

**Nietzsche contra os elementos dramático-musicais dos
dramas de Richard Wagner / Nietzsche against the dramatic-
musical elements of Richard Wagner**

Felipe Thiago dos Santos¹

RESUMO

Temos a intenção neste artigo de compreender as críticas de Friedrich Nietzsche ao compositor Richard Wagner a partir dos dramas musicais do compositor alemão. Assim, nosso objetivo é realizar uma “leitura” das partes internas presentes nas obras musicais do compositor alemão, a saber, os leitmotiv e a melodia infinita (unendliche Melodie). Assim, tentaremos compreender as principais características desses elementos, de modo que essa leitura nos possibilite analisar qual a similaridade existente entre Wagner e a modernidade, no contexto do pensamento nietzscheano. Portanto, nossa tarefa não é – através desse desvelar dos princípios composicionais de Wagner - apenas mostrar de que maneira Wagner é visto por Nietzsche como o representante *décadent par excellence* da modernidade, mas como os seus elementos dramático-musicais são meios para “hipnotizar” o homem moderno. Para a realização de nossos objetivos nos utilizaremos de fragmentos da partitura de O Anel do Nibelungo (Der Ring des Nibelungen), de Wagner e, também, da obra de Nietzsche intitulada "O Caso Wagner" (Der Fall Wagner).
Palavras-chave: Nietzsche, Wagner, Leitmotiv, melodia infinita.

ABSTRACT

Our goal is to understand the criticisms of Friedrich Nietzsche to the composer Richard Wagner from the musical works of the German composer. Thus, our intention is to perform a "reading" of the constituent internal parts of Wagnerian dramas, namely leitmotifs and the infinite melody (leitmotiv and unendliche Melodie). So, we will try to understand what are the musical ideas of the German composer, so this reading enable us to understand what is the similarity between Wagner and modernity in the context of Nietzschean thought. Therefore, our task is not - through this unveiling of compositional principles of Wagner – only to elucidate how Wagner is seen by Nietzsche as the decadent representative par excellence of the modernity, but also how the leitmotiv and the unendliche Melodie are the Wagnerian means to "hypnotize" modern man. To meet our objectives we will use the fragments of the music sheet of

¹ Mestrando do programa de pós-graduação da Universidade Estadual Paulista – UNESP, cujo título da dissertação de mestrado é: “A música no segundo Nietzsche”; FAPESP; felipefilosofia@marilia.unesp.br.

Wagner's The Ring of the Nibelung (Der Ring des Nibelungen) and Nietzsche's The Case Wagner (Der Fall Wagner).

Keywords: Nietzsche, Wagner, Leitmotiv, endless melodie.

Introdução: O Caso Wagner

Escrito nos últimos anos da produção filosófica de Nietzsche (1888), *O Caso Wagner* soa-nos, à primeira vista, quase como uma obra panfletária. Estilisticamente divergente dos outros escritos do filósofo, esse “manifesto”, tem um objetivo em toda sua argumentação: atacar Wagner e tudo aquilo que se expandira na Europa na segunda metade do século XIX como wagnerianismo. Porém, numa análise mais depurada do texto, mostraremos que Wagner é apenas um “bode expiatório”, ou seja, um fio condutor que permite a Nietzsche denunciar outro personagem: a modernidade. Assim, evidenciaremos aqui algumas similitudes que possam unir, num único eixo problemático, a modernidade e a música de Wagner.

A tarefa de reconhecer, na música wagneriana, um sintoma de degenerescência estética que fosse análogo àquele embotamento moral que Nietzsche salientara – no decorrer de suas obras - acerca da modernidade, foi possível, pois, um novo elemento conceitual permitira que Nietzsche unisse o núcleo de ambas as críticas. Esse conceito unificador é o de *décadence*. Influenciado pelas leituras do crítico literário Paul Bourget², Nietzsche faz uso do termo em questão para apontar um processo, por meio do qual, uma dada organicidade da hierarquia vital é posta em um movimento de dissolução anárquica, ou seja: a *décadence* promove a degenerescência formal ao minar toda base de coesão, como uma doença que toma o enfermo.

