

**MÚSICA: UM TERRITÓRIO COMUM EM *AMAR, VERBO INTRANSITIVO*, DE
MÁRIO DE ANDRADE E A ÓPERA DE WAGNER**

**MUSIC: A COMMON TERRITORY IN LOVE, INTRANSITIVE VERB, BY MÁRIO DE
ANDRADE AND THE OPHERA BY WAGNER**

Mônica Luiza Socio Fernandes

Doutora em Letras - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa / USP
Professora Adjunta - Departamento de Letras / FECILCAM
msociofernandes@gmail.com

Bruna Kely de Jesus

PIC – 2011 / FECILCAM
Professora de Arte
brunna_kelly@hotmail.com

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo estudar o território comum entre a música e a literatura no romance *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade. O autor constrói seu texto numa tentativa de aproximá-lo de uma ópera, pois as ações dos personagens e as situações dramáticas revelam-se como um texto cantado e orquestrado. No decorrer da leitura, compreendemos que o romancista adequa a música em sua essência artística, transpondo seus efeitos para a voz dos personagens. As transposições marcam o acompanhamento e a participação efetiva da orquestra nas modulações das falas de forma semelhante às óperas de Richard Wagner. Esse arranjo, na obra literária analisada, é expreso, ao longo do texto, por meio de figuras como metáforas e onomatopéias, entre outras. Seus efeitos se mostram mais profundos do que apenas a substituição de um termo literário por um recurso musical. Destarte, analisaremos o texto supracitado com o intuito de mostrar o diálogo com *O Anel dos Niebelungos*, de Wagner, não somente no ato cantado, como também orquestrado, garantido a unidade indissociável das obras. As análises são fundamentadas nas noções de dialogismo e polifonia de Bakhtin (2003), nas orientações de Heindel (1921) sobre as óperas e nos postulados de Souriau (1983) sobre *A Correspondência das Artes* complementados pelos estudos de Oliveira (2002) sobre Literatura e Música.

Palavras-chave: Estética comparada. Polifonia. Dialogismo. Literatura. Música.

ABSTRACT

This research aims to study the common territory between music and literature in the novel *Love, Intransitive Verb* by Mário de Andrade. The author builds his text in an attempt to approach it to an opera, because the actions of the characters and dramatic situations are revealed as at sung and orchestrated text. During the reading, we understand that the novelist matches the music in its artistic essence, transposing its effects on the voice of the characters. The Transpositions marks the accompaniment and the effective participation of the orchestra in the modulations of speech similar to the operas by Richard Wagner. This arrangement, in the literary work analysed, is expressed throughout the text, through of figures such as metaphors and onomatopoeia, among others. Its effects are deeper than just the replacement of a literary term by a musical resource. Thus, we will analyse this text with the objective to show the dialogue with *The Ring of Niebelungos*, by Wagner, not only in the sung act, but also orchestrated, guaranteeing the inseparable unit of the works. The analysis are based on the dialogism and polyphony by Bakhtin (2003) in the guidances by Heindel (1921) about the operas and the postulates by Souriau (1983) about The Correspondence of Arts complemented by Oliveira's studies (2002) about Literature and Music.

Key-words: Aesthetic compared. Polyphony. Dialogism. Literature. Music.

1 UMA BREVE HISTÓRIA DA RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E LITERATURA

A literatura, ao longo da história da música, foi fonte inspiradora de grande parte da criação musical, até mesmo nos casos da música cuja constituição é apenas de sons, sem o uso de qualquer palavra.

Então, mesmo sem a presença explícita do literário, a música nos faz perceber a manifestação da arte escrita, assim como o contrário também é possível. Talvez isso se explique porque uma vez adquirida a linguagem, a mente humana elabora o pensamento em termos de discurso, assim, literatura e música convergem para a potencialização dos sentidos desses textos.

Para entender como esta relação se concretizou em termos de união entre sons instrumentais e vocais que se complementam, achamos necessário abordar brevemente as origens da música. O termo nasceu na Grécia, onde “mousikê” significava a “A arte das musas”. Referia-se ao vínculo do espírito humano com qualquer forma de inspiração artística.

