

◦ livro *Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos* é uma boa notícia para os amantes de ópera que desejem ser apresentados ao pensamento de Nietzsche sobre Wagner. Em 1994 e 1995, Alfredo Naffah Neto e Yara Borges Caznók ministraram um seminário, “Nietzsche e Wagner: a ópera como reencarnação do espírito trágico”, que foi procu-radíssimo pelos alunos do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. Depois do grande sucesso do seminário, que como toda boa apresentação musical teve que ser reapresentado, nasceu a idéia deste livro.

Naffah, apaixonado por ópera e pela obra de Nietzsche, introduz o leitor na diferença entre, de um lado, a produção de Wagner “músico-poeta trágico” e, de outro, Wagner “músico-poeta cristão”, etapa mais tardia do compositor. Entretanto, para falar desse assunto escolheu ter consigo alguém que entendesse profundamente da estrutura musical das obras e convidou Yara Caznók a acompanhá-lo no projeto. Entre as diversas obras de Wagner, escolheram debruçar-se sobre *A Valquíria*, da trilogia *O Anel dos Nibelungos*, representando a inspiração trágica, e *Parsifal*, obra de inspiração cristã.

Uma das mais insistentes propostas dos autores é o convite a que o leitor possa, antes e depois da leitura, entregar-se à experiência auditiva das óperas. O resultado prometido é a construção de uma nova possibilidade de escuta com ampliação da percepção e compreensão destas obras musicais.

A primeira parte do livro – *Ouvir Wagner* é uma análise musical de *A Valquíria* e de *Parsifal* por uma professora de música competente (UNESP), Yara Caznók, também pesquisadora nas áreas de Percepção e Educação Musical, com doutorado em Psicologia Social na USP.

Wagner e Nietzsche para celebrar a vida

Resenha do livro *Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos* de Yara Borges Caznók e Alfredo Naffah Neto, São Paulo, Editora Musa, 2000, 148 pg.

Caznók cria um texto transparente e elucidativo para quem não tem maiores conhecimentos de música, ajudando o leitor-ouvinte a localizar-se nas estruturas musicais, a partir do século XVII, que implicam diferentes maneiras de viver o tempo musical; desde a concepção de tempo direcional em que o ouvinte é guiado pela expectativa de resolução dos diversos “arcos melódicos”, sendo levado a antecipar a linha melódica e estabelecendo uma seqüência nítida entre um “antes” e um “depois”, até a fruição da melodia infinita criada por Wagner.

“Na segunda metade do século XIX, essa concepção de tempo não mais comporta anseios tipicamente românticos tais como o desejo de infinitude, a transcendência dos limites físicos, a experiência da concomitância e da interpretação de tempos internos e externos. Começam a se fazer ouvir os tempos do sonho ou do pesadelo, da infância, da embriaguez, do incommensurável e do inapreensível, que afastam a idéia de irreversibilidade temporal. Os arcos melódicos e for-

mais esgarçam-se, fragmentam-se, não mais conduzem: arremessam o ouvinte para o terreno das incertezas, das suspensões, dos sobressaltos e das tensões acumuladas” (p. 21).

Segundo Yara Caznók, a chave dos dramas musicais wagnerianos “é ouvir o tempo de outras maneiras que não somente a discursiva e direcional” (p. 22) e é neste mundo de novas possibilidades que ela introduz o leitor. Há descrições deliciosas do modos de apreciação estética da ópera nos séculos XVII e XVIII na Itália, quando a duração longa das óperas favorecia um comportamento dispersivo. Os espectadores entravam e saíam da sala de espetáculo, intercalando a audiência com bate-papos, lanches e acaloradas discussões políticas. Mais tarde, no XIX, principalmente através da influência de Wagner que detestava esta atitude complacente dos ouvintes e criou a melodia infinita, com uma estrutura melódica menos previsível e repetitiva, foi desenvolvendo-se no público uma maior capacidade de concentração e outras possibilidades perceptivas. Com isso ia diminuindo o automatismo auditivo, lançando o ouvinte em outras maneiras de usufruir

a obra que o obrigavam a permanecer na sala de espetáculo.

Além de um glossário de termos musicais, o texto desta primeira parte é todo intercalado por pautas musicais que exemplificam e ilustram as gestões de escuta.

No final desta parte, Caznók presenteia-nos com uma bela descrição do teatro de Bayreuth e explica a diferença entre ouvir a orquestra clássica e a romântica: “A primeira (clássica) parece falar de um determinado lugar a alguém que está à sua frente, confirmando a separação espacial que há entre ambos. A segunda (a romântica), parece anular essa distância física existente mediante o preenchimento do espaço total da sala, envolvendo o ouvinte e fazendo-o perder-se dentro dela... A poderosa sonoridade de uma orquestra romântica tornou-se assim, mais um elemento capaz de tomar o ouvinte por todos os lados, dissimulando com as fusões e o embaçamento timbrístico o que antes era nítido e indubitável” (p. 56).

O espaço vertical do teatro foi dividido em planos (baixo, médio e alto): a parte inferior, destinada à orquestra, permitiu que os instrumentos soassem a partir de um lugar invisível. Em algumas óperas, como *Parsifal*, o coro dos meninos soa do alto da cúpula, ao passo que a voz de Titirel soa também, misteriosamente, desde um lugar invisível. O uso de diferentes planos espaciais no teatro de Bayreuth “permite ao ouvido apreender espaços

sonantes particularizados, com tempos de reverberação e com intensidades diferentes" (p. 60).

Caznók conclui sua exposição mostrando que uma obra de arte precisa de seus ouvintes para realizar-se, idéia esta que produz uma forte convocação de nossa escuta: a obra precisa de ouvintes, e estes dela precisam para continuar a reinventar a vida.

"Incontestável é o fato de que uma obra lança raízes em nossos ouvidos e, com ela, nossa capacidade perceptiva se transforma, pois há, no relacionamento obra/ouvinte, um recíproco investimento. Uma obra precisa, pede e cria seus ouvintes e estes, por sua vez, dirigem-se a determinadas obras conforme suas inquietações, necessidades e aspirações perceptivas. Depois de uma atenta audição, tanto o ouvinte quando a obra serão outros..." (p. 73).

Antes da passagem aos três ensaios de Alfredo Naffah, há um conjunto de fotografias de Wagner, Nietzsche, cantores e atores envolvidos com as obras estudadas. Aliás, no que concerne ao material iconográfico, também merece destaque, na ótima capa, o trabalho artístico de Diana Mindlin sobre a foto de Amalie Maerna, a primeira Brunhilde do teatro de Bayreuth; um belíssimo trabalho de colorir uma foto antiga em que se podem apreciar as fantasias de época usadas em cena por esta cantora com formas avantajadas.

A segunda parte do livro, os *Ecos Nietzscheanos*, foi dividida em três ensaios. No primeiro, Naffah mostra que de início Nietzsche nutria uma profunda admiração por Wagner e considerava-o o artista que podia devolver à ópera o espírito trá-

gico, entretanto, pelas mesmas razões, tornou-se, mais tarde, o seu crítico mais contundente. Um exemplo do espírito trágico em toda a sua potência encontra-se nas primeiras óperas como *Tristão e Isolda* e *O Anel dos Nibelungos*, ao passo que mais tarde, durante a elaboração musical e poética de *Parsifal*, o gume trágico de Wagner foi enfraquecido pela infiltração de valores místicos cristãos: "Quando ele (Nietzsche) viu, em *Parsifal*, o quanto a música refinada, 'revolucionária' podia servir ao ideal ascético, à propagação de valores morais e niilistas, como a castidade, a piedade e a procura de além-mundos, achou que era hora de declarar guerra às brumas musicais de Wagner e fazer aliança com a alegria cigana de Bizet" (p. 96 - 97).

Nietzsche encanta-se com a desmesura trágica de Carmen, movida por um amor que jamais conheceu lei alguma e volta-se das produções pesadas e densas de Wagner para a alegria exuberante desta ópera, saindo do mais erudito para o mais popular e privilegiando a celebração da vida e a aceitação do destino presentes na obra de Bizet, ao invés de ideais ascéticos e modelos que desqualificam a vida em nome de "outra vida" mais sublime, presentes no *Parsifal* de Wagner.

O autor elenca então, em uma longa nota de pé de página (p. 90 - 91), uma bibliografia básica para aqueles que se interessarem pela polêmica

Nietzsche-Wagner em obras traduzidas para o português. Oferece também informações precisas quanto ao pensamento nietzschiano a respeito do impulso dionísio e apolíneo, a aceitação das forças do destino (*amor fati*) e o eterno retorno.

Este primeiro ensaio discorre sobre a polêmica Nietzsche-Wagner e serve como introdução aos dois capítulos seguintes, que vão aprofundar a noção do trágico em *O Anel dos Nibelungos* e em *Parsifal*. Naffah define a metodologia que o guiou em sua escrita: "Ela está calcada na genealogia nietzschiana: trata-se de mapear o conjunto das forças que articulam, atravessam e constituem as duas obras (*O Anel dos Nibelungos* e *Parsifal*), impondo-lhes um tipo próprio de temporalidade e propagando certos tipo de valores. Mais ainda, trata-se de avaliar essas temporalidades e esses valores enquanto valores frente à vida" (nota 13, p. 99 - 100).

