é parte integrante de sua abordagem que, fiel à sua profunda desconfiança da conceituação abstrata, recusa um conceito totalizante do progresso. [...] Desse ponto de vista, mais do que uma hesitação entre uma avaliação positiva ou negativa, o que emerge dos seus escritos é uma verdadeira dialética do progresso que participa da dialética do esclarecimento ao mesmo tempo em que dela se nutre (LOWY; VARIKAS, 1992, p. 206-207).

Ocorre que, em Adorno, o próprio conceito de progresso não aparece como simples “seta do progresso” ou direção unívoca do processo civilizatório, mas é tanto alvo de escrutínio enquanto participante do esclarecimento quanto considerado em sua potencialidade

³⁶ Parafraseando uma passagem da Teoria Estética (ADORNO, 2008, p. 314).

frente à pretensão totalitária do mesmo. Antes de tratarmos do progresso no âmbito do material musical, há de se mergulhar em tal dialética, para então compreender suas implicações no dito contexto – o que também aprofundará a compreensão do progresso em sentido amplo.

De fato, tal qual apontado por Lowy e Varikas, mais que uma indecisão quanto a sua valoração positiva ou negativa, a noção de progresso em Adorno se localiza em uma constelação com o conceito de esclarecimento e o processo de dominação da natureza, de forma com que não se confunde nem precisamente nega nenhum dos dois. Em seu ensaio “Progresso”, Adorno situa tal relação:

A tendência rompedora do progresso não se reduz a ser o outro do movimento expansivo da dominação da natureza, sua negação abstrata, mas pela própria dominação da natureza suscita o desenvolvimento da razão. Só a razão, enquanto incorporação pelo sujeito do princípio da dominação, seria capaz de eliminar a dominação. A pressão da negatividade gera a possibilidade do desenredar-se. Por outro lado, é a razão mesma que, no seu empenho em abandonar a natureza, lhe imprime o timbre daquilo que a torna temível. **O conceito de progresso é dialético no rigoroso sentido não-metafórico do termo, de que a razão, seu órgão, é uma; de que nela não convivem justapostas uma camada dominadora da natureza e uma reconciliadora, mas que ambas compartilham todas as suas determinações** (ADORNO, 1992, p. 226-227, grifo nosso).

Ou seja, mais do que uma tomada de partido por um lado da valoração, supera-se aqui mesmo o sentido de tal tomada abstrata de partido: a compreensão precisa do conceito de progresso envolve justamente essa dimensão do esclarecimento, que ao mesmo tempo que é antimitológico e libertador da dominação do humano pela natureza, também erige novos mitos e perpetua a dominação do humano agora pelas mãos do próprio homem. Da mesma maneira, a forma apropriada de não cair na fé ingênua em um progresso que de antemão por si só redimirá a humanidade não é negá-lo abstratamente, mas justamente suprassumí-lo através de sua autoconsciência.

Se desde Agostinho o progresso é a transferência para a espécie humana do curso natural, tão mítico quanto a representação do curso que o destino determina para os astros, da vida dos indivíduos entre o nascimento e a morte, então a sua idéia é antimitológica por excelência, rompedora do circuito no qual se insere. Progresso significa: sair do encantamento, também daquele do progresso que é ele mesmo natureza, por uma humanidade cônica da sua própria naturalidade e capaz de pôr termo à dominação que impõe à natureza, através da qual prossegue a da própria natureza. Nessa medida se poderia dizer que o progresso se dá no ponto em que termina (ADORNO, 1992, p. 224-225).

Sob a luz desta consciência dialética, o conceito de progresso ultrapassa a si mesmo: para além de um otimismo no avanço da técnica, torna-se ele mesmo um limiar último frente ao qual seus momentos particulares são compreendidos em sua particularidade, mas não negados abstratamente em tal unidade. Por isso, para Adorno não faz sentido descartar a noção de progresso por conta de seu emprego ideológico, mas mesmo este ponto é incorporado enquanto momento também a ser supressumido em seu interior, denunciado em sua inverdade frente à premissa verdadeira que seria o progresso em seu sentido último. É nessa direção que no parágrafo seguinte do texto Adorno considera que mesmo o seu negativo, a saber, o conceito de decadência, incorporava em sua negação o elemento de verdade daquele progresso que se encontrava irrealizado pela racionalidade instrumental. Citando o autor;

Essa imagem do progresso está encerrada num conceito que atualmente é difamado por todos os lados, o de decadência. [...] A decadência foi a miragem daquele progresso que ainda não começou. Por mais limitado e deliberadamente obstinado que fosse o ideal de uma completa inadaptação abnegadora do mundo, ele era a imagem reversa da falsa utilidade do negócio, em que tudo existe para um outro. O irracionalismo da *décadence* denunciava a não-razão da razão dominante (ADORNO, 1992, p. 225).

Somente por meio do progresso mesmo se poderia então apontar à superação de sua perversão em ideologia – mais do que isso, o ponto central seria que não é o conceito de progresso que sofre um deslocamento ao se dissociar do seu lado “ruim”, mas que é este mesmo em toda sua problematicidade que por si só aponta a tal superação, tal qual o esclarecimento é o ponto de partida necessário para sua crítica imanente de cunho dialético. A direção desse movimento seria o seguinte: “Dominação absoluta da natureza é queda absoluta na natureza, e ao mesmo tempo dela ainda escapa na auto-consciência, como se fora mito que desmitifica o mito” (ADORNO, 1992, p. 227). O passo a ser realizado para permitir sua superação não deve ser realizado por meio do conceito, abstratamente o modificando por conveniência como que de forma a sanar suas impurezas, mas deve ultrapassá-la por meio da coisa mesma (como se segue na continuação da citação anterior):

O protesto do sujeito, contudo, não mais poderia ser teórico, nem contemplativo. A concepção do primado da razão pura como algo que é, em si, separado da prática, também subjuga o sujeito, o reduz à condição de instrumento de propósitos. A auto-reflexão da razão que a salvasse seria contudo sua passagem à prática: ela se daria conta de ser um momento da prática; ao invés de se ver como absoluta saberia que é um modo de comportamento. O impulso anti-mitológico do progresso não pode ser pensado sem o ato prático, que rompe a ilusão da autarquia do espírito. É por isso que o progresso não é algo a ser constatado na contemplação desinteressada (ADORNO, 1992, p. 227).

Esta dimensão necessária de atividade no modo de se efetivar um potencial ainda-não-realizado é essencial à presente discussão, dado que é o passo derradeiro com diferença a uma posição – ironicamente – reacionária da noção de progresso. Nos remetendo ao começo destacado da citação, o elemento central a ser ressaltado aqui é que, em Adorno, o elemento mitológico ou antigo nunca é elevado como superior ao esclarecimento frente à sua crítica: seu alvo não é imediatamente este passado mítico (cuja própria possibilidade de reestabelecimento é por ele questionada), mas sim o potencial de oposição ao estabelecido que tal caráter mítico poderia oferecer, no devido emprego. Seria por conta disso que, segundo Lowy e Varikas,

Essa estratégia implica uma atitude com relação ao passado que se distingue profundamente da dos restauracionistas românticos: o objetivo não é a conservação do passado, mas a realização das esperanças do passado. Isso significa que as sobrevivências do antigo, do pré-burguês, só têm valor como fermentos do novo (LOWY; VARIKAS, 1992, p. 205).

Estamos lidando aqui com uma dimensão dupla de relação com um passado: de um lado, com a “realização das esperanças do passado”, (momento profundamente legatário de Ernst Bloch e Walter Benjamin, como indicado por Lowy e Varikas), no caso, a promessa de um progresso que não se efetivou em sua plenitude de potencial no esclarecimento, e, de outro lado, um passado anterior mesmo à tal promessa, que, se rememorado, denuncia a inverdade do estabelecido na medida em que este se erigiu justamente por meio da mesma promessa (irrealizada) – o mito que desmistifica o mito. Isso se provará central para compreender como Adorno ressalta a particularidade da abordagem de Bartók ao folclore, ao passo que se demonstre de que maneira essa noção de progresso se articula com o conceito de material musical.

4.1 SOBRE O CARÁTER NÃO-DETERMINISTA DO PROGRESSO DO MATERIAL – RETROATIVIDADE E NEGAÇÃO DETERMINADA

Ao fim do supracitado ensaio “Progresso”, Adorno situa essa noção com respeito à arte, em toda sua problematicidade, colocando como não é necessariamente coincidente sequer entre a esfera do material e da arte em si, para além da coincidência do progresso na arte com o das forças produtivas³⁷:

Todos os progressos nos domínios culturais concernem ao domínio do material, à técnica. O conteúdo de verdade do espírito não é indiferente a isso. Um quarteto de Mozart não é apenas melhor elaborado do que uma sinfonia da escola de Mannheim mas ocupa posição superior também no sentido enfático de elaboração melhor, mais justa. Por outro lado é problemático se com o desenvolvimento da técnica da perspectiva a pintura da alta Renascença realmente superou a supostamente primitiva; se não é no domínio imperfeito do material que se dá o melhor das obras de arte, como uma primícia, uma aparição súbita, que se dissolve tão logo se torna tecnicamente disponível. Progressos no domínio do material na arte de modo algum equivalem sem mais ao progresso da própria arte. Se contudo no início da Renascença o fundo dourado fosse defendido contra a perspectiva, isso não somente seria reacionário como objetivamente falso, pois iria de encontro ao exigido pela própria lógica intrínseca da obra; e é só historicamente que se desenvolve a complexidade do progresso (ADORNO, 1992, p. 232).

Enquanto por um lado é possível notar que, para o autor, há uma dimensão de desenvolvimento progressivo da técnica, enquanto complexificação frente a cada estado anterior do material, há de se ressaltar que não se trata de uma linearidade simples, na medida em que essa complexificação no âmbito do material não supera por si só a necessidade histórica de uma formulação específica. Seria nesse sentido que Adorno alude à transição entre a pintura medieval, cujo modo de representação de caráter simbólico era o mais apropriado ao contexto sacro da baixa idade média, ao passo que a perspectiva só se coloca como necessária no momento do humanismo renascentista, em que a matemática e o realismo

³⁷ Como considerado por Adorno no mesmo ensaio – “A isso objeta-se de modo plausível que nas esferas espirituais, como na arte e especialmente no direito, na política ou na antropologia, não se dá um avanço simples como nas forças produtivas materiais. Da arte isso foi dito por Hegel e, de maneira extrema, por Jochman; a defasagem temporal nos movimentos da supra e da infraestrutura foi então enunciada por Marx na proposição de que a supraestrutura se move mais lentamente do que a base.” (ADORNO, 1992, p. 231) – e também na Teoria Estética: “Na arte, o conceito de progresso, como Hegel e Marx sabiam, não é tão contínuo como o é para as forças produtivas técnicas. A arte está profundamente imbricada no movimento histórico de antagonismos crescentes. Nela há tanto e tão pouco progresso como na sociedade” (ADORNO, 2008, p. 314).

na representação da natureza assumem uma importância maior que a aura sagrada que circunda os santos retratados na pintura da era anterior³⁸.

Em seu livro “Teoria Estética”, Adorno retoma essa questão do progresso do material afirmando que “Os materiais históricos e seu domínio, isto é, a técnica, progredem de modo incontestável; descobertas como as da perspectiva na pintura, da polifonia na música são disso os exemplos mais evidentes” (ADORNO, 2008, p. 318). No entanto, como prossegue o autor, ocorre que “um tal progresso evidente não é sem mais um progresso na qualidade” (ADORNO, 2008, p. 319). Novamente aludindo ao momento de transição entre a pintura da idade média e a renascentista, representadas no texto pelos pintores Giotto e Piero della Francesca, respectivamente, Adorno afirma que mesmo que seja possível constatar um enriquecimento dos meios técnicos disponíveis, não é possível sem mais afirmar a superioridade da obra de um pintor frente ao outro – “Assim como as obras se desligam uma da outra segundo sua qualidade, assim também são, porém, ao mesmo tempo, incomensuráveis. Só comunicam entre si antiteticamente: ‘uma obra é o inimigo mortal da outra’.” (ADORNO, 2008, p. 319).

Para além da discussão sobre o juízo de valor sobre as obras de arte particulares, nos concerne o que o autor aponta quanto à relação entre elas: segundo Adorno, esta não se traduz imediatamente em progresso: “Só dessultoriamente se pode falar de uma transição de obra para obra” (ADORNO, 2008, p. 316). Isso se deve principalmente ao fato de que “Nenhuma obra de arte particular é o que a estética idealista tradicional celebra, a saber, totalidade. Cada uma é tão insuficiente como incompleta, extraída do seu próprio potencial, e isso opõe-se à continuação directa” (ADORNO, 2008, p. 317) – o que as une, antes, é o “cânone de interdições” que se forma a cada formulação do material, enquanto problemas não-resolvidos herdados da ou gerados pela tradição, como é colocado no mesmo parágrafo:

Mas esta estrutura descontínua é tão pouco necessária casualmente como contingente e discordante. Se não há transição de uma para outra obra, a sua sucessão encontra-se, porém, condicionada pela unidade do problema. O progresso, a negação do que existe por novos começos, tem lugar no interior desta unidade. Problemas, quer porque não foram resolvidos por obras anteriores, quer porque nascem das suas próprias soluções, aguardam o seu tratamento e isso força por vezes a uma ruptura (ADORNO, 2008, p. 317).

³⁸ Enfatizando o não-determinismo do progresso do material, segundo o autor a necessidade de um material só pode ser considerada frente o momento social em que a obra se insere: “A arte é mediatizada pela totalidade social; isso significa: pela estrutura social dominante do momento. A sua história não se organiza a partir de causalidades individuais; nenhuma necessidade unívoca conduz de um a outro fenómeno. Só pode chamar-se necessária em relação à tendência social global, não nas suas manifestações singulares” (ADORNO, 2008, p. 318).

Segundo Adorno o material musical não se apresenta como uma matéria neutra, livremente disponível ao compositor, mas historicamente determinado - “Mesmo quando hoje se escreve um acorde conhecido há séculos, ele não tem o mesmo sentido de antes [...] As possibilidades da composição já contêm em si os sedimentos da história” (ADORNO, 1930, apud ALMEIDA, 2007, p. 292). Partindo dessa citação, Jorge de Almeida considera que, segundo Adorno, no modernismo,

O material deixa de ser entendido como o conjunto total dos meios de expressão para ser o resultado da consciência das possibilidades de expressão, tanto na criação quanto na audição de uma obra. Por isso, as “possibilidades” são limitadas, já que a expressão dos meios é histórica, e não natural (ALMEIDA, 2007, p. 292).

Mais do que isso, para sua autossubsistência num momento em que as formas canônicas da história da música caem em desuso, a obra musical agora não pode se remeter a nada a não ser a ela mesma e, por isso, sua consistência interna se torna o meio necessário para que possa ocorrer qualquer forma de expressão ou liberdade composicional. Em outras palavras, o material musical, em seu dever, nesse momento lhe exige essa consistência: ir contra tal demanda seria justamente solapar sua possibilidade de expressão. Disso, segundo Almeida; “As possibilidades de expressão, portanto, não dependem da intenção subjetiva, mas da configuração do material, que a cada novo desenvolvimento cria um cânone de interdições” (ALMEIDA, 2007, p. 296).

Segundo Sara Zurletti em seu ensaio “Le concept du matériau musical chez Th. W. Adorno”, ao compreendermos que o material musical “se apresenta aos artistas como o horizonte de experiência possível a cada instante” (ZURLETTI, 2005, p. 244), “segundo Adorno, efetivamente, é justamente nesse repertório de técnicas, formas e soluções expressivas que existe uma evolução histórica” (ZURLETTI, 2005, p. 245), na medida em que o que se apresenta ao compositor não são apenas as soluções composicionais encontradas na história da técnica, mas também as perguntas não respondidas e, da mesma maneira, os novos dilemas com que o artista se depara na modernidade.

Logo, o “cânone de interdições” supracitado seria criado a cada formulação do material em uma obra específica justamente porque cada obra, em sua tentativa de resolver os problemas que estão postos pelas possibilidades do material de sua época, ou seja, de se construir, também altera o material musical, gerando novos problemas. É nesse sentido que o material musical possui sua historicidade e, enquanto progresso, esse movimento do material

se aproxima da noção adorniana de *esclarecimento*: “Dialética histórica do material: tal é o nome que Adorno dá ao *Aufklärung* [esclarecimento] musical” (ZURLETTI, 2005, p. 245) - e, logo, passível da mesma crítica deste.

Para localizar tal problemática na situação musical do modernismo vale a pena citar as considerações de Adorno em seu ensaio “Difficulties”³⁹:

A impossibilidade de continuar a se mover musicalmente dentro da tradição está objetivamente posta. [...] Os meios tradicionais, e sobretudo as formas de coerência que eles criam, são afetados, alterados pelos meios e formas de criação/formalização musical subseqüentemente descobertos. Cada tríade que um compositor ainda utiliza hoje soa como uma negação das dissonâncias que, entretanto, foram libertadas. Ela não tem mais a imediatividade que um dia teve e que é [forçosamente] afirmado por seu uso contemporâneo; ao contrário, é historicamente mediada. Contém sua própria antítese. Quando esta antítese, esta negação, permanece silenciosa, cada tríade, cada volta tradicionalista em direção à mentira positiva, com sua afirmação forçada e frenética, torna-se o equivalente a falar sobre um *heile Welt*, um mundo não danificado [...] Não há nenhum significado primordial a ser recriado em música (ADORNO, 2002, p. 647).

Não se trata aqui de considerar que o tonalismo sempre foi em si um sistema falso e seu advento uma mácula na história, mas mais propriamente que, apesar de seu caráter progressista⁴⁰, retroativamente o mesmo aparece em verdade como negação/supressão de tudo aquilo que não se subsumia em seu sistema – analogamente ao esclarecimento, que apesar de em seus primórdios aparecer como um impulso em direção da superação do domínio do homem pela natureza, também só o fazia por meio da expulsão daquilo que não era comportado em seu interior⁴¹ – e isso, depois de sua tomada de consciência por meio da

³⁹ Cujas segunda parte está disponível em português como “Por que é difícil a nova música”. In: COHN, Gabriel (Org.). Theodor W. Adorno: sociologia. 2. ed. Tradução de: Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1994. p. 147-161

⁴⁰ “É preciso se referir à função que a tonalidade exerceu por tanto tempo, a de uma certa resolução entre o universal e o particular na música. August Halm, cujas obras hoje foram quase totalmente esquecidas, foi provavelmente o primeiro a colocar explicitamente a questão do universal e do particular na música. Embora a tonalidade, como a linguagem falada, pudesse se basear em fórmulas gerais, desde o som individual à sequência de intervalos até a arquitetura geral, era suficientemente flexível para oferecer, na combinação desses elementos, espaço para o particular; em outras palavras, para a cunhagem individual específica e característica e a expressão individual. É verdade que a tonalidade tinha pré-organizado todos os fenômenos no sentido de uma linguagem objetiva, similarmente à linguagem verbal. Mas, ao mesmo tempo, continha inúmeras possibilidades de combinações e, sobretudo, a possibilidade de ser saturado de expressão, de modo que o particular podia entrar em cada universal e, na verdade, frequentemente era engendrado pelo próprio universal” (ADORNO, 2002, p. 666).

⁴¹ Como caracterizado no primeiro capítulo da “Dialética do Esclarecimento”, “A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente. Ela torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas. Para o esclarecimento, aquilo que não se reduz a números, e por fim, ao uno, passa a ser ilusão” (ADORNO, 2006, p. 20), ou na segunda parte do supracitado ensaio “Difficulties”: “Não é por acaso que a tonalidade foi a linguagem musical da era burguesa. A harmonia entre o universal e o particular correspondia ao modelo liberal clássico da sociedade. Como neste último, a totalidade, como a mão invisível, assumiu o

ruptura modernista, não pode se dar com a mesma inocência de antes. O tonalismo se erige enquanto segunda natureza - é nesse ponto que seu impulso antimitológico se converte em mito, e, desta forma, passível da mesma crítica que ele dirigia ao último.

O que aqui há de *sui generis* na concepção adorniana de progresso é o aspecto propriamente retroativo em que ele se dá no material musical – meio pelo qual a música moderna pode ser compreendida como crítica ao tonalismo, mesmo dentro da imanência da obra musical. Se o progresso do material não é um desenvolvimento positivo - enquanto ampliação potencialmente infinita dos meios técnicos, perenemente disponíveis aos compositores -, mas, uma ordem de sucessão “condicionado pela unidade do problema”, não seria então tanto que a crise do tonalismo engendra uma solução nova, que é seu progresso, mas, antes, que se erige uma constelação de problemas a cada momento do material musical e cada tentativa de solução se coloca como necessária e logicamente deduzida a partir dessa problemática *a posteriori*. É no estado atual da técnica que se formula também a *pergunta* que os novos meios respondem, não apenas a resposta - “Não há nenhum significado primordial a ser recriado em música” (ADORNO, 2002, p. 647).

