

Richard Wagner: a esperança no ressurgimento da cultura alemã

Natália de Andrade Pereira¹

RESUMO

Este artigo é resultado da pesquisa dedicada ao perfil estético de Richard Wagner. A execução do trabalho investigativo demandou o manuseio das fontes bibliográficas primárias constituídas pelos principais escritos desse expoente da cultura alemã do século XIX, com maior atenção para o *Beethoven* e *A arte e a revolução* de Wagner. A argumentação se deteve na contextualização do ambiente artístico alemão da época em questão, para tanto foi necessária uma digressão aos fundamentos clássicos da arte extraídos do mundo grego, fonte comum de inspiração para o artista. O estudo aludido acima ocorre a partir da exposição da composição wagneriana, especialmente os trabalhos operísticos inspirados na mitologia germânica, cujo ápice induziu o autor de *O anel dos nibelungos* a postular uma nova perspectiva para a revolução cultural alemã com o a criação do teatro de Bayreuth. A partir desse momento, cabe refletir sobre o papel da música no contexto social alemão, e a defesa contundente da autonomia da arte em um período que dava lugar à profanação da cultura com a sua redução ao mero entretenimento. A reconstituição do ambiente cultural alemão reforça a crítica wagneriana a respeito da incompatibilidade da arte com os fenômenos de massificação da cultura que ao invés de promovê-la, produz efetivamente a sua redução ao espetáculo alienante.

Palavras-chave: música; Wagner; cultura; revolução.

Richard Wagner: the hope in the resurgence of German culture

ABSTRACT

This article is the result of research dedicated to the aesthetic profile of Richard Wagner. The implementation of the investigative work demanded the handling of primary literature sources constituted by the major writings of this exponent of German culture of the nineteenth century, with greater attention to Beethoven and *Art and the Wagner Revolution*. The argument stopped in the context of the German art scene of the time in question, therefore it took a tour to the classical foundations of art taken from the Greek world, common source of inspiration for the artist. The study alluded to above occurs from exposure Wagnerian composition, especially the operatic works inspired by Germanic mythology, whose apex induced the author of *The Ring of the Nibelungs* to postulate a new perspective to the German cultural revolution with the the creation of the Bayreuth theater. From that moment, it is a reflection on the role of music in the German social context, and the forceful defense of the autonomy of art in a period that gave rise to the culture of desecration with its reduction to mere entertainment. The reconstitution of the German cultural environment reinforces the critical Wagnerian about art is incompatible with the mass phenomena of culture rather than promote it effectively produces its reduction to the selling show.

Keywords: music; Wagner; culture; revolution.

Autor para correspondência: Natália de Andrade Pereira

Rua Nelson de Oliveira, 587 Apt; 02 Bairro: Santa Mônica 38.408.204

E-mail: andradenatalia88@yahoo.com.br

Recebido em: 16 abr. 2015

Aceito em: 20 mai. 2015

Editor responsável: Prof. Me. Fábio Julio Fernandes,

¹Universidade Federal de Uberlândia, MG, Brasil.

INTRODUÇÃO

Richard Wagner era mais que um compositor, ele parece ser um artista completo. Em suas óperas, era o regente, o libretista e o ensaísta, atentava-se para cada detalhe, apresentando-se versátil e ativo. Pessoalmente cuidava dos preparativos de suas peças, da questão mais simples, como, por exemplo, a escolha do solista, à questão mais complexa, como a escrita de seus próprios libretos. Entre os músicos, foi o que mais teve produção intelectual. Entretanto, vale ressaltar que grande parte de sua obra não tinha somente teor musical, mas também político e histórico.

Para falar mais sobre o músico, seria interessante tratar da raiz de suas composições: os mitos. Wagner admirava de tal forma a cultura grega que seguia seus mais profundos ensinamentos. Vale lembrar que ele não pretendia, em momento algum, imitar a tragédia grega clássica ou simplesmente reimplantá-la nas suas músicas, uma vez que elas pareceriam agora em solo alemão em tempo moderno, Nesse sentido, definitivamente essa não era a sua intenção, visto que Wagner era tão audacioso e inteligente. A imitação ou a reimplantação poderiam ser consideradas como sendo tarefas fáceis, ao contrário da tarefa a qual o músico se propôs.

Wagner enxergava nas artes gregas uma inspiração para a sua crítica densa ao estilo operístico que vigorava na Europa entre os séculos XVI e XVII. Sendo assim, para não realizar apenas uma fraca caricatura da tragédia grega, Wagner estudou profundamente as bases que edificaram a arte antiga, pois, conhecendo essas bases, ele poderia, de forma genial, propor uma nova obra de arte, inspirada na mais alta forma de cultura até então experimentada e, assim, poderia modificar, por consequência, o comportamento humano, uma vez que, para o músico, a decadência da cultura estava estritamente relacionada à decadência humana.

O RESSURGIMENTO DOS MITOS GERMÂNICOS EM WAGNER

Na procura pela base da riqueza cultural da Grécia, Wagner deparou-se com os mitos gregos, os quais refletiam a cultura do povo e exaltavam-na. Em contato com a leitura dos antigos, o compositor observava a força que o mito exerceu no seu tempo e o poder mágico dele de auxiliar a criação artística da música. Dessa forma, Wagner fez com que suas composições seguissem o mesmo exemplo de exaltação cultural e o modo mais completo de resgatá-la seria reviver os mitos germânicos até então esquecidos. Nesse sentido, o músico declara o seguinte sobre suas leituras:

Irresistivelmente atraído pelo Norte, onde se situavam os mananciais do que desejava, me esforcei, na medida de minhas possibilidades, ignorante como era das línguas escandinavas, por familiarizar-me com a Edda e com as partes em prosa dos poemas heroicos. A leitura da *Wälsungasaga* teve uma influência importante sobre o modo com que minha imaginação tratava temas que começara a conhecer pelas investigações de Mone. A consciência que desde muito tempo atrás tinha sobre a original beleza desse velho mundo legendário ganhou rapidamente uma transparência suficiente para informar minhas concepções futuras (WAGNER, *apud* MONIZ. 2007. p. 61).

Como percebemos, desde jovem, o músico sentia-se atraído pelos mitos, primeiramente pelos mitos europeus da Idade Média e, logo depois, com seus trinta anos, acreditava que a esperança da arte estaria presente nos mitos germânicos e é por isso que suas composições são construídas sob essas histórias extremamente nacionalistas. Desse modo, observamos claramente a influência de vários mitos trágicos na produção artística de Wagner, como vemos a seguir:

A Odisseia o inspirou a criar o Navio Fantasma e Tannhäuser, o mito de Sêmele, a mãe de Dionísio, foi crucial na composição de Lohengrin; e As Rãs, de Aristófanes, acabou por dar ocasião a Os Mestres Cantores de Nuremberg; demonstrando que Wagner já conhecia bem a mitologia greco-romana (MONIZ, 2007, p. 60).

Logo após esse aprofundamento nos mitos gregos, Wagner mergulhou na leitura dos mitos germânicos dos irmãos Grimm, tornando-se um grande pesquisador, principalmente, dos mitos nórdicos da Escandinávia. A partir de então, escreveu uma de suas obras mais aclamadas: *O Anel dos Nibelungos*. Ópera em que podemos sentir o forte cheiro dos mitos germânicos, versado por um perfil nacionalista romântico. *O Anel dos Nibelungos* foi escrita entre 1813 a 1883, sendo composta por quatro atos, a saber, *O Ouro do Reno*, *A Valquíria*, *Siegfried* e *Crepúsculo dos Deuses*. A ópera é uma adaptação do mito nórdico “Saga dos Nibelungos”, presente no norte da Alemanha num período ainda pré-cristão. Entenderemos melhor o mito através da descrição a seguir.

A primeira cena nomeada de *O ouro do Reno* é composta por catorze personagens:

- Woglinde, donzela do Reno
- Wellgunde, donzela do Reno
- Flosshilde, donzela do Reno
- Alberich, rei dos nibelungos

- Fricka, mulher de Wotan\Odin
- Wotan\Odin, deus supremo
- Freia, irmã de Fricka, deusa da juventude e beleza
- Fasolt, gigante
- Fafner, gigante
- Froh, irmão de Freia
- Donner, deus do trovão, irmão de Freia
- Loge, deus do fogo
- Mime, irmão de Alberich
- Erda, deusa terra

Esse primeiro momento da peça é encenada em quatro cenas sem intervalo entre elas, embora se trate de uma peça longa com cerca de dezoito horas de duração.

A primeira cena acontece no rio, onde estão nadando e brincando tranquilamente as três irmãs donzelas, mas, em seguida, Alberich, um anão, surge, e a música torna-se mais forte e tensa. Atraído pela beleza das donzelas, ele começa a persegui-las, pedindo o amor das moças, elas, porém, troçam do feio anão. É nesse momento que o velho fita o ouro que brilhava como uma forte luz amarela, e as donzelas gritam que era o ouro do Reno e que aquele que fizer dele um anel e renunciar para sempre ao amor será o dono do mundo. Surgem então os instrumentos de sopro que anunciam a renúncia ao amor. Alberich, hipnotizado pelo desejo de ter poder, rouba o ouro de suas guardiãs, que, desesperadas, correm atrás do pequeno astuto.

A segunda cena tem início no castelo de Walhalla, morada dos deuses, onde Wotan, Loge, Donner e Fricka discutem com os gigantes sobre a barganha que fizeram negociando Freia. Entretanto os irmãos não queriam que os gigantes levassem sua irmã, porque, partindo do reino, a deusa da beleza e da juventude levaria, por consequência, a juventude de todos os deuses¹. Mas a deusa tinha sido prometida por Wotan aos gigantes em troca da construção do Walhalla, o castelo. A única forma de convencer os gigantes a abandonar a deusa seria oferecendo a eles o anel que tinha sido roubado pelo rei nibelungo e que conteria todo o ouro e poder da Terra. Somente esse anel seria capaz de fazer um homem esquecer o amor de uma mulher. Assim, a cena tem seu fim com Wotan e Loge

descendo até as profundezas da terra à procura de Alberich.

Na terceira cena, os deuses encontraram-se com Alberich o qual, carregando em sua mão um metal todo trabalhado, explica aos deuses que aquele era o metal que possibilitaria ao seu possuidor tornar-se invisível ou assumir outras formas, qualquer uma. Alberich, para provar o poder do anel aos visitantes, colocou sobre sua cabeça o *Tarnhelm*, o pequeno metal enfeitado, transformando-se em uma enorme serpente. Os deuses ficaram assustados com o poder que detinha o pequeno anão, então, para roubar definitivamente o seu metal, pediram para que ele se transformasse em um sapo. O inocente anão atendeu ao pedido e foi nesse instante que Wotan roubou sua peça mágica, depois de amarrar Alberich. O anão, após ser desamarrado pelos deuses exclamou sua maldição:

Já estou livre? (rindo furiosamente)
 Realmente livre? Pois então, deixe-me que te dê a primeira saudação de minha liberdade. Por uma maldição chegou a ser meu, pois que agora o anel seja sempre maldito. Seu ouro outorgou-me um poder ilimitado, que agora sua magia traga a morte àquele que o leva. Nenhum homem será feliz com ele, nenhum homem verá o sorriso de seu esplendor. Qualquer um que o possua sentirá agoniado por problemas, e qualquer um que agora o tenha será acossado pela inveja. Todo o mundo ansiará por possuí-lo, mas ninguém tirará proveito dele. Sem benefício algum, seu dono deverá estar alerta, pois o anel o levará até os seus assassinos. Convencido de que vai morrer, o covarde se verá possuído pelo medo. Enquanto viver, suspirará pela morte, e o senhor do anel se converterá em seu escravo, até que minhas mãos voltem a ter o que me foi roubado. Esta é a suprema bênção que o nibelungo outorga a seu anel. Agora pode ficar com ele... (rindo) Guarda-o bem! Não escaparás de minha maldição (WAGNER *apud* MONIZ. 2007, p. 95-96).

Embora o metal estivesse já tomado pela praga, Wotan não se importou com a maldição jogada pelo anão e não imaginou que aquela imprecação seria seu crepúsculo.

quando começam a envelhecer, para que rejuvenesçam e, desse modo, prosseguir até o Ragnarök.” Wagner adaptou o mito à sua obra colocando Freia como a responsável pelos frutos. Aliás, essa é uma característica marcante do dramaturgo que, “como sempre, tratou dessas tradições de maneira muito sua, selecionando, concatenando, completando” (MONIZ, 2007, p. 78-79).

¹ Mais uma vez o binômio saber-poder manifesta-se no drama. Diferentemente dos deuses greco-romanos, as divindades germano-escandinavas não são imortais. Para manterem-se eternamente jovens, precisam consumir as maçãs mágicas. Na *Edda em Prosa*, a guardiã desses frutos não é Freia, mas Idun, esposa de Bragi, o deus da poesia. “Ela guarda as maçãs que os deuses devem comer

No terceiro ato, acontece a entrega do ouro, isto é, do anel e do *Tarnhelm* aos gigantes em troca da deusa. Essa permuta, entretanto, que não foi realizada com tanta paz, uma vez que Wotan, já tomado pelo poder do anel, não desejava desfazer-se dele. A deusa da terra surge, contudo, e aconselha o poderoso deus a entregar o anel que só traria a maldição para quem o possuísse. Obedecendo à deusa, Wotan finalmente entrega o anel, o que desencadeia uma luta terrível entre os dois gigantes que brigam pela riqueza até a morte de um deles, Fafner, o qual, no fim da cena, é arrastado pelo irmão.

A segunda saga, A Valquíria, contém seis personagens:

- Siegmund, filho mortal de Wotan
- Sieglinde, filha mortal de Wotan
- Hunding, marido de Sieglinde
- Wotan e Frick
- Brunhilde, filha de Wotan e Erda

Também é composta pelas oito Valquírias, irmãs mais novas de Brunhilde:

- Gerhilde
- Ortlinde
- Waltraute
- Schwertleite
- Helmwig
- Siegrune
- Grimgerde
- Rossweise

O primeiro ato é formado pelo reencontro entre dois irmãos gêmeos, Siegmund e Sieglinde. Siegmund, ao encontrar Sieglinde, explica-lhe que estava fugindo de uma guerra e que sua vida era revestida pela miséria e pela morte. Ainda sem saber que aquela era sua irmã perdida, Siegmund esclarece que sua mãe morreu pelas mãos dos *neidings* e que, no mesmo dia em que isso aconteceu, desapareceram sua irmã querida e seu pai². Logo os dois descobriram que eram irmãos e apaixonaram-se perdidamente um pelo outro. Em seguida, a bela jovem apresentou para seu irmão uma espada cravada em sua casa por um estranho que disse que só um homem conseguiria arrancar a espada de lá. A cena termina quando Siegmund retira a espada e abraça sua amada.

