

Alexandre Sobreira Martins

ENCENAÇÃO EM WAGNER NA CONTEMPORANEIDADE

Tese apresentada no Curso de Doutorado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sara del Carmen Rojo de la Rosa, FALE/ UFMG

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2008

Tese intitulada “*A Recepção Contemporânea de Wagner: Problemáticas de Encenação*”, de autoria do doutorando Alexandre Sobreira Martins, aprovada no exame de qualificação pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª Sara del Carmen Rojo de la Rosa – FALE/UFMG – Orientadora

Belo Horizonte, 24 de março de 2008

AGRADECIMENTOS

À Profa. Sara Rojo, por sua paciência e cuidadosa orientação, que tanto me auxiliou nesse trabalho.

A minha família e amigos por seu apoio e ajuda.

A minha namorada Juliana, por sugestões e correções úteis e por estar sempre me apoiando em todos os momentos.

RESUMO

MARTINS, A. S. **Recepção e Encenação em Wagner na Contemporaneidade**. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Esse trabalho visa a um estudo da influência na recepção recente das encenações de obras de Richard Wagner, mais especificamente aqueles quatro dramas que compõem a tetralogia *Der Ring des Nibelungen*. Para tanto, será feita também uma análise dos fatores históricos e culturais relacionados à obra Wagneriana e ao pensamento de Wagner e sua formação, particularmente a sua relação com Nietzsche, a influência mútua dos dois pensadores e de Schopenhauer sobre ambos, seguida de um estudo detalhado das isotopias do texto wagneriano (entendido como uma unidade formada pelos textos musical, verbal e teatral) e sua correlação com algumas produções já encenadas e sua recepção.

ABSTRACT

MARTINS, A. S. **Recepção e Encenação em Wagner na Contemporaneidade**. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

This thesis aims at a study of the influence of the recent reception of Works of Richard Wagner, specifically those four dramas making up the *Der Ring des Nibelungen* tetralogy. In order to do that, there will be done an analysis of those historical and cultural factors related to the Wagnerian, as well as of Wagner's thought and its formation, particularly in its relation to Nietzsche, the mutual influence of both thinkers and of Schopenhauer on both; this will be followed by a minute analysis of the Wagnerian text (understood as a unit established by the musical, the verbal and the theatrical texts) isotopies and its correlation to some already-staged productions and their reception.

Keywords: Wagner, drama, reception, semiotics, theatre, isotopies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. A OBRA DE WAGNER E SUAS RESSONÂNCIAS	21
1.1. Wagner e suas idéias artísticas	21
1.2. Leituras da obra de Wagner.....	26
1.3. Wagner e o teatro total.....	33
1.4. Wagner no Brasil.....	48
2. WAGNER E O DRAMA: PENSAMENTO E EXPRESSÃO ARTÍSTICA.....	52
2.1. O Nascimento da Tragédia do Espírito de Wagner	52
2.2. Schopenhauer: os fundamentos do pensamento trágico de Wagner e Nietzsche.....	61
2.3. As Sinfonias de Beethoven: A Poesia na Música Absoluta	74
2.4. Apolo e Dioniso Renascidos no Romantismo: Mito, Poesia e História.....	85
CAPÍTULO 3. O ANEL DO NIBELUNGO: TEXTO, MÚSICA E ENCENAÇÃO.....	110
3.1. O Ouro do Reno.....	113
3.1.1. Cena i.....	118
3.2. A Valquíria	138
3.2.1 Ato 1, cena ii.....	139
3.3. Siegfried	148
3.4. O Crepúsculo dos Deuses	159
CONCLUSÃO.....	170
BIBLIOGRAFIA	174
APÊNDICES	185
A1: Exemplos musicais das sinfonias de Beethoven.....	185
A2: exemplos musicais das óperas de Wagner.....	186
A3: motivos musicais do Anel do Nibelungo utilizados no presente texto.....	186
Apêndice 4: Cenas das encenações analisadas	188

INTRODUÇÃO

A arte é um elemento que não apenas permeia a sociedade como um todo, mas que também exerce grande influência sobre ela. Direta ou indiretamente, todos os membros da sociedade se encontram envolvidos no processo de recepção da arte, seja porque o artista participa na fabricação de objetos envolvidos na vida cotidiana, seja porque a arte exerce influência sobre todos os membros da sociedade. E existe toda uma gradação da intensidade e extensão da participação das diversas formas de arte. O cinema e o teatro, e sua manifestação doméstica, a novela televisiva, exercem grande influência nos padrões de comportamento, gostos e interesses da população em geral. Assim ocorre com a música. A arte sempre foi um poderoso instrumento de propaganda. E seu uso é capaz de moldar o imaginário de toda uma cultura por muito tempo (FRANCASTEL, 1982, p. 22-9). Por exemplo, até recentemente, a música de Richard Wagner não era executada em Israel e muitas pessoas, ao ouvirem a assim-chamada “Cavalcada das Valquírias”¹, consideram-na “música nazista”, ou pensam no filme *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, que ajudou a registrar no imaginário popular a “Cavalcada das Valquírias”, que é ouvida no filme sempre que os helicópteros norte-americanos estão espalhando napalm ou bombardeando aldeias vietnamitas. A preferência de Adolf Hitler pela música de Wagner, suas visitas freqüentes a Bayreuth e suas boas relações, quase amizade com Cosima Wagner, ajudaram consideravelmente a propagar esse mito. Em certa medida, “Wagner era o modelo cultural de Hitler” (CID, 2006). Há uma afinidade entre a proposta de arte de Wagner e a monumentalidade do projeto de nação imaginado pelo nazismo na Alemanha. Wagner manifestou-se inúmeras vezes durante sua vida contra os judeus, deixando inclusive um panfleto anti-semita, *Judentum in der Musik*. Em um livro no qual Daniel Barenboim, famoso maestro argentino de extração judia, trava um diálogo com Edward Said, crítico de música nascido em Jerusalém, e Ara Guzelimian, consultor artístico para o Carnegie Hall de Nova York, Barenboim comenta que “dada a associação história entre Wagner e o nacional-socialismo – e suas horrendas conseqüências com o Holocausto – há um fator tremendo que, de um modo ou de outro, é preciso levar em conta ao se explorar sua obra” (BARENBOIM, 2002, p. 111)². Tais elementos certamente marcam o imaginário

¹ O título não é de Wagner, já que se trata apenas da cena introdutória do terceiro ato do drama musical *A Valquíria*, o qual, por sua vez, é a segunda parte da tetralogia *O Anel do Nibelungo*.

² Dada la asociación histórica entre Wagner y el nacionalsocialismo – e sus horrendos resultados con el Holocausto – hay un factor tremendo que, de un modo u otro, se debe tener en cuenta al explorar su obra.

cultural sobre a pessoa e a obra de Wagner. Outro exemplo: no mínimo o título do drama *Tristão e Isolda* está associado no imaginário de nossa cultura a uma história de amor impossível. E tais obras encontram recepção entre camadas diversas do grande público consumidor, tanto na venda de livros sobre Wagner e sua obra, apresentações teatrais quanto na venda de CDs, vídeos e, mais recentemente, DVDs de suas óperas. E esses são apenas alguns dos muitos exemplos de instâncias em que a indústria do consumo obtém grandes lucros (ou, pelo menos, investe grandes somas) na produção de obras de arte consideradas “clássicas”. Tal desenvolvimento histórico deriva diretamente da consolidação da cultura burguesa e do Romantismo do século XIX (HOBSBAWM, 1996, p. 230-250; HOBSBAWM, 1998, p. 219-242). No tocante ao Romantismo, o desenvolvimento da arte palaciana, praticamente ininterrupto desde a Renascença, se esgota no século XVIII e “é suplantado pelo subjetivismo burguês que, de modo geral, ainda hoje domina a nossa própria concepção de arte” (HAUSER, 1995, p. 497). É a primeira vez na história que a liderança de uma classe social desaloja tão completamente o gosto e expressão artística de uma outra como é o caso na suplantação da nobreza palaciana pela burguesia, que se completa ao final do século XVIII (HAUSER, 1995, p. 497-8). Trata-se de um desenvolvimento social que tem como seu clímax político a Revolução Francesa e chega a seu objetivo artístico com o Romantismo: a inexorável erosão do poder da realeza como princípio da autoridade, a desorganização da corte como centro artístico-cultural e a correspondente dissolução do classicismo barroco como estilo artístico que dava direta expressão à consciência do poder absolutista da nobreza. Os primeiros românticos tentaram criar uma nova síntese de arte, filosofia e ciência, tendo como modelo a Idade Média com um período mais simples e integrado. À medida que o tempo passava, no entanto, eles se tornaram cada vez mais cômicos de quão tênue era a unidade que estavam buscando. O Romantismo então começou a enfatizar a tensão entre o mundo cotidiano e as projeções aparentemente irracionais do gênio criativo. Heinrich Heine, em particular, criticou a tendência dos primeiros românticos de buscar no passado medieval um modelo de unidade na arte e na sociedade.

Wagner mostrou-se, inicialmente, como partidário da visão dos primeiros românticos. Tanto *Tannhäuser* quanto *Lohengrin* apontavam para a Idade Média como um ideal a ser imitado. No entanto, desenvolvimentos posteriores demonstraram que mesmo ele, com sua visão profundamente reacionária de arte e sociedade, centrada em um intenso desejo de retorno ao passado, com o restabelecimento do que acreditava ser os principados alemães

originais sob a liderança de um “monarca legítimo que agisse em sintonia com o povo” (WAGNER, 1988: 147), utilizou o seu *Anel do Nibelungo* como uma maneira de criticar a sociedade burguês-capitalista.

De acordo com a análise clássica do sociólogo alemão Max Weber (1982), o mundo moderno experimentou um processo de desencantamento. Desmancha-se a vinculação direta do homem com o sobrenatural. O Romantismo, nesse caso, procura, então, desvendar o inconsciente, numa tentativa desesperada de reencantar o mundo, de lutar contra o “desencantamento do mundo” imposto pela potencialização da técnica e pela abstração racionalista (WEBER, 1982, p. 32). Desse modo, é frequente entender-se o Romantismo como algo que poderíamos denominar de um movimento anticapitalista, tendo como solos geradores a Alemanha, a Inglaterra e a França do século XIX. Por estas razões, o movimento romântico geralmente se estende para adiante de sua datação histórica, mesclando-se a uma série de outros movimentos, inclusive na literatura das ciências sociais em geral.

Assim, do lado da crítica literária, para este fim, a tese de doutoramento de Walter Benjamin “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão” (1919) consegue - apesar da amplitude do tema - trazer a lume o modo peculiar de compreender e de fazer crítica da arte entre os românticos de Jena. A tese de Benjamin reúne estudos de teoria literária, filosofia e teoria do conhecimento, situando o espólio dos primeiros românticos alemães. De acordo com Benjamin, toda obra de arte deve ser pensada como um núcleo de idéias ou como um “medium de reflexão”. Assim, só é obra de arte aquilo que for capaz de desencadear um conjunto de reflexões em direção ao desejo de conhecimento. Ou, como escreveu Schlegel - cujas concepções sobre a fundação de uma “razão densa e ardente” são analisadas por Benjamin com rigorosa atenção - num dos fragmentos que compõe “Conversa sobre a Poesia” (1994):

“A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas da vida e a sociedade, poetizar a espiritualidade, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de cultura maciça, animando-as com as vibrações do humor.” (Schlegel 1994, p.99)

Em suma, a poesia romântica deve tornar-se filosófica e a filosofia deve converter-se em poesia. Nesse caso, “requer-se, para tanto, uma cabeça, na qual o espírito poético e o espírito filosófico tenham se penetrado no todo de sua plenitude”, acrescenta Benjamin (1993).

Todas essas questões se encontram presentes na obra de Wagner, que tanto busca, como disse, um retorno a um ideal imaginado de Idade Média, quando tenta, particularmente, como disse, no *Anel do Nibelungo*, propor uma crítica à sociedade capitalista, ainda que com a intenção reacionária de retorno a um passado idealizado.

Acredito que tais fenômenos assinalam diretamente a necessidade de um estudo mais aprofundado das produções dos dramas wagnerianos, de modo que possamos ter uma noção mais clara de como a relação do público com suas obras tem se formado atualmente através das leituras de seus intérpretes – regentes, instrumentistas, cantores, produtores e encenadores, entre outros.

Percebi, ao assistir em vídeo, a certas montagens teatrais dos dramas de Wagner, que parece existir, em muitos casos, um nível de intensidade variável de dicotomia entre produção cênica e interpretação musical. As instruções de cena de Wagner, extremamente detalhadas, são, muitas vezes, ignoradas, e uma análise da produção teatral tende a mostrar pouca ou nenhuma correlação com o conteúdo explícito ou implícito da obra e com suas isotopias subjacentes.

No tocante a isotopias, adoto aqui a definição de Greimas, de que se trata de “uma conjunção de categorias semânticas redundantes que possibilitam a leitura uniforme de uma história”. (GREIMAS, 1973, p. 23). Referem-se a um conceito de significado como algo derivado do contexto, ou seja, como algo que não pertence às palavras consideradas como unidades isoladas, senão como resultado de suas relações no interior dos textos ou dos discursos. Sua função seria a de facilitar a interpretação dos discursos. De fato, cada uma

delas detecta um contexto de referência comum a várias palavras. Assim, temos que o conjunto tem um significado maior do que a soma de suas partes (ISOTOPIA, 2006A; ISOTOPIA, 2006B). Tal é, inclusive, a proposta de Wagner para a integração das artes em seus dramas musicais, em que todos os elementos componentes da produção espetacular atuariam em conjunto para ampliar o significado produzido pelo espetáculo como um todo.

Tal dicotomia está em franca oposição à proposta da *Gesamtkunstwerk* (*Obra de Arte Total*), de Wagner. Especificamente, essa proposta de Wagner refere-se às performances de seus dramas que, conforme ele os concebeu, deveriam envolver a música, o teatro e as artes visuais. Ao considerar que, na antiga tragédia grega, esses elementos estavam fundidos em uma produção de natureza religioso-ritualística, mas que, depois, foram separados, Wagner desenvolveu uma visão extremamente crítica da situação da ópera em sua época: ele julgava que ela enfatizava demasiadamente a música e não apresentava um conteúdo dramático de qualidade. Wagner atribuía grande importância aos elementos de “composição de atmosfera”, tais como um teatro em que as luzes da platéia fossem apagadas, efeitos sonoros e uma disposição dos assentos, de tal modo que a atenção da platéia fosse concentrada no palco, fazendo com ela que ficasse completamente imersa no mundo imaginário do drama. Da mesma forma, todos os elementos de composição da encenação deveriam, segundo ele, contribuir para esse processo de integração do público com o conteúdo dramático da obra (WAGNER, 1988, p. 188-207).

Com muita frequência, a dicotomia entre produção cênica e isotopias subjacentes parece dificultar a recepção dessas obras, fazendo com que pareçam “herméticas” ou, de alguma outra maneira, demasiado complexas para o alcance do público não especializado. Creio que o respeito à proposta da *Gesamtkunstwerk* produziria uma recepção mais positiva das obras de Wagner. Portanto, a estrutura de tais tipos de produção e o impacto dessas produções na recepção da obra pelo público são as questões sobre as quais reflito na minha tese, com o fim de sugerir que uma possível proposta de produção interpretativa de Wagner e, por extensão, dos clássicos em geral, pode possibilitar uma interação entre a integridade da obra e seu público receptor, sem, por sua vez, interferir com a criatividade daqueles envolvidos na interpretação de tais obras para levá-las diante do público. Pois essa tendência pode apontar para a maneira como a sociedade de consumo da segunda metade do século XX

se relaciona com a arte e, talvez, oferecer uma compreensão mais clara do destino de obras historicamente consagradas em nossa cultura.

A despeito de uma aparente capacidade mais ampla de comunicação da música, em contraste com, por exemplo, a literatura, a música geralmente chega ao público receptor na forma de recepção mediada³. Ela deve ser, primeiro, recebida por seus executantes e, depois, pelo público, especialmente aquela vasta maioria sem formação musical. E, no caso da ópera, tal problema se multiplica: não são apenas os instrumentistas, são os cantores, que também têm de ser atores, e todos os responsáveis por sua produção visual. Embora em menor grau, o mesmo raciocínio pode se aplicar ao teatro. Como muitos críticos já mencionaram (cf. BRADLEY, 1964, p. 9; BLOOM, 1998, p. xviii; BLOOM, 2003, p. 3-6; FRYE, 1992, p. 13-29), a plena realização de uma obra dramática só se dá no palco. E isso condiciona a recepção de tais obras a ser, em primeiro lugar, filtrada pela maneira como são apresentadas ao público por atores, diretores e todas as demais pessoas envolvidas em sua produção espetacular. Contudo, a obra dramática puramente literária pode ser recebida pelo público em geral através de sua leitura. Tal não é o caso da ópera, pois como obra ela partilha, a um só tempo, de elementos literários e musicais.

De acordo com Pareyson, toda a arte é *forma*, ou seja, um todo orgânico, dotado de vida autônoma, harmonicamente dimensionada e regido por leis próprias, um processo em que a produção material do objeto equivale à sua criação (PAREYSON, 1984, p. 31-32). E se arte é forma, a encenação de um drama de Wagner é o estágio final da concretização⁴ do drama no palco antes de sua recepção pelo público e, portanto, vital nesse processo.

³ Digo geralmente porque, em certos casos, é possível a esse público receptor executar ele próprio peças musicais solo ou de pequenos conjuntos. Não conheço nenhum exemplo, no entanto, de encenações operísticas realizadas por amadores por sua própria conta.

⁴ No que se refere à concretização, é importante notar que podemos pensar a encenação como uma “prática artística estritamente imprevisível desde a perspectiva do texto” (PAVIS, 2003, p. 17), ou seja, “cada momento histórico e cada prática dramática e cênica que lhe corresponde possuem seus próprios critérios de dramaticidade (maneira de armar um conflito) e de teatralidade (maneira de utilizar a cena)” (PAVIS, 2003, p.194). Sendo assim, o texto dramático sempre se transforma em uma série de interpretações diferentes, denominadas por alguns, como Roman Ingarden, de concretizações.

Podemos supor que toda obra de arte representa algum tipo de visão de mundo organizada pelo autor. Essa visão de mundo, por sua vez, é constituída de uma série de elementos incorporados em um todo, que forma uma realidade em si mesma, a partir do material disponível para o artista no período em que a obra foi produzida. Se considerarmos que esta visão de mundo não é particular do artista, mas, ao mesmo tempo, composta pelos elementos do real ao seu redor, chegaremos à conclusão de que, embora a obra guarde em si variados graus de estranhamento para com seus receptores, ela também deverá possuir, necessariamente, vários pontos de contato com eles. Vários códigos sociais serão partilhados entre artista e receptores e mesmo algumas visões de mundo, visões essas já socialmente consagradas. Esta noção se mantém válida na medida em que a obra se adapta parcialmente ao que Iser chama de “horizonte de expectativas do leitor”, ou seja, aqueles códigos⁵ já estabelecidos pelos cânones existentes, tanto em termos da forma em que a obra se apresenta, quanto em termos de seu conteúdo e do tipo de visão de mundo que é construída. Nas palavras de Jaub:

Uma catedral da Idade Média não é apenas expressão e imagem do mundo feudal, é ao mesmo tempo um elemento da estrutura daquele mundo. Não só reproduz artisticamente a realidade da Idade Média, mas ao mesmo tempo também a produz artisticamente. Toda obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é a expressão da realidade, mas ao mesmo tempo cria a realidade, uma realidade que não existe fora da obra ou antes da obra, mas precisamente apenas na obra (JAUB, s/d: 115).

Afinal, a natureza do efeito estético é a de uma experiência, um processo interativo entre texto (seja ele visual, aural ou verbal) e a leitura que desse texto faz seu receptor. Além disso, a recepção da obra se dá em sociedade: são grupos de indivíduos integrados socialmente e, no caso da ópera, mobilizados em grupo pelo fato de estarem participando juntos do processo de apresentação da obra. Portanto, a produção da obra de arte em sua totalidade é um fenômeno social que envolve a integração de criadores, executantes (no caso da música e do teatro) e público. Isso implica em que o significado de um texto artístico não é uma entidade definível, mas, sim, um acontecimento dinâmico, um processo. Contudo, o processo de concretização realizado pelo receptor não chega a ser algo arbitrário, devido, por um lado, à existência do texto enquanto entidade produzida e, por outro, aos

⁵ Iser refere-se a códigos literários, uma vez que trata especificamente da recepção de obras literárias, mas acredito que seus conceitos básicos possam ser estendidos a qualquer forma de produção artística.

elementos pertencentes ao meio social e à linguagem que constituem os pré-conceitos do receptor, seus conhecimentos prévios, os quais têm decisiva influência em seu processo de aquisição de conhecimentos ou de contato com qualquer coisa nova. Mas, mesmo assim, trata-se de um processo interativo e dinâmico: o ser humano capta a realidade através do filtro de seus pré-conhecimentos e, portanto, dela se apropria de acordo com sua visão de mundo. A obra de arte expressa essa visão, não apenas no sentido de algo condicionado à realidade social onde se insere, nem tampouco como algo externo a essa realidade. A obra não é meramente condicionada pela sociedade, uma vez que a realidade social não se acha fora dela, nem a obra se acha fora daquela. Ambas são um processo contínuo que só existe em situações objetivas da *praxis* humana. Tanto a realidade social quanto a obra de arte são criadas de momento a momento pela ação dos seres humanos como indivíduos e como coletividade. Portanto, o “significado” da obra de arte não se encontra socialmente condicionado (com o que estaria preso exclusivamente ao momento histórico da criação da obra), mas é produzido a cada contato que um receptor tem com esta obra, variando de acordo com este leitor (ISER, 1981, p. 21-44; Jauß, s/d: 44-127. ELIAS, 1995, p. 49). Ao aceitarmos essas premissas, podemos dizer que a totalidade dos elementos que entram na formação artística tem uma função formativa, ou seja, “... a atividade artística consiste propriamente no ‘formar’, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir” (PAREYSON, 1984, p. 32).

O drama, em seu processo formativo, é capaz de criar um eterno *presente*, ao contrário da narrativa, que se referenciaria ao *passado*. Martin Esslin assim o define:

[...] uma ação mimética, no sentido de re-encenação de eventos ‘reais’ ou ficcionais, envolvendo as ações e interação de seres humanos, reais ou simulados (por exemplo, marionetes ou personagens de desenho animado) perante uma audiência, como se tais eventos estivessem ocorrendo naquele mesmo instante (ESSLIN, 1987, p. 23, 25, 28).⁶

⁶ [...] a mimetic action, in the sense of the reenactment of ‘real’ or fictional events, involving the actions and interaction of human beings, real or simulated (e.g., puppets or cartoon characters) before an audience as though they were happening at that very moment. (N.A.: O texto original de todas as citações de obras em língua estrangeira encontra-se em notas de rodapé).

Isso reporta às teorias de Wagner sobre o valor e o poder do drama — não que Esslin concorde em ponto algum com as noções de Wagner sobre o papel transformador do drama e do teatro, mas sim porque o fenômeno da *Gesamtkunstwerk* de Wagner só pode ter lugar se há uma situação de *presente*, uma relação *direta* entre eventos no palco e público receptor enquanto apreensão de uma história que está tendo lugar *no momento em que é presenciada*. Não importa que julguemos, racionalmente, que os eventos que presenciamos pareçam ter lugar no passado, pois eles não decorrem em qualquer realidade presente, passada ou futura: só dentro de seu próprio universo ficcional. Ademais, estamos assistindo não a uma narrativa retrospectiva desses eventos, mas, sim, ao seu desenrolar presente diante de nossos olhos. Para citar um exemplo em Wagner, a cena das Nornas em *Götterdämmerung* (*O Crepúsculo dos Deuses*) constitui-se em uma narrativa retrospectiva de eventos passados e previsões de eventos futuros dentro da história do drama maior do qual *Götterdämmerung* faz parte, ou seja, a tetralogia *Der Ring de Nibelungen* (*O Anel do Nibelungo*). Mas o que estamos assistindo, quando da performance, é ao diálogo *presente* entre as três filhas de Erda. Isso difere da presentificação que o leitor pode fazer da maioria das narrativas literárias. Por exemplo: não lemos tal narrativa como se ela estivesse se desenrolando diante de nossos olhos ou como se estivéssemos assistindo a uma reportagem televisiva ou ouvindo um relato radialista “ao vivo”, e sim como um passado que nos está sendo relatado. As narrativas literárias que apresentam tal característica estão, de uma forma ou outra, dramatizando a ação, ou seja, tentando presentificá-la perante o leitor, como é o caso das seqüências diretas de fluxo de consciência em *Ulysses*, de James Joyce.

No teatro, o tempo é medido pela duração do espetáculo e submetido às referências fornecidas pela encenação e pela estrutura do drama. Isso define o ritmo da encenação, e é um tempo objetivo, exterior, definido pelo autor, o diretor, os atores e os demais envolvidos na produção cenográfica. O tempo subjetivo interior de cada espectador se relaciona com o tempo objetivo, mas não é verdadeiramente mensurável e, ainda por cima, não é apenas individual: ele é também cultural, pois se relaciona a hábitos e a expectativas do público e à relação da cultura com o tempo. Esse tempo é impresso no espectador pelo ator, por meio de seu fluxo vocal, momentos de pausa, de interrupção da ação, de aceleração, etc. e o espectador vive com ele o que Patrice Pavis chama de “temporalidade cênica” (PAVIS, 2003, p. 147), ou seja, a temporalidade que ele vive frente à representação teatral. Esse é o elemento comum para espectadores e atores, que “atrai como um ímã todo o resto,

compreendendo-se aí o tempo dramático, o da fábula, e que torna concretas e físicas todas as ações que se desenrolam em cena” (PAVIS, 2003, p. 147). Através de uma materialização do tempo no espaço da cena e de uma tradução do espaço em termos do tempo do espetáculo, o espectador é envolvido numa corporeidade que, embora volátil, é capaz de constantemente se adaptar e de “renovar constantemente a experiência psicológica e cinestésica do espectador” (PAVIS, 2003, p. 151), criando uma situação de *presentificação* do espetáculo. Tal presentificação não é, sequer, rompida por aqueles espetáculos que buscam romper o pacto e chamar a atenção do espectador para a ficcionalidade do espetáculo: pelo contrário, tais atitudes reforçam esse efeito de presentificação envolvendo o espectador inclusive como participante direto da encenação.

Ao percebermos que as obras de Wagner são concebidas como espetáculos para serem encenados no palco, a participação do espectador deve emergir da integração dos elementos totais que compõem a apresentação da obra que se encontra diante de nós. Tal associação depende, em grande parte, da maneira como a estrutura espetacular a que seremos expostos estará em sintonia com as isotopias internas dos textos que integram a obra. Em suma, é preciso respeitar as isotopias do texto caso se deseje apresentar uma leitura da obra em qualquer plano de contextualização. Adaptações da obra e inspirações geradas pela mesma são propostas igualmente válidas, mas estas violam os núcleos de sentido da obra e, portanto, não podem ser classificadas de leituras desta. A concretização deve emergir da interação com o texto, caso a proposta seja uma leitura deste. Richard Donington também reconhece esse problema:

O simbolismo consciente, desde que se mantenha em contato com suas fontes inconscientes, pode, talvez, ir mais longe do que qualquer outro. Palavras, música e encenação se combinam inextricavelmente para produzir o que há de melhor na ópera. Se, contudo, como ocorre com frequência hoje em dia, a encenação não está alinhada com o resto, isso poderá resultar em um conflito de estilos que irá prejudicar a totalidade do simbolismo (DONINGTON, 1990, pp. 6, 8).⁷

⁷ Conscious symbolism, provided that it keeps in touch with its unconscious source-springs, can perhaps go the farthest of any. Words, music and staging combine inseparably to produce all that is best in opera. If, however, as happens frequently today, the staging falls out of line, a clash of styles may result which detracts from the totality of the symbolism

Assim, por exemplo, já houve um tempo em que se considerava que a única maneira de tornar Shakespeare acessível a outras gerações era através de uma “modernização” de seu texto. Atualmente, pensa-se isso da produção (DONINGTON, 1990, p. 10). Mas tais proposições não conseguem se sustentar sozinhas, justamente pela dicotomia que produzem entre a montagem e o drama. Pois meramente “atualizar” a montagem não é suficiente. É preciso que tal atualização esteja em sintonia com as isotopias da obra para que haja uma integração no palco e, assim, a platéia de receptores-formadores possa se envolver no drama de forma tal a produzir uma concretização frutífera. Como exemplo, Donington cita a montagem do *Anel do Nibelungo*, de Wagner, feita por Patrice Chéreau para o Festival de Bayreuth de 1976:

[...] o *Anel*, inflado por Patrice Chéreau no formato de uma moralidade Marxista [...] A despeito de todas as gradações da música, Chéreau manteve o 1º. Ato de *Die Walküre* tão iluminado o tempo todo que o luar, irrompendo na cena não menos dramática que simbolicamente ao final, não foi capaz de produzir qualquer contraste apreciável. Ele estendeu o combate no 2º. Ato até muito tempo depois de a música ter passado para outros temas. Ele permitiu que um personagem fosse filmado em enfático *close-up* enquanto o *leitmotif* de outro personagem estava soando na orquestra. Ele mostrou, de fato, a bem-intencionada, mas inevitável inépcia de alguém que conhecia pouco os requisitos específicos da ópera e se importava ainda menos com eles (DONINGTON, 1990, p. 10-11).⁸

Embora possa se argumentar que, uma vez que não existe uma concretização “correta” da obra de arte, já que não existe um significado intrínseco a ela que possa atuar como guia para o que é certo ou errado em sua interpretação, qualquer leitura da mesma seria possível. Contudo, a obra de arte *tem* elementos que atuam como uma espécie de limite às suas leituras. Esses elementos são aquilo que compõem a materialidade da obra de arte: seu texto enquanto registro material (Cf. ISER, 1981, p. 107-231). Não alteramos os textos de Shakespeare ou Beckett ao fazermos montagens de suas obras teatrais, exceto quanto se trata

⁸ [...]the *Ring* blown up by Patrice Chéreau into a Marxist morality [...] In spite of every gradation in the music, Chéreau kept Act I of *Die Walküre* so light throughout that the moonlight breaking in no less symbolically than romantically at the end could make no appreciable contrast. He protracted the fight in Act II long after the music had passed on to other themes. He permitted one character to be filmed in emphatic close-up while the leitmotif of another character was ringing out in the orchestra. He showed, in fact, the well-intentioned but unavoidable ineptness of one by whom the special requirements of opera were little known and less regarded (DONINGTON, 1990, p. 10-11).

de adaptações ou inspirações, que são, claro, maneira diferentes de se trabalhar com a obra de arte. Mesmo problemas editoriais não abordam questões que chegam a transformar o texto de maneira radical. Da mesma maneira, os poemas de Wagner e suas partituras não são alterados quando da montagem. Mas a produção para o palco é alvo de alterações. Mas tais alterações devem, segundo nossa leitura, estar condicionadas a uma sintonia com o texto poético e o texto musical. E, no caso das produções de Wagner, temos um problema ainda mais grave, conforme já mencionei: suas instruções de cena são quase que completamente ignoradas em muitas de suas produções para o teatro. E tais instruções de cena fazem parte do texto do drama, não são apenas direções vagas sobre entradas e saídas de atores (como, uma vez mais, em Shakespeare), mas sim elementos vitais de significação, como em Beckett.

Portanto, o presente trabalho pretende, através do estudo da recepção das obras de Wagner e de uma análise de sua estrutura interna, de acordo com a proposta da *Gesamtkunstwerk* de Wagner, analisar possíveis alternativas a este impasse entre montagem e obra, de modo que elas interajam em um todo. Isso leva a uma análise do desenvolvimento das idéias de Wagner. Levando esse ponto em consideração, no primeiro capítulo, será feito um estudo das ressonâncias produzidas na arte e no pensamento ocidental pela obra de Wagner, particularmente na literatura e no teatro; pretendo também analisar seu pensamento e sua visão de mundo e maneira como eles moldaram sua criação artística. Em certa época, houve uma grande influência do pensamento de Wagner sobre Nietzsche e vice-versa. Tal influência, que teve como seu fruto mais claro na obra de Nietzsche a obra *O Nascimento da Tragédia do Espírito da Música (Die Geburt der Tragödie aus der Geist der Musik)*, com seu *Prefácio a Richard Wagner (Vorwort zum Richard Wagner)*, baseia-se em grande parte na influência do pensamento de Arthur Schopenhauer sobre ambos, particularmente *O Mundo Como Vontade e Representação (Die Welt aus Wille und Vorstellung)*. Para esclarecer, portanto, a intrincada estrutura da *Gesamtkunstwerk*, estudarei as relações entre esses pensadores e a obra de Wagner, objetivando estabelecer de que maneira ele veio a considerar suas obras como a recriação da tragédia grega em sua época, na forma de uma união da arte dramática e poética de Shakespeare e Goethe, e da música “absoluta”⁹ de Beethoven.

⁹ Música absoluta é um termo usado para descrever música que não trata, explicitamente, de um assunto em particular, ou seja, é não-representativa ou não-objetiva, não contendo palavras ou referências a histórias, imagens ou quaisquer outras idéias extra-musicais. Se tal é realmente possível ou se não podemos encontrar idéias objetivas na música absoluta é algo aberto a discussão.

Especialmente esse último caso, em que Wagner justifica sua fusão de elementos dramático-líricos com música, merece um estudo um pouco mais detalhado. Pois tal fusão surge do que chamo de pensamento mito-poético de Wagner, sua constante tendência de interpretar a realidade, a história e a arte em geral de acordo com sua imaginação poética, em termos de mitos geradores com significação básica para o espírito humano. Assim, ele julgava que estes mitos proporcionariam o veículo de entendimento da mensagem de sua obra, transmitida ao espectador por meio do que ele considerava como a capacidade universal de comunicação da música. Esse será o assunto do segundo capítulo. No terceiro capítulo, tratarei da relação entre as estruturas subjacentes, as isotopias, do texto das obras de Wagner escolhidas como meu *corpus* de análise e algumas montagens das mesmas, através de uma *close reading* de alguns trechos dessas obras, a saber, *Der Ring des Nibelungen (O Anel do Nibelungo)*. Tal análise abordará o texto poético como produção lírica e dramática, com igual atenção às rubricas do texto, por considerarmos que se tratam as mesmas de componentes integrais tanto do texto poético quanto de sua concepção dramatúrgica e cênica; juntamente com isso, será feita uma análise detalhada de como esse texto poético se integra ao outro texto presente na obra, a música, e como esta se manifesta como uma voz (no sentido dado por Mikhail Bakhtin a esse termo) na narrativa dramática, complementando-a, apoiando-a e expandindo sua rede de significados. Tal processo envolverá paralelamente a referida análise contrastiva de encenações reais dos quatro dramas que compõem *O Anel*, tanto em termos de uma encenação com outra, quanto em termos de sua relação com as isotopias do texto. Para tanto, será utilizado material filmográfico – vídeos, DVDs – com a devida ressalva de que tal material reflete elementos que não correspondem à experiência do público, quando, na sala de espetáculos, assiste a uma encenação real. No entanto, acredito que esse estudo permitirá obtermos conclusões sobre diferentes propostas de encenação dos dramas de Wagner e de como isso afeta sua recepção. Essa análise será complementada por material jornalístico e outros capazes de refletir, pelo menos em parte, a recepção obtida por essas encenações.

A razão da escolha do *Anel* como *corpus* a ser analisado no presente trabalho deve-se, principalmente, a três fatores. Em primeiro lugar, trata-se daquela obra de Wagner que teve mais ressonâncias e conseqüências para a arte e o teatro em geral, assim como para a produção wagneriana em particular. Ao longo de toda a história da extensa literatura sobre sua obra, foi também a obra que recebeu mais atenção. E a razão para isso envolve o segundo motivo da escolha da tetralogia wagneriana como meu objeto de estudo: de todos os dramas

de Wagner, é o *Anel* que, embora se trate de uma tetralogia – ou, como queria Wagner, de uma “trilogia com prólogo” –aquele que, de maneira mais clara e madura, demonstra sua técnica de *leitmotivs*¹⁰, chegando a ponto de alguns autores (por exemplo, Robert Donington e John Culshaw) considerarem que toda a trama musical do *Anel* é composta exclusivamente de *leitmotivs*, algo que não parece ser possível constatar em suas demais obras. E, por fim, *O Anel* é aquela obra de Wagner que mais claramente manifesta seu ideal de união das artes na criação de sua “obra de arte total”.

¹⁰ *Leitmotivs* (motivos condutores) são as estruturas musicais utilizadas por Wagner para compor e organizar grande parte de sua música. São frases e/ou idéias musicais que se repetem (de forma idêntica ou com certas alterações) ao longo da trama dramática de uma de suas obras para representar personagens, sentimentos, idéias, lugares ou objetos, bem como toda uma trama de relações psicológicas e causais entre estes.

1. A OBRA DE WAGNER E SUAS RESSONÂNCIAS

1.1. Wagner e suas idéias artísticas

Raymond Furness, em seu livro *Wagner and Literature*, ao desenvolver um argumento de Bryan Magee (apresentado em *Aspects of Wagner*), que declara que “Wagner teve uma influência maior do que a de qualquer outro artista individual na cultura de nossa era”¹¹ (Apud FURNESS, 1982, p. x), concentra-se exclusivamente sobre a influência do dramaturgo e compositor alemão na literatura européia. Segundo Furness,

[...] a maioria dos romancistas europeus está sob sua influência, bem como um abundante florilégio de figuras menores, não apenas em sua referência ao homem e sua arte, mas em sua imitação de seu método; [...] que um músico viesse a ter um efeito tão esmagador sobre a literatura é ainda mais notável [...] (FURNESS, 1982, p. x).¹²

Antes de tudo, é preciso argumentar que, no tocante a Wagner, Furness não está sendo inteiramente preciso nessa afirmação: embora ele seja reconhecido, acima de tudo, por sua música, não podemos esquecer que a maior parte de sua obra abrange textos escritos, que variam de tratados teóricos sobre regência até discussões sobre a importância do uso do *Stabreim* (o verso aliterativo do *Althoch Deutsch*) para a nova forma do drama musical que ele estava criando. E, sendo ele o escritor de seus próprios libretos, é preciso considerá-lo também como literato. De mais a mais, como T. S. Eliot – sobre o qual também teve extensa influência, a mais óbvia sendo, talvez, as referências a *Tristão e Isolda* em *The Waste Land* –, Wagner é um daqueles artistas que, além de um mestre em sua forma particular de arte¹³, é também um erudito e intelectual de grande escopo e profundo alcance. E não é meramente a influência do conteúdo musical de sua obra que alterou de forma tão intensa a face da arte e da literatura européias da segunda metade do século dezenove em diante. É também o

¹¹ Wagner has had a greater influence than any other single artist on the culture of our age.

¹² For the major European novelists stand beneath his sway, an abundant florilegium of minor figures, not only in their reference to the man and his art, but in their imitation of his method; [...] that a musician should have had such an overwhelming effect on literature is even more remarkable [...].

¹³ Não meramente a música, mas o drama como uma totalidade envolvendo o aspecto musical, poético e a representação teatral de ambos, a chamada *Gesamtkunstwerk*.

conteúdo mítico de seus poemas, bem como suas técnicas de construção artística. Furness nos chama a atenção para isso:

O uso do monólogo interior em muitos dos romances modernos é o equivalente narrativo do rio de sons em constante modulação de Wagner e o *leitmotiv* literário [...] surgiu diretamente de sua técnica de expressão polifônica de complexos estados de percepção (FURNESS, 1982, p. x-xi).¹⁴

A técnica a que Furness se refere abrange também a parte de construção literária da obra de Wagner, que se integra totalmente com sua construção musical: a trama musical de *leitmotifs*, especialmente em *O Anel do Nibelungo*, se desdobra como uma voz na trama polifônica de sua narrativa dramática, uma nova versão, como dizia o próprio Wagner, do coro da tragédia grega, que comenta e expande a ação dramática através de referências metalingüísticas que interligam situações, personagens e ações de modo a criar uma vasta trama de inter-relações que abrange muito mais do que a ação visível no palco em um dado momento.

Desde o início de sua carreira de compositor, Wagner decidiu se dedicar à ópera. Existiram várias razões para isso. Uma delas encontra-se no fato de que, seu pai, o ateu da polícia Carl Friedrich Wagner, era “apaixonadamente devotado ao teatro”:

[...] Ele era um ator amador que participava das performances promovidas pela companhia local de atores amadores sempre que um membro da família real visitava a cidade. Ele dava ardente apoio aos teatros locais da época, pois a posição central de Leipzig, sua famosa universidade e suas feiras anuais de livros possibilitavam à

¹⁴ The use of the interior monologue in many a modern novel is the narrative equivalent of Wagner’s constantly modulating river of sound and the literary leitmotif [...] stems directly from his technique of polyphonic expression of complex states of awareness.

cidade representar um papel de ponta na cultura alemã (NEWMAN, 1976a: 5, 14).¹⁵

Embora Carl Friedrich Wagner tenha falecido apenas poucos meses após o nascimento de Richard (Wagner nasceu em 22 de maio de 1813, e Carl Friedrich veio a falecer em 22 de novembro do mesmo ano (NEWMAN, 1976a: 13, 18)), a influência que deixou sobre a família, que a essa altura já contava com oito filhos, em relação ao teatro certamente veio a influenciar o jovem Richard. Mas não é preciso ficar apenas nisso. Em 14 de agosto de 1814, Johanna, mãe de Wagner, desposou o pintor e ator Ludwig Geyer (NEWMAN, 1976a: 20), então membro da companhia teatral de Joseph Seconda, a qual se devotava quase que totalmente ao drama, embora se dedicasse, também, parcialmente, à ópera. Geyer, possuidor de uma “cultura excepcional”, e tráfegando por três mundos – o da pintura, do drama falado e da ópera – teve óbvia influência sobre a imaginação do jovem Richard. Ele também chegou a escrever algumas peças para o teatro, entre outras *Die Überraschung*, escrita para o aniversário de Johanna em 1816, e representada pelo próprio Geyer e seus filhos na ocasião. Não sabemos se o pequeno Richard, então com apenas três anos, representou qualquer papel nessa ocasião, mas certamente tais eventos coloriram sua imaginação e influenciaram suas idéias futuras sobre o papel do teatro em geral e da ópera em particular na cultura da nação alemã e do mundo em geral, idéias essas que eventualmente passaram a girar inteiramente ao redor de sua noção da fusão das artes. Baudelaire, em seu ensaio “Richard Wagner et « Tannhäuser » a Paris”, comenta sobre essa influência do teatro sobre a imaginação de Wagner e como isso veio a formar toda a estrutura de seu pensamento artístico, juntamente com sua cultura, sua formação musical e seu pensamento crítico. Ele chama a atenção para o fato de que o instinto dramático que dominava suas faculdades o levou a refletir e atuar sobre a questão da letra sobre a música, que Baudelaire considerava como amplamente presente nas artes do século XIX:

Ele vivia no seio do teatro, freqüentava os bastidores e participava das comédias. A música de Weber e, mais tarde, a de Beethoven, agiram sobre seu espírito com uma força irresistível, e logo, com o acúmulo dos anos e dos estudos, lhe foi impossível não passar a pensar de uma maneira dupla, poética e musicalmente, de não enxergar toda idéia sob duas formas simultâneas, uma das duas artes iniciando sua função ali

¹⁵ [...] he was an amateur actor, taking part in the performances given by the local company of theatrical amateurs whenever a member of the royal family visited the town. He was an ardent supporter of the local theatres of the day, for the central position of Leipzig, its famous University, and its annual book fairs enabled the town to play a leading part in German culture.

onde se traçavam os limites da outra¹⁶ (BAUDELAIRE, 1261, p. 1216-7).

É de vital importância que compreendamos o papel representado pela fusão das artes na obra de Wagner e suas conseqüências para quaisquer performances das mesmas. Essa questão está intimamente ligada à própria natureza da ópera como forma artística em geral e do drama wagneriano em particular. Tal natureza envolve o importantíssimo fator da participação de um grande grupo de pessoas no ato de colocar essa obra diante do público, não importa em que mídia:

É um infortúnio peculiar do compositor de óperas que o que ele tem a dizer em sua obra não pode ser comunicado ao mundo sem a cooperação, freqüentemente a um custo muito elevado, e nunca sem preocupações e ansiedades infinitas de sua parte, de um pequeno exército de agentes de todos os tipos. (NEWMAN, 1976c: 73)¹⁷

Embora essa afirmação de Ernest Newman ainda reflita a noção de que a obra de um autor é criada por ele e, quando é o caso, apresentada ao público por meio de meros “agentes”, é importante nos determos no que está por trás dela. Wagner nunca se sentiu verdadeiramente satisfeito com as produções de suas obras, mesmo aquelas que ele próprio dirigiu¹⁸. A razão disso encontra-se no fato de que, sendo um incorruptível idealista em questões de arte, Wagner não era capaz de aceitar com satisfação quaisquer limitações impostas pelo mundo real à materialização desses ideais (Cf. NEWMAN, 1976a: 356-420; 1976b: 34-104, 191 a 204; 1976c: 68-81). Tal comportamento não é exatamente uma novidade: sabe-se que Beethoven compôs sonatas para piano, por exemplo, que eram consideradas “impossíveis” de serem executadas, simplesmente porque ninguém tinha, até então, escrito algo de tamanha complexidade técnica para o piano: a técnica foi desenvolvida pelos executantes *depois* que a música de Beethoven se tornou algo virtualmente obrigatório no repertório, de tal maneira que, hoje, tais obras, embora ainda reservadas – pelo menos em

¹⁶ Il vivait au sein tu théâtre, fréquentait les coulisses et composait des comédies. La musique de Weber et, plus tard, celle de Beethoven, agirent sur son esprit avec une force irrésistible, et bientôt, les années et les études s’accumulant, il lui fut impossible de ne pas penser d’une manière double, poétiquement et musicalement, de ne pas entrevoir toute idée sous deux formes simultanées, l’un des deux arts commençant sa fonction là où s’arrêtent les limites de l’autre

¹⁷ It is the peculiar misfortune of the operatic composer that what he has to say in his work cannot be communicated to the world fwithout the co-operation, often at great expense, and never without infinite trouble and anxiety on his part, of a small army of operatives of all sorts

¹⁸ Existem exceções, como as produções de *Tristan und Isolde* e *Die Meistersinger von Nürnberg*, em Munique, em 1866 e 1868, respectivamente.

termos de uma execução tecnicamente perfeita – aos pianistas de mais alto grau de desenvolvimento em sua profissão, não oferecem quaisquer dificuldades insuperáveis. O mesmo acontece com a execução e encenação das obras de Wagner (exceto pelo custo: este continua sendo extremamente elevado). A questão reside no nexo de dois fatores: o artista realmente *cria* uma obra, ainda que nunca do nada. E se ele é um artista tão meticuloso, idealista e, deve-se dizer, controlador como Wagner, irá deixar instruções minuciosas sobre como essa obra deverá ser levada perante o público ¹⁹. Aí se encontra um dos fatores que compõem nosso problema. Se Wagner se sentia insatisfeito com as produções de suas obras, mesmo as supervisionadas por ele próprio (como é o caso, por exemplo, da produção de *Tannhäuser* em Paris em 1861 – veja-se NEWMAN, 1976c: 56-81), isso implica em três possibilidades: ou os recursos materiais necessários não eram suficientes para atender às suas exigências ou os “agentes” com quem tinha de trabalhar não eram capazes de compreender perfeitamente suas instruções, ou ambos²⁰.

Ora, no caso da referida produção de *Tannhäuser*, não se pode falar em limitação de recursos materiais. Mesmo uma leitura superficial de NEWMAN, 1976c: 62-69, nos mostrará que, com exceção dos problemas com o balé na abertura da obra, o qual ele inclusive ainda estava escrevendo poucas semanas antes de sua apresentação, todos os elementos – cantores, orquestra, cenário – estavam a seu contento graças ao apoio incondicional de Napoleão III, o qual tinha pessoalmente ordenado a produção de *Tannhäuser*, na *Opéra* de Paris. Mas, ainda assim, Wagner percebia, uma vez mais, o que considerava ser a impossibilidade da realização de seus ideais *dramáticos*, simplesmente porque não conseguia comunicá-los aos seus intérpretes. Com possível exceção de Ludwig Schnorr Von Carolsfeld, Wagner não parece nunca ter encontrado um tenor capaz de realizar dramática e musicalmente seu Tristão no palco. E trata-se de pessoas com as quais Wagner *conviveu*, com quem falou e a quem ele próprio instruiu.

¹⁹ Wagner chega ao ponto, em suas rubricas, de atuar como diretor de cena, deixando instruções detalhadas até mesmo sobre o tipo de *olhar* que um personagem deve lançar a outro. Berthold Brecht e Samuel Beckett são dos poucos dramaturgos que fazem o mesmo.

²⁰ Poder-se-ia levantar uma terceira possibilidade: a de que Wagner talvez não fosse capaz de transmitir adequadamente suas intenções e idéias às pessoas envolvidas nas produções de seus dramas. Mas as produções de *Tristan e Die Meistersinger* em Munique rejeitam essas hipóteses: tendo à sua disposição uma equipe interessada, disposta e simpática à sua proposta, ele era perfeitamente capaz de conseguir resultados extraordinários. Na verdade, seu maior obstáculo encontrava-se na sua crônica incapacidade de ver qualquer coisa do ponto de vista de outras pessoas e, assim, constantemente fazer inimigos tanto para si quanto para sua arte.

1.2. Leituras da obra de Wagner

O que dizer então de nós hoje, que só temos registros escritos das idéias, palavras e ações de um homem que faleceu há muito tempo? Como poderíamos ter a pretensão de compreender suas *intenções e ideais*?

Mas esse não deveria ser o objetivo final da produção artística, ou da leitura de qualquer obra de arte, na verdade. Tentar limitar sua apreensão à descoberta da chamada “intenção do autor” é uma busca, em grande medida, fútil e que, freqüentemente, atua em prejuízo da própria obra, pois visaria, em última instância, esgotar as possibilidades interpretativas dessa mesma obra na finalidade absoluta de uma leitura supostamente “correta”. Buscar uma produção de uma obra de Wagner que seguisse fielmente suas “intenções” é um esforço quase que ilusório. O que são realmente tais intenções dependerá da *leitura* que delas se fizer. Mas aí se encontra o outro fator do problema a que nos referimos. Acredito que a produção *deve* ser uma leitura da obra, uma leitura que leve em consideração todos os fatores que gravitam ao redor dessa obra, inclusive as rubricas deixadas por Wagner. Quando, em certas gravações sonoras de seus dramas musicais, encontramos uma reprodução do libreto que omite essas rubricas, vemos que só se está dando importância à música, não à ação dramática. Mas as instruções de cena de Wagner são úteis e importantes. Mesmo em uma gravação em áudio, podemos nos valer da imaginação para dar ao registro aural um certo complemento dramático visual. Não estou dizendo que os interpretantes de Wagner devem simplesmente e cegamente seguir suas instruções de cena. Essas foram criadas no século XIX e, por mais revolucionário que Wagner pudesse ser, por mais que sua visão pudesse se lançar ao futuro e ao ideal, sua estética estava colorida, em uma medida ou outra, pelos valores de sua época, os quais não são mais os nossos valores.

Também temos que levar em conta sua característica interpretação da realidade em função de sua visão mito-poética. Mas, da mesma forma, creio que entender tal visão é muito importante para que possamos compreender como ele criava seus dramas, um ponto de partida útil para sua encenação. Em seu ensaio *Die Wibelungen (Os Wibelungos)*, Wagner busca examinar a história alemã em grande profundidade e minúcia – ou, pelo menos, era o

que ele pensava. Suas premissas e idéias são, na realidade, historicamente absurdas e arbitrárias, sem qualquer base em fato:

Ele cristaliza o complicado mundo da Alemanha medieval, sua política, religião conflitos dinásticos, e assim por diante, em algumas poucas formulas imaginárias, que deviam sua existência apenas ao fato de que um vago instinto dentro dele o estava impelindo na direção de um grande drama, do qual Siegfried seria o personagem central, e o Tesouro [dos Nibelungos], como símbolo de certos aspectos desagradáveis da política e da economia, o ponto central do embate (NEWMAN, 1976a: 19).²¹

Ele identifica, também, os dois grandes grupos políticos conhecidos como Guelfos e Guibelinos²², com os Nibelungos das sagas medievais e Siegfried com o deus-sol, que sobrepuja o dragão da mesma forma que o Dia sobrepuja a Noite e cujo destino era ser morto, da mesma forma que o Dia é morto pela Noite, apenas para renascer outra vez. Um bom exemplo da maneira como Wagner trata a história pode ser encontrado no segundo parágrafo de *Die Wibelungen*:

Na época que a maioria das Sagas chama de “Sint-Fluth” ou Grande Dilúvio, quando o Hemisfério Norte de nossa terra está quase tão coberto de água quanto agora está o Sul, [...] a maior ilha desse mundo-oceano nórdico teria sido a mais alta cordilheira da Ásia, o assim chamado Cáucaso Indiano: sobre esta ilha, ou seja, essas montanhas, devemos buscar o berço dos atuais povos asiáticos, bem como daqueles que se emigraram para a Europa. Aqui está o lar ancestral de todas as religiões, de cada língua, da Realeza de todas essas nações. (WAGNER, 1898, p. 259-60)²³

²¹ He crystallises the complicated world of medieval German politics, religion, economies, dynastic struggles, and so on, into a few purely imaginative formulae, that owed their existence only to the fact that a dim instinct in him was driving him towards a great drama of which Siegfried was to be the central personage, and the Hoard, as the symbol of certain unpleasant aspects of politics and economics, the central point of struggle.

²² Wagner os chama de Welfs e Wibelings. O termo *Welf* refere-se à Casa de Welf, uma dinastia européia que incluiu muitos monarcas alemães e britânicos do século XI até o século XX (De <<http://en.wikipedia.org/wiki/Welfs>>, acesso em 04 set. 2006, 15:33). E Wagner denomina o grupo dos Guibelinos como Wibelings desconsiderando a denominação histórica e produzindo uma a qual considerava aliterativamente satisfatória. No entanto, imediatamente, passa a considerar essa denominação como historicamente verídica.

²³ At the epoch which most Sagas call the “Sint-Fluth” or Great Deluge, when our earth’s Northern hemisphere was about as much covered by water as now is the Southern, [...] the largest island of this northern world-sea would have been the highest mountain-range of Asia, the so-called Indian Caucasus: upon this island, i.e. these mountains, we have to seek the cradle of the present Asiatic peoples, as also of those who wandered forth to Europe. Here is the ancestral seat of all religions, of every tongue, of all these nations’ Kingdom.

Como se pode ver por essa passagem, mesmo em termos do conhecimento antropológico, geológico e histórico do século XIX, as noções de Wagner sobre o surgimento dos povos, religiões e línguas asiáticos e europeus são totalmente fantasiosas. Entre outras coisas, o “dilúvio” mais recente de que se tem evidência (análises de camada sedimentares de rocha, fósseis encontrados nessas camadas, inclusive no alto de regiões montanhosas), se ocorreu, provavelmente teve lugar vários milhões de anos antes do surgimento dos seres humanos. Mas a explicação dessas idéias de Wagner não é difícil de se imaginar: embora capaz de se convencer facilmente de que suas noções eram a mais sólida verdade científica (na verdade, tal processo era instantâneo com ele, que jamais questionava suas próprias idéias), o que Wagner realmente estava desenvolvendo era um sistema mítico-teórico para justificar, especialmente para si mesmo, suas propostas artísticas e, assim, ser capaz de desenvolvê-las. Prova disso é o conteúdo inteiramente arquetípico de sua interpretação do mito de Siegfried e dos Nibelungos. Assim, todo o seu texto de *Die Wiebelungen* deve ser lido por nós hoje como uma estrutura de significação simbólica de função estética, com muito pouca base concreta em eventos históricos ou mesmo teorias antropológicas. Ao tentar entrar em detalhes sobre a história da formação das nações como decorrência de um Patriarcado original, o qual teria decaído em monarquias em constante conflito por terras e poder devido à disseminação dos povos asiáticos originais pela Europa, Wagner propõe que o que levou aos conflitos entre os reinos foi a escassez imposta pelo clima mais rude da Europa em comparação com o da cordilheira-ilha original em que esses povos viviam antes que os continentes do Hemisfério Norte emergissem das águas. E cada um desses reinos era uma Comuna. Com a divisão dos reinos em famílias, o patriarca de cada família passando a exercer poder sobre aqueles abaixo dele da mesma maneira que um monarca sobre seu reino, esses monarcas vieram eventualmente a perder seu ofício sacerdotal, já que agora cada líder de família exercia essa mesma função dentro de sua esfera de atuação. Teria restado, então, ao Rei a função de executor dos desígnios divinos, conforme manifestados nas decisões dos membros da Comuna, sendo, portanto, o Rei o ponto de união entre os indivíduos da Comuna e seus interesses conflitantes. O Rei passaria, dessa maneira, a ser investido com a autoridade do Pai Original do Patriarcado primevo que deu origem a todos os povos, reinos e culturas:

Essa relação encontramos-la em quase todos os troncos que migraram para a Europa e podemos claramente reconhecer sua importância nos reis tribais da pré-história

grega; mas ela se manifesta o mais claramente nos troncos alemães e, acima de tudo, na antiga linhagem real dos *Francos*, na qual, sob o nome de “Wibelingen” ou “Gibellinen”, um direito real primevo avançou em direção à demanda de uma dominação mundial. (WAGNER, 1898, p. 261-62)²⁴

Ao identificar os Wibelungos com os Francos, Wagner define com firmeza a *Saga dos Nibelungos* como patrimônio cultural desse povo, uma vez que considerava que ela exprimiria, através de uma estrutura mítico-artística, seu espírito inalienável (WAGNER, 2005, p. 262-63). Ao identificar Siegfried, conquistador do Tesouro dos Nibelungos, com o Deus-Sol, o Deus da Luz, e esse mesmo Tesouro com a fonte de todos os males que advieram aos personagens da *Saga dos Nibelungos*, Wagner estabelece uma ligação entre poder temporal, conforme expresso por riqueza, e corrupção. É preciso ter em mente que, além de ter tentado criar uma base teórica capaz de justificar o tremendo trabalho que já percebia à sua frente – a re-estruturação de toda a história mítica do povo alemão em uma saga operística baseada em elementos mitológicos – Wagner também estava tentando elaborar as razões para justificar a revolta de Dresden de 1848 e, especialmente, sua participação na mesma²⁵. Assim, ele traça o destino do Tesouro dos Nibelungos (agora associado à riqueza dos Wibelungos) até mesmo a Carlos Magno e seus sucessores, que teriam conseguido reunir novamente, por algum tempo, os diferentes troncos do povo germânico em sua antiga glória. Assim, ele consegue inscrever sua visão da “história” alemã em um quadro capaz de explicar sua devoção à revolta, uma vez que a mesma, do seu ponto de vista, era uma tentativa de retornar a nação alemã à pureza de sua origem, quando Rei e Povo estavam unidos em harmonia. E, ao mesmo tempo, capaz de justificar a obra que já fermentava em sua mente e que viria a se tornar, eventualmente, seu *opus magno*, *Der Ring des Nibelungen*:

Contudo, uma total separação daquele Tronco de Governantes reais não ocorreria senão em tempos ainda mais tardios; pois, embora os puros troncos germânicos estivessem agora unidos em um reino independente, o vínculo dessa união daqueles que eram, anteriormente, troncos autônomos e nacionais consistia sempre na função do Rei, e isso só poderia ser almejada por um membro daquela raça francônia primeva. Todo o movimento interior da Alemanha, portanto, foi em direção à independência dos troncos separados sob novos derivados de antigas raças-tronco através da anulação do poder real unificador exercido por aquela odiada raça

²⁴ This relation we find in almost all the stems that wandered into Europe, and plainly recognize its bearing on the tribal kings of Greek pre-history; but it manifests itself the clearest in the German stems, and above all in the ancient royal lineage of the *Franks*, in which, under the name of the “Wibelingen” or “Gibellinen,” an ur-old royal claim advanced to the demand of world-dominion.

²⁵ Cf. NEWMAN, 1976b: 18-108, esp. 18-33.

estrangeira. (WAGNER, 1898, p. 264) ²⁶

Sua perspectiva mítica da realidade fica ainda mais clara quando ele afirma, um pouco adiante, na tentativa de explicar a origem do mito dos Nibelungos, que Religião e Saga são produtos de uma percepção profunda que o povo ²⁷ tem da verdadeira natureza das coisas. Com sua certeza inabalável da superioridade da arte sobre todas as outras produções do espírito humano e da superioridade das suas próprias noções de arte sobre todas as outras, ele pode afirmar a superioridade da compreensão que o *Volk* tem de sua própria natureza e, portanto, do desenrolar da história, conforme expresso – no caso dos povos nórdicos e germânicos – em suas Sagas, sobre o trabalho do historiador, preso a noções artificiais e acadêmicas.

[...] o *Volk* é completamente sincero e verdadeiro em suas histórias e invenções, enquanto que o historiador escolástico, que se atém à mera superfície pragmática dos eventos, sem consideração pela expressão direta do vínculo de solidariedade do povo, é pedanticamente falso, porque incapaz de compreender o próprio tema de sua obra com a mente e o coração e, portanto, é levado, sem o perceber, a especulações subjetivas arbitrarias. (WAGNER, 1898, p. 267) ²⁸

²⁶ A total severance from that royal Stem of Rulers, however, was not to take place before still later times; for though the purely German stems were now united in one independent kingdom, yet the bond of this union of earlier autonomous and severed national stems consisted ever in the Kingly function, and this could only be arrogated by a member of that Frankish ur-race. The whole inner movement of Germany therefore made for independence of the separate stems under new derivatives of old stem-races, and through annulment of the unifying royal power exerted by that hated foreign race.

²⁷ Wagner utiliza o termo *Volk*. A noção de Wagner de *Volk* não se distancia daquela do pensamento nacionalista germânico do período, ou seja, o *Volk* se constituiria daqueles membros de um povo que, não sendo parte da realeza, são, contudo, o componente mais básico, puro e vital de uma nação, de onde emergem tanto seus elementos artísticos quanto religiosos.

²⁸ [...] the Folk is thoroughly sincere and truthful in its stories and inventions, whereas the learned historian who holds by the mere pragmatic surface of events, without regard to the direct expression of the people's bond of solidarity, [...] is pedantically untrue because unable to understand the very subject of his work with mind and heart, and therefore is driven, without his knowing it, to arbitrary subjective speculations.

Observe-se que, obviamente sem se dar conta disso, é exatamente o que Wagner condena no “historiador escolástico” que ele está fazendo em seu texto, ou seja, especulações subjetivas arbitrarias. Um exemplo bastante claro de seus processos mentais em relação a esse tipo de coisa pode ser dado por sua explicação – em momento algum apresentada como uma teoria, mas sim como fato incontestável – da origem do termo *Wibelungen*. Pois diz ele que o título original do povo de heróis das sagas seria *Nibelungen*. A questão está, então, em explicar a mudança do N para W. Acreditando ser o chamado “Stabreim” – o verso aliterativo da poesia do *Althoch Deutsch* – um produto não da poesia cortesã medieval alemã, mas um produto da pura natureza lingüístico-poética do *Volk*, Wagner afirma que o povo alemão fez um Stabreim do nome dos dois partidos que então se opunham pela dominação, os Welfen e os Nibelungen, demonstrando assim sua preferência pelos Welfen ao substituir naturalmente o “N” de Nibelungen pelo “W” de Welfs, criando assim os termos aliterativos *Welfen* e *Wibelungen*. Ele rejeita como mera tolice escolástica a proposta

Wagner rejeita, portanto, as noções consideradas científicas sobre as origens e evolução histórica do povo alemão e propõe, em lugar destas (que julga áridas e, por não estarem afinadas, como *ele* acreditava estar, com as raízes primordiais, de natureza espiritual, de sua cultura, incapazes de abranger a verdadeira natureza dessa cultura e, portanto, de explicar as razões para seu desenvolvimento) uma explicação de natureza puramente mítico-simbólica. É importante ter em mente que, para Wagner, no entanto, não era isso que ele estava fazendo. Ele considerava sua explicação como a mais concreta verdade histórica, antropológica e filológica. Não se trata, contudo, de considerar a validade científica dessas idéias de Wagner, mas, sim, de perceber o que elas nos indicam sobre o seu pensamento e, portanto, como elas podem nos ajudar a ler sua obra. Tudo que ele nos diz nesse ensaio – e esse padrão continuará por toda a sua carreira, tanto de artista criador quanto de teórico que reflete sobre a própria obra e o mundo ao redor desta – aponta para uma mentalidade totalmente centrada em sua arte, e para uma arte, por sua vez, profundamente enraizada em uma visão mítica, e, portanto, simbólica, do mundo. O conteúdo não-científico e, ao mesmo tempo, intensamente dogmático, de seus textos, pode ser explicado por dois pontos: primeiro, por sua absoluta incapacidade de enxergar a realidade senão sob o *seu* próprio ponto de vista pessoal e de acordo com a necessidade de *seus* objetivos artísticos, lançando, assim, uma luz que fazia com que ele enxergasse tudo ao seu redor sob a ótica do mito. O outro fator encontra-se em um comportamento extremamente característico de Wagner. Ele era incapaz de não se considerar como a autoridade suprema em qualquer assunto²⁹. Esses dois fatores juntos o tornavam capaz de tranqüilamente ignorar todo o trabalho e conclusões de pensadores, pesquisadores e estudiosos em geral e considerar suas próprias conclusões e idéias pré-concebidas como inquestionáveis. Mas tudo isso também implica em que, ao considerar a realidade exclusivamente do ponto de vista de sua mentalidade mítico-simbólica, ele criou sua obra sobre esta base para exprimir, daquela que considerava a melhor e mais acessível maneira possível, tanto suas noções sobre essa realidade, quanto a maneira de tornar essa mesma realidade um mundo ideal. Portanto, seu trabalho artístico, afinado com o imaginado espírito do *Volk*, e buscando resgatar aquilo que Wagner entendia como a artificialidade do presente, seria aquele capaz de verdadeiramente expressar em termos simbólicos os elementos mais básicos da alma humana e, acima de tudo, germânica:

então aceita de que o nome *Wibelungen* derivaria do nome de um vilarejo de onde esse grupo teria se originado, chamado Waiblingen. Cf. WAGNER, 1898, p. 267-68.

²⁹ Veja-se a respeito desses dois pontos, NEWMAN, 1976, passim, mas esp. vols. 2 e 3.

Se tomarmos de empréstimo ao *Volk* sua convicção da identidade deste nome com a dinastia francônia primal, as conseqüências para uma compreensão exata e íntima dos maravilhosos esforços e ambições dessa raça, bem como dos feitos de seus oponentes físicos e espirituais, tanto para o *Volk* quanto para a Igreja, são tão incalculáveis que apenas sua luz nos irá permitir olhar para as fontes de um dos períodos mais movimentados da evolução histórica mundial com um olhar mais claro e um coração mais pleno do que as nossas crônicas – árias como o pó – nos podem mostrar; pois naquela vasta Saga dos Nibelungos podemos contemplar como que o embrião de uma planta, cujas condições naturais de crescimento, de época de florescência e de morte já podem nele ser previstas pelo observador atento (WAGNER, 1898, p. 268)³⁰.

É com esse olhar que Wagner é capaz de estudar as crônicas medievais alemãs e se apoderar, nelas, dos elementos que mais se assemelham a invenções poéticas ou anedotas míticas sobre as figuras, históricas ou não, ali descritas. Ao considerá-las como a mais clara expressão da verdade subjacente àquelas narrativas, ele era capaz de usá-las para justificar suas idéias. Falando, por exemplo, da história do exílio auto-imposto de um dos fundadores da dinastia dos Welfs, ele a aceita tranqüilamente como verdadeira, bem como sua explicação de que foi por estar desgostoso com o comportamento indigno de seus filhos que esse nobre se retirou para a solidão dos ermos. Imaginando, então, que tal incidente pode ter-se repetido muitas vezes (sem qualquer base para tal noção), Wagner passa a usá-lo como maneira de explicar a etimologia do nome *Welf*, que designava a referida dinastia (cf. WAGNER, 1898, p. 269).

Essa demonstração serviu para melhor compreendermos a maneira como Wagner processava o material tanto histórico quanto literário de que necessitava para a criação de seus dramas. E essa é a questão principal aqui: não se tratam apenas de composições musicais. São dramas nos quais a música cumpre um papel estruturador e amplificador. E é através do estudo de todos os elementos que compõem essas obras – espetaculares, literários, musicais, psicológicos, filosóficos – que nos propomos a analisar suas produções atuais e, assim, entender melhor a relação que o público receptor cria com essas obras através da intermediação dessas produções.

³⁰ If we borrow from the Folk its conviction of the identity of this name with that of the ur-old Frankish dynasty, the consequences for an exact and intimate understanding of this race's wondrous strivings and ambitions, as also of the doings of its physical and spiritual opponents, in Folk and Church, are so incalculable that its light alone will let us look into the mainsprings of one of the most eventful periods of world-historic evolution with clearer eye and fuller heart than our dry-as-dust chronicles ever can give us; for in that mighty Nibelungen-saga we are shewn as if the embryo of a plant, whose natural conditions of growth, of flower-time and death, are in it certainly foretold to the attentive observer.

1.3. Wagner e o teatro total

Um dos elementos que diferenciam o teatro de Wagner daqueles que o precederam e que, por sua vez, está relacionado a toda a transformação que o próprio espaço teatral e seu significado sofreu a partir das três últimas décadas do século XIX, com o início do movimento modernista³¹, é a noção da encenação como uma obra de arte em si mesma, com características e leis próprias. Por outro lado, Wagner propunha uma integração total dos elementos da encenação, da música e do texto dramático entendido enquanto texto poético-dramático, ou seja, compartilhando elementos tanto do drama quanto da lírica.

Na acepção da arte moderna, na Europa o teatro passa a ser encarado como o espetáculo em sua totalidade, não apenas como o texto dramático. Nesse momento, passa a ser “um teatro de rupturas e grandes experiências” (FERNANDES, 2005, p. 16). Segundo Adolph Appia (APPIA, Adolph. *A obra de arte viva*. Apud FERNANDES, 2005, p. 17), um dos principais elementos nesse processo de transformação do teatro, a heterogeneidade dos diversos elementos que compunham a encenação no século XIX, impedia qualquer real coesão dramática do espetáculo teatral. Pois as diferentes artes envolvidas não são orgânicas entre si, mas obedecem cada qual às suas leis próprias, como já observou Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* (cf. capítulo 2, p. 45 abaixo). Caberia, portanto,

[...] ao encenador, aqui entendido como uma pessoa concreta, [...] a tarefa de fazer convergir todos os elementos que compõem o espetáculo, atuação, luz, cenário, figurino, música, para uma mesma concepção estética, formada a partir de uma dada leitura do texto dramático a ser encenado e de uma visão teórica sobre o próprio teatro. (FERNANDES, 2005, p. 17)

Isso se pode ver muito claramente no texto de Appia sobre a encenação de *Tristão e Isolda*, de Wagner, inserido como apêndice em seu livro *Die Musik und die Inszenierung (Música e Encenação)*, publicado em Munique, em 1899. Appia parte do pressuposto que trata-se o *Tristão* de um drama de natureza puramente psicológica, no qual os dois personagens em torno dos quais gira a ação se isolam do mundo através de uma negação

³¹ Refiro-me aqui ao movimento de transformações da arte ocidental no período que compreende as últimas décadas do século XIX até meados do XX e caracterizou-se pela diversidade de movimentos artísticos que se propunham a romper de forma consciente com a tradição em busca de autonomia e da auto-referência à arte. Cf. FERNANDES, 2005, p. 15-16.

desse próprio mundo. Ou seja, ele acredita que o que está sendo dramatizado é a psicologia dos dois personagens centrais, e que a ação exterior é praticamente irrelevante. Ele questiona, então, como seria possível compreender a linha dramática da obra, a qual deveria determinar a forma da encenação, ou seja, como fazer uma leitura de um texto que evade qualquer tentativa de concretização material de sua forma dramática de modo a poder realizar uma encenação que trabalhasse esse conteúdo dramático sem interferir com ele. Pois, assim acreditava Appia, o que está dramatizado no *Tristão* é o conflito espiritual pelo qual passam os dois protagonistas, os quais, a princípio, entram em conflito com o mundo externo no qual vivem e, depois, excluem por completo esse mundo exterior para se concentrarem em sua própria interioridade. A proposta de Appia é uma leitura minuciosa da obra que permite uma encenação capaz de se relacionar aos elementos do texto dramaturgico (no caso de Wagner, compostos por texto dramático-poético e musical), ao invés de desviar deles a atenção da platéia em um conflito de estilos e idéias (cf. WAGNER, 1988, p. 377-391). Appia acreditava que não era possível à produção cênica acrescentar algo à enorme tensão emocional produzida pela ação dramática do *Tristão*. Appia partiu do pressuposto de que essa tensão dramática era produzida no espectador exclusivamente pelo impacto do drama musical, não pelo impacto visual de qualquer produção imaginável. Mas, julgava que seria possível ao arranjo do cenário agir em detrimento do drama. Para ele, uma total simplificação dos elementos do cenário deve ser combinada com igual ou maior atenção à iluminação, para criar esse ambiente de irreabilidade do mundo físico e de realidade transcendente do mundo “onírico” para o qual o amor dos dois protagonistas e seu desejo “schopenhaueriano” de liberação do mundo os transporta, seria vital.³²

Isso ocorre porque os dois [cenário e drama] são fundamentalmente irreconciliáveis: a ação envolvida é inteiramente interior, puramente espiritual. Tristão e Isolda estão em conflito com o mundo exterior e escolhem morrer. A tentativa é abortada e eles são atirados de volta para uma vida à qual não mais pertencem (WAGNER, 1988, p. 377).³³

³² Appia dá uma descrição extremamente detalhada de sua proposta de encenação em seu ensaio. Infelizmente, a tradução brasileira é da edição francesa que omite o ensaio. Este poderá ser encontrado em WAGNER, 1988, p. 377-396, onde pude consultar o ensaio.

³³ This occurs because the two are fundamentally irreconcilable: the action involved is entirely an inner, a purely spiritual one. Tristan and Isolde are in conflict with the external world and elect to die. The attempt is aborted and they are thrown back into a life where they no longer belong.

Dessa forma, Appia propõe que não há necessidade do cenário representar esse mundo exterior, pois o conflito do drama envolve apenas o mundo interior dos dois personagens centrais, e seu isolamento do mundo exterior. Tendo a inspiração schopenhaueriana de Wagner como base para sua proposta, Appia sugere que é função do cenário insinuar, desde o início, a natureza ilusória do mundo exterior em que os personagens se movem: “Na medida em que fazemos o espectador tomar consciência de quão insignificante é o arranjo físico do cenário em comparação com a ação espiritual interior, nós o induzimos, indiretamente, a se tornar parte desse drama espiritual interior” (WAGNER, 1988, p. 379)³⁴. Assim, a máxima simplificação dos elementos decorativos e pictóricos seria indispensável em uma produção de *Tristão*. Appia exemplifica isso com seu arranjo para o cenário do segundo ato, onde tem lugar a chamada *Liebesnacht*, ou Noite de Amor, o longo diálogo em que Tristão e Isolda discutem sobre seu amor e seu distanciamento do mundo exterior, o que Wagner chama na ópera de “o mundo ilusório do dia”, em oposição à grande “realidade do mundo da noite”. Não pretendo me estender aqui nessa proposta de encenação, mesmo porque não é a mesma parte do *corpus* que pretendo analisar. Acredito que uma pequena será suficiente para demonstrar a tentativa de Appia de criar um cenário que, removendo das formas gerais qualquer impacto de realidade física, transfere esse impacto exclusivamente para aqueles elementos (como a tocha mencionada abaixo, símbolo da união dos amantes e, portanto, de natureza mais psicológica ou espiritual do que física) que se relacionam ao universo em que Tristão e Isolda se isolam do mundo exterior:

Imagem do palco quando se ergue a cortina: uma grande tocha no centro do palco. O espaço do palco, um tanto quanto estreito, deve estar iluminado o suficiente para que os atores possam ser vistos claramente, mas não o bastante para ofuscar o brilho da tocha e, acima de tudo, sem apagar as sombras lançadas por essa fonte de luz. As formas que demarcam o cenário devem ser percebidas apenas de maneira obscura. A qualidade da luz deve velá-las, torná-las atmosféricamente indistintas. Um poucas linhas quase invisíveis no cenário devem sugerir formas de árvores. Gradualmente, o olho vai se acostumando com isso: toma consciência, então, da massa de uma construção, diante da qual percebe um terraço (WAGNER, 1988, p. 381).³⁵

³⁴ In so far as we make the spectator aware of how unimportant the physical stage setting is in comparison to the inner spiritual action, we induce him vicariously to become a part of this inner spiritual drama

³⁵ Picture of the stage at the rise of the curtain: a great torch at stage center. The somewhat narrow stage space if filled with enough light so that the actors can be distinctly seen, without dimming the brilliance of the torch and above all without dimming the shadows which this source of light casts. The forms which demarcate the stage setting are seen only hazily. The quality of the light veils them in an atmospheric blur. A few barely

Assim, quando o teatro moderno se consolida, os encenadores começam a pensar sobre ele e a produzir teorias sobre o fazer teatral. Começam a surgir, então, os grandes teóricos do teatro, como Antoine, Stanislavski, Appia (que já mencionamos), Craig, Artaud, Brecht. Embora antes desse período já se pensasse o teatro, geralmente essas reflexões não partiam dos ensaiadores, atores ou produtores. A novidade, então, é pensar a encenação como prática autônoma do texto dramático (FERNANDES, 2005, p. 18), mas que, como bem coloca Appia, deve trabalhar junto com este na criação do todo da realização espetacular. “Surge então a figura do encenador, ou seja, aquele que rompe com uma tradição que colocava ao encargo do ensaiador, freqüentemente o ator principal, a tarefa de “fundir o espetáculo num molde preexistente” (PAVIS, 1999, p. 22). O encenador torna-se, portanto, aquele que irá criar uma leitura para a produção cenográfica na tentativa de obter uma unidade orgânica, estética e estrutural com o texto dramático, na busca da criação de um espetáculo. O ideal moderno de arte pura, de arte pela arte, faz com que o espetáculo teatral passe a ser seu próprio fim, não mais um meio para a encenação de uma obra literária, como o texto dramático passara a ser encarado na Europa a partir do século XVII (PAVIS, 1999, 189). Passa-se, então, como diz Ryngaert (RYNGAERT, 1998, p. 66), “de uma prática do teatro em que é o texto que faz sentido a uma prática em que tudo faz sentido e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto”.

Mesmo assim, na encenação moderna, o texto continuava a ser produzido fora do processo de produção do espetáculo em si. Muitas vezes, o texto era escolhido sem que o escritor e o encenador tivessem qualquer contato. Mesmo naqueles casos em que ambos tinham estreito contato (por exemplo, a relação entre Tchekov e Stanislávski), o dramaturgo continuava produzindo seu texto fora do espetáculo como um todo e, só depois de pronto, era ele apresentado para uma possível encenação. Pode-se falar, então, como o faz Planchon, de *escritura cênica* e *escritura dramática*, ou seja, a primeira, a produção efêmera do encenador, que organiza suas intenções de modo a produzir uma representação espetacular e não um subproduto do texto, enquanto que a *escritura dramática* é o texto do dramaturgo em si (PAVIS, 1999, 132).

visible lines in the stage setting indicate the forms of trees. Gradually the eye becomes accustomed to this: above, it becomes aware of the mass of a building in front of which one perceives a terrace.

Uma outra mudança de importância nesse processo é ocasionada tanto pelo novo uso da linguagem no texto dramático, que agora passa a levar o espaço da encenação em conta, como pelos avanços tecnológicos que permitiram muito mais flexibilidade e mobilidade do espaço cênico. Agora as rubricas passam não mais a serem utilizadas como meras indicações de entradas e saídas, mas são construídas como indicações da narrativa cênica, fora do texto falado pelos atores, mas um elemento orgânico da estrutura dramática total. Não há mais a necessidade do texto dramático explicar, nos diálogos, a estrutura do espaço e do tempo da cena, “o cenário e a luz passam essa informação à formação de uma cultura cênica que conta na produção de sua narrativa com elementos não-verbais” (FERNANDES, 2005, p. 27). No entanto, essas mesmas novas formas de rubricas representam um outro elemento, a tensão que estava surgindo entre autor e encenador. Pois o texto dramático, mesmo que saturado de rubricas, não pode impedir o encenador de fazer uma leitura pessoal da obra e de assumir o papel de criador ao transpor o texto para o palco.

Wagner se encontra bem no início desse movimento de transformação do teatro e é, certamente, um dos responsáveis por ele. Não apenas com a criação de dramas revolucionários como *Tristão e Isolda*, que transformou a forma de produção do drama operístico e a própria forma que grande parte da música europeia iria assumir nas décadas que se seguiram, mas também com a criação de *O Anel do Nibelungo*, em que ele se viu na contingência de criar um novo teatro onde sua visão pudesse ser realizada. Apesar de uma personalidade intensamente controladora e com profundo conhecimento de todos os aspectos relacionados ao teatro, Wagner não hesitava em buscar aprender com aqueles mais experientes e competentes do que ele em se tratando de questões artísticas em algum campo técnico especializado. Em suas obras, ele sempre se preocupou detidamente com todas as questões referentes à encenação, sendo não apenas um grande compositor, como um ator e mímico extremamente dotado. Por isso mesmo, era capaz de compreender a dificuldade de encenação de vários episódios do *Anel*, tanto no que se referia ao maquinário e à iluminação de cena, quanto ao desempenho dramático dos cantores, que considerava como atores, insistindo em que sua performance nunca deveria se limitar a uma produção de belos sons vocais (embora também os considere como muito importantes), mas que todo o conjunto de sua atuação deveria estar subordinado ao conteúdo e às necessidades do drama, bem como à sua presença no espaço da cena. Tendo tudo isso em mente, durante os preparativos para o primeiro festival de Bayreuth, Wagner contratou Richard Fricke, o qual, após uma carreira de

sucesso como bailarino, tinha se tornado diretor do corpo de dança do teatro de Dessau. Além disso, contava com o projetista Brandt, que criou o maquinário para toda a complexa ação cênica do *Anel* (NEWMAN, 1976d: 432). Todos os detalhes de sua produção foram cuidadosamente pensados por Wagner, com o auxílio de homens como Fricke e Brandt. Assim, ele próprio treinou os cantores e avaliou a eficácia do maquinário necessário para a produção, o qual foi criado em função da ação que tinha projetado conforme ia se desenrolando em um espaço específico. Obviamente, os elementos acústicos não foram negligenciados e foi uma grande alegria para Wagner – também grande conhecedor de questões práticas relacionadas ao campo da acústica, pelo menos no que dizia respeito à sonoridade de um teatro – confirmar que sua idéia do fosso oculto da orquestra no teatro de Bayreuth produzia exatamente o som que imaginara (NEWMAN, 1976d: 446).

Uma das coisas que tornou possível todas essas transformações no teatro foram os avanços técnicos ocorridos na Europa, no século XIX, que, embora não tenham determinado o surgimento da encenação como um elemento com sua própria autonomia na produção espetacular, ofereceram as condições materiais para que o encenador pudesse passar a realizar seu trabalho. O teatro anterior era socialmente hierarquizado, com clara separação entre as diferentes classes de acordo com seus recursos financeiros e posição social:

Além da platéia hierarquizada – disposta em frisas, balcões, galerias e camarotes de forma que a visibilidade e a audição da totalidade do espetáculo [estavam] condicionadas ao lugar em que o espectador se posiciona, [o teatro era] projetado para estabelecer distância e uma relação estática entre palco e platéia. (FERNANDES, 2005, p. 33.)

O teatro construído por Wagner, na pequena cidade de Bayreuth, na Baviera, o *Festspielhaus*, introduziu, como dissemos, uma série de inovações na arquitetura teatral. Nele, a platéia passa a ser um anfiteatro em forma de trapézio, sem os balcões e demais separações hierárquicas existentes nos teatros anteriores, de inspiração italiana. Segundo Fernandes, “Wagner é o primeiro a demonstrar a capacidade da luz em demarcar espaços” (2005, p. 35): a platéia é construída em planos com declive para possibilitar que mesmo o espectador mais distante do palco possa ter uma visão completa deste. Além disso, há a iluminação a gás, que passa a permitir o escurecimento da platéia. Para Eugenio Barba, Wagner assume, por essa razão, um caráter revolucionário. Em sua época, esse simples ato de apagar a luz da platéia

provocou escândalo. Antes de Wagner, todas as luzes do teatro ficavam completamente acesas para que os espectadores pudessem enxergar não apenas os atores, mas também uns aos outros. Tal mudança visava permitir a concentração total dos espectadores no drama que estaria se desenrolando diante deles, e aos atores se concentrarem completamente na execução do drama sem terem de se preocupar com as reações da platéia. Tem início, assim, o que Antoine vai chamar de a *quarta parede*, ou seja, um obstáculo imaginário que separaria o público do ator, permitindo-lhe representar ignorando as emoções que suscita no público (FERNANDES, 2005, p. 34). Como diz Barba:

O teatro era um lugar aonde as pessoas iam para se mostrar e não apenas para ver o espetáculo. Era o momento de exibição social. [...] Wagner rompe com essa convenção do espectador e o encerra em uma obscuridade que o obriga a concentra-se no que ocorre no palco. O que o ator faz é algo essencial, que revitaliza as raízes comuns do grupo de espectadores. O teatro passou então a ser percebido não só como diversão e entretenimento, mas como lugar diferenciado da vida cotidiana. Um lugar no qual se pode representar com imagens, palavras e música as experiências, as origens e os acontecimentos da nossa própria história pessoal e coletiva (BARBA, 1997, p. 46).

Outra das inovações de Wagner (embora, nesse aspecto, ele não seja de forma alguma o único ou mesmo o inaugurador dessa tendência) pode ser encontrada na estruturação do desenrolar de sua ação dramática. Ao ignorar a hierarquização até então presente no teatro do século XIX, em que os atores de primeiro escalão se recusavam a dividir o mesmo plano com os atores de segundo escalão, Wagner passa a estabelecer a posição dos atores no palco de acordo com as necessidades impostas pelo desenrolar da ação dramática, ignorando quaisquer questões referentes a uma suposta hierarquia entre os atores. Ao longo de sua carreira, enfrentou muitos problemas ao tentar transmitir aos cantores essa noção. Por exemplo, durante encenações do *Tannhäuser* em Dresden no ano de 1844, teve grandes dificuldades em instruir o cantor Tichatschek na representação do papel principal. Admirador ardoroso da obra de Wagner e já um cantor de renome, faltava a Tichatschek uma compreensão clara do conteúdo dramático dessas obras. Segundo Ernest Newman (1957, p. 10), o tenor saiu-se muito bem na representação do personagem-título durante o primeiro ato do drama, no qual pôde se destacar graças ao brilhantismo, expressividade e potência de sua voz. No segundo ato, no entanto, o núcleo dramático da peça, “decepcionou por completo a Wagner”:

De como Tichatschek compreendeu mal a significação dramática de seu papel pode ajuizar-se pelo seguinte fato: na cena do torneio do Salão da Poesia, esquecendo o ambiente altamente respeitável que o circunda, [Tannhäuser] volta o espírito para o Hörselberg e irrompe em apaixonada invocação a Vênus e ao amor sensual e, dirigindo-se [a Elisabeth] faz-lhe ressoar nos castos ouvidos os seus arrebatamentos voluptuosos. Os processos mentais do bom homem eram muito simples. Não era êle [sic] o primeiro tenor e não era [Elisabeth] a prima-dona? A quem, então, se não [sic] à prima-dona, se haveria de dirigir o tenor, no momento culminante? (NEWMAN, 1957, pp. 10-11)

De acordo com a lógica dramática da peça, nesse momento Tannhäuser, completamente absorto em suas recordações do tempo em que vivera com Vênus, deveria estar como que alheio às circunstâncias ao seu redor, imerso em uma espécie de êxtase de sensualidade. Ao mesmo tempo, está respondendo ao personagem Biterolf, que acaba de proferir uma canção em louvação ao amor casto. Em outras palavras, ignorando completamente a hierarquização ditada pela tradição, o personagem principal deveria se dirigir a um secundário e, ainda mais, atuar no mesmo plano que este. Incapaz de compreender a necessidade disso, Tichatschek simplesmente cruzou o palco e se prostrou aos pés da primeiro-soprano (então, Wilhelmine Schröder-Devrient, outra grande admiradora de Wagner que lhe deu muito apoio no início da carreira deste).

No entanto, o teatro atual não é o que Wagner tinha exatamente em mente. Muitas transformações e conflitos ocorreram durante o período que se seguiu. Claro está que, se não havia como dramaturgos controlarem produções de suas obras em seu próprio tempo, essas obras em si não podem, e isso nem sequer é desejável, controlar leituras posteriores feitas por encenadores. Wagner estava bem ciente disso e, mesmo dando todas as instruções de atuação a seus atores-cantores,

[...] Ele sempre insistiu que [...] receitas padrão eram arte de má qualidade, seja para um cantor, seja para um regente [...] Não havia movimento de mão ou braço ou olho ou do corpo inteiro que ele não fosse capaz de ilustrar para cada cantor a cada momento do drama. Ele não insistia em uma reprodução cega do modelo que tinha apresentado; o que desejava era a tradução desse modelo em termos do idioma corporal do cantor (NEWMAN, 1976d: 346).³⁶

³⁶ [...] He always insisted that [...] standard recipes were bard art, whether in a singer or in a conductor [...] There was not a movement of hand or arm or eye or the whole body which he could not illustrate for each

A corrente iniciada no século XX, principalmente por Craig e Artaud, divergia intensamente da noção do texto como fonte do espetáculo. Craig se empenhava contra o texto do dramaturgo que, enquanto obra, bastava a si própria, e defendia que o texto deve ser apenas mais um dos elementos componentes do espetáculo, que “só disporá de verdadeira existência nos limites do espaço e do tempo da apresentação” (ROUBINE, 1998, p. 59). Artaud vai mais longe: com ele, a própria palavra se torna uma questão, rebelando-se como estava contra a “linguagem lógica e articulada do Ocidente e contra a noção do texto dramático como narrativa dialogada de sentido claro e psicológico” (FERNANDES, 2005, p. 28-29). Essa corrente de pensamento, que teve pouca influência em sua própria época, ganha força na segunda metade do século XX, abrindo novas possibilidades para o teatro no Ocidente. A partir dos anos 60 daquele século, o teatro ocidental tenta apoiar-se na imagem e no corpo do ator, rebelando-se contra o que passa a ser considerado *teatro de texto* ou *teatro literário*, que passa a ser suspeito de perpetuar uma cultura burguesa e inerte (RYNGAERT, 1996, p. 27). O que parece que tanto Artaud quanto Craig tentam combater não é o texto no teatro, mas o *texto literário* no teatro, ou seja, um texto criado originalmente como literatura e incorporado ao teatro só como leitura dessa literatura e sem entender que o texto literário no teatro é só uma mais das linguagens do espetáculo. Bornheim acredita que essa luta contra o texto literário no teatro está relacionada à crise da cultura metafísica no Ocidente, crise essa que, influenciada por pensadores como Marx, Nietzsche, Freud e Bérngson, questiona o próprio discurso lógico do pensamento ocidental, levantando dúvidas quanto ao *logos* como depositário da verdade e apontando para a possibilidade de uma linguagem que transcendesse os limites da palavra gramaticalmente articulada. No caso do teatro, é questionada a sua concepção como um elemento fechado que só permitiria uma única interpretação:

Mesmo os encenadores que optam pela encenação de um *teatro literário* não fogem à influência dessa crise. Aos poucos, o autor do espetáculo vai se desprendendo da obrigação de procurar no texto as intenções do seu autor, buscando nele suas inúmeras possibilidades. Assumindo o papel de leitor/autor, o encenador escreve no espaço as significações que ele próprio imprime ao texto e que fatalmente serão alvo de novas impressões quando entrarem em contato com o público. (FERNANDES, 2005, p. 30)

singer in each moment of the drama. He did not insist on a slavish reproduction of the model he had given; what he wanted was a translation of it into the singer's own bodily idiom.

Claro que ele ainda insistia em que seu modelo deveria ser adotado de alguma maneira ou de outra. Mas não é esse modelo que julgo importante ser seguido, e sim os múltiplos modelos possíveis sugeridos pelas isotopias do texto dramático das óperas de Wagner

Embora Wagner conseguisse reunir em si todos os elementos da criação do espetáculo – autor dramaturgico, compositor, encenador, diretor – não podemos mais seguir literalmente suas idéias e instruções. Contudo, creio que simplesmente desconsiderar suas instruções de cena, como muitas vezes acontece, também pode ser problemático. A encenação de Patrice Chéreau do *Anel* em Bayreuth nos anos 70 apresenta uma leitura intelectualmente muito estimulante da tetralogia wagneriana (discutiremos essa encenação em detalhes no capítulo 3). Contudo, talvez não consiga criar uma empatia emocional com a platéia ou, em outros termos, produzir um diálogo pelo viés afetivo. Em outras palavras, creio ser importante que as isotopias do texto sejam respeitadas, ou seja, que não se tente impor ao texto significados que seriam estranhos a seu universo. Argumentar que esse universo pode ser moldado de acordo com a visão do encenador sem qualquer limite é negar à estrutura textual qualquer validade. Sendo ela um dos elementos componentes do espetáculo, também deve ser respeitada como tal. No caso do *Anel*, de Wagner, se retiramos dele o elemento mítico, talvez estejamos fazendo uma leitura demasiado restritiva que poderia tender a vetar o envolvimento emotivo do público com o próprio espetáculo. Não que tal leitura não seja possível ou incorreta. Mas trata-se de uma das tantas leituras possíveis e, a menos que o encenador e os demais envolvidos em uma determinada produção estejam empenhados em criar uma nova obra, utilizando-se da de Wagner como base ou inspiração, uma encenação que não seja uma leitura da obra pode falhar completamente em seu propósito e derrotar a própria obra. Se falarmos na idéia da inexistência da obra, argumentando que ela é, na verdade, criada por seus leitores no momento de sua recepção, estaremos negando a materialidade da obra e sua sobrevivência histórica, que implicam em elementos que transcendem a recepção de um determinado receptor ou momento histórico, elementos capazes de se articular com uma vasta multiplicidade de receptores ao longo de mudanças sócio-culturais profundas. Talvez não seja essa o caso de Wagner, uma vez que nossa sociedade ainda carrega em si muitos elementos da cultura burguesa do século XIX, transformados, mas ainda reconhecíveis. Dizer que apenas a tradição e o hábito são responsáveis pelo continuado interesse em Homero, Dante, Shakespeare ou Wagner não me parece razoável. Retirar da obra qualquer responsabilidade por sua própria sobrevivência no tempo é limitar o processo de criação artística ao elemento de reprodução social. Inúmeros elementos fazem parte desse processo e, entre eles encontram-se as próprias estruturas inscritas no texto³⁷, que são flexíveis o bastante para permitir a novos receptores produzirem novos sentidos a partir de sua relação com ele. E, se retornarmos a

³⁷ Novamente utilizo aqui o termo texto em seu sentido mais amplo, não apenas o texto lingüístico.

Wagner, perceberemos que o próprio fato de ele reunir em si todas as figuras responsáveis pela criação do espetáculo, chegando ao ponto de instruir e treinar os próprios músicos e cantores-atores ³⁸, e de seu conter texto conter detalhadíssimas rubricas nas quais procurava exprimir os menores detalhes de suas intenções cenográficas e de encenação dramática, deveria nos levar a prestar mais atenção a seu papel enquanto criador de sua própria obra. Wagner não era nem um dramaturgo que escrevia um texto puramente literário e o entregava a um compositor que, por sua vez, o entregava a um encenador, nem apenas esse mesmo compositor ou esse mesmo encenador. Em consonância com sua proposta de obra de arte, ele era o criador da *Gesamtkunstwerk* em todos os aspectos, não apenas no papel de autor. Como veremos (no capítulo 3, adiante), seu texto deixa um pouco a desejar em termos de coerência lógica e compreensão da ação. Grande parte do conteúdo da ação dramática é deixado à música, a qual, sozinha, também se mostra incompleta e deficiente. Mas mesmo quando unimos os dois, ainda restam muitas lacunas. Somente quando temos todos os elementos do espetáculo em conjunto, durante a própria representação espetacular, podemos apreciar devidamente a obra de Wagner. Então, acredito que uma encenação que busque seu sentido na formação dessa coesão de elementos só terá a ganhar.

Com exceção de certas representações mudas (a pantomima, os títeres) ou improvisadas, o teatro geralmente não foi uma arte totalmente autônoma: precisava como base, de textos literariamente elaborados. Esses textos literários formam, em seu conjunto, a literatura dramática: a tragédia, a comédia, o drama, o teatro infantil etc. Fazem parte, indubitavelmente, da literatura, como um dos seus mais importantes gêneros. Mas não são apenas e exclusivamente literatura: precisam, para sua plena realização, da representação no palco. Não é suficiente a leitura, a não ser nos casos de poemas dramáticos, não destinados para o palco como a segunda parte do *Fausto* de Goethe ou *Manfredo* de Byron). Contra essa relação indissolúvel entre o teatro e a literatura já se pecou muito, e dos dois lados. Durante o séc. XIX e especialmente na Inglaterra, as peças de Shakespeare foram tratadas, pela crítica literária, como se fossem poemas ou romances destinados á leitura, enquanto os teatros se contentaram com versões abreviadas ou 're-elaboradas', mutilando os textos; só no começo do

³⁸ Conta-se que suas próprias dramatizações de suas obras, geralmente com uma soprano fazendo os papéis femininos enquanto ele se encarregava dos masculinos, tudo com acompanhamento ao piano, eram profundamente comoventes e consideradas por muitos de seus ouvintes como insuperáveis. Cf. NEWMAN, 1976c.

séc. XX, Harley Granville-Ilarker restabeleceu o equilíbrio, explicando os textos pelos seus prefácios críticos e pela interpretação integral no palco, prestando serviço imenso ao teatro e á crítica. (SAUZEU, 1999).

A idéia de Wagner de unir representação dramática, música e as artes plásticas não é absoluta novidade, no entanto. As tragédias da Antigüidade grega eram, acredita-se, acompanhadas por música e dança; a declamação dos textos também se aproximava do ‘recitativo’ que dominaria, depois, durante muito tempo, as representações do teatro clássico francês. As relações entre o teatro e a música também se destacam no teatro elisabetano: foram cantadas as canções em peças de Shakespeare; as composições, para o teatro, de John Dowland (1563-1626) são elogiadas no poema *The passionate pilgrim* de Shakespeare. No fim do séc. XVII, Henry Purcell escreveu a melhor parte das suas composições para embelezar peças do teatro falado. O acompanhamento sistemático, embora dentro de limites estreitos, do teatro falado pela música foi hábito do séc. XIX: a representação de uma peça sempre foi introduzida por uma abertura, escrita para esse fim, e havia música nos intervalos e até para acompanhamento de certas cenas (cenas mudas, de massas etc.); a mais famosa dessas aberturas e músicas de cena é a de Beethoven para *Egmont* de Goethe. No séc. XX, as aberturas caíram em desuso. A dança, também, faz parte de muitas representações teatrais ao longo da história.

A concepção de teatro total de Wagner, portanto, não é tanto uma criação nova como uma síntese, gerada por sua reflexão sobre várias tendências já existentes no teatro de sua época e seus antecedentes. A força do movimento produzido pelo teatro wagneriano veio a influenciar em grande medida a própria noção de teatralidade. Mas mesmo a proposta extremamente controladora de Wagner em relação às encenações de suas obras, a qual excluía a idéia de projeção individual de personagens “centrais” em favor do conjunto da ação dramática, não é inteiramente novidade: no início do século XIX, como supervisor do Teatro de Weimar, Goethe realizava ensaios rigorosos, com movimentos minuciosamente marcados, dando maior ênfase ao trabalho de conjunto do que aos eventuais ‘astros’ da produção. E, mesmo durante o período de vida de Wagner, havia movimentos paralelos na história do teatro. Por volta de 1850, Samuel Phelps levou avante as idéias de unidade do espetáculo, e Charles Kean, famoso ator, considerado depois ‘o príncipe dos empresários’, deu mais um

passo avante, apresentando cenários e figurinos extremamente exatos, além de dispensar aos figurantes a mesma atenção que dedicava aos protagonistas (EDWIN, 2001, p. 210).

Várias tendências surgiram para se contrapor à noção de teatralidade representada, entre outros, por Wagner. Já em seu tempo de vida, surgiram reações contra a sua noção de teatro, drama e ópera, uma das mais famosas das quais é a ópera *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy (1862-1914), é uma tentativa clara de se opor ao que ele considerava como o “gigantismo” de *Tristão e Isolda*. (COELHO, 1999, p. 295-299). Paul Fort (1872-1960) reúne os poetas simbolistas no Théâtre de Art. os pintores do grupo se encarregam da cenografia e os espetáculos são solucionados, sobretudo em termos de cenas estáticas, organizadas segundo as regras da pintura. Um jovem ator do teatro de Antoine, Lugné Poe (1869-1940), funda em 1893 o Théâtre de l’Œuvre, realizando na França importante trabalho de divulgação de peças de Gorki, Andreiev, D’Annunzio, Strindberg, Ibsen e outros. Não possuía uma linha de trabalho definida, evidenciando um estilo eclético, nada pessoal, buscando em cada espetáculo uma definição nova de encenação.

Em contrapartida, temos a figura de extrema importância do suíço Adolphe Appia (1862-1928). Sua teoria é um veemente apelo à re-teatralização do teatro. Muitas de suas formulações estão na concepção do drama musical de Wagner e justamente um de seus escritos fundamentais é *A Encenação do drama wagneriano*, publicada em 1895 (é preciso mencionar ainda *A Música e a encenação* [1899] e *A Obra de arte uiua* [1921]). É curioso assinalar que alguns de seus critérios de cenografia e encenação seriam aproveitados pelos netos de Wagner em espetáculos realizados em Bayreuth. Para Appia, como para Wagner, o teatro é uma arte total, síntese de elementos extraídos de todas as artes, mas não é a síntese de todas as artes. O verdadeiro elemento básico do espetáculo é o movimento. É em função dele que tudo mais deve ser organizado e valorizado. Assim, por exemplo, a pintura poderá contribuir para o espetáculo, desde que não entre em conflito com o corpo vivo dos atores em movimento. Em última análise, a proposta de Appia termina por considerar o ator como centro do espetáculo, e a música como único elemento que exerceria uma função dramaturgicamente completa. Seus espetáculos se caracterizavam ainda pela utilização de espaços cênicos amplos, plataformas e escadarias, onde organizava plasticamente o movimento dos

intérpretes, com uma valorização extrema da luz como elemento de expressão (WILSON, 2001).

Mais tarde, temos Edward Gordon Craig (1872-1966), um dos formuladores mais veementes do teatro desvinculado de compromissos com a literatura dramática. Suas idéias são, às vezes, paradoxais e nem sempre expôs com clareza, mas seus espetáculos permanecem realizações polêmicas e poderosas. Para Craig, a origem do teatro está na dança e no gesto. Cabe ao encenador, autor único do espetáculo, que é uma obra de arte autônoma em relação ao texto dramático, restituir ao teatro seu verdadeiro significado, sua verdade, reduzindo a palavra ao movimento. Muitas vezes Craig ataca o texto literário no teatro não por desprezar a literatura, mas, ao contrário, por excessivo respeito. Quando afirma que Shakespeare não deve ser encenado está justamente defendendo o seu valor como poema. Sonhando com um teatro puro, praticamente irrealizável, o grande solitário foi um encenador estimulante, de grande significado na história da direção.

Em outro terreno estão as experiências de encenação dos dois mais fortes contes contestadores da palavra no espetáculo: Gaston Baty (1885-1952) e Antonin Armod (1896-1948). Baty deixou vários livros e realizou espetáculos de grande êxito. Para ele o teatro era uma representação do universo, metafísica e irreal. A missão do teatro seria libertar o homem de seu cotidiano. No fim de sua vida, Baty, como Craig, dedicou-se ao teatro de marionetes.

Armod não deixou uma obra sistemática, mas suas idéias são estimulantes e forneceram toda uma alternativa para o teatro ocidental, por ele condenado com violência: sua inspiração são os modelos do teatro oriental, seu objetivo é um teatro vinculado á expressão do inconsciente coletivo, que deverá dirigir-se ao homem total, renunciando voluntariamente ao homem psicológico ou ao homem social. A poesia desse teatro novo, em que a palavra terá um significado reduzido, será apreendida por intermédio de um regresso aos mitos primitivos, levados ao palco em movimentos, expressões e gestos, sem se esvaírem em palavras. Para Armod, a função do encenador é a do sacerdote de um ritual religioso, um manipulador de magia. Chega a afirmar que todo o material com que o encenador trabalha, todos os temas a que confere vida, não vêm dele mesmo, mas dos deuses (WILSON, 2001).

Bertolt Brecht (1898-1956) leva a inquietação de Piscator às últimas conseqüências e efetivamente altera, de forma irreversível, a história do espetáculo teatral no séc. XX, mostrando-se grandemente afinado com a proposta de Wagner: expondo em teoria e realizando na prática o teatro épico, Brecht propõe uma nova função para o teatro. Com Brecht o trabalho de encenação passa a ser uma tarefa científica. Através de uma série de artigos e ensaios de estética e através de suas realizações como encenador no Berliner Ensemble (1954-1956), Brecht propõe um teatro político, seu teatro é histórico e tem um objetivo preciso: fazer com que o espectador possa compreender as contradições do mundo em que vive e possa ser estimulado, através da arte, a transformar esse mundo.

Mas, ao longo do século XX, haverá muitas novas correntes estéticas que irão em direções contrárias ou mesmo completamente diversas da proposta de Wagner. Para muitos a palavra será o inimigo principal. O teatro teria que voltar às suas origens dionisíacas, aos seus rituais mágicos. Para outros a palavra terá que ser redescoberta na revitalização do discurso lógico, a ser reformulado no nível da verdade objetiva: o caminho para o teatro político. O Realismo permanece até hoje, mas modificado pelas propostas que o contestaram. Os modelos dessa dramaturgia ainda estão válidos e dominam boa parte do teatro contemporâneo. O teatro parece dividir-se, como todas as formulações político-culturais, em duas correntes: o idealismo irracionalista e o materialismo racionalista. O primeiro nasce das contestações do Realismo, passa pela aventura dadaísta e surrealista, passa pela crise do próprio teatro, pelas formulações radicais e místicas de Artaud, chegando ao teatro de absurdo e às diferentes experiências no terreno da expressão do individualismo, da criação coletiva baseada na explosão do instinto e do inconsciente coletivo.

Outros contestadores da dramaturgia e do espetáculo realista desenvolverão o teatro político, exaltarão os valores do teatro convencional ou estilizado, explorarão o teatro documento, chegando depois á concepção de um novo Realismo científico, vinculado á uma concepção do homem como centro relativo, cujo expoente máximo é o teatro de Brecht. Em algumas manifestações teatrais de hoje os elementos opostos estão entrelaçados numa batalha dilacerante, se bem que ás vezes responsável pela riqueza dos resultados obtidos. Em certo sentido, seja qual for a direção de seu conteúdo ideológico, o teatro moderno é um teatro de protesto (WILLIAMS, 1993).

Papel relevante nesse processo foi desempenhado pelas novas conquistas técnicas, que em muitos casos influenciaram diretamente as propostas estéticas de muitos encenadores. Tanto nos países capitalistas como nos socialistas, os recursos financeiros estão nas mãos dos grandes produtores, no primeiro caso, ou do Estado, no segundo caso (ainda que depois de 1945 muitos países capitalistas tenham adotado o sistema de produção estatal ou para-estatal no teatro). Portanto, em ambos os casos, a técnica está comprometida com valores ideológicos defendidos pelo sistema. Assim, toda contestação, seja de ordem política ou simplesmente de ordem estética, terá que se colocar necessariamente à margem dos recursos técnicos, terá que recusá-los como ponto de partida para uma formulação de seu pensamento rebelde. É ainda justo mencionar, em termos de arte do espetáculo, o aparecimento do cinema e da televisão, com nítidas influências na linguagem contemporânea do drama e do espetáculo.

O teatro de Samuel Beckett também se encontra claramente em oposição à noção de teatralidade de Wagner. Foi secretário de James Joyce e tomou-se mundialmente conhecido por uma das obras primas do teatro moderno: *Esperando Godot* (1953), texto passível de várias interpretações, tragicômica demonstração da parábola metafísica do homem incapaz de crer, mas incapaz de renunciar à esperança, preso a um círculo vicioso de voltas sobre si mesmo; seu poder como dramaturgo, que quase dá início a uma nova concepção de tragédia, está igualmente evidente em obras como *Fim de jogo* (1957), *A Última gravação* (1958), etc. Não temos espaço aqui para tratar de todas as correntes que foram ou influenciadas por Wagner ou se opuseram à proposta de teatro representada por ele. Basta pensar-se que ele tanto produziu noções de teatralidade e da função dos elementos componentes do espetáculo que permanecem até hoje, como também tendências que se opuseram diretamente a ele. É preciso ter em mente, no entanto, que muitas dessas tendências não estavam sempre em oposição a *Wagner*, mas sim à própria noção de teatralidade que as precederam (ESSLIN, 1987).

1.4. Wagner no Brasil

No Brasil, a revolução no teatro da qual Wagner fez parte vai ter suas conseqüências também bastante marcantes. Havia, na cultura teatral brasileira, uma dicotomia

entre o *teatro sério*, que seria o teatro de arte, representante de uma cultura mais elevada, e o *teatro para rir*, o teatro comercial, de ampla aceitação popular. Para Vitor Hugo Pereira, essa dicotomia envolvia o ideal burguês de *alta cultura*, que atrelava a arte popular a uma arte inferiorizada. Inclusive os agentes do teatro comercial justificam sua prática pelo que diziam ser o gosto do público, como o confirmam algumas entrevistas (*A Musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Apud FERNANDES, 2005, p. 46). Nesse processo, o teatro de elaboração cênica e dramatúrgica estava direcionado tanto para artistas quanto para membros do público que não se adaptavam ao gosto da maioria, problema similar ao que enfrentou Wagner que, mesmo após o primeiro festival de Bayreuth, pôde escrever desiludido ao Rei Ludwig II, dizendo desconhecer ainda qualquer regente capaz de interpretar sua música da maneira que ele considerava correta, ou quaisquer cantores capazes de representar seus papéis dramáticos sem serem treinados diretamente por ele (NEWMAN, 1976d: 486). Para Newman:

Essa era sua tragédia. Ele nunca pôde conhecer artistas de seu próprio calibre, um único ator ou regente ou cantor que pudesse dar a seus personagens e suas frases verbais e musicais a vida com que sua imaginação as tinha investido. Muitos de seus executantes estavam realmente dispostos a aprender com ele. Mas sempre se tratava puramente dele transmitir sua própria alta voltagem para eles enquanto os tinha diante de si, sob seu encanto pessoal: uma semana depois de se afastarem de sua companhia [...] eles revertiam àquilo para o que Deus os tinha criado desde o início. Seu caso era único na história da arte [...]. A maioria dos compositores de ópera cria mais ou menos no abstrato, dando a seus intérpretes um tipo de cenário de emoções que é função destes preencher na prática em termos da arte na qual supostamente seriam mestres, mas da qual o compositor tem apenas uma noção generalizada. Mas Wagner era um regente muito melhor do que qualquer um de seus regentes, um ator muito melhor que qualquer um de seus atores, um cantor muito melhor que qualquer um de seus cantores em tudo, exceto no tom [em outras palavras, só era capaz de cantar como tenor]. (NEWMAN, 1976d: 487)³⁹

Por isso mesmo, seus personagens e situações foram criados pelo funcionamento simultâneo em sua mente da imaginação do compositor, do dramaturgo, do encenador, do mímico e do cantor. Isso nos coloca diante da necessidade de atentar a todos esses elementos

³⁹ That was his tragedy. He could never meet with executive artists of the same calibre as himself, a single actor or conductor or singer who could give his characters and his verbal and musical phrases the life with which his imagination had endowed them. Many of his performers were willing enough to learn from him. But it was always a sheer matter of passing his own high current through them while he had them before him under his personal spell: within a week of leaving him [...] they reverted to what God had made them from the beginning. His case was unique in the history of art [...]. Most opera composers are creators more or less in the abstract, giving their interpreters a kind of scenario of emotion which it is their function to fill out in practice in terms of a school-craft of which they are supposed to be masters but of which the composer has only a generalized notion. But Wagner was a far better conductor than any of his conductors, a far better actor than any of his actors, a far better singer than any of his singers, in everything but tone.

enquanto um conjunto mais orgânico do que as produções dramáticas de qualquer outro compositor da história e da maioria dos dramaturgos.

Essas transformações ocorridas no conceito de encenação na Europa, e que eventualmente se estenderam ao Brasil, tiveram uma de suas primeiras manifestações por parte de Renato Vianna, quando este apresentou, em 1922, seu espetáculo *A Última Encarnação de Fausto*, um trabalho em que “o foco central se dirigia para o próprio espetáculo e não para o astro da companhia” (FERNANDES, 2005, p. 50). Além disso, Vianna buscou utilizar os demais elementos cênicos, como luz e som, para construir um sentido geral dado pela direção do espetáculo, como também o fez Ziembinski. As semelhanças com Wagner são bastante claras: toda a preocupação com o espetáculo como um todo orgânico, a atenção a efeitos de luz e sua influência na relação da platéia com o espetáculo e a valorização da acústica como um elemento importante na composição da realização espetacular. Oduvaldo Vianna e Nelson Rodrigues também irão se valer da noção técnica de construção de espaço e tempo na composição de suas narrativas. Mesmo assim, quando Ziembinski chega ao Brasil em 1941 e trabalha com um grupo chamado *Os Comediantes*, considerava fundamental para a criação de um *teatro de arte* ou *teatro sério* a escolha de um texto dramaturgicamente literário – da literatura culta – que um encenador ou diretor deveria transpor para o palco. No momento da criação do teatro Modernista brasileiro, ainda não existe a figura do encenador-teórico que criasse uma proposta a partir de uma análise crítica do teatro em si – como, aliás, o fez Wagner ao escrever seus próprios libretos, que modifica de acordo com a progressão da composição musical, que escrevia depois. Wagner re-trabalhava material literário, histórico e mitológico de acordo com as premissas dadas por suas obras, sem levar em consideração o uso direto de qualquer texto anterior. Inclusive na forma poética, veio a adotar o *Stabreim*⁴⁰, por considerá-lo mais natural e adequado à língua

⁴⁰ Um exemplo do tipo de *Stabreim* que inspirou a construção de Wagner pode ser encontrado no Edda poético (as vogais acentuadas encontram-se em negrito):

Zum **f**alschen Freund geht ein Fehlweg **h**in,
wenn er am Weg auch wohnt;
doch zum **g**uten Freund
führt ein **g**raden Steig,
zog er auch fernhin **f**ort. (GENZMER, 2006, p. 217).

Compare-se a isso um trecho de *O Ouro do Reno*:

Sanft schloß Schlaf dein **A**ug’;
wir beide **b**auten Schlummers bar die **B**urg.
Mächt’ger **M**üh’ müde nie,
stauten **s**tarke Stein’ wir auf;

alemã do que o que julgava ser a poesia artificial e vazia de conteúdo da “alta cultura”. Segundo o próprio Ziembinski, em depoimento para o SNT em 1976, suas contribuições para o teatro brasileiro foram a consciência do texto, em outras palavras, a interpretação crítica do texto teatral; a consciência do ator como um intérprete que deve empregar todos os seus recursos intelectuais, físicos e emocionais na construção do personagem, sem esquecer da dicção, respiração, colocação de gestos, marcação, etc.; e a consciência do terreno cênico. Ou seja, a colocação plástica da cena depende de cada peça, e ela deve ser considerada como tão importante quanto outros valores, exigindo cuidadosa reflexão sobre todos esses aspectos, desde o figurino até a colocação da luz (FERNANDES, 2005, p. 57-59). Novamente, nota-se a clara semelhança com a proposta e o comportamento de Wagner.

steiler Turm, Tür und Tor,
deckt und schließt im schlanken Schloß den Saal.
(*Das Rheingold*, cena ii, linhas 446 – 457).

A estrutura do *Stabreim* era bastante livre, dando a Wagner a possibilidade de criar suas próprias formas de acordo com as necessidades de interação entre seus poemas verbal e tonal.

2. WAGNER E O DRAMA: PENSAMENTO E EXPRESSÃO ARTÍSTICA.

2.1. O Nascimento da Tragédia do Espírito de Wagner

Nietzsche inicia sua reflexão sobre as origens da tragédia grega com a pergunta que vai nortear toda a sua reflexão nesta obra: sendo a tragédia sinal de uma visão pessimista do mundo, e tendo ela surgido em um momento em que a cultura grega ainda se mostrava forte e saudável, seria então uma visão trágica do mundo, um sinal de força? Existiria um pessimismo dos fortes, que “[emerge] da saudável superabundância de saúde, da plenitude da existência no presente?” (NIETZSCHE, 2005, p. 11, §1).⁴¹ Para resolver esse dilema, Nietzsche afirma que a tragédia nasce da fusão do impulso dionisíaco com o apolíneo: a violência primordial diretamente originada da natureza, quando submetida à ordem estética da forma apolínea. Para ele, a moral e a lógica socráticas são o sinal da decadência e exaustão do instinto anárquico e a chamada “serenidade” da cultura grega posterior (uma imagem da Grécia cultivada pelo Classicismo alemão) indicaria, na verdade, um ocaso dessa cultura e de seu vigor.

Nietzsche considera que, para compreender esse problema e tentar resolvê-lo, é preciso abordar a questão da relação dos gregos com o sofrimento e desse com sua percepção de beleza. Ele parte do pressuposto de que a tragédia grega se origina em meio ao auge da juventude dessa cultura. Mas isso implicaria no problema de uma visão pessimista do mundo, um desejo pelo trágico, bem em meio à rica juventude dos gregos (NIETZSCHE, 2000, p. 14, §4) e a conclusão de que o pensamento lógico e racional posterior indicaria, na realidade, a decadência dessa cultura, o fim dessa juventude.

Para resolver esse problema, Nietzsche sugere que a arte, não a moral, é “a verdadeira atividade metafísica do homem” (NIETZSCHE, 2000, p. 15, §5)⁴². Como posteriormente, em *Morgenröte (Aurora)*, onde Nietzsche irá explicitamente remover a moral

⁴¹ [aufstellt] aus Wohlsein überströmender Gesundheit, aus Fülle des Daseins?

⁴² Die eigentlich metaphysische Thätigkeit des Menschen.

do cerne da existência e a substitui pela arte, por um Deus que cria para exercer suas próprias potencialidades e mergulhar cada vez mais profundamente na contradição da existência. Em *O Nascimento da Tragédia* ele propõe o impulso para a criação artística como o que nos aproxima da divindade que se envolve no ato de criar para se tornar cômico de seus próprios prazeres, desejos e capacidades, em um constante processo de transformação que se apresenta rico em contradições e sofrimento gerado por essas próprias contradições. A vida é amoral e, como tal, só pode ser vista pelo pensamento cristão como perversa, e a moralidade é o desejo de negar a vida. Esse pensamento cristão leva à resignação. Mas a ele, Nietzsche contrapõe o espírito trágico, o qual correlaciona com o impulso dionisíaco.⁴³

Na tentativa de explicar e justificar esses postulados, Nietzsche começa por analisar a própria estrutura da arte conforme expressa pela dualidade do apolíneo e do dionisíaco. Segundo ele, no mundo grego existia um enorme contraste, em termos de origens e propósitos, entre as artes plásticas, as quais ele crê terem emergido do impulso apolíneo – e a música, filha do impulso dionisíaco. Mas a tragédia grega foi uma forma de arte que conseguiu combinar em uma fusão metafísica esses dois impulsos que se encontravam em oposição. Qual a origem dessa noção? Seguindo Lucrécio (*De rerum natura*), Nietzsche crê que as “formas divinas”, que revelam ao homem o mundo do maravilhoso a partir do qual a arte é criada, surge para este, pela primeira vez, em sonhos. Imediatamente, ele estabelece uma ligação com Wagner, ao procurar demonstrar a percepção que o compositor tinha dessa “verdade” com uma citação de *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Os Mestres Cantores de Nuremberg*), quando Hans Sachs explica a Walter von Stolzing a origem da poesia no espírito do poeta:

Meu amigo! É esse o trabalho do poeta, / Que seus sonhos vê e atenta. / Crê-me, dos homens o delírio mais verdadeiro / Mostram-lhes sonhos o paradeiro: / Toda arte poética e versificação / Nada mais que do sonho-verdade interpretação. (Wagner.

⁴³ É útil recordar aqui que a moral é o objeto de estudo da ética, a qual a filosofia considera, em geral, a ciência da conduta. A moral seria, portanto, aquele conjunto de regras e atitudes consideradas boas e valoráveis, e a ética, a doutrina que estuda a conduta dos homens em função da moral (ABBAGNANO, 1999, p. 380; 682).

Tais sonhos são a própria origem da arte. Para Nietzsche, estes sonhos vêm a dar ao homem uma percepção do mundo transcendente, a qual faz com que a arte seja a expressão de verdades que acreditavam maiores que a realidade. Pois considera que a própria realidade na qual vivemos é uma ilusão. Ao considerarmos as próprias teorias artísticas, históricas e filológicas de Wagner, a correlação entre o pensamento de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* e o de Wagner se apresenta claramente. Também podemos ver no pensamento de ambos a influência de Schopenhauer. Este afirma que há a necessidade de uma lógica ordenadora que coloque a poesia no imediato concreto, além do abstrato universal, criando uma interseção entre os dois reinos – concreto e abstrato – para que os conceitos abstratos não permaneçam apenas em sua pura abstração. Schopenhauer acreditava que o tema e objetivo da poesia é exclusivamente o homem naquilo que ele tem de universal. Por ver a experiência pessoal como uma condição necessária para a compreensão da poesia, propôs que tal experiência só assume validade poética quando o poeta é capaz de considerar as coisas em si mesmas, sua significação íntima verdadeira. O poeta abarca, assim, a idéia de humanidade fora do tempo, ou seja, a objetividade absoluta da coisa em si:

[...] tudo aquilo que tem uma importância absoluta e não relativa, isto é, a revelação particular da idéia, encontrar-se-á muito mais exata e claramente na poesia do que na história; é por isso que, por mais paradoxal que pareça, é preciso atribuir muito mais verdade intrínseca, real, íntima à primeira do que à segunda (SCHOPENHAUER, 2004, 258, § 51).

Não proponho necessariamente uma adoção dessas noções idealistas, mas antes que consideremos a importância de uma maior compreensão delas para nos ajudar a compreendermos a proposta artística de Wagner. A noção de Wagner para seu teatro ideal tem origem na sua noção do teatro grego e é certamente correlata ao pensamento de Nietzsche nesse aspecto. Ele acreditava que os festivais teatrais gregos eram celebrações de ritos religiosos, nos quais os membros mais ilustres dentre os cidadãos assumiam o papel de interpretantes para cumprir a função de sacerdotes, e toda a população ateniense participava

⁴⁴ Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk, / daß er sein Träumen deut' und merk'. / Glaubst mir, des Menschen wahrster Wahn / wird ihm im Traume aufgethan: / all' Dichtkunst und Poëterei / ist nichts als Wahrtraumdeuterei.

da representação dramática como a manifestação sublime de uma transcendência religiosa apresentada diante dela:

No caso dos gregos, a obra de arte perfeita, o drama, era a abstração e a epítome de tudo que podia ser expresso na natureza grega. Era a nação mesma, em íntima conexão com sua própria história, que era espelhada em sua obra de arte (WAGNER, 1988, p. 63)⁴⁵.

Para Wagner, qualquer consideração sobre a essência da arte teria, necessariamente, de levar em consideração a arte da Grécia antiga, que via como a origem de toda a seqüência de desenvolvimento artístico da Europa. Wagner menciona Apolo como a própria manifestação do provo grego. Mas o Apolo a que Wagner se refere é, na realidade, o Apolo de Nietzsche, que incorporou Dioniso em si e, assim, criou as condições culturais para o surgimento do drama: uma mescla do impulso dionisíaco de revelação da essência do mundo com a manifestação onírica do apolíneo que permite a compreensão deste mundo. Wagner fala do canto coral que proclamava os feitos do deus, enquanto os dançarinos contavam a história desses feitos, tudo isso manifestado através da materialidade do anfiteatro grego e dos demais recursos cênicos, e organizado pela visão do poeta dramático, aquele que contemplou Dioniso e uniu os outros elementos de arte espontânea através do vínculo da fala, assim concentrando todas as artes em um único foco e gerando a mais elevada das artes: o drama. Entendia que, nesse drama (a tragédia ateniense, basicamente, como o quer Nietzsche, Ésquilo, Eurípides e Sófocles), o povo helênico materializou as celebrações religiosas anteriores de sua origem em comum, os deuses, as quais se manifestavam na adoração e glorificação de um deus ou herói que os incluía em uma comunhão universal. Nietzsche segue os passos de Jacob Burckhardt e afirma que, no início, o ritual dionisíaco do qual se originou o teatro era apenas um imenso coro (uma massa coral) que contava, na primavera, o nascimento, morte e ressurreição de Dioniso, oscilando entre cantos de lamentação e de alegria. Assim, a tragédia era o rito religioso tornado obra de arte. Enquanto os ritos genuinamente religiosos gradualmente se tornavam estagnados graças à excessiva familiaridade e paralisação da tradição, o núcleo de verdade da religião sobrevivia na obra de arte, na tragédia, que apresentava, assim, a todos, o homem na nudez de sua pureza, sua

⁴⁵ With the Greeks the perfect work of art, the drama, was the abstract and epitome of all that was expressible in the Grecian nature. It was the nation itself – in intimate connection with its own history – that stood mirrored in its artwork.

própria essência. Novamente, essa visão tem muito em comum com o que Wagner julgava ser o estado da arte dramática (particularmente da ópera) em seu próprio tempo: decadente, reduzida pela rotina e interesses monetários em uma mera forma de entretenimento vulgar, despida do que entendia como sua função espiritualmente renovadora.

A música serviria, dentro dessa perspectiva, como o elemento que dá forma emocionalmente reconhecível ao drama. Pois o poema possui, no mínimo, um elemento culturalmente determinado: a linguagem verbal em que é escrita. Sua apreensão, portanto depende de um ato intelectual volitivo que é o aprendizado da linguagem em que foi produzida. E embora Nietzsche apresente a ressalva que grande parte dos símbolos utilizados no poema emergem de arquétipos universais, considera que a manifestação desses arquétipos é, freqüentemente, culturalmente condicionada. Assim, falar no dinheiro como a fonte de todos os males, uma das mensagens que Wagner acreditava ter inscrito no *Anel*, só faz sentido em culturas que utilizem algum tipo de símbolo material como objeto de troca de bens e serviços. Mas tanto Nietzsche quanto Wagner julgavam que a música é capaz de unir esse elemento intelectual, o apolíneo, para Nietzsche, com o irracional, o dionisíaco. E o drama tem o poder de evocar esse elemento ritual na arte, criando a ponte para a percepção da obra e a produção de sentidos a partir dela. Nietzsche propõe que a utilização de tais elementos rituais dá ao drama a possibilidade de apelar para aquelas bases do espírito humano das quais emerge o mito, o que permitiria uma empatia mais direta entre receptores de diferentes épocas e culturas e as obras. E, no caso de Wagner, o elemento musical que participa da estrutura de seus dramas facilita ainda mais essa percepção por parte do receptor. E, como no drama de Artaud (mesmo que em uma linha diversa)⁴⁶, é vital também o papel desempenhado pelo aspecto plástico do espetáculo, tanto no tocante ao cenário quanto ao figurino – todos os quais devem estabelecer o conjunto com as fontes míticas do drama – como também com o desempenho corporal dos atores: não é só a voz que dá em Wagner, apesar de ser ópera, expressão ao caráter arquetípico das personagens e situações, mas também a expressão corporal. Os dramas de Wagner se estruturam como ele e Nietzsche, e Burckhardt antes deles, acreditavam que se estruturava a tragédia grega: como um conjunto coeso em que todas as artes se unem para produzir um espetáculo de natureza tanto artística quanto ritualístico-religiosa. Era nisso que Wagner acreditava e, eventualmente, veio mesmo a considerar que

⁴⁶ Artaud não estava preocupado, como Wagner, com a beleza global do espetáculo, mas sim com potencializar a linguagem imagética.

tinha literalmente uma missão divina de guiar o povo alemão e o resto do mundo no caminho da salvação pela cultura.⁴⁷ Ao dar a seu último drama, *Parsifal*, o nome de *Bühnenweihfestspiel* – Festival Sacro para o Palco – Wagner deixou muito claro julgar que seus dramas eram capazes de produzir alguma espécie de transformação transcendente em seus espectadores. Por isso, para ele, nessa fusão das artes se encontrava a força do teatro e sua capacidade de renovar a si mesmo, ainda que a música, em obras não-operísticas, possa estar, em grande medida, ausente.⁴⁸

Essa proposta de Wagner faz bastante sentido, pois, como as obras se encontram em constante diálogo umas com as outras no ilimitado universo do texto, as aproximações entre elas não se dão apenas pela imersão em suas culturas de origem, mas pela própria penetração que têm no imaginário humano através do constante diálogo da intertextualidade mantido além dos limites de qualquer linguagem individual pela interpenetração cultural da tradução e, mais recentemente, do mar de informação no mundo globalizado da indústria da informação e da Internet. Não para produzir uma interpretação e recepção únicas, mas para promover uma sobrevivência da obra na constante transformação de múltiplas leituras e recepções. Não falo do respeito à “intenção do autor”, nas produções dos dramas de Wagner, mas do respeito à coesão e à interpenetração dos muitos textos que foram o texto maior de cada um de seus dramas, que é o texto que, na verdade, dialoga com todos os outros textos. Para que possamos compreender uma tradução, é preciso retornarmos ao original. A perpetuação do original através de sua sobrevivência na história nos informa sobre sua vida e, portanto, nos abre o caminho para suas leituras:

A história das grandes obras de arte dá a conhecer sua descendência a partir de suas fontes, sua concretização à época do artista e o período de sobrevivência potencialmente eterna nas gerações seguintes. A essa última se chama, quando se torna pública, fama. As traduções que são mais que intermediações, se originam quando, em sua sobrevida, uma obra atingiu a época de sua fama. (BENJAMIN,

⁴⁷ Cf. por exemplo, NEWMAN, 1976c, pp. 272-290.

⁴⁸ É interessante notar que, mesmo em se tratando de obras dramáticas baseadas em textos verbais – Shakespeare, Ibsen, Beckett, Nelson Rodrigues – ou em textos plástico-visuais – Artaud – a música raramente se encontra ausente por completo do palco.

1991, p. 11).⁴⁹

Se as diferentes linguagens são inter-relacionadas e abrem caminho umas para as outras e existe um diálogo constante entre as diferentes obras de arte ao longo da história, tudo isso produz inúmeras possibilidades de leitura dessas obras. Ignorar, portanto, a inter-relação dos elementos internos da obra deverá agir em detrimento da mesma. É tarefa do leitor, como é tarefa do tradutor, buscar nos sentidos essenciais que se encontram nas estruturas subjacentes da obra de arte para que possa, então, realizar sua leitura. Isso nega tanto a leituras que ignoram os significados essenciais da obra quanto àquelas que tentam se apegar a seu significado “original”, ignorando sua sobrevida na história, o *status* de leituras significativas: “Se a relação das línguas se manifesta na tradução, assim também ocorre por meio da vaga semelhança entre reprodução e original”⁵⁰ (BENJAMIN, 1991, 13). Não se trata de recriar as produções originais de Wagner, mas sim de criar novas produções que se atenham aos núcleos de significado de suas obras e que atuem, assim, como traduções das mesmas. Acredito que outras propostas são criações de novas obras – como disse, igualmente válidas, mas não se tratam de leituras das mesmas.

Falo aqui, no entanto, do chamado Jovem Nietzsche. Não devemos nos esquecer que, após certa época, Nietzsche se colocou em violenta oposição a Wagner. Nietzsche passou a ver na música e na arte de Wagner um sinal de decadência e do mais puro pessimismo:

Há um músico que, mais do que qualquer outro, é um mestre em encontrar os tons no reino de almas sofredoras, deprimidas e torturadas, em dar voz à miséria muda. Ninguém é capaz de igualá-lo no colorido de outono tardio, ou na indescritivelmente comovente felicidade da última, verdadeiramente última e mais breve alegria: ele conhece um som para aquelas calmas e perturbadoras meias-noites da alma, onde causa e efeito parecem estar dissociadas e onde, a qualquer momento, algo pode se originar “do nada”. (NIETZSCHE, 1899).

Nietzsche passou a considerar que a música de Wagner era doentia e o fazia sentir-se doente, que, para ouvi-la, “necessito de *pastilles Gérardel*” (NIETZSCHE, 1899).

⁴⁹ Die Geschichte der großen Kunstwerke kennt ihre Deszendenz aus den Quellen, ihre Gestaltung im Zeitalter des Künstlers und die Periode ihres grundsätzlich ewigen Fortlebens bei den nachfolgenden Generationen. Dieses letzte heißt, wo es zutage tritt, Ruhm. Übersetzungen, die mehr als Vermittlungen sind, entstehen, wenn im Fortleben ein Werk das Zeitalter seines Ruhmes erreicht hat.

⁵⁰ Wenn in der Übersetzung die Verwandtschaft der Sprachen sich bekundet, so geschieht es anders als durch die vage Ähnlichkeit von Nachbildung und Original.

Propõe ele que as funções do corpo são ativadas por estímulos vitais e que, se a música de Wagner causa mal-estar e é capaz de expressar apenas a miséria, melancolia e amargura, tal música não pode ser saudável. Explicita que a arte de Wagner é teatral por excelência, mas diz de si mesmo: “É evidente que sou essencialmente anti-teatral: confrontado com o teatro, essa *arte das massas* por excelência, sinto aquele intenso desprezo nas profundezas de minha alma que todo artista de hoje sente” (NIETZSCHE, 1899). Acredita Nietzsche também que a função primordial da música é a de produzir um equilíbrio na alma do ouvinte através de um constante jogo de contrastes: a proposta da melodia infinita de Wagner busca deliberadamente romper esse equilíbrio, que é, para Nietzsche, o próprio equilíbrio natural do ritmo, o que só pode resultar, acredita ele, em caos.

Nietzsche, em sua juventude, acreditava em heróis e os venerava. Primeiro, Arthur Schopenhauer e, em seguida, o lugar de honra em sua imaginação foi reservado a Wagner. No entanto, seu contato com a pessoa de Wagner, e a clara tentativa tanto de Wagner quanto de Cosima de transformarem Nietzsche meramente em um “emissário” da arte do compositor, o levaram a se decepcionar profundamente com Wagner e, em seguida, a rejeitar totalmente sua proposta de arte. A princípio, em Wagner, Nietzsche viu um homem de colossal originalidade e sublime coragem, que pensava por si mesmo e tinha a capacidade de tornar suas idéias compreensíveis a outros. Para Nietzsche, a ópera do passado foi a um mero *pot-pourri* de canções ligadas por um filamento de recitativo banal. A ópera de Wagner era um todo simétrico e homogêneo, no qual a música era impensável sem a poesia e a poesia impossível sem a música.

Então, Nietzsche estava saturado pelo individualismo de Schopenhauer. Em Wagner ele viu um individualista real, um homem que desprezava as leis e costumes de sua arte e ousava criar à sua própria maneira. E Wagner era quase tão entusiástico com schopenhauereano quanto Nietzsche. Seu individualismo quase parecia chegar às fronteiras do anarquismo.

Foi esse entusiasmo que dominou a criação de *O Nascimento da Tragédia*. Nietzsche tinha concebido o texto como um tratado sobre a filosofia do drama grego. Seu ardor pela obra de Wagner o fez transformá-lo em um texto sobre a “nova arte”. Para ele, Wagner era Dionísio, e seu argumento contra Apolo pode ser visto como um argumento contra o classicismo e a favor do romantismo wagneriano.

Mas, eventualmente, Nietzsche percebeu que ele e Wagner começavam a seguir caminhos diversos. Ao tirar suas próprias conclusões sobre seu pensamento, Nietzsche percebeu seu distanciamento de Wagner. Teoricamente, Wagner via as coisas de forma muito similar a Nietzsche. Mas, por exemplo, embora o auto-sacrifício pudesse ser visto como uma superstição medieval, era muito eficaz como recurso a ser empregado no palco em favor dos heróis e heroínas dos dramas de Wagner. Para Nietzsche, isso demonstrava apenas hipocrisia e covardia por parte de Wagner. Em 1876, Nietzsche começou a perceber que tinha ido muito além de Wagner em termos filosóficos e que não podia mais esperar suporte do compositor, que só apoiava alguém na medida em que isso poderia contribuir para sua própria arte. Eles não se encontravam desde 1874, mas Nietzsche foi a Bayreuth para o primeiro festival. Uma única conversa com Wagner o convenceu de que suas dúvidas não eram infundadas: Wagner era dionisíaco apenas em teoria, e não tinha qualquer intenção de colocar no palco o que Nietzsche considerava como a conclusão inevitável de suas idéias. Ele passou a ver em Wagner apenas um traidor que conhecia a verdade e a negava. E era impossível para ele separar a música de Wagner (no caso, do *Anel*, parte do qual ele assistiu durante o primeiro festival de Bayreuth) das idéias colocadas em seus poemas. Como Wagner, ele via poesia e música como indissolavelmente ligadas e passou, portanto, a rejeitar toda a trama da obra wagneriana, harmonias e melodias da mesma forma que heróis e situações dramáticas. Nietzsche escreveu em *O Caso Wagner*: “O que um filósofo requer de si mesmo em primeiro e último lugar? Superar sua época e a si mesmo: tornar-se atemporal! Contra o que, então, ele tem que travar sua maior batalha? Contra aquelas características e idéias que mais claramente o marcam como um filho de sua época” (NIETZSCHE, 1899). Nesse ponto jaz o erro de Nietzsche em relação a Wagner: Wagner não era um filósofo, apesar de seu entusiasmo por Schopenhauer e suas tentativas de tirar conclusões de natureza aparentemente filosóficas da obra deste: ele era um artista e, como tal, uma análise de sua obra como a feita por Bernard Shaw em *The Perfect Wagnerite*, que vê o *Anel* como uma crítica ao capitalismo burguês, é

muito mais sensata do que a análise que Nietzsche, que vê em sua obra uma fuga covarde de seus deveres como filósofo de superar sua própria época.

2.2. Schopenhauer: os fundamentos do pensamento trágico de Wagner e Nietzsche

Parte do desenvolvimento do pensamento de Wagner e de Nietzsche também pode se dever à influência sobre ambos do pensamento de Schopenhauer. Para Schopenhauer, a música é a única das artes que não fala do mundo da ilusão, pois não podemos considerá-la uma mera cópia e, por outro lado, é uma arte tão elevada e universal que sua clareza de comunicação se equipara à intuição (SCHOPENHAUER, 2004, p. 269, §52). Como as demais artes, a música tem uma relação do representante com o representado. Mas ela se destaca das demais por sua “ação mais rápida, mais infalível e mais necessária” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 269, §52), pois a exatidão de sua relação com seu modelo transcendente, o mundo, tem, necessariamente, de ser maior, visto que esta relação é compreensível a todos sem esforço. Considera Schopenhauer que o fim de todas as artes é objetivar as idéias de forma adequada (SCHOPENHAUER, 2004, p. 271, §52)⁵¹, mas que as outras artes só o conseguem através da reprodução de objetos particulares para, então, modificar de forma correspondente o sujeito que as conhece. Pois, para Schopenhauer, o mundo é uma idéia na medida em que é um objeto na mente de um sujeito. Ser um sujeito significa ser aquele que percebe, e não ser um objeto percebido. Na medida em que um sujeito se torna um objeto percebido, o sujeito não mais existe. Sujeito e objeto não são um contínuo, mas têm uma relação de oposição. Um objeto começa onde um sujeito termina (SCHOPENHAUER, 2004, p. 5).

Schopenhauer argumenta que idéias (ou seja, representações) podem ser primárias ou secundárias. Idéias primárias incluem percepções e intuições. Idéias secundárias incluem conceitos e representações abstratas. Assim, conceitos são “representações de representações”. (SCHOPENHAUER, 1977, p. 16) Todas as representações são objetos de possível experiência, e todos os objetos de possível experiência são representações. (*Ibid*, p.

⁵¹ SCHOPENHAUER, 2004, p. 270, §52. É preciso observar que Schopenhauer está se referindo a “idéias” no sentido platônico, ou seja, as idéias não são representações intelectuais, formas abstratas do pensamento, mas são realidades objetivas, modelos e arquétipos eternos de que as coisas visíveis são cópias imperfeitas e fugazes.

36). De acordo com Schopenhauer, a razão é a faculdade que produz ou compara conceitos, mas o entendimento é a faculdade que produz ou compara percepções. Conceitos podem apenas ser pensados e não podem ser percebidos. Apenas seus efeitos, e não os próprios conceitos, podem se tornar objetos de possíveis experiências. Os efeitos dos conceitos incluem a linguagem, a ação e a ciência.

Ele argumenta que a material e o intelecto em conjunto constituem o mundo como idéia, e que eles não podem ser separados um do outro. Ele também argumenta que o idealismo como filosofia de existência não nega a realidade empírica do mundo físico. O idealismo é mais propriamente definido como uma filosofia transcendental, e não empírica. O idealismo transcendental afirma que uma unidade transcendental de razão e experiência é a condição para o conhecimento. Assim, deixa intacta a realidade empírica do mundo (SCHOPENHAUER, 2004, 110).

Schopenhauer propõe que o mundo é a vontade na medida em que todas as idéias do mundo manifestam a vontade. A vontade em si não é governada pelo princípio da razão suficiente, mas todas as suas representações o são. A vontade não é, em si, uma idéia ou representação, mas é uma coisa-em-si. Ela é a realidade subjacente do mundo, na medida em que todos os fenômenos objetivos dependem dela para sua existência. Ele argumenta que a vontade em si nunca é um objeto para um sujeito e que, portanto, é objetivamente incognoscível. A vontade só pode ser conhecida por meio de suas aparências ou representações, Ele também argumenta que, embora a vontade possa ser manifestada pelas ações de indivíduos em particular, as ações desses indivíduos podem ser motivadas por suas próprias idéias ou percepções. A vontade não explica as ações de qualquer indivíduo, uma vez que ela não obedece ao princípio da razão suficiente. A vontade pode ser manifestada pelas ações de indivíduos específicos, independente de terem eles motivos ou objetivos racionais. Para Schopenhauer, a Idéia Platônica é a única objetificação adequada da vontade. A Idéia Platônica é o objeto da arte e, assim, é cognoscível como um objeto de percepção. Contudo, sujeito e objeto não se encontram separados na Idéia Platônica, que é o tipo mais universal de idéia como um ato da vontade. A Idéia Platônica é uma Idéia eterna, que é independente do princípio da razão suficiente (SCHOPENHAUER, 2005, 250-1).

Schopenhauer descreve a gratificação de um desejo como uma condição negativa, na medida em que tal proporciona apenas uma liberdade transitória da necessidade ou sofrimento. A felicidade é negativa, já que nunca proporciona satisfação duradoura. Uma vez que a felicidade nunca é duradoura ou completa, apenas a ausência de felicidade pode se tornar um tema para a arte (SCHOPENHAUER, 2004, 255).

Wagner estabelece um diálogo com Schopenhauer nessa instância, como em outras, ao propor que essa “falha” nas respectivas artes em apresentar um todo universalizante devido às limitações impostas por suas especificidades faz com que surja a necessidade de uma fusão entre todas elas. Pois mesmo a música (supondo-se que ela tenha capacidade de comunicação universal que Wagner deriva do pensamento de Schopenhauer, o que está aberto à dúvida) necessita dessa cooperação com as demais artes para ser capaz de tratar questões de forma mais universal, aqui universal entendido como uma união entre expressão de emoções e idéias intelectuais. Isso faz com que, segundo a leitura que Wagner faz de Schopenhauer, as demais artes só sejam capazes de objetivar a vontade por intermédio das idéias, pois esse processo é a única forma de conhecimento acessível ao indivíduo enquanto indivíduo, uma vez que este só consegue conhecer o mundo através do fenômeno das idéias multiplicado indefinidamente graças à ação do *principium individuationis*, ou sua capacidade de se separar do mundo dos fenômenos através da objetivação da Vontade de cada indivíduo. Mas Wagner entende Schopenhauer no sentido de que a música está completamente fora das outras artes, por ser uma arte tão elevada (elevada no sentido de que não é uma simples cópia de uma idéia, mas a manifestação da idéia que mais se aproxima da mesma) que nela não se pode encontrar uma reprodução da idéia do ser da maneira como esta se manifesta no mundo. Daí seu poder de comover o homem até o mais profundo de seu ser. Assim, a leitura que Wagner faz de Schopenhauer sugere para ele que, como a música apresenta uma relação entre cópia e modelo a mais íntima e exata possível, sua inteligibilidade é imediata. Iria a música, portanto, além da representação, além das idéias, sendo completamente independente do mundo dos fenômenos. Não seria, pois, uma reprodução de idéias, como as outras artes, mas uma representação da própria vontade como as próprias idéias, ou seja, algo que fala diretamente do ser. Dessa forma, haveria um paralelismo “entre a música e as idéias, cujos fenômenos múltiplos e imperfeitos formam o mundo visível” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 269-271, §52). Não digo que devemos aceitar tal idealismo mas, uma vez mais, que devemos considerar a importância dessas idéias para a construção interna da obra de Wagner e a

relevância desse mesmo idealismo para nos ajudar a interpretar as isotopias subjacentes à sua obra. Até mesmo para que possamos fazer leituras das obras de Wagner que proponham visões críticas sobre o idealismo de que as mesmas se encontram imbuídas em sua origem.

Ao justificar o sublime na arte, Schopenhauer diz que a natureza, na medida que é expressão de suas formas, evoca apenas o sentido do belo. Mas tais formas absolutas se opõem à vontade, conforme traduzida na objetividade, por contraporem sua grandeza ilimitada à limitação da vontade. Mas se o espectador aceitar essa oposição e se abstrair conscientemente dela, se limitando a contemplar toda a vastidão dessas relações através da absorção no conhecimento que provoca uma serenidade contemplativa, elevando-se acima de si mesmo e da vontade, ele será preenchido pelo sentimento do sublime. Esse mesmo sublime é o sentimento evocado pela tragédia conforme definida por Nietzsche e, em grande medida, também por Wagner (embora este use o termo “drama”). Assim, a diferença entre o mero sentido do belo e o sentido do sublime encontrar-se-ia em que, diante do belo, o conhecimento puro se desprende sem resistência, visto que a beleza do objeto contemplado, que é sua propriedade de facilitar o conhecimento da idéia que ele representa, põe de lado a resistência da vontade. Por outro lado, diante do sublime, a condição primeira para atingir o estado de conhecimento é rejeitar com violência as propriedades e relações do objeto que sabemos serem desfavoráveis à vontade (SCHOPENHAUER, 2004, p. 211-12, §39).

Ou seja, para Schopenhauer, quando nos abstraímos de nossa vontade, precisamente pelo sentimento de insignificância que a vastidão do mundo, e de diversos objetos nele, nos provoca, e contemplamos a beleza desses objetos em união com a percepção intelectual dessa mesma insignificância, atingimos o sentimento do sublime. Acredita ele que a redução de tudo ao particular ou ao imediato é a afirmação da vontade e a negação do sublime. Assim, aquele que atinge o sublime é capaz de se identificar com o humano, e não apenas com o indivíduo: “Visto que no curso de sua própria existência ele considerará menos a sua sorte individual do que a da humanidade em geral, será capaz de saber mais a respeito do sujeito que sofre” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 217, §39).

Com base nesse pensamento, Nietzsche propõe que o artista tem uma percepção instintiva da importância dos sonhos e, por isso, interpreta a vida a partir de suas experiências oníricas, aquelas experiências que não partilham da interferência da vontade e, portanto, facilitam o alcance do sentimento do sublime. E sugere que os gregos expressavam tal experiência através de seu deus Apolo: para que o sonho permaneça como ilusão e, assim, possa atuar com toda a sua força para o artista na criação da obra de arte, ele deve permanecer ordenado e organizado, ou seja, apolíneo. Apenas essa moderação impede que a experiência do sonho seja confundida com a realidade. Isso é conseguido através do *principium individuationis*, ou princípio da individuação, que mantém seu controle sobre a ilusão, impedindo que ela transborde na percepção do mundo real. Contudo, mencionando Schopenhauer, Nietzsche propõe que o horror diante da perda de controle sobre a ilusão onírica, juntamente com a sensação de ruptura perante o colapso do princípio da individuação, permite a percepção do significado do impulso dionisíaco, o que implica em esfacelamento da percepção do subjetivo e conseqüente esquecimento da identidade, do eu, que leva ao êxtase dionisíaco:

Se alguém transformasse o canto de júbilo da “Alegria” de Beethoven em uma pintura e não contivesse sua imaginação artística quando os milhões, cheios de medo, se arrojaram ao pó: assim poderíamos nos aproximar do dionisíaco (NIETZSCHE, 2005B: 22, §1)⁵².

A origem disso para Nietzsche está na natureza, que se apresenta em um estado artístico não mediado pelas limitações impostas ao homem. Como os sonhos apolíneos e o êxtase dionisíaco têm, segundo ele, sua origem na natureza, qualquer tentativa de mediá-los através da produção de uma arte humana conecta o artista diretamente à própria essência do mundo, a qual ele expressa através da estrutura metafórica representada de uma obra artística (NIETZSCHE, 2005^a: 24, §2).

Para Wagner, as sinfonias de Beethoven eram uma revelação à humanidade de um mundo transcendente, abrindo caminho para um esquema de fenômenos totalmente diferente

⁵² Man verwandele des Beethovens sich Jubellied der “Freude” in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in die Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern.

da visão de mundo anterior, capaz de forçar a lógica da razão a aceitá-lo e se render diante dela (WAGNER, 1988, p. 187). O caminho para atingir esse mundo, apreender essa lógica, seria o reconhecimento, por parte da música, da necessidade da poesia para guiá-la. Pois ele acreditava que há uma necessidade humana implícita em tentar descobrir a lei da causalidade que governa todas as coisas. Mas também acreditava que uma peça puramente tonal não pode ser resolvida em um discurso lógico capaz de responder ao, para Wagner, inevitável “por quê”. Inevitável uma vez que Wagner julgava que a exposição a uma obra de arte sempre provoca o questionamento sobre seu conteúdo racional ou causal da obra. E ele acreditava que a música absoluta não é capaz de transmitir um conteúdo dessa natureza (por exemplo, político ou intelectual), mas apenas emocional. Para ele, apenas o poeta é capaz de resolver esse dilema, uma vez que torna-se afinado com a faculdade expressiva da música e, por isso, é de traduzi-la em um discurso que, embora verbal e apreensível ao intelecto, é inteiramente informado por sentimento, não por razão. Mas considerava que somente uma forma de poesia, a dramática, seria capaz de traduzir o conteúdo de uma peça musical em uma forma inteligível, pois esta apresenta seu material em uma forma visível e convincente para os sentidos (WAGNER, 1988, p. 188). Portanto, a essência do drama é o conhecimento através do sentimento: “No drama, [...] uma ação só pode ser explicada quando ela é completamente vindicada pelo sentimento” (WAGNER, 1988, p. 189)⁵³. As idéias de Nietzsche se encontravam bem próximas disso: para ele, a obra de arte não deve ser entendida racionalmente, mas compreendida esteticamente e, portanto, intuitivamente. Por isso, Wagner pôde responder a uma crítica de August Röckel (Em carta de 25 de Janeiro de 1854. WAGNER, 1988, p. 292), o qual julgou que havia uma falta de clareza na exposição da ação dramática do *Anel*, dizendo que justamente um excesso de clareza nesse sentido seria capaz de arruinar a função dramática por impedir um entendimento verdadeiramente introspectivo do conteúdo do drama. Da mesma maneira, ele responde à questão de Röckel sobre um problema que já ocupou muitos outros: por que os deuses devem perecer ao final do *Anel*, sendo que a causa aparente de sua destruição foi removida?⁵⁴ Para isso, Wagner não consegue encontrar uma resposta racionalmente aceitável, mas afirma que “Tenho uma certeza instintiva de que, em uma boa representação, mesmo o mais simplório espectador não será deixado com qualquer dúvida sobre este ponto” (WAGNER, 1988, p. 293)⁵⁵. Ele estava certo de que o

⁵³ In drama [...] an action can be explained only when it is completely vindicated by the feeling.

⁵⁴ Para maiores detalhes, cf. o capítulo 3, abaixo.

⁵⁵ I feel certain that, at a good performance, the most simple-minded spectator will be left in no doubt on that point.

efeito da totalidade do drama musical irá transmitir seu sentido de forma clara ao espectador, sem a necessidade de explicações racionais *a priori*.

Wagner acreditava que, somente através da comunhão plena de todos os envolvidos, por meio de um impulso comum na direção da obra de arte dramática, seria possível gerar essa obra que, envolvendo todas as artes, também envolvesse o público em uma comunhão universal. Tal era, para ele, a arte de Shakespeare (conforme ele a concebia), nascida do verdadeiro espírito do povo (*Volk*) (WAGNER, 1988, p. 79) ⁵⁶. Assim como o drama grego nasceu da comunhão dos artistas e da população em um festival de celebração religiosa, o drama de Shakespeare, ao refletir a essência do povo, herdou essa tradição, o que faz de sua obra a expressão do “homem universal”. Faltava-lhe, no entanto, a união com seu equivalente na música: Beethoven:

[...] apenas onde esses dois gêmeos prometéicos – Shakespeare e Beethoven – estenderem as mãos um para o outro, onde as criações de mármore de Fídias se agitarem em carne e sangue; onde a imitação pintada da Natureza [...] estender suas amplas asas na estrutura aquecida pelo sopro da vida do palco do futuro – lá, pela primeira vez, na comunhão de todos os seus colegas artistas, o poeta também encontrará a redenção (WAGNER, 1988, p. 80). ⁵⁷

De forma encapsulada, esse trecho resume todas as idéias e teorias de Wagner sobre o que veio a ser conhecido como *Gesamtkunstwerk*, ou Obra de Arte Total, aquela que

⁵⁶ Para uma definição do que, para Wagner, era o *Volk*, cf. acima, Capítulo 1, p. 28.

⁵⁷ [...] only where these twain Prometheuses – Shakespeare and Beethoven – shall reach out hands to one another; where the marble creations of Phidias shall bestir themselves in flesh and blood; where the painted counterfeit of Nature shall [...] stretch its ample breadths on the warm-life-blown framework of the future stage – there first, in the communion of all his fellow artists, will the poet also find redemption.

iria unir os homens primeiro através de suas relações de identidade nacional⁵⁸ e, por fim, todo o gênero humano em uma irmandade universal (WAGNER, 1988, p. 80-82)⁵⁹.

Nietzsche sugere que o dionisíaco pode ser visto claramente na barbárie de sociedades primitivas, cujas manifestações separam o dionisíaco grego do dionisíaco dos bárbaros (ou seja, povos não-helênicos), cujos festivais – segundo ele – eram meramente orgias de sexualidade e crueldade bestiais. Mas esse impulso para a expressão de uma natureza bestial também se encontrava presente entre os gregos. Foi Apolo que pôde se contrapor à “força bruta e grotesca do dionisíaco” (NIETZSCHE, 2005^a: 31, §2). Mas essa oposição se tornou crescentemente dúbia à medida que os impulsos dionisíacos irrompiam de forma cada vez mais intensa das próprias raízes da cultura helênica e Apolo começou a se misturar a Dioniso, a se reconciliar com ele. Mas as novas festividades passaram a exibir o poder de Dioniso de maneira mais elevada do que os ritos da Babilônia e de outros povos “bárbaros” (bárbaros na visão dos gregos). Segundo Nietzsche, nesses festivais helênicos, pela primeira vez a destruição do princípio da individuação pelo impulso dionisíaco que ele considerava inerente à natureza se tornou um fenômeno artístico. Os celebrantes destes festivais adotaram a dupla natureza que incorporava em si a mistura do apolíneo com o dionisíaco, mas seu lugar era em um mundo mais antigo, mais primevo. Nietzsche acreditava, influenciado pelo idealismo de Schopenhauer, que o impulso dionisíaco, especialmente a música dionisíaca, originava-se no reino brutal da natureza, ao passo que a música apolínea seria um padrão rítmico transmutado da natureza de acordo com estados apolíneos de espírito. Afina-se com Wagner aqui na idéia de que a música tinha um poder universal de comunicação, capaz de superar barreiras intelectuais que se interpusessem entre ela e uma recepção simpática por parte de seus ouvintes. Por outro lado, a música dionisíaca seria um fluxo irrestrito de melodia com um poder emocional intensamente perturbador. Nietzsche propõe que o ditirambo dionisíaco desperta no homem o máximo de sua capacidade de

⁵⁸ Wagner acreditava que o povo alemão compartilhava uma origem em comum – a dos arianos – e que isso definia suas características e qualidades básicas. Assim, considerava que, por meio do governo de um príncipe afinado com esse espírito original e capaz de despertá-lo, a missão do povo alemão era a de liderar todos os demais povos e uni-los sob a égide da fraternidade universal. Infelizmente, como os demais projetos de nacionalismo alemão do século XIX, teve seus ideais distorcidos pelo nazi-fascismo da primeira metade do século XX (mas não em demasia – o ódio de Wagner a judeus, jesuítas e, inclusive, franceses em geral, era suficientemente patente para que seu ideal de fraternidade universal permanecesse, pelo menos fora de sua obra, na maior parte, apenas uma abstração).

⁵⁹ Note-se aí a clara influência dos versos de Schiller conforme utilizados por Beethoven na sua Nona Sinfonia: *Alle Menschen werden Brüder / Wo dein sanfte Flügeln weit* – Todos os homens irmanados / Onde se abrem tuas doces asas.

simbolização graças às suas origens nas raízes mais profundas do ser, na natureza mesma. Isso força a criação de um novo mundo de símbolos capaz de expressar a própria essência do mundo. Contudo, sugere ele, uma contradição básica surge desse estado: o horror da existência humana, com a contradição entre sua mortalidade e a percepção de um mundo que, embora tomado como real, seja na verdade ilusão – o Maia dos hindus, de que Schopenhauer fala. Nietzsche acredita que os gregos eram capazes de suportar o horror dessa existência humana limitada graças à mediação artística dos deuses olímpicos, ou seja, de sua religião. Assim, a religião grega teria surgido como uma mediação artística para proteger os gregos da ausência de sentido da existência e da impotência do homem em face da natureza primitiva, do puro dionisíaco:

Agora se revela, por assim dizer, perante nós a montanha mágica olímpica e nos mostra suas raízes. Os gregos conheciam e sentiam os terrores e horrores da existência: para afinal serem capazes de viver, tiveram de erguer diante deles o cintilante Olimpo, nascido de sonhos. Aquelas monstruosas desconfianças do titânico poder da natureza, aquela Moira impiedosa que reinava sobre todo conhecimento, aquele abutre do grande amigo dos homens, Prometeu, aquela sorte apavorante do sábio Édipo, aquela maldição sobre a casa dos Átridas que impeliu Orestes ao matricídio, em uma palavra, toda aquela filosofia do deus dos bosques, juntamente com seus exemplos míticos, graças à qual se extinguiram os melancólicos etruscos, foi, desde os gregos, através do mundo intermediário do Olimpo, repetidas vezes sobrepujada ou, pelo menos, ocultada ao olhar (NIETZSCHE, 2005^a: 34-35, §3).⁶⁰

Nietzsche defende que o apolíneo nos mostra a necessidade do sofrimento para a criação de uma visão redentora capaz de reconciliar o homem à essência dolorosa e atormentada da existência e suas contradições. Essa existência é expressa pelo dionisíaco, que se mostra necessário para que não nos percamos na mera contemplação da ilusão sem a percepção da essência do mundo. Ambas, no entanto, são manifestações que, em última análise, se mostram artísticas – ou devem ser artísticas – para que essa essência possa ser apreendida apenas como manifestação estética. Pois, sendo o mundo aceitável para Nietzsche

⁶⁰ Jetzt öffnet sich uns gleichsam des olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen. Jenes ungeheure Misstrauen gegen die titanischen Mächte der Natur, jene über allen Erkenntnissen erbarmungslos thronende Moira, jener Geier des großen Menschenfreundes Prometheus, jenes Schreckensloos des weisen Oedipus, jener Geschlechtsfluch der Atriden, der Orest zum Muttermorde zwingt, kurz jene ganze Philosophie der Waldgottes, sammt ihren mythischen Exempeln, an der die schwermüthigen Etrurier zu Grunde gegangen sind – wurde von den Griechen durch jene künstlerische Mittelwelt der Olympier fortwährend von Neuem überwunden, jedenfalls verhüllt und dem Anblick entzogen.

apenas como manifestação estética, é através do prazer estético que podemos penetrar em sua essência. Isso só ocorre na tragédia, que une as duas expressões da percepção estética e suas manifestações, o apolíneo e o dionisíaco.

Nietzsche sugere que, na própria origem do mundo e, portanto, na sua essência, está a música, a manifestação pura do dionisíaco. Assim, ele propõe que o artista, primeiro, cria música de natureza dionisíaca, relacionada à sua natureza primordial contraditória. Mas essa contradição só se torna apreensível para ele através do apolíneo, a organização subjetiva do processo objetivo. Mas, abandonando essa pura subjetividade pela interação com o apolíneo, ele consegue unir o sofrimento original à alegria proporcionada pela ilusão do completamente objetivo, objetividade agora entendida como uma representação, ou compreensão, da realidade dos sonhos, sua origem na essência dionisíaca do mundo, através da arte.

Nietzsche, influenciado por várias das idéias de Wagner, propõe que a necessidade da junção das artes na tragédia surge da especificidade de cada arte em si e de sua relação com a interdependência da subjetividade apolínea e da objetividade dionisíaca. Julga ele que o artista plástico se absorve na pura contemplação organizada de imagens, no puro apolíneo. E que o músico dionisíaco não tem a imagem a seu dispor, apenas seu correlato sonoro e, portanto, falta-lhe a capacidade de expressar seu tormento em termos apreensíveis pela apreciação estética, isso devido ao fato de estar dominado inteiramente pelo impulso do primitivo. Seguindo a mesma linha, sugere que o poeta lírico se move em um mundo de metáforas e imagens que se manifestam em uma renúncia do eu, para expressar a própria contemplação desse eu, e não do mundo, com o que ele se afasta dos demais artistas, se distanciando tanto do artista plástico, quanto do músico, quanto do poeta épico. O qual, por fim, contempla imagens do mundo, mas que não se resolvem nem no individualismo lírico, nem no universal essencial do músico ou nas imagens do mundo do artista plástico. Toda essa descrição revela-nos, possivelmente, mais sobre até que ponto as idéias de Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* estavam influenciadas pelas idéias de Wagner e também interpenetram as do compositor, do que propriamente uma visão penetrante na natureza dos fenômenos estéticos de que Nietzsche trata. Pois tudo isso explana, muito mais que uma visão sobre a origem da tragédia grega e a natureza da tragédia em geral, a visão de Wagner sobre

sua própria obra e as razões pelas quais ele considerava vital a fusão das artes em um espetáculo dramático integral. Assim, para Nietzsche, o início de todo esse processo está na música, e na música folclórica antes de tudo: “A canção popular é o que nos serve de maneira mais aproximada como espelho musical do mundo” (NIETZSCHE, 2005^a: 49, §6)⁶¹. Com isso, ele julga que a canção popular se aproxima da própria essência do mundo, tendo ainda sua origem no mito que, para Nietzsche, é a base de uma cultura trágica e, portanto, saudável e vigorosa. Essa é exatamente a visão que Wagner tinha tanto da tragédia grega quanto do papel que sua própria arte deveria representar na sociedade alemã e européia como um todo: para ele, era a tarefa de seus dramas revigorar o que considerava como a decadente cultura alemã. Decadente, entre outras coisas, porque influenciada pelo gosto francês e italiano, principalmente no teatro, que Wagner julgava ser o cerne moral, filosófico e psicológico de qualquer cultura. E isso só poderia ser feito se sua obra, a partir do que ele considerava como o modelo da tragédia grega, recuperasse o que Schopenhauer e Nietzsche chamam de essência do mundo, mas dando a ela uma organização apreensível pelo intelecto através da estrutura apolínea da poesia. Nietzsche exemplifica essa essência do mundo conforme expressa na música, e a necessidade da organização poética para lhe dar forma inteligível que não se perca no frenesi dionisíaco, referindo-se à evocação constante de imagens ocasionada pela audição das sinfonias de Beethoven. Mesmo as descrições semi-programáticas da Sinfonia Pastoral ele considera como metáforas, imagens que nascem da música, não que são impostas a ela (NIETZSCHE, 2005^a: 50, §6)⁶². Para ele, todos os fundamentos do teatro moderno têm sua origem nas artes dramáticas da Grécia, e o que para o ateniense era *tragédia*, para nós hoje, afirma ele que Voltaire considera a *grand opéra*. No entanto, Nietzsche julga que esta não passa de uma caricatura do drama musical da antiguidade grega, justamente por estar desprovida da força inconsciente do instinto natural da criação artística: “Coisa estranha! Já o primeiro pensamento posto na ópera foi a busca de um efeito. Com tais experimentos, ficam cortadas ou, pelo menos, gravemente mutiladas, as raízes de uma arte inconsciente, nascida da vida do povo” (NIETZSCHE, 2005, p. 1). As semelhanças com as idéias de Wagner sobre as origens e a função do drama são imediatamente evidentes. Ao considerar tragédia grega com

⁶¹ Das Volkslied aber gilt uns zu allernächst als musikalischer Weltspiegel.

⁶² É claro que isso apenas é um ponto de vista de Nietzsche compartilhado por Wagner. Não quer dizer que haja qualquer necessidade implícita em que evoquemos imagens – sejam poéticas ou plásticas – ao ouvirmos as sinfonias de Beethoven, nem mesmo a *Sinfonia Pastoral*, com seus títulos que podem ser considerados sugestivos mais de uma atmosfera emocional geral do que de imagens plásticas específicas ou qualquer tipo coerente ou contínuo de estrutura narrativa: I. Despertar de sentimentos alegres à chegada ao campo, II. Cena junto ao regato, III. Alegre reunião de camponeses, IV. Trovoada – tempestade, e V. Canção do pastor: sentimentos de gratidão, combinados com graças à divindade, após a passagem a tempestade.

um festival em que todas as artes se reuniam para produzir uma celebração da união entre Dioniso e Apolo, Nietzsche afirma que, se conhecemos Sófocles e Eurípides apenas através de seus textos, como se estivéssemos apenas lendo o libreto de uma ópera, ou seja, apenas como escritores, na verdade não os conhecemos em absoluto. Considerando-os como poetas, perdemos justamente a essência de sua arte, que só poderíamos recuperar quando, por meio de uma “rica e intensa fantasia fazemos desfilar diante de nossa alma a *ópera*, de um modo tão idealizado que nos dá precisamente uma intuição do drama musical antigo” (NIETZSCHE, 2005, p. 2). Nietzsche evoca Feuerbach na sua defesa da tragédia grega como o festival de todas as artes, da mesma maneira que os jogos olímpicos reuniam em uma unidade político-religiosa as tribos gregas individuais, pois as afinidades eletivas das artes acabariam levando à sua fusão em um todo inseparável. Assim, Nietzsche julga que podemos, através da união das artes, desfrutar dessa nova forma de arte completa que é a tragédia também como homens completos. (NIETZSCHE, 2005, p. 3).

Portanto, pensava ele que a música que fala da essência do mundo, a música dionisíaca, exige a imagética da poesia para transmitir seu conteúdo. Ela cria, então, graças ao espírito vigoroso de uma cultura ainda jovem, a sua própria imitação, tornando-se, assim, uma expressão da vontade. Mas, ressalva, essa expressão só pode ser transmitida pelo poeta apolíneo. Assim, Nietzsche afirma que “toda essa discussão sustenta firmemente, portanto, que a lírica é tão dependente do espírito da música como a própria música, em sua plena soberania, não precisa da imagem e da idéia, senão apenas as tolera a seu lado” (NIETZSCHE, 2005^a: 52, §6)⁶³. Certamente, uma expressão de idealismo, mas que apresenta muito bem o próprio idealismo de Wagner e nos abre mais uma janela para a compreensão da maneira como sua obra é organizada. Já que, propõe Nietzsche, a música é universalmente válida graças à sua natureza dionisíaca, falando, como o faz, à contradição primordial do homem racional individual em choque com a natureza, ela não pode ser reduzida a símbolos lingüísticos. Para Nietzsche, a música do teatro dionisíaco é a linguagem universal do sentimento e da paixão, o movimento que imita as paixões da alma em seu aspecto universalmente humano. Influenciado por Schopenhauer, Nietzsche afirma ser a música a

⁶³ Diese ganze Erörterung hält daran fest, daß die Lyrik eben so abhängig ist vom Geiste der Musik als die Musik selbst, in ihrer völliger Unumschänktheit, das Bild und den Begriff nicht brauch, sondern ihn nur neben sich erträgt.

“autêntica idéia do mundo” (NIETZSCHE, 2000, p. 143, §21) ⁶⁴. Ele considera que o sentimento sempre surge da música, e, portanto a poesia também deriva dela, nunca o contrário. Seguindo Wagner, Nietzsche afirma que uma perfeita combinação entre poesia e música ocorre na *Nona Sinfonia*, de Beethoven, devido à não submissão da música à palavra. Quando Schopenhauer diz que a relação da música com o mundo é compreensível a todos sem esforço, acredito que ele se refere à sua capacidade de ser percebida como música sem que seja necessário qualquer tipo de treino ou estudo específico para tanto ⁶⁵. Nesse caso, as idéias apresentadas pela música eliminam a necessidade de um entendimento racional para que possam ser apreendidas, bastando para tanto que o indivíduo esteja predisposto a se expor à sua influência. Isso vai diretamente de encontro ao que Wagner acreditava de sua música. O compositor Igor Stravinsky faz uma dura crítica a Wagner, ao rejeitar sua música como algo tão intelectualizado e distante da pureza da música absoluta, que necessita da mediação de “livros de instruções” (STRAVINSKY, 1971, p. 61) ⁶⁶. A necessidade de tais obras negaria, pelo menos no tocante a Wagner, a capacidade para a apreensão universal da música. Mas é exatamente o fato de que é possível à maior parte do público receptor de Wagner apreciar sua música e se comover diante dela, gerando significações plurais e ricas sem a necessidade de recorrer a tais “guias”, que nega a crítica de Stravinsky e confirma a idéia de Schopenhauer. Confirma, mas com a ressalva de que os ouvintes usuais de Wagner são, de uma maneira ou de outra, preparados: preparados por compartilharem a mesma cultura daquele, ou por terem já algum conhecimento desta. Acho pouco provável que ouvintes de uma cultura inteiramente alheia à ocidental pudessem tão facilmente compartilhar de um entendimento da música de Wagner sem um devido preparo. Para esses ouvintes, o apego à vontade (no sentido schopenhaueriano do termo) é que se coloca no caminho dessa apreensão simpática. Ou seja, quando tentamos apreender a música de forma exclusivamente intelectual, racional, nos

⁶⁴ É importante lembrar que aqui estamos falando do jovem Nietzsche, ainda distanciado do pessimismo que irá caracterizar o velho Nietzsche que rompeu com Wagner, e ainda fascinado não só pelas idéias de Schopenhauer como pelas idéias e a obra de Wagner.

⁶⁵ Pode-se apresentar a ressalva, no entanto, que é necessário ou ser um membro de, ou ter algum conhecimento a respeito da cultura que produziu aquela música para que essa empatia possa ocorrer.

⁶⁶ Tratam-se dos inúmeros trabalhos que procuram alistar, nomear e analisar os *leitmotifs* de Wagner, particularmente do *Anel*, de modo a facilitar sua compreensão pelo público em geral. Ainda hoje, tais “guias” são produzidos em profusão. Por exemplo, *A Guide to The Ring of the Nibelung The Trilogy of Richard Wagner/its Origin, Story, and Music*, de Aldrich, Richard (1905); *An Introduction to Der Ring des Nibelungen* de John Culshaw (1968); *Musical Guide to the Richard Wagner Ring of the Nibelung*, de Ernest Hutcheson (1976); *Wagner's Ring of the Nibelung: A companion* de Barry Millington e Stewart Spencer (1993), entre muitos outros.

afastando, assim, do sentimento do sublime provocado por ela.⁶⁷ Wagner, como muitos artistas, tinha uma percepção disso e julgava que a compreensão de sua obra não vinha de um estudo racional da mesma, mas da exposição simpática do ouvinte a uma boa produção espetacular delas. “Desenvolver [a] arte a partir de experiências oníricas” pode ser entendido como criar essa arte a partir da relação instintiva, ou inconsciente, com os arquétipos do espírito humano. Creio ser improvável que a música possa exprimir idéias racionais ou intelectualmente apreensíveis. Ela trata de emoções, ou paixões, como quer Wagner. Assim, se há o interesse por parte do artista em transmitir algum tipo de conteúdo intelectual juntamente com sua música, ele terá, efetivamente, de recorrer à poesia ou a algum outro tipo de linguagem verbal. Como linguagem racionalmente organizada, ainda que se dirija, como é freqüentemente no caso da lírica, a questões relacionadas a paixões, a poesia tem, necessariamente, que se valer de um elemento racionalmente organizado, a linguagem verbal. Assim, a junção da poesia com a música, em Wagner, tem efetivamente o potencial de unir o apolíneo ao dionisíaco. A história que Nietzsche traça da origem dos impulsos dionisíaco e apolíneo na cultura grega sustenta a proposta estética de Wagner. Cada arte tem sua própria especificidade e, na relação de interdependência criada dentro do drama wagneriano, essas especificidades se unem para produzir uma estrutura dialógica que vai além da soma de suas partes. Nesse tipo de drama, a estrutura de sentimento construída pela música tem sua explicação e justificação perante o intelecto graças à poesia à qual está aliada, mas também justifica essa mesma poesia através de seu apelo mais fundamental e universal, que atinge diretamente o inconsciente. Tal correlação deve encontrar expressão material na encenação, que necessita, assim, ser uma leitura desse processo, nascida de uma tentativa simpática de compreendê-lo e expressar sobre ele um determinado ponto de vista interpretativo. Para melhor entendermos isso, examinemos por um momento as análises que Wagner faz de algumas das sinfonias de Beethoven.

2.3. As Sinfonias de Beethoven: A Poesia na Música Absoluta

⁶⁷ Creio ser preciso observar aqui que esse sentimento do sublime não está, de forma alguma, limitado às produções musicais da cultura européia, mas poderá ser encontrado – como posso atestar por minha própria experiência pessoal – nas peças musicais de outras culturas, desde obras para a *shakuhashi* (um tipo de flauta de bambu, cuja execução é uma tradição secular no Japão) até a música tribal africana.

Wagner afirma (WAGNER, 1988, p. 160) que a característica básica das grandes obras de Beethoven é a de serem verdadeiros poemas. Se isso é verdade ou não (acredito que seja), não vem ao caso aqui. A questão é a maneira como *ele* pensava a música da qual se considerava herdeiro e, portanto, sua própria música. Assim, propõe que, para o músico absoluto, uma sinfonia de Beethoven não é nada senão o aspecto formal/material de sua expressão: o conteúdo real, poético, lhe escapa. O leigo em música, por outro lado, também só é capaz de receber prazer desse meio material de expressão. A ambos escapa o “o quê”, ou seja, o tema poético que Wagner julgava dominar a imaginação de Beethoven como *poeta tonal*. Para termos uma clara noção desse ponto de vista, basta que leiamos a análise que Wagner faz do conteúdo poético da *Terceira Sinfonia*. Para o primeiro movimento, uma imagem do homem lutando qual um titã contra o mundo (A1-1).⁶⁸ A marcha fúnebre do segundo movimento, a mais profunda dor que rouba o homem de sua arrogância (A1-2). Mas ele se ergue novamente e demonstra nova grandeza, agora madura e despida da arrogância anterior. Tal maturidade lhe permite se mostrar também jovial, brincalhão, no terceiro movimento, mas, ao mesmo tempo, terno e exultante (A1-3). Por fim, combinando as duas faces do homem, júbilo e sofrimento, o quarto movimento nos dá o homem inteiro, em harmonia consigo e com o mundo, sendo complementado, por fim, por um último tema, a mulher, portanto, o amor (A1-4). E, como encerramento, em pura união com a mulher, o homem, agora completo, brada nos acentos exultantes do *finale* a afirmação de sua divindade. Mas isso, o indizível, só pode ser expresso pela *música* de Beethoven, e somente por sua música como *poema tonal*, ou seja, a representação sonora de uma idéia poética abstrata (WAGNER, 1988, p. 162-164) (A1-5).

Isso também pode ser lido como um pequeno sumário de *O Anel do Nibelungo*. Em outras palavras, o que Wagner considerava sua leitura da *Terceira Sinfonia*, de Beethoven, reflete o que viria a se tornar próprio plano dramático de seu *opus magno*. Uma vez mais, vemos como toda a visão de Wagner, ampla e envolvente como podia ser, estava sempre direcionada para seus próprios objetivos artísticos. E que, para ele, pensar música era pensar poemas tonais que só poderiam atingir suas expressão definitiva na conjunção das artes, ou seja, no drama musical criado por ele. É certo que tal leitura está colorida pelos

⁶⁸ Exemplos das sinfonias de Beethoven foram retirados de BEETHOVEN, 1998. A Abertura Coriolano foi retirada de BEETHOVEN, 1997. Para ouvir as referências musicais, consulte o apêndice e execute a faixa correspondente do DVD anexo à presente tese.

valores afetivos de sua época, tanto no tocante ao amor idealizado quanto à idéia de fraternidade universal que lhe era tão cara e que, desde a Revolução Francesa, sempre encontrou eco entre intelectuais e artistas os mais diversos, até o século XIX, pelo menos. Para Wagner, sua obra era também uma maneira de expressar tais valores e idéias, não apenas com fins estéticos, mas também morais e políticos, na crença, que ele, apesar de constantes dúvidas demonstradas em sua correspondência, nunca abandonou, de que uma exposição consciente e simpática a seus dramas musicais poderia efetivamente transformar a visão de mundo de seus receptores e promover a criação de um mundo melhor. Pois, ao acreditar, como já mencionamos, que as fundações e a expressão mais elevada de uma cultura se encontravam no teatro (tal era sua visão da cultura que julgava o auge da história humana, a Grécia antiga), julgava também que esse teatro teria o poder, se devidamente inspirado por ideais nobres distanciados dos valores burgueses e capitalistas, de transformar sua sociedade e criar, assim, um mundo de igualdade, fraternidade e amor: esse era o seu ideal, e foi exclusivamente com base nesse ideal que ele criou sua obra. Prova disso são os diversos exemplos, ao longo de sua carreira profissional, de ocasiões em que ele se mostrou disposto a abrir mão de lucro ou até mesmo de um pagamento mínimo pela encenação de seus dramas, desde que estes fossem encenados de acordo com seus ideais artísticos e seguindo suas instruções. Durante o processo de construção do teatro Festspielhaus, em Bayreuth, Wagner se viu deparado com graves problemas financeiros que quase tornaram impossível a concretização de seu sonho. Contudo, rejeitou ofertas de cidades como Chicago, Londres e mesmo Berlim de capital para a construção de seu “teatro ideal”, oferecido mediante a condição de que o teatro fosse construído, claro, na cidade patrocinadora. E isso exclusivamente em bases idealistas, ou seja, por julgar que, vinculando-se a tais condições, seu teatro estaria fadado a seguir o caminho de todos os demais teatros de ópera da Europa e se tornar não o templo da “arte do futuro” como ele queria, mas sim apenas mais um estabelecimento comercial do gênero.⁶⁹ Ele preferiria ver seu projeto naufragar a se submeter a isso. Como, então, separar a encenação, a performance espetacular que ocorre no palco, dos demais elementos da criação poética?

⁶⁹ Aliás, recusou também um convite do imperador do Brasil, Dom Pedro II (o qual acabou por contribuir financeiramente para a construção do Festspielhaus) de construir seu teatro no Rio de Janeiro: sob a alegação de que seu teatro e sua obra eram, antes de mais nada, filhos da cultura alemã (veja NEWMAN, 1976D: 238).

Em sua análise poética da *Abertura Coriolano*, Wagner inicia afirmando ser impossível ao músico absoluto representar cenas políticas e suas relações, já que só lhe é possível pintar estados de espírito, emoções, paixões e seus opostos. Por isso, Beethoven teria escolhido, do drama de Shakespeare, a cena de entrelaço de emoções entre Coriolano, sua esposa e sua mãe no acampamento inimigo diante dos portões de sua cidade natal. Novamente de acordo com sua noção peculiar de arte e do mundo, Wagner afirma:

Se, sem temor de qualquer erro, podemos conceber o tema plástico de todas as obras sinfônicas do Mestre como uma representação de cenas entre um homem e uma mulher, e se podemos encontrar o arquétipo de todas estas cenas na própria dança em sua manifestação mais genuína [...] então temos aqui uma tal cena diante de nós, na última extremidade possível do sublime e da palpitação do conteúdo (WAGNER, 1988, p. 165).⁷⁰ (A1-6)

Há ainda controvérsias sobre se Beethoven era um artista romântico ou um classicista precursor do Romantismo na música alemã. Assim, podem-se levantar dúvidas quanto à interpretação de Wagner sobre esse “tema universal” de suas obras sinfônicas. Mas isso pouco importa para nossos objetivos. O que nos interessa é compreender a importância dessa análise para a obra de *Wagner*, não de Beethoven. Sua análise, por isso, é muito similar à da *Terceira Sinfonia*.

Mas a forma mais clara dessa sua maneira de tratar o que considerava como música de real conteúdo poético e que determinou a forma de sua própria arte, nos é dada pela análise da *Nona Sinfonia*. Por meio de passagens do *Fausto*, de Goethe, retiradas do monólogo inicial em que Fausto luta contra seus temores e frustrações, Wagner procura transcrever as idéias poéticas desta sinfonia que, para ele, transmitem o sublime dos estados do espírito humano (WAGNER, 1988, p. 167-176). As razões de Wagner para escolher o *Fausto* não são difíceis de imaginar. Ainda hoje, Goethe é considerado por muitos o maior poeta da Alemanha. E, certamente, não havia qualquer dúvida quanto a isto no tempo de Wagner. Além de sua importante obra poética e dramática, Goethe também escreveu inúmeros tratados em diversas áreas da ciência, incluindo botânica, ótica, a teoria das cores, a

⁷⁰ If, without fear of any error, we may conceive the plastic subject of all the Master’s symphonic Works as representing scenes between man and woman, and if we may find the archetype of all such scenes in genuine dance itself [...] then we here have such a scene before us in utmost possible sublimity and thrillingness of content.

estrutura dos minerais, e até mesmo descobriu o osso intermaxilar. Sua influência sobre o pensamento alemão não se limitou, portanto, à esfera da arte. E sua obra mais famosa e influente é o poema dramático *Fausto*, no qual o personagem-título, particularmente na primeira parte do poema, se sente dilacerado entre sua sede de saber, seu anseio pela natureza e sua revolta contra as limitações humanas. Inspirado em uma antiga lenda medieval, encontrada à época de Goethe em diversas fontes, a figura do Doutor Fausto coloriu intensamente o imaginário alemão e despertou grande interesse e simpatia, particularmente nos Pré-Românticos e Românticos. A disputa entre Deus e Mefistófeles (o demônio) pela alma de Fausto refletiu, no imaginário romântico, a própria luta do homem contra seus limites e as forças que o oprimiam. Assim, o monólogo inicial de Fausto na peça de Goethe encapsula todo o desespero emocional, moral e intelectual do herói de Goethe, da mesma forma que o Coro Místico ao final do poema encerra esperanças e promessas de transcendência, e também foi responsável, em grande parte, por formar as idéias de Wagner (e, novamente, de grande parte dos Românticos alemães) sobre o papel da mulher em relação ao homem: “O perecível / É apenas símile. / O imperfectível / Perfaz-se enfim. / O não-dizível / Culmina aqui. / O Eterno-Feminino / Acena, céu-acima” ⁷¹ (CAMPOS, 1981, p. 65; cf. também GOETHE, 1987, prefácio). Em grande parte da obra de Wagner, vemos a poderosa presença dessa idéia do Eterno-Feminino (*Ewig-Weibliche*) como a única possibilidade de redenção do homem. Dessa forma, Senta em *O Holandês Voador*, Elisabeth em *Tannhäuser*, Isolde em *Tristão e Isolde* e Brünnhilde em *O Anel do Nibelungo*, são figuras redentoras. A exceção é Kundry, em *Parsifal*, que não desempenha esse papel, pois tal função não é diretamente atribuível à figura feminina no mito cristão. Mesmo assim, seu papel no despertar da consciência de si mesmo no herói é fundamental.

Passemos, então, ao comentário da *Nona Sinfonia*. O primeiro movimento representa “uma luta titânica da alma, sedenta de Júbilo” contra o poder que nos separa da felicidade terrena. Resume Wagner, assim, o início do poema tonal do primeiro movimento no verso de Goethe:

Entbehren sollst du! Sollst entbehren! Padeceer deves! Deves padeceer! (A1-7)

⁷¹ Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wirds Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ists getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinin.

Toda a representação dessa luta que revela tanto a nobreza quanto o sofrimento do espírito humano, sua força, sua revolta, desafio e resistência contra o demônio dos costumes que nos rouba do júbilo terreno, em um movimento que parece, ao final, em horrída majestade, abranger todo o mundo criado por Deus para a alegria, pode ser mostrada em palavras, segundo Wagner, pelos versos de Goethe que se seguem:

<p>Nur mit Entsetzen' wach' ich Morgensauf, Ich möchte bittre Thränen weinen, Den Tag zu sehn, der mir in seinen Lauf Nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen. Der Selbst die Ahnung jeder Lust Mit eigensinn'gem Kritteln mindert, Die Schöpfung meiner regen Brust Mit tausend Lebensfratzen hindert. Auch muss ich, wenn die Nacht sich niedersenkt, Mich ängstlich auf das Lager strecken; Auch da wird keine Rast geschenkt, Mich werden wilde Träume schrecken.</p>	<p>Com terror desperto nas auroras, Quero choro amaro deitar Vendo o dia que, em suas horas, Nem um, nem um desejo meu vê realizar. O dia que a intuição de cada gáudio Com teimosas lamúrias esmaga, As criações de meu peito bravo Com mil caretas aziagas. Devo ainda, ao cair a noite, Deitar temeroso sobre o leito; Tampouco lá repouso leniente: De loucos sonhos o sobressalto. (A1-8)</p>
---	--

O segundo movimento é uma orgia frenética de um novo mundo do qual buscamos arrancar o júbilo que nos foi negado no primeiro movimento. Pois o mundo anterior, cuja alegria nos foi roubada, foi destruído. Crê Wagner que os seguintes versos de Goethe representam esta primeira seção deste movimento da sinfonia:

<p>Von Freude sei nicht mehr die Rede, Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichen Genuss! Lass in den Tiefen der Sinnlichkeit Uns glühende Leidenschaften stillen! In undurchdrungenen Zaubershüllen Sei jedes Wunder gleich bereit! Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit, In's Rollen der Begebenheit! Da mag denn Schmerz und Genuss, Gelingen und Verdruss, Mit einander wechseln, wie es kann, Nur rastlos bethätigt sich der Mann!</p>	<p>De alegria não mais falar agora, Ao frenesi vou me lançar, a doloroso prazer! Vamos no âmago da loucura Nossas ardentes paixões emudecer! Em impenetrável manto mágico Seja cada envolta maravilha! Mergulhemos no troar do tempo, No real que fervilha! Lá possam dor e prazer, Êxito e desgosto, Um ao outro o lugar ceder, Só inquietação prova o humano ato! (A1-9)</p>
---	---

A abrupta entrada da seção central do movimento descortina uma cena de júbilo terreno, de alegria e prazeres mais grosseiros, “e somos tentados a pensar na pintura que Goethe faz de tais prazeres mais vis”:

Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest. Mit wenig Witz und viel Behagen Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz.	O povo aqui todo dia faz festa. Com pouca graça e muito prazer Movem-se em estreita dança aberta. (A1-10)
---	--

O *Adagio molto cantabile* do terceiro movimento parece a Wagner vozes angelicais que acalmam a fúria orgiástica, despertando a memória de um passado de pureza:

Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuss Auf mich herab, in ernster Sabbathstille, Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle, Und ein Gebet war brünstiger Genuss.	Outrora célere o beijo d’amor celestial Sobre mim descia no solene silêncio do sabá, Então ouvia tão anelosa dos sinos a sílabas E uma prece era deleite sexual. (A1- 11)
--	--

O segundo tema do movimento expressa, agora, um terno anseio, ao qual Wagner julga serem apropriadas as seguintes linhas de Goethe:

Ein unbegreiflich holdes Sehnen Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugeh’n, Und unter tausend heißen Thränen Fühl’s ich mir eine Welt entsteh’n.	Doce anseio que me foge à mente Impele-me por bosque e campina a correr, E em meio a mil lágrimas ardentes Sinto em mim um mundo nascer. (A1-12)
---	---

A re-exposição do primeiro tema, agora um pouco mais animado, é como uma resposta tranquilizadora a esse anelo por amor. Assim, Amor e Esperança se dão as mãos para acalmar o espírito perturbado:

Was sucht ihr, mächtig und gelind,	Por que buscais, potentes e sublimes,
Ihr Himmelstöne, mich am Staube?	Oh sons celestes, a mim no pó?
Klingt dort umher, wo weiche Menschen Sind.	Ide soar lá onde há homens mais doces. (A1-13)

O orgulho da alma ainda busca rejeitar o consolo oferecido por essas duas forças, mas sua doçura se prova mais potente: conquistados, nos atiramos nos braços desses mensageiros da mais pura felicidade. E, embora essa alegria ainda não seja pura, a recordação do sofrimento anterior é contrabalançada de imediato pela recorrência do encanto gracioso, enquanto a tempestade finalmente desaparece ao longe.

O töne fort, ihr süssen Himmelslieder,	Oh, soai, doces canções celestiais, em torno,
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder.	As lágrimas correm, ao mundo de novo retorno. (A1-14)

O quarto movimento, que se inicia com uma introdução orquestral em que um caos de som que se embate em busca de sua resolução na lucidez das palavras, para Wagner começa com um grito de horror, o ao qual novamente ele aplica versos de Goethe:

Aber, ach! Schon fühl' ich bei dem besten Willen	Mas, ah! Já sinto minha vontade mais forte
Befriedigung noch nicht aus dem Busen quillen!	Abandonar a paz no seio fremente!
Welch' holder Wahn, - doch ach, ein Wähnen nur!	Que doce ilusão – mas ah, só ilusão enfim!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?	Onde te apreender, Natura sem confim?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,	Oh seios, onde? Oh fontes de toda a vida,
An denen Himmel sowie Erde hängt,	De quem céu e terra sugam,
Dahin die welke Brust sich drängt, –	A quem se volta a alma definhada,
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?	Oh fontes, jorrais sempre e eu sedento ainda? (A1-15)

Daqui para frente, Wagner reverte, claro, aos versos de Schiller. Mas antes, o próprio Beethoven prefacia esses versos com palavras que Wagner considera como a voz humana se dirigindo aos instrumentos da orquestra, urgindo-lhes:

[O] Freunde, nicht diese Töne! Oh amigos, não estes tons! Agora,
Sondern lasst uns angenehmere algo mais agradável entoemos e
anstimmen und freudenvollere! jubiloso! (A1-16)

Agora, a luz irrompe sobre o caos: o poeta tonal conquista um modo de expressão claro e seguro, que recebe o apoio da música instrumental, que nos permite agora ouvir de forma apreensível, tanto ao intelecto quanto ao coração, a conquista de uma felicidade duradoura:

Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium, Wir betreten feuertrunken, Himmlische, dein Heiligtum! Deine Zauber binden wieder, Was die Mode streng geteilt; Alle Menschen werden Brüder, Wo dein sanfter Flügel weilt.	Alegria, numifogo esplêndido, Filha do Eliseo, Adentramos Chamiébrios Celeste, teu santuário! Tua magia de novo junto trouxe O que as leis da terra apartaram; Irmãos os homens se unam Onde batem tuas asas doces.
Wem der große Wurf gelungen, Eines Freundes Freund zu sein, Wer ein holdes Weib errungen, Mische seinen Jubel ein! Ja – wer auch nur eine Seele Sein nennt auf dem Erdenrund! Und wer's nie gekonnt, der stehle Weinend sich aus diesem Bund!	Quem o grande feito logrou De ser amigo de um amigo, Quem uma doce mulher conquistou, Una seu júbilo comigo! Sim, quem só uma alma Sua sabe no mundo todo! E quem o logrou vez nenhuma, Dessa confraria se aparte chorando!
Freude trinken alle Wesen An den Brüsten der Natur ; Alle Guten, alle Bösen Folgen ihrer Rosenspur. Küsse gab sie uns und Reben, Einen Freund, geprüft im Tod ; Wollust ward dem Wurm gegeben, Und der Cherub steht vor Gott.	Alegria bebe todo ser No seio da Natura; Todos os bons, todos os maus Seguem de rosas sua esteira: Beijos ela dá e a videira, Um amigo fiel até a morte; Desejo foi ao verme concedido E o querubim junto a Deus é erguido. (A1-17)

Em seguida, ouvimos sons militares e uma tropa de jovens soldados marchando ante nós, seu ânimo heróico e jovial expresso pelos versos que se seguem:

Froh, wie seine Sonnen fliegen Durch des Himmels prächt'gen Plan, Laufet Brüder, eure Bahn, Freudig, wie ein Held zum Siegen.	Alegres quais seus sóis voamos Pela esplendorosa planície celestial, Irmãos, em nosso curso vamos, Alegres qual herói triunfal. (A1-18)
---	--

Vem, então, um brilhante combate entre os instrumentos, e os jovens correm a um combate cujos espólios são a Alegria. E Wagner retorna a Goethe:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, Der täglich sie erobern muss.	Só quem quer merecer liberdade e a vida Diariamente deve por elas batalhar. (A1-19)
---	--

Vencida a batalha, brados expressando a consciência da felicidade atingida soam no ar:

Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium, Wir betreten feuertrunken, Himmlische, dein Heiligtum ! Deine Zauber binden wieder, Was die Mode streng geteilt; Alle Menschen werden Brüder, Wo dein sanfter Flügel weilt.	Alegria, numifogo esplêndio, Filha do Elíseo, Adentramos Chamiébrios Celeste, teu santuário! Tua magia de novo junto trouxe O que as leis da terra apartaram; Irmãos os homens se unam Onde batem tuas asas doces. (A1-20)
---	---

Nos transportes do júbilo da fraternidade universal, voltamo-nos para o Criador da natureza, cuja existência atestamos em êxtase sublime, percebendo-o em meio aos céus que se abrem a nossos olhos:

Seid umschlungen, Millionen!
 Diesen Kuß der ganzen Welt !
 Brüder – überm Sternenzelt
 Muß ein lieber Vater wohnen.
 Ihr stürzt nieder, Millionen?
 Ahnest Du den Schöpfer, Welt?
 Such' ihn überm Sternenzelt !
 Über Sternen muß er wohnen.

Eu vos abraço, milhões!
 Este beijo ao mundo inteiro!
 Irmãos, sobre do céu o tabuleiro
 Deve morar um Pai generoso.
 Caís de joelhos, milhões?
 Ansaiais pelo Criador, mundo?
 Buscai-o além da estelar abóbada!
 Além das estrelas deve ter morada.
 (A1-21)

E agora, confirmando uma verdadeira revelação, a de que todas as almas humanas foram criadas para a felicidade, as vozes bradam umas para as outras:

Seid umschlungen, Millionen!
 Diesen Kuß der ganzen Welt !

Eu vos abraço, milhões!
 Este beijo ao mundo inteiro!

Freude, schöner Götterfunken,
 Tochter aus Elysium,
 Wir betreten feuertrunken,
 Himmlische, dein Heiligtum !

Alegria, numifogo esplêndido,
 Filha do Elíseo,
 Adentramos Chamiébrios
 Celeste, teu santuário! (A1-22)

Depois de terem alcançado o amor universal consagrado por Deus, os homens agora se aventuram em meio ao mais puro júbilo e a questão:

Ihr stürzt nieder, Millionen?
 Ahnest du den Schöpfer, Welt?

Caís de joelhos, milhões?
 Ansaiais pelo Criador, mundo? (A1-23)

é respondida por:

Such' ihn überm Sternenzelt !
 Brüder ! – überm Sternenzelt
 Muß ein lieber Vater wohnen!

Buscai-o além da estelar abóbada!
 Irmãos, sobre do céu o tabuleiro
 Deve morar um Pai generoso. (A1-24)

Com a leveza da infância e sua felicidade reconquistadas, os homens se dedicam apenas a desfrutar de sua alegria e a inocência abre suas asas sobre suas cabeças numa bênção:

Freude, Tochter aus Elysium !
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt.
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Alegria, numifogo esplêndio,
Tua magia de novo junto trouxe
O que as leis da terra apartaram;
Irmãos os homens se unam
Onde batem tuas asas doces. (A1-25)

Segue-se a essa felicidade gentil uma explosão de júbilo e os homens apertam o mundo inteiro de encontro a seus corações: brados de júbilo enchem o ar como trovões ou o rugir do mar, cujas marés eternas renovam a vida na terra, e o homem se vê novamente de posse da terra que Deus lhe entregou para nela viver em meio à felicidade:

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt !
Brüder – überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.
Freude! Freude, schöner
Götterfunken!

Eu vos abraço, milhões!
Este beijo ao mundo inteiro!
Irmãos, sobre do céu o tabuleiro
Deve morar um Pai generoso.
Alegria! Alegria, numifogo
esplêndio! (A1-26)

Devemos, claro, ter em mente que essa é uma leitura subjetiva da parte de Wagner, mas que, muito provavelmente, ele a considerava como um guia seguro e claro a qualquer ouvinte atento da *Nona Sinfonia*. Em outras palavras, a seus olhos a conexão entre sua interpretação e a música de Beethoven não era uma questão de uma leitura a mais, mas *da leitura imaginada pelo poeta tonal*.

2.4. Apolo e Dioniso Renascidos no Romantismo: Mito, Poesia e História

Wagner só considerava possível a produção de verdadeira poesia se essa nascesse, como julgava ser a de Goethe, do verdadeiro espírito do *Volk*⁷². E essa poesia era, para ele, sempre acompanhada de música e dança, ou seja, era uma manifestação do corpo e do espírito em conjunto, não uma pura produção intelectual e, portanto, artificial e falha. Assim ele explica o mito de Orfeu, que ele acreditava encantar as feras selvagens não apenas por seus versos, mas pelo som de sua voz expressa em canto e pelos graciosos movimentos de seu corpo tornados dança. Esse envolvimento do corpo através dos sentidos e das emoções seria, para Wagner, indispensável para que a mensagem da poesia pudesse chegar a apelar ao intelecto de maneira efetiva (WAGNER, 1988, p. 83). Assim também o épico homérico, que teria primeiro florescido em meio ao povo na forma de cantos poéticos. Wagner compara a posterior recuperação e cristalização dos poemas homéricos pela cultura tardia da época de Sólon e Psístrato ao resgate do poema do *Nibelungenlied* na época da dinastia Hohenstaufen na Alemanha: um processo puramente intelectual de preservação que, enquanto apenas isso, nega ao poema genuíno sua vitalidade e, portanto, sua força. Somente ao se entender esses poemas como obras de arte que deveriam ser *representadas* corporalmente, não apenas *lidas* intelectualmente, seria possível restaurar-lhes a vitalidade original⁷³. Baseava-se nisso sua idéia do teatro como força renovadora da cultura e, na verdade, o próprio pivô de uma cultura, pois para ele a tragédia grega representara a entrada da arte na área da vida política (WAGNER, 1988, p. 84), e ela sobreviveu e floresceu enquanto representou o verdadeiro espírito do *Volk*.

Ao aceitar, como Wagner, essa interdependência de todas as artes, Nietzsche crê que a tragédia, originada do coro e desenvolvendo-se depois como um ritual cultural e religioso que envolvia todas as artes, é a forma que consegue finalmente exprimir a perfeita união do dionisíaco e do apolíneo de que precisamos para entrar em contato com o mundo

⁷² Para Wagner, o *Volk* seria o povo alemão em sua essência pura, descendente da raça ariana original que sobreviveu ao dilúvio (cf. o capítulo 1, p. 28) e que, como descendentes da primeira civilização, estariam mais intimamente em contato com a natureza, não contaminados pela decadência da civilização capitalista. Era a renovação desse espírito – que considerava quase que extinto à sua época – que Wagner julgava ser a grande missão de sua obra artística.

⁷³ Lembremos aqui que tais idéias tanto sobre a história dos poemas homéricos como do *Nibelungenlied* não correspondem a dados científicos que poderiam ser aceitos pelo historiador da literatura ou o filólogo. Conforme demonstrei no Capítulo 1, Wagner não apenas estava limitado pelos conhecimentos disponíveis em sua época mas, quando estes não serviam aos seus interesses, era perfeitamente capaz de criar novas explicações “históricas” em sua mente e, então, passar a aceitá-las como verdades históricas, filosóficas ou filológicas incontestáveis – sem que, por exemplo, tivesse qualquer domínio que fosse de filologia. Cf. NEWMAN, 1976d: 320-383.

além das aparências e para compreender sua natureza plenamente. Assim, a tragédia ofereceria aos gregos um palco ideal, no qual a realidade apresentada diante deles seria a mesma daquela que sua religião lhes oferecia. Ou seja, Nietzsche entendia a tragédia como algo que transcende a artificialidade ilusória da civilização e coloca o espectador em direto contato com o mundo ideal da verdadeira realidade, o mundo além da ilusão do real. Aqui, a influência de Schopenhauer é nítida. Ele compara, assim, o sátiro dionisíaco com o homem civilizado: “Deste último diz Richard Wagner que ele seria neutralizado pela música como a luz da lâmpada pela luz do dia” (NIETZSCHE, 2005^a: 67, §9)⁷⁴. Conforme Nietzsche “[...] temos de entender a tragédia grega como o coro dionisíaco que repetidamente se descarrega em uma imagem apolínea do mundo” (NIETZSCHE, 2005^a: 64, §8)⁷⁵. E, para exemplificar os princípios da tragédia através das próprias tragédias gregas, Nietzsche começa com Édipo, “a mais dolorosa das figuras no palco grego” (NIETZSCHE, 2005^a: 67, §9). Acredita que Édipo representa a suprema nobreza do homem, aquele que não peca, mas está destinado ao erro e ao sofrimento. Mas suas ações criam um mundo mais elevado através da destruição da moral anterior. E a solução do conflito legal, complexo processo dialético que acaba por destruir a si mesmo, produziria um profundo senso de serenidade para os gregos. Por meio dos sofrimentos de sua juventude (*Édipo Rei*), o homem nobre, tomado de sublime serenidade, se torna um elemento passivo que, por essa própria passividade, atinge seus objetivos mais elevados, cujas conseqüências se estendem para muito além de sua vida. Tal transcendência une ao júbilo dialético anterior “a mais profunda satisfação humana” (NIETZSCHE, 2005A: 67, §9) pela lenta resolução do conflito legal através da dialética divina. Ao mesmo tempo, Édipo, como aquele que resolve o enigma da esfinge e emancipa sua mãe, por meio dessas ações nos apresenta a luta contra uma natureza que é algo derivado de uma causa antinatural (por exemplo, incesto) que nos levaria a combater essa mesma natureza para, assim, arrancar dela seus segredos, ou seja, penetrar na essência do mundo.

Nesse ponto, uma vez mais, a correlação com Wagner e o *Anel* se torna bastante clara, quando nos recordamos de que o deus Wotan, em seu diálogo com a deusa Erda, no início do terceiro ato de *Siegfried*, diz que vai alegremente abrir mão de seu domínio do

⁷⁴ Von letzterer sagt Richard Wagner, daß sie von der Musik aufgehoben werde wie der Lampenschein vom Tageslicht.

⁷⁵ [...] haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet.

mundo e o entregar a seu jovem descendente (Siegfried). Acerca disso, Wagner disse em uma carta a seu amigo August Röckel (25 de janeiro de 1854): Wotan se eleva à altura trágica de *desejar* sua própria destruição. Essa é a lição que temos de aprender com a história da humanidade: *interiormente desejar o que a necessidade impõe* e torná-lo concreto exteriormente (WAGNER, 1988, p. 291) ⁷⁶. Pela mesma razão, Siegfried é compelido pelo próprio Wotan a destruir sua lança, símbolo de seu poder e autoridade, assim removendo-o do drama como um elemento ativo. Siegfried também mata o dragão que guarda o tesouro, retirando, então, da caverna onde este estava guardado, dois objetos mágicos de poder, sendo um deles o próprio Anel do Nibelungo. Ou, nas palavras de Nietzsche, combate a natureza e arranca dela seus segredos, penetrando na essência do mundo.

Para Wagner, a origem do impulso que cria esse drama é o mito que, pensava ele, é a primeira criação da força poética humana em uma tentativa de representar a essência dos fenômenos naturais através da explicação de suas causas. Mas, como tal, esses mitos só conseguem expor a essência do homem. Assim, para que possa representar para si a causa essencial desses fenômenos de maneira apreensível a mesmo, ele precisa colocar essa explicação diante de si em uma forma que responda à sua maneira puramente humana de perceber o mundo, mas também que seja compreensível para ele e seus sentidos. Daí crê Nietzsche que surge o mito, que é a natureza colocada como ator, por ser a forma humana a mais compreensível ao homem. Sua natureza sobrenatural advém de serem os mitos representações da percepção que o homem tem da essência dos fenômenos reduzida à sua forma humana, mas projetada em um único indivíduo, deus ou herói mítico, ou seja, a visão comum da essência do mundo condensada em uma forma humana e, por isso mesmo, super-humana. Por surgirem, portanto, do esforço humano de apreender a natureza, do que tanto Nietzsche quanto Wagner consideravam a essência criadora de deuses do homem, esses mitos têm de ser, eventualmente, expressos na forma de arte, pois a arte, para Wagner, é a realização de um desejo de auto-conhecimento na apreensão de um objeto de adoração ou amor projetado para além dos limites do indivíduo. Nisso, Wagner vai ao encontro de Nietzsche, quando este afirma ser a atividade estética a única atividade humana verdadeira. Portanto, a tragédia grega seria a corporificação artística da essência do mito grego: “O prefácio a

⁷⁶ Wotan rises to the tragic height of *willing* his own destruction. This is the lesson that we have to learn from the history of mankind: *to will what necessity imposes*, and outwardly bring it about.

Richard Wagner já propôs que a arte, não a moral, é a atividade metafísica essencial do homem” (NIETZSCHE, 2005^a, §5)⁷⁷.

Novamente, nos deparamos com a essência mitopoética do pensamento de Wagner. E é a partir daí que devemos entender sua relação com Nietzsche, Schopenhauer e o teatro – na verdade, com toda a sua criação artística. Ao entender o mundo exclusivamente através de uma visão mitificadora, Wagner criou para si uma noção da sociedade que só pode ser devidamente avaliada quando compreendemos sua leitura dos mitos que formou tal noção. Sendo o mito a própria origem da relação do homem com o mundo e a manifestação de sua percepção da essência do mundo – nas palavras de Nietzsche, a percepção do dionisíaco expresso através da razão apolínea – a sociedade moderna (e a de nossa época estaria para essa noção da mesma maneira – ou, possivelmente, muito mais – do que a da época de Wagner) se encontra, graças ao seu afastamento do mito, ou seja, pela racionalização materialista e egoísta de sua visão de mundo e seus valores, desvinculada da percepção fundamental da essência do mundo e, portanto, da compreensão fundamental de nossa própria essência humana. Wagner provavelmente estava se referindo a uma essência no sentido transcendental da filosofia idealista, conforme expressa em Schopenhauer que, em *O Mundo como Vontade e Representação* (obra minuciosa e longamente lida por Wagner) afirma que o mundo é uma representação da vontade do indivíduo. No entanto, creio que a noção de essência humana pode ser pensada em termos daqueles elementos necessários para a existência do humano, aquilo que se pode encontrar compartilhado pelas mais diversas culturas ao longo da história, elementos esses relacionados a fatores inevitáveis da condição humana e que transcendem limites sócio-culturais e históricos, tais como nascimento e morte ou a razão e a natureza do sofrimento, assim como sua interpretação pelo pensamento. Não me refiro aqui à essência real no sentido aristotélico do termo, ou seja, como o definiu Locke, “a constituição ou forma que deveria explicar todas as qualidades ou caracteres de uma realidade e mostrá-los em suas interconexões necessárias” (Ensaio, II, 4, 9), mas sim àquelas experiências compartilhadas que, embora sujeitas a diferentes interpretações, encontram pontos de convergência.

⁷⁷ Bereits im Vorwort an Richard Wagner wird die Kunst – und nