

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 21, jul-dez/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Mário de Andrade e a Alemanha:
aproximações**

Henry Burnett

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
Guarulhos, Brasil

RESUMO

Mário de Andrade e a Alemanha: aproximações

Na obra de Mário de Andrade podem ser encontrados diversos traços de uma influência alemã. Em romances, poemas, cartas e textos esparsos. Em um deles, “Teutos mas músicos”, publicado no volume *Música, doce música*, Mário resume sua vivência com a língua, a cultura e os modos alemães.

Palavras-chave: Mário de Andrade – Theodor Adorno – Alemanha – música alemã

ABSTRACT

Mário de Andrade and Germany: Approximations

One can find traces of a German influence in Mário de Andrade's work, including his novels, poems, letters, and fragments. In one of them, “Teutos mas músicos”, published in the volume *Música, doce música*, Mario summarizes his experience with German language, culture, and traditions.

Keywords: Mário de Andrade – Theodor Adorno – Germany – german music

BURNETT, H. “Mário de Andrade e a Alemanha: aproximações”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 21 (jul-dez/2017), pp. 91-110.

Aprovado: 04.04.2017. Publicado: 30.12.2017.

© 2017 Henry Burnett. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 04.04.2017. Published: 30.12.2017.

© 2017 Henry Burnett. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Para o Heinz, amigo de Berlim, que descobriu Mário de Andrade e o entende cada vez menos

Mário de Andrade é um dos principais nomes do movimento modernista brasileiro, junto com o poeta Oswald de Andrade, a pintora Tarsila do Amaral, entre outros. Escreveu romances, poesias e ensaios ainda hoje considerados fundamentais pela crítica literária e pela história cultural brasileiras. O legado de Mário de Andrade, no entanto, nunca foi avaliado de forma unânime, o que pode em parte ser compreendido em razão da extensão de seus interesses e da multiplicidade de suas abordagens. Em se tratando do modernista mais estudado do grupo em torno da emblemática *Semana de 22*, talvez pudéssemos supor que já não há muito a revelar sobre Mário, mas a quantidade de obras a ele dedicadas desmente essa impressão. Em meio aos inúmeros temas aos quais se dedicou, a presença da cultura alemã em sua obra é um dos mais marcantes e não parece ainda esgotado, apesar de alguns estudos de fôlego.¹ Depois de escrever um artigo aproximando o modernista do filósofo Theodor Adorno pelo viés da indústria cultural, discutindo os efeitos desta no Brasil e nos Estados Unidos, novas e de certo modo impressionantes “revelações” vieram à tona através do Arquivo Mário de Andrade, do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros/USP), que guarda sua biblioteca pessoal.²

No entanto, apesar da compreensível surpresa, não se trata, a rigor, de uma revelação esta notícia sobre a *Anbruch*, pelo menos não do ponto de vista do ineditismo ou do desconhecimento – apesar do inusitado da informação para aqueles que desconhecem os interesses do autor pelos periódicos internacionais. O motivo é que Mário de Andrade citou a revista *Anbruch* em um texto incluído em um dos seus mais conhecidos livros, *Música, doce música*, o que nos assegura que ele a conhecia no idos do ano de 1939: “não me esqueço de ter visto uma vez, na revista austríaca *Anbruch*, que na estatística de obras levadas durante um ano em todos os países de língua alemã, quem ganhava a corrida era Leoncavallo (desculpem o impensado trocadilho). Depois vinha Puccini e só em seguida vinha Wagner”.³ Estas questões arquivísticas, apesar de importantes do ponto de vista histórico, não devem consumir mais atenção que outras, eventualmente mais importantes, como a possibilidade de Mário de Andrade ter lido, de fato, alguns textos de Adorno, que escrevia com frequência para a *Anbruch*. Apesar desta única referência à revista em toda sua obra, salvo engano, e ainda assim quase de passagem, sem dar nenhum destaque ao valor da publicação para a musicologia da época, ela não deixa de ser uma informação valiosa, principalmente quando consideramos o contexto histórico e o destaque que a publicação possui no interior da obra de Theodor Adorno. O que parecia um lance arriscado de aproximação entre Mário de Andrade e Adorno – o autor deste artigo tampouco conhecia a referência feita no *Música, doce música* sobre a publicação austríaca quando redigiu o artigo supracitado – mostrou-se, com a informação sobre a assinatura da *Anbruch*, um dado relevante do ponto de vista da recepção brasileira da obra de um dos mais proeminentes filósofos de Frankfurt.

Este é só um dos casos em que Mário de Andrade demonstrou interesse direto pela Alemanha – assinando uma revista que se ocupava manifestamente sobre o que havia de mais avançado na musicologia e na produção musical germânica e europeia –, mas está longe de ser o único. Como se sabe hoje, essa presença alemã em sua vida e obra teve muitas facetas, chegando a influenciar livros inteiros, como é o caso de *Amar, verbo intransitivo*, seu primeiro romance, cuja protagonista, Fräulein Elza, é responsável, na trama, pela iniciação sexual dos jovens; ou pela influência determinante do livro *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer*, de Theodor Koch-Grünberg, na composição de *Macunaíma*, seu romance mais conhecido.⁴ Gostaria de desenvolver este artigo em duas frentes: 1. retomando alguns momentos dessa relação de Mário de Andrade com a cultura alemã a partir do texto “Teutos mas músicos”, publicado no jornal *Estado* em 31.12.1939 e incluído no livro *Música, doce música*⁵ e 2. comentando algumas questões relativas à *Anbruch* e seu lugar na crítica estético-musical de nosso autor.

Podemos encontrar, no pequeno texto de 1939, momentos pouco explorados de um envolvimento emocional e paradoxal entre o autor e a cultura alemã, com a qual ele entrou em contato de várias maneiras. Pretendo mostrar como ele se apropriou, de modo particular, de fatos e discussões essenciais na Alemanha, como a guerra Franco-Prussiana, o wagnerismo e o nacionalismo para comentar questões que estavam na ordem no dia naquele momento histórico singular pelo qual passava o mundo, refiro-me, claro, à Segunda Guerra Mundial e seus efeitos. Salvo engano, é um dos textos mais explícitos que Mário de Andrade escreveu sobre os caminhos que o levaram a explorar a língua, as artes e a cultura alemã, embora não seja o único.

