

## Da Imagética Sonora Wagneriana: O Nascimento do Eterno Retorno no Espírito da Música

Francisco Alexandro Soares Alves<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objeto desse artigo é a análise do drama wagneriano *Der Ring des Nibelungen* (O Anel dos Nibelungos), composto por Wagner entre os anos de 1848 a 1874, a partir dos conceitos nietzschianos de *Apolo* e *Dionísio* e do conceito wagneriano de *Leitmotiv*, para finalmente discutir e compreender a idéia nietzscheana do “eterno retorno”.

Palavras-chave: Drama; Wagner, Nietzsche

**ABSTRACT:** This article analyses Wagner’s *Der Ring des Nibelungen* (The Ring of Nibelungen) composed from 1848 to 1874, from the theoretical perspective of Nietzsche’s concepts of *Apollo* and *Dionysus*, and Wagner’s concept of *Leitmotiv* to finally discuss and understand Nietzsche’s idea of “eternal recurrence”.

Key-words: Drama; Wagner, Nietzsche

O objeto desse artigo é o drama wagneriano *Der Ring des Nibelungen* (O Anel dos Nibelungos), composto por Wagner entre os anos de 1848 a 1874. Obra extremamente complexa, é dividida em um prólogo e três partes. Wagner a denominou de *festival cênico para três dias e uma tarde preliminar*. As partes que compõem o ciclo são: *Das Rheingold* (O Ouro do Reno, o prólogo), *Die Walküre* (A Valquíria, primeiro dia), *Siegfried* (terceiro dia) e *Götterdämmerung* (Crepúsculo dos Deuses, terceiro dia). Os objetivos aos quais proponho-me são: uma análise do drama wagneriano a partir dos conceitos nietzschianos de *Apolo* e *Dionísio*, chegando através desses conceitos e do conceito wagneriano do *Leitmotiv* (motivo condutor) à idéia de Nietzsche do “eterno retorno”. A idéia do eterno retorno é tema central de *Assim Falou Zaratustra*. É a idéia mais abissal nas altitudes mais profundas de seu autor e é, também, a mais silenciosa, a mais secreta e a mais íntima. Dela, o próprio Nietzsche falou muito pouco e muitos escritores ao longo do tempo dedicaram seu intelecto à compreensão dessa visão enigmática. Proponho também, aqui, uma comparação do eterno retorno nietzschiano a partir da precedente técnica “leitmotívica” wagneriana, conforme representada pelo Anel dos Nibelungos. Pois a enunciação dessa idéia, no livro nietzschiano supracitado é povoado por imagens wagnerianas que são oriundas desses dramas. Utilizo-me do libreto do *Anel*, em particular os libretos do *Ouro do Reno* e do *Siegfried*, bem como dos aforismos principais do livro *Assim Falou Zaratustra*, que tratam do eterno retorno:

---

<sup>1</sup> Mestrando do PPGArC/UFRN.

*Da visão e do Enigma e O Convalescente*; além do conceito de *apropriação*, conforme exposto em *Dramaturgia por outras vias: a apropriação como Matriz Estética do Teatro Contemporâneo – do Texto Literário à Encenação*, de Alex Beigui.

Os dramas de Wagner são *ações musicais tornadas visíveis*, na definição do próprio compositor. Em outras palavras, a música em Wagner é imagem, e seu valor imagético é, sim, comprovadamente poderoso, no que tange não apenas a evocar, mas mesmo a desenhar em nossa consciência a perfeita imagem de um objeto ou sentimento, a cena é apresentada na e pela música primordialmente. A música wagneriana pode ser vista como *teatro enquanto pintura em movimento* (BEIGUI, 2006:14). O drama wagneriano é a um só tempo representação e vontade nos termos schopenhaurianos. Apolo e Dionísio, para Nietzsche. O confronto nietzschiano entre esses dois conceitos encontra, sobretudo, e primordialmente em Wagner o seu lugar mais perfeito. Evidentemente é óbvia essa afirmação, posto que se trata, em Wagner, de palavra e música, que seriam, no terreno da ópera, Apolo e Dionísio respectivamente. Porém estou referindo-me unicamente à música, ela mesma em si já é apolínea e dionisíaca. É nesse elemento dramaturgico que Wagner procura conciliar duas tendências estéticas opostas, fato esse que é mais um fator de tensão em sua dramaturgia: de um lado o naturalismo e de outro o simbolismo – representação e vontade, Apolo e Dionísio. Quando Wagner compõe, ele não pensa como compositor apenas, por isso que sua música é também representação, além de ser música, que é vontade – Wagner escreve sua música como um poeta das paisagens, um artista plástico; seu desejo enquanto compositor é expressar a essência do fenômeno, qualidade que unicamente compete ao som; mas também imprimir na consciência do espectador a imagem exata do fenômeno, ou melhor dizendo, a imagem mais acabada da idéia, também através da música. Wagner almeja com sua música, a essência íntima do fenômeno ao mesmo tempo em que quer torná-la a própria Fenomenologia, a idéia enquanto imagem. É como se essa música gerasse *landscapes* sonoros, é a música do arco-íris, mas também é o próprio arco-íris, quando ele pinta a música da Entrada dos Deuses no Walhalla, é a música das marteladas, ao mesmo tempo em que é a própria martelada, quando ele pinta o final do primeiro ato de Siegfried, é a música de cavalos alados em meio a uma tempestade, é a tempestade, no quadro das Valquírias. Wagner confronta e combina a estimulação dionisíaca poderosa com a geração apolínea da representação fenomênica da idéia na consciência do indivíduo, a sua partitura é um gigantesco afresco, uma imensa aquarela

onde ele transforma notas musicais em pigmentos, sua música já é *teatro enquanto pintura em movimento*. Em Wagner, freqüentemente, Apolo e Dionísio tocam-se e estimulam-se um ao outro e um no outro, permutando seus lugares.

Wagner tinha a capacidade de intercambiar magistralmente as funções das artes que compunham suas obras. Tal fato levou Paul Bekker a fazer o seguinte comentário a respeito dos dramas wagnerianos: sobre o palco caminham os sons, não as pessoas. Elas não falam, mas cantam as palavras, não pensam, sentem. Semelhantemente, na forma musical, as pessoas, e não as notas, movem-se, não soando, mas conversando em relações de tons, não formando padrões, mas ações (MONIZ, 2007: 51).

Por isso que o naturalismo cênico não pode abarcar a totalidade dessa música sob o risco de cair em uma redundância absurdamente cansativa. Quando Wagner indica, no final da Valquíria, que o cenário deve ser tomado por chamas, não é preciso chamas reais no palco – elas já estão *com maior precisão* na música. Agora, *as idéias por trás das chamas*, essas podem ser exploradas, pode haver uma *apropriação*. Ao usar o termo *apropriação*, estou referindo-me ao ato de *reinventar a palavra como forma de interdiscursividade e de alteração do suporte lingüístico em suas possibilidades de uso e de manipulação* (BEIGUI, 2006:14). A reinvenção da palavra em Wagner passa pela reinterpretação do discurso musical. Sendo assim, é dramaticamente insignificante colocar cavalos em cena na Cavalgada das Valquírias. Nesse caso, as apropriações de Francis Ford Coppola e, sobretudo, La Fuera del Bals, demonstram a validade dramática legítima dessa música. Não há cavalos em cena, há helicópteros no filme<sup>2</sup> de Coppola; e um imenso pêndulo com corpos de animais humanos incrustados balançando de um lado para outro e guindastes, enquanto explosões são projetadas em um telão, em La Fuera del Bals.

Houve aqui duas apropriações da obra de Wagner. Aqui se joga com o ritmo e com as imagens geradas pela estimulação sensual desse ritmo. A sensação de peso dos acordes da Cavalgada é transfigurada por Coppola no vôo de suas valquírias de metal. As exposições dos *leitmotives* das Valquírias, pelas trompas e trombones, são retransfigurados na leveza insustentável do voo dessas máquinas de guerra. Em La

---

<sup>2</sup> Trata-se do filme *Apocalypse Now*.

Fuera del Bals, é a noção de um cataclismo, tão presente na música da Cavalgada, que é encenado. Em La Fuera del Bals, o cataclismo posto em cena é o do homem, de suas relações sociais e de seu próprio status enquanto ser. Se tal música já possui em si uma intensidade latente para a violência, essa intensidade é potencializada ainda mais pela afirmação de uma humanidade maquinicista e maquinizada, e que se reconhece enquanto ser desde que é algoz e vítima de si própria e do outro. Por outro lado, temos a produção do *Metropolitan* de Nova Iorque para *O Anel dos Nibelungos* em 1993. Verdadeiro cemitério de teatro, pois é o tradicionalismo que arranca da música wagneriana seu grande poder para a imagem, sua qualidade plástica e moldável, densamente pictórica. Tais características imanentes dos planos rítmico, melódico e harmônico wagnerianos são as que geraram, em homem como Adolphe Appia, no século XIX, um conflito sempre repetido todas as vezes que assistia a um drama wagneriano. Em sua época, a observância literal a todas as indicações cênicas de um texto era a norma de encenação primeira. Encenava-se o texto. E por isso, em Wagner:

Sin embargo, más allá del telón, *la escena no nos presentaba nada que correspondiese de modo alguno a la partitura maravillosa*. Precisamente este conflicto siempre repetido, siempre renaciente, este contraste doloroso fue lo que convirtió la obra de Bayreuth en el origen de una das revoluciones artísticas más fecundas, y por este mismo motivo, la obra de Wagner siempre será inseparable de la reforma dramática y escénica que ahora está realizándose<sup>3</sup>. (APPIA, 2000: 68)<sup>4</sup>.

Essa produção do *Metropolitan* segue a risca as indicações cênicas textuais do libreto, tão criticadas por Appia. E, devido ao seu tradicionalismo paralisante, mais do que nenhuma outra, acaba por demonstrar que, para a obra de arte wagneriana tornar-se viva, a fratura visual dissonante entre música e encenação<sup>5</sup>, gerada por uma leitura

---

<sup>3</sup> Sem dúvida, ao subir a cortina, *a cena não apresentava-nos em nada a que correspondesse de algum modo a partitura maravilhosa*. Precisamente este conflito sempre repetido, sempre renascido, este contraste doloroso foi o que converteu a obra de Bayreuth na origem de uma das revoluções artísticas mais fecundas e, por este mesmo motivo, a obra de Wagner sempre será inseparável da reforma dramática e cênica que agora está realizando-se.

<sup>4</sup> Grifo nosso.

<sup>5</sup> Wagner foi um revolucionário no plano musical. E sua estética, a *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total, contém uma grande envergadura teórica, fruto de profundas reflexões intelectuais. Mas, sua prática cênica naturalista é um acorde dissonante altíssimo quando confrontada com sua música e sua teoria estética.

literal do texto verbal, só pode ser resolvida deslocando o rigor lógico da expressão verbal e substituindo-o pela maleabilidade plástica de uma reinterpretação imagética da música no plano da expressão visual. O entendimento da cena não se dá pelo texto, dá-se a partir das imagens, o próprio texto ganha novos significados. O movimento parte da imagem chegando ao texto. A famosa produção centenária em Bayreuth, em 1976, por Pátrice Chéreau, é paradigmática: cena após cena foi recriada, reinterpretada e resignificada, numa sucessão de imagens que permanecem na memória, por sua força sugestiva de captar as intensidades rítmicas, motoras e, por fim, corporais presentes na música wagneriana. Música essa que esfacelou as normas rígidas da música erudita, normas mantidas durante séculos através da consciente submissão dos compositores a formas pré-estabelecidas. Porém a imagem que formamos da música wagneriana é a de um imenso oceano entrecortado por redemoinhos cromáticos e ondas poderosas de harmonia dissonante, sempre prestes a tragar o espectador. O movimento de seus acordes gerando o estupro incondicional de nossos sentidos, que são deixados à deriva, enquanto nosso corpo experimenta a sensação de ser possuído de dentro para fora. Lorelei canta em seu rochedo o seu jogo de sedução e erotismo narcotizantes.