Seria por meio desse tipo de movimento retroativo que o conceito de progresso ultrapassa a si mesmo também no âmbito da arte: as transições e rupturas que ocorrem na história da arte não se apresentam como um esquecimento simples do que estava dado, mas não se trata de uma causalidade historicista, na qual a forma anterior é tomada como meramente superada na solução nova: a última incorpora a primeira negativamente no interior de suas novas formulações – seja reiterando sua pergunta ou deslocando os pressupostos da mesma.

Os métodos ligados à linguagem tradicional da música tornaram-se retrospectivamente problemáticos por conta dos que foram descobertos mais tarde - ou seja, tornaram-se esquemáticos. Ouve-se, através do que é novo, fraquezas do antigo que antes estiveram ocultas (ADORNO, 2002, p. 648).

Mas também as respostas a essa pergunta também podem ser múltiplas, posto que Adorno não concebe o progresso do material como uma direção teleológica unívoca, como podemos observar em passagens da *Teoria Estética* como a seguinte:

poder por meio do indivíduo, de eventos espontâneos, e por sobre suas cabeças. A resolução universal da tensão que ela efetuava pretendia fazer com que a soma, o saldo dos créditos e dos débitos, saísse equilibrado. A homeostase, o saldo e a equivalência dos créditos e débitos são imediatamente os mesmos. Este modelo nunca foi adequado à realidade, mas foi, em grande medida, ideologia.” (ADORNO, 2002, p. 669).

Os progressos são ultrapassáveis pelo progresso. A diminuição e, finalmente, a extinção da perspectiva na pintura moderna engendra correspondências com a pintura pré-perspectivista, que colocam o passado primitivo acima dos estádios intermediários; mas se para o presente se desejam métodos mais primitivos, ultrapassados, se na produção contemporânea se marca com o interdito e se revoga o progresso do domínio do material, tais correspondências degeneram por si mesmo em pedantismo (ADORNO, 2008, p. 319).

Adorno alude ao momento em que a formalização do tonalismo frente ao modalismo também representa um apagamento do que se dava anteriormente, apontando a uma possível crítica ao progresso no interior da dialética do material musical:

O próprio domínio progressista do material obtém-se às vezes mediante a perda do domínio do material. O conhecimento preciso das músicas exóticas, outrora rejeitadas como primitivas, mostra que a polifonia e a racionalização da música ocidental – as duas são entre si inseparáveis -, que lhe conferem toda a sua riqueza e toda a sua profundidade, neutralizam o poder de diferenciação presente nas mínimas variações rítmicas e melódicas da monódia (ADORNO, 2008, p. 319-320).

Como o autor continua no mesmo parágrafo, seria também nesse sentido que o material pré-tonal poderia aparecer como hábil a criticar o modelo tonal, na medida em que denunciaria o silenciamento da diferenciação melódica típica da música modal⁴²/monódica (tipologia sob a música folclórica que tratamos aqui está subsumida) efetuado pelo tonalismo.

[...] a rigidez da música exótica, monótona para os ouvidos europeus, foi manifestamente a condição daquela diferenciação. A pressão ritual reforçou o poder de diferenciação no estreito domínio que o tolerava, ao passo que a música europeia, sob uma coacção menor, tinha menos necessidade de tais correctivos. [...] É inegável que um poder de diferenciação mais subtil, que é sempre um aspecto do domínio estético do material, está ligado a espiritualização; correlato subjectivo de uma disponibilidade objectiva, capacidade de sentir o que se tornou possível; e a arte torna-se assim mais livre para protestar contra o próprio domínio do material. O arbitrário no involuntário é uma fórmula paradoxal para a possível resolução da antinomia da dominação estética (ADORNO, 2008, p. 320).

⁴² Apesar de Adorno considerar a polifonia um ponto pivotal no processo de dominação do material que ao fim levará ao sistema tonal, o que certamente se faz enxergar no rigor sistemático do contraponto renascentista de compositores como Palestrina, há de se notar que em boa parte da música polifônica renascentista há grande qualidade de diferenciação melódica, no mínimo em comparação com o tematismo baseado em motivos simples do tonalismo clássico – basta considerar as construções melódicas de compositores como Josquin des Prez, mesmo dentro da sistematicidade do contraponto renascentista no âmbito da música sacra, ou até os madrigais de Carlo Gesualdo, que emprega cromatismos e dissonâncias que a tradição europeia só ousará repetir com a mesma constância do fim do romantismo em diante.

Uma formulação surpreendente nessa direção pode ser observada no ensaio “Viena”, onde Adorno remete mesmo a música de Schönberg, usualmente tida como o estágio mais desenvolvido do material musical de sua época, à sua própria tradição folclórica:

Sabemos que a música de Schoenberg rejeitava qualquer referência à música popular. Mas as características que podemos chamar de revolucionárias de sua obra nasceram da união de rudimentos pré-burgueses com implicações de uma burguesia tardia. [...] A tendência à desintegração, à justaposição difusa da música folclórica, ainda não totalmente assimilada pela racionalidade, é recuperada por Schoenberg no espaço da prática composicional integral. [...] Essa tradição da música folclórica talvez esteja presente nas camadas mais íntimas da nova música (ADORNO, 2018, p. 304-306).

Ou, numa passagem extremamente ilustrativa da relação dessa discussão com a conceituação de material musical que permeia sua obra,

O qualitativamente moderno não é o que está à frente de seu tempo, mas sim o que retoma algo esquecido, que dispõe de suas reservas anacrônicas do que foi deixado para trás, ainda não esgotadas pela racionalidade do sempre igual. Diante do simples *up-to-date*, o avançado sempre é também o antigo (ADORNO, 2018, p. 308).

Nesta concepção, parece que a própria criação de um novo só surge de um apelo a uma certa forma de não-ser suprasumido no interior de um objeto que se dá como imediato, como é o caso do tonalismo em sua pretensão de naturalidade. Uma chave possível para compreender como essa emergência do novo é o modo particular em que Adorno emprega o conceito hegeliano de negação determinada. Trata-se de uma concepção de negatividade que não resulta no puro nada, mas, que conserva de alguma forma em sua unidade seus estágios anteriores – ou seja, o que foi negado. Ao mesmo tempo que não é um movimento puramente negativo, também passa longe de ser positivo num sentido simples, para além da autoevidência de se chamar “negativo”: é justamente pela vacuidade da solução anteriormente proposta que se dá sua existência enquanto negação, “o nada *daquilo de que resulta*”.

Se o progresso do material não se resume meramente a um desenvolvimento no sentido positivo, mas, aparece como um desvelamento da inverdade das soluções anteriormente propostas – inverdade esta que é posta retroativamente pela necessidade das novas perguntas que são geradas pelo mesmo desenvolvimento, cada desenvolvimento sucessivo do material musical pode ser entendido como negação determinada do anterior, não

uma ruptura abrupta que descarta o elemento passado, mas sua *suprassunção* no interior da nova unidade alcançada. Seria, talvez, essa a proposta de Schönberg em sua música?

4.2 SCHÖNBERG - TONAL, ATONAL, PANTONAL

A antipatia de Schönberg ao vocábulo “atonal”, que se dava em dois sentidos. Um primeiro, de ordem quase terminológica, aponta à impossibilidade de uma música que usa notas musicais se valha de um princípio nomeado “atonalidade”, que, literalmente, significa *sem relações entre tons*. Tão cedo quanto na revisão publicada em 1922 do *Harmonielehre*, Schönberg aponta essa recusa em uma nota de rodapé do capítulo sobre harmonia quartal:

Uma peça musical sempre deve ser tonal, ao menos enquanto deva existir de tom a tom uma relação em virtude da qual os tons, justapostos, estabelecem uma continuidade perceptível. A tonalidade mesma talvez não seja nem perceptível nem comprovável; tais relações podem ser obscuras ou de difícil compreensão, ou até incompreensíveis. Mesmo assim, nomear uma relação entre tons de atonal é tão incoerente quanto seria designer uma relação entre cores de apectral ou a complementar. (SCHÖNBERG, 1978, p. 432)

Como bem sabemos, o termo pantonalidade nunca vingou e até hoje nos valem do conceito guarda-chuva “atonalidade” para designar uma miríade de propostas harmônicas/composicionais pós-tonais diferentes. A tese central defendida a seguir é que a pantonalidade schönbergiana efetivamente é um outro nome para a leitura que o compositor faz de sua própria harmonia (por nós usualmente referida como atonal), que entretanto, também seria distinta de uma hipotética atonalidade como ruptura radical com os princípios do sistema tonal – o segundo sentido criticado por Schönberg.

Para localizar esta discussão, recorreremos ao escrito intitulado *Problems of Harmony*, de 1934, no qual Schönberg contesta a pretensão de naturalidade do sistema tonal colocando em evidência seu caráter propriamente artístico: “a tonalidade se revela pois, não um postulado de condições naturais, mas a utilização de possibilidades naturais; é um produto da arte, um produto da técnica da arte” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 20). Essa conclusão decorre de uma análise da gênese do sistema tonal como derivado das relações principais de quinta em uma tonalidade, a saber, a relação entre tônica, subdominante e dominante, cujas séries harmônicas das fundamentais desses três acordes nos fornecem as notas da escala diatônica por meio dos harmônicos de número quatro, cinco e seis. Assim, na concepção do autor, temos que a emergência do sistema tonal não se trata de uma derivação direta dos

princípios da série harmônica, mas de uma reconstrução da relação entre este e a natureza acústica - “utilização de possibilidades naturais”.

Segundo Schönberg, há ainda outra dimensão de arbitrariedade envolvida no tonalismo: a centralidade tonal de uma única nota não é algo que se impõe à obra como que por um passe de mágica, mas a univocidade de uma tônica precisa ser construída esmeradamente.⁴³ Os argumentos do autor para defender essa tese se dão em dois níveis. Primeiramente, consideremos a harmonia tonal abstratamente. Uma tríade maior isolada pode pertencer a no mínimo 3 tonalidades maiores e 3 menores.⁴⁴ Uma progressão de V – I pode pertencer a quatro tonalidades diferentes;⁴⁵ e a de V - III, a seis.⁴⁶ Se, mesmo assumindo um diatonicismo didático, a centralidade tonal ainda não é auto evidente, quando se pensa na perspectiva do total cromático, a situação se complicaria ainda mais, posto que, sequer a nota fundamental da escala cromática, pode ser assumida de antemão:

Levando em conta que a escala cromática nivela a diferença entre os intervalos, uma nota fundamental dificilmente pode ser considerada como implícita de antemão. Inversamente, temos que a significância das notas se altera de acordo com a maneira como uma ou outra é artificialmente tornada a fundamental. Em cada caso temos sete notas da escala maior e cinco notas não-diatônicas. Na escala maior a relação entre as notas é firme e constante por conta de sua relação com a fundamental, mas na escala cromática a relação entre os tons é variável e dependente inteiramente em qual nota é eleita como a fundamental da escala. (SCHÖNBERG, WEISS, 1973, p. 7)

Enquanto o primeiro ponto do argumento do autor se dá no âmbito de discussão da teoria harmônica, o segundo ponto se dá no nível da forma no tonalismo. Constatando na história da música tonal a paulatina flexibilização da necessidade de se iniciar e terminar uma peça com a mesma tônica em evidência, para além de seu destaque nos entremeios de um desenvolvimento, Schönberg aponta que “nem no começo nem no fim, e sequer no meio uma tonalidade está automaticamente definida. Ao contrário, a cada ponto são necessárias diversas

⁴³ “Sem o emprego de meios artísticos muito claramente definidos, uma tonalidade não pode ser expressa inequivocamente.” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 10).