O segundo ato desenvolve-se a partir da fuga dos dois amantes que, desesperados, fogem do traído Hunding. No entanto, o desespero maior não está entre o casal que foge, mas sim no coração de Wotan que, pressionado por Frick, retirou sua

proteção do filho mortal, além disso, a esperança de Wotan em roubar o anel do gigante cai por terra, já que nenhum deus é capaz de tal intento, e quando Brunhilde foge com Sieglinde, desperta a fúria do pai por ter desobedecido às suas ordens. Vale lembrar que Siegmund deveria ser o responsável por proteger o anel do perigoso anão, entretanto ele morre pelas mãos do marido enganado (Hunding).

No terceiro e último ato, entram cavalcando as Valquírias, com os corpos dos guerreiros que haviam sido acordados para lutar contra o gigante e resgatar o anel. Nessa belíssima cena, entram também Brunhilde e Sieglinde, implorando ajuda às suas irmãs, pois o pai dele viria furioso vingar-se por ele ter desobedecido às suas ordens e ter fugido com uma mortal. As Valquírias pediram para que Sieglinde se escondesse na caverna do gigante e que se protegesse, porque carregava, em seu ventre, o fruto do amor pelo irmão, fruto esse que seria o maior herói da Terra, Siegfried.

A terceira saga da ópera leva o nome do herói e personagem central, Siegfried, que nascera aos cuidados de Mime, visto que sua mãe morreu no parto. Esse momento da peça tem oito integrantes:

- Mime
- Siegfried
- Errante, o deus Wotan disfarçado
- Alberich
- Fafner, dragão/gigante
- O pássaro da floresta
- Erda
- Brunhilde

A primeira cena inicia-se com um doloroso lamento de Mime, pedindo aos céus que o rapaz que está sob seus cuidados, Siegfried, mate o mais rápido possível o dragão e recolha o anel, mas sua verdadeira intenção era assassinar o jovem guerreiro em seguida e apossar-se do poder. Entretanto, a única espada capaz de matar o dragão era aquela que foi forjada pelo mesmo metal da espada *Nothung*, espada que foi de Sigmund. Para que isso acontecesse, próprio jovem produziu a espada que mataria o terrível dragão, e a cena chega ao fim com o riso frouxo de Siegfried correndo pela floresta à procura de seu destino.

A morte do terrível dragão que protege o tesouro e o anel acontece na segunda cena, na qual Siegfried o mata com a espada cravada no peito, ganhando, assim, o poder de entender e falar com os animais da floresta. O jovem, ao matar o dragão,

² O pai ao qual Siegmund se refere é o próprio Wotan, que viveu com uma mortal, passando-se por Wolfe.

toma posse do anel, do tesouro e ainda da *Tarnhelm*. Ao sair da caverna com todo o seu poder, Siegfried depara-se com Alberich e Mime discutindo sobre quem ficará com o tesouro. Logo Siegfried percebe que Mime deseja e planeja sua morte para assim ficar com todo o poder e ser definitivamente o senhor do mundo. Desse modo, Mime tornou-se a próxima vítima do anel, sendo morto e arrastado até a caverna pelo jovem que ele criou. Cansado de sua grande empreitada, o guerreiro, deitou-se na grama e ouviu o pedido de um pássaro para que ele salvasse a jovem donzela, Brunhilde, que está em um sono profundo e que só despertará com o amor de um homem destemido. Envaidecido pela glória, ele parte à procura de sua amada e desconhecida Brunhilde.

Será no terceiro ato que ele encontrará a donzela deitada dentro de um círculo de fogo. Deparando-se com aquela beleza nunca antes vista pelos seus olhos mortais, Siegfried apaixonou-se e beija sua amada demoradamente. A bela acorda feliz por sua libertação, mas, ao mesmo tempo, lembra-se que perdeu sua divindade e, por isso, não pode voltar para Walhalla, pois agora é uma mortal. Chorosa pela perda de sua divindade, mas feliz pelo amor que estava sentindo em seu peito, ela abraça seu amado e, assim, termina a saga de *Siegfried*. Em seguida, haverá *O Crepúsculo dos Deuses* que é a saga final da ópera de Wagner, com treze personagens:

- Primeira norna, filha e Erda
- Segunda norna, filha de Erda
- Terceira norna, filha de Erda
- Siegfried
- Brunhilde
- Gunther, rei dos *gibichungs*, filho de Gibich e Grimhilde
- Gutrune, irmã de Gunther
- Hagen, meio-irmão de ambos, filho de Grimhilde e Alberich
- Waltraute, Valquíria
- Alberich
- Woglinde, donzela do Reno
- Wellgunde, donzela do Reno
- Flosshilde, donzela do Reno

O primeiro ato apresenta-nos o rei Gunther e seus irmãos, que terão participação singular no desfecho do mito, pois enfeitiçam Siegfried com uma poção mágica que fazia esquecer amores antigos e ter um novo amor. Esquecendo-se de Brunhilde, o guerreiro casar-se-ia com Gutrune, trazendo para o reino dos *gibichungs* todo o poder do anel e toda a sua riqueza. Mas isso se torna a desgraça na vida do nosso herói, que fora

enganado. Ao esquecer sua paixão por Brunhilde, o jovem entrega-a para casar-se com Gunther.

No segundo ato, realiza-se a cerimônia de casamento entre Siegfried e Gutrune e Gunther e Brunhilde. A cerimônia acontece sob a infelicidade e ira de Brunhilde, que se sente traída e abandonada pelo amado, para o qual deseja a morte, sendo justamente a morte os planos finais de Hagen, do filho maldoso de Alberich. Assim, Brunhilde, Gunther e Hagen tecem um plano terrível para matar o filho de Siegmund, plano que se realizará na floresta quando os homens saírem para a caçada. Tudo ficará como se fosse um ataque de lobos e, assim, a jovem viúva nunca desconfiaria dos irmãos.

O terceiro e último ato da peça inicia-se com um meloso conjunto das vozes das donzelas do Reno e de Siegfried, pois, já em sua caçada final, encontra as donzelas que imploram pela derradeira vez a devolução do anel, mas o jovem audacioso e destemido nega tal pedido, e as donzelas avisam-no de que a maldição do anel chegará até ele ainda naquele dia. Nesse instante, aproximam-se os vassallos e o rei com seu meio-irmão, que dá ao herói a poção mágica que fará com que sua memória volte e o seu amor esquecido também. Entretanto, já era muito tarde para corrigir o engano, pois, com um único golpe de lança, Hagen mata Siegfried. Este, antes de seu último suspiro, levanta-se e canta sua despedida a Brunhilde. Quando a notícia chega ao castelo, a noiva corre em desespero para chorar por seu amado, em seguida, a luta travada entre Hagen e Gunther pela posse do anel acontece e, durante o embate, Gunther é morto.

Haden, no momento em que tenta arrancar o anel do dedo do guerreiro morto, é interrompido pela entrada de Brunhilde, cantando o seu lamento de amor, acusando os deuses de seu destino cruel. Galopando com o cavalo de seu amor eterno, a antiga Valquíria joga o anel já limpo da maldição para que as donzelas pudessem possuir novamente aquilo que nunca devia ter saído de seus cuidados. Haden corre atrás do anel, mas é engolido pelo mar. Na cena, reaparece Flosshilde com o anel na mão e o rosto iluminado de alegria e paz, como vemos a seguir:

O Reno se acalma. À distância, se vê um clarão através de nuvens escuras, revelando o Walhalla e Wotan com os outros deuses à sua volta, enfrentando sua condenação pelo fogo. A música cresce a um grande clímax sobre os temas do Reno do Walhalla, decrescendo após com o motivo da redenção pelo amor soando nas cordas. Cai o pano (CROSS, 1983, p. 80).

O andamento do ato, grandioso e assustador, demanda o *gran finale*, cujo desfecho épico dos deuses é o encerramento da principal peça de Richard Wagner. Essa composição demonstra, de forma audaciosa, a admiração do músico pelas tragédias gregas e sua forte tendência a unir, em um só palco, a atuação, o verso, a música, a dança, os trajes e o coro. Essa nos parece uma obra de arte superior, capaz de atrelar todas as artes, reunindo ao redor de si mesma todo grupo social de forma igualitária, sem nenhum tipo de esnobismo burguês.

A arte íntegra (clama Wagner), a arte deve ser total, universal e atemporal. Dentro de todo esse contexto, o mito exerce o papel importante de ser considerado a arte atemporal e universal, capaz de atingir todo indivíduo independentemente de sua idade ou classe social. O mito não retrata um problema social instaurado em uma determinada época ou não desenha um cenário de uma determinada classe social, pelo contrário, o mito fala de todos, sem distinção e discute questões universais. Ódio, inveja, disputa, amor, traição, medo, coragem, enfim, todos eles são sentimentos essencialmente humanos, que independem da época em que vivemos ou da classe social a qual pertencemos.

A criação wagneriana compreende o mito, capturando-o e o tornando-o perceptível a todos, pois ele é visto como correspondente da imagem verdadeira do mundo³. Assim, a arte só faria sentido se estivesse afastada dos costumes aristocráticos, com o intuito maior de ser *Gesamtkunstwerk*, ou seja, de ser uma obra de arte total, unificada e livre. Na ópera descrita anteriormente, Siegfried é representação do desejo de poder, uma espécie de alegoria, e a ópera demonstraria então os conflitos gerados entre o poder e o amor, luta presente na vida de todo ser humano. Tratar-se-ia, portanto, do embate entre os dois maiores desejos humanos: de um lado, há um amor forte e, do outro, existe o desejo de se obter o poder e a riqueza.

Alberich renunciou ao amor em troca do anel, rejeitou a fantasia dos sentimentos em troca da satisfação pela superioridade em relação aos outros. Sua renúncia acompanha os acontecimentos, deixando evidente que o tema da obra seria a renúncia do amor e a obsessão pelo poder. Sendo assim, em todo o enredo, podemos notar sentimentos e dúvidas, extremamente

humanos, que estão presentes em homens e mulheres.

Com o objetivo de realizar uma arte distinta, Wagner entra na contramão dos “aduladores”. O músico amava o drama, mas acreditava que ainda faltava algo e, assim como Schiller, tinha grandes esperanças na ópera. A fim de enriquecer sua arte, Wagner enlaça drama e ópera como nunca antes tinha-se pensado. Representação, com sua delicadeza e verdade, e música agora dançam no palco, enquanto a orquestra apresenta seu poder e sua intensidade. Ambas, representação e orquestra, dividem o palco de forma harmoniosa, como se se encaixassem perfeitamente de tal forma que seria impossível separá-las. Com seu perfil revolucionário, o músico começa sua peça de costas para o público, com o olhar na sua orquestra, posicionamento que demonstra que, naquele ambiente artístico, o que vale não é a pompa da plateia, mas sim a beleza da arte. Wagner tinha horror ao “estilo operístico da modernidade”, segundo o qual os burgueses e aristocratas visitavam o teatro apenas para desfilar seu poder e sua riqueza. As mulheres tinham a intenção de fofocar a falta de elegância das outras pessoas e das roupas que se usavam, e os homens tinham a finalidade de discutir política e de classificar quem era de uma classe econômica melhor. O compositor invejava a época clássica, em que o teatro era frequentado única e exclusivamente para a exaltação da arte, como um modo de vida intenso, digno de ser apreciado com delicadeza e gosto.

Wagner foi salvo de sua tristeza em relação à situação atual da arte, e principalmente das dívidas enormes que adquiriu, por manter seu gosto refinado mesmo quando estava no exílio. Na verdade, só uma grande personalidade poderia retirar nosso dramaturgo da profunda crise em que estava. Seria preciso haver, como se costuma dizer, um milagre para salvar Wagner. Esse milagre tinha nome, Ludwig II, o jovem rei de Baviera, que tomara o trono do pai, Maximiliano II, com apenas 18 anos.

O jovem rei tinha um senso estético elevado e amava as artes em geral, principalmente os dramas wagnerianos. Via, no compositor, um gênio sublime que, embora estivesse em terríveis circunstâncias, poderia certamente renovar o espaço cultural de seu país. A intenção de Ludwig II, ao saber da crise do mestre, era a de ajudá-lo financeiramente para que o músico conseguisse

³ Lévi-Strauss desenvolveu uma teoria por meio da qual associou o mito à música. Ele afirma que o mito não pode ser lido tal qual uma novela ou um artigo de jornal, ou seja, “linha por linha, da esquerda para a direita”. Ele deve ser apreendido em sua totalidade, pois seu significado

básico “não está ligado à sequência de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da história.” Ele acrescenta que o mito deve ser lido e entendido tal qual uma partitura musical (MONIZ, 2007, p. 44).

criar com tranquilidade, sem se preocupar com os pequenos problemas econômicos, uma vez que, assim como o compositor, o rei também acreditava na revolução artística. Dessa maneira, Wagner teria todo o apoio para compor tranquilamente, dedicando-se exclusivamente à arte e à filosofia.

Para realizar o sonho do compositor de ter um teatro para expressar todos os seus ideais na nova cultura, Ludwig II construiu o teatro de Bayreuth, que levava o nome da cidade na qual fora construído. Agora Wagner teria liberdade, tranquilidade e um espaço para apresentar suas óperas. Seu sonho revolucionário estava, mais do que nunca, perto da realização, pois, a partir da ajuda financeira de um mecenas, tudo seria possível. O projeto começa com a construção do teatro, depois há mudanças radicais tanto na forma física do lugar quanto na apresentação das peças. Mudanças estas que chocaram a época e que deixam, até no nosso tempo, os críticos de arte surpresos com tamanha ousadia e autenticidade. Tratando da estrutura física do teatro, já podemos destacar a sua parte externa, muito singela, sem muitos exageros ornamentais.

A intenção do dramaturgo era clara ao retirar da parte externa do teatro todo o excesso: chamar a atenção do público para o que realmente interessava, isto é, o interior do teatro. O palco era o que realmente deveria prender a atenção da plateia, estaria nele todo o fascínio da arte. De forma fantástica, todas as poltronas do teatro tinham uma visão perfeita do palco, todas elas foram posicionadas para oferecer a seu público a melhor visão e escuta. Mas, vale lembrar que as mudanças não estavam somente na parte física, pois Wagner alterou também a estrutura das óperas. A orquestra ficava escondida do público, praticamente em baixo do palco, protegida pela madeira, desse modo, era ouvida, mas nunca vista, o que aumentava o sentimento de curiosidade e fantasia.

Com o teatro, Wagner também inaugurou o *leitmotiven*, ou seja, uma nova forma de fazer ópera e que é usada até hoje não só pelas óperas, mas também pelo cinema e pelas telenovelas. O recurso do *leitmotiven* faz com que o público relacione determinado som a determinado personagem mitológico, por exemplo: todas as vezes em que Siegfried entrava em cena ou era lembrado, o motivo do herói era tocado pela orquestra e, por consequência, todos sabiam que era ao herói que a peça se referia.

O mito estava a todo tempo inter-relacionado com outros vários aspectos importantes dentro do drama. Ele era uma das colunas que davam base à estrutura operística de Wagner. Como vimos, o mito tinha o poder de unir

uma nação em um mesmo propósito: o de melhorar o ser humano através da cultura. O mito, além de oferecer o melhoramento da cultura em geral, ainda emociona através da canção. Segundo Moniz, não é possível separar a origem do mito e a da canção: “Música e mito estão intrinsecamente unidos, já que são constituídos da mesma matéria original, podem ser desenvolvidos juntos, sem uma descaracterização de suas essências, como é o caso das tragédias e dos dramas wagnerianos” (Moniz, 2007, p. 43).

Nesse momento, podemos tratar da música no contexto criativo de Wagner, para compreendermos melhor como era efetivada essa relação entre mito e música em seu processo estético. É importante salientar que não vamos abandonar os acontecimentos do teatro de Bayreuth, porque esse acontecimento marcará profundamente a vida pessoal e profissional de Wagner, sendo impossível esquecermos seus efeitos na sociedade moderna e os acontecimentos seguintes.

O PAPEL DA MÚSICA NO DRAMA WAGNERIANO.

Uma obra que será de grande importância nesse momento da pesquisa é o ensaio *Beethoven*, escrito em 1870, em comemoração ao centenário do compositor da *Nona sinfonia*. O ensaio de Wagner foi publicado no mesmo ano em que acontece o fim da guerra franco-prussiana, vencida pela Alemanha, de Bismarck, fato que marca finalmente a unificação da Alemanha, vitória imensamente sonhada pelo dramaturgo revolucionário. *Beethoven* é escrito em um momento crucial para o desenvolvimento desse país como nação livre e unificada. Wagner acreditava que, nesse momento, mostrar suas ideias aplicadas na música do grande gênio seria o mesmo que apresentar para o seu país os seus artistas e o poder de criação estética da nova Alemanha. Uma Alemanha que renasceria forte e jovem, pronta para estabelecer, em torno de si, uma cultura genuína e rica como nunca visto antes.

Apesar da forte influência política e nacionalista de Wagner, é importante destacar que para ele a música exerce mais que uma função espacial e temporal. Desse modo, a música estaria para além das fronteiras de uma nação e, assim, o gênio da música construiria uma arte que não se enquadraria em um espaço e num tempo específicos.

Quanto ao músico, este não está ligado a seu país ou ao seu povo nem através da língua, nem através de alguma forma perceptível aos olhos. Admite-se, por conseguinte, que a linguagem dos sons é comum a toda humanidade e que a melodia é a língua

absoluta pela qual o músico fala aos corações (Wagner, 2010, p. 09).

Wagner é influenciado pelas leituras, já maduras, do livro *O mundo como vontade e representação* e passa a entender a música não mais como uma arte que simplesmente segue as outras, mas sim contendo um papel superior às outras no contexto artístico. Todo o ensaio foi escrito pela influência de Schopenhauer, leitura que fez Wagner mudar completamente sua visão sobre a música e acerca do papel dela dentro do drama. A música não é vista mais como uma ferramenta artística criada e pensada para atingir os sentimentos humanos, nesse momento, de acordo com as reflexões de Wagner, a música seria o próprio mistério da existência, como uma espécie de atividade sagrada. Ela atingiria os sentimentos humanos de maneira mais natural que qualquer outra arte seria capaz de fazer. Ela, por si só, alcançaria o cerne humano de forma devastadora e atemporal.

Assim, a música passa ao patamar superior de movimentos realizados não pelo homem, mas pelo universo. Notas sonhadas dançam entre os dedos humanos, mas quem cria e harmoniza tais notas é a vontade. A música aparece como expressão do mundo, da natureza, como se o homem fosse uma ferramenta que teria a função de difundir a pureza natural em notas harmônicas.

Dessa forma, a genialidade é a capacidade de se comportar apenas intuitivamente, se perder na intuição e arrebatado o conhecimento, existente originalmente somente para tal fim, ao serviço da vontade, isto é, abstrair por completo de seu interesse, seu querer, seus objetivos, despojar-se por

um tempo inteiramente de sua personalidade, para permanecer como *sujeito puro do conhecimento* (Schopenhauer, *apud* LISARDO, 2009, p. 89).

O músico deve anular-se no mundo para tornar-se sujeito puro do conhecimento, somente anulando sua subjetividade e todo o seu desejo particular, poderá sentir toda a objetivação da vontade⁴. Assim sendo, a efetivação da canção dá-se pela manifestação da própria vontade e pela força da natureza, por esse motivo há, em torno da música, um mistério fabuloso⁵. Por ter uma origem fabulosa e distinta, a arte musical deve ser vista, tanto em Schopenhauer quanto em Wagner, como uma arte diferente e superior às outras irmãs. Schopenhauer foi o primeiro a defender a supremacia da música em relação às outras artes e, segundo ele, a música é feita sem necessidade da poesia e tampouco das artes plásticas.

O primeiro momento do ensaio de Wagner é dedicado ao significado da música, sempre subsidiado por Schopenhauer acerca da música. A diferença efetiva da música frente às artes plásticas ou à poesia está na origem delas, ou seja, é o modo como as artes nasceram que estabelece a classificação de arte superior ou inferior⁶. A poesia, assim como as artes plásticas e todas as outras, surgiu quando o artista foi dominado pelo seu processo consciente, transportando para sua consciência todos os fenômenos racionais que o tocavam poeticamente.

Na criação poética, o cérebro abre-se totalmente para as impressões externas, para o mundo em volta do artista, por isso ele consegue descrever o que observa de forma fantástica e bonita. O músico, ao contrário, encontra os sons

⁴ O espectador pode também, mesmo momentaneamente, apreciar a obra do artista com o olhar direcionado pelo belo ou pelo sublime, basta que ele negue o seu querer individual e entregue-se à contemplação pura.

⁵ Assim, a natureza, como um todo, é a vontade que se torna visível em diferentes graus de objetivação, mas cuja essência é sempre uma. A vontade, sendo “coisa-em-si”, é indivisível e manifesta-se igualmente em todos os domínios da natureza como algo inexplicável que até um grão de areia traz consigo: “não existe uma pequena parte dela na pedra, e uma grande no indivíduo.” Já a sua visibilidade, ou seja, a sua objetivação, pertence ao mundo dos fenômenos e está ligada ao espaço e ao tempo, resultando na pluralidade das representações. Portanto, a “coisa-em-si” só se dá a conhecer por meio da representação, mas, como o princípio da razão, nada se pode dizer da essência além da sua aparência, a vontade no que ela é em si, permanece um enigma para o sujeito que apenas a percebe na maneira tal qual ela aparece,

isto é, na sua forma fenomenológica, em sua objetivação (LISARDO, 2009, p. 83).