A plasticidade e fluidez da música de Wagner geraram também mudanças na forma. A forma sonata, ou qualquer outra forma rígida e petrificada herdada de uma era antes de Wagner, não abarcava o pensamento musical e mítico de seu drama, por razões intimamente filosóficas de seu criador: “Wagner se preocupava com tudo o que era redondo, e eu acho que isso faz parte da personalidade dele como um todo: Wagner odiava tudo o que era angular ou claramente definido” (BARENBOIM e SAID, 2003:99). Pierre Boulez observa que “Wagner abandonou formas absolutas para descobrir um absoluto maior e mais fascinante”. Esse absoluto maior, em nada é absoluto, sendo assim o supra-sumo de tudo o que é relativo e indeterminado. Chegamos ao *Leitmotiv* (motivo-condutor), essas pequenas células musicais de dois ou três compassos, quatro no máximo, com as quais Wagner estrutura sua obra a partir do *Ouro do Reno* (Prólogo do *Anel dos nibelungos*). Da “técnica motívica” nasce a melodia infinita – antítese de tudo o que pode ser denominado a partir de termos como *fechado, quadrado, rígido, seguro, verdade*. A melodia infinita é suspensão, fluidez, jorro contínuo, água, liquidez, círculos aspirais, retorno. Não é decalque ou forma fixa, é um esquema, uma armação individual, um jogo onde as regras são dadas pelo próprio jogador. A arquitetura imposta por Wagner em seus dramas motívicos através da

melodia infinita é o que faz surgir o devir em Wagner. E como o devir wagneriano dá-se através dos *leimotive*, idéia e representação ao mesmo tempo, é um *devir de imagens* que perpassa a mente desenhando-se nas e através de ondas sonoras.

A primeira obra estruturada basicamente dessa forma foi *Das Rheingold (O ouro do Reno)*. A primeira idéia musical para essa obra, segundo Wagner, surgiu-lhe de uma visão em 5 de setembro de 1853, enquanto descansava próximo a um lago em La Spezia. Segundo o mesmo, estava deitado, descansando, quando sentiu *a água fluir* e logo após, o lago ergue-se ante ele e a sonoridade das águas do lago era a “tríade pura em um acorde de Mi bemol maior”. Exatamente a tonalidade com a qual ele inicia o Prelúdio do Ouro do Reno. É curioso que essa imagem, essa visão wagneriana para a técnica motívica, essa experiência sensorial de criação da primeira obra motívica, *infinita*, de Wagner, possua paralelos com outra experiência premonitória ocorrida em agosto de 1881, com Nietzsche. O filósofo, em uma carta, narra-nos que: “eu errava naquele dia pelos bosques junto ao lago de Silvaplana; parei junto a uma rocha gigantesca com uma forma piramidal, não muito longe de Surlei. Nesse momento, a idéia me adveio” (HEIDEGGER, 2007:203). A idéia nietzschiana, nesse caso, é a do Eterno Retorno.

Essa idéia foi apresentada publicamente, pela primeira vez, em 1882, no livro *A Gaia Ciência*, aforismo 341:

*O peso mais pesado.* O que aconteceria se um dia um demônio te seguisse furtivamente à tarde ou à noite em tua solidão mais solitária e te dissesse: “essa vida, como tu a vives e a viveste agora, tu precisarás viver ainda mais uma vez e incontáveis vezes; e não haverá nada de novo aí, mas toda dor e todo prazer, todo o pensamento e todo suspiro, tudo o que há de indescritivelmente pequeno e grande em tua vida precisa retornar para ti; e tudo na mesma ordem e seqüência – assim também essa aranha e essa luz da lua entre as árvores; assim também esse instante e eu mesmo. A eterna ampulheta da existência sempre será novamente invertida e tu com ela, poeirinha da poeira!” – Tu não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoaria o demônio que estivesse falando assim? Ou será que tu vivenciaste um *instante extraordinário*, no qual tu responderias para ele: tu és um deus e nunca ouvi nada de mais divino (HEIDEGGER, 2007: 209).

Em Assim Falou Zaratustra (NIETZSCHE, 2008), nos aforismos Da Visão e do Enigma e O Convalescente estão expressas mais palavras de Zaratustra sobre o eterno retorno. No segundo deles, Nietzsche afirma que Zaratustra é: *o afirmador do círculo* (p. 186). É nesse aforismo que Zaratustra, despertando de seu sono brada: “Sobe pensamento vertiginoso, sai da minha profundidade! Eu sou o teu galo e o teu crepúsculo matutino, adormecido verme! Levanta-te a minha voz acabará por te despertar! (p. 186). Tudo vai, tudo torna (...); a roda da existência gira eternamente, tudo morre; tudo torna a florescer. Tudo se destrói, tudo se reconstrói (...) o anel da existência conserva-se eternamente fiel a si mesmo” (NIETZSCHE, 2008:188). Nesses aforismos estão presentes mais indicações do que é o eterno retorno. Também estão presentes muitas imagens wagnerianas do *Ouro do Reno*<sup>6</sup> e, sobretudo, de *Siegfried*<sup>7</sup>. Da busca pelo conhecimento por Wotan. Embora o conhecimento desejado por ambos os personagens seja, ao que parece, diferente, as *imagens* motívicadas para suas evocações são as mesmas. De maneira que as imagens motívicadas do Anel podem ser sim, *também*, os *leitmotive* precursores para o surgimento da idéia do “eterno retorno”.

O tormento de Zaratustra, no aforismo *O Convalescente* ao acordar é semelhante ao tormento de Wotan, no terceiro ato de *Siegfried*. Ambos os tormentos ocorrem após longa viagem dos dois personagens. Wotan está atormentado em busca de sabedoria e procura Erda, a deusa primordial da terra e da sabedoria, para que esta alivie-lhe o pesar. Ele ordena, aos gritos e em uma música rítmica, melódica e harmonicamente tempestuosa, que a mulher primava, que era antes mesmo do próprio tempo ser constituído: “levante, suba das profundezas”. Segundo Wotan, Erda pode revelar todos os segredos ocultos nas mais vastas profundezas. Zaratustra também está impaciente. Ele acorda “como um louco” e começa a “gritar” para que um pensamento “vertiginoso” saia de sua “profundidade”. Vejamos as semelhanças e as diferenças entre eles na tabela exposta abaixo:

WOTAN	ZARATUSTRA
-------	------------

<sup>6</sup> Para as citações do libreto de *O Ouro do Reno*, uso a tradução em português de L. de Lucca, contida no site >[www.wagneremportugues.com.br](http://www.wagneremportugues.com.br)<.

<sup>7</sup> Para as citações do libreto desse drama, uso a gravação de Daniel Barenboim e Harry Kupfer, numa gravação em DVD realizada a partir da encenação de Kupfer, em 1992, na Casa dos Festivais de Bayreuth e lançada, em DVD, pela Warner Classics, em 2006.

Ao iniciar a cena, Wotan está cansado.	O título do aforismo é <i>O convalescente</i> .
Após longa viagem, sente-se atormentado.	Após longa viagem, sente-se atormentado.
Inicia a cena gritando desesperado.	Inicia o aforismo gritando desesperado.
A música é tempestuosa.	Clama que <i>aqui há trovões</i> .
Seu tormento tem a ver com seu desejo de conhecimento profundo.	Seu tormento tem a ver com seu desejo de conhecimento profundo.
Procura esse conhecimento fora de si.	Sente esse conhecimento dentro de si.
Clama às profundezas da terra.	Clama às profundezas de si.
Chama Erda de <i>adormecida</i> .	Chama seu pensamento de <i>adormecido</i> .
Em seu clamor usa as palavras: <i>levanta, desperta</i> .	Em seu clamor usa as palavras: <i>levanta, desperta</i> .
Refere-se a si mesmo como um <i>despertador</i> .	Refere-se a si mesmo como um <i>galo</i> .
Wotan, evidente, está cantando para despertar Erda.	O canto do galo, pela manhã, é canto de despertar.

As semelhanças são notáveis, porém também as diferenças. Primeiramente, o clamor de Wotan dirige-se para uma segunda pessoa. O conhecimento que ele busca não está nele, mas em outro ser; já Zaratustra pressente esse conhecimento em si mesmo. Embora cansados de longa jornada, ambos iniciam gritando em grande tormenta. O canto de Wotan é a imagem mesma de um tumulto tempestuoso, a música é uma avalanche de dissonâncias que Wagner sustenta sem perder o fôlego nem por um minuto; Zaratustra exclama que em sua voz “há trovões suficientes para que até os sepulcros ouçam” (p. 186). Também nas falas tempestuosas de ambos há um elemento que parece surgir fora do lugar, porque soa, em certa medida, com uma leveza cômica, dada às palavras de ordem pronunciadas anteriormente de maneira enfática, brutal e energética. É quando os personagens referem-se a si mesmos usando os termos “despertador” e “galo”. “Eu sou o teu despertador”, clama Wotan; “eu sou o teu galo” (NIETZSCHE, 2008:186), brada Zaratustra.

Wotan termina a cena com Erda sem mencionar para o que a despertou. Ele não fala o motivo de seu tormento. Ele não diz o que queria conhecer, embora ela lhe pergunte. Sobre esse conhecimento que o atormentava, ele permanecerá calado, não apenas por *sete dias*, mas para sempre.

Todavia, a imagem motívica que liga mesmo esses personagens e o surgimento da idéia do eterno retorno, e que eu não expus na tabela, é o seu final. Aliás, seus diferentes finais, que podem ser igualados por oposição. Wotan ordena a Erda, próximo

do final da cena: “A ti ignorante te digo: volta a dormir! Agora, dorme, cerra teu olho!” Também, na proximidade do final do tomo I do *Convalescente*, Nietzsche olha, pela boca de Zaratustra e toca com irônica lembrança a cena wagneriana. Zaratustra diz: “E quando chegares a acordar, acordado ficarás eternamente. Eu não costumo despertar dorminhocos para que tornem a adormecer” (NIETZSCHE, 2008:186).

No *Ouro do Reno*, Erda aconselha a Wotan que desista da posse do Anel. Ela diz: “Tudo o que é acaba. Um dia sombrio cairá sobre os deuses. Eu te aconselho: renuncia ao anel!” (cena IV). Na cena final do *Crepúsculo dos deuses*, o mundo é destruído pelo fogo, não apenas o mundo dos homens e dos “outros” animais, mas também o mundo dos deuses perece juntamente. Todavia, o Anel é uma obra aberta, ela não tem fim. É um círculo eterno. O Anel permanece no tempo circular pronto para se recriar novamente. Isso se dá pelo fato de que, em cena, ainda permanecem os personagens Guttrune e as três Ondinas (sereias do Rio Reno). E mais – Alberich, o nibelungo que roubou o ouro do Reno e fez para si o anel, desde o segundo ato que não temos notícias dele. Não é mencionado se o mesmo morreu durante o grande desastre ou não. Sendo assim, o que impede que ele novamente retorne ao Reno e consiga novamente o tesouro. Agora já um anel? Ou mesmo que Guttrune tente em possuí-lo? Fazendo retornar toda a história novamente. A história do Anel não tem fim. Wagner deixou-a em aberto. Por mais que Erda tenha vaticinado que tudo que é, termina – o fim do mundo de Wagner é tão somente *um fim no mundo do seu Anel*, o fim sendo apenas o fim de *um ciclo*. Seu final não fecha a obra, abre mais ainda. O ouro do Reno simplesmente retornou para o mesmo lugar inicial, as profundezas do Reno, como na primeira cena de *Das Rheingold*, fechando *esse ciclo*. Mas deixando outros abertos. Harry Kupfer em Bayreuth, 1992, apropria-se disso e, no final do *Crepúsculo dos deuses*, Alberich também surge no palco.

Porém Nietzsche *apropriou-se* disso antes. O que Wagner, através de Wotan, cala, ecoa no espírito do filósofo como apropriação do não dito, mas que foi pressentido por Nietzsche. Zaratustra, ao sentir esse que é o *mais profundo* dos seus pensamentos, também emudece, mas apenas por *sete dias*. Após o que, inicia seu projeto de recordações motívicadas *eternas*.

