

**NIETZSCHE, O *HOMEM-DO-SONHO* DE AMAR, *VERBO INTRANSITIVO*  
– IDÍLIO DE MÁRIO DE ANDRADE**

Dante Gatto

**Resumo:** A ambigüidade psicológica de Fräulein (homem-da-vida e homem-do-sonho, respectivamente representadas por Bismarck e Wagner) orientou nosso trabalho. Ao olharmos mais de perto o político e o músico pudemos ratificar o primeiro, realmente, como homem-da-vida, pelo menos em primeira instância. No entanto, quanto a Wagner, revelou-se Nietzsche o verdadeiro representante do homem-do-sonho. Ao examinarmos os sonhos que povoam o universo de Fräulein, verificamos que se aproximam de Nietzsche e não de Wagner. Os próprios escritos de Mário sobre música, referindo-se a Wagner, concomitantes com a escritura de *Amar, verbo intransitivo*, fundamentaram nossas conclusões.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade, Nietzsche, idílio, modernismo

**Abstract.** The psychological ambiguity of Fräulein (man of life and man of dream, respectively represented by Bismarck and Wagner) guided our work. By looking at the politician and the musician more closely, we could indeed ratify the first as man-of-life, at least in the first instance. However, in relation to Wagner, Nietzsche proved to be the true representative of the man of dream. By examining the dreams that populate the universe of Fräulein, we verified that they have to do with Nietzsche and not to Wagner. Mário's own writings on music, referring to Wagner, concomitant with the writing of *Amar, verbo intransitivo*, based our conclusions.

**Key-words:** Mário de Andrade, Nietzsche, idyll, modernism

Trata-se do primeiro romance de Mário de Andrade - sua experiência de maior fôlego até então - e a segunda incursão no campo da ficção. A primeira foi o livro de contos *Primeiro Andar*, de 1926. *Amar, verbo intransitivo - Idílio* foi escrito em 1923-24, terminado em 1926 e publicado em 1927, quando a batalha modernista atingia o seu ponto culminante. Nesse ano já estava em andamento *Macunaíma*, considerado pela crítica literária, a produção mais significativa da moderna literatura brasileira.

O romance apresenta no próprio título uma contradição gritante, afinal, como comprovamos no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 1986, p.80), o verbo *amar* é transitivo direto e não intransitivo. Se isto já não bastasse, ainda recebe uma curiosa classificação: é apresentado na capa como *idílio*. A perplexidade é inevitável, uma vez que idílio implica numa forma singela de amor, em que não pairam dúvidas quanto à reciprocidade entre dois sujeitos. Conforme Telê Ancona Porto LOPEZ (1995, p. 9), tal classificação atesta o exercício efetivo da prosa experimental. *Macunaíma*, com o mesmo objetivo, recebeu a identificação genérica de “rapsódia”, denunciando, pois, a ambição de ser um canto. Esta tendência já vinha desde o conto “O bezouro e a rosa”, tomado por “intermezzo”.

O idílio representa o *núcleo de ação dramática* da narrativa de *Amar, verbo intransitivo*. O idílio de Carlos e Fräulein. O romance trata da iniciação sexual do adolescente Carlos de dezesseis anos, da família Souza Costa, de “novos ricos” paulista. *A professora de amor* é Elza (designada simplesmente por Fräulein, a partir do momento em que adentra aos domínios Souza Costa): alemã, trinta e cinco anos, retirante da sua pátria em ruínas, por ocasião da Grande Guerra.

A primeira cena do idílio, o primeiro contato de Fräulein (ainda Elza) com Souza Costa, este percebe um certo *orgulho* daquela que não compreende, apesar da própria Fräulein admitir que é a “profissão que uma fraqueza me permitiu exercer”, apesar da conflituosa ambigüidade que se desdobra ao longo do idílio: “Penca de livros sobre a escrivãzinha, um piano. O retrato de Wagner [homem-do-sonho]. O retrato de Bismarck [homem-da-vida]” (ANDRADE, 1995, p.49).

Partimos da afirmação de que Fräulein oscila entre Wagner e Bismarck. Conforme Lopez, “Fräulein tem suas manifestações de homem-do-sonho, seus impulsos de deus encarcerado, sob o signo de Wagner, o compositor tão valorizado por Nietzsche, pelos expressionistas, o criador do páthos grandioso e do drama lírico”(LOPEZ, 1995, p.27). Portanto, dirigiremos nosso olhar neste sentido. Sabemos da aproximação de Wagner e Nietzsche, e é inquestionável a importância deste, no que se refere às manifestações do Espírito. Goethe já havia representado um modelo similar na Alemanha, no começo do século XIX, em contraposição ao Barão von Stein:

A falta de harmonia entre o Espírito e o Estado no século XIX é simbólico e interessante, porque já não se trata de burgueses revolucionários lutando contra príncipes estúpidos e egoístas. Ao contrário, tanto em 1813 como em 1870, dois barões energéticos [Stein e Bismarck] combateram a favor do poder da Alemanha ... enquanto os dois sábios solitários [Goethe e Nietzsche] sacudiam a cabeça, num gesto apreensivo (LUDWIG, 1947, p.193-4).

Nietzsche “é comparável a um farol postado no extremo da praia do século”, afirma LUDWIG (1947, p.285). Utilizaremos, pois, a luz deste farol para examinarmos nitidamente a complexa figura de Wagner e a sua grande significação para o povo alemão e, por conseguinte, para Fräulein.

Nietzsche desenvolveu um verdadeiro culto a Wagner. Data de 1869 o primeiro encontro, em Tribtschen, próximo de Lucerna. Confessa Nietzsche, em carta à mãe, serem aqueles dias, na companhia de Wagner e Cósima, entre os mais belos e mais felizes de sua vida. Cósima Liszt von Büllow, filha de Liszt, tinha trinta e dois anos então. Abandonara tudo (pai, marido, filhos, religião, posição, sociedade) em nome do seu amor por um quinquagenário quase desconhecido. Contudo, nestes belos dias, insinuam-se no coração de Nietzsche, algumas nuvens que anunciam chuvas longínquas: “ele tem quer a impressão de que Wagner se serve dele e lhe dá a sua própria concepção do trágico; quer a deliciosa impressão de que, com a ajuda de Cósima, levava Wagner até verdades que este nunca teria descoberto sozinho” (DELEUZE, 1994, p. 10).<sup>1</sup>

Em 1870, por ocasião da guerra franco-prussiana, Nietzsche serviu o exército como enfermeiro, mas por pouco tempo, pois logo adoeceu. Libertou-se, porém, de um certo nacionalismo, uma certa simpatia pela Prússia e por Bismarck. Surge o seu desprezo pela Alemanha e, mesmo, demonstra uma incapacidade de conviver com os alemães. Identifica, então, claramente que a vitória das armas não significa um sinal de elevação cultural.

Em 1871, publicou *O Nascimento da Tragédia* em que, se costuma dizer, “o verdadeiro Nietzsche fala através das figuras de Schopenhauer e de Wagner” (FEREZ, 1987, p. VIII). Aliás, Nietzsche, pouco antes, fora atraído por Schopenhauer: pelo ateísmo; pela prioridade que a experiência estética ocupava em sua filosofia e, sobretudo, pelo significado metafísico atribuído à música. No campo artístico-filosófico, *O Nascimento da Tragédia* é colocado na linha de frente do processo de “remitologização” da cultura (MIELIETINSKI, 1987, p.25).

O livro foi mal acolhido pelos filólogos e pelos críticos em geral. Havia sido nomeado, em 1869, professor de filologia em Basileia e agora se encontrava diante da incompatibilidade que o momento oferecia, isto é, a discrepância do pensador privado e o professor público. Em 1879, pediu demissão do cargo na Universidade. É verdade que contribuiu definitivamente para tal, o crescente desinteresse em relação ao seu curso, em função dos sérios problemas de saúde que tornavam sua voz quase imperceptível: “A doença libertou-me lentamente ... poupou-me toda a ruptura, toda a diligência violenta e escabrosa...” (DELEUZE, 1994, p. 11).

Em 1875, nas *Considerações Inaturais: Wagner em Bayreuth*, Nietzsche manifesta explicitamente suas reservas ao compositor. A inauguração de Bayreuth (onde

---

<sup>1</sup> Como opinam alguns dos seus biógrafos, parece haver sido o amor silencioso de Nietzsche por Cósima, uma espécie de complexo de Édipo. Secretamente a chamava de Ariana (segredo este só futuramente desvendado na trama da loucura). Surge daí, pois, a identificação Wagner/Dionísio, o deus delfico que o fascinara irremediavelmente, bem como relaciona Büllow com Teseu. Nietzsche encontra aqui um sistema afetivo que já é o seu e se repetirá várias vezes em suas relações. Sendo ele próprio Dionísio, receberá Ariana com a aprovação de Teseu, o “homem superior”, uma espécie de pai, que cabia então na figura de Wagner. Nietzsche, no entanto, nunca pretendeu abertamente Cósima-Ariana.

Nietzsche compareceu, mesmo doente), causou-lhe repugnância: o clima de quermesse, a presença do velho imperador, o entusiasmo grosseiro da multidão e, ainda, a aspereza de Wagner embevecido pelo sucesso.

Se Wagner era uma compensação para a existência do Nietzsche/professor, o rompimento com o cargo ocorre ao mesmo tempo do afastamento da nova imagem do músico que se afigura. Obtém uma pensão da Basileia, por interferência de seu amigo Franz Overbeck, e começa uma vida itinerante, procurando um clima propício para atender às contingências de sua saúde debilitada.