Com o pretexto de comentar “certas notícias” que lhe chegavam de fonte fidedigna, segundo as quais estariam tentando “abrasileirar as partes germanizadas” do Sul do país, Mário de Andrade escreve um texto, no mínimo, bastante corajoso; nele, defende a presença cultural alemã num momento de grande tensão política internacional. Por que utilizar o adjetivo corajoso? Em primeiro lugar porque o texto foi publicado em 31.12.1939, portanto, apenas três ou quatro meses depois de declarada a Segunda Guerra e, em segundo lugar, por se tratar de uma declaração entusiástica pela cultura musical alemã, num momento em que grande parte do mundo lhe dava as costas. Mário de Andrade constrói uma defesa sólida em favor da cultura alemã *contra* a onda anti-germânica que tomava conta do ocidente. O jargão nefasto que até hoje custa caro aos alemães, *ariano*, por exemplo, aparece incorporado ao texto sem a pecha carregada que ainda hoje lhe atribuímos, como neste trecho: “Mas sucede que onde se reúnem pelo menos quatro hunos, germanos, arianos ou teuto-brasileiros, logo se forma qualquer sociedade de música. Alemão não está junto que não faça música, e esta é justamente uma parte muito simpática de alemães”.⁶

Para o musicólogo, defender o repertório nacional não poderia equivaler a expurgar a música alemã dos palcos nacionais. Mário de Andrade estava familiarizado com o

contexto da época, e não temia aproximações que poderiam ser condenadas, no calor da hora, por quem simplesmente preferia descartar a Alemanha junto com o nazismo. O motivo para a guinada germânica, explica ele, era a necessidade de se “tornar realmente brasileiro”, escapando de outra cultura que lhe dava o norte até aquele momento, a cultura francesa.

A cultura alemã chega então como uma espécie de aliada para que o autor se desintoxicasse do “exagerado francesismo”, como ele diz, ao encontro de sua verdadeira condição brasileira. O processo, por assim dizer, parece sério: “A coisa nacional [...] me dava o assunto que podia provocar em mim um abasileiramento teórico que não me satisfazia, ou por outro lado não me dava alimento intelectual bastante para que eu continuasse a cultivar com liberdade meu espírito”.⁷ Ao que tudo indica, esta dificuldade de encontrar alimento cultural doméstico obriga o poeta a procurar fora da produção nacional aquilo que pudesse lhe fomentar as ideias, aprimorando sua sólida formação. Esse pendor pelo germanismo reverbera em alguns de seus textos críticos, principalmente naqueles onde ele procurava determinar os destinos da cultura nacional, e da música em particular, através da busca de uma dicção própria, que produzisse uma música nacional, como ele gostava de dizer; a Alemanha não poderia ser um exemplo melhor de união entre música e nacionalidade, cultura e autoafirmação cultural.

Quando Mário de Andrade recupera o ambiente entre 1922 e 1924, momento em que se dedica ao estudo da língua alemã, é para lembrar que “não tínhamos então nem romancistas, nem mesmo numerosos poetas modernos que fossem legíveis, era uma escuridão desértica”.⁸ Chama os ingleses de “aliados”, e afirma que estes não eram suficientes para uma emancipação completa dos franceses; então os alemães surgem como um caminho sem volta: “tenho que provocar uma guerra de morte dentro do meu cérebro, só alemão”.⁹ Essa marcada posição exige de nossa parte uma contextualização cuidadosa, porque os elementos de defesa do germanismo possuíam uma extemporaneidade que só hoje pode ser compreendida de modo rigoroso, seja por sua percepção ampla do repertório dramático e operístico alemão, seja por sua coragem exemplar em nadar contra a corrente da história, defendendo de modo intransigente um germanismo cultural necessário.

Um paralelo com Primo Levi é possível aqui. Mário de Andrade discute questões que, em 1939, possuíam um peso muito grave, mesmo em um país periférico como o nosso, mas não temeu distinguir – como faria o escritor Primo Levi poucos anos depois – uma Alemanha literária e culta da Alemanha nazista e totalitária. Tomadas as devidas proporções, Levi também faria uma distinção entre a língua de Heine e os horrores semânticos instaurados dentro dos campos de concentração; é algo do mesmo teor o que ecoa do texto do musicólogo paulista, passados tantos anos: a música alemã não podia ser confundida com as ações totalitárias.¹⁰ Só que Mário de Andrade e Primo Levi diferem quanto ao material, como veremos adiante. A forma que o poeta modernista encontrou para sustentar sua perspectiva começa pela recuperação da origem de seu

interesse por aquele país, através da descrição de seus três professores de alemão, idioma que ele diz ter começado a estudar somente a partir dos 30 anos. Descrevendo amenidades, ele os apresenta: a primeira, “senhora musicalíssima”, que franqueou-lhe boa literatura mundial alemã, russa e também uma parte da espanhola; a segunda, jovem professora recém-chegada ao Brasil, que dominou o dicionário Michaelis vinte dias depois de chegar ao país, e que expressava certa xenofobia, pois que “não gostava de Heine nem de Nietzsche, e chamava Balzac de ‘porco’ – o que agradava muito às minhas tendências de libertação [francesa, HB] naquele tempo”, diz Mário e, por fim, o terceiro professor, “soldado do exército prussiano, com mentira e tudo”.¹¹

Quando apresenta aqueles que lhe franquearam o acesso tardio ao alemão, é o momento em que se aproxima indiretamente de Nietzsche: “Com tanto germanismo, a guerra franco-prussiana se declarou irredutível em meu espírito”.¹² Os leitores de Nietzsche conhecem a informação biográfica que aparece nas primeiras páginas de seu livro de estreia, ainda no prefácio dedicado a Wagner na edição de 1872. Ele diz ao compositor, em forma de dedicatória, que o livro nasceu no meio da guerra franco-prussiana, na qual ele serviu como voluntário-enfermeiro. No contexto de *O nascimento da tragédia*, o conflito era mais cultural que bélico, mais autorreferente que geográfico, era uma *questão alemã* de ordem pessoal, nacionalista, que envolvia todas as promessas inscritas no wagnerismo que Nietzsche ainda considerava possível defender naquele momento inicial. Era preciso proteger uma tradição na qual ele próprio gostaria de se inserir como filósofo e filólogo, isto é, uma tradição que remontava a Kant e Schopenhauer. Foi esse peso germânico o responsável pela revisão *ad infinitum* do primeiro livro, ulteriormente condenado justamente por sua dependência ou por sua filiação ao kantismo e ao seu primeiro mestre, Schopenhauer.