A evolução do termo limitou-o às formas de criação estética relacionadas à combinação dos sons e que abrangem, no Ocidente, o amplo desenvolvimento de uma arte que, em seus aspectos mais característicos, teve início no fim da Idade Média. Portanto, durante a antiguidade, a música era, sobretudo, instrumental. Mas com o passar do tempo, tornou-se também vocal e polifônica, admitindo o que é da natureza literária.

De acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 79) a polifonia é um conceito mais amplo do que a intertextualidade e, seguindo o pensamento de Ducrot (1980, 1984), que por sua vez se baseia na ideia de Bakhtin (1929), explicitam que o romance polifônico de Dostoievski rotoma “perspectivas ou pontos de vista de enunciadores (reais ou virtuais) diferentes – daí a metáfora do ‘coro de vozes’, ligada, de certa forma, ao sentido primeiro que o termo tem na música, de onde se origina.”

Por influência da música profana dos trovadores, a harmonia começou a ser introduzida. Inicialmente pela divisão das vozes, uma recitando o texto, outra o ornando melodicamente. No campo literário, nesta época, a música também é acompanhamento necessário às cantigas, prática que demonstra a boa articulação entre essas artes.

2 PARA UM ESTUDO COMPARADO ENTRE AS ARTES

Num estudo comparativo entre Literatura e Música é necessário compreender alguns de seus aspectos segundo a Estética Comparada. Souriau (1983) divide as artes em não representativas e representativas. A primeira consiste na organização de seres ou coisas do modo utópico e fantástico, constituindo-se de aventuras imaginárias e transcendentais, enleado-se completamente com a própria obra resultando em um ser e universo uno. A segunda consiste na “organização do seres ou coisas em universo” (SORIAU, 1983, p. 95), seu objetivo não são os fenômenos, a aparência, mas a essência de um ser, as entidades amparadas como discurso (ideias), ou seja, sua organização transpõe os fenômenos do próprio corpo da obra. O autor designa as artes não representativas como artes do primeiro grau, cuja organização dos elementos que integram o universo da obra é simples e completamente ligado à própria obra. Esta organização é chamada de forma primária.

Nas artes representativas ou do segundo grau, segundo Souriau (1983), os seres apresentados por seu discurso levam a uma dualidade formal da obra, ou seja, uma parte da forma concerne à obra em si (forma primária) e a outra aos seres suscitados por seu discurso, a forma secundária. Assim, inclui-se a música nas artes não representativas ou do primeiro grau e a literatura nas artes representativas ou do segundo grau.

A Música e a Literatura, embora sejam artes muito distintas de acordo com suas representatividades, podem ser pensadas e estudadas analogicamente, pois uma pode suprir a necessidade da outra, ampliando a maneira de explorar os sentidos do que se diz. Para tanto, é importante discorrer sobre a especificidade das artes abordadas, traduzindo suas relações. A música pura, absoluta, não pode ser reputada como uma arte que simplesmente “exprime os sentimentos”, pois essa seria uma afirmação ingênua e inepta. Segundo Souriau (1983, p. 137), “a música evoca representativamente os sentimentos, que deles ela oferece uma realidade artística, por hipóteses, como do mesmo modo fariam um amanhecer ou um mar revolto”. Nesse sentido, entendemos que a música também pode suscitar além de sentimentos, ideias, fantasias, imagens, entre outras coisas do mundo exterior e interior. A literatura para Souriau (1983, p. 143), “é uma arte que emprega essencialmente, numa função geral de representação, o material fonético acrescido de todo o importe semântico das palavras, segundo as sistematizações completamente constituídas que são as diversas línguas”.

Dessa forma, a literatura pode se constituir tanto de uma forma primária, quanto uma forma secundária de representação, assim como todas as artes do segundo grau.

Há uma oposição múltipla entre as duas artes, em suma, a música emana das abstrações para originar os pensamentos e atingir a representação, enquanto que a literatura emana do concreto intencionando a abstração. Entretanto, há também, afinidades entre essas artes, e uma delas seria o seu objeto parcialmente semelhante, o som, o qual é representado na partitura para a música e no texto para a literatura. Logo, a música é ritmo e a literatura é ritmo, na primeira é animado por um ritmo próprio e na segunda pela organização das palavras no discurso. Com isso,

[...] a literatura supre a arte do segundo grau que falta à música e que, por sua presença, ela é, até certo ponto, responsável por essa carência musical. E inversamente, a música supre a arte verbal do primeiro grau, ao mesmo tempo em que a desestimula por torná-la inútil. (SOURIAU, 1983. p. 134)

Portanto, não há rivalidade entre a literatura e a música, mas, sobretudo, reciprocidade. Deveras, um poema por si mesmo, por exemplo, apenas com os recursos dos sons da linguagem não poderia se transportar para o universo abstrato se não houvesse elementos da música como a variedade, o ritmo, a fantasia, os intervalos melódicos, a opulência das harmonias em sua composição. Assim como a música não poderia apontar para a representação, se não houvesse as simbolizações fonéticas próprias da linguagem oral, a apresentação dos seres, das ideias, dos cenários a que ela pudesse recorrer.

Oliveira (2002) apresenta resumidamente as propostas de algumas pesquisas, mencionadas em sua obra, em três amplas categorias definidas como: estudos literário-musicais (os quais utilizam o instrumental dos estudos literários para análise musical), estudos músico-literários (que utilizam conceitos derivados da musicologia como instrumentos para análise literária) e estudos de formas mistas (que abrangem a canção, a ópera e o *lied*). Com base nessa axiologia, podemos dizer que este estudo comparativo entre a obra literária *Amar verbo intransitivo*, de Mário de Andrade e o ciclo de óperas *O Anel dos Niebelungos*, de Wagner se identifica com os estudos músico-literários.

Essa comparação foi desenvolvida a partir do diálogo entre as diferentes obras, musicais e literária, explorando a polifonia, as retomadas e as apropriações que a arte literária faz da musical. Para Bakhtin (2003), todo texto dialoga com outros textos e não há texto que não seja minado por ideias alheias. Segundo o autor, o dialogismo se dá a partir da noção de recepção e compreensão de uma enunciação, constituindo um território comum entre o locutor e o locutário. Podemos dizer que os interlocutores ao colocarem a linguagem em frente um a outro produzem um movimento dialógico.

Portanto, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes. (FIORIN, 2008, p. 24)

Assim, o texto não é visto isoladamente, mas sim correlacionado com outros discursos similares ou próximos, fazendo sentido aproximar as obras em questão que passamos a analisar.

2.1 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE LITERATURA E MÚSICA – ELEMENTOS SONOROS NO ROMANCE

A ópera é uma arte em que a literatura e a música se entrelaçam num todo harmonioso, visto que ela é propriamente, um poema dramático musicado e teatralmente representado, com o canto e acompanhamento orquestral.

De Monteverde até Verdi, a ópera estava dividida em “números”: árias, duos etc. e coros, entre os quais os recitativos estabeleceram a relação, o enredo dramático, enquanto à orquestra apenas cabia o papel de acompanhá-los. As obras de Wagner não são óperas; são dramas musicais. Em vez dos “números”, que exprimem musicalmente os pontos culminantes do enredo sem fazer progredir a ação dramática, Wagner dá cenas e atos que chama *durchkomponiert* (totalmente postos

em música), sem interrupções por diálogos, sem diferenças entre árias e recitativos, sem árias ou *ensembles*. O texto inteiro do drama é posto em música. A orquestra já não é mera acompanhante; ao contrário é a orquestra que garante a unidade da obra. A parte instrumental é construída como uma grande e imensa sinfonia, cujos temas estão ligados aos personagens e às situações dramáticas de tal modo que sempre voltam de maneira significativa: é o *leitmotiv*. E as vozes dos cantores e cantoras são tratados como partes integrais da orquestra; isto e a necessidade de representar os papéis no palco com inteligência dramática, em vez de simplesmente brilhar em árias, criou uma nova geração de cantores e cantoras – mais um golpe terrível na rotina das casas de ópera. (SOUZA, 2009, p.165, *apud* CARPEAUX, 2001, p.310-311)

Mário de Andrade concebe sua narrativa como uma tentativa de fazer dela uma ópera, pois as situações dramáticas mostram-se, de certa forma, num texto cantado. O autor atribui aos seus personagens elementos musicais que marcam o acompanhamento e a participação efetiva da orquestra como na ópera wagneriana.

No decorrer da leitura do romance, percebemos que a música, efetivamente supre a arte verbal do segundo grau, enriquecendo-a. Identificamos também elementos próprios da música, permeando as ações dos personagens e as situações dramáticas.

Contribui para as análises, o que Telê Porto Ancona Lopez evidencia em seu estudo:

[...] para o narrador de *Amar, Verbo Intransitivo*, é importante criar ao lado da imagem física de cada personagem, sua imagem sonora. As vozes tornam-se então instrumentos: gaita desafinada, xilofone, berimbau, guisos, clave de fá, flautim; as onomatopéias são inúmeras. (LOPEZ, 1988, p. 31)

Dessa forma, há realmente semelhanças entre essas composições, pois, constatamos que Mário de Andrade cria a imagem sonora de cada personagem. Porém, entendemos que ele vai além, uma vez que os instrumentos utilizados por ele atendem a uma razão considerável. Por ter, o autor, familiaridade e conhecimento da música, ele organiza as vozes em instrumentos como se fossem uma orquestra, na qual os instrumentos dialogam e harmonizam a obra como um todo. Seguindo os preceitos da teoria musical, cada instrumento é criado com um propósito específico, o de produzir música, e é classificado de acordo com a forma de produção do som. Cada instrumento tem seu timbre próprio, seu som característico, que os diferencia dos demais. A orquestra é uma unidade constituída por grupos de instrumentos. Mário de Andrade fez essa transposição com intenções sugeridas, conforme podemos observar nos exemplos que seguem.

“E no silêncio pomposo do casão o xilofone tiniu” (1988, p. 49). Nesse caso, o autor utilizou o xilofone, instrumento musical de percussão, para caracterizar a voz da menina. Esse instrumento pode soar tanto grave, quanto agudo, por isso o autor traz a palavra xilofone

acompanhada do verbo tinir, revelando a altura proposta: o som agudo. Na situação, a voz da menina, caracterizada pelo instrumento modulado de forma aguda, provoca a sensação de que ela grita estridentemente, fazendo sua voz ser ouvida a longa distância.

Em outro trecho, há a voz conjunta das crianças que assim é caracterizada: “De lá vinham as flautas e os tico-ticos. Parava a música. A bulha dos passinhos arranhava o corredor. De repente fogefugia assustado sem motivo colibri. Plequepleque, pleque... pleque... Causava aqueles atropelos...” (1988, p. 51). O autor utiliza para comparar às vozes das crianças dois elementos: a flauta, um instrumento musical de sopro e os tico-ticos, uma espécie de pássaro. Tanto as flautas quanto os tico-ticos possuem um timbre doce e suave. Porém, quando muitos tico-ticos cantam ao mesmo tempo e ainda com acompanhamento da flauta o som que se produz é sincopado e rápido, indicativo do alvoroço das crianças. Logo depois, acontece uma pausa e, na sequência, há a retomada do movimento anterior de forma mais lenta e leve, com o arranhar dos passinhos no corredor, e, gradativamente, atinge maior velocidade e peso sonorizados no “plequepleque” e confirmados nos “atropelos”, produzindo efeito de confusão sonora.

Na narrativa, a repercussão das onomatopéias também é importante. São esses recursos que imitam pela linguagem verbal a qualidade acústica de barulhos e ruído, entre outros sons, como é o caso de: “Elza viu ele abrir a porta da pensão. Pâam...” (ANDRADE, 1988, p. 49). A sonoridade da porta abrindo é traduzida nessa figura de linguagem que produz um ruído contido, ou melhor, abafado, de pouca intensidade o que permite entender que a porta, a princípio, fora aberta de súbito, mas não totalmente. Tal sentido é reiterado pelas reticências que auxiliam a continuação acústica e podem ser comparadas à fermata, um sinal, que na música, indica que o tempo da nota ou da pausa deve ser sustentado.

Esses recursos, utilizados por Mário de Andrade, servem para ilustrar o que é para Pound (2003, p. 40) a grande literatura “é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.” Para o mesmo autor, podem as palavras serem “carregadas de significado principalmente por três modos: fanopéia, melopéia e logopéia. Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito” (POUND, 2003, p. 41).

Além de causar com esses efeitos melódicos sensações musicais, Mário de Andrade, consegue transpor para o seu texto um pouco do universo explorado por Wagner em suas obras, estabelecendo um fértil diálogo entre as artes.

2.1.1 O diálogo entre as obras

Ao longo de todo o romance, outros efeitos sonoros são produzidos. Se investigados com mais acuidade, percebemos efeitos mais profundos do que apenas a substituição de um termo literário por um recurso musical. Ao passo que lemos, entendemos que Mário de Andrade faz uma transposição ainda maior do efeito musical na narrativa, o que nos leva a pensar numa organização orquestral acompanhando o ato da ópera, caracterizando um diálogo entre esse texto literário e a ópera de Richard Wagner não somente no ato cantado, como também no acompanhamento orquestral que para o compositor também era personagem.

Para exemplificar, tomamos o trecho: “Carlos vendo a desconhecida, largou Maria Luísa e encabulou. Pra disfarçar carregou a irmãzinha menor. Machucou. Flautim” (ANDRADE, 1988, p. 52). Buscando a compreensão, salientamos que o flautim é o instrumento mais agudo de uma orquestra, ele é pequeno, mas é potente e pode ser executado com qualquer outro instrumento. Na ópera, vemos o flautim acompanhando Siegfried em um de seus diálogos com Brunilda. Na narrativa, o flautim é a voz de Carlos em uma das passagens, de uma eventual conversa com Fräulein. Portanto, existe uma aproximação entre a voz de Carlos, que soa como um flautim e o acompanhamento da ópera no diálogo de Siegfried e Brunilda.

Por esse e por outros exemplos, compreendemos que Mário de Andrade adequa a música em sua essência artística para transpor seus efeitos para a voz dos personagens, além de fazer alusões diretas às óperas de Wagner.

Observemos nova passagem do romance: “Era a clave de fá de Souza Costa. Barítono enfarado, de quem não gosta de se amolar nem passar pitos.” (ANDRADE, 1988, p. 52).

A clave de fá é usada na notação musical para os sons graves. O barítono é uma voz masculina que se encontra entre as extensões vocais de um baixo e um tenor. O barítono por se tratar de uma voz mais grave e aveludada que a dos tenores quase nunca conta com agilidades. Com base nos elementos essenciais da música, percebemos que o barítono citado por Mário de Andrade, seja o barítono dramático, pois em outros fragmentos da narrativa, o autor mostra por meio de sua personagem Fräulein, seu gosto pelas óperas de Wagner, nas quais o barítono dramático é utilizado de maneira especial, sendo ele um timbre escuro, vigoroso e resistente. Nesse caso, Mário de Andrade utiliza-se desses recursos musicais (o barítono, o timbre cuja partitura é escrita na clave de fá) para mostrar o tom da voz de Souza Costa, que é grave, escura e intensa.

Segundo Castro (1977, p. 27), quando associamos termos de dois campos sêmicos distintos, como uma partitura musical e um texto literário, por exemplo, estabelecendo assimilação entre os dois conceitos unificados sob um mesmo critério, temos uma metáfora.

Nesse episódio, podemos ir além da metáfora e identificar o dialogismo, pois Mário de Andrade faz uma alusão a Wotan, o Rei dos deuses da ópera de Wagner, personagem que possui exatamente a extensão do baixo-barítono. Essa figura exerce o papel fundamental para a sucessão dos fatos, pois ele é o responsável, indiretamente, pelo encontro e a paixão entre Brunilda e Siegfried. Souza Costa, personagem de Mário de Andrade, foi aquele quem trouxe a professora de amor, Elza – Fräulein, para seu filho, o jovem Carlos, fato que incitaria uma paixão ardente, como a dos personagens da ópera. Além disso, Wotan era o pai, o deus, o rei, aquele cujo poder pertencia e era o controlador de tudo e de todos. Souza Costa, dono de outro contexto, era também o pai, o chefe da família e aquele que, de certa forma, também controlava os que o rodeavam.

Wotan é o pai de Brunilda, sua filha preferida e chefe das Valquírias. De forma análoga, em uma passagem do texto de Mário de Andrade há pistas de que realmente exista um diálogo entre os personagens das obras analisadas, pois percebemos que Souza Costa chega a exercer função de pai de Fräulein: “Souza Costa sorriu para ela, paternal” (ANDRADE, 1988, p.121).

Em outros diálogos, ao longo do texto, constatamos uma ampla relação entre as personagens Elza, também chamada de Fräulein, do romance de Mário de Andrade, e Brunilda, da ópera de Wagner, embora tenham trajetórias inversas.

Brunilda, inicialmente, se destaca por seus atributos espirituais e de imortalidade, especialmente por ser o espírito da verdade. Sendo assim, não sofre e pode usufruir de todo seu poder. No desenvolvimento dos atos, conforme Heindel (1921, p. 47), seu pai “sentencia que Brunilda, o espírito da verdade, seja adormecida, porque teme a perda de seu poder, caso a retenha, depois que ela rebelou-se contra as suas limitações e recusou-se a defender Hunding, o espírito do convencionalismo”. Com a sentença, a jovem é condenada a viver numa rocha solitária cercada por chamas, situação que a transforma em prisioneira e mortal.

No romance, a personagem Elza, ao chegar à casa da família Souza Costa, mostra-se uma mulher racional, decidida que além de agir racionalmente, imagina racionalmente, não idealiza a vida nem o futuro, mostrando-se realista, sem grandes sonhos. Somente com o passar do tempo, ela modifica seu comportamento que, de início, assim se caracterizava:

Quando pronta, esperou imaginando, encostada no lavatório. Ganhava mais oito contos... Se o estado da Alemanha melhorasse, mais um ou dois serviços e podia partir. E a casinha sossegada... Rendimento certo, casava... O vulto ideal, esculpido com o pensamento de anos, atravessou devagarinho a memória dela. Comprido magro... Apenas curvado pelo prolongamento dos estudos... Científicos. Muito alvo, quase transparente... E a mancha irregular do sangue nas maçãs... Óculos sem aro... (ANDRADE, 1988, p. 51)

No trecho, Elza tem aspirações comuns às mulheres alemãs de sua época. Pensa em ganhar dinheiro, casar e morar sossegadamente. Dessa forma, demonstra um espírito prático, próprio das pessoas mais objetivas e racionalistas. Entretanto, a configuração de Elza sofre algumas transformações a partir do momento em que ela passa a ser chamada de Fräulein. Desde então, expressa mais emoção do que razão, ou seja, age diferentemente, guiada por seus sentimentos:

Estava muito pouco Fräulein no momento. Porque Fräulein, a Elza que principiou este idílio era uma mulher feita que não estava disposta a sofrer. E a Fräulein deste minuto é uma mulher desfeita, uma Fräulein que sofre. Fräulein sofre. E por que sofre, está além de Fräulein, além de alemã: é um pequenino ser humano. (ANDRADE, 1988, p. 84)

Com base no que foi exposto, consideramos que Mário de Andrade configurou a governanta, sob duas perspectivas, acompanhando a trajetória dada a Brunilda: Elza pode ser semelhante a Brunilda enquanto Valquíria (guerreira), imortal (forte), livre (nada a aprisiona física ou mentalmente), espírito da verdade (razão). Depois de sua transformação, Fräulein, assim como Brunilda, é caracterizada por ser mortal (fraca, vulnerável), adormecida (impedida de fazer o que quer = amar), prisioneira (presa no círculo do convencionalismo o que é empecilho para o amor) e sonhadora (emoção).

Há inclusive passagens do romance que explicitam a ligação entre Fräulein e Brunilda.

Numa das voltas olhando para trás, viu a montanha curvada, com o sol lhe mordendo as ilhargas. Era Loge, deus do incêndio... As montanhas desembestavam assustadas, grimpendo os itatins com gestos de socorro, contorcidas. Loge perseguia as medrosas, lambido de chamas, trinando. Fräulein escutou um xilofone, o tema conhecido. E o encantamento do fogo principiou para Brunilda. (ANDRADE, 1988, p. 121)

Nesse caso, o que notamos é a projeção da fraqueza de Brunilda em Fräulein e um pouco antes a proteção de Carlos, dizendo “- Não tem perigo, Fräulein!” (ANDRADE, 1988, p. 121)

Fräulein e Brunilda também se assemelham nas ideias, nas atitudes, nos sentimentos, nos sonhos e na luta contra suas limitações. Todavia, diferenciam-se no aspecto físico, pois disse o próprio narrador (1988, p. 58): “Isso do corpo de Fräulein não ser perfeito, em nada enfraquece a história. Lhe dá mesmo certa honestidade espiritual e não provoca sonhos. E aliás, se renascente e perfeito, o idílio seria o mesmo.”

Chama atenção a denominação idílio atribuída por Mario de Andrade à temática amorosa de sua narrativa que também é utilizada na ópera wagneriana para indicar a presença do sentimento, inclusive no título *Siegfried-Idyll*, mencionado por Lopez (1988), no estudo introdutório ao romance de Mário de Andrade. Tal gênero, a princípio identificado como bucólico pastoril, com o passar do tempo, segundo Moisés (1982, p. 282) “apossou-se de significações figuradas como ‘devaneio’, ‘fantasias’, ‘amor ingênuo e terno’, referidas ou não ao cenário rural”.

Outra aproximação que percebemos acontece entre o jovem Carlos, de Mário de Andrade e Siegfried, de Wagner. Eles assemelham-se em alguns aspectos e diferenciam-se em outros. Ambos os personagens são jovens vigorosos, possuem força, beleza, disposição, são os únicos representantes das famílias Souza Costa e Walsungs, capazes de manter a tradição.

Mário de Andrade cita diretamente o personagem de Wagner em sua obra em mais de uma passagem: “Mas Fräulein o enxerga por muito tempo ainda, se afastando. Vitorioso, sereno. Como um jovem Siegfried.” (1988, p. 69) e “(...) depois se afasta com a cabeça bem plantada na gola do suéter, vitorioso, sereno como um jovem Siegfried.” (1988, p. 139). Nos dois excertos, o que temos é uma comparação entre Siegfried e Carlos.

Para melhor ilustrar, destacamos o trecho em que o menino Carlos brinca com sua irmã:

O menino agarrara a irmã na boca do corredor. Brincalhão, bem disposto como sempre. E machucador. Porém não fazia de propósito, ia brincar e machucava. Cingia Maria Luisa com os braços fortes, empurrava-a com o peito, cantarolando bamboleado no picadinho. Ela se debatia, danando por se ver tão mais fraca. (ANDRADE, 1988, p. 51).

O trecho aponta características de Carlos que, ainda menino, era forte e disposto o que, mais adiante, confirmamos: “Elza viu ele descer, equilibrado, brincando com os degraus. [...] percebeu que o menino era um forte” (ANDRADE, 1988, p. 53).

Durante as óperas, notamos que Siegfried remove, com mão impiedosa, cada obstáculo, pois anseia conhecer o espírito da verdade, cortejá-la e despertá-la de seu sono profundo. Na tentativa de proteger e salvar Brunilda, Siegfried enfrentou Wotan, partindo em dois pedaços sua lança.

Carlos também amava e cuidava de Fräulein, conforme foi exposto anteriormente. Vale acrescentar mais um momento em que isso acontece: “Carlos protegia a amada, era dever. Que-dê os encantos da natureza? O ziguezague dos ramos, o segredo das socavas? Carlos protegia apenas a amada dele. Muito bem.” (ANDRADE, 1988, p. 119)

Carlos tem o mesmo ímpeto de Siegfried ao saber que Fräulein poderia ir embora de sua vida para sempre. Ele enfrenta seu pai Souza Costa, para evitar tal acontecimento. Porém, diferentemente do herói da ópera que venceu Wotan, Carlos perde seu amor.

Mário de Andrade escreveu essa obra em uma época em que o convencionalismo poderia ser quebrado / rompido, conforme os ideais modernos. Diante disso, compreendemos que o autor vai além de uma crítica à sociedade da época, pois revela que o conhecimento pode influenciar naquilo que as pessoas acreditam, na verdade de cada uma. Isto é, no convencionalismo, que é representado na ópera por Loge, espírito que tenta manter os dogmas e as crenças e por isso prende Brunilda em seu círculo de fogo a mando de Wotan. Porém, Brunilda consegue romper com esse círculo e viver o amor. Já na narrativa, os costumes e valores, especialmente da sociedade burguesa e patriarcalista, se mantêm.

Surpreendentemente, os finais das obras não coincidem. Na ópera, o amor vence o convencionalismo e no romance, contrariamente, as convenções vencem o amor, funcionando como uma crítica à sociedade e aos valores que são impostos em nome de uma tradição que deve ser mantida a qualquer custo.

Buscando entender a proposta de Mário de Andrade, fazemos uma retomada do título da obra *Amar, verbo intransitivo*, de acordo com estudos desenvolvidos por Lafeté (1988, p. 56):

[...] Fräulein aceita a incumbência porque acredita que no amor, bem como em todos os outros assuntos, as pessoas precisam ser educadas e treinadas. Dispõe-se a seduzir Carlos para ensinar-lhe – como educadora profissional, pois assim ela se julga – tanto a sentir as nuances e delicadezas do amor e do relacionamento sexual, como a enxergar a relação a dois de maneira prática e desapaixonada. Enfim, mostra-se disposta a transmitir ao menino a crença ‘civilizada’ de que se deve amar, simplesmente, sem prender-se de maneira ‘bárbara’ ao objeto do amor. Daí o título do livro, paradoxo que é uma brincadeira do autor com as convicções da sua personagem.

No romance, o comportamento dos apaixonados confirma o paradoxo do título e do subtítulo. Com relação ao título, o uso do verbo amar como intransitivo, portanto sem necessidade de complemento, rompe com seu uso habitual, pois sendo o verbo um transitivo direto, sem sentido completo, requer como complemento um objeto direto, ou seja, transita do sujeito ao complemento, como a própria narrativa assegura (ANDRADE, 1988, p. 63):

O amor deve nascer de correspondências, de excelências interiores. Espirituais, pensava. Os dois se sentem bem juntos. A vida se aproxima. Repartem-na, pois quatro ombros podem mais que dois. A gente deve trabalha... os quatro ombros trabalham igualmente. Deve-se ter filhos... os quatro ombros carregam os filhos, quantos a fecundidade quiser, assim cresce a Alemanha. De noite uma ópera de Wagner. Brahms. Brahms é grande. Que profundidade, seriedade. Há concertos de órgãos também. E a gente pode cantar em coro...

Quanto ao subtítulo que classifica a obra como idílica, há outra inversão de sentidos, pois o idílio requer uma correspondência amorosa o que não se confirma ao final da obra, com o distanciamento entre Carlos e sua professora de amor.

Esse percurso investigativo iniciou-se com a percepção de elementos musicais na narrativa *Amar, Verbo Intransitivo*. Elementos expressos por meio de figuras de linguagens como: metáforas, onomatopéias, repetições entre outras, bem como, na organização dos diálogos em que as vozes são representadas por instrumentos musicais ou outros elementos que produzem efeitos sonoros além das citações da terminologia própria dos estudos da música.

Sendo este um ponto forte da narrativa, tornou-se imprescindível para a compreensão dos seus sentidos ativar os conhecimentos da área musical. Pois, inúmeras vezes, a música é exposta na obra, mostrando a intencionalidade do autor em relacionar literatura e música.

Mais instigante foi perceber a relação do texto de Mário de Andrade com a produção musical de Wagner. Até porque, as relações se aprofundaram quando constatamos algo além das explícitas citações. Nas situações dramáticas, na coincidente configuração dos personagens, nas críticas e no desenvolvimento da narrativa de Mario de Andrade que ora se aproxima, ora se distancia da obra que o inspirou.

Sabemos que associações dessa natureza não é comum nos textos em prosa, pois música e literatura pertencem a campos distintos do saber e exigem conhecimentos específicos que não são do domínio da maioria dos escritores. Tampouco, perceber essas aproximações, é tarefa para qualquer leitor, pois, essa narrativa limita-se diante dos olhos de um leitor destituído do domínio da outra arte – a música. Por outro lado, encanta e desperta o interesse daqueles que, como o autor, são estudiosos e apaixonados por ambas as artes. Assim, esperamos contribuir com o meio acadêmico, apresentando uma alternativa que amplia os horizontes dos estudos comparados da literatura por considerar enriquecedora sua aproximação com outra área artística.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Amar*, Verbo Intransitivo. 16ªed. Belo horizonte: Villa Rica Editoras, 1988.
- BAKHTIN, Michael. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CASTRO, Walter de. *Metáforas Machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico; Brasília, INL, 1977.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. 1º ed. São Paulo: Ática, 2008.
- HEINDEL, Max. *Mistérios das grandes óperas*. Versão on-line em Português. 1921. http://www.fraternidaderosacruz.org/mh_mdgo_port.pdf - acesso em: 20 set. 2011. 9
- KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Cristina e CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- LAFETÁ, Luiz João (org). *Literatura Comentada: Mário de Andrade*. 2. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- LOPEZ, T. P. A. *Uma difícil conjugação*. In: ANDRADE, M. *Amar*, verbo intransitivo - Idílio.16.ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1988.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- SOURIAU, Étienne. *A Correspondências das Artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.
- SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti (org.). *Diálogo entre Literatura e outras artes*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.