⁴⁴ Por exemplo, um acorde de Sol Maior pode pertencer às tonalidades de Dó Maior, Sol Maior, Ré Maior, Lá Menor, Mi Menor e Si Menor, sem contar seu emprego enquanto dominante secundária ou afins.

⁴⁵ Uma progressão de acordes maiores à distância de quinta pode ser tanto um movimento de dominante para tônica como de tônica para subdominante, ou o equivalente nas tonalidades relativas de dominante relativa para tônica relativa ou tônica relativa para subdominante relativa, pertencendo assim a quatro tonalidades distintas, também desconsiderando dominantes secundárias.

⁴⁶ Isso sem entrar na discussão de se V – iii é um movimento de dominante para tônica antirrelativa ou para dominante relativa, ou qual a função do acorde menor no caso da tonalidade relativa (VII – v), apontado por Schönberg como uma das possibilidades (cf. SCHÖNBERG, WEISS, 1973, p. 8).

medidas em nível técnico-artístico para garantir à tonalidade central expressão unívoca.” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 11).

Desta forma, a tonalidade mesma não deve ser compreendida nem como natural, tampouco como automática, mesmo em seu caráter de convenção. Contudo, para além da evidência da arbitrariedade da organização harmônica tonal, Schönberg nota que também não é sem mais que o próprio sistema tonal se erige em sucessão ao antigo sistema modal da música eclesiástica. Retomando a discussão sobre a dissociação entre um conteúdo escalar e a implicação imediata de uma nota fundamental da escala, o compositor vienense constata que o tonalismo não é uma consequência lógica imediata do modalismo: “chegamos ao tonalismo contemporâneo de maneira obtusa” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 12).

Segundo o autor, em certa medida hipoteticamente, a sucessão lógica de desenvolvimento do material musical a princípio deveria ser partir da tríade maior, derivada diretamente da série harmônica, para a escala diatônica, e em seguida se obter as tríades diatônicas. Nessa linha de raciocínio, “seria natural que tais resultados intimamente ligados deveriam ser os primeiros a serem combinados em formas” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 11). Contudo, “Mas mesmo aqui nós encontramos uma inconsistência, um desvio. Por mais estranho que pareça dizer, essas relações próximas não se realizaram de início, mas só através do tortuoso caminho dos modos eclesiásticos” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 11).

Schönberg aponta certa continuidade entre os sistemas, posto que tanto as próprias escalas maiores e menores já se apresentavam no modalismo tanto enquanto modo Jônio e modo Eólio, como por todos os modos serem rotações da escala diatônica, que, como apontado anteriormente, deve ser compreendida como derivação dos acordes principais de uma tonalidade. Mas, mesmo assim, há um salto – “tal contradição só se resolve quando os dois modos principais usados hoje em dia [escala maior e menor] evoluíram para fora dos modos eclesiásticos rumo a uma posição predominante” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 12) – Schönberg reconhece a presença de um elemento contingente, uma arbitrariedade no seio dessa transição.

O texto segue indicando como o emprego de dissonâncias não afeta em nada os princípios centrais de atração à tônica até que, por fim, chegamos ao pote de ouro: Schönberg, relembrando sua nota de rodapé do *Harmonielehre*, expressa novamente (não sem uma pitada de impaciência) sua recusa pelo termo “atonal”. Aqui, entretanto, não há só uma recapitulação da impossibilidade quase física de existir uma música que use notas sem relação entre elas. A formulação é precisa:

Eu, que tenho a esperança de que em algumas décadas o público reconhecerá a tonalidade dessa música hoje em dia chamada atonal, não estaria então compelido a apontar qualquer diferença que não de *grau* entre a tonalidade de ontem e a de hoje. De fato, tonal talvez não seja outra coisa que o que é entendido hoje em dia e atonal o que será no futuro. Em meu tratado de harmonia recomendei o emprego do termo “pantonal” para o que se chama hoje de atonal. Querendo dizer: a relação de todas as notas uma com as outras, independente de ocorrências ocasionais, *assegurada pelas circunstâncias de origem comum*. (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 20, grifo nosso)

Logo, o caráter de continuidade enxergado por Schönberg entre sua música e a tonal deve ser compreendido como uma mudança meramente gradual. O central nessa argumentação é que não só é postulada uma continuidade, mas que essa é fundamentada num lastro comum, a saber, as possibilidades dadas de compreensão musical da época, à qual se refere a passagem em destaque. Ou seja, na música pantonal não se apresenta um modelo novo de relação entre as notas, mas suspende-se apenas o princípio de afirmação de uma nota central à qual as demais são remetidas. “Pois é indisputável que nós podemos conectar as doze notas umas com as outras e tal só pode seguir das relações já existentes entre as doze notas” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 20, grifo nosso).

No pantonalismo, pois, o princípio fundamental do tonalismo, ou seja, as relações de tensão, afastamento e resolução se mantêm, mas são agora tomadas por si próprias enquanto movimento, não mais congeladas na relação como uma nota central. Este seria o sentido de continuidade entre tonalismo e pantonalismo e, nessa medida, o segundo sentido da recusa de Schönberg ao termo “atonal” seria por considerar o modo organização das alturas empregado em sua música não uma ruptura abstrata, negação pura de todo princípio tonal, mas, antes, a emancipação da harmonia e das relações tonais da necessidade de uma tônica central a qual toda relação harmônica deveria estar subsumida.

Essa ideia, diga-se de passagem, era compartilhada também por Bartók, que afirma algo similar na aula ministrada em Harvard (1943) mencionada anteriormente:

Atonalidade perfeita e real não existe sequer na obra de Schoenberg por conta da incontornável lei física por trás da inter-relação dos harmônicos e sua relação com a nota fundamental. Quando ouvimos uma nota independente, vamos interpretá-la subconscientemente como uma nota fundamental. Quando a seguir ouvimos uma nota diferente, novamente subconscientemente iremos projetá-la à primeira nota (sentida como fundamental) e interpretá-la de acordo com a relação com esta. Em uma obra chamada atonal, escolhe-se como fundamental uma nota um momento, outra noutro, e projeta-se todos os acontecimentos da peça às notas selecionadas como fundamentais. (BARTÓK, *apud* VINTON, 1966, p. 273)

As relações harmônicas tonais se conservam justamente na música que lhe é sucessora, ou em outras palavras, sua negação. Mas há um sentido preciso em que esse termo deve ser compreendido: essa passagem, aqui entendida como negação, não é abstrata, mas determinada.

4.2.1 Negação determinada

Antes de avançar nossa análise, há de antes precisar o conceito de negação determinada da filosofia de G. W. F. Hegel. Citando o autor numa das passagens mais célebres de formulação do conceito, na introdução da *Fenomenologia do Espírito* (§79):

[...] a apresentação da consciência não verdadeira em sua inverdade não é um movimento puramente negativo. [...] Um saber, que faz dessa unilateralidade a sua essência, é uma das figuras da consciência imperfeita, que ocorre no curso do itinerário e que ali se apresentará. Trata-se precisamente do cepticismo, que vê no resultado somente o puro nada, e abstrai de que esse nada é determinadamente o nada daquilo de que resulta. Porém o nada, tomado só como o nada daquilo donde procede, só é de fato o resultado verdadeiro: é assim um nada determinado e tem um conteúdo. [...] quando o resultado é apreendido como em verdade é - como negação determinada -, é que então já surgiu uma nova forma imediatamente, e se abriu na negação a passagem pela qual, através da série completa das figuras, o processo se produz por si mesmo. (HEGEL, 2014, p. 73-74, grifo do autor).

A investigação *hegeliana* das figuras da consciência se debruça sobre os renovados fracassos da consciência em fazer corresponder seu conceito com as coisas *em-si* de uma realidade externa que ela pressupõe. Cada ponto de fracasso dessa correspondência não implica meramente na incompatibilidade do saber formulado, mas também do padrão de medida, ou seja, a própria ideia de *em-si* que se tenta acessar. Esse fracasso, contudo, é produtivo: segundo Leite, Amorim (2019, p. 228) “esse movimento de realização do conceito como perda, como destruição de uma identidade previamente estabelecida, é justamente o que abre espaço para novos ganhos.”

O sentido preciso dessa processualidade é formulado pelos autores: “Esse processo de ‘negação determinada’ de mediação do conceito com a realidade, processo no qual a verdade aparece como perda de um objeto anteriormente posto, é o que chamamos de processo dialético.” (LEITE; AMORIM, 2019, p. 228). A ideia aqui é não ver na falência do antigo apenas a invalidez de tal solução, mas reconhecer nessa vacuidade mesma a semente do novo. A negação determinada é produtiva nessa medida: não abstratamente recusando a forma

anterior, mas apontando determinadamente o ponto em que ela rui, essa negação é por si só um conteúdo novo.