A *décadence* pode ser entendida tanto como um sintoma artístico como fisiológico. Tais possibilidades não se anulam, mas se complementam. A

² Bourget em sua obra principal afirma que a *décadence* é um processo pelo qual se tornam independentes partes subordinadas no interior de um organismo, assim, “[...] um estilo *décadence* é aquele em que a unidade do livro se decompõe dando lugar à independência da página, em que a página se decompõe para dar lugar à independência da frase e a frase, para dar lugar à independência da palavra. Na literatura atual, multiplicam-se os exemplos que corroboram essa fecunda verdade”. (BOURGET, 1924, p. 20. Tradução nossa).

compreensão da *décadence* fisiológica nos interessará mais adiante, quando tratarmos da experiência auditiva do drama wagneriano. Por ora, podemos defini-la como um estado de falência instintiva que se efetua tanto no artista Wagner, como é transferida aos ouvintes modernos pela obra do compositor alemão. Já a *décadence* artística é entendida por Nietzsche, em termos análogos à fisiológica, mas aqui ela se concentra na própria obra de arte, em outras palavras, na composição de cada elemento que permeia o todo na criação.

Portanto, a acusação que perpassa todo *O Caso Wagner*, refere-se ao princípio fragmentário que a música de Wagner toma para si, um princípio, portanto, de *décadence* artística. Assim, “o fato de Wagner travestir em um princípio a sua incapacidade de criar formas orgânicas” (NIETZSCHE, 1999, p. 23) encobre sua verdadeira finalidade: “ele – Wagner – quer o efeito”. (NIETZSCHE, 1999, p. 26). Uma arte fragmentada como esta, nos impossibilita compor auditivamente um fluxo contínuo e consistente de seu interior, pois Wagner cria apenas “pequenas preciosidades” (NIETZSCHE, 1999, p. 27), sendo, por isso, chamado por Nietzsche de mestre miniaturista. Cada som deixa de relacionar-se organicamente dentro de uma dada estrutura, na medida em que eles não mais se organizam hierarquicamente, mas sim, arbitrária e desordenadamente. Desse modo, a gramática sonora da melodia wagneriana abandona a subsunção à regra, tornando-se, por isso, simples jogo anárquico de átomos.

Ao comparar *Carmen* de Bizet ao estilo wagneriano Nietzsche afirma:

Eu enterro os meus ouvidos sob essa música, eu ouço sua causa. Parece-me presenciar sua gênese – estremeço ante os perigos que acompanham alguma audácia, arrebatam-me os acasos felizes de que Bizet é inocente (NIETZSCHE, 1999, p. 12).

À parte a “malvadez” (*Bosheit*) que se encontra na comparação que Nietzsche faz entre Bizet e Wagner, o filósofo se fundamenta no conceito de *décadence* para mostrar que *Carmen* é uma ópera que, “sem a mentira do grande estilo” (NIETZSCHE, 1999, p. 12) – fazendo alusão a Wagner – se encontra como antagônica ao estilo da *décadence*. Pois, quando se ouve sua

causa, ou seja, no momento que se acompanha seu *jogo sensual*, em que cada parte se coloca em perfeita relação com as outras, pode-se penetrar na obra, “presenciar sua gênese”.

Uma música como a de Bizet, é tratada por Nietzsche, como condição de possibilidade de certa unidade entre reflexão e audição, uma vez que a sua forma de organização, permite que pensemos nela, ou seja, que possamos decompô-la, separar suas partes, apreciar cada *argumento sonoro* e, posteriormente, juntá-los num único discurso.

Uma música maliciosa, refinada, fatalista [...] É rica. É precisa. Constrói, organiza, conclui. [...] esta musica trata o ouvinte como pessoa inteligente e até como músico – e também nisso é oposto de Wagner (NIETZSCHE, 1999, p. 11-12).

O “grande estilo” de Wagner é, na concepção de Nietzsche, a efetivação estritamente oposta à construção, organização e conclusão a que *Carmen* nos remete. Os processos composicionais wagnerianos são entendidos em *O Caso Wagner* como ferramentas que dissolvem a coesão não apenas da música, mas também da audição. A pergunta mais importante nesse capítulo é: como essa anulação acontece? Mas, antes de entender como a audição é estilhaçada, temos de nos perguntar: o que seria o “grande estilo”? Em poucas palavras: as inovações dramáticas tão características das obras de Wagner. Inovações que nos obrigam, segundo Nietzsche, a olhar essa arte com uma “lente de aumento”, logo, “olhando para ela, não se acredita nos nossos próprios olhos – tudo fica grande...” (NIETZSCHE, 1999, p. 14).