Mário, servindo-se de analogias, compara o interesse pela língua e pela cultura alemãs como uma procura nacionalista ao revés, quer dizer, ele procura reencontrar sua eventual essência nacional servindo-se do conflito bélico como pano de fundo, para expressar o que se passava naquele processo pessoal de expurgar a cultura francesa através do cultivo do germanismo, para assim atingir o ponto de chegada: sua brasilidade. Cito na íntegra o trecho sobre o conflito franco-alemão, tal como ele o compreendeu e assimilou licenciosamente:

É que se tratava de uma guerra de flores, de metáforas, de argumentos, de sensibilidades distintas. Às vezes os alemães avançavam sobre o exército Balzac, Dumas, Maupassant, Flaubert e a bala de maior calibre era o apelido ‘porco’ dado uma vez a Balzac. E os franceses recuavam, entre elogios e discordâncias, às vezes reconfortados com uma boa oferta do “*petit vin blanc*” do Reno. Outras vezes eram os francos que, comandados por Baudelaire com Musset por ajudante de ordens, investiam contra o poderoso exército dos Hoelderlin, dos Heine, Novalis, Wieland, Lenau. Mas que franceses impossíveis! Faziam uma linha Marginot de caçoadas, que mais parecia um fogo de artifício aqui da Feira de Amostras. E era mesmo puro fogo de artifício. Os alemães resistiam galhardamente (eu queria que eles vencessem...) em seu lirismo mais puro, e aos poucos os francos recuavam outra vez, não sem uma certa tristeza

minha, com muitos conselhos e consolos, cada qual com sua pipa de vinho do Reno, e até enjoadamente empanturrados de *'delikatessen'*.¹³

O motivo político e cultural do texto, que vai ficando cada vez mais claro, é uma defesa da cultura alemã contra os movimentos sulistas e nacionalistas brasileiros, que articulavam, ao que parece, uma espécie de expurgo, provavelmente determinado pelo avanço da Alemanha sobre os países que, um a um, tombavam sob o domínio nacional-socialista – já no ano seguinte, 1940, Paris seria subordinada, com direito a desfile do *Führer* em carro aberto pelas ruas da cidade, como também a Holanda, a Bélgica e Luxemburgo capitulariam. Mário de Andrade toma uma posição muito definida num momento de repúdio internacional aos ditames nazistas, e o faz a partir de dois movimentos: um musical e literário, e outro mais pessoal, expondo o viés de proximidade dos alemães com os quais convivia.

Consideremos brevemente o primeiro livro de poemas de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917; já seria suficiente para lembrarmos que o autor tomou posição antibelicista desde a Primeira Guerra. Convém lembrar, portanto, que o poeta sabia muito bem quem era quem no interior do jogo de forças da Segunda Guerra, embora ele quase nos confunda ao misturar o conflito mundial franco-prussiano com sua guerra pessoal pela afirmação do Brasil no quadro das nações: “Foi uma guerra de flores, ou melhor, de vinho do Reno, como se está vendo. Ninguém morreu nessa guerra, só alguns generais franceses saíram dela um bocado diminuídos de prestígio. E eu consegui me libertar da minha desumana galicidade. Não saí da guerra mais germanizado, isso nunca!”.¹⁴ Em seu texto, ele mantém uma posição forte ao afirmar, contra a suposição de um germanismo cego, que, “pouco depois, fazia desconsiderações insolentes contra um Tieck, um Klopstock, e muitos outros encouraçados de pouca velocidade intelectual”.¹⁵ Tratava-se de uma defesa localizada e pontual, como tentarei mostrar. Seria importante discutir, ainda uma vez, como essa tentativa de mostrar o quanto a Alemanha e o Brasil – pelo menos o Brasil que ele ambicionava forjar – se aproximavam através daquele exemplo particular que misturava nações e pessoas: “Pois com todos esses professores alemães me liguei logo de amizade. Isto é: não era bem amizade, era, antes, adesão. Aderi aos alemães, e eles me acolheram com muita simpatia e enormes esforços para se acomodarem ao meu temperamento”.¹⁶

Temos algumas possibilidades de leitura abertas a partir deste ponto. A que me parece mais interessante – por estar ligada diretamente ao seu projeto cultural – é exatamente a que se liga ao problema da função social da música no Brasil. O tom pessoal, biográfico, de certo modo informal que encontramos na primeira metade do texto dá lugar a uma perspectiva distinta mais à frente; é quando a comparação entre Alemanha e Brasil se apresenta em todas as suas consequências, não apenas como uma reconstrução das relações do escritor com seus amigos alemães, seus professores etc., mas como a

tentativa de confrontar dois modelos de formação musical. Por isso a repulsa por qualquer tipo de defesa nacionalista contra os alemães é dura:

Por todas as partes germânicas do Brasil há sociedades musicais alemãs, corais, e até sinfônicas, como a de Joinville. Ora, parece que entre os processos que se estão usando para nacionalização dessas regiões, demasiado teutônicas para nosso sossego, se pôs também em prática a não sei se recusa (não creio) ou restrição muito severa de execução de peças alemãs. Se isso é verdade, confesso que não me parece razoável.¹⁷

A comunicação entre o que de fato estava em processo no Sul do Brasil e o que daí podia deduzir Mário de Andrade não parece clara em alguns momentos; tratava-se de uma recusa ou de uma movimentação oficial? Lembremos de quanto fôlego Mário de Andrade dedicara para introduzir, através de seus textos e programas de ação cultural, a ideia de uma formação musical sólida para o desenvolvimento do país. Seu projeto não era apenas um projeto com forte acento na conservação cultural, era também um projeto cuja aplicação foi testada, seja através de planos de fomento e de criação de órgãos de regulação, seja através de junções entre substratos culturais colhidos em viagens, projetos de captação e grandes empreendimentos musicais que deveriam ser levados a cabo pelos compositores brasileiros. Eis o motivo de seu repúdio ao que parecia ser uma reação isolada contra a Alemanha, de resto compreensível naquele tenso momento histórico.

No entanto, Mário de Andrade parece disposto a defender a tradição musical alemã a qualquer custo, distinguindo o joio do trigo: “Uma boa compreensão do nacionalismo evitará certos exageros que impedirão a vida de certas sociedades e anularão o seu alcance cultural”.¹⁸ Alcance cultural não é apenas a preservação de um repertório inescapável, erudito, mas sobretudo uma forma exemplar de cultivo e de educação, um modelo de que não podíamos prescindir. O tema do nacionalismo aparece com todas as letras, um vínculo real entre os dois países, que em momentos distintos, e por razões diversas, precisaram enfrentar essa questão; afinal o que era alemão e o que era brasileiro? Uma pergunta que os alemães tentaram responder inúmeras vezes e que os brasileiros enfrentam como uma dúvida/dívida perene. O exemplo escolhido para a recuperação do tema do nacionalismo não poderia, portanto, ser mais esclarecedor: “Já vimos a própria França, depois da grande guerra, querer tirar Wagner do cartaz da Ópera, e voltar a ele, pelos ‘déficits’ que estava sofrendo”.¹⁹

Aqui vale a prerrogativa da dúvida. Em 1939, os vínculos diretos e indiretos entre Wagner e o Estado alemão já estavam determinados, por assim dizer, e de certo modo também condenados pelos mais esclarecidos. No entanto, o compositor é o primeiro nome que ocorre ao modernista salvaguardar. As razões da admiração por Wagner merecem atenção. As referências externas de Mário de Andrade tinham uma fonte, ou várias, como sabemos: as revistas internacionais que ele fazia chegar a São Paulo, os livros, o contato permanente com o que se produzia fora do país, tudo para compensar nunca ter posto os pés fora das fronteiras do Brasil. Ele faz uma defesa do repertório

wagneriano que circulava então, o qual ele parecia acompanhar com interesse e propriedade. Essa defesa pode ser considerada como uma extensão de sua perspectiva estético-musical, isto é, uma defesa que não deixa de ter sua dose de ingenuidade, de utopia e de encantamento.