Seria este o sentido no qual a música de Schönberg, mesmo enquanto negação dos modelos esgotados de tonalismo clássico-romântico, ainda assim seria sua consequência lógica, como anteriormente proposto. Tratar-se-ia de uma ruptura dialética, que conserva os princípios centrais da tonalidade, a saber, as relações entre as notas, assumidas no mesmo sentido de relações harmônicas, como explicitado ao fim da última seção. Na música que sucede a tonal, pois, não ocorre apenas um remetimento negativo aos princípios tonais, no sentido de que seria um processo deliberado de emprego de relações “não-tonais” puramente diferentes, mas um deslocamento de pressupostos a partir de uma mesma lógica operacional, a saber, as relações tonais. Ou seja, a pantonalidade mesma não é outra coisa que o retorno radicalizado do fundamento do sistema tonal, emancipado da necessidade de uma única tônica central. Entretanto, tal qual em Hegel, voltar ao seu fundamento aqui é também sua dissolução; a música pantonal, ao mesmo tempo que se apresenta como radicalização do princípio da tonalidade, é o sucumbir de sua forma anteriormente dada.⁴⁷

Mas devemos ir além: tal qual uma figura da consciência imersa no processo dialético, o que aparece a Schönberg como dado, *para-nós*⁴⁸ é movimento: também aqui há um salto, uma contingência no seio da necessidade, análogo ao que o compositor observou na transição do modalismo ao tonalismo. Ora, se é justamente por meio da eleição do movimento

⁴⁷ No ao fim do capítulo “Contradição”, na Doutrina da essência, Hegel faz um jogo de palavras entre a noção de retorno ao fundamento e a dissolução da contradição, em que “retornar ao fundamento” (ir ao fundo) é simultaneamente “cair no abismo”, o sucumbir de sua forma dada em suas determinações contraditórias, ao mesmo tempo que retroativamente pondo o fundamento como unidade simples que era enquanto pressuposição já dada desde a noção de essência, mas que só se realiza quando efetuado tal passo lógico. Mesmo sem o espaço adequado para desenvolver em toda consequência a ideia, vale aqui citar uma passagem central nessa construção: “A contradição dissolvida é, por conseguinte, o fundamento, a essência enquanto unidade do positivo e do negativo. Na oposição, a determinação cresceu até a autossustentação; o fundamento, porém, é essa autossustentação plenamente realizada; dentro dele, o negativo é essência autossustentada, mas enquanto negativo; assim, ele é igualmente o positivo enquanto o idêntico consigo dentro dessa negatividade. A oposição e sua contradição estão, por conseguinte, tanto suprassumidas quanto conservadas dentro do fundamento. [...] A própria oposição autossustentada que se contradiz já era, portanto, o fundamento; apenas sobreveio a determinação da unidade consigo mesma, a qual emerge pelo fato de que cada um dos contrapostos autossustentados suprassume a si mesmo e faz de si o outro de si, com isso, vai ao fundo, mas nisso, ao mesmo tempo, vai junto somente consigo mesmo, portanto, dentro de seu sucumbir, isto é, dentro de seu ser posto ou dentro da negação, é, antes, somente a essência refletida dentro de si, idêntica consigo mesmo.” (HEGEL, *Ciência da Lógica: 2. A Doutrina da Essência*, 2017, p. 83).

⁴⁸ Na *Fenomenologia do Espírito* Hegel distingue como os momentos do processo dialético aparecem para as figuras da consciência (para-a-consciência) de como esses momentos aparecem do ponto de vista da totalidade do processo (*para-nós*). O que do ponto de vista imediato de dentro do processo pode parecer dado ou natural, quando rememorado revela dimensões de necessidade e contingência que escapam à consciência imersa imediatamente no processo.

harmônico entre as notas como princípio central do tonalismo (e não a centralidade da tônica) que Schönberg consegue postular que sua música ainda é tonal, há uma atividade retroativa que configura a *posteriori* o que é aquele elemento passado. Ou seja, está em jogo aqui uma concepção não imediatamente objetivista do passado:

Porém, a própria consciência “estorva a inércia” dessa enunciação, dessa identidade. Perturba a quietude de seu saber, e olha para trás, rememora o que aconteceu. Ao rememorar, a consciência não apenas descreve, mas elabora o ocorrido e vê que a figura do saber que tinha postulado se esvaneceu, porém, abrindo espaço para outra figura. (LEITE; AMORIM, 2019, p. 229).

É aqui que o caráter propriamente dialético da ruptura *schönberguiana* assume sua plena significação, na medida em que, mesmo demonstrada a necessidade do surgimento dessa forma nova de organização musical, nomeada pantonalismo, enquanto decorrência lógica do tonalismo, essa necessidade, simultaneamente, tanto incorpora necessariamente um elemento contingente como é ela mesma uma necessidade contingente, a ser deduzida da imanência do sistema tonal antigo em um processo não-contemplativo. Como apontado por Žizek (2013);

No processo dialético, a coisa torna-se o que foi sempre-já, ou seja, o conceito de uma coisa não é dado com antecedência: ela surge, forma-se em um processo contingente aberto – a essência [a verdade] eternamente passada é um resultado retroativo do processo dialético. (ŽIZEK, 2013, p. 321)

Ou seja, é possível entender como necessária uma dimensão ativa no processo de superação do tonalismo. Não basta um reconhecimento passivo do desgaste e do esgotamento das possibilidades expressivas da música tonal, mas mesmo a rememoração do que é este sistema implica uma tomada de partido e, por conseguinte, em uma proposta determinada de solução ou de superação. A presente análise ao mesmo tempo que reitera a nível filosófico a narrativa de Schönberg de continuidade entre a música tonal e seu pantonalismo, também abre um campo interpretativo que nos permite contestar essa continuidade como unívoca – também sua própria contingência pode ser alvo de escrutínio de outra dialética, tal qual sua análise propôs desmistificar a pretensão de naturalidade do sistema tonal.

É essa consideração que permite uma outra interpretação da discussão desenvolvida no Capítulo 2 quanto ao Sistema Axial de Bartók. A diferença central aqui seria então somente uma eleição diferente do que é o princípio fundamental do tonalismo: o alvo primário de

Bartók não é tanto a tônica, visto que sua música mantém em diversos momentos centralidades tonais muito claras, mas muito mais o aprisionamento da harmonia nas tonalidades maiores e menores e a restrição do movimento harmônico à função de dominante, como no cromatismo wagneriano. Por meio do Sistema Axial, mesmo que se mantenha uma nota central como referência harmônica, a estruturação hierárquica entre os 12 semitons é dissolvida por meio de uma substitutibilidade funcional muito mais ampla que a tonal.

Conforme vimos anteriormente, também há de se precisar o que é essa “tônica”: muitas vezes, sendo estabelecida de forma modal por meio da melodia⁴⁹ ou via eixos de simetria⁵⁰, sua posição de polaridade acaba sendo construída ao longo da peça de forma diferente da tônica tonal tradicional. Enquanto o estabelecimento da tônica no tonalismo tradicional se dá principalmente por meio da resolução da nota sensível (3ª maior do acorde de dominante) na tônica, segundo Antokoletz, “não há evidência de que tais funções de condução de vozes ocorreram na música de Bartók, salvo certos casos isolados” (ANTOKOLETZ, 2016, p. 4).

Ou seja, essa manutenção da centralidade de uma nota, após o rompimento com o modelo clássico-romântico de harmonia, de forma alguma se choca com os procedimentos efetivamente modernistas da música bartokiana, como o emprego de eixos de simetria e um pensamento motivico baseado variações complexas de *pitch set*, como a “célula Z”⁵¹ - e, nessa medida, também em muito difere da restauração direta do tonalismo efetuada pelos compositores neoclássicos. Ao mesmo tempo, também se choca diametralmente com a pantonalidade schönberguiana, se apresentando como um caminho alternativo que se valida também por critérios muito similares.

⁴⁹ Como vimos na análise de Antokoletz das 14 Bagatelas no cap. 2

⁵⁰ C.f. o capítulo “Tonal Centricity Based on Axes of Symmetry”, em ANTOKOLETZ (1984), p. 138

⁵¹ Amplamente discutida em ANTOKOLETZ (1984), p. 78.

5 SUÍTE DE DANÇAS

Retornemos uma última vez nossa atenção à obra de Bartók, especificamente à *Suíte de Danças*. Composta em 1923 para a ocasião de comemoração de 50 anos da unificação de Buda e Peste, segundo Griffiths (1984) a peça para orquestra sinfônica se tratava de “uma suíte não apenas de danças, mas também de nações” (Griffiths, 1984, p. 106): cada um dos movimentos se valia da influência de músicas folclóricas de diversos povos/nações.

- I Moderato, Lá cromático (parcialmente árabe)
Ritornelo Tranquillo, Sol eólio (húngaro)
- II Allegro molto, Sib dório (húngaro)
Ritornelo Tranquillo, Sol eólio (húngaro)
- III Allegro vivace, Si pentatônico (húngaro-romeno-árabe)
- IV Molto tranquillo, Láb dório (árabe)
Ritornelo Tranquillo, Sol eólio (húngaro)
- V Comodo, Mi cromático (primitivo)
Finale, Allegro, Dó/Sol (vários)

(GRIFFITHS, 1984, p. 107).

O contexto político da época era, contudo, tudo menos favorável a um empreendimento tal. Não mais que cinco anos após o fim da Primeira Guerra Mundial e da dissolução do Império Austro-Húngaro, todas as tensões internas entre as minorias étnicas do Reino da Hungria e os magiares que comentamos em capítulos anteriores haviam já explodido e, em 1920, com o Tratado de Trianon, a Hungria perdera $\frac{2}{3}$ do seu território. A verve revanchista do discurso conservador húngaro não era tão diferente do ascendente Nacional Socialismo alemão e Bartók, que foi parte do breve regime comunista húngaro de 1919, não estava exatamente numa posição favorável: “Em maio de 1920 [Bartók] foi acusado na imprensa de ser impatriótico por seus escritos atraírem atenção à presença de uma cultura musical romena na Transilvânia, que vinha sendo reivindicada como parte da Hungria” (GRIFFITHS, 1984, p. 106).

Griffiths sugere que, “sob tais circunstâncias, esperaria-se que Bartók iria tentar se provar enquanto músico e húngaro na Suíte de Danças” (GRIFFITHS, 1984, p. 106), encomendada para a ocasião em que foi. Na contramão de uma expectativa do tipo, a peça composta se revela uma congregação de músicas de diferentes povos, assumindo um significado inconfundivelmente político. Em uma carta de 1931 escrita a Otavian Beu na qual

comenta sobre a Suíte, “Bartók descreve sua meta artística como a ‘irmandade dos povos, uma irmandade a despeito de toda guerra e conflito’”⁵² (KINDERMAN, 2012, p. 152)

Mas é essencial ressaltar que a peça não é propriamente uma coletânea de danças típicas arranjada para orquestra sinfônica, mas propriamente uma composição original na qual a influência de músicas folclóricas se dá de forma mais clara, conforme Bartók indica na mesma carta:

Todos os movimentos utilizam imitações de música campesina como seu material temático. Pois a obra inteira tem esse objetivo: realizar um tipo de música folclórica ideal, ou poderia-se dizer um tipo de arranjo poético de música campesina, de modo que os movimentos individuais da obra exibam certos tipos musicais específicos: Os modelos empregados provêm da música folclórica de várias nacionalidades: húngara, valaqueana, eslovaca e até árabe; além disso, aqui e ali há uma mistura desses tipos. (BARTÓK, *apud* KINDERMAN, 2012, p. 152).