No primeiro capítulo, ao relatar toda a saga de *O Anel dos Nibelungos*, recuperando os mitos germânicos que são sua inspiração, Naffah familiariza o leitor com o mundo violento das paixões, e coloca-o no nível das forças produtoras de todo acontecimento cósmico, afinado ao plano de sensibilidade de Wagner. O leitor sente-se transportado a este mundo de paixões, heróis e deuses que se comportam como homens, e desejam ser superados e ultrapassados "por um herói mais livre". Naffah descreve bem a situação dilacerante, o conflito de paixões e o *Agôn* de Wotan, dividido entre valores e fidelidades opostas. Partindo da aven-

tura empolgante onde se digladiam homens e deuses: "o propósito deste ensaio é pensar o *sentido da morte* na constituição trágica desta obra, pesquisando como as sucessivas *mortes-acontecimentos* são capazes de instaurar um *processo de transmutação*, responsável, em última instância, pelo devir-criador que se segue, desde as forças naturais até a constituição e o ocaso do mundo dos deuses. Também pretende discutir o quanto é, esse *sentido de morte e de renascimento*, constitutivo da trama de *O Anel*, articulado à sua temporalidade *circular-espiralada*, que o define enquanto *arte trágica*" (p. 105).

Ao percorrer a história desta ópera em três episódios, Naffah descreve de maneira poética o "*esfacelamento do herói*: Wotan morre aos poucos, até consumir-se nas chamas, dionisiacamente, retornando a uma união cósmica com a natureza" (p.118) e demonstra, através da história de amor e traição entre Brunhilde e Siegfried, "a irredutível *inocência* de todo viver".

Muitos renascimentos tornam-se possíveis através da sucessão de mortes, levando Naffah a aprofundar a noção de *acontecimento* ligada à arte trágica, acompanhado por Gilles Deleuze e a condensar, nas seguintes linhas, o que aprendeu com Nietzsche: "Desta forma, o que Nietzsche nos ensina é que o trágico se realiza pelo *eterno prazer do devir*, através de um movimento que é, ao mesmo tempo, de *criação* e de *destruição*, o que quer dizer, de *morte* e de *renascimento*. É precisamente esta característica que torna *O Anel dos Nibelungos* expressão da mais pura *arte trágica*: aí a morte funciona como *acontecimento*, gerando transmutações através das quais o herói descobre a sua 'essência': o *eterno devir*: *morrer/renascer*. Aprende também a inutilidade de lutar *contra*

as forças do destino, aceitando o próprio sacrifício na mais pura alegria” (p. 118 - 119).

Por outro lado, no último dos dramas musicais de Wagner, *Parsifal*, que marcou a ruptura com Nietzsche, são evidentes os sinais de infiltração de valores místicos, da aspiração à vida eterna e da exaltação de uma forma de amor dessexualizado que busca a “restauração do reino sagrado”. Este é o tema analisado no último capítulo do livro.

“Uma das principais características de *Parsifal* é a sua articulação nitidamente moral, ou seja, aí o mundo está claramente dividido em dois: um encarnando o Bem, o outro o Mal” (p. 124).

A história de *Parsifal*, o “herói casto e tolo” que deve resgatar a lança sagrada e destruir o Jardim de Klingsor, personificação do mal, prende a atenção do leitor e vai sendo entretida, por Naffah, com a análise dos valores que presidem à construção da obra: de um lado, a serenidade, a paz e a devoção mística para a qual constantemente tende e, do outro lado, o “reaparecimento das paixões, dos transbordamentos, daquela sensação de perda de chão seguro, de direção determinada e somos lançados num turbilhão, que contrasta claramente com a serenidade, a paz espiritual que nos envolvem durante a maior parte da partitura do drama-musical” (p. 130).

A presença de uma *temporalidade heterogênea*, cortada pelas paixões em constante transmutação, caracteriza apenas alguns trechos desta ópera; na maior parte dela, as tendências em conflito buscam uma harmonização pacificadora,

produzindo a sensação de uma temporalidade linear, homogeneizada: “Vê, meu filho, aqui o tempo torna-se espaço” (p. 131). Naffah não se restringe a discriminar estas duas formas de temporalidade; ele discute em pormenores, através de exemplos, cada uma das afirmações sobre a qualidade temporal da obra, concluindo que em *Parsifal*, “o convite a uma união bem-aventurada com Deus torna dominante a idéia de *Tempo-Eternidade*, não no sentido do *aiôn* grego – que é o tempo da eterna construção/destruição – mas no da *temporalidade cristã* medieval, onde se supõe que tudo já está dado de antemão num presente incomensurável, que engloba passado e futuro nas suas asas eternas e protetoras: a própria idéia do Deus Cristão tornada tempo” (p. 133 - 134).

A partir desse instante, o autor dedica-se a uma belíssima exposição a respeito da noção grega do *aiôn*, segundo Heráclito de Éfeso, “o tempo sem idade, a eternidade” que se expressa num ciclo interminável de construção/destruição, como no jogo inocente de uma criança que faz castelos de areia à beira-mar” (p. 134), comparando esta forma trágica de viver o tempo com os valores místicos que determinam, em *Parsifal*, o movimento dramático. Se, por um lado, as peregrinações dos heróis trágicos, que de início se mostram arrogantes, são caminhos de transformação e de um lento submeter-se às forças do destino e aprender a sabedoria, às custas de altíssimo preço, de outro lado, em *Parsifal*, a “peregrinação” não passa de uma forma de por à prova a incorruptibilidade do herói, isto é, sua capacidade de resistir aos prazeres da carne e sua determinação em defender os valores sagrados.

O livro termina com a adesão apaixonada de Nietzsche/

Naffah ao projeto trágico e com o seu repúdio a uma diluição da força vital empreendida pelos valores ascéticos e místicos: “Na obra trágica, o humano está sempre dilacerado por forças que o transcendem de ponta a ponta, numa luta sempre mal sucedida contra o destino e a morte...” (p. 143).

A força da Necessidade (*Ananké*) obriga a vontade humana a curvar-se a ela: “Aceitar e acolher essa alteridade significa então aceitar e acolher o desconhecido, o estranho, o caos, que traspassa tudo com seu ciclo de *construção/destruição* mas que, ao ser acolhido, torna-se imanente e devém força criadora...” (p.143).

Sem nunca menosprezar a beleza e a sofisticação musical de *Parsifal*, Naffah emprega, de forma impiedosa, o pensamento nietzschiano para executar a desmontagem dos valores niilistas implícitos na obra. E este trabalho ele o faz sob a forma de “ecos nietzschianos”, isto é, de uma maneira musical, possibilitando-nos ouvir a obra de Wagner a partir do confronto de idéias e paixões dilacerando-se através dela.

Creio que todos os leitores sentirão imenso prazer em aventurar-se pelos caminhos propostos por Naffah e Caznók seguindo “as perspectivas possíveis de visão/escuta, dando forma e atualidade a certos *ecos nietzschianos*” (p.148).

Para os leitores psicanalistas permanece um desafio aberto: articular a crítica nietzschiana dos valores niilistas, que se fazem acompanhar de

devastadora desvitalização, à teoria freudiana da pulsão de morte. Em todas as patologias ligadas à melancolia e à depressão, é possível observar este formidável trabalho de desmantelamento da pulsão de vida, do desejo, da capacidade de interessar-se, amar e investir o mundo, realizado pela pulsão de morte.

Considero a pulsão de morte o fator mais antilibidinal de que se tem notícia: anti-pulsão de vida, anti-paixão. No ascetismo fundamentalista e em toda proposta de negação do corpo e da vida, que é sempre uma sutil estratégia de desencorajar o investimento nos empreendimentos humanos e na “vida terrena”, a pulsão de morte está silenciosamente infiltrada. Ela é a insidiosa, a insistente tendência a retirar o valor da experiência da carne em nome do espírito, concebido este em perpétuo litígio contra a carne. Os misticismos em geral buscam mostrar a terrível infecção e a incontável violência que advém das paixões humanas. É, na verdade, impossível negar o potencial destrutivo das paixões humanas, insaciáveis e cruéis. A lógica do ascetismo é, às vezes, muito convincente e arrasta consigo multidões para o fundamentalismo e o suicídio ritual.

É preciso pois muita coragem para que se defenda, não a negação e sufocação das paixões, mas sua gradual e profunda transmutação, como os gregos propunham, através da longa peregrinação do herói. A palavra feroz de Nietzsche e a música inebriante de Wagner, trazidas a nós por este livro, são movimentos para desmontar a lógica silenciosa e asfixiante da pulsão de morte e colocar em seu lugar possíveis gestos de celebração da vida.

Elisa Maria de Ulhôa Cintra é psicanalista, doutora em Psicologia Clínica pela PUC/SP e professora da PUC/SP.