Encontra Wagner pela última vez em Sorrento e é ferido de profunda decepção, diante do antigo mestre, tornado nacionalista e piedoso. Dioniso desapareceu completa e definitivamente.

Em 1878, publica *Humano demasiado humano* - Um Livro para Os Espíritos Livres, em que trata com infinito desprezo a civilização da Alemanha de Bismarck, que reputa de mesquinha e servil. Julgava-se um “bom europeu”(NIETZSCHE, 1977, p.184). e, neste sentido, condenava os alemães com seu movimento racista que claramente se anunciava.

Todas as relações que o ligavam a Wagner acabaram por serem rompidas. Afastou-se da filosofia de Schopenhauer: a “vontade culpada” é substituída pela “vontade alegre”. Parecia-lhe imprescindível no sentido de remover os obstáculos da moral e da metafísica. Nietzsche referia-se aos valores como “humano, demasiado humano”. Os homens se esquecem da criação dos valores, atribuindo-lhes uma origem “transcendental” como se nelas houvesse algo de “eterno” e “verdadeiro”.<sup>2</sup>

O rompimento com Wagner, também, era em razão de considerar que o músico cedia à influência do pessimismo schopenhauriano. Nietzsche, portanto, não podia considerar sua música, como antes o fizera (*Nascimento da Tragédia*), o “renascimento da grande arte da Grécia”. Eram parentes, considerava ele, porque expressam a decadência, isto é, a fraqueza e a negação.<sup>3</sup>

A figura do antigo mestre decadente, no entanto, perseguirá Nietzsche até seus últimos escritos. No *O Crepúsculo dos Ídolos*, publicado em 1888, Nietzsche ataca-

---

<sup>2</sup> “Contra a afirmação de que o ‘*em si das cousas*’ seja necessariamente bom, feliz, verdadeiro, *uno*, o ‘*em si*’ de Schopenhauer considerado como vontade constitui um passo importante para a frente. Mas Schopenhauer não soube *divinizar* essa vontade: permaneceu aferrado ao ideal moral e cristão. Estava de tal maneira sob o domínio dos valores cristãos que, no momento em que ‘a coisa em si’ não se lhe apresentou como ‘Deus’, teve que vê-la como má, estúpida e absolutamente condenável. Há ainda infinitas modalidades de ser diferente e até de ser Deus, e foi o que ele não compreendeu” (NIETZSCHE, 1945, p. 407).

<sup>3</sup> Pensava Schopenhauer: “O que confere a toda tragédia, seja qual for a sua forma, o seu impulso característico, é o despertar do conhecimento de que o mundo, de que a vida não pode oferecer verdadeira satisfação e, por conseguinte, não merece a nossa lealdade. Esta é a essência do espírito trágico, portanto, conduz à resignação” (Hollinrake, 1986, p.76). WISNICK (1987, p.216), acrescenta: “É à compreensão do ‘erro fundamental que está no âmago da própria existência’ como sendo o ‘ter nascido’.”

o violentamente: “O artista da decadência” e o “Cagliostro da Modernidade” (MARTINS, 1965, p.28).

Ludwig, praticamente sessenta anos depois, reconhecerá, curiosamente, a responsabilidade de Wagner por tudo aquilo que o mundo atribuiu a Nietzsche, aproximando-o assim ao “Fueher” (LUDWIG, 1947). Ironia do destino. Ironia, também, constitui-se no fato de que o representante do espírito, presente na psique de Fräulein, mostrar-se o mais inexorável dos homens-da-vida.

Wagner, como ator que era, explica Ludwig, mesmo que se restringisse apenas às palavras, necessitava de espelhos. Encenador constante, requeria palcos comemorativamente ornados. A insistência incansável com que repete os motivos de suas óperas, inspirarão Hitler a ponto deste recomendá-lo “como o melhor meio de tornar acreditável tudo que se quiser, até mesmo a mentira”. Neste sentido, Wagner envenenou a Alemanha. As “inovações” lançadas ao mundo musical foram capazes de paralisar a vida artística de toda uma geração. Nietzsche previu e não o perdoou.<sup>4</sup>

Wagner aceitava e recusava qualquer convicção de acordo com o que convinha, extremamente suscetível ao sucesso: de revolucionário passara a amigo do rei; de inimigo dos alemães, a patriota; de hedonista transformara-se em pessimista; assim também foi o único artista germânico da época que se mostrou disposto a acompanhar Bismarck e o novo Reich (LUDWIG, 1947, p.280).

Um último aspecto, para finalizar. O filósofo, ao longo da sua controvertida relação com Wagner, mantém inalterado seu apreço por *Tristão e Isolda*, conforme manifesta-se em *Ecce Homo*: “Desde o instante em que houve uma partitura para piano do *Tristan* ... eu era wagneriano. ... Mas ainda hoje procuro por uma obra da mesma perigosa fascinação, de uma mesma arrepiante e doce infinitude” (WISNICK, [s.d.], p.196). Presta, por isso, um reconhecimento a Wagner - tirando “vantagem do mais problemático e perigoso”, já que é forte o bastante para tanto - denominando-o o grande benfeitor de sua vida (NIETZSCHE, [s.d.], p.152).

O que colocamos em princípio, apoiado por estudiosos, era que as manifestações do homem-do-sonho, inerente a psique de Fräulein, davam-se sob o signo do autor do *Anel dos Nibelungos*. No entanto, a imagem que nos afigura agora, ao aproximá-lo de Bismarck e até de Hitler,<sup>5</sup> convida-nos a um novo olhar, mais profundo, mais preciso, mais delimitado. Ora, para começar, podemos observar que Wagner, homem-

---

<sup>4</sup>“Wagner é uma grande calamidade para a música. Adivinhou nela um meio de excitar os nervos cansados e foi assim que tornou a música doente ... O sucesso de Wagner - sobre os nervos e portanto sobre as mulheres - fez de todos os ambiciosos do mundo musical discípulos de sua arte oculta. E não somente os ambiciosos mas também os malandros... Hoje em dia só se ganha dinheiro com música doente: nossos grandes teatros vivem de Wagner” (MANN, 1944, p.114).

<sup>5</sup>A recém-publicada autobiografia, do bisneto do compositor, Wolfgang Wagner, diretor do Festival de Bayreuth, *Wer Nicht Mit Dem Wolf Heut* (Aquele Que Não Uivou com o Lobo) revela “podres da clã”: o liberalismo de fachada, a simpatia por Hitler e o ódio aos judeus, conforme HAAG (1997, p.12)

do-sonho propriamente dito, isto é, como se configura na psique de Fräulein, só o temos enquanto admirado por Nietzsche e, mais precisamente, na época da escritura da *Origem da tragédia*. Comprovamos que Mário de Andrade foi leitor de Nietzsche. Consta do seu acervo alguns títulos da “Collections D’ auteurs Etrangers”, da Mercure de France, a saber: “*Les cas Wagner*” *suive de Nietzsche contra Wagner*, de 1914; *Le Voyageur et son Ombre*, de 1919; quatro volumes do *Humain, trop Humain*, de 1921, 1941 (2) e de 1943, respectivamente; *Ainsi parlait Zarathoustra*, de 1921 e, finalmente, *L’Origine de la Tragédie ou Hellenisme et Pessimisme*, sem data. Portanto, com exceção da última, tratam-se de edições publicadas antes da escritura de *Amar, verbo intransitivo*. Como há, também, biografias, artigos e críticas ao filósofo. No entanto, muito mais importante que essas pequenas evidências bibliográficas que – se não podem ser desconsideradas, pouco revelam – são as associações que pululam nas páginas do romance.

Podemos inferir que, se Wagner, em princípio, apresentou-se como homem-do-sonho, como Fräulein, *adaptou-se*, aproximando-se do Reich e de Bismarck e, como vimos, corrompeu sua música. Ludwig afirma: “Jamais produziu música verdadeira, com exceção dos *prelúdios* e do *idílio de Siegfried* - que não precisasse de ser completadas por palavras” (LUDWIG, 1947, p.247), uma vez que “bordava” sua música com ações e palavras.

Mário de Andrade, profundo conhecedor de Wagner,<sup>6</sup> como também, conhecedor dedicado de música, além de professor no Conservatório Dramático e Musical que prolonga suas aulas no volumoso *Compêndio* e na *Pequena História da Música*, etc., poderá, melhor do que ninguém, esclarecer-nos esta complicada questão. Como imitador da Grécia, o que Wagner pretendia, diz Mário (ANDRADE, 1951, p.149), era “conceber a música no sentido artístico totalizado de fusão de todas as artes: a Arte das Musas”. O teatro era o único lugar possível para tal fusão, de tal forma que as artes tivessem igual importância. As artes plásticas (a arquitetura da cena) devem estabelecer uma união indissolúvel com as artes sonoras (música e poesia). Um único artista deverá escrever o poema, a música e determinar o espetáculo cênico para conseguir uma unidade absoluta de concepção e realização. O poema determinará o valor dramático da obra (“o seu sentido espiritual”) e condicionará as outras artes como concordantes e não como subalternas. O papel da poesia, conclui ele, “é, pois, dar a significação intelectual básica da obra. O papel da música é reforçar essa significação com seus valores que são mais dinâmicos, mais profundos que os da palavra”. Esta questão, no entanto, fica anunciada aqui preliminarmente. Retornaremos a ela num momento mais oportuno.

Falávamos há pouco do *idílio de Siegfried*, questão que de imediato nos remete à Fräulein. Num segundo devaneio, momentos estes em que o homem-do-sonho

---

<sup>6</sup> Lopez (1995, p.27) o confirma: “Na biblioteca de Mário de Andrade está uma completíssima (para a época) wagneriana: edições preciosas da partitura do gênio de Bayreuth, libretos, cartas, biografia, a fortuna crítica.”

substitui ao homem-da-vida, contingência da ambigüidade de Fräulein a qual já nos referimos, esta constrói seu programa de concerto para a Filarmônica:

Abertura de Spohr, a *Pastoral* de Beethoven, Strauss, *Hino ao Sol* de Mascagni e Wagner. A *Pastoral*? A *Pastoral*. Que bom. E de Wagner? *Siegfried-Idill* e *Götterdämmerung*. *Siegfried-Idill*? *Siegfried-Idill*. Ah! podiam dar a *Heróica*... Já ouvimos cinco vezes a *Pastoral*, este ano... podiam levar a *Heróica*. Mas a *Heróica*... Napoleão... Em todo caso a gente não pode negar: Napoleão foi um grande general... Morreu preso em Santa Helena (ANDRADE, 1995, p.64).

Antes de examinarmos, mais de perto, o mundo dos sonhos de Fräulein, fazem-se ainda necessárias algumas explicações, estreitando o relacionamento Mário, Nietzsche e Freud. Afinal *Amar, verbo intransitivo* é reconhecido pelo “freudismo” nele presente. Nos seus primeiros escritos Nietzsche insistiria na distinção, para o sonho, dos planos desperto e onírico. A partir de *Aurora* (1881) ele tende a marcar a continuidade deles, estabelecendo a não diferença essencial entre vigília e sono. Essa diferença fica por conta do grau de liberdade no processo interpretativo, implicando, na lógica desperta, em maior repressão. Talvez seja neste momento, consideramos nós, que Nietzsche mais se aproxima de Freud e de Fräulein. “A esfera da experiência (*Erleben*) parece então influenciar a esfera do imaginar (*Erdichten*): **o sonho atesta sua confusão** (ASSOUN, 1989, p.215). (O grifo é nosso). Apreciando os sonhos de Fräulein, poderemos constatar este fenômeno, isto é, a presença marcante do homem-da-vida, imprimindo seus referenciais no espaço do homem-do-sonho.<sup>7</sup>

Voltemos a Fräulein, voltemos ao seu sonho. O narrador trata de colocar ênfase no fato de que se tratam de “pensamentos” do homem-do-sonho. A menção a Wagner é precedida e antecedida pela de Beethoven. Entusiasmo, de uma certa forma contido, em relação à *Pastoral*. Em seguida, pergunta-se: “E de Wagner?” A resposta se afunila no *Siegfried-Idill*. Observamos que o aval de Fräulein na sua escolha, neste mergulho à sua interioridade, obedece aos mesmos critérios, isto é, coloca a questão interrogativamente primeiro para, em seguida, afirmar. Portanto, a *Pastoral* e *Siegfried-Idill* são possibilidades questionadas e confirmadas.

A menção ao *Siegfried-Idill* é uma pista preciosa, uma vez que vai indicar outros personagens de Wagner disseminados pela narrativa, aproximando Fräulein de

---

<sup>7</sup> Num longo aforismo de *Além do bem e do mal*, Nietzsche, conforme Assoun (1989, p.218), retoma a tese da continuidade sonho/vigília para defender esta função ativa do sonho na própria vida desperta: “O que vivemos em sonho quando estes se repetem periodicamente, acaba por tomar parte do curso geral de nossa alma, com a mesma razão que as coisas “realmente vividas” ... O sonho pode ser uma fonte de riqueza ou de pobreza, segundo nos traga ou arranque uma felicidade. Em pleno dia, inclusive nos momentos mais lúcidos em que nosso espírito está mais desperto, é quando nos sentimos mais dominados por nossos sonhos” (NIETZSCHE, 1977, p.116).

Brunilda e de Hans Sachs. *Siegfried-Idill* foi composto treze anos depois da ópera e tem como *leit-motif* o tema de Siegfried. Wagner dedicou-o a Cósima. Conjuga-se, nesta peça, a delicadeza da tranquilidade pastoril, acompanhada de notas apaixonadas (LOPEZ, 1995, p.28).

O primeiro encontro de Nietzsche com Wagner data de 15 de maio de 1869. Nietzsche - emocionado - chegava a Trebischen, onde Wagner morava: uma bela vila alugada pelo rei Luís da Baviera, seu protetor. A audiência, no entanto, foi adiada. Enquanto esperava, porém, diante do imenso jardim que circundava a casa, ouviu um acorde, repetido e repetido ao piano. Anos depois identificaria naquele acorde repisado o clamor de Brunilda no terceiro ato de Siegfried: "Ele me feriu, aquele que me despertou ..."(MARTINS, 1965, p.10).

Neste momento, pois, quase confundimos Fräulein com Nietzsche. Aliás, Fräulein "Brunilda século XX", como disse Telê Ancona Porto Lopez: "O Siegfried-Idill no programa da Filarmônica significa para Fräulein, naquele instante, a presença do sentimento amoroso no idealizado programa de vida (LOPEZ, 1995, p.27). De Wagner, o *Siegfried-Idill*, e não qualquer outra de suas peças, ou seja, Wagner sim, mas sob o signo de Cósima e de Nietzsche.<sup>8</sup>

Retornemos à citação referente ao programa do concerto para a Filarmônica. Como já nos referimos, a menção a Beethoven precede e antecede a Wagner e a ratificação do *Siegfried-Idill*. Precede, necessariamente, a referência à *Pastoral*; antecede a possibilidade, acompanhada da interjeição exclamativa "Ah!", de "dar a *Heróica*". A opção pela *Pastoral*, no momento precedente, como vimos, sofreu o mesmo processo de escolha do *Siegfried-Idill*. Este, como opção de peças de Wagner, é indiscutível. Quanto à *Pastoral*, já foi ouvida cinco vezes este ano, nos cálculos oníricos de Fräulein. Isto sugere a apreciação prioritária de Fräulein por Beethoven. No entanto, diante da *Heróica*, possibilidade que ela própria acorda, a dúvida se acentua. Intervenção própria do homem-da-vida? Vamos pensar sobre isto.

Bismarck amava a música de Beethoven, como Fräulein, no entanto, a vida do orgulhoso político representou, por vezes, a negação dos ideais do músico que venerava Napoleão. No limiar da recuperação do homem-da-vida, no espaço onírico do homem-do-sonho, insurge a lembrança, de resto, tipicamente germânica: "Morreu preso em Santa Helena."

---

<sup>8</sup> Em *Além do Bem e do Mal* (p.206), portanto, dezesseis anos depois, Nietzsche referir-se-á a Siegfried e, sob a ótica de Dioniso, ratificará a impressão já obtida pela música. Agora reflete sobre o processo de "aperfeiçoamento" de Wagner, isto é, seu "auto-apostolado", aliás, toda sua linha de conduta, ao qual Paris foi indispensável. Condena, veementemente, o "neo-romantismo francês", bem como ao caminho que conduz a Roma: "Talvez o que Wagner criou de mais singular permanecerá para sempre, e não só atualmente, inacessível, incompreensível, imutável, para toda a raça latina: a figura de Siegfried, deste homem 'molto libero' o qual, de fato, é muito livre, muito rude, muito jovial, muito sadio, muito anticatólico para o gosto de povos originários de uma civilização antiga e caduca. Pode significar uma contravenção romântica, este *Siegfried*."

Já nos referimos ao espírito belicoso do povo alemão. Conforme Ludwig, quem revolucionou a velha Prússia foi Napoleão. Este, lamentou-se mais tarde, em Santa Helena, ter mantido o Hohenzollern no trono: deixando possibilidades para o restabelecimento prussiano, criou o germe da própria derrota (LUDWIG, 1947, p.197).

Na Prússia, depois das derrotas - únicas em três séculos - em 1806 e 1819, em ambas as ocasiões, o espírito belicoso rebelou-se, nascido no meio popular, instintiva e espontaneamente, contra a imposição francesa ao desarmamento. Julgavam-se ofendidos e lembravam os antepassados, sedentos de vingança. O fenômeno, mais ou menos similar, se repete por ocasião da Grande Guerra. O narrador de *Amar, verbo intransitivo* se demonstra sensível:

O homem-da-vida observava a raiva da vizinhança... E se lá nas trevas interiores, onde se reúnem as assombrações familiares, o homem-do-sonho também cantava o seu “Home, sweet home” que a nenhuma raça pertence e é um desejo universal, o homem-da-vida se adaptava ainda. Construía canhões pelas mãos brandas duma viúva. Armazenava gases asfixiantes, afiava lamparinas pra cortar futuramente os imaginários bracinhos de quanto Haensel e quanta Gretel imaginários e franceses produz o susto razoável de Chantecler. Bárbaro tedesco, infra terno germano infraterno (ANDRADE, 1995, p. 60).<sup>9</sup>

Por um lado, voltando a Napoleão, a revolta do povo não deixa de ser saudável por representar a ânsia de liberdade; por outro lado, as conseqüências posteriores, produto desse processo, demonstraram-se trágicas. Os dirigentes espirituais da época, — homens-do-sonho, pois não, como diria o narrador de *Amar, verbo intransitivo* — cantavam seu “home sweet home”, ou, pelo menos, reconheciam a dualidade da situação: como alemães, almejavam a liberdade, porém, como cidadãos do mundo saudavam a idéia da Grande Revolução que, “mesmo desvirtuada por Napoleão”, era mais promissora do que “as paradas berlinenses e a reação em Viena”. Na reconstrução ora empreendida, almejavam concretizar os direitos do povo, como já era realidade no oeste europeu, no entanto, podiam prever que o povo, após a libertação, seria enganado. Em tal circunstância, a hesitação parece inevitável. Goethe foi o único pensador que colocou, digamos assim, a humanidade acima do patriotismo com maior firmeza (LUDWIG, 1947, p.197). Posteriormente, Nietzsche também o fez:

Finalmente, quando em meio da ponte entre dois séculos de decadência surgiu uma “force majeure” de gênio e de vontade, bastante forte para fazer da Europa uma unidade política **ed econômica**, os alemães com suas “guerras de independência”, impediram a Europa de sentir o verdadeiro significado, a maravilhosa realidade da existência de Napoleão. É por isso que eles têm na

---

<sup>9</sup> O trocadilho “Bárbaro tedesco, infra terno germano infraterno” foi acrescentado na 2. ed., em 1944, por ocasião dos horrores da Segunda Guerra, conforme Lopez (1995, p.37).

consciência a culpa de tudo o que ocorreu depois, do que atualmente acontece: a doença, a irracionalidade **mais oposta à cultura** — o nacionalismo, esta **nevrose nationale** de que sofre a Europa, este prolongamento ao infinito da divisão da Europa em pequenos Estados de **politicazinha** de campanário, privaram a Europa até do seu próprio significado, da sua razão: conduziram-na a um beco sem saída. Quem afora eu, conhece um **caminho** de saída neste arraial obscuro? Poder-se-á chegar a este escopo bastante vasto de **unir** novamente os povos? (NIETZSCHE, [s.d.], p. 172-3).

A obra de Beethoven, o compositor mais venerado por NIETZSCHE (1977, p. 190-1), significou uma ruptura com (e a partir) do “classicismo” de Haydn e Mozart, em direção ao romantismo, do qual não chega a fazer parte. A música alemã, posterior a Beethoven, pertence ao Romantismo. O fenômeno Wagner, como vimos, se encontra dentro do romantismo alemão.

Nietzsche, conforme Paulo Cesar SOUZA (1992, p.4), também foi músico. Autodidata, compunha já aos nove anos, suas composições eram prendas que oferecia à mãe e à irmã, em ocasiões como Natal e aniversário. A desavença com Wagner e com todo o romantismo, liquidou seu impulso musical, que era essencialmente romântico. Como pensador, como vimos, se coloca na ruptura, rumo à modernidade, que não chegou a vivenciar: “foi um preparador”. Concebe sua obra como luta contra o romantismo. Identifica-o como sintoma da “barbárie moderna” de uma época de “esgotamento nervoso”, combinada com uma “superexcitação nervosa”. É precisamente porque vê nele uma caricatura da verdadeira expressão do instinto que ele chama de “dionisismo”.

“A música romântica chegará ao máximo das suas intenções com o wagnerismo,” confirma Mário de Andrade — portanto, em sintonia com Nietzsche — no artigo “Reação contra Wagner”, escrito em 1924, no momento da escritura de *Amar, verbo intransitivo* (retornamos aqui a questão suspensa páginas atrás, sobre o papel da música no teatro wagneriano):

Tornara-se ao mesmo tempo exasperadamente subjetiva — comentário psicológico de seres e ações — e exasperadamente descritiva, não sujeitando os seus programas a traços largos e fáceis de imitação de ruído da natureza. ... A orquestra pretendia ser um livro aberto; facilmente legível e compreensível desde que conhecesse de cor o dicionário misterioso dos motivos condutores. **A música perdera aquela prerrogativa, tão saliente no período setecentista, de se valer por si mesma, liberta da literatura, para se tornar de novo ancila do pensamento e do drama da vida** (ANDRADE, 1951, p.50). (O grifo é nosso)

Retornemos ao romance: há outro momento, porém, referindo-se às manifestações interiores de Fräulein e à música de Wagner. Novamente, é claro, “queixumes do deus encarcerado”: “De noite uma ópera de Wagner. Brahms. Brahms é grande. Que profundidade, seriedade”(ANDRADE, 1995, p.63). Ora, como podemos observar,

imediatamente ao anúncio de uma ópera de Wagner, segue-se outra, referindo-se a Brahms: “menção pura e simples, telegráfica” (LOPEZ, 1995, p.28), que ocupa a mente de Fräulein.

