

***Amar, Verbo Intransitivo* – Um romance musical de Mário de Andrade¹**

**Simone Maria Ruthner (UERJ / Bolsista CNPq)
Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ / Pesquisadora CNPq)**

Resumo:

Amar, verbo intransitivo – *Idílio*, de Mário de Andrade, é um romance repleto de geograficidades e transbordante de musicalidade. A análise destas paisagens musicais, imaginárias ou reais, revela a relação apaixonada do autor com a música. Este ensaio pretende demonstrar de que forma o poeta, escritor, compositor e etnomusicólogo se utilizou da música como recurso para o registro de paisagens literárias, para a concepção do enredo, ou maximizar o efeito estético de sua criação. O artigo mostra também de que forma a música serve para o diálogo entre duas culturas: a brasileira e a alemã; como a burguesia paulista dos anos 20 revive o Romantismo em pleno Modernismo, e o homem-do-sonho representado por Wagner se coloca perante o homem-da-vida, Bismarck, através de personagens brasileiras. O reconhecimento de metáforas e figuras que remetem a códigos extraliterários (como o psicanalítico, o mítico e o musical) leva a perceber níveis de organização semântica e a uma exploração original das categorias ficcionais que traduzem a sofisticação do trabalho literário, neste romance.

Palavras-chave: *Amar, verbo intransitivo* – Música e literatura – Paisagens musicais

***Amar, Verbo Intransitivo* – A musical novel by Mário de Andrade**

Abstract:

Mário de Andrade's *Amar, intransitive verb* – *Idyll* is a novel full of “geograficities” and brimming musicality. The study of such (fictional or real) musical landscapes reveals the author's passionate relationship with music. This essay seeks to demonstrate how the poet, writer, composer and ethnomusicologist used music for various purposes: to report landscapes in literature; to design the plot, or still to maximize the aesthetic effect of the text. The article also shows how a kind of dialogue between Brazilian and German cultures is articulated by music; how the bourgeoisie of Sao Paulo in the 1920's brings back Romanticism to recent Modernity, and the man-of-dream represented by Wagner stands before man-of-life, Bismarck, through the Brazilian characters. The identification of metaphors and figures linked to extra-literary codes (like the psychoanalytic, mythic and musical ones) indicates levels of semantic organization and an original use of fictional categories that reflect the sophistication of the literary work, in this novel.

Keywords: *Amar, verbo intransitivo* – Music and literature – Musical landscapes

1. Introdução

(...) 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 deles.(ANDRADE, 1976, p.314)

A frase acima, retirada do ensaio “Teutos, mas músicos”, escrito por Mário de Andrade em 1939, exprime em palavras a impressão vivida pelo autor, a partir do momento em que literalmente decide aproximar-se mais da cultura alemã.

Por achar-se *excessivamente afrancesado* e perceber que *a simples dedicação à coisa nacional* não lhe satisfazia, o autor conta neste ensaio que teve *uma idéia bem malvada para se curar da sua francesite*:

Os ingleses são aliados, disse comigo, e já reparei que não me libertam dos franceses. Tenho que provocar uma guerra de morte dentro do meu cérebro, só alemão. E resolvi estudar alemão. (ANDRADE, 1976, p.314)

Mais adiante poderemos constatar que a sua tentativa de guerra resultou não numa batalha, mas numa obra de ficção harmoniosa, na qual poesia e literatura, na diversidade de culturas, uniram-se num casamento primoroso.

Por volta de 1922, Mário de Andrade inicia seus estudos de alemão. Conforme Telê P. Ancona Lopes, entre os anos de 1923 e 1924 ele escreveu a estrutura da narrativa de *Amar, Verbo Intransitivo – Idílio*, que concluiu em 1926. A publicação do romance data de 1927 (LOPEZ, 1981, p.9). Aqui partimos do princípio de que a música foi a razão, ou o próprio *Leitmotiv* que levou o escritor e etnomusicólogo *avant la lettre* a estabelecer esta ponte entre as culturas alemã e brasileira, o que faz desta obra de Mário de Andrade uma ficção repleta de marcadores musicais.

Quem procura estudar a obra musical de Mário de Andrade aprende que este é musicalmente mais conhecido como crítico e estudioso, pesquisador e teórico da área musical, do que como compositor, ou intérprete de composições. Aparentemente devido à falta de dados neste assunto, Mário é conhecido como compositor de uma única obra musical, e mesmo assim existem notícias de que ele não quis reconhecer a sua autoria, por desejar que a mesma se incorporasse de tal forma ao repertório nacional, assim como se dá com as músicas da tradição oral, que no processo coletivo de transmissão, deixam de pertencer a um único autor, passando a ser conhecidas como músicas de autor anônimo, ou mesmo sem autoria. Referimo-nos à música *Viola Quebrada*, harmonizada por vários músicos, dentre eles, Villa Lobos e Camargo Guarnieri.