São inúmeros os elementos inovadores que Wagner utilizou em seus dramas, e, sem exceção, todos são vistos por Nietzsche como sintomas da *décadence*. São eles: os “motivos condutores” (*leitmotive*), isto é, motivos musicais que agregam a si um sentido associativo dentro de uma composição dramática ou cênica. A “melodia sem fim” (*unendliche Melodie*), caracterizada por uma inconstância melódica, de forma que ela “igualava ao caráter aparentemente ‘não-melodioso’ e amorfo de suas linhas vocais e instrumentais e com as proporções ‘intermináveis’ de suas óperas” (MILLINGTON, 1995, p. 262). Além desses – reconhecidamente os mais importantes nos dramas de

Wagner – há também outros que já existiam, mas que, em Wagner, sofreram grande modificação: o gesto (*Gebärde*), que, nos dramas, ganharam importância diferenciada do que acontecia nas óperas anteriores – aqui, por exemplo, o gesto se imbrica vez por outra aos *Leitmotive*. Há também o uso do cromatismo, a modificação da estrutura musical (árias, duetos, coros etc), o aumento do número de músicos distribuídos cenicamente, e o espaço (*Bayreuther Festspielhaus*) cênico adaptado às suas necessidades, a utilização de novos instrumentos, entre várias outros elementos. De porte dessas informações podemos agora voltar aos elementos composicionais de Wagner.

1 *Leitmotiv*

O primeiro recurso cênico-musical que iremos tratar aqui é o motivo condutor (*Leitmotiv*). Sobre esse recurso estético musical, usaremos uma definição – ao menos provisoriamente – de Thomas S. Grey:

A verdadeira inovação de Wagner, tendo início com *O Ouro do Reno*, foi a criação de um “tecido” musical contínuo, urdido de forma mais ou menos consistente a partir de ideias musicais em forma de motivos, introduzidas – seja na orquestra ou na parte vocal – de forma a estabelecer certas associações dramáticas, emocionais, visuais ou conceituais (*In: MILLINGTON (org.), 1995, p. 92*).

Portanto, os “motivos condutores” são como eixos que permitem um reconhecimento da forma musical wagneriana. Sua importância consiste, assim, em conceder a esse “tecido musical” certa coerência. Todavia, não falamos aqui de uma coerência apenas musical, mas antes de tudo, dramática. Os motivos aparecem, pois, filiados à personagens, cenas, expressão de um sentimento, um objeto, um acontecimento, entre outros. Para exemplificar: Siegmund – personagem da tetralogia de *O Anel do Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*) – tem um motivo que lhe é próprio (figura 1), assim como o personagem *Siegfried*, a espada, o desalento de Wotan, etc.

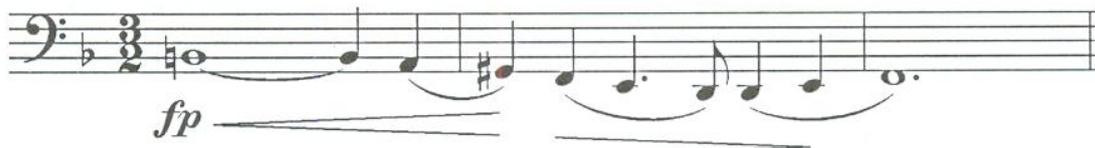


Figura 1: Tema de Siegmund

Por mais que esses motivos sejam concebidos como “eixos musicais e dramáticos”, não se pode afirmar que eles são fixos e imutáveis. Wagner compõe motivos que não se fecham em sua forma ordenadora dramática. Pode-se ouvir um motivo em *O Ouro do Reno* (por exemplo, o motivo da Espada) se repetir fortuitamente no segundo drama da tetralogia wagneriana, *As Valquírias*. Além disso, um motivo sofre, às vezes, uma pequena variação melódica e adquire outra significação, assim, “o tema de Siegfried como herói, por exemplo, seria uma variante do Toque da Trompa” (DAHLHAUS, 1900, p, 98). A variação motívica em Wagner está sempre agregada a um conteúdo semelhante, de modo que uma ideia instrumental equivale ao seu significado dramático. Para efeito de explicação: o tema da “Necessidade dos Deuses”³, composto na tonalidade de mi menor (Em) e metrificado em compasso quaternário (figura 2), se identifica com o tema de “Erda”⁴ (figura 3), que por sua vez mantém a estrutura de compassos em 4/4, tal como a melodia em escala menor; mas sua tonalidade varia para o dó sustenido menor (C#m).



Figura 2: Tema da Necessidade dos Deuses

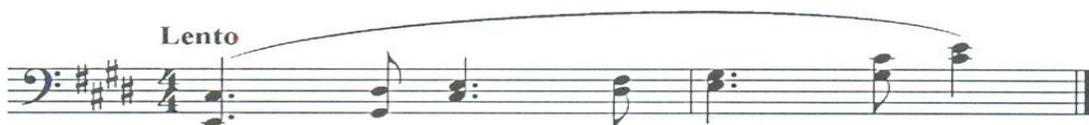


Figura 3: Tema de Erda

³ As Valquírias. Ato II. Cena II.

⁴ O Ouro do Reno. Cena III.

Assim, Wagner parece manter elementos musicais análogos para representar Erda, deusa da terra⁵, pois tal personagem seria “chave” para o desalento de Wotan. Também um motivo pode ter sua ligação cênica modificada – às vezes, um motivo que num drama se filia a um estado emocional de alegria, vitória ou esplendor, adquire, em outro drama, a expressão da raiva, fúria ou desalento. Portanto:

(...) a ideia de um Leitmotiv como uma forma musical fixa, recorrente, semelhante às “fórmulas periódicas” em Homero, é simplista a ponto de ser falsa [...] os motivos são variados incessantemente, isolados e fundidos entre si ou transformados um nos outros, e se aproximam ou se afastam gradualmente na medida que se modificam” (DAHLHAUS, 1988, p. 96).

A essa variação, na qual os motivos são imersos, Yara Caznók dá o nome *constelação de motivos* (CAZNÓK, 2000, p. 30). Assim, os motivos não sendo – como mostramos aqui – formas fixas, tampouco, estruturas cênico-musicais imutáveis, têm sua função organizadora fragmentada. Wagner utilizava esse recurso no intento de possibilitar que o espectador formasse uma unidade auditiva enraizada nessas ideias motívicas. Contudo, a recolocação dos *leitmotiv* em momentos, situações, emoções e personagens diferentes, elimina essa possibilidade, pois, o fato desses motivos “(...) não se darem de forma previsível e direcional obriga-nos a quebrar, internamente, com a linearidade da audição concreta”. (CAZNÓK, 2000, p. 33)

Voltemos, momentaneamente, para Nietzsche. Dentre os diversos caminhos argumentativos que poderíamos tomar aqui, vamos retomar *O Caso Wagner*, tendo em vista duas características acerca dos *Leitmotive* que dão vazão para Nietzsche chamar a arte wagneriana de *décadent* e hipnótica: a primeira seria a função dramática dos motivos condutores de Wagner e a segunda característica se refere à fragmentação auditiva.

Em Wagner se encontra no início a alucinação: não de sons, mas de gestos. Ele busca então a semiótica de sons para os gestos. Querendo admirá-lo, observemo-lo a trabalhar nisso: como separa, como obtém pequenas unidades, como as

⁵ *Erde* no alemão significa “Terra”.

anima, lhe dá relevo e as torna visíveis. Mas aqui se esgota sua força: o resto nada vale (NIETZSCHE, 1999, p. 23).

Wagner se tornou – para Nietzsche – mais um orador, um homem do teatro, do que um músico. Buscar a “semiótica de sons para os gestos” significa, justamente, transferir a legitimação do discurso musical para a cena, ou seja, tirá-la da música. O *leitmotiv*, ou nas palavras de Nietzsche, as “pequenas unidades”, são, inicialmente, substratos sonoros e musicais, mas, posteriormente, elas perdem essa característica. Enquanto matéria (o som instrumental propriamente dito), o *leitmotiv* é reconhecido dentro da partitura musical como parte fundamental da estrutura composicional wagneriana, mas seu fundamento modifica-se quando ele – o som do motivo – se filia à cena. O sentido sonoro se legitima, aqui, num objeto cênico, assim, os motivos “se tornam visíveis”.

O “estilo dramático” de Wagner se efetua no fato de cada som ter sua razão de ser na união que ele adquire em cena aos gestos. Cada som se torna, por assim dizer, artificial, de modo que sua naturalidade é sobrepujada pela ascensão dos elementos cênicos. Dessa forma, os motivos condutores wagnerianos – assim como seus outros elementos musicais – são determinados por uma estrutura dramática. A música, portanto, torna-se nesse processo apenas um meio de apoio para a cena, para a expressão. Por isso, Nietzsche afirma que “Wagner não era músico por instinto”, pois necessitava transformar a música em uma “retórica teatral, um instrumento da expressão, do reforço dos gestos, da sugestão, do psicológico-pitoresco” (NIETZSCHE, 1999. p. 25).