A *clareza* da peça é outra dimensão que se destaca: segundo GRIFFITHS (1984) em momento algum há dúvida quanto ao centro tonal das peças e os modos empregados também são de fácil identificação, com cada movimento se valendo majoritariamente de apenas um modo específico. Do ponto de vista da orquestração, “a orquestra da Suíte de Danças é, antes, um *ensemble* de solistas e blocos grosseiros” (GRIFFITHS, 1984, p. 107), não dispondo de uma variedade contrapontística ou da intricação instrumental de peças como o Mandarim Miraculoso (que estava sendo composta simultaneamente por Bartók).

Nesta medida, a Suíte, que então parece ter de tudo para ser enquadrada sem mais na categoria de folclorismo neoclássico que Adorno criticava na época, é avaliada pelo autor em termos eminentemente negativos em um ensaio escrito em 1925 após assistir a performance da peça em Praga no festival da Sociedade Internacional de Música Nova (IGNM).

Algumas danças características transparentes e reconhecíveis seguem uma a outra livremente; o ritornelo que as conecta antes preenche espaços vazios do que serve para organizar o todo; e o finale, que faz referência temática ao primeiro movimento, reúne o material familiar de uma forma inofensiva sem buscar qualquer forma de síntese e sem grandes combinações contrapontísticas. (ADORNO, 2011, p. 293).

Entretanto, essas “danças características transparentes e reconhecíveis” que, para Adorno, parecem um bloco unitário, examinadas de perto, se revelam peças autônomas e rigorosamente compostas. Antes de meras referências passivas às fontes de origem, são na

⁵² Essa carta, de difícil acesso, se encontra em János Deménysch, ed., Bartók Béla levelei (Letters of Béla Bartók) (Budapest, 1955), 3:189–95, segundo a nota 7 do cap. 5 de KINDERMAN (2012).

verdade temas originais compostos a partir de procedimentos musicais baseados em diversos elementos de também diversas músicas folclóricas, por vezes simultaneamente, algo que não facilmente se adequa ao denominador comum “*característico*” - como por exemplo a combinação tríplice de influências húngaras, árabes e romenas no terceiro movimento.

Outro caso de influências múltiplas se dá no primeiro movimento. O rítmico tema em *tempo giusto* da primeira dança, cujo registro melódico estreito é associado por Bartók à música árabe, tem um tratamento rítmico baseado numa adaptação do “*shifted rhythm*” romeno (KINDERMAN, 2012, p. 147). O princípio em operação aqui é uma variação de pesos métricos através do deslocamento constante da ligadura entre diferentes pares de colcheias.

Figura 12 - Tema do primeiro movimento da Suíte de Danças

Moderato ♩ = 92

2 Fagotti

Fgt.

Fonte: transcrição realizada pelo autor com base em BARTÓK, (1924).

No segundo compasso, a ligadura se dá entre as duas colcheias do segundo tempo, Láb e Dób. No terceiro compasso, a ligadura é deslocada para entre a segunda colcheia do primeiro tempo e a primeira do segundo tempo, Sib e Láb, o que enfraquece metricamente a segunda nota (também em staccato), gerando uma sensação de síncopa mesmo sem uma indicação de acento no Sib. Já no quarto compasso, a ligadura cai entre as duas primeiras colcheias, quebrando com a sugestão de manutenção de um ritmo sincopado e re-estabelecendo o primeiro tempo como tempo forte - processo que não dura muito pois no quinto compasso o primeiro tempo é apenas um Lá colcheia em staccato e há um acento no Lá longo do segundo tempo, que depois é seguido novamente pelo padrão de colcheias Sib-Láb ligadas entre o primeiro e segundo tempo. A ligadura é deslocada mais uma última vez atravessando o compasso 7 e 8 a partir da nota Lá longa, ligada com o Sib (segunda colcheia

do primeiro tempo do compasso 8), revelando que a nota longa não é um elemento exógeno ao tema mas integrado ao procedimento composicional de variação rítmica do tema⁵³.

Esse procedimento gera, com efeito, um interesse rítmico num tema relativamente pobre harmonicamente - um agregado cromático de Lá^b a Dó^b, que pode ser entendido tanto quanto dois pares de segundas menores à distância de segunda maior (Lá-Lá^b e Dó^b-Sib) como dois pares de segundas maiores à distância de segunda menor (Lá-Si e Lá^b-Dó^b). A despeito de um agregado cromático nos anos 20 ser um material relativamente novo, há de se notar que diferente de um material diatônico inserido em um contexto tonal, um conjunto cromático desse tipo não possui uma força teleológica interna como a que o sistema tonal garante graças à funcionalidade harmônica. Nesta medida, o procedimento rítmico empregado por Bartók não aparece como uma decoração ou embelezamento, mas é o próprio assunto do tema, o que confere sua característica motivico-temática (ao invés de ser apenas uma melodia livre que possivelmente não seria retomada novamente no movimento).

Tão logo quanto na repetição oitavada do tema, realizada após 6 compassos de resposta nas cordas e piano, esse procedimento rítmico se revela não apenas uma ferramenta para gerar um tema, mas o próprio mecanismo de variação e desenvolvimento dos materiais da peça:

Figura 13 - Segunda iteração do tema do primeiro movimento da Suíte de Danças

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff is labeled '15' and 'Fgt.' (forte). It contains measures 15 through 19. The music consists of eighth notes with slurs and accents, creating a rhythmic pattern. The second staff is labeled '20' and 'Fgt.' and contains measures 20 through 21. It shows a variation of the pattern, with a long note and a slur.

Fonte: transcrição realizada pelo autor com base em BARTÓK, (1924).

No compasso 20 se nota a primeira variação: ao invés de fazer uma repetição literal do compasso 7, tal qual os compassos 15 - 19 são repetições literais (dobradas em oitava) dos compassos 2 - 6, ao invés de uma única colcheia de Lá, pausa de colcheia, e um Lá longo ligado ao compasso 21, temos um movimento melódico novo: quatro semitons consecutivos,

⁵³ O que é ainda mais interessante posto que essa figura (colcheias - nota longa) também tem um parentesco com outros materiais folclóricos: segundo Kinderman, “o contorno rítmico do tema possui uma afinidade generalizada com um tipo de canção folclórica Transilvana-Húngara conhecida como melodias *kanásztánc* (suinocultoras), na qual sucessões de impulsos homogêneos levam a pares de notas longas” (KINDERMAN, 2012, p. 147).

de Dób no compasso 19 a Láb no segundo tempo do compasso 20, também uma variação melódica na medida em que até então as notas longas sempre foram Lá⁴. Somada à duração e acento, a ligadura Láb-Lá enfraquece ainda mais a prioridade da nota Lá (que é o centro tonal da peça), que agora aparece como tempo fraco e como nota de passagem no cromatismo ascendente do compasso 21, que também introduz uma outra ligadura nova, entre Dób-Sib, colocando Dób em ênfase métrica pela primeira vez - ou seja, essa segunda aparição do tema não se trata de uma reprise literal, mas já um momento de variação, mas uma variação realizada estritamente a partir dos pressupostos apresentados no tema, não arbitrariamente incorporando notas diferentes ou ritmos exteriores ao material base do tema.

Em seguida, no *Meno mosso* do compasso 30 o tema aparece novamente variado ritmicamente, praticamente destilado numa versão encurtada do motivo nota longa (semínima pontuada) ligada a uma colcheia agora caindo nos tempos fortes como semínima ligada a colcheia, encaminhando para a fragmentação motívica que ocorre do compasso 36 em diante, com o material temático reduzido a uma figura mínima de pares de semicolcheias ligadas, tocadas alternadamente pelos dois fagotes.

Figura 14 - Fragmentação motívica no 1º movimento Suíte de Danças

2

Fgt. 1

Fgt. 2

30

37

più *p*

Fonte: transcrição realizada pelo autor com base em BARTÓK, (1924).

Esse processo de desenvolvimento segue na peça através de contrastes entre momentos mais agitados e tranquilos até que por fim, na seção *Vivo* (compasso 88-108), o material melódico se concentra em iterações *forte* de Fá# nas madeiras, agressivamente contrastado com os acordes das cordas e metais, que vão de um acorde de Mi menor (Mi, Sol, Si) para um Fá menor (Fá, Láb, Dó) no compasso 90, depois para um Sol# maior no compasso 92, ou seja, estabelecendo o Fá# como uma dissonância aguda através da harmonia. Esse Fá#, contudo, não é resolvido, mas salta para um Lá ainda mais agudo e *più forte* no

compasso 97, e a tensão acumulada é redobrada por meio de uma harmonia igualmente dissonante que remete ao material temático do motivo, conforme indicado por KINDERMAN (2012) - o crescendo culmina no compasso 101, em que a nota central da peça Lá é dobrada em múltiplas oitavas nas madeiras e contrastada com um acorde de Sol# menor, ou seja, executando verticalmente três das quatro notas do tema - Lá nos sopros, Sol# (Láb) e Si (Dób).

A partir dessa deixa motivica Bartók retoma o tema no compasso 109, agora *pianíssimo* na tuba (*tranquillo*), como uma lembrança distante, encaminhando o material temático de volta ao fagote por intermédio de uma iteração breve da melodia no trombone (c. 112), fagote este que toca apenas um resquício do tema: um cromatismo descendente de colcheias staccato Sib-Lá-Láb. O acompanhamento harmônico também está reduzido ao mínimo: em *col legno*, o contrabaixo e violoncelo fazem menção de resolução harmônica em Sol junto ao piano por meio do movimento de díades Fá#-Mib indo em movimento contrário para Sol-Ré, implicando Fá# diminuto resolvendo em Sol (compasso 114-115), depois invertendo a direção e indo de Sol-Ré para Fá#-Mib (compasso 116-117).

A impressão de que está sendo preparada uma modulação para Sol se confirma no compasso 121 se inicia o *Ritornelo*, um tema independente que aparece entre os movimentos da peça (exceto entre o 3o e o 4o), que está em Sol Eólio. Mas essa chegada em Sol não é nenhuma modulação abrupta, até porque como vimos, o próprio tema termina melodicamente em Sol (c.f. figura 12), e Bartók se vale dessa tendência natural do tema para encaminhar do material temático dissolvido na Coda para chegar sem atrito algum nesse material novo. Retrospectivamente, também a seção *Vivo* toda é reinterpretada como um grande acorde dominante de Sol, com o Fá# repetidamente enfatizado enquanto tensão, saltando temporariamente de volta para Lá (em uma posição tensa, como que em analogia a uma tônica em segunda inversão), até finalmente ser resolvido no Sol do ritornelo.

Desta forma, temos que não apenas o caráter de dança do tema se prova apenas uma dimensão em jogo num rico processo compositivo, mas até a passagem para o tema do Ritornelo é estruturalmente conectada com o material temático do primeiro movimento. Mais do que isso, o próprio Ritornelo, que Adorno sugere “apenas preencher os espaços vazios ao invés de organizar o todo”, também é submetido ao rigoroso procedimento de variação bartokiano - a cada iteração ele se apresenta mais distante e texturalmente dissipado, até por fim ser retomado energeticamente no *finale*.

Figura 15 - Tema do Ritornelo no 1º movimento da Suíte de Danças

Tranquillo ♩ = 104 rit. . . Allegretto ♩ = 78

Violin I
121
p dolce
pouco rit. . .

Vln. I
128

Fonte: transcrição realizada pelo autor com base em BARTÓK, (1924).

Apresentado pela primeira vez nos compassos 121-131 do primeiro movimento, o tema é logo repetido nos compassos seguintes (132-139), assumindo sua forma estável enquanto período - o Sol longo em que o tema se inicia é comprimido com a figura Fá-Sol-Si do compasso 124 gerando o motivo A1 (c.f. figura 16). Em seguida, finalizando o movimento, no compasso 140 violino é respondido pelo Clarinete solo na oitava superior com um material derivado do tema, partindo de uma ideia melódica A2 (c.f. figura 17), que é a inversão de A1 transposta 3ª menor acima (partindo de Sib ao invés de Sol).

Figura 16 - Versão estável do Tema do Ritornelo

A1

Vln. I
132
pouco rit. . .

Vln. I
136

Fonte: transcrição realizada pelo autor com base em BARTÓK, (1924).

Figura 17 - Material derivado do ritornelo⁵⁴

A2

Cl.
140
p dolce
3

Fonte: transcrição realizada pelo autor com base em BARTÓK, (1924).

⁵⁴ Todas as passagens transcritas de instrumentos transpositores estão em tom de concerto.

Ocorre que nas aparições posteriores do ritornelo - entre o segundo e terceiro movimento, e entre o quarto e o quinto - o material temático empregado não é sequer o do tema principal do ritornelo. No compasso 94 do segundo movimento, o ritornelo se inicia também no clarinete a partir do material de A2, como que seguindo de onde havia parado no final do primeiro movimento, mas já encadeando esse material derivado com variações ulteriores. A textura da orquestração, que já era sutil no primeiro ritornelo, aqui aparece ainda mais leve: apenas violino II, viola e violoncelos com surdina, em pianíssimo, clarone, e um discreto contraponto na trompa.

Figura 18 - Ritornelo no segundo movimento

Tranquillo ♩ = 66

Cl. *p dolce*

Vln. I *p dolce*

Fonte: transcrição realizada pelo autor com base em BARTÓK, (1924).

Após um período completo de 8 compassos, mimetizando a versão original do tema e finalizando a frase com o salto descendente de 4ª justa Sol-Dó, a melodia passa para o violino I, que inicia já com uma variação de A2, seguido de uma variação do motivo de tercina ascendente transposta quinta acima, realizando melodicamente como que uma cadência suspensiva na nota Ré. Entretanto, a harmonia subjacente não aponta a um acorde de Ré, mas essa nota é antes a sétima diminuta do acorde de Mi# diminuto, funcionando como dominante secundária de Fá# maior, acorde no qual a tensão harmônica é resolvida dois compassos à frente, mas que se choca com a melodia - que ataca a nota Sol com acento no tempo forte do compasso 107 indo para Fá, só chegando em uma nota “do acorde” no Sib do segundo tempo, que é enarmônico a Lá#, 3ª do acorde de Fá# maior.

Mesmo que seja um momento breve, é relevante destacar que essa cadência aparentemente desimportante gera um certo curto circuito na harmonia tonal que a própria linguagem empregada atesta - o acorde escrito na partitura é F# maior, mas por conta da melodia estar em Sol eólio, que possui Sib como uma nota de destaque na melodia - nota inicial A2, é difícil escutar a nota como Lá#, mesmo esta sendo a nota do acorde que está soando. Também seria impreciso considerar que o acorde é Solb maior, posto que como a tonalidade da passagem é Sol, volta-se ao velho impasse dos livros de teoria da harmonia de não poder propriamente considerar Sol e Solb simultaneamente numa mesma passagem. Há de se entender que nesse momento a harmonia e a melodia possuem em verdade um grau de independência, mesmo que a direção dos dois no momento sejam de descanso tonal.

A melodia, com suas forças já se encerrando, é entregue por fim ao oboé no compasso 110, que faz menção de começar o tema a partir de A2, mas se emudece junto a orquestra no *diminuendo* em *ritardando*. Ou seja, a forma original do tema, baseada em A1, sequer aparece nesta iteração do ritornelo.

A situação no quarto movimento é quase idêntica. O ritornelo, que já no primeiro movimento mal possuía um caráter particularmente afirmativo, contrastado entre o tutti da seção *Vivo* do primeiro movimento e o energético tema do segundo movimento, e que em seguida é diluído no profundamente variado ritornelo do segundo movimento, aparece aqui reduzido a quase um mínimo: o tema se inicia no compasso 31 a partir de A1 tocado no mais extremo agudo do violino I por apenas 4 solistas, mas não passa dos quatro primeiros compassos e é atravessado por dois compassos de A2 tocados na celesta e em harmônicos artificiais nos violinos I e II.

Figura 19 - Ritornelo no quarto movimento

Lento ♩ = 60

Cel. 31

Vln. I 4 soli. 8^{va} 2 soli.

pp *ppp* *p*

Fonte: transcrição realizada pelo autor com base em BARTÓK, (1924).

A delicadeza mortal da orquestração, que se soma à compressão temática numa evocação em verdade totalmente fugidia, revela que o ritornelo dessa peça se situa

imensuravelmente distante da função afirmativa do refrão da forma rondó tradicional, cujo papel é assegurar um senso de lar e reafirmar a tonalidade central do movimento - e, usualmente o último movimento sonata clássico-romântica, recapitulando e reafirmando também a tonalidade central da sonata toda. Se algum lar é evocado pelo ritornelo, é um lar rememorado à distância, como que a todo momento ameaçado de se perder na memória.

Mas não é apenas o ritornelo que organiza a estrutura da peça. Conforme indicado por KINDERMAN (2012), há uma relação interna entre a estrutura intervalar dos temas de cada uma das danças, organizadas a partir da Sequência de Fibonacci. O autor destaca no primeiro tema a presença de segundas maiores como o intervalo central, o que é relativamente duvidoso posto que a característica fortemente cromática sugere uma prevalência da segunda menor - mas, de qualquer forma, do ponto de vista da Sequência de Fibonacci, provavelmente o correto é assumir que o tema do primeiro movimento é baseado em 1 e 2, que se somam gerando a prevalência da terça menor (3 semitons) no segundo movimento, depois seguindo para a quarta justa (5 semitons) no tema do terceiro.

Figura 20 - Relações intervalares entre os temas da Suíte de Danças

Primeiro movimento



The first movement is shown in bass clef. It consists of six measures of music. Brackets under each measure indicate intervals of 2 semitons between consecutive notes.

Segundo movimento



The second movement is shown in treble clef. It consists of seven measures of music. Brackets under each measure indicate intervals of 3 semitons between consecutive notes.

Terceiro movimento



The third movement is shown in treble clef. It consists of five measures of music. Brackets under each measure indicate intervals of 5 semitons between consecutive notes.

Fonte: KINDERMAN, 2012, p. 154

É então por meio dessa estrutura de organização subcutânea que Bartók consegue manter a coerência interna da peça e seu projeto de articulação integral entre os materiais da sua suíte sem com isso pagar o preço do apagamento das características particulares das

danças de cada povo ali representado. Desta forma, na Suíte de Danças, Bartók aponta utopicamente ao ideal de convivência harmoniosa dos povos, mas não segundo o modelo no qual a “antecipação filosófica da reconciliação é um atentado contra a reconciliação real” (ADORNO, 2013, p. 102) - a constelação montada através da forma suíte é, antes, uma estrutura na qual as diferenças entre os materiais folclóricos provenientes de diferentes povos não são apagadas, mas formam uma imagem na qual estes se articulam à luz de um projeto emancipatório, e não forçosamente dissolvidos sob um denominador comum como no conceito de *Hungarus*.

Ou seja, trata-se de um projeto de coexistência não-totalizante entre os elementos: a peça possui fios de conexão e desdobramentos, variações e relações, mas os movimentos deliberadamente não são integrados numa unidade monolítica justamente por conta da não-neutralidade do material empregado - seus significados histórico-sociais imanentes. Não se trata de uma suíte de danças barrocas ou uma coleção escolhida a esmo: ao incorporar elementos da música romena, húngara, eslovaca e árabe numa peça encomendada para a ocasião e no contexto político em que foi, a opção pela forma suíte assume um significado determinado. Há de se enfatizar que a peça é composta não mais que 5 anos após a Primeira Guerra mundial, na qual o país Romênia lutou do outro lado das trincheiras, e 3 anos depois dos territórios habitados majoritariamente por romenos se separaram do Reino da Hungria e tornaram-se parte da Romênia (via Tratado de Trianon).

Partindo de outra ótica, seria politicamente autoritário dissolver toda diferença entre os elementos em prol de uma célula fundamental e tornar a peça um único movimento de desenvolvimento contínuo - A Suíte de Danças seria uma peça inconcebível de um ponto de vista do serialismo integral. Ao recusar a unificação forçosa na forma musical, Bartók efetivamente assume uma postura de recusa com relação a um projeto de “unificar os povos de cima para baixo” ou de supremacia magiar, ao mesmo tempo que sugere um outro modo de organização musical não proveniente de uma música folclórica particular ou outra, mas verdadeiramente novo.

Isso não significa um abandono de uma prioridade na dialética compositiva e o primado dos materiais e da forma musical, conforme tentamos demonstrar analiticamente. Além disso, KINDERMAN (2012) menciona que, nos esboços da Suíte de Danças, Bartók planejava incorporar uma dança baseada em materiais musicais da música folclórica eslovaca, mas acabou optando por deixá-la de fora por não se encaixar na estrutura formal da peça.

Para Bartók, a integridade da obra de arte assumia prioridade sobre qualquer forma de programa político ou simbólico. É notável que no rascunho do finale da Suíte de Danças de Bartók a dança eslovaca não aparece em lugar algum, apesar de cada uma das outras danças rápidas é empregada no Finale. Uma razão provável para a exclusão da dança eslovaca era sua falta de conexão orgânica entre tanto a sequência de peças de abertura como com o finale, que absorve material temático das danças anteriores em uma nova continuidade. (KINDERMAN, 2012, p. 162)

Ainda há um primado da forma artística, e uma resposta às demandas do material musical da época, incluindo procedimentos de manipulação intervalar originais, para além da questão do sistema axial enquanto desdobramento da técnica tonal. Ou seja, o procedimento de Bartók não se trata de um programatismo vazio, no qual os conteúdos sociais são arbitrariamente associados com elementos musicais, *mas uma solução efetivamente musical no qual a problemática social é discutida no interior da forma artística de maneira autêntica através dos próprios materiais musicais.*

6 CONCLUSÃO – POR UMA MÚSICA BARTOKIANA

Antes de encaminhar às conclusões do trabalho, cabe aqui uma breve recapitulação do que foi discutido. Para tanto, retomamos a questão central do trabalho: o que diferencia a música de Bartók da de outros compositores folcloristas?

Uma primeira instância dessa diferenciação foi delineada no capítulo sobre Bartók, em que evidenciamos as características próprias deste material folclórico específico que serve de combustível a sua composição: a música campesina genuína do leste europeu por si só enquanto material apresenta um estranhamento frente aos moldes tonais que sai em auxílio da crítica destes. Mas, mais do que isso, compreendido enquanto uso crítico de um material *não-contemporâneo*, uma das dimensões essenciais do folclorismo bartokiano é a postura ativa envolvida na manipulação desse material musical: não se trata de um importe artificial desses materiais musicais ou de um recurso a esse material enquanto retorno a uma solução musical mais simples, mas uma incorporação orgânica de procedimentos imanentes ao material folclórico, como que em uma reconstrução do passado através da constelação crítica do presente.

Na discussão sobre progresso, estávamos lidando com duas dimensões de relação com o passado, uma em busca de salvar dialeticamente o próprio progresso em seu núcleo transformador frente à sua perversão em ideologia, enquanto dialética do esclarecimento, e outra enquanto mito que desmistifica o mito do esclarecimento, enquanto o antigo que denuncia a irrealização da promessa esclarecida. Nessa medida, se Schönberg pode ser considerado como o campeão do esclarecimento dialético, radicalização dessa promessa irrealizada, caberia também imaginar um outro polo, a saber, Bartók como representante desse potencial mítico de crítica ao estabelecido.

Recolocando esta questão em uma perspectiva analítica, se o atonalismo livre (ou, mais precisamente segundo a terminologia schönberguiana, pantonalismo) representava um deslocamento do princípio da tonalidade, o dissociando da exclusividade de uma nota central, e tal modo dialético de relação com o passado é um dos fatores que tornava essa música verdadeiramente progressista, da mesma forma o deslocamento de pressupostos do tonalismo realizado pelo sistema axial bartokiano se apresenta como digno de consideração enquanto uma alternativa válida.

Somado à isso, tomado de uma perspectiva histórica, o folclorismo bartokiano se revela não uma eletividade aleatória por materiais que o compositor húngaro se interessava, mas tem um significado histórico-social determinado: a música folclórica dos diversos povos e minorias étnicas do território histórico do Reino da Hungria incidem em sua música enquanto um projeto de fraternidade das nações, a despeito de todo conflito e disputa. Conforme tentou-se demonstrar na análise da Suíte de Danças, o emprego de materiais musicais provenientes da música folclórica romena representava muito mais do que apenas uma escolha formal visando resolver os dilemas da composição contemporânea, mas um projeto estético bem definido.

Sem recuar frente aos desenvolvimentos técnicos do modernismo, o mérito inegável da música bartokiana foi encontrar um meio de fazer visível no uso do arcaico uma alternativa crítica para o presente, de um só golpe tanto realizando a crítica das formas mortas da tradição como reavivando as promessas esquecidas de comunidade e paz não por meio de sua nostalgia idealizada, mas talvez mais próximo do que Adorno apontava como o

O verdadeiro tema da reflexão sobre a tradição: aquilo que ficou pelo caminho, que foi negligenciado, derrotado, que se resume com o nome de antiquado. O que continua vivo na tradição procura refúgio aí e não na permanência das obras que deveriam resistir ao tempo. É isso que escapa ao olhar panorâmico e soberano do historicismo, no qual a crença supersticiosa no imperecível e o medo enérgico do antiquado se entrelaçam de modo fatal. Deve-se buscar pelo que é vivo nas obras em seu interior, nas camadas que estavam encobertas em fases anteriores e que só vieram à tona quando outras entraram em declínio e pereceram. [...] Somente um comportamento que eleva a tradição à consciência, sem se curvar diante dela, dá conta desse teor. Ela deve tanto ser protegida da fúria do desaparecer quanto ser arrancada de sua autoridade não menos mítica. (ADORNO, 2021, p. 80-81)

Referências

- ADORNO, Theodor W.. *Berg, o mestre da transição mínima*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ADORNO, Theodor W.. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ADORNO, Theodor W.. *Essays on music*. California: University of California Press, 2002.
- ADORNO, Theodor W.. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2011a.
- ADORNO, Theodor W.. *Obra completa, 18, Escritos Musicales V*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- ADORNO, Theodor W.. *Obra completa, 19, Escritos Musicales VI*. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- ADORNO, Theodor W.. Progresso. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, No. 27, p. 217-236, Dez. 1992.
- ADORNO, Theodor W.. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- ADORNO, Theodor W.. *Reacción y progreso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1984.
- ADORNO, Theodor W.. *Sem diretriz: Parva Aesthetica*. São Paulo: Editora UNESP, 2021.
- ADORNO, Theodor W.. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor W.. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ANTONKOLETZ, Elliot. *The music of Béla Bartók*. Califórnia: University of California Press, 1984.
- ANTONKOLETZ, Elliot. The Musical Language of Bartók's 14 Bagatelles for Piano. *Tempo, New Series*, California, No. 137, p. 8-16, Jun. 1981.
- BARTÓK, Béla. *Écrits*. Genève: Éditions Contrechamps, 2006.
- BARTÓK, Béla. *14 Bagatelle*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1953. Partitura.
- BARTÓK, Béla. *Music for Strings, Percussion and Orchestra*. New York: Boosey & Hawkes, 1939. Partitura.

- BARTÓK, Béla. *Sonata for Two Pianos and Percussion*. Londres: Hawkes & Son, 1942. Partitura.
- BARTÓK, Béla. *Tanz-Suite*. Vienna: Universal Edition, 1924. Partitura.
- BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Estados Unidos: Harvard University Press, 2002.
- BLOCH, Ernst. *Heritage of our times*. Cambridge, UK: Polity Press, 1991.
- BLOCH, Ernst. *Spirit of Utopia*. California: Stanford University Press, 2000.
- BOISSIÈRE, Anne. *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Paris: Presses Universitaires, 1999.
- CAPLIN, William E.. *Classical Form*. Nova Iorque: Oxford University Press. 1998
- DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism*. California: University of California Press. 1980
- EISLER, Hans. *Relative Stabilisierung der Musik*, em *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Leipzig, Reclam, p. 46 – 48, 1976.
- GRIEG, Edvard. *Norwegian dances and other works*. Nova Iorque: Dover Publications. 1991
- GRIFFITHS, Paul. *Bartók*. Londres: J.M. Dent & Sons ltd., 1984.
- HEGEL, Georg W. F.. *Fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- HEGEL, Georg W. F.. *Ciência da Lógica: 2. A Doutrina da Essência*, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- KINDERMAN, William. *Creative process in music from Mozart to Kurtág*. Chicago: University of Illinois Press, 2012.
- KONTLER, László. *Uma história da Hungria*. São Paulo: EDUSP, 2021
- LEITE, Ramon Oliveira da Silva; AMORIM, Wellington Lima. REFLEXÃO COMO RETROATIVIDADE: notas sobre a filosofia de Hegel pelas lentes de Slavoj Žižek. *Revista Húmus*, v. 9, n. 26, p. 219-242.
- LENDVAI, Erno. *Bartok, an analysis of his music*. Londres: Kahn & Averill, 1979.
- LEONG, Daphne. Metric Conflict in the First Movement of Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion. *Theory and Practice*, no. 24, p. 57-90, 1999.
- LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de historia"*. São Paulo: Boitempo, 2005

LOWY, Michael; VARIKAS, Eleni. A crítica do progresso em Adorno. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, No. 27, p. 202-215, Dez. 1992.

KÁRPÁTI, János. *Bartók kamarazenéje*. Budapeste: Zeneműkiadó, 1976.

MACHADO, Carlos E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: EDUNESP, 2016

OLIVE, Jean-Paul. Material e música informal. *Artefilosofia*, Ouro Preto n.7, p. 86-95, out. 2009.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University, 1997.

RAMPLEY, Matthew. Decolonizing Central Europe: Czech Art and the Question of 'Colonial Innocence'. *Visual Resources*, v. 37, 2021.

SCHÖNBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Califórnia: University of California Press, 1978. 455 páginas.

SCHÖNBERG, Arnold; WEISS, Adolph. Problems of Harmony. *Perspectives of New Music*, v. 11, n. 2, p. 3-23, 1973.

SOLOMOS, Makis. Le devenir du matériau musical au XXeme siècle. *Cahiers de Philosophie du Langage*, n. 3, p. 137-152. 1998.

ŠOLTÉS, Peter. *Europe in Miniature*. In HUDEK, Adam et al. *Overcoming The Old Borders*. Bratislava: Institute of History, Slovak Academy of Sciences, 2013

SOMFAI, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. California: University of California Press, 1996.

SUCHOFF, Benjamin. Ethnomusicological Roots of Béla Bartók's Musical Language. *The World of Music*, v. 29, p. 43-65, 1987.

UJJ-HILLIARD, Emöke. *An Analysis Of The Genesis Of Motive, Rhythm, And Pitch In The First Movement Of The Sonata For Two Pianos And Percussion By Béla Bartók*. University Of North Texas, 2004.

VINTON, John. Bartók on his own music. *Journal of the American Musicological Society*, v. 19, n. 2, p. 232-243, 1966.

ŽIŽEK, Slavoj. *Menos do que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. São Paulo: Boitempo, 2013. 652 páginas.

ZURLETTI, Sara. Le concept du matériau musical chez Th. W. Adorno. In: OLIVE, Jean-Paul. *Expérience et fragment dans l'esthétique musical d'Adorno*. Paris: l'Harmattan, 2005.