Entretanto, para o estudioso de música, a leitura de *Amar, Verbo Intransitivo* transmite ao leitor a sensação de estar lendo acusticamente a obra ficcional, ou seja, a sensação de estar diante de uma composição musical de Mário de Andrade, por vários motivos que a seguir serão

relacionados e exemplificados. Algumas pessoas escreveram importantes ensaios sobre esta obra, ou sobre *Macunaíma*, citando *Amar, Verbo Intransitivo - Idílio*. Dentre elas merecem ser aqui citadas Telê Porto Ancona Lopes e Gilda de Mello e Souza, pois seus excelentes trabalhos dão suporte às idéias a respeito da musicalidade na obra ficcional de Mário de Andrade. Através dos estudos de Teoria da Literatura e de Geografia Cultural, revelou-se a possibilidade de identificar o significado de geograficidade² e musicalidade no texto literário, e de como uma obra pode ser analisada a partir destas perspectivas. Desta forma, com o foco nestas duas perspectivas, geograficidade e musicalidade, *Amar, Verbo Intransitivo - Idílio* revelou-se não um estudo com duas possibilidades de foco, mas um estudo cujo foco se obtém através de duas lentes sobrepostas, resultando numa análise geográfico-musical do romance.

Transbordante de musicalidade, o romance inspira um olhar formal sobre a sua estrutura, como se esta fosse composta das partes de uma ópera ou dos movimentos de uma sinfonia. Partindo desta premissa, apesar de não estar dividida em capítulos, é possível verificar-se na narrativa uma sequência de cenas relacionadas entre si, dentro de um mesmo plano ou movimento que, por sua vez, agrupado ou não com outros movimentos, constituem as partes de um mesmo ato. A obra como um todo é, porém, antecedida de um prólogo, ou antes, de um *Prelúdio, que fica mais musical*, como diria o próprio autor. Da mesma forma, foi possível identificar ao final do livro um capítulo à parte, como se fosse um poslúdio.

Amar, verbo intransitivo – Idílio é riquíssimo em referências musicais. Para citá-las todas, seria necessário escrever-se um outro livro. Este trabalho resume-se a apresentar a sua estrutura de forma sucinta e, no que tange à análise musical e das geograficidades reais e imaginárias que a própria música sugere, foram selecionados dois trechos do início do livro, que encontram-se logo no primeiro movimento do primeiro ato, e um terceiro mais para o final da obra, através dos quais pretende-se demonstrar de que forma o autor se aproveitou dos recursos musicais e com que finalidade.

O primeiro exemplo se desenvolve no plano terreno. Através da música popular, os personagens e a cena ganham alma, e o leitor é transportado no tempo e no espaço. Verifica-se também uma tentativa de fixar literariamente uma paisagem musical.

No segundo exemplo, o leitor é levado através da música ao plano intelectual, tanto psicológica como esteticamente. O autor utiliza composições musicais esteticamente pensadas e aproveita-se das imagens que estas evocam para reproduzir a *Stimmung*, o estado de alma da cena.

No terceiro exemplo, o leitor é convidado a viajar pelo mundo fabuloso e mítico através da música. Neste caso, o autor busca no libreto e na música de Wagner, o gênio romântico da ópera alemã, os personagens mitológicos que brotam na natureza selvagem da floresta, fazendo emergir uma história fabulosa, adormecida nas profundezas da alma.

2. Estrutura do romance

- PRELÚDIO - Contrato
- 1º ATO
 - 1º Movimento - Primeiras lições e o despertar para o amor
 - 2º Movimento - Revelação do contrato
 - 3º Movimento - Revelação do amor
- 2º ATO - Ato único e contínuo - O segredo, *Geheimnis*
- 3º ATO
 - 1º Movimento - O trem da modernidade
 - 2º Movimento - A última lição (ou Aprendendo o medo)
 - 3º Movimento - O sacrifício, *Geht zur Ruhe*
- POSLÚDIO - Fim do Idílio

No que se refere ao “Prelúdio”, foi-lhe acrescentado o subtítulo de “Contrato”, uma vez que nele são apresentadas as condições de um contrato feito entre o chefe da família e a principal protagonista, Elza, logo a seguir chamada Fräulein, na narrativa. É ele que define, como uma paisagem-síntese, o enredo da novela que se seguirá. Cabe ainda observar os dois retratos que surgem dentro deste quadro: *O retrato de Wagner. O retrato de Bismark.*, binômio representativo do imaginário sobre a cultura alemã: o Romantismo e o Nacionalismo. Dentro do “Primeiro Ato” foram agrupados três movimentos, que se relacionam tanto cronologicamente, como em termos de enredo. Trata-se da narrativa de uma novela. No “Primeiro Movimento”, intitulado “Primeiras

Lições e o despertar para o amor”, o leitor é apresentado aos personagens e ao cenário e situado no espaço e no tempo. A narrativa se desenvolve conforme proposto no “Prelúdio”. Carlos recebe aulas de alemão com música de sua preceptora e desperta para o amor. No “Segundo Movimento”, dá-se a “Revelação do contrato”, quando Dona Laura, que do contrato não sabia o principal, descobre o que se passa em sua própria casa. No “Terceiro Movimento – Revelação do Amor”, o título é auto-explicativo: o romance amoroso se revela como um segredo entre o casal protagonista.

Mais ou menos a meio da obra, quando em São Paulo é julho e faz muito frio, a família resolve viajar ao Rio. O clima ameno, a maresia e a força das ondas dão início ao “Segundo ato”. As instâncias do calor, combinadas com a luz e as sombras, os cheiros e os sons da floresta da Tijuca dão impulso ao movimento num ato contínuo, no qual Fräulein, de corpo aberto, comunga com as forças da natureza. Um outro “Segredo”, misterioso – *Geheimnis!* – revela-se no fundo de uma caverna, remetendo o leitor ao *Ciclo do Anel do Nibelungo*, a tetralogia operística de Richard Wagner. Como um segredo dentro do segredo, este ato contínuo fará emergir um outro plano na narrativa. Finda a viagem misteriosa, começa o “Terceiro ato”, que foi dividido em três movimentos. No “Primeiro movimento”, intitulado “O trem da modernidade”, o leitor embarca com a família Sousa Costa no trem que os levará de volta para casa – *Heim*. Este é também o trem que levará o leitor de volta ao mundo real e moderno, onde nem tudo é poesia, ou se transforma em música, e onde é preciso aprender que nem tudo que desperta pode ficar acordado. No “Segundo movimento”, Carlos precisa, assim como *Siegfried*, do *Anel do Nibelungo*, aprender “A última Lição”, a lição do medo. Noutras palavras, Carlos precisa aprender que amor e paixão não se conjugam. O “Terceiro movimento”, intitulado “O Sacrifício, *Geht zur Ruhe!*” (“Vá descansar!”), refere-se ao sacrifício que Fräulein deve fazer, adormecendo novamente Eros, o deus encarcerado, despertado pelo amor do jovem adolescente, e liberado no episódio da floresta da Tijuca. Fräulein cumpriu com o contrato, com a sua missão de preceptora, e agora só lhe resta receber pelo trabalho executado. Ela tem *a profissão que uma fraqueza lhe permitiu, nada mais, nada menos*. Amar é um verbo que não faz parte do contrato, nem do amor burguês. No “Poslúdio”, o leitor é esclarecido sobre o “Fim do Idílio”, restando-lhe o mesmo fim dado aos protagonistas: a vida burguesa.

3. Análise e desdobramentos

Os três exemplos mencionados merecem ser analisados. O primeiro e o segundo exemplos foram retirados do primeiro movimento do primeiro ato (“Primeiras lições e o despertar para o amor”). O terceiro exemplo é o próprio segundo ato, com o seu único movimento (“O Segredo, *Geheimnis*”).

3.1. Abertura musical

3.1.1. Chegada da protagonista à mansão paulista.

(...) *no silêncio pomposo do casão*, Elza é anunciada pelo xilofone, que “*tiniu*”:
- *A governanta está aí! Mamãe! A governanta está aí!*
- *Já sei, menina! Não grite assim!* (AVI³, p. 8)

O “xilofone” é a primeira alusão ao ciclo de óperas de *O Anel do Nibelungo*, que mais adiante se revela como o “tema do xilofone”, que introduz e acompanha a Valquíria Brünhilde. Entretanto, as referências explícitas aos sons, timbres, vozes e instrumentos são diversas, como se fossem extraídas da pauta de uma partitura. O compositor indica a clave, os ritmos, introduz uma dança, combina letras e palavras, criando um ambiente sonoro, no qual onomatopéias dão mais ritmo às frases, letras duplicadas imitam uma nota mais longa, um *ralentando* é expresso através da divisão de combinações silábicas, acrescidas de três pontinhos, como células rítmicas que se desfazem. E assim como na música, o autor também indica pausas e silêncios. O uso destes elementos musicais conferem à cena um caráter movido e sonoramente animado, uma vez que a própria música é som e movimento.

3.1.2. O protagonista sobe ao palco, a brincar com a irmã menor

“ – *Mamãe! Mamãe! Olhe Carlos!*” (AVI, p. 10)

Como um refrão ou um *Leitmotiv* wagneriano, esta exclamação se repete em diversos momentos, sempre marcando a presença e o espírito brincalhão e machucador do herói adolescente, que não sabe ainda outra maneira de mostrar o seu afeto, a não ser brincando desmedidamente, pois já não é mais criança; e suas brincadeiras acabam por machucar.

3.1.3. Geograficidade através da música

Mário de Andrade utiliza a música para situar o seu herói temporal, geográfica e socialmente.

Enquanto brinca com a irmã, Carlos dialoga com um “samba à moda paulista”, que em 1923 foi sucesso de carnaval no Rio de Janeiro. Gravado pelo próprio compositor, Eduardo Souto⁴, um dos maiores compositores carnavalescos da década de 20, *Tatu subiu no pau* tem versos inspirados no folclore e linguajar do interior de São Paulo e apresenta um jogo de palavras e combinações *nonsense*, que lhe dão um caráter de brincadeiras sonoras.

Assim, o herói sobe ao palco, não apenas com uma trilha sonora de fundo, mas dialogando com o texto da música e emitindo ritmos através das combinações de palavras. A irmã repete o refrão e improvisa, conforme demonstrado abaixo, onde o que está em negrito são os trechos do texto da música de Eduardo Souto e o que não está são as frases criadas por Mário (afim de melhor se perceber a rítmica dos versos, sugere-se a leitura do trecho em voz alta):

Empurrada, sacudida, revirada. Tatu subiu no pau...
- *Mamãe! Me laargue, Carlos!* (refrão com improviso)
Sacudida revirada, tiririca, socos.
- ... *Lagarto lagartixa*
Isso sim é que pode ser.
Empurrada sacudida.
- *Mamãe!* (AVI, p. 10)

Ainda neste mesmo capítulo, o autor/compositor traz para a cena o *Shimmy*, uma dança jazzística da época em que o jazz era dançado nos salões, e que mistura movimentos de sapateado com o “chacoalhar” de ombros e do corpo. O *Shimmy* surgiu nos Estados Unidos no início da década de 1920. Com passos básicos do sapateado, fáceis e charmosos, fez muito sucesso, tornando-se uma das danças mais populares dos anos 20, e com certeza também chegou ao bairro burguês de Higienópolis, na cidade cosmopolita de São Paulo, aos ouvidos do Sr. Mário de Andrade.

Desta forma, no que concerne à busca pela verossimilhança, o herói fica devidamente situado: é brasileiro, da capital de São Paulo, conhece a música *Tatu subiu no Pau*, provavelmente do ano de 1923, e também tinha acesso à música americana, como um burguês da época.

Encontra-se na correspondência entre os dois Andrades, Drummond e Mário, a explicação para a presença substancial da música neste capítulo. Na carta datada de 20 de novembro de 1927, ano da publicação de AVI, Mário escreve

Agora a tendência do Sr. Mário de Andrade é trabalhar a substância brasileira. (...) o Sr. Mário de Andrade mesmo já falou em artigo que trata de trabalhar a substância brasileira em todos os sentidos (ANDRADE, 1982, p. 105).

Mário tem um projeto, e a música brasileira é a matéria que escolheu para trabalhar na sua criação artística. Com o seu ouvido e conhecimentos musicais, o escritor traz para a cena de abertura do romance, a substância musical brasileira que chegava aos seus ouvidos, e talentosamente a mistura e molda, a fim de integrá-la à sua composição literária. Sua intenção é experimentar e criar algo novo, mas não apenas como um artista voltado somente para a sua própria criação individual, e sim como um artista que recebe de tudo e de todos o seu material, e se sente no compromisso de criar uma obra estética que represente a toda uma coletividade de influências, reunindo o popular ao erudito.

O *Shimmy* não é brasileiro, mas, ao penetrar em solo brasileiro, vem, junto com tantas outras influências, integrar a substância brasileira urbana. Mário, que na mesma carta a Carlos Drummond de Andrade afirma “*que não é nenhuma besta*”, sabe que a substância brasileira não somente é composta de uma grande mistura, como também está em permanente ebulição e transformação. Assim, o artista vai dando forma à sua obra, à medida em que incorpora elementos de diversas culturas.

3.2. Wiegenslied – O devaneio entre o homem do sonho x homem da vida

Enquanto, na cena musical anterior com Carlos, estivemos num plano terreno, ouvindo, brincando, dançando e chacoalhando o corpo, lembrando que estes são elementos comuns do imaginário europeu sobre o que é brasileiro, e por decorrência também presentes no imaginário da burguesia brasileira, a seguir, embarcando com o narrador e Fräulein na música dos grandes gênios românticos da história, somos levados ao plano psicológico, a um mundo sensível e de sonho: a estética musical do Romantismo, presente por sua vez no imaginário dos intelectuais brasileiros sobre a cultura alemã.

De noite, uma ópera de Wagner. Brahms. Brahms é grande. Que profundidade, seriedade.

Há concertos também. E a gente pode cantar em coro...Os quatro ombros freqüentam a Sociedade Coral. Tem boa voz e cantam (AVI, p.27).

Fräulein dá início ao seu devaneio, oscilando entre o homem-do-sonho, que pensa e fala musicalmente na sua alma, porque *o sonho é sonoro*, e o homem-da-vida, aquele que *aparece* quando se trata de *viver, mover, agir*. Um é o ser romântico, idealizado, um sonho perdido, mas que não lhe sai do pensamento, como uma lenda dos tempos antigos, (*ein Märchen aus alten Zeiten, das kommt mir nicht aus dem Sinn*, como nos versos do poema *Loreley* de Heine⁵). É o Romantismo, que surge das forças da natureza e fala através da poesia dos *Minnesänger*⁶, da música descritiva, como a Pastoral de Beethoven, dos diversos *Lieder*, ou através dos poemas sinfônicos dos grandes gênios da fase final do Romantismo, como Spohr⁷, ou Wagner. *Siegfried-Idyll*, citado e repetido com ponto de exclamação neste trecho do romance, não é apenas uma peça de câmara de Richard Wagner, mas um documento íntimo da família Wagner, um belíssimo poema de amor, declamado através de um arranjo para instrumentos de sopro e violinos, escrito por Wagner especialmente para acordar a sua amada Cosima no dia do seu aniversário de 33 anos. Nele, Wagner expressa todo o seu amor, que despertou e foi crescendo com o passar dos anos. Trata-se de um documento de amor tão íntimo, que Wagner só o vendeu anos mais tarde, contrariado e para a tristeza de Cosima, por encontrar-se num momento de extrema necessidade.

O homem-do-sonho em Fräulein pode ser visto como o próprio Romantismo, o ser lírico sufocado pela Modernidade, esta, simbolizada pelo homem-da-vida, aquele que se preocupa com o trabalho, o ensino das coisas práticas da vida, o ser do movimento e da ação. Um mundo onde não há espaço para o sonho, pois o homem-da-vida *age, e não pensa*. Mário de Andrade é um poeta da Modernidade, mas nunca abandonou o ser romântico e lírico que trazia em si:

“É coisa que se ensine, o amor?”, pergunta-se o narrador.