Mas os sons não se agregam semanticamente apenas aos gestos, mas também ao enredo. A forma como cada *célula* musical é construída tem uma relação diretamente vinculada ao sentido da história mesma. Para exemplificar, nos utilizaremos de uma análise que Fernando de Moraes Barros faz do drama *Parsifal*:

Em linhas gerais, Parsifal baseia-se numa mescla de frases hauridas da escala cromática e diatônica [...] a esfera cromática serviria para expressar o ardil ínsito aos domínios de Klingsor,

bem como acentuar a dor ineliminável de Amfortas, sendo que o segundo registro, o diatônico, forneceria o material sonoro tanto à ingênua simplicidade de Parsifal como à solene imponência do tema do Graal. (BARROS, 2007, p. 145).

Sabemos que os motivos wagnerianos não são figuras de reconhecimento dramático – pois não são fixos – e que, em verdade, existe uma determinada expansividade, progressividade e flexibilidade na utilização quase arquetípica dos *Leitmotiv*. Para Nietzsche, aquilo que faz da música wagneriana um *corpus* coeso é precisamente, aquilo que elimina ou compromete sua coesão. Entendamos da seguinte forma: o sentido musical de um drama de Wagner é articulado pelos motivos e atinge, assim, certo *télos*. Isso porque os motivos se desenvolvem – orientados por metas – no intuito de correlacionar cenas, períodos e até mesmo atos inteiros (talvez um drama todo). Esse *método* de Wagner possibilita a coesão dramática. Mas, ao mesmo tempo, segundo Nietzsche, essa coesão é transferida da música para cena. Enquanto “homem do teatro”, Wagner é um gênio, mas, enquanto “homem da música”, ele é um anarquista musical. Tornar a cena, o ato e o drama coesos, significa tornar a música apenas um instrumento para uma expressão que não seja a sua.

A música como veículo para a expressão cênica, eis o que a música wagneriana – para Nietzsche – atinge com seu “grande estilo”. E assim, o homem é hipnotizado. O “efeito” rompe a esfera do prazer sensitivo para alcançar o âmbito da “magia”, do enfeitiçamento irresoluto da força visual que, por sua vez, é amparada pela música. Como mostra Fernando de Moraes Barros, “ocorre que no entender do filósofo alemão, fiar-se tão só nos efeitos da obra de arte é colocar-se a serviço de uma suposta magia da arte” (BARROS. 2007, p, 117).

2 A melodia wagneriana: a “melodia sem fim”.

Quando ouvimos Wagner pelos ouvidos de Nietzsche, ou seja, quando somos levados à escuta da música do compositor de *O Anel* tendo em vista a filosofia do filósofo em questão, temos a tendência de ouvir um Wagner

diletante em matéria de composição musical. De fato, os muitos adjetivos depreciativos que Nietzsche predica a Wagner são instrumentos para essa linha interpretativa. Mas tentemos ir por outro caminho, ou melhor, por outra possibilidade de leitura. Wagner não era um compositor – mesmo quando se fala em matéria de composição instrumental – de porte inferior. É possível verificar, por exemplo, a influência de nomes como Spontini, Weber e até mesmo de um Bellini na orquestração wagneriana, o que fundamenta a hipótese – que Nietzsche também defendia – de que Wagner seria uma síntese estilística das tendências musicais de seu tempo. Wagner era um músico exímio. No campo tonal, ninguém abriu – como mais efetividade - caminho para a música moderna de um Schönberg, de um Stravinsky ou de um Bartók, como Wagner. E Nietzsche tinha total consciência da dessa “genialidade” de Wagner. Por isso o chama de “mestre do passe hipnótico” (*Meister hypnotischer Griffe*). O fato de chamá-lo de “mestre” pode ser um indício para ouvirmos um Wagner refinado em sua arte, o problema – para Nietzsche - é a utilização dessa maestria wagneriana para hipnotizar. Entendamos, pois, como se efetua a experiência da audição wagneriana, ou seja, como se daria a anulação auditiva pelo “passe hipnótico”.

Em toda parte paralisia, cansaço, entorpecimento ou inimizade e caos: uns e outros saltando aos olhos, tanto mais ascendemos nas formas de organização. O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, postigo, um artefato (NIETZSCHE, 1999, p. 23).

Para tratar da fragmentação da audição na música de Wagner, utilizemos o compositor Bach (figura 4) como contraponto da música wagneriana. Tentemos “juntar”, pois, argumentativamente, as três citações. No Minueto em Sol maior (G) de J. S. Bach – “do Pequeno livro de Anna Magdalena Bach” - encontramos um método composicional tão típico do compositor como do período em que está inserido: o Barroco. Aqui vemos uma composição relativamente “simples”. Expõe-se um tema (tema A: do compasso 1 ao 16), que sai de sua tônica, o sol (G: compasso 1), e termina num primeiro momento em sua dominante, num ré (D: compasso 8). A dominante, aqui, tem o papel de criar uma tensão – dissonância - para que o tema seja reexposto,

terminando, num segundo momento, na tônica, resolvendo, assim, uma tensão que foi criada. Depois, o Minueto apresenta outro tema (tema B) fazendo o mesmo processo. Essa forma “simples” que contém 16 compassos, subdivididos em 8 compassos em cada parte (forma AB), expressa uma *forma* estrutural em que cada elemento e parte se relacionam diretamente com o todo. Sua conseqüente apreciação, por sua vez, se estabelece na audição da hierarquia formal existente entre esses elementos.



Figura 4: Minueto em Sol Maior (G) de J. S. Bach

De modo geral, essa análise musical do Minueto bachiano pode nos ser útil para entender como a audição da música de Bach nos leva a uma sensação de delineamento temporal, que se desenvolve a partir de um som hierarquicamente mais fundamental (a tônica), se abre num momento para a expectativa de resolução (dominante) e, por fim, se contrai em sua resolução (volta para a tônica). Com ouvidos nietzschianos: aqui – no minueto - o “todo vive absolutamente”, a estruturação de um arco melódico, guiado por um estado de audição que se pauta em *expectativa* e *satisfação*, nos fornece a possibilidade de percepção de uma organização sonora. Uma música assim, não nos soa como uma anarquia sonora, do contrário, a harmonia da qual ela se utiliza “é um *corpus* teórico extremamente coerente e sistematizado e encerra em si uma visão de mundo hierarquizada” (CAZNÓK, 2000, p. 21). Ou seja, o Minueto de Bach, seguindo a linha de interpretação de Nietzsche, não é

décadent, pois concentra em si uma unidade que nos possibilita apreciar toda sua manifestação.

Stürmisch. ^{B.}Schnell und sehr heftig.
(Immer auf doppelten Saiten.)

Richard Wagner.

The image shows the beginning of the Violin II part of Wagner's 'Die Walküre'. It consists of three staves of music. The first staff starts with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The second staff also starts with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic, and ends with a diminuendo (dim.). The third staff starts with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The music is characterized by a rapid, rhythmic pattern of eighth notes, with a strong emphasis on dynamics and articulation.

Figura 5: Entrada de *As Valquírias* (partitura para o Violino II)

A tão conhecida abertura de *As Valquírias* nos leva para outro estado de audição: o fragmentado. Se lá em Bach, acompanhamos temporalmente um fluxo de ideias musicais estabelecidos pelo “jogo” hierárquico de notas, aqui experimentamos a dúvida, o desconforto, o sobressalto. Se lá a dissonância tem momentos de aparecimento e funções bem estabelecidos, aqui as dissonâncias se reafirmam, adiam a resolução, evitam a previsibilidade, são – pela pulsação de sua metragem – rasgadas. O resultado, musicalmente falando, é de uma audição que se imersa paradoxalmente numa *in-conclusão*.

“Incapacidade de criar formas orgânicas” é o mesmo de tomar a decomposição como um princípio de composição. Aqui reside, segundo Nietzsche, o instrumento para que Wagner possa dar seu passe hipnótico. Entende-se *hipnose* como um processo por meio do qual o ouvinte não pode mais “visualizar” o todo e, por isso, fica preso ao instante, processo esse em que as notas não se deixam vincular mais à frase, que a frase não se sujeita mais ao tema e que o tema não mais se atrela diretamente a forma.

Essa música – a de Bizet – é maliciosa, refinada, fatalista: entretanto permanece popular [...] É rica. É precisa. Constrói, organiza, conclui: assim, é o contrário do pólo na música, a “melodia infinita” (NIETZSCHE, 1999, p. 11).

A estruturação da música de Bizet “constrói”, uma vez que se vale dos meios composicionais que já citamos anteriormente. Constrói, a partir de um ritmo perceptivelmente estabelecido, não se sujeita à dúvida, tão pouco às incertezas, organiza os elementos num *corpus* que é passível de ser facilmente subdivido, e, conclui na satisfação auditiva de seus arcos melódicos. Justamente, o contrário do que a melodia de Wagner faz - como o próprio nome já diz: uma melodia sem fim.

Um dos meios composicionais mais conhecidos dos dramas wagnerianos é a “melodia sem fim”. Tal melodia é uma criação genuinamente wagneriana. Por meio dela podemos entender o porquê de Nietzsche reconhecer na música wagneriana uma “lente de aumento”. Melodia sem fim é um termo que designa um procedimento composicional em que a linha melódica tem sua duração arrastada, seu tempo fragmentado e uma resolução ininterrupta. De uma maneira mais esclarecedora, a melodia sem fim seria a caracterização amorfa de uma linha melódica. O resultado que se tem com a melodia sem fim é o rompimento de uma espécie de superfície da audição. Segundo Caznók, é o que tira o automatismo da audição:

[...] a melodia infinita visa afastar-se da articulação e da repetição periódica dos versos e frases musicais, para que o automatismo da audição seja desfeito. Esse automatismo geralmente acontece quando os arcos melódicos se apresentam de tamanho igual (quadratura melódica), isto é, quando o ouvido capta um padrão temporal recorrente e o utiliza posteriormente como referência. (CAZNOK, 2001, p. 47).

Assim, o ouvinte é afetado por uma melodia que se fundamenta sempre no retardamento de suas conclusões – como aparece na figura 5. O que se percebe em Wagner, segundo o pensamento de Nietzsche, é que o compositor nos faz indefesos auditivamente. Somos tomados mais por uma atmosfera sonora, do que por uma gramática de sons, de modo que, não vemos mais as pequenas relações que compõe a unidade do todo, mas sim uma grande

massa sonora que é arrastada em sua duração na fragmentação do ritmo e na desarticulação estrutural. É o que Nietzsche chama por “mentira do grande estilo” (1999, p. 12).

Na experiência auditiva da abertura de *As Valquírias*, nos sentimos imersos num ambiente de incertezas e angústias. A sustentação de uma única nota (aqui, o Ré, tocado pelo segundo Violino), arrastada por mais de 4 minutos, seu ornamento caracterizado pela intensificação e enfraquecimento num espaço curto de tempo, nos faz flutuar temporalmente, tira a possibilidade de uma apreciação distanciada, por assim dizer. Isso porque a nota não apenas se arrasta, mas também pelo fato dela se tornar gigantesca, uma vez que as pequenas preciosidades, apresentadas pelo compositor, seriam aumentadas e redobradas.

A *décadence* pode ser entendida em termos musicais, isto é, nos construtos que compõe as composições de Wagner não como uma simples desfragmentação, mas sim, como um processo. Logo, a “melodia sem fim” só é possível mediante um processo que antecede sua efetivação: o ritmo. Isso, dado o fato do ritmo na obra de Wagner não tornar consistente o fluxo da melodia, pelo contrário “...a sucessividade dos sons geraria uma indeterminação rítmica constante” (BARROS, 2007, p. 130).

A crítica de Nietzsche ao modo como Wagner se utiliza da disritmia é algo que o autor de *O Caso Wagner* não mostra inauguralmente em sua terceira fase. Já em *Humano, demasiado humano II*, tendo escrito o volume *Opiniões e sentenças diversas* em 1879, Nietzsche aponta para a forma em que Wagner suprime o ritmo, e aqui de maneira muito clara ele nos expõe:

[...] Seu (de Wagner) famoso recurso artístico, originado desse desejo e a ele apropriado – a melodia infinita – empenha-se em romper toda uniformidade matemática de tempo e espaço, até mesmo em zombar dela às vezes, e ele é prodígio na invenção de tais efeitos, que para o ouvido mais velho soam como paradoxos e sacrilégios rítmicos (NIETZSCHE, 2008, p. 65).

Ora, a utilização, vez ou outra, de uma mistura de compassos, seja as intercalações da rítmica binária, ternária ou quaternária, ou mesmo, utilizá-las ao mesmo tempo, mostra a fraqueza métrica, ou seja, evidencia uma

décadence rítmica, por assim dizer. Voltando, ainda, no livro de Fernando de Moraes Barros: “Localizar-se no tempo musical implica, igualmente, relacionar-se de forma projetiva com os sons de uma dada melodia...” (p. 131). Assim, como não podemos agir ativamente frente ao objeto – a música -, temos nossos sentidos confundidos, como um enfermo ou como um homem embriagado que não consegue mais compor ativamente um delineamento temporal. O que nos viabiliza entender quando Nietzsche nos fala: “Estou longe de olhar passivamente, enquanto esse *décadent* nos estraga a saúde – e a música, além disso!” (NIETZSCHE, 1999, p. 18).

O problema da arte wagneriana não se fecha, segundo lemos na obra de Nietzsche, em si mesmo. Ela procura para si transmitir essa disritmia *instintual* aos seus ouvintes, isto é, comunicá-la fisiologicamente. Aqui, podemos recorrer ao que chamamos de falência instintiva no início da nossa pesquisa (p. 8), uma vez que, os efeitos dessa arte *décadent* ultrapassam a esfera artística e apontam para uma degeneração do próprio corpo. E Nietzsche vai mais além. Ele fala aqui de um corpo histórico; reduzindo ao tema do nosso trabalho: de um ouvido histórico. Basta lembrar que, já em 1876, o filósofo escreve:

A música, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, tão profundamente tocante, que possa valer como linguagem *imediate* do sentimento; mas sua ligação ancestral com a poesia pôs tanto simbolismo no movimento rítmico, na intensidade ou fraqueza do tom, que hoje *imaginamos* ela fale diretamente ao nosso íntimo e que dele parta. (NIETZSCHE, 2008, p. 65).

Para que haja certa positividade na audição, em outras palavras, para que possamos “construir”, “organizar” e “concluir”, é necessária que a música nos possibilite, segundo Nietzsche, a percepção de todas suas causas, dado as capacidades adquiridas historicamente por essa audição. Apenas assim é possível se adentrar a uma massa sonora e não se sentir perdido dentro dela.

Para finalizar, trarei, novamente, o aforismo 134 de *Humano, demasiado humano II*, que traduz as principais ideias acerca da “melodia sem fim” e da disritmia wagneriana:

Como a alma deve se mover, segundo a nova música – A intenção artística que a nova música persegue com o que

agora é chamado, de maneira vigorosa, porém imprecisa, de “melodia infinita”, pode ser esclarecida se imaginamos alguém que entra na água, aos poucos deixa se pisar seguramente no fundo e afinal se entrega à mercê do elemento que balança: é preciso *nadar*. Na música anterior tinha-se, em gracioso, solene ou vivaz movimento, com rapidez ou lentidão, que *dançar*: a medida necessária para isso, a observância de determinados graus equivalentes de tempo e força, exigia da alma do ouvinte uma contínua *ponderação*: no contraste entre essa mais fria corrente de ar, que vinha da ponderação, e o cálido bafejo do entusiasmo musical baseava-se a magia daquela musica – Richard Wagner quis outra espécie de *movimento da alma* que, como eu disse, tem afinidade com o nadar e o flutuar. Talvez seja esta a mais essencial de suas inovações (NIETZSCHE, 2008, p.65)

REFERÊNCIAS

- BARROS, F. M. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURGET, P. *Essais de Psychologie Contemporaine*. Paris: Libraire Plon, 1924.
- CAZNÓK, Y. B & NETO. A. F. *Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos*. São Paulo: Musa, 2000.
- DIAS, R. M. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- DIEMINGER, S. *Musik im Denken Nietzsches*. Essen: Die Blaue Eule Verlag, 2002.
- HANSLICK, E. *Vom musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1973.
- JANZ, C. P. *Die "Tödtliche Beleidigung": Ein Beitrag zur wagner-Entfremdung Nietzsches*. In: *Nitzsche-Studien: Internatiolaes Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*. Berlim: Walter de Gruyter, 1975.
- LAUTER-MÜLLER, W. *Décadence artística enquanto decadence fisiológica: a propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wanger*. São Paulo: In: *Cadernos Nietzsche*. Volume 6. 1999.
- MASCHKA, R. *Wagners Ring*. In: *Meisterwerke Kurz und bündig*. Munique: Piper, 1999.
- MILLINGTON, B. (Org.) *Wagner, um compêndio*. Rio de janeiro: Jorge Zahar. 1995.
- NIETZSCHE, F. *Der Fall Wagner*. Berlin: Reclam, 1986.
- _____. *O Caso Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Humano demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WAGNER, R. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. São Paulo: L&PM, 2000.