Parece-nos muito significativo este fato, depois de tudo que nos referimos à influência que exerceu Wagner, notadamente, na mente dos seus contemporâneos. Brahms foi o continuador de Beethoven, permanecendo fiel à linha mestra deste. Foi o último a dominar todas as formas absolutas de música. Nietzsche, conta-nos Ludwig (LUDWIG, 1947, p.284), pretendendo efetivar o rompimento com Wagner, em silêncio, colocou uma peça de Brahms sobre seu piano. Mário de Andrade coloca Brahms, juntamente com Cesar Franck e Verdi, como representantes das possibilidades duma evolução além de Wagner.<sup>10</sup>

Retornando ao romance, percebemos que à menção a Brahms segue-se uma frase destacando seus atributos: profundidade e seriedade. Parece-nos, pois, que aqui, também, Fräulein, entre o homem-da-vida e o homem-do-sonho, referindo-se a Wagner - reflexo condicionado - faz a devida observação - correção - em direção a Brahms, aproximando-se assim do espaço do Espírito propriamente nietzscheano. No que se refere ao segundo devaneio da *professora de amor*, também, podemos concluir, pois, que todas as referências que nos oferecem Fräulein, enquanto homem-do-sonho: Beethoven, *Pastoral*, *Heróica*, Napoleão, são, indiscutivelmente, mais precisamente manifestações de Nietzsche, do que propriamente de Wagner ou Bismarck. Temos, pois, o espírito nietzscheano inserido no espaço do homem-do-sonho com muito mais inteireza do que o explicitado Wagner.

As figuras mais representativas do período (em se pensando em Fräulein e no confronto das duas culturas), de fato, são Wagner, Bismarck e Nietzsche, caracterizando assim a pertinência da escolha por Mário de Andrade, na caracterização da personagem. De fato, torna-se extremamente verossímil que o alemão, dada à sua ambigüidade, que é um fenômeno que remonta às suas origens, como vimos, sofresse fortemente as respectivas influências. A síntese nietzscheana, na dialética psicológica de Fräulein, representa o ingrediente que a torna, como personagem, uma construção da mais fina sensibilidade artística, bem como um sério e profundo trabalho erudito.

---

<sup>10</sup>Cf. Andrade (1951, p.50-3), no florescer da Wagnerofilia, Brahms, só com muita dificuldade, conseguia espaço, mesmo dentro da Alemanha. E só depois de 1868 consegue alguma celebridade com a apresentação do “Requiem”. Cósima Wagner, conta-nos Mário de Andrade, jamais perdeu Brahms: “Disseram-me que o sr. Brahms fazia música...” escreveu ela numa carta, a sua morte, em 1897, tamanho foi o ressentimento. A razão do mal-entendido foi a divulgação, inoportuna por antecipada, do manifesto musical neo-beethoveniano, elaborado por Brahms e o violinista Joachim. Os amigos e admiradores de Wagner repudiaram-no. Brahms não queria se opor pessoalmente a Wagner, “apenas não compreendia o romantismo dramático do outro. Seus Amores eram todas as idades clássicas ... Seu ideal era o retorno às formas e fórmulas beethovenianas. E realizou-se efetivamente com aplicação e, mesmo, por vezes, genialidade”.

## Referências

ANDRADE, M. *Amar, Verbo Intransitivo — Idílio*. 16.ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995.

\_\_\_\_\_. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1951.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1951.

ASSOUN, P. L. *Freud & Nietzsche: semelhanças e dessemelhanças*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

DELEUZE, G. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: edições 70, 1994.

FEREZ, O. C. (Pesq.); CHAUI, M. S. (Cons.). Nietzsche vida e obra. In: NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova cultural, 1987, p.vi-xvii. (Os Pensadores).

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HAAG, C. Bisneto de Wagner desmascara festival de Bayreuth em livro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo: 17 abr. 1997, Caderno 2, p.12.

HOLLINRAKE, R. *Nietzsche Wagner e a filosofia do pessimismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LOPEZ, T. P. A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo, Idílio*. 16.ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995, p.9-44.

LUDWIG, E. *Os alemães*. Trad. Adda Coaracy e Vivaldo Coaracy. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

MANN, H. *O pensamento vivo de Nietzsche*. 2.ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, 1944.

MARTINS, M. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

MIELIETINSKI, E. M. *Apoética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1977.

\_\_\_\_\_. *Ecce-homo — como cheguei a ser o que sou*. 2.ed. Trad. Lourival de Queiroz Henkel. São Paulo: Brasil, [s.d.].

\_\_\_\_\_. *Vontade de Potência*. Trad. Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Globo, 1945.

SCHMIDT, S. P. *O mito de Tristão e Isolda no romance brasileiro: o caso Amar*, verbo intransitivo. Porto Alegre: 1991, p. 229. Dissertação (Mestrado em Letras)- Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOUZA, P. C. Nietzsche polifônico. *Folha de São Paulo*, São Paulo: 13 set., 1992, p.4.

WISNIK, J. M. A paixão dionisiaca em Tristão e Isolda. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: [s.d].