“Creio que não. Pode ser que sim” (AVI, p.26).

Neste ponto tem início um *intermezzo* na composição, através do qual o autor apresenta, de forma muito singular, uma canção, nomeadamente um *Lied* alemão. A oscilação do narrador entre o sim e o não dá uma sutil idéia do que está por vir, ou uma primeira pista com relação à forma e à própria idéia da música em si: uma inclinação para um lado, outra para o outro, um parágrafo sobre o homem-do-sonho, outro sobre o homem-da-vida, outro novamente sobre o homem-do-sonho, e mais uma vez sobre o homem-da-vida, como um suave embalar de idéias.

Em termos de forma musical, além do próprio embalar, como uma canção de ninar para Fräulein adormecer, é possível imaginar-se a estrutura de uma canção: uma parte A, com uma idéia; uma parte B, com outra idéia; uma parte A', onde se retoma o tema, mas com variações, e outra parte B', na qual se volta ao segundo tema, também com variações. A seguir, surge uma conclusão para o trecho, como uma parte C, na qual o narrador explica: *A consciência não é nem da vida, nem do sonho e a Deus pertence*, e logo a seguir nos informa que se trata do *Wiegenlied* de Max Reger, *opus 76, Langsam*, indicando que o andamento da música é “lento”. *Wiegen*, do alemão, significa “embalar”, ou seja, uma canção de ninar, tocada suavemente, para Fräulein adormecer.

Neste gênero de canção, conhecido como *Lied*, o compositor busca no poema o ponto de partida para realizar a tradução musical da poesia. Mário de Andrade parece, neste caso, ter experimentado a técnica ao inverso, buscando neste *Lied* a imagem musical de uma canção de ninar, que ele traduz para a sua prosa, tanto através da estrutura, como também da própria imagem sugerida pelo *Lied* original, como veremos a seguir.

O *Wiegenlied* de Max Reger (1873-1916), chama-se na verdade *Mariä Wiegenlied*, cujo texto é do poeta alemão Martin Boelitz (1874-1918). Num exercício de comparação entre a letra da canção com o texto da narrativa, logo a seguir às referências musicais da obra, é possível observar que esta serve de fonte de inspiração para a *Stimmung* do mesmo trecho, transformando-o num devaneio estético do narrador, ou quiçá do próprio autor. Abaixo podemos observar o processo, a partir da transcrição do poema de Martin Boelitz (FISCHER-DIESKAU, 1969, p.300-301), acompanhada de tradução nossa em prosa, e o recorte de *Amar, Verbo Intransitivo*:

Mariä Wiegenlied

*Maria sitzt am Rosenhagund wiegt ihr Jesuskind,
durch die Blätter leise weht der warme Sommerwind.*

*Zu ihren Füßen singt ein buntes Vögelein:
Schlaf, Kindlein, süße, schlaf nun ein!*

Canção de ninar de Maria

Maria está sentada junto ao canteiro de rosas e embala o seu menino Jesus
O vento morno do verão sopra suave através das folhas
Aos seus pés canta um passarinho colorido
Dorme, doce, criancinha, adormeça enfim!

... O quartinho é escuro. Maria embala no bercinho pobre o filho recém nascido.

Janelas abertas, dando para a grande noite azulada, facilmente mística. Nascem do chão, saem pelas janelas as duas colunas inclinadas do luar. Verão. Silêncio. Murmúrio em baixo, longe, das águas sagradas do Reno. Respira-se possante, fecundo, imortal, o aroma do ventre de Erda (AVI p. 30).

Amar, Verbo Intransitivo é um romance tão rico em complexidade, que a cada passo, no sentido de decifrar algum código, surgem pistas sobre outros códigos a serem decifrados, tornando os seus desdobramentos praticamente infinitos, e sempre com possibilidades para novo desenvolvimento. Seguindo as indicações musicais micrológicas, chegamos à estrutura subterrânea, que funda o imaginário musical da obra sobre os alicerces da tetralogia wagneriana e monumento maior da operística alemã.

3.3. Ato contínuo e único – O Segredo, *Geheimnis* !

O quadro abaixo foi elaborado a partir de um certo distanciamento, do qual se observa o conjunto das quatro óperas que integram *O Ciclo do Anel*, ou *O Anel do Nibelungo (Der Ring des Nibelungen)*, em sua peculiar correlação com os eventos concebidos para o romance brasileiro. Esta correlação está sinoticamente registrada nas colunas centrais do quadro. Como que através de uma lente grande-angular, buscamos apresentar os evidentes paralelismos entre o romance musical de Mário de Andrade e o drama musical de Wagner. No quadro abaixo, observa-se que as principais características ou os fatores psicológicos que definem o sujeito de cada uma das obras relacionam-se entre si. Noutras palavras, embora os autores dêem nomes diferentes às suas metáforas, elas se equivalem, pois o seu significado é semelhante, ou se imbrica com o da obra paralela. Também os quatro títulos do *Ciclo do Anel* se relacionam com os quatro principais sujeitos de *Amar, Verbo Intransitivo – Idílio*. São eles:

INTERAÇÕES			
O CICLO DO ANEL 4 óperas	O CICLO DO ANEL Metáforas/Símbolos	<i>Amar, verbo intransitivo</i> Metáforas/Símbolos	<i>Amar, Verbo Intransitivo</i> 4 sujeitos
<i>Das Rheingold</i> (<i>O Ouro do Reno</i>) Também conhecido como Prelúdio	O metal desejado em troca do amor renunciado	8 contos desejados em troca do amor não-realizado	O Contrato (Prelúdio)
<i>Die Walküre</i>	A bela guerreira	A mulher desejada,	

(As Valquírias) Protagonista principal: Valquíria Brünhilde	A mulher corajosa A filha castigada pelo próprio pai A deusa adormecida Comove-se com o Amor Sincero	independente e corajosa Desterrada de sua pátria Um deus encarcerado quer ensinar o Amor Elevado	Fräulein
Siegfried	Jovem curioso Não conhece o medo Desperta Brünhilde do encantamento Descobre o Amor Romântico Aprende o medo Fere sua amada, sem ter consciência Conquistador	Jovem curioso Não conhece o medo Desperta o desejo em Fräulein Aprende o Amor burguês Aprende o medo É machucador, sem querer Conquistador	Carlos
Götterdämmerung (O Crepúsculo dos Deuses)	Fim do Walhalla Fim do Drama	Fim do Idílio Fim do Romance	A Burguesia (Poslúdio)

Abandonando-se a grande-angular sobre o Ciclo do Anel, o foco agora será fechado na sequência de cenas que compõe o início do segundo ato, intitulado “O Segredo, *Geheimnis!*”.

Os frios de julho se temperavam mais agradavelmente no Leme, e as brisas salinas, mornas, confortáveis, convidavam pra caminhadas de branco na praia (AVI, p.101).

É a primeira frase do movimento. O narrador informa que Fräulein, *pelas manhãs, depois do banho, deixava-se ficar no terraço do hotel, quase cansada, num convalescer feliz, desapressado.* Assim como Fräulein, o leitor é envolvido num ambiente de brisas salinas, mornas, confortáveis, produzindo um relaxamento de corpo e espírito, propício para entrar num mundo fantástico. *Fräulein saía com as pequenas a passear, e Carlos acompanhava as irmãs, que corriam, falavam alto e discutiam incansavelmente a força das ondas.* Laurita, Aldinha e Maria Luísa discutiam *todo santo dia* a mesma coisa: a que ponto da praia chegariam as vagas, como três ninfas a brincar e a divertir-se com a correnteza. Na primeira cena de *Das Rheingold (O Ouro do Reno)*, aparecem a brincar nas correntezas do rio Reno justamente as três ninfas, as filhas do Reno (*Die Rheintöchter*). Na narrativa wagneriana, é nesta cena que surge pela primeira vez o anão *Alberich*, que renuncia ao amor para apoderar-se do ouro do Reno e tornar-se o mais poderoso dos Nibelungos. No idílio de *Amar, verbo intransitivo*, Alberico aparece para Fräulein quando esta visita a Gruta da Imprensa, durante o passeio à Floresta da Tijuca. A sua presença,

por um lado, reforça o ambiente mítico e simbólico da floresta e da caverna; por outro, lembra o motivo da renúncia ao amor, simbolizando também a ganância e a sociedade burguesa em ascensão, pois ele rouba o ouro, torna-se poderoso e, ainda insatisfeito, escraviza a grei dos Nibelungos, que passa a trabalhar sem descanso para que ele possa acumular mais ouro.

*Passava-se muito no Rio. Esse dia, devido às instâncias do calor,
Sousa Costa concordou em tomar parte na alegria da natureza (AVI, p.102).*

Este comentário, aparentemente sem intenção, num primeiro momento passa despercebido. Mas, para quem conhece o conto “O Bezouro e a Rosa”, escrito em 1923 e publicado mais tarde nos *Contos de Belazarte*, saberá que o elemento “calor” pode ser o responsável pelo desencadear de uma ação importante. Quem for ao dicionário saberá que, cientificamente, o calor é uma energia capaz de alterar a estrutura de um corpo físico. Desta forma, levando-se em consideração estes dois fatores, é possível identificar-se que este é o momento em que tem início a ação principal deste movimento, aquela que provocará em Fräulein uma transformação maravilhosa, pois foi em busca do calor que a família veio ao Rio, e foi *devido às instâncias do calor*, que a família deslocou-se para o centro do espaço simbólico e do cenário mítico: a Floresta da Tijuca, onde Elza terá um segredo a revelar: A palavra “*Geheimnis*” não apareceu ingenuamente depois de Carlos já ter visitado Fräulein em seu quarto à noite, numa cena do terceiro movimento do primeiro ato, o da *Revelação do Amor* (AVI, p.90). “*Geheimnis*”, além de significar em português “segredo” ou “mistério”, traz em si um outro segredo. O segredo sobre o que se passa entre Fräulein e Carlos, na narrativa do primeiro plano, é apenas uma fachada que esconde um outro segredo. Há um segredo dentro do segredo, assim como há um conto dentro do outro conto.

A caminho da floresta, o narrador informa que Fräulein, ao contrário da família brasileira, não ia “apenas satisfeita”, de carro, passear na Floresta da Tijuca.

*Fräulein estava alegre, porque ia se retemperar ao contato da terra inculta,
gozar um pouco de ar virgem, viver a natureza.
(...) Ela se igualava às coisas da terra (...) se confundia com a natureza (AVI, p.103).*

À medida em que a narrativa evolui, Fräulein vai passando por um processo de transformação: primeiro relaxa o corpo e a mente, depois alegra-se à medida em que respira o ar e a terra virgens. O narrador informa: *Fräulein parecia uma criança*, em meio a floresta tropical,

mas *uma criança alemã*, e gozava a natureza, dava risadas, olhava *por mil olhos* e sentia-se ligada aquele ambiente que a sensualizava, *mais do que o gozo das belezas naturais. Nem criança! animalzinho*. E as transformações continuam, não apenas no seu estado de alma, mas também no seu estado físico.

*Ela fremia. Ela vibrava e se entregava inteira aos enlaces faunescos do cheiro e da cor.
(...) Fräulein é o poeta da exploração (AVI, p.104)*

O “poeta da exploração”. Esta maravilhosa combinação parece esconder em Fräulein a alma do próprio autor, pois Mário de Andrade é o pesquisador-poeta, romântico e modernista, que busca tanto explorar o campo da experimentação, como explorar as diferentes culturas que compõem uma cultura.

O narrador segue falando do assombro de Fräulein perante cachoeiras e entranhas da mata, arbustos, cipós, troncos e sombras, até que nas Furnas leva um susto, pois vê anões e duendes vadios. É neste contexto que surge *Alberico*, pois *Alberich* vive nas profundezas das cavernas. E Fräulein, como se passasse por um processo de regressão, transportada para as profundezas do seu ser, perde-se, *escorraçada pela vida excessiva dos sentidos*, encontrando enfim a sua *Alma vegetal*. Na floresta do seu inconsciente, Elza descobre-se filha de *Erda*, a deusa da terra, e na gruta da Imprensa desperta outra divindade nela adormecida: além de Eros, a Valquíria adormecida.

4. Conclusão

Segundo o ensaio “O espaço da modernidade na Música Brasileira” (MORAES, p.11-15, 1983), um dos aspectos que caracteriza o espaço da modernidade é a mistura de elementos românticos, como o lirismo, a subjetividade, o predomínio da emoção sobre a razão, com traços modernistas, como a ruptura com as tradições acadêmicas, a liberdade de criação e pesquisas estéticas - noutras palavras - o campo da experimentação.

Antonio Cândido, ao analisar a formação da literatura brasileira, afirma que

*A consciência social dos românticos imprime um cunho realista aos seus romances, e provém da disposição de fixar literariamente a paisagem, os costumes, os tipos humanos.
(CANDIDO, 1993, p.102).*

Através do romance *Amar, Verbo Intransitivo – Idílio*, Mário de Andrade nos revela com paixão e arte as paixões que cabem em sua alma. Nela encontram-se em correspondência o ficcionista, o poeta modernista, o lírico romântico, o professor de estética, o pesquisador e artista da alma musical brasileira, o homem das letras de espírito universal, e o músico-compositor-escritor em busca de uma obra perfeita.

Tal como Machado de Assis e outros antecessores da literatura brasileira, Mário de Andrade também procurou fixar literariamente “a paisagem, os costumes, os tipos humanos”. O que o traz para a Modernidade é a criatividade no campo da experimentação. Misturar música e literatura não é algo novo, muito antes pelo contrário, é apenas reunir o que um dia foi separado. Contudo, Mário de Andrade, ao casar estas duas musas, criou uma nova maneira de pensar a criação ficcional.

Em *Richard Wagner e “Tannhäuser” em Paris*, Baudelaire lembra que

Wagner nunca cessara de repetir que a música (dramática) devia falar o sentimento, adaptar-se ao sentimento com a mesma exatidão que a palavra, mas evidentemente, de uma outra maneira, isto é, exprimir a parte indefinida do sentimento que a palavra, muito positiva, não pode expressar. (BAUDELAIRE,1990)

Mário de Andrade é o poeta que pinta a música na sua prosa, e consegue, através desta pintura, traduzir, tanto paisagens reais, como imaginárias. O homem-do-sonho, ou o mito de Brünhilde em Fräulein são a própria poesia, a alma romântica que habita a consciência do poeta. A *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”) de Wagner encontrou em *Amar, Verbo Intransitivo* a correspondência entre literatura e música e o espaço para a expressão da literatura brasileira e universal de Mário de Andrade. O poeta, músico e artista encontraram, por sua vez, no romance, o espaço para o seu *Idílio*.

5. Referências Bibliográficas

AMARAL, Marcio Tavares de. *Sobre tempo: considerações intempestivas*. In: DOCTORS, Marcio (org.). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo. Idílio*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1992.

_____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

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

____. *A Lição do Amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário / Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

____. Posfácio Inédito. In: *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1992. p.151-152.

____. A propósito de Amar, verbo intransitivo. In: *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1992. p.153-155.

____. O Amor em Dante e Beethoven. In: *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1976. p.39-49.

____. Reação contra Wagner. In: *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1976. p.50-55

____. Teutos mas Músicos. In: *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1976. p.314-318.

____. *Prefácios para Macunaíma*. In: LOPEZ, Telê P. Ancona et alii. (orgs.). *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/1929 – Documentação*. São Paulo: IEB – USP, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e “Tannhäuser” em Paris*. Trad. Plínio Augusto Coêlho, Heitor Ferreira da Costa – São Paulo: Editora Imaginário/ Editora da USP, 1990.

BEZERRA, Wilson-Alves. Mário de Andrade, leitor exemplar, seguindo passo a passo a doutrina freudiana. In: *Da Clínica do Desejo a sua Escrita – Incidências do pensamento psicanalítico na escrita de alguns autores do Brasil e Caribe (1918-1990)*. UERJ: 2010, Rio de Janeiro. (Tese de doutorado – Fotocópia).

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: 1993.

CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Geografia cultural: um século (2)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

____. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

____. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

____. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

____. *Literatura, Música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

CROSS, Milton. O Anel dos Nibelungos, Richard Wagner. In: *O Livro de Ouro da Ópera - As obras primas do teatro lírico explicadas e ilustradas*. Trad. Edgard de Brito Chaves Junior. São Paulo: Ediouro, 2002. p. 380-427.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.
<http://www.dicionariompb.com.br/eduardo-souto/dados-artisticos>

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Texte deutscher Lieder: ein Handbuch*. Tsd. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1969.

GRIFFITHS, Paul. Cap. 1: Prelúdio. In: *A música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*: Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p. 7-12.

IMS – Instituto Moreira Salles. *Tatu subiu no pau*. In: Acervo musical José Ramos Tinhorão.
<http://homolog.ims.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1992. p.9-37.

MORAES, J. J. de. O espaço da modernidade. In: *Música da modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.11-15.

ROSEN, Charles. *A Geração romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SELANSKI, Wira. *A Balada Alemã*. Rio de Janeiro: Velha Lapa/Faculdade de Letras-UFRJ, 1998.

SOUZA, Gilda Mello e. *O tupi e o alaúde: Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Ed., 1997.

WAGNER, Richard. *Der Ring des Nibelungen – Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive*. Mainz: Atlantis-Schott, 2004.

WISNIK, José Miguel. A Música na Semana de Arte Moderna. In: *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p.63-97.

WEHRS, C. Carlos J. *O Rio Antigo Pitoresco & Musical – Memórias e Diário*. Trad. C.Wehrs. Rio de Janeiro: Ortibral, 1980.

¹ Este artigo é o resultado parcial da pesquisa de Iniciação Científica realizada por Simone Maria Ruthner com bolsa do CNPq, sob a orientação da Profa.Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez.

² O geógrafo Eric Dardel definiu com este termo a vivência humana que decorre da experiência na terra; a paisagem como o resultado das interações entre os homens e os espaços que ele vivencia: o telúrico, o aéreo, o aquático e o construído (cf. *L'Homme et la Terre: nature de la réalité géographique*. Paris: P.U.F., 1952).

³ As citações do romance serão indicadas pela sigla AVI, seguidas da página, na edição por nós utilizada.

⁴ Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Eduardo Souto (1822-1942), compositor santista, radicado no Rio de Janeiro, compôs e gravou em 1923 o “samba à moda paulista” *Tatu subiu no pau*, foi sucesso de Carnaval no mesmo ano e gravada pela antiga Casa Edison, pelo próprio compositor ao piano e a interpretação de Baiano. A música está em arquivo de áudio, disponível no acervo do Instituto Moreira Salles.

⁵ Os versos *Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, / dass ich so traurig bin; / ein Märchen aus alten Zeiten, das kommt mir nicht aus dem Sinn* (Tradução nossa: “Não sei o que isto possa significar / que eu estou tão triste / uma lenda dos tempos antigos / que não me sai do pensamento”), são do poema ou da balada mítico-telúrica *Die Loreley* (SELANSKI, 1998) e constam no Ciclo de poemas *Heimkehr* (1824), do poeta romântico alemão Heinrich Heine (1797-1856). Musicado e integrado ao folclore alemão, o poema baseia-se na lenda da *Lore Lay*, um dos principais *Leitmotive* do Romantismo alemão. Na lenda, *Lore Lay* é a sereia, que sentada numa rocha no alto de uma montanha à beira do Reno, região, cuja paisagem está no cerne do imaginário alemão sobre a alma artística romântica, evoca as forças da natureza, atraindo com o seu canto mágico os navegadores para a morte. Como deusa, traz em si a impossibilidade do amor romântico, e *Fräulein* representa este lirismo de tempos passados.

⁶ Os *Minnesänger*, espécie de trovadores que cantavam a *Minnesang*, antiga forma de balada lírica alemã, cujo tema era a *Minne* (“amor”). Floresceu entre os séculos XII e XIV e está na origem da poesia romântica alemã.

⁷ Ludwig (ou Louis) Spohr (1784-1859), violinista de fama internacional ainda em vida, compositor, regente e pedagogo, além de organizador de festas musicais, tornou-se em sua época, junto com Wagner, um dos principais

representantes da ópera romântica, tendo enriquecido a literatura musical com obras primas e mais de cem *Lieder*, poemas sinfônicos, quartetos para cordas, concertos para clarinetes, etc.

Recebido em 14 de outubro de 2010. Aprovado em 6 de novembro de 2010.