⁶ Dentro do pensamento sistemático kantiano, a música “tem, julgada pela razão, mesmo valor do que qualquer outra das belas-artes.” Ela não amplia as faculdades de conhecimento, como as outras artes belas, e está mais ligada ao “agradável”, ou seja, algo inteiramente empírico e subjetivo, que apraz aos sentidos da sensação. Assim, Kant coloca a música na terceira espécie das belas-artes, definindo-a como “a arte do *belo jogo das sensações*” ao lado da *arte das cores*. Mas, como a música é, sobretudo, sensação, não “amplia a mente, pela imaginação em liberdade” como faz a poesia, que é a arte que ocupa o lugar mais alto na hierarquia do filósofo. Kant questiona se a arte dos sons deve ser entendida como uma arte bela ou se ela é apenas uma sensação agradável. Escreve ele: “Isto é, não se pode dizer com certeza: se uma cor ou um tom (som) são meramente sensações agradáveis, ou em si já um belo jogo de sensações e, como tal, trazem consigo uma satisfação face à forma no julgamento estético (LISARDO, 2009, p. 76).

quando se fecha totalmente para os fenômenos externos. Nesse momento, seu cérebro entra unicamente no processo interno, reconhecendo-se como consciência de si, como análogo ao instante do sonho, em que perde a consciência do mundo em estado de vigília. Dessa maneira, o artista segue o caminho do sonho e leva com ele o espectador. Nesse momento, tomado pelo forte sentimento externo, o artista só consegue vislumbrar o poder dos sons em outro mundo que não seja o externo:

É nesse mundo impossível de descrever que o músico, pela forma como combina os sons, estende sobre nós sua rede ou derrama sobre nossa capacidade de percepção as gotas mágicas de seus sons, de tal maneira que enfraquece, como por encantamento, qualquer outra percepção que não seja a do nosso próprio mundo interior (Wagner, 2010, p. 29).

A música liga o artista ao seu interior, fazendo-o abandonar os objetos externos para encontrar, através dos ouvidos, o mais íntimo da natureza. São pelos ouvidos que o músico consegue retirar o homem do mundo externo e indicar o caminho da vontade, porque, “o efeito da música sobre nós produz uma tal despotencialização da visão que, com os olhos abertos, não conseguimos ver com a mesma intensidade” (Wagner, 2010, p. 28). Portanto, a música não pode ser vista, em momento algum, como inferior ou até mesmo como semelhante às outras artes, visto que ela, pelos ouvidos, representa a vontade do mundo, enquanto as outras expressam simplesmente as sombras do mundo.

Não é o princípio da razão que demarca a hierarquia da arte, de fato, a verdadeira arte não é guiada, em momento algum, pela razão. Nesse sentido, a razão encaminharia o artista para a criação de conceitos que visam ao conhecimento dos fenômenos e à compreensão dos objetos que se apresentam externamente a ele. Segundo nossos compositores alemães, a arte não deve ser baseada na razão nem mesmo em conceitos, isso porque os conceitos são construídos a partir da própria razão e da palavra. A palavra, sendo finita, apresenta falhas, assim como a razão, já a arte não está sob as frias designações dos conceitos, ela é livre “e atua no interior do homem de maneira que este a compreende completamente” (Lisardo, 2010, p. 94).

As palavras e a razão conseguiriam limitar e estreitar as possibilidades da arte superior, enquanto os sons se expressassem de forma completa e verdadeira sem a necessidade de conceitos superficiais. As ideias, na verdade, não são conhecidas através da palavra, a razão não

consegue alcançar a grandeza e superioridade das ideias, as quais, por sua vez, “são os arquétipos eternos que originam o mundo por meio da multiplicidade dos fenômenos” (Lisardo, 2010, p. 95).

O que devemos compreender, e que muitas vezes foge ao nosso conhecimento racional e metodológico, é que a razão não é capaz de alcançar o “em-si do mundo”. Essa tarefa ficaria para a música, que é a própria manifestação da vontade e, conseqüentemente, aquela seria a manifestação do “em-si”. Somente através dela, conhecemos os segredos infindáveis da natureza. Por esse motivo, a música deve ser estudada de maneira específica, visto que ela não é somente representação de fenômenos, mas sim a essência do mundo. “Desse modo, a música revela a essência íntima de todas as coisas, ela é a reprodução do em-si do mundo, de maneira que tudo que há nele faz parte de sua essência. O mundo pode ser entendido tanto como vontade corporificada quanto como música corporificada” (Lisardo, 2010, p. 101).

Segundo a hierarquia desenvolvida por Schopenhauer e compartilhada por Wagner, a arte, que mais se aproxima da inconsciência, seria a arte superior, sendo assim, as artes plásticas estariam em terceiro lugar, intermediadas pela poesia. A música seria sonhada pela inconsciência, estaria totalmente ligada ao sublime, enquanto as artes plásticas estariam ligadas ao *belo*, pois necessita dos objetos externos e da visão para criar. Segundo Wagner, o motivo pelo qual a música sempre foi desvalorizada é o fato de que só era considerada arte aquilo que fosse *belo* e este era captado a partir da visão do espectador. Sobre isso, observemos o seguinte:

Pensando nos séculos XVII e XVIII, quando a arte era de um modo geral entendida como a capacidade de imitar a natureza, essa atribuição à palavra beleza é bastante esclarecedora. A música, que pouco ou nada tem a ver com a visão, só poderia ser compreendida como uma arte de certo modo deficiente, uma vez que não representa objeto algum. Assim, Wagner acredita que a posição modesta ocupada pela música nos primeiros momentos da reflexão da estética sistemática está baseada na própria dificuldade em associá-la ao conceito de belo, que é a chave imprescindível para o julgamento da arte na época (Lisardo, 2009, p. 119).

Enfim, segundo Schopenhauer, a música expressaria a essência do mundo, por isso deveria ser valorizada e analisada filosoficamente, já que se trataria de um processo metafísico. Nesse contexto filosófico e histórico, Wagner apresenta Beethoven como a personificação de toda a filosofia do autor

de *O mundo como vontade e representação*, isto é, Schopenhauer. Beethoven e a sua *Nona sinfonia* seriam a demonstração de que a música é expressão da vontade. Na *nona*, ouvimos os tons mais altos e mais agudos do piano que representariam o caos presente no mundo, mas, em seguida, tocam-se notas mais leves que insinuariam a perfeição frente ao desastroso caos do mundo. É justamente esse o sentido da música: mostrar ao homem a fragilidade da vida, a grandeza e sabedoria da natureza, que, ao mesmo tempo em que destrói, constrói.

BEETHOVEN E WAGNER: A MÚSICA COMO MANIFESTAÇÃO DO SUBLIME

No segundo momento do ensaio de Wagner, percebemos claramente o respeito que o dramaturgo tinha pelo seu antecessor. Um exemplo desse respeito ímpar seria a apresentação da última composição de Beethoven em seu teatro. O que estava realmente subentendido com a apresentação da *Nona* no teatro de Bayreuth era a anúncio de que a obra mestra fosse a base de suas concepções sobre o drama. Wagner acreditava que, em Beethoven, poderia ser encontrada a essência da música e, por isso, estudou veementemente as obras do grande músico alemão. Vislumbrava, na composição individual, o caminho para ascensão ao sublime e a compreensão total do universo, assim, a música seria uma criação atemporal que atingiria o mais íntimo de todos os homens, independentemente de sua nação⁷.

Wagner refere-se a Beethoven, como o compositor que conseguiu alcançar a essência da música, aquele que, pela sua genialidade, captou o verdadeiro significado dela. O compositor de *Anel dos nibelungos* nutre uma forte admiração pelo trabalho de Beethoven, via-o como um grande gênio, um audacioso entre sons, capaz de fazer ressurgir, no mundo moderno, o amor pela arte clássica. Dessa forma, o segundo momento da obra inicia-se com a biografia de Beethoven, na qual Wagner apresenta o compositor da *Heroica* como o inaugurador de uma forma musical extremamente futurista e inovadora, diferente de todos os seus contemporâneos, inclusive de Haydn, seu mestre, e de Mozart, um músico, na época, já reconhecido.

O que chama a atenção de Wagner encontra-se presente no espírito livre de Beethoven. Como um verdadeiro romântico, ainda jovem, não abria mão de suas composições, muitas vezes vistas como exageradas e cansativas para sua época. Beethoven não era um imitador, um ansioso que utilizava suas composições para causar prazer em seus ouvintes, pelo contrário, Beethoven era livre, queria apenas criar o que tocasse seu espírito, como se apenas tivesse a obrigação de expor aquilo que estava preso em sua mente. Não queria agradar a nenhum aristocrata, queria apenas criar. Não conseguia entender a necessidade de ser agradável. Segundo ele, a música não deveria carregar essa tarefa cansativa e inferior, a música não teria outra obrigação além de apenas “ser”.

Em 1792, Haydn visitou Bonn e deparou-se com a fama do jovem Beethoven, tendo consciência de seu talento de artista, ofereceu um convite para Viena, onde lhe ensinaram as técnicas e apresentaram-no à sociedade reconhecida como a mais culta da Europa. Viena, naquele momento, era o berço da arte, todos os artistas reconhecidos e todos os movimentos artísticos encontravam-se lá e, assim, Beethoven tinha a consciência de que aquela seria a sua oportunidade.

As primeiras composições de Beethoven tinham grande influência de alguém que poderia ser considerado seu mestre, Haydn, embora o primeiro negasse isso. Vale lembrar que as composições de Haydn destacaram-se, pois ofereciam uma sensação a qual Wagner denominou de *daimon*: “Na música de Haydn temos a impressão de ver o *daimon* aprisionado à música brincar diante de nós com a puerilidade de um velho que volta à infância” (Wagner, 2010, p. 39).

Por ter um espírito inovador, e até mesmo indomável, Beethoven desentendeu-se, várias vezes, com Haydn, pois não gostava de retirar nenhuma nota de suas partituras e queria que seus músicos as tocassem com fidelidade extrema. Rejeitava completamente ser reconhecido como o pupilo de Haydn, não o enxergava como mestre, pelo contrário, gritava, aos quatro cantos de Viena, que não havia aprendido nada com ele.

Já para Beethoven não importava se a música seria cansativa e enfadonha, pois, como um verdadeiro romântico, ele queria sua música tocada

⁷ “De fato, vemos aqui certa contradição: se, por um lado, a compreensão de Beethoven projeta-se para a contemplação da essência da Música como universalidade, por outro, Wagner parece deslocar tal conceito de seu caráter geral para o que seria a constatação do ‘espírito alemão’. Ao que parece, o autor mistura esses dois polos, não por uma confusão terminológica, mas por reconhecer que em sua nação os traços de uma cultura superior, de maneira que falar da

essência da Música é falar da música alemã” (LISARDO, 2009, p. 110). Esse sentimento, por vezes contraditório de Wagner, só deixa claro mais uma vez o seu espírito nacionalista, isto é, ele reconhece a música como o movimento do universo, assim sendo, não está presa ao tempo, tampouco ao espaço. Porém, segundo ele, o artista alemão destaca-se por conseguir negar a sua subjetividade em prol da objetivação da vontade, para, enfim, fazer nascer a música verdadeira.

exatamente como fora criada, sem nenhuma adição ou corte. Não importava a sociedade rica e ostentadora da época, a música e sua expressão eram a única coisa que valia para ele. Isso significa que era totalmente contra as exigências feitas pela alta classe de Viena que via, na música, apenas a possibilidade de distração⁸. O perfil fechado e autêntico do gênio pode ser percebido em suas composições, sempre com notas fortes e imponentes que não marcam a dúvida ou o receio, mas sempre a certeza do sentimento causado.

Sua reação, nesse caso, consistiu unicamente em dar livre curso a seu gênio interior, com todo o entusiasmo, sem que nada o detivesse e sem se deixar limitar por aquelas formas. Ele jamais modificou fundamentalmente uma forma já constituída da música instrumental; em suas últimas sonatas, quartetos e sinfonias encontramos inequivocamente a mesma estrutura que nas primeiras. Mas comparando essas obras umas com as outras, confrontando, por exemplo, a Sinfonia n. 8 em fá maior e a Sinfonia n. 2 em ré, qualquer de nós ficaria surpreso ao ver um mundo inteiramente novo surgir sob uma forma quase idêntica! (Wagner, 2010, p. 43).

O orgulhoso Beethoven, através de seu encantamento, fez a Alemanha abandonar suas superficialidades em troca de algo verdadeiramente forte, algo que nenhuma outra arte foi capaz de mostrar. Cada nota, cada pausa que constrói a melodia causa um determinado efeito no ouvinte, cada movimento do som foi pensado para afetar intensamente. Mas, como vimos anteriormente, essas notas não são pensadas pelos conceitos, ou mesmo pela razão, são pensadas, na verdade, pelas ideias, são elas que dão vida aos sentimentos do músico. Assim, ele cria, sem perceber, pois está tomado pela obstinação da ideia, ou seja, não há razão, ela foi abandonada, porque esta não serve para conhecer a vontade. A vontade não se revela para a razão e seus conceitos tão bem delimitados, uma vez que ela se desnuda para a arrebatadora música. Forma, com a permissão do gênio, todas as suas nuances, e o gênio é o que torna possível a exibição da essência.

⁸ Haydn foi e permaneceu um servidor de príncipes, tendo de se ocupar, como músico, com o entretenimento de seus opulentos senhores; interrupções temporárias, como suas viagens a Londres, pouco modificaram o modo de exercitar sua arte, pois também nessas situações ele era o músico recomendado a pessoas importantes que pagavam por seu serviço. Submisso e dedicado, conservou a paz de um espírito benfeitor e sereno até uma idade avançada, embora o olhar que dirige a nós em

O instante da criação musical é extremamente delicado e importante, pois, o gênio deve desfazer-se do mundo e abrir-se para a vontade, descobrindo um novo universo. O véu de Maia desfaz-se e desfila, na frente do gênio, um mundo ainda não conhecido, mas de repente se abre ao conhecimento, como em um sonho, contudo ele poderia transferir toda essa sua experiência somente por uma via: a música. As palavras são incapazes de expressar os sentimentos do artista, visto que somente os sons podem iluminar ainda mais o que o véu de Maia escondia. Os sentidos ficam ainda mais apurados, mas não existe nada que limite tanto o gênio criador quanto o espectador. Não há, nesse novo mundo apresentado pela música, o espaço e o tempo, pois essas definições só servem para a razão, e a vontade, ao contrário, é totalmente irracional.

Na apresentação, o espectador atônito acompanha o músico no reconhecimento desse mundo. Ele pode também, por minutos ou até horas, estar no estado puro de contemplação. Podemos entender melhor a introdução do artista e do espectador à natureza, através da consideração de Roger Lisardo. Segundo ele: “A metáfora do sono profundo empregada por Wagner reforça a ideia de que o sono é o momento iluminado em que a essência das coisas se dá a conhecer ao homem, uma vez que este, enquanto dorme e sonha, está fora de tempo e espaço” (Lisardo, 2009, p. 124).

Beethoven era o gênio ousado que, como dito anteriormente, não aceitava submeter sua música às regras da nobreza, assim como tinha feito Haydn. A sua arte devia ser livre para expressar toda a sua individualidade, ou seja, a música deveria falar sobre o que foi presenciado no “em-si do mundo”. Cada vez mais distante do mundo exterior, sempre negando toda a exterioridade pueril a si, Beethoven perde o único sentido que ainda poderia ligá-lo a tudo que o perturbava: a audição.

