

H. J. KOELLREUTTER E MÁRIO DE ANDRADE: UM CONTRAPONTO

H. J. KOELLREUTTER AND MÁRIO DE ANDRADE: A COUNTERPOINT

Tiago Hermano Breunig¹

*Talvez aquilo que nos separa seja
exatamente o que nos une.*

H. J. Koellreutter, Sobre o valor e o desvalor da obra de arte.

Resumo: *O presente trabalho indaga a busca do compositor vanguardista H. J. Koellreutter por uma interlocução com a obra do modernista Mário de Andrade, que se consagra com a musicalização, nos anos 1990, de um teatro cantado inacabado datado dos anos 1940. O contexto da busca consiste em uma disputa de sentido em que as concepções musicais de Mário de Andrade serviriam para a legitimação e autorização do nacionalismo musical, de um lado, e o universalismo associado com o decadentismo da burguesia capitalista, de outro, ao qual H. J. Koellreutter seria associado, acusado, desde que aportou no Brasil, de formalista, sectarista e elitista por empregar o atonalismo e outros procedimentos composicionais de vanguarda.*

Palavras-chave: Koellreutter; vanguarda; modernismo; nacionalismo.

Abstract: *In a context of a hegemonic dispute in which the modernist Mário de Andrade's musical conceptions would serve to legitimize and authorize the musical nationalism discourse in Brazil, on one hand, and the universalism connected to the decadence of the capitalist bourgeoisie, on the other, H. J. Koellreutter would be accused of formalist, sectarian and elitist since he arrived in Brazil in the 1930s. In this context, this paper investigates H. J. Koellreutter pursues for a dialogue with Mário de Andrade's work, consolidated with the musicalization in the 1990s of Mário de Andrade's incomplete opera from 1940s.*

Keywords: Koellreutter; vanguard; modernism; nationalism.

¹ Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor colaborador do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

A campanha de difamação do atonalismo no Brasil

Ao aportar no Brasil em 1937, mesmo ano da instauração do Estado Novo, caracterizado pelo centralismo, nacionalismo e autoritarismo, e pela polarização do Partido Comunista, H. J. Koellreutter assiste ao estreitamento definitivo das fronteiras entre arte e sociedade no Brasil. Como aqui a relação entre a arte musical e a sociedade seria majoritariamente compreendida, conforme os preceitos do realismo socialista, sob o signo do otimismo do tonalismo em contraposição ao pessimismo associado ao decadentismo das vanguardas musicais, Koellreutter seria suspeito de formalismo, hermetismo, sectarismo, elitismo.

Ainda em 1941, aproximadamente dez anos antes da publicação da carta aberta que contribuiria para a dissolução do grupo de compositores formado por Koellreutter e para a campanha de difamação, o atonalismo de Koellreutter sugeria a Camargo Guarnieri, autor da carta, “um problema, o do belo” (KATER, 2001, p. 282), motivado por sua demasiada intelectualidade, em detrimento de emoção e comoção. O “problema” deriva de uma compreensão fundamentada na naturalidade e na racionalidade do tonalismo, compartilhada tanto pelo realismo socialista apregoadado pelo Partido Comunista, quanto pela proposta de nacionalização musical do modernismo brasileiro fundamentada hegemonicamente na obra de Mário de Andrade que, ao identificar o tonalismo herdado de Portugal nas manifestações musicais do folclore e do popular no Brasil, julga que a harmonia deveria se sujeitar consequentemente a suas normas de harmonização, bem como a leis gerais que regeriam fisicamente e psicofisiologicamente a arte musical.

Com a perseguição ao atonalismo, que culmina com a dissolução do grupo de compositores formado por Koellreutter e a rejeição publicamente declarada de seus colegas ao compositor e ao atonalismo e dodecafonismo, Koellreutter sofreria constantes detrações, as quais contestaria publicamente. Claudio Santoro, por exemplo, antecipa proposições da carta aberta de Guarnieri, como o problema do belo, que para o compositor se associa com o potencial de participação social da arte. Mas seria o irmão do autor da carta que permitiria entrever a agressividade da campanha contra o compositor. Em um artigo publicado pela revista *Fundamentos*, Guarnieri (1952, p. 26), o irmão do compositor, questiona a honestidade de Koellreutter, explicitando, para tanto, sua nacionalidade, ao acusar o compositor

de fins “escusos e falsos”. Para tanto, usa a prisão de Koellreuter “sob a acusação de exercer atividades em favor do hitlerismo” contra a “figura de ‘perseguido antinazista”:

Pessoalmente eu sempre tivera a convicção de que H. J. Koellreuter era um aventureiro, um charlatão que aqui aportara disfarçado em “perseguido político”, incumbido de ganhar a confiança dos círculos mais progressistas de nossa cultura, com o objetivo de semear as suas ideias dissolventes sob o disfarce de uma linguagem revolucionária.

Perante a incapacidade de associar o atonalismo e o dodecafonismo ao comunismo, Guarnieri (1952, p. 26) conclui que o compositor se revela um “bifronte” na medida em que se associa aos comunistas no Brasil “ao mesmo tempo que tratava de reunir alguns incautos para organizar um movimento de ‘renovação artística’ a que deu o nome de ‘Música Viva”:

H. J. Koellreuter foi consolidando sua posição e disseminando no meio musical brasileiro as suas perniciosas teorias estéticas. Preparando o terreno, o aventureiro introduziu no Brasil o dodecafonismo – escola de fabricação de compositores em série destinada a desfigurar a música brasileira, tornando-a uma expressão da gagueira cacofônica do cosmopolitismo.²

O autor conclui denunciando “um aventureiro sem escrúpulos – rebovalho do lodaçal onde apodrecem os mumificados representantes de uma cultura decadente – que aqui apareceu com a finalidade de corromper e desnacionalizar a música brasileira.” “Confesso que trato deste caso do charlatão e plagiário H. J. Koellreuter com a repugnância de quem escapa um fedorento tumor”, finaliza Guarnieri (1952, p. 28).

2 Acerca do manifesto, afirma o autor do artigo: “O manifesto de lançamento de ‘Música Viva’, publicado em 1946, é um amontoado de sandices e contradições as mais estúpidas – expressão VIVA da incurável duplicidade do seu autor.” Segundo o autor, “a técnica fundamental de H. J. Koellreuter era envolver nesse movimento os nomes de maior projeção na vida cultural do Brasil. Assim é que Villa Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Mário de Andrade, Brasília Iteberê, Luiz Heitor e etc. viam-se constantemente citados nas publicações dirigidas por Koellreuter e seus comparsas” (GUARNIERI, 1952, p. 26).

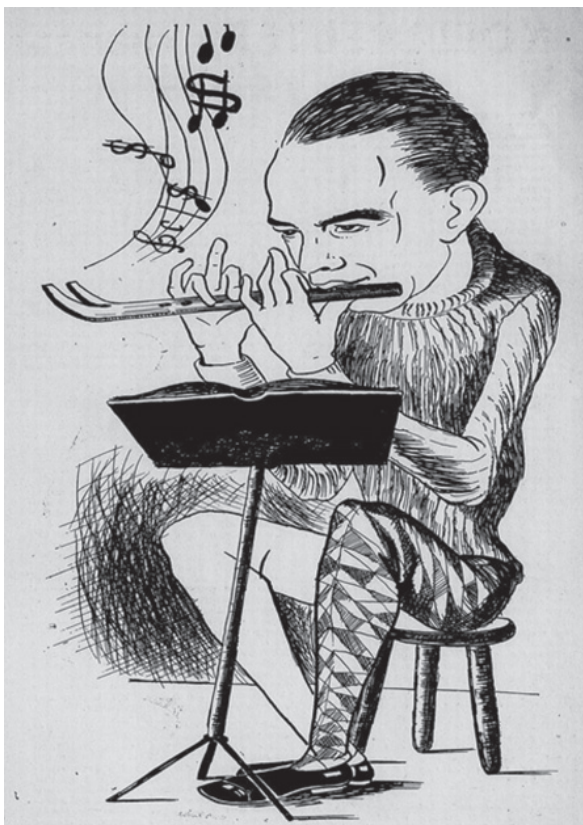


Fig. 1 – Caricatura de H. J. Koellreutter
Fonte: *Fundamentos*, São Paulo, n. 28, jun. 1952.

Parece justo questionarmos em que medida as ideias da proposta de nacionalização musical de Mário de Andrade ecoam na difamação do atonalismo e do dodecafonismo no Brasil proveniente de nacionalistas e comunistas. Afinal, Mário de Andrade afirma a necessidade de compreender a criação musical brasileira em contraste com o misticismo e o sectarismo do distanciamento social de Schoenberg e outros compositores. Com efeito, sua obra seria recorrentemente associada com a depreciação do atonalismo e do dodecafonismo, uma vez que prescreve a aproximação social por meio do emprego do folclore e do popular, em detrimento do distanciamento. Mas serviria, sobretudo, para a legitimação e autorização discursivas das posições nacionalistas e comunistas e, portanto, para a cisão entre

as proposições do nacionalismo musical, de um lado, e as proposições universalistas de Koellreuter, associadas com o decadentismo da burguesia capitalista, de outro. Cisão que estaria potencialmente preestabelecida em Mário de Andrade e que, no entanto, como sugere Jorge Coli (1998), se conflagraria apenas depois de sua morte, com a *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, de Camargo Guarnieri, de 1950.³

H. J. Koellreuter e Mário de Andrade: um contraponto

Café: a concepção de Mário de Andrade

Nos anos 1940, as concepções musicais de Mário de Andrade concernentes ao folclore e ao popular, associadas politicamente ao coletivo e ao nacional, convergiam no delineamento de “uma coisa absolutamente nova no teatro cantado” (SOUZA, 2010, p. 228), como afirmaria a respeito do que constituiria, ao seu ver, a sua obra mais socialista, em que a aproximação social que subjaz a suas concepções musicais se personifica em personagens coletivos representados por coros. Uma obra “que interessasse coletivamente a uma sociedade” e que a representasse formal e tecnicamente a partir do “conceito de coletividade”, uma obra, enfim, “exclusivamente coral”, exclama Mário de Andrade (2013b, p. 54-55), convencido da possibilidade de resolver o problema do teatro cantado, transformado em uma “exclusiva arma da classe dominante”.⁴ Para tanto, a obra representa

3 Conforme Kater (2001, p. 132), a respeito dos realinhamentos em torno de Koellreuter, “a ideia de que a música deveria se aproximar das massas, do povo, é também comum, assim como a crise que atestam. Entretanto, nacionalistas têm já sua receita constituída histórica e conceitualmente, com base em referências traçadas de início por Mário de Andrade (em particular e quase exclusivamente no *Ensaio* de 1928).”

4 Aproximadamente um ano depois de escrever a “concepção melodramática” de *Café*, Mário de Andrade retoma ideias da concepção em dois artigos publicados na coluna *O mundo musical*, coligida e analisada por Coli (1998). Em “Do teatro cantado” (ANDRADE, 1943 apud COLI, 1998, p. 100-103) e “Psicologia da criação” (ANDRADE, 1943 apud COLI, 1998, p. 104-107), apresenta uma genealogia de seu teatro cantado, expondo, inclusive, os motivos por que prefere evitar o termo “ópera”. Mário de Andrade se refere a uma “deformação monstruosa de uma das mais humanas, mais eternas e generosas formas de arte, o teatro musical”, a qual acarretaria a “desmoralização” da ópera, imposta por “interesses dominadores de classe”. Mas o autor culpa os artistas: “São os artistas que se esquecem facilmente do seu destino humano e de que a arte tem de servir a uma coletividade, virtuosisticamente deslumbrados pelas suas ambições pessoais”. E não a ópera: “‘Ópera’ já foi aquele primeiro cortejo representado e cantado com que uma primeira sociedade primitiva ensinou a seus membros e fortaleceu neles as suas instituições.” Mário de Andrade conclui, por fim, que a “ópera só tomara este nome

as “formas regionais da vida”, ou seja, a “organização da humanidade em coletividades designadas pela geografia humana e pela antropogeografia”, sob o tema da “crise que desencadeou a derrocada dos cafeicultores brasileiros” (TONI, 2004, p. 95), enquanto signo do depercimento de uma forma de riqueza que provoca insatisfação da população e ocasiona uma revolução social.⁵

Assim, *Café* remonta ao enaltecimento do canto coral por seu valor social de coletivização renunciado no *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, e implica, como se depreende das anotações do autor, uma concepção que una o “teatro cantado de formação social” e a “possibilidade de um teatro nacional brasileiro e atual”.⁶ A pretendida aproximação social con-

no dia e no tempo em que, desrespeitando os seus princípios mais profundamente humanos e gerais, de definição coletiva de culto dos heróis, dos mitos da natureza, de rito e comemoração religiosa ou nacional, ela se tornara numa arma ostensiva de classe dominante. Ópio do povo, distanciamento dos ricos.” Daí a razão para “observar as origens, voltar às fontes e aos exemplos populares e tradicionais em que o teatro cantado preservava mais genericamente as sociedades, visando-lhes sempre as instituições básicas.”

- 5 Ao expor a genealogia do assunto nos artigos de sua coluna, Mário de Andrade (1943 apud COLI, 1998, p. 103) evidencia que o tema se impõe como solução para a “desmoralização” da ópera: “Não havia necessidade nenhuma de ‘reformatar’ a ópera mais uma vez, como Gluck ou como Metastasio, ou como Wagner. Todas as reformas tinham sido inúteis e servido apenas a interesses particulares de gênius incontestáveis”: “o que carecia era escolher outros assuntos. (...) Era preciso apenas observar as fontes mesmas do teatro cantado universal e buscar assuntos contemporâneos que tivessem para nós o mesmo interesse e a mesma possibilidade de coletivização e ensinamento. O Café! A imagem pulou. Não seria possível acaso tentar uma ópera de interesse coletivo, tendo como base de assunto o café?...” No artigo seguinte, Mário de Andrade (1943 apud COLI, 1998, p. 104) escreve que a “história mais recente e dramática do café se impunha como convite. A crise de 1929, a revolução de 30.” Coli (1998, p. 325) analisa a questão da “reforma” da ópera, observando as afinidades das propostas de Mário de Andrade com a obra de Mussorgsky e de Rossini, e conclui que “a questão da reforma da ópera tornava-se não ‘mais uma’, mas uma reforma radical, apoiada em princípios éticos e sociais.” Toni e Moraes (1999, p. 263) reiteram: “Quanto ao assunto – Mário recapitula a eclosão do projeto – o café, tão familiar aos brasileiros, não seria explorado a partir de sua experiência de jornalista que presenciara a crise de 1929 e a revolução de 30. Queria, isto sim, retomar a ideia do ‘princípio místico de morte e ressurreição’ de deus na natureza, do sustento tribal, ‘mito na raiz de tantas culturas, desde a Grécia Antiga’. E como esse princípio persiste ‘na base das próprias formas econômicas e institucionais das sociedades’, a economia paulista oscilava em função da ‘morte e ressurreição anual do café’. A partir do momento em que o produto baixasse de preço no mercado, a insatisfação pública geraria a revolta exigindo a mudança do regime.”
- 6 ANDRADE, Mário de. *Café*. In: Série Manuscritos Mário de Andrade: *Café*. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Em conformidade com a aproximação que Mário de Andrade prescreve contra o distanciamento, *Café* se origina do abandono de um romance, associado ao individualismo da burguesia, cuja tese consistia no problema da formação de uma cultura e de uma civilização cristã e europeia no Brasil. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de março de 1943, Mário de Andrade (1988, p. 197) comenta o abandono do romance que daria nome ao teatro cantado: “As primeiras ideias disso me vieram por 33 ou 34, que eu andava

verge, como Mário de Andrade (2013b, p. 57) sugere no libreto e nas cartas ao compositor Francisco Mignone, para o emprego do folclore e do popular e para a sensualidade e a possibilidade de causar efeitos. Para tanto, a voz humana, assumindo um significado, ecoa o problema dos elementos extramusicais, em que a produção de sentido a partir da palavra, associada com a comoção da voz humana, constitui um aparato fundamental para reparar a ininteligibilidade do som musical, como teoriza o modernista. Assim, o efeito do canto deriva fisiopsicologicamente do dinamismo produzido no conflito entre a fisiologia da voz cantada e a psicologia da voz falada, “dois destinos profundamente diversos”, conclui Mário de Andrade (1991, p. 32-33), ao diferenciar o efeito da voz falada por sua “compreensão intelectual”: “A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo.”

Ao compartilhar a obra com Francisco Mignone, escolhido para a musicalização do poema, Mário de Andrade insiste na necessidade de simplicidade. Em suas cartas ao compositor, critica Schoenberg e sugere ritmos brasileiros, reiterando a Mignone a possibilidade de ser “atonal se quiser, mas tem de ser popular”, argumenta, uma vez que uma “concepção positivamente socialista e de combate humano” recusa uma solução “individualista e refinada”.⁷ Nas cartas ao compositor, o poeta aconselha o uso de ritmos tradicionais, a exemplo da embolada, sugerindo, inclusive, melodias para determinados poemas.

Mário de Andrade (2013b, p. 71) confessa uma necessidade redentora de criar a obra que, segundo o poeta, “representa um completamento do meu ser”, tanto que afirma se sentir recompensado pela obra em sua “imperfeição” (ANDRADE, 2013a, p. 573). O sentimento de recompensa se justifica para o poeta, para quem a arte deriva de um “impedimento vital”, por sua “saudade incessante” da paz “que os vitoriosos invocaram para um

preocupado com o problema do teatro cantado e da ópera. Todo o grande teatro social da antiguidade, das grandes civilizações asiáticas, do Cristianismo religioso, e todo o teatro folclórico, realmente do povo, sempre foi cantado. Só se deformou em sua funcionalidade e virou a besteira da ópera no séc. XVII, quando ficou ‘divertimento para os príncipes’ como escreveu Marco da Gagliano. Então me veio a ideia vaga de um drama cantado mais diretamente baseado nas forças da vida coletiva e como então andava escrevendo meu ex-romance *Café*, me lembrei do mesmo *Café* como base, mas com assunto que nada tem a ver com o romance. E logo, a ideia de tocar um assunto de vida coletiva é que me deu a ideia que, esta sim, me parece uma invenção minha e de certa importância: fazer uma ópera inteiramente coral. Em vez de personagens-solistas, personagens massas.”

- 7 ANDRADE, Mário de. [carta] 06 out. 1942, São Paulo [para] MIGNONE, Francisco. Rio de Janeiro. 1f. Discute detalhes da ópera *Café*. In: Correspondência ativa. Série Manuscritos Mário de Andrade: *Café*. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP.

futuro mais completado em sua humanidade”, a que corresponderia o seu desejo por uma arte esteticamente livre, em que o poeta seria “mais verdadeiro”, conclui Mário de Andrade (2013a, p. 574), lavrando seu “protesto contra os crimes” que o deixaram voluntariamente “assim imperfeito”. Ainda assim, ironicamente, a obra que representa um “completamento” para o poeta permaneceria incompleta, uma vez que Francisco Mignone e, posteriormente, Camargo Guarnieri, que se responsabilizaram por sua musicalização, nunca a musicalizariam.⁸ Caberia justamente a H. J. Koellreutter a tarefa.

Café: a musicalização de Koellreutter

Koellreutter (1944, p. 39) escrevia em meados dos anos 1940 que o canto constitui “a arte que une e enobrece”, na medida em que expressa os pensamentos e sentimentos do homem, cuja voz representa “o primeiro e mais importante dos instrumentos”, do qual se origina a “arte das musas”. Suas convicções musicais e, sobretudo, sociais convergiram nos anos 1990 para a concepção efetivamente coletiva, fundamentada no canto coral de Mário de Andrade, consagrando a constante releitura de sua obra na musicalização do teatro cantado que os compositores do nacionalismo musical brasileiro foram incapazes de cumprir. Ora, como interpretar o gesto de Koellreutter? Seria o seu gesto, ao subordinar a obra mais socialista, nacionalista e funcionalista de Mário de Andrade a procedimentos composicionais que o autor criticaria por seu distanciamento social, uma provocação? Uma contestação? Uma provocação ou uma contestação ao nacionalismo musical?

Em seu primeiro artigo publicado na revista *Leitura*, em novembro de 1943, antes da publicação dos manifestos do Música Viva, Koellreutter (1943, p. 55) analisa tecnicamente e estilisticamente a contribuição da obra de Domenico Scarlatti na constituição da forma musical da sonata. O autor do artigo, ao universalizar a compreensão de meio do qual a arte seria função a toda a humanidade, conclui que a arte deve ser “livre e soberana” e jamais “escrava do meio”. Um pouco antes, em julho do mesmo ano, Mário de Andrade publica um artigo em sua coluna musical sobre o mesmo

8 Em depoimento ao *Jornal do Brasil* em abril de 1968, Francisco Mignone afirma que Mário de Andrade deixou um libreto ao compositor: “Obra muito sofisticada que não tive coragem de musicar. Desisti cedendo o libreto a Camargo Guarnieri, que nada fez.” Em depoimento ao MIS, o compositor esclarece: “Então dei esse libreto ao Camargo Guarnieri. Quando ele viu que eu renunciei, ficou entusiasmado, disse que ia fazer. Seis meses depois, perguntei: ‘Camargo, como vai a ópera?’, ‘Ah, eu perdi o libreto’, ele respondeu e deixou passar.”

compositor, em que Scarlatti, situado entre o cortesão e o artesão, representa um exemplo da moralização da funcionalidade do artista pelo artesanato. Ao refutar o suposto folclorismo de Scarlatti, Mário de Andrade (COLI, 1998, p. 73) argumenta que, contrariamente ao modo “com que se populizam bastardamente certos ‘sociais,’ por meio do folclore, a obra do compositor italiano se caracteriza tecnicamente como “popular” “por se libertar do rito classista e ser simplesmente humana, em sua universalidade”. Estaria Koellreuter procurando um interlocutor em Mário de Andrade?⁹

Presumo que, no contexto de uma disputa de sentido em que as concepções musicais de Mário de Andrade serviram para a legitimação e autorização do nacionalismo musical, de um lado, e o universalismo associado com o decadentismo da burguesia capitalista, de outro, Koellreuter reivindica um sentido notadamente divergente do sentido reivindicado pelos nacionalistas, o que se intensifica com a morte do autor. Assim, em 1945, publica um artigo em que retoma os conceitos de *O Banquete*, que significam ao compositor um apelo aos artistas atuais e, em especial, do Brasil. “Nesta hora, em que a civilização muda de rumo, processando-se uma das maiores transformações sociais e espirituais”, escreve Koellreuter (1945, p. 53), as suas palavras “apelam para os artistas no sentido da socialização da sua arte”, conclui o compositor, advogando a arte interessada, que recusa ser tratada a partir do problema do belo. Ao constatar que “pereceu o mundo do primado individual e surgiu um mundo novo, o do primado social”, Koellreuter compreende que a responsabilidade do artista no Brasil, “cuja entidade se encontra em organização”, consiste na formação de valores coletivos em detrimento de valores individuais, por meio de uma arte que represente a comunidade, traduzindo “de maneira mais completa a nova concepção do mundo”.

Mas resta responder a pergunta: como interpretar o gesto de Koellreuter de musicalizar o teatro cantado de Mário de Andrade? Em meados dos anos 1990, ao escrever notas marginais em um texto de sua autoria, aparentemente para um evento posterior,¹⁰ Koellreuter imprimia, ao final do

9 Além da constante retomada, direta e indireta, da obra de Mário de Andrade em seus textos e manifestos e da menção ao autor em entrevistas, Koellreuter envia ao modernista um cartão de visitas como chefe do departamento de publicações musicais do Instituto Interamericano de Musicologia, fundado por F. C. Lange, e uma carta convite, datada de setembro de 1942, para a estreia de uma sonata de Claudio Santoro, “talvez a obra mais pessoal e mais interessante deste jovem compositor brasileiro”. Cf. KOELLREUTTER, H. J. [carta] 22 set. 1942, São Paulo [para] ANDRADE, Mário de. São Paulo. 1f. Convida para estreia de sonata de Claudio Santoro. In: Correspondência passiva. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP.

10 Datado de maio - outubro de 1993, o artigo apresenta uma anotação que indica para 22 de novembro em Belo Horizonte.

texto, uma anotação elucidativa de sua motivação para musicar a obra de Mário de Andrade. O compositor escreve as palavras “força”, “amor”, “trabalho” e “paz”, palavras que compõem o verso final do poema de Mário de Andrade, abaixo da data de 13 de setembro e a interrogação: “estrela?” Com efeito, o dia 13 de setembro de 1996 foi a data da estreia de *Café*, com a composição de Koellreutter. A frase que encerra o texto, e parece motivar a anotação, soa como uma explicação da musicalização vanguardista de Koellreutter da obra nacionalista de Mário de Andrade: “Trata-se de prestar uma contribuição para a formação de uma sociedade e de uma cultura humana, que representam a condição vital para o nosso futuro e a Paz”, escreve Koellreutter (1993a, p. 43), como se selasse o compromisso de “um futuro mais completado em sua humanidade”, o tempo da paz que corresponderia ao desejo de Mário de Andrade (2013a, p. 574) por uma arte esteticamente livre e em que o poeta seria “mais verdadeiro”.

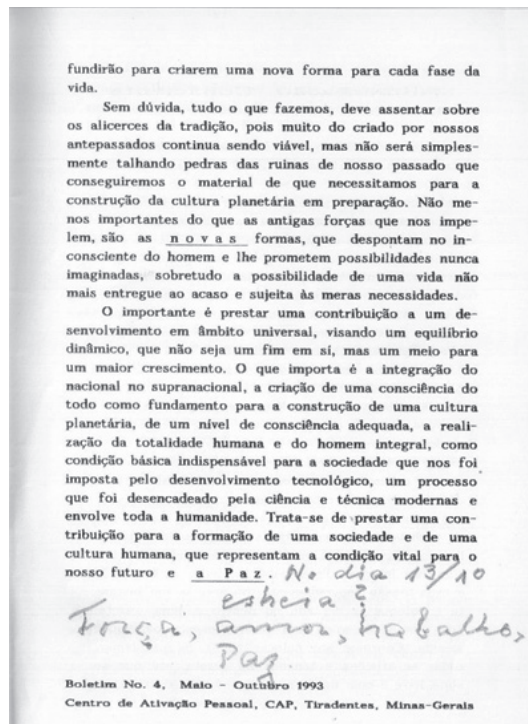


Fig. 2 – Anotação a grafite de H. J. Koellreutter
Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ.

O teor do texto consiste sobretudo em uma concepção de cultura mundial que implica a integração do nacional no supranacional. Para tanto, cumpre a tarefa de “compreender tradições e culturas de outro tipo”, mediante a “cooperação em uma obra comum visando a um fim comum”, insiste Koellreuter (1993a, p. 36), que almeja integrar todos os povos em uma comunidade, contrariando a situação de seu tempo, “caracterizada, de um lado, por um individualismo diferenciador” que, “levado ao extremo”, se confunde com o “nacionalismo” e, “de outro lado, por um coletivismo nivelador, igualmente levado ao extremo”. O autor advoga a “realização da totalidade humana e do homem integral”, conforme a complementaridade “como fator de enriquecimento cultural e harmonização entre os homens” que move o compositor (KOELLREUTTER, 1983, p. 8). Embora compreenda que a formação de uma nacionalidade segundo uma orientação universal garante a compreensão do diferente, constituindo um “fator criativo do desenvolvimento nacional”, Koellreuter (1993a, p. 43) afirma a necessidade de se renunciar a hinos nacionais e bandeiras e esquecer a nacionalidade, “uma vez que se trata do homem”, do qual verdadeiramente deriva como evento individual “tudo o que hoje ainda nos parece particularidade nacional”. Assim, constata a “adaptação de elementos nacionais” sob uma “cultura universal”, que o compositor acredita devir da tecnologia do mundo moderno e da organização social institucionalizada, associada com a conscientização dos povos de “cada parte de seu ser” e com o desenvolvimento de sua criatividade de no “sentido de uma ideia universalista”. Afinal, a conscientização do todo, conclui Koellreuter (1993a, p. 37), depende da conscientização “de todas as formas de cultura, de todas as potencialidades e capacidades nacionais e humanas”, o que constitui a “tarefa de todos os povos do mundo”.

Koellreuter subordina invariavelmente a “construção de um mundo sem fronteiras”, como compreende o universalismo, a uma problematização do nacionalismo que, no entanto, conserva uma descoberta constante da identidade, “redescoberta que liberta de preconceitos nacionalistas, de opiniões infundadas e da reflexão parcial”, argumenta o compositor:

Uma cultura universal, longe, pois, de representar uma perda de identidade – que tanto atemoriza os homens de todas as latitudes – demanda uma tomada de consciência das próprias peculiaridades, “o distinto”, pois, como caso particular de algo mais geral (Heisenberg), ou seja, o distinto como condição de universalidade (KOELLREUTTER, 1983, p. 12).

Aparentemente, a musicalização de *Café* por Koellreuter representa o ponto culminante de sua busca por uma interlocução com Mário de

Andrade, que termina com o projeto de musicalização de *Macunaíma*.¹¹ E, sobretudo, uma resposta ao embate em que, oposto ao nacionalismo musical autorizado e legitimado discursivamente na obra de Mário de Andrade, Koellreutter representa um formalista, um elitista, um promotor do distanciamento social e, no limite, um nazista. A interpretação do poema do modernista corresponde ao problema da evolução musical reiterada frequentemente por Koellreutter, ao atualizar a proposta musical de Mário de Andrade no ideal perseguido pelo compositor de uma “educação da massa” em um “sentido moderno” (KOELLREUTTER, 1945, p. 54). Assim, a questão da ideologia da arte converge para a politicidade das formas sociais da arte, das quais Koellreutter destaca o concerto e o teatro, que adquirem corpo no teatro cantado de Mário de Andrade. O compositor reitera o seu interesse em uma “determinada ordem social ou ideal coletivo” do qual derivaria a arte, especialmente a arte interessada, caracterizada pela aproximação entre os homens e pela socialização do compositor, mediada por uma linguagem musical moderna que elevaria a coletividade, em detrimento de um reacionarismo que identifica no uso da linguagem musical do século XVIII, de modo que se pode inferir que o compositor procura coadunar o teor da obra, a revolução, com a linguagem musical.

Afinal, identifica “na mudança de função dos ciclos sonoros da partitura moderna e na transformação dos mesmos em relação de relacionamentos”, implicações na arte musical que representam “um reviravolta muito maior na sintaxe da linguagem musical do que a causada por dodecafonismo ou serialismo”, os quais, argumenta Koellreutter (1995, p. 11), conservaram intactos os fundamentos da composição musical. Ao confirmar o papel da arte na transformação da sociedade, Koellreutter preserva uma linguagem marxista, postulando que a arte constitui a “superestrutura da transformação da sociedade.” A integração do teor da obra com a linguagem musical se revela na medida em que o “tema da revolução popular” que, para Koellreutter, apresenta o aspecto de um mito, o induz, como revela o compositor, ao emprego combinado de procedimentos composicionais da “nova arte” musical, como a planimetria, o serialismo, a aleatoriedade, o atonalismo e o dodecafonismo.

Ao mesmo tempo, a musicalização de Koellreutter responde ao realismo socialista advogado pelos compositores nacionalistas com um realismo mais propriamente marioandradino, problematizando, assim, o nacionalismo

11 A esse respeito, cf. BREUNIG, Tiago Hermano. *Estesia em tese: a nacionalização musical de Mário de Andrade*. 2015. 283 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

musical propugnado pelos compositores brasileiros que julgavam representar a proposta de nacionalização musical de Mário de Andrade, depois de sua morte e, sobretudo, depois do fim da guerra. O realismo na arte musical constitui um dos problemas fundamentais das contraposições de Koellreuter ao realismo socialista, ao qual se converte Claudio Santoro, sobretudo depois do Congresso Internacional de Compositores, realizado em Praga, em 1948, e de sua filiação ao Partido Comunista.

Os procedimentos composicionais e de escrita de Koellreuter buscam superar o dualismo, por meio, por exemplo, da planimetria, que organiza serial e estruturalmente os signos musicais em diagramas multidirecionais dispostos no plano, em detrimento do pentagrama. Assim, aleatoriamente, os eventos musicais abandonam a ordem causal e as dualidades dialeticamente opostas, conformando uma nova apreensão do tempo em um “todo ilimitado que leva o ouvinte a perder o senso da forma” (KOELLREUTTER, 1995, p. 9-10). Consequentemente, a quadratura, processo de organização da melodia mediante a paridade de frases musicais, desaparece completamente no sistema de notação musical de Koellreuter, caracterizado pela indefinição de tempo, de compasso, pela impossibilidade, enfim, de quantificar binariamente as composições.

Contraposta ao conceito tradicional de tempo musical e de tempo propriamente dito, a notação musical da composição de Koellreuter, em conformidade com seus conceitos de ametricidade e acronicidade, transcende o tempo medido, apontando para irregularidade do ritmo, sem valores de duração, sem unidade e sem barra de compasso. Ao mesmo tempo, a linguagem musical da composição de Koellreuter transita entre a simplicidade proveniente da estaticidade da partitura que, conforme as partituras medievais e renascentistas, enfatiza, por meio da monotonia, a linguagem do texto, e os elementos de informação, em contraste com a monotonia. Koellreuter emprega inclusive ritmos provenientes do folclore e do popular, a exemplo do “Madrigal do truço”, em que aparecem a repetição de semicolcheias, sugerida pelo autor do poema para a composição de Francisco Mignone, e a sincopação de colcheia entre semicolcheias, recorrente nos documentos do cancionário popular e no folclore coletados pelo pesquisador modernista, que a associa a um valor nacional. A melodia, no entanto, escapa ao tonalismo que caracteriza predominantemente o folclore e o popular, e que se relaciona com a simplicidade que Mário de Andrade associa com a “intenção social” da obra, para a qual concorreriam os efeitos e valores sensuais.

Coerente com o fim coletivista e com o “conceito de coletividade” mesmo que precede a obra, a composição de Koellreuter envolve a plateia, seja

no emprego de encartes, exemplo de aleatoriedade, seja no “Grande coral de luta”. A musicalização de Koellreutter requer a participação ativa do ouvinte de uma obra cujo teor, segundo suas concepções musicais, seria apreendido em um estado “em que a individualidade do homem se dissolve em uma unidade indiferenciada” e que, segundo o compositor, transcende “o mundo real, o mundo dos sentidos”, conforme uma percepção “onijetiva” (KOELLREUTTER, 1995, p. 9), que transcende a oposição entre “subjetivo” e “objetivo” (KOELLREUTTER, 1990, p. 6), superando o dualismo, ao refletir um estado de conscientização que desconhece a contrariedade de opostos. Para tanto, Koellreutter (1993b, p. 11) afirma a necessidade de ampliação do conceito de cultura, em detrimento do “conceito racionalista e positivista” criado pela burguesia do século XIX.

A musicalização da obra marioandradina por Koellreutter representa, por fim, o golpe decisivo em sua luta contra as forças disruptivas que separam os homens, luta “em prol do progresso e do humano na arte”, como revela sua resposta para a carta aberta de Camargo Guarnieri, contra o “nacionalismo exaltado e exasperado” (KOELLREUTTER, 2001, p. 130). Luta, enfim, que se materializa em uma forma inconventional, inacabada, coletiva, correspondendo, ao seu modo, aos anseios marioandradinos de *O Banquete*. Afinal, a espontaneidade se manifesta na improvisação e aleatoriedade, e o coletivismo, tanto na liberdade de interpretação quanto na participação efetiva de todos, incluindo os ouvintes, como no ato final regido por Koellreutter com a participação popular:

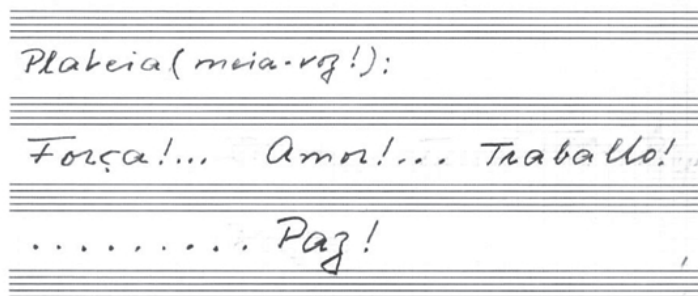


Fig. 3 – Hino da fonte da vida

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ.

Por fim, os seus procedimentos composicionais, como a planimetria, recuperam o aspecto irracional do primitivismo, que se traduz, para Koellreutter, na necessidade de superar o racionalismo, o positivismo e o

individualismo, em um pensar integrador, que se imprime no conceito de arracional. Ao arracional corresponderia, segundo o compositor, uma nova humanidade, para a qual concorreria a espiritualização da arte e, por conseguinte, uma cultura mundial integradora que, ao resgatar os valores humanos originados no processo de diferenciação que caracteriza antrope e historicamente a arte conforme sua cultura e seu povo, constitui uma alternativa ao processo de integração baseado na uniformidade mecanicista (KOELLREUTTER, 1968, p. 55). Assim, a sua musicalização corresponde com uma concepção de arte como criação funcional, caracterizada pela utilidade e pela transitoriedade, como prescreveria seu pretendido interlocutor, apesar do experimentalismo de sua linguagem musical. Uma obra efetivamente coletiva e inacabada, que, ao se conformar com as noções complementares de caos e de inacabado, o qual, para Koellreutter, consiste na continuidade da situação do caos enquanto complementariedade de ordem e desordem na humanidade e que, enquanto discurso musical, adquire a acepção de obra aberta, parece se conciliar com o ideal do artista aspirado por Mário de Andrade para um tempo de paz.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- _____. *Café*. In: Série Manuscritos Mário de Andrade: *Café*. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP.
- _____. [carta] 06 out. 1942, São Paulo [para] MIGNONE, Francisco. Rio de Janeiro. 1f. Discute detalhes da ópera *Café*. In: Correspondência ativa. Série Manuscritos Mário de Andrade: *Café*. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP.
- _____. Do teatro cantado. In: COLI, Jorge. *Música final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas: Unicamp, 1998, p. 100-103.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972.
- _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a. (Vol. 1)
- _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b. (Vol. 2)

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972.

_____. Psicologia da composição. In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Unicamp, 1998, p. 104-107.

BREUNIG, Tiago Hermano. *Estesia em tese: a nacionalização musical de Mário de Andrade*. 2015. 283 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Unicamp, 1998.

GUARNIERI, Rossine Camargo. Koellreutter, charlatão e plagiário. *Fundamentos*, São Paulo, n. 28, p. 26-28, jun. 1952.

KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KOELLREUTTER, H. J. A caminho da superação dos opostos. *Música hoje: revista de pesquisa musical*, v. 2, CPMC, UFMG, Belo Horizonte, 1995.

_____. *Café (Os estivadores): tragédia secular de Mário de Andrade*. In: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ.

_____. [carta] 22 set. 1942, São Paulo [para] ANDRADE, Mário de. São Paulo. 1f. Convida para estreia de sonata de Claudio Santoro. In: Correspondência passiva. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP.

_____. Carta aberta aos críticos e músicos do Brasil – resposta. In: KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

_____. Domenico Scarlatti. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 55, nov. 1943.

_____. Educação e cultura em um mundo aberto como contribuição para promover a paz. *Boletim CAP*, Tiradentes, n. 4, p. 32-43, maio/out. 1993a.

_____. *Estética*. São Paulo: Novas Metas, 1983.

_____. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2. Ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

_____. O humano: objetivo de estudos musicais na escola moderna. *Boletim CAP*, Tiradentes, n. 4, p. 10-17, maio/out. 1993b.

_____. Sobre “O Banquete” de Mário de Andrade. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 53-54, mar. 1945.

_____. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

_____. *Three lectures on music*. Mysore: University of Mysore, 1968.

_____. Um livro sobre o canto. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 39, mar. 1944.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Editora Peirópolis: Edusp, 2010.

TONI, Flávia Camargo. *Café, uma ópera de Mário de Andrade*: estudo e edição anotada. [tese] São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2004.

TONI, Flávia Camargo; MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade no *Café*. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 261-264, set./dez. 1999.

Recebido em: 12/05/2016. Aceito em: 30/08/2016.