As imagens sonoras motívicadas wagnerianas nunca deixaram de ser *leitmotive* para a exposição de idéias dentro da filosofia de Nietzsche. Mas do que nenhum outro

ele bebeu dessa fonte de água eterna. E embora seja um escrito de crítica irônica àquele que foi seu grande amigo, n' *O Caso Wagner* (NIETZSCHE, 2007), este diz que, na cena supracitada entre Wotan e Erda, “o wagneriano presente o inefável...” (p. 35-36). O que Nietzsche, pois, pressentiu? Ele nunca deixou de ser wagneriano. E as semelhanças e as diferenças entre essa cena e *O Convalescente* (NIETZSCHE, 2008), expostas parágrafos acima, torna válida a pergunta: o que o próprio Nietzsche pressentiu no silêncio de Wotan? Como resposta, a *mesma* pergunta *pressentida* em eterno retorno. Correlação *inefável*.

Por fim, os eternos retornos nietzschiano e wagneriano possuem um aspecto de semelhança e outro de diferença. Se o *leitmotiv* wagneriano gera, em seu devir, paisagens em movimento, o eterno retorno wagneriano é, assim, tal como o nietzschiano é, um eterno retorno de acontecimentos. Mas com uma diferença. Em Wagner, o acontecimento retorna, mas a sua significação e mesmo a maneira de sua apresentação já não é a mesma. Não é como em Nietzsche onde *não haverá nada de novo aí* (*A Gaia Ciência*, aforismo 341). No filósofo é o eterno retorno do mesmo. Porém em Wagner é o eterno retorno com mudanças. E isso está, como sempre no Mestre de Bayreuth, *acontecendo na música*. O retorno de um motivo gera a imagem correspondente a ele, mas o seu posicionamento na obra enquanto matriz formativa da estrutura geral da mesma, pinta novas cores em seu entendimento e em seu significado, pois o seu retorno é sempre pintado em novas possibilidades rítmicas, melódicas e ou harmônicas. O etéreo motivo do Tarnhelm, quando acontece primeiramente no Ouro do Reno, é associado a um elmo com poderes especiais tais como: manter quem o usa invisível, mudar a forma de seu portador para qualquer outro animal e viajar grandes distâncias em poucos segundos. Mas o que esse motivo significa quando é pintado no momento em que Sigfried deixa-se maravilhar pela corte do Rei Gunther, enquanto também é enfeitado pela poção de Hagen? Com toda a certeza, o motivo é o do elmo, porém seu aspecto agora é mais particular, no sentido de ser mais interior. Não mostra-nos um objeto material, como no *Ouro do Reno* e sim, uma situação de alienamento na cabeça de Siegfried. Não é o eterno retorno do mesmo, todavia é um eterno retorno de associações, de correspondências, que, por seu turno, também variam, mudam.

## Referências

APPIA, Adolph. *La Musica e la Puesta en Escena / La Obra de Arte Viviente*. Traducción de Nathalie Cañizares Bundorf. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de Espana, 2000. (Serie Teoría y Práctica del Teatro, n. 14).

BEIGUI, Alex. *Dramaturgia por Outras Vias: A Apropriação Como Matriz Estética do Teatro Contemporâneo – Do Texto Literário à Encenação*. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche, volume 1*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007.

MONIZ, Luiz Claudio. *Mito e Música em Wagner e em Nietzsche*. São Paulo, Madras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Caso Wagner / Nietzsche Contra Wagner / Richard Wagner em Bayreuth*. Tradução de Antônio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo, Editora Escala, 2007. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, n. 86).

\_\_\_\_\_. *Assim Falou Zarathustra*. Tradução de Alex Marins. São Paulo, Editora Martin Claret, 2008. (Coleção a Obra-Prima de Cada Autor, n. 22).

WAGNER, Richard. *O Ouro do Reno*. Tradução de L. de Lucca. S/D

\_\_\_\_\_. *Siegfried* (dvd). United Kingdom, Warner Classics, 2006.