Ao dizer isso, não se trata de minimizar a questão alegando desconhecimento por parte de Mário de Andrade, mas de perguntar até que ponto ele ignorava ou desconsiderava os vínculos entre o nacionalismo alemão e as orientações do wagnerismo administrado. Talvez fosse demasiado cedo para que houvesse, entre nós, debates sólidos sobre os vínculos entre Wagner e a Alemanha totalitária, como havia sobre Nietzsche.²⁰ No entanto, parece improvável que Mário de Andrade não tivesse acesso a informações como esta, e sua posição sobre o valor do wagnerismo, ainda assim, parece irreduzível – o que não deve justificar uma pura e simples reprovação. Na verdade, sua posição não deixa de ser uma continuidade do projeto maior sobre a música nacional. Seu nacionalismo, como se pode ver, era sobretudo artístico e, de certa forma, o enfraqueceu historicamente, quando se permitiu uma quase isenção nas tensões históricas e políticas em nome de uma compreensão do wagnerismo para além de qualquer suspeita, isenta de qualquer tensão, mesmo que fosse a partir do material jornalístico, como vimos.

O tema da patriotice, que Nietzsche desenvolveu em *Para além de bem e mal*, reaparece no argumento de Mário de Andrade de forma muito próxima. Em Nietzsche:

[...] Schumann já não era mais que um acontecimento *alemão* na música, não mais europeu, como foi Beethoven, ou como, em medida ainda maior, foi Mozart – com ele a música alemã se viu ameaçada por seu maior perigo, o de perder *a voz para a alma da Europa* e se reduzir a mera patriotice.²¹

No modernista, o tem este viés:

Não ponho dúvida que os alemães patrioteiros do sul do Brasil farão todas as espertezas possíveis para conservar seu errado estandarte, e, contra isso temos que nos defender. Mas não vejo a possibilidade de nenhuma orquestra sinfônica do mundo, tanto mais de países americanos, se sustentar culturalmente (e financeiramente) sem conservar como base de repertório Haydn, Mozart, Beethoven e o próprio Wagner.²²

Subtraindo a distância histórica, não é difícil perceber que a patriotice para ambos foi vista como um estreitamento de visão, mas as preocupações sobre a função da música eram distantes. Se para Nietzsche era uma questão de superar a ideia de uma germanização da Europa por uma música nacional, para Mário de Andrade precisávamos do repertório alemão exatamente para nos aproximarmos de uma música nossa, seja através do cultivo daquele modelo, seja como procedimento de sustentação do frágil público. Mas não era com subserviência que o musicólogo via esse processo. Logo adiante, surge uma sugestão programática que ele envia aos sulistas: “Acho perfeitamente justo, pois que se trata de nacionalizar toda uma região brasileira, que se force um pouco a exigência [de mais repertório nacional, HB], e se obriguem essas

sociedades teuto-brasileiras a compor programas com pelo menos um terço de música nacional. Há exagero nisso, mas será um exagero necessário”.²³ De algum modo, ele parece tentar mediar esse processo de nacionalização a partir de seus critérios, mesmo que à distância. Essa tentativa de normatização não tinha como fim apenas ditar o repertório, mas sobretudo assegurar a permanência da música alemã entre nós como um complemento necessário capaz de, no limite, talvez influenciar a forma composicional da música nacional, contaminá-la na *forma* para adequação do *conteúdo* original. Quase repetindo o lema de Adorno para a *Anbruch*, era preciso cercar o problema pelo lado sociológico, o que, no nosso caso, significava sobretudo cercar o material musical através da determinação e normatização, pelas mãos de um modernismo singular conduzido pela mão forte de Mário de Andrade, para então conduzi-lo a seu lugar de direito.

É exatamente nesse contexto que uma declaração parece quase envergonhada:

Às vezes, nas minhas reuniões dominicais com os meus amigos alemães, por mera e cansada delicadeza, eles me pediam cantasse algum canto brasileiro. Eu escolhia coisas lindas, era o ‘Gavião de penacho’, era um fandango da Cananeia; era o ‘Tutu Marambá’. A incompreensão era granítica e me acolhia um sussurro aprovador desapontado.²⁴

Mário de Andrade, num lance de franco paradoxo, não procura pelo alto repertório nacional nesse momento de exibição do material musical brasileiro para retribuir aos amigos alemães, que o deviam ter brindado com o mais alto repertório, nem sequer Villa-Lobos lhe ocorre; Mário de Andrade escolhe o cancionário popular, ou originado a partir dele, de teor folclórico. Primeiro, há que se notar o pedido dos alemães por “algum canto brasileiro”, algo que não dá pistas suficientes, e indica no máximo que os alemães, decerto motivados pela curiosidade de ouvir o que aqui se fazia, gostariam de conhecer exemplos de músicas populares. A reação, como descreve Mário, foi dura e fria. Talvez Mário de Andrade não soubesse, mas os nazistas também haviam corrompido o *Volkslied*, isto é, as canções populares alemães, e isso pode explicar, em parte, a frieza dos alemães, incapazes de distinguir o significado da tentativa de “substancialização” do ser germânico no material folclórico naquele momento sem lembrar do uso maléfico das canções populares no interior dos campos de concentração, seja como um resíduo do verdadeiro germanismo, seja como trilha sonora para acompanhar o trabalho forçado.

A experiência pessoal descrita pelo poeta não é gratuita. Para Mário de Andrade, ela serve como baliza para pôr em cena o problema maior, que afinal de contas vai ser o grande problema de todo o seu projeto emancipador: o repertório nacional nunca alcançaria estatuto de grandeza, pois permaneceria aquém da grande música europeia; talvez seja este o desfecho da história contada nas entrelinhas. Era preciso trabalhar sobre ele, intervir em seus processos, enfim, era urgente regular a sonoridade daquela música que ainda estava perdida dentro da história da música do mundo. Talvez por isso, num momento de impaciência, o poeta conclui devolvendo-lhes a crítica, agora

englobando o público mais amplo por extensão, mas atravessada de um brutal contrassenso: “Esses sócios estrangeiros, indiferentes ao País e dotados só de cultura tradicional, não compreendem, se irritam, não aplaudem as peças brasileiras do programa. Então se o concerto é só de música brasileira, o teatro fica às moscas. Há que se insistir, apesar desses indiferentes de unilateral cultura”.²⁵ O disparate é que, aparentemente, parece haver equivalência entre o repertório nacional e o alemão, mas, de todo modo, o público não parecia aceitar, ou não havia sido ainda arrebatado pela sonoridade nacional, como jamais seria. E Mário de Andrade seguia impassível em sua ideia de modernizar a qualquer custo o que lhe parecia anacrônico e fora do paradigma da grande música.

Num ensaio recente, motivado pela descoberta da voz gravada do poeta, José Miguel Wisnik foi impiedoso em sua análise dos registros:

Posso dizer que conheço de perto essa persona intelectual. Ouvir a voz, no entanto – ou por isso mesmo –, foi como levar um soco [...]. A primeira coisa que chama a atenção na fala de Mário é a entoação afetada e a escansão escorreita da dicção, os *rr* muito bem pronunciados, o fonema *l* que não se confunde com o *u*, as sílabas levemente alambicadas. A dicção cultivada ao extremo surpreende quem sabe o quanto ele trocou programaticamente o português escrito pelo brasileiro falado, o quanto escolhia, por exemplo, grafar *milhor* em vez de *melhor* e *si* em vez de *se*. O poeta que se propõe a escrever poesia ‘numa língua curumim’, saboreando palavras ‘num remeleixo melado melancólico’, na ‘fala impura’ e coloquial ‘de nossa gente’, com a boca cheia da ‘gostosura quente’ do amendoim, é o mesmo que pronuncia *Católé do Rocha* com o som do fonema *r* vibrando numa evidência perolada e castiça, quase catedralesca de tão empinada.²⁶

Disso resulta um reforço, por novos meios, complementares às críticas mais recuadas, de uma hipótese de interpretação que via na postura de Mário de Andrade, ao mesmo tempo, uma dimensão conservadora e outra avançada, onde aquela teria levado vantagem. Um ensaio onde esta duplicidade foi dissecada de maneira ampla, e a meu ver exemplar e definitiva, foi escrito por Haroldo de Campos e publicado no volume 7 das *Obras completas* de Oswald de Andrade.²⁷ Mas gostaria de insistir ainda uma vez no detalhe da voz de Mário de Andrade. Wisnik aprofunda a crítica a respeito dessa postura inamovível que conduziu Mário de Andrade durante toda sua vida e que, segundo o crítico, volta a ser flagrada em sua voz registrada.

Isso mostra que não se pode escapar da constatação de que sempre houve uma distância entre o musicólogo formalista e a cultura com a qual ele gostaria de se amalgamar, o que resulta numa das grandes tensões sobre a qual ainda há muito a dizer:

As palavras que esse paulista educado e professor de dicção no conservatório profere com esmero contracenam com as vozes da pedinte nordestina e do coro da escravaria batucando as promessas da abolição – que o canto dele busca introjetar visceralmente. Muito das contradições do grande projeto modernista no Brasil, a aliança totalizante e

desigual do intelectual com o povo (que se estende de diferentes maneiras de Mário a Graciliano, a Guimarães Rosa, ao Cinema Novo e à canção popular) estão gritando na distância sintomática que habita essa fala e esse canto. Fique claro que não estou denunciando uma suposta inautenticidade. Ao contrário, a pronunciada distância entre a intenção e a fala indica o quanto, nele, tudo é um esforço de construção, tremendamente artificial, ao mesmo tempo que passional e autêntico, de sua matéria de vida. O esforço erudito para atingir e incorporar o popular, como maneira de redimir o abismo social pela cultura, no Brasil, fica evidenciado no que tem de decisão e aposta em meio a dolorosas polaridades sociais e culturais.²⁸

Dito isso, é preciso lembrar que o texto que estamos analisando é de 1939, quase 20 anos depois da *Semana*, mas o tom ainda é similar ao que Mário de Andrade propagava mais de uma década antes, por exemplo, no *Ensaio sobre a música brasileira*, ou seja, o acento programático e normativo permanecia intacto: “Acho perfeitamente justo, pois que se trata de nacionalizar toda uma região brasileira, que se force um pouco a exigência, e se obriguem essas sociedades teuto-brasileiras a compor programas com pelo menos um terço de música nacional”.²⁹

A tensão é rica em possibilidades, mas inconciliável: por um lado, (1) a música brasileira precisa se integrar à fôrma alemã, mirar os “verdadeiros gênios” (Bach, Mozart, Beethoven), na medida em que em suas obras o que é mais acentuado é o fato de que elas são “um patrimônio muito mais humano que exatamente nacional”, mas, por outro, (2) é fundamental reforçar as bases do repertório nacional, em nome do nacionalismo, ainda que “forçar a mão” signifique “matar ou pelo menos deprimir grandemente a vida musical do país”. Como se pode ver, Mário persegue exatamente uma unidade de contrários, onde, por um lado, vislumbra o Brasil como o laboratório ideal para que uma nova música nasça, lastreada por seus mitos e por seu arcaísmo autênticos, mas sem descuidar da forma clássica, antes parecendo-lhe fundamental uma elevação de seu *status*, algo que, salvo engano, nunca ocorrerá como ele supôs. O que a história mostraria com o passar das décadas, no entanto, oferece hoje antes novas questões do que exatamente soluções aos entraves gerados pela crítica marioandradeana. Uma delas é justamente o resultado dessa integração nunca totalmente efetivada entre a música do Brasil e as grandes formas alemãs. No que essa impossibilidade resulta? A meu ver, exatamente na dicção própria da música instrumental do Brasil. Digo instrumental e não sinfônica, ou clássica, exatamente porque o que aqui se desenvolveu foi uma linguagem desintegrada, que não formou escolas, nem redes disciplinares. Ariano Suassuna tocou no ponto, a seu modo:

O Quarteto Romançal (disco que traz o mesmo nome do Quarteto de que Antônio Madureira é regente) e a obra de Antônio Madureira entrarão para o concerto universal da música de todos os países – fraternalmente una em sua rica variedade – com a nota mais marcadamente brasileira e pessoal que possuímos. Então, um russo, um francês e um romeno poderão ouvi-la com a mesma encantação, com a mesma alegria com que nós, brasileiros, ouvimos Stravinsky, Erik Satie ou Béla Bartók. Porque na minha opinião, a música de Antônio Madureira tem, para o Brasil, a mesma importância que a

gravura de Gilvan Samico, o romance de Guimarães Rosa e a poesia de João Cabral de Melo Neto.³⁰

Suassuna, de certa forma, pode ser integrado à linhagem crítica de Mário de Andrade, mas suas posições não se fundem de modo pacífico. O próprio compositor Antônio Madureira, do Quinteto Armorial, se posicionou em relação ao legado modernista:

Suassuna tinha lançado o Movimento Armorial, mas estava ainda insatisfeito com os resultados na música. Eu era aluno do curso de arquitetura, fui apresentado a ele, que já conhecia umas composições que eu estava fazendo. Ficou entusiasmado e me convidou para, juntos, criarmos o Quinteto. Fizemos uma brilhante carreira, foram quatro discos, muitas viagens e prêmios. Para mim, foi fundamental este encontro com ele porque, até então, prevalecia uma visão nacionalista da música, ao modo do Heitor Villa-Lobos. Suassuna acrescentava um dado novo, este mergulho na cultura popular, não aquele nacionalismo que era uma superposição, uma arte erudita com elementos da arte popular. A nossa proposição era até uma inversão disso, fizemos uma música popular com elementos eruditos.³¹

O comentário de Suassuna não destoa de seus famosos arroubos, necessários, mas por vezes histriônicos, e pode ser compreendido apenas como algo do tipo: essa linguagem avançada produzida no Brasil nada deve à grande música do mundo. O Quinteto Armorial, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal já seriam suficientes para um recorte limitado do tema, e comprovariam – inclusive pela inserção internacional – que Suassuna tinha um quê de razão. Mas foi o próprio Antônio Madureira que, em uma entrevista dada ao pesquisador Leonardo Ventura, esclarece questões cruciais para esta reflexão, como, por exemplo, a influência de Mário de Andrade sobre ele: “[o *Ensaio sobre a música brasileira* era] uma Bíblia que eu lia e relia porque era o que eu estava procurando e coincidia de certa forma com aquilo que o Movimento Armorial propôs, anunciou: esse compromisso com a música da tradição”.³² Apesar de demonstrar conhecer bem a crítica estético-musical de Mário de Andrade, era outra a meta do compositor; quando instado sobre a forma musical de suas composições, que seriam muito simples em relação às harmonizações europeias, ele responde:

Minha música, eu não faço assim não porque não sei. Se tentasse, eu faria peças com tais harmonias, tais dificuldades. Mas não é isso que eu busco. Eu tenho como ícone Erik Satie [...], que foi de encontro a toda uma postura erudita europeia. Suas peças são ‘miniaturas’, muito simples, e um pianista que toca Beethoven não respeita isso. Mas nem por isso ela deixa de ser uma música poderosa, uma música de muitas ideias, uma música que eu não troco por aquele monte de acordes e toda aquela bravura de Beethoven.³³

Essa ligação entre Antônio Madureira e Satie, somada ao texto de Mário de Andrade e às questões musicológicas que remetem ao wagnerismo e à vanguarda musical, de certo modo se encontram nas reflexões de Alex Ross, da revista *The New Yorker*. Nietzsche, é a opinião do crítico estadunidense, pôde acompanhar, talvez à distância, o movimento de mediterraneização da música que ele tanto ansiava, operado, segundo Ross, através das obras de Emmanuel Chabrier (*España*), Gabriel Fauré (*Requiem*), Erik Satie

(*Gymnopédies*) e Claude Debussy musicando poemas de Verlaine e Baudelaire e que, em 1888, mesmo ano em que Nietzsche escreveu *O caso Wagner*, já avançava efetivamente.

Não se trata aqui de pesar a mão e criar uma linha de continuidade entre Nietzsche, Satie e Madureira, mas não se trata de uma especulação pura e simples, pois os dados históricos e as correlações estão aí, claramente interconectados. Desenvolver subsídios críticos para uma avaliação do legado da música instrumental brasileira, sem temer sustentar que, ao contrário do que nos legou Mário de Andrade, ela tem ramificações na grande música europeia, a seu modo e talvez para além daquela, é uma tarefa ainda por ser feita. Para encaminharmos a conclusão deste texto, me parece fundamental situar um dos momentos mais significativos do interesse de Mário de Andrade pelo que se produzia na Alemanha de sua época. Refiro-me, como já mencionado, ao fato de o musicólogo ter sido assinante de uma das mais importantes publicações na área de musicologia publicada naquele momento.

A revista vienense *Anbruch* foi publicada a partir de 1919, e durou até 1937. Coincidência ou não, Mário de Andrade assinou a revista a partir de janeiro de 1929, recebendo o caderno 1 do 11º ano da revista, quando a publicação passava por modificações fundamentais. A breve indicação das mudanças editoriais aparecem, primeiro, no início do texto de apresentação: “A revista começa seu novo ano com o título encurtado: ela não se chama mais ‘Musikblätter des Anbruch’, mas apenas ‘Anbruch’” e, ao final do editorial, em uma nota de duas linhas, a mudança que nos interessa mais diretamente: “Com o começo deste ano, o Dr. Theodor Wiesengrund-Adorno, Frankfurt a. M. assume a redação da ‘Anbruch’”.³⁴ Não se sabe, por enquanto, as razões da coincidência, mas Mário de Andrade começa a receber a revista exatamente quando ela incorporava “as marcas da renovação pretendida por Adorno: um brilhante artigo de Bloch sobre Wagner; um ensaio de Krenek sobre as comemorações do centenário da morte de Schubert; uma troca de cartas em torno da *Dreigroschenoper*; o ‘noturno’ de Adorno em homenagem a Berg [...]”.³⁵ Mário recebeu a revista ininterruptamente até março de 1934, 16º ano da revista, caderno 3, cobrindo pouco mais de cinco anos.

Diferente de seu processo habitual de trabalho, no conjunto de exemplares da *Anbruch*, pertencente ao arquivo do escritor, não se pode encontrar marginália significativa; a bem da verdade o escritor não fez *nenhuma* anotação nos inúmeros exemplares disponíveis em seu acervo pessoal no IEB (Instituto de Estudos Brasileiros-USP). Ao não anotar a publicação, diferentemente de muitas obras com as quais trabalhou ao longo da vida e que hoje ganharam status de fonte imprescindível de trabalho justamente em função das anotações do autor, a sensação que nos resta é frustrante. O texto que motiva este artigo, “Teutos, mas alemães”, publicado em 1939, sendo ulterior ao período da assinatura da revista, deveria conter, pelo menos em parte, ecos da leitura do periódico, principalmente em função da centralidade alemã do editorial e de tudo que disso resulta. Na ausência de marginália, nos resta inverter a ordem natural da pesquisa arquivística e

perpassar os exemplares à cata de ecos de Mário de Andrade, dando ênfase ao não lido ou ao que foi deliberadamente ignorado e não assimilado em suas reflexões. Mas como defender esta falta de método sem descambar para a simples especulação? Como nos informa Jorge de Almeida, a entrada de Adorno na *Anbruch* visava incorporar as discussões mais avançadas sobre a música contemporânea, mas sua integração à revista não foi simples:

A temporada de estudos com Berg, em Viena, o aproximou dos membros da redação da *Anbruch*, órgão oficioso da editora Universal, dedicado aos temas da música nova. A Universal havia se consolidado como a casa editorial da música mais avançada de Viena, desde que apoiara a publicação das primeiras sinfonias de Mahler, no início do século. Desde então, acrescentara aos seus quadros alguns dos mais importantes compositores da *Neue Musik*, como Schoenberg, Berg, Webern, Krenek, Eisler, Weill, Bartók e Casella. Em 1925, Adorno já havia sido sondado para um possível cargo no comitê editorial da revista, mas contratempos e intrigas acabaram inviabilizando sua contratação.³⁶

Como vimos, só em 1929 Adorno assume a editoria da *Anbruch*, e sua intenção era incorporar o material musical até então ignorado:

Em conexão com a discussão sociológica é preciso introduzir a discussão, no âmbito da *Anbruch*, de um grupo de músicas que até agora foi excluído de qualquer consideração séria: a esfera inteira da 'música leve', do *Kitsch*, não apenas do jazz, mas também da opereta europeia, das canções de sucesso etc..³⁷

A questão, de acordo com a discussão recuperada por Jorge de Almeida, era complexa, e passava por um embate de Adorno, por exemplo, contra o manifesto neoclássico, o conceito de "ordem" defendido por Casella, compositor e maestro italiano. Por trás da defesa tradicionalista, Adorno enxergava um movimento de manutenção da antiga ordem, que para ele não passava de tentativas de recolocar causas defendidas pela burguesia ideológica e atrasada, ou em outras palavras, Adorno lutava contra qualquer tentativa de restaurar a hierarquia musical e social do passado, enquanto os defensores da causa temiam a "anarquia". A luta de Adorno levará a uma derrota significativa, como relembra ainda uma vez Jorge de Almeida: "A crítica à tentativa de restauração fascista dos vínculos custará a Adorno, entretanto, a perda real de seus vínculos empregatícios, em razão dos vínculos muito mais fortes que Casella tinha com a editora Universal".³⁸

Tudo isso autoriza levantar uma questão: o que Mário de Andrade considerou sobre a Música Nova? Qual a razão do silêncio sobre as inúmeras discussões publicadas na *Anbruch* sobre a vanguarda musical do século XX? Talvez não venhamos a saber, pelos motivos já indicados. Algumas pistas deixadas pelo musicólogo são essenciais, embora em certa medida decepcionantes, como o texto "Laforgue e Satie", de 1939:

Quanto a Eric Satie, que tem de ser o assunto deste meu artigo já no fim, hoje é quasi [termo alemão equivalente ao nosso 'quase'] um fantasma esquecido. O seu valor musical é muito escasso para que, já por este lado, ele possa se aproximar de Laforgue.

Além disso, o seu humorismo, também incomparável com o real humorismo do poeta, foi sempre esteticamente errado. Está longe do verdadeiro humorismo musical que encontramos, por exemplo, num Schumann, num Rossini. No Verdi do *Falstaff* frequentemente, no Wagner do terceiro ato dos *Mestres cantores*, no Debussy de alguns prelúdios e canções, bem como no Villa-Lobos de certas peças para piano, o humorismo é imediatamente musical, nasce dos valores sonoros, ao passo que em Satie o humorismo é apostado à música, deriva do nome da peça, ou das observações literárias escritas sobre as notas. Algumas vezes mais raras o humorismo de Satie se ensaia no próprio corpo sonoro, como na *Sonatina burocrática* ou na 'charge' à *Marcha fúnebre* de Chopin. Mas ainda nisto Eric Satie é defeituoso como humor [...]. Não nego algum valor a quem escreveu as *Gymnopédies*, mas esse valor me parece apenas gentil.³⁹

Também em “Teutos, mas músicos” nenhum compositor de vanguarda é citado, ao contrário, Mário de Andrade parece defender até o final o classicismo vienense – Haydn, Mozart, Beethoven, sem abrir mão da figura central de Wagner e da ópera italiana –, defendidos como base do repertório que não poderia estar ausente dos nossos teatros nacionais. Enquanto Adorno lutava contra o retorno ao passado – embora “como um órgão de divulgação da editora [Universal], a revista [*Anbruch*] não podia se dar ao luxo de criticar os compositores da casa, muitas vezes não tão progressistas quanto Adorno gostaria. Após um período de intrigas e conspirações Adorno é definitivamente afastado [...]”⁴⁰ –, Mário de Andrade parece ter preferido não imiscuir-se na polêmica, deixando em silêncio sua posição sobre a música mais avançada de seu tempo. Terá ele mantido nesse terreno a mesma porção dúbia e conservadora manifesta na literatura e na distância fonética? Mário de Andrade também hesitou diante dos avanços da música contemporânea em nome da tradição? São questões a mais entre tantas que esse múltiplo autor até hoje nos incita a tentar responder.

* **Henry Burnett é professor associado do Departamento de Filosofia da UNIFESP.**

* Este artigo é parte de uma pesquisa de pós-doutorado realizada na Universidade de Leipzig (2015-2016) e financiada com o apoio da FAPESP através da Bolsa de Pesquisa no Exterior (BPE).

¹ Ver, por exemplo, DE PAULA, R. A. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Tese (Doutorado). São Paulo, FFLCH-USP, 2007; e LOPES, V. C. F. *Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, FFLCH-USP, 2013.

² O artigo se chama “Adorno e Mário de Andrade: duas visões da criação pela música”. In: BURNETT, H. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2011, cuja 1ª versão foi publicada por esta revista em seu número 8. A “revelação” é que Mário foi assinante da revista vienense *Anbruch*, cujo editor entre 1929 e 1930 foi o próprio Theodor Adorno. Sobre ela, Adorno afirmou: “A música reacionária, que de fato é e sempre foi a música ruim, deve de hoje em diante ser atacada na *Anbruch* com todos os meios da polêmica e sem ressalvas [...] A polêmica contra a reação deve ser executada sob dois pontos de vista: o sociológico, [...] e o material-musical” (“Zum ‘Anbruch’. Exposé” (1928) GS 19, pp. 597-598), apud ALMEIDA, J. de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. Deixo meu agradecimento à professora Flávia Toni (IEB/USP) pela preciosa indicação e, da

mesma forma, agradeço a Daniela Piantola, do Arquivo Mário de Andrade no IEB, que gentilmente enviou-me as edições digitalizadas da revista *Anbruch* quando eu me ainda me encontrava na Alemanha, um gesto de grande valia para a pesquisa.

³ “Nacionalismo musical” (14.05.1939). In: *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 296. Cito pela edição da Livraria Martins Editora, no entanto, a grafia foi atualizada a partir da edição da Nova Fronteira, publicada no Rio de Janeiro em 2013.

⁴ Ver ANCONA LOPES, T. P. “O Macunaíma de Mário de Andrade nas páginas de Koch-Grünberg”. In: *Revista Manuscrita*, n. 24 (2013), pp. 151-161. No mesmo artigo, a pesquisadora destaca algumas outras fontes na obra de Mário de Andrade ligadas à cultura alemã: “Poeta e leitor havia se achegado ao romantismo alemão e, em 1922, *Pauliceia desvairada* espelhara a lição da *Gedichte* (Verlag des Volksbildungsvereins de Wiesbaden, 1909) e do *Heine’s Buch der Lieder*” (p. 153).

⁵ Cito pela edição da Livraria Martins Editora: ANDRADE, M. de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963. A grafia foi atualizada a partir da edição da Nova Fronteira, publicada no Rio de Janeiro em 2013.

⁶ *Ibidem*, p. 314. Com o mesmo argumento, o sr. Barbatnik, sobrevivente de um campo de concentração no romance *O professor do desejo*, de Philip Roth, expressa uma ideia distinta: “Individualmente, o alemão, vocês sabem, não é tão mal. Mas, se alguém juntar três alemães num quarto, pode se despedir do mundo”. *O professor do desejo*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, e-book.

⁷ ANDRADE, M. de. *Música, doce música*. Op. cit., p. 314.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 315.

¹⁰ Lembremos das palavras de Levi: [...]“[...] pude observar que o alemão do Lager [*prisão*], descarnado, gritado, coalhado de obscenidades e de imprecisões, tinha somente um vago parentesco com a linguagem precisa e austera de meus textos de química e com o alemão melodioso e refinado das poesias de Heine, que me recitava Clara, uma de minhas companheiras de estudo [...]. Não me dava conta, e só me dei conta disto muito mais tarde, de que o alemão do Lager era uma língua própria: para dizê-lo justamente em alemão, era *orts- und zeitgebunden* [ligada ao tempo e lugar] [...] É óbvia a observação de que, quando se violenta o homem, também se violenta a linguagem [...], por isto, ao nazismo, que queria purificar tudo, restava muito pouco neste aspecto para purificar. A LTI [língua do Terceiro Reich, HB] diferia do alemão de Goethe sobretudo por certos deslocamentos semânticos e pelo abuso de alguns termos: por exemplo, o adjetivo *völkisch* (“nacional”, “popular”), que se tornara onipresente e carregado de arrogância nacionalista”. In: LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, p. 84.

¹¹ ANDRADE, M. de. *Música, doce música*. Op. cit., p. 315.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, pp. 315-316.

¹⁴ *Ibidem*, p. 316.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 317.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Sobre a recepção de Nietzsche no Brasil, os Cadernos Nietzsche publicaram uma série de dossiês intitulados “Recepção: Nietzsche no Brasil: núcleo histórico”, até o momento divididos em cinco partes [números 35 (1), 36 (1 e 2) a 37 (2 e 3)]. Embora desiguais quanto ao rigor filológico e filosófico, os autores selecionados expressam bem o fato de que, na primeira metade do século XX, o nome de Nietzsche podia ser assimilado pelos mais variados espectros ideológicos. Entre os inúmeros textos sobre Nietzsche e a política, sugiro “Nietzsche triunfante”, de Hamilton Barata (1940), “Nietzsche, o filósofo da Alemanha nazista”, de João Scapino (1945), “Nietzsche Germanóphobo”, Anônimo (1915), “As tendências políticas de Nietzsche”, de Pedro Lafayette (1942). Resta ainda por se fazer uma pesquisa mostrando como a crítica da mesma época posicionava a figura de Wagner. Como ilustração, menciono uma nota publicada no mesmo jornal para o qual Mário de Andrade colaborava, o *Estado*, com o título “Quando Hitler fez 45 anos”: “A Alemanha celebrou no dia 20 do corrente [1934] o 45º aniversário do chanceler do Reich. Berlim amanheceu profusamente embandeirada e adornada com a cruz gramada. Logo de manhã, a Wilhelm-strasse estava repleta de povo, que esperava o sinal de início das homenagens a Hitler [...]. Às 3 horas da tarde, já tinham chegado à chancelaria mais de 50.000 cartões de felicitações e numerosos presentes [...]. A cidade de Bayrouth (*sic*) mandou ao chanceler a máscara mortuária de Stuart Chamberlain, genro de Richard Wagner [cujos livros dedicados à raça ariana e ao antissemitismo teriam sido lidos por Hitler, HB] [...]. In: *Estado*, 25 de abril de 1934 (acesso via Hemeroteca Digital em 07.02.2017). Mário de Andrade incluiu em *Música, doce música* o texto “Reação contra Wagner (Estudos para uma *História da música*)”, um texto sobre o qual ainda pretendo dedicar um comentário mais detido.

²¹ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 155.

²² ANDRADE, M. de. *Música, doce música*. Op. cit., p. 317.

²³ *Ibidem*, p. 318.

²⁴ No acervo musical do Instituto Moreira Sales é possível ouvir alguns temas citados por Mário (<http://acervo.ims.com.br/>).

²⁵ ANDRADE, M. de. *Música, doce música*. Op. cit., p. 318.

²⁶ WISNIK, J. M. “O que se pode saber de um homem?”. In: *Revista Piauí*, n. 109(2015). As gravações podem ser ouvidas no YouTube.

²⁷ CAMPOS, H. de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, O. de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

²⁸ WISNIK, J. M. Op. cit.

²⁹ Mário de Andrade. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 317-8.

³⁰ SUASSUNA, A. *apud* WOITOWICZ, K. J. “O som popular e erudito do Quarteto Romançal”. In: *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v. 4, n. 7 (2006), pp. 2-3. Disponível em :<<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/534/368>>. Acesso em 05.10.2015.

³¹ MADUREIRA, A. *apud* *Ibidem*, p. 2.

³² MADUREIRA, A. In: VENTURA, L. *Paisagem sonora do Nordeste no movimento armorial*. Dissertação (Mestrado). Natal, UFRN, 2007, p. 99. Disponível em: <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/16995?mode=full>>. Acesso em 05.10.2015. Ver também: SANTOS, N. L. *O galope nordestino diante do parque industrial: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno* (Dissertação de Mestrado). Franca, UNESP, 2015 (a ser publicada em livro pela editora Annablume).

³³ *Ibidem*, p. 170.

³⁴ *Anbruch*, v. 11, n. 1 (Januar 1929).

³⁵ ALMEIDA, J. de. Op. cit., p. 273.

³⁶ Ibidem, pp. 269-270.

³⁷ ADORNO, T. W. “Zum ‘Anbruch’” (1928) GS 19, p. 601, *apud* Ibidem, p. 273.

³⁸ Ibidem, p. 280.

³⁹ ANDRADE, M. de. “Laforgue e Satie”. In: *Música, doce música*. Op. cit..

⁴⁰ ALMEIDA, J. de. Op. cit.