Wagner considerava a perda auditiva de Beethoven mais uma prova de que o compositor era a revelação do sublime, pois, não necessitava, em momento algum, ter elos com o mundo externo. Como se já houvesse nele todo o poder do mundo interior, e esse mundo tivesse força tal que pudesse romper com todos os outros fios que ligassem Beethoven ao mundo da vigília⁹.

seu retrato esteja cheio de uma suave melancolia. A vida de Morzat foi, em contrapartida, uma luta incessante para assegurar uma existência pacífica, embora alcançá-la sempre lhe tenha sido particularmente difícil (Wagner, 2010, p. 47).

⁹ Wagner relaciona esse momento da vida de Beethoven, ao seu herói Siegfried, que após matar o dragão, consegue escutar a voz da natureza. Wagner, na verdade, está afirmando que ambos conseguiram rasgar o véu de

Insistindo a questão da interioridade, Wagner interpreta a surdez de Beethoven como consequência da recusa ao mundo exterior: ‘o ouvido era o único órgão através do qual o mundo exterior poderia ainda perturbá-lo: esse mundo já estava morto havia muito tempo para seus olhos’ (Lisardo, 2009, p. 134).

Com esse perfil, Wagner considera Beethoven como o revolucionário, o responsável pelo renascimento da arte no mundo. Aquele que, com a sua música, poderia retirar o espectador da rotina monótona e devolvê-lo ao cerne da natureza e fazer com que esse homem simples experimentasse a sensação de ser a própria divindade do universo¹⁰.

Sendo assim, Beethoven é para Wagner a personificação da filosofia schopenhauriana, já que desenvolve uma arte que une a poesia e a música, mas que, em momento algum, posiciona a música de forma inferior à poesia. Beethoven construiu o verdadeiro drama quando compreendeu que as palavras em suas óperas deveriam ser como instrumentos musicais e nunca tomadas como mais relevantes que os instrumentos propriamente ditos. A *Nona Sinfonia*, criada já no período de surdez do músico, é o exemplo mais claro de que é possível unir instrumentos musicais com a música vocal, sem desvalorizar os instrumentos. A voz na *Nona* segue perfeitamente as ordens dadas pelos sons, a palavra segue as regras ordenadas pela melodia, construindo, divinamente, o que mais tarde Wagner chamaria de *Drama Musical*.

Dessa maneira, o drama agrega, ao mesmo tempo, passado, pela volta de um momento histórico distante e do resultado inevitável do desenvolvimento humano recente; presente, pela necessidade que Wagner toma para si de continuar a conquista de Beethoven; e futuro, pelo reencontro com o homem bom e a redenção do gênero humano pela arte e pela música que ainda está por ser feita (Lisardo, 2009, p. 146).

De forma grandiosa, Beethoven marcou profundamente, com a sua música, a cultura não só da Alemanha, mas de todo o mundo. Apresentou para a estética da arte a possibilidade do sublime e a fabulosa dimensão da música com todos os seus poderes de contemplação. Ainda conseguiu despertar, nos espíritos audaciosos, a esperança de um renascimento cultural por meio da música. A tragédia já havia desfalecido, mas algo forte tanto quanto ela parecia nascer no coração da Alemanha, uma arte poderosa o suficiente para retirar o homem do lamaçal, das superficialidades e jogar sobre ele a esperança.

Nietzsche era um dos espíritos superiores que se enchiam de esperança todas as vezes em que ouvia, no piano, a genialidade de Beethoven. O filósofo alemão une-se fortemente aos planos de Wagner de homenagear a *Nona* e classificá-la como a música mais próxima dos aspectos dionisíacos. Nunca Nietzsche se sentira tão ligado aos ideais de alguém, nunca uma personagem tinha atingido, tão fortemente, seu carisma como fez Wagner. A obra *Beethoven* marca o período em que Nietzsche e Wagner estavam mais próximos, não só fisicamente, mas principalmente esperançosos de ver, no gênio musical, o ressurgimento do artista trágico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de leituras, podemos perceber que o movimento romântico que procurava valorizar a música como expressão máxima de vida e retirá-la do infeliz dever de simplesmente distrair a elite aristocrática da época influenciou muitos músicos, como Beethoven e Wagner. Nesse sentido, este artigo objetivou analisar a ópera de Richard Wagner a partir do seu interesse pela tragédia grega clássica e pela obra *Beethoven*, que apresentaria a música diferente que nascia pelas mãos de Beethoven. A obra beethoviana era o maior indício para Wagner de que a música começava a se erguer frente às outras artes. Wagner, assim como os outros, tinha a esperança de reconhecer na música a valorização e afirmação da vida e, por consequência, realizar com ela, uma reforma política e social, que visava reerguer um povo que passaria a se organizar pelos ditames de uma arte superior.

Maia e participar da individualidade da natureza. “Agora, é a essência das coisas que lhe fala e que lhe é revelada na calma luz da beleza. Agora compreende a floresta, o riacho, os prados, o céu azul, a multidão alegre, o casal apaixonado, o canto dos pássaros, o movimento das nuvens, o bramido da tempestade, o enlevo da paz terna e bem-aventurada” (WAGNER, 2010, p. 53).

¹⁰ Nessa passagem, podemos nos lembrar claramente do poder dionisíaco que dirige seus seguidores ao conhecimento da essência do mundo, fazendo com que eles experimentem o gozo do inefável. Aqui, arrisco-me a afirmar que Beethoven conseguiu reconstruir a música dionisíaca com todos os seus efeitos, seria o esplendor da música de Dionísio em plena modernidade Alemã.

Enfim, o problema da música mantém-se vivo e presente, não somente no período de juventude do músico, mas em todos os momentos posteriores ao seu pensamento. Nesse sentido, podemos afirmar que a arte deve ser entendida como a possibilidade maior de assegurar a existência. A arte deve ser considerada o meio seguro para transformar toda a sociedade e todo o comportamento doentio humano.

Dessa forma, o projeto artístico de Wagner pareceu-nos grandioso, quando aceitamos o poder transformador da música, a partir da sua ação libertadora do indivíduo. Portanto, não devemos pensar simplesmente na transformação estética da música, mas sim na possibilidade de transformação social e política da sociedade contemporânea que ela provoca.

REFERÊNCIAS

- Cross, M. (1983). *As mais famosas óperas*. São Paulo: Tecnoprint Ltda.
- Grassi, E. (1972). *Revolução e realidade da arte*. São Paulo: Cavalo Azul.
- Gandon, O. (2000). *Deuses e heróis na mitologia grega e latina*. São Paulo: Martins Fontes.
- Hollinrake, R. (1986). *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lisardo, R. (2009). *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Unesp.
- Moniz, L. C. (2007). *Mito e música em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras.
- Nietzsche, F. (2009). *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Nietzsche, F. (1999). *O caso Wagner: Um problema para músicos/Nietzsche contra Wagner: Dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nietzsche, F. (2001). *Nietzsche Correspondência com Wagner*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Reale, G. (1993). *História da Filosofia Antiga (2edição)*. São Paulo: Loyola.
- Vernant, J. P. (2000). *O Universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vernant J. P., Et. Al (2005). *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Wagner, R. (1990). *A arte e a revolução*. Lisboa: Edições Antígona.
- WAGNER, R. (2014). *Ópera y drama*. Espanha: Akal Ediciones.
- WAGNER, R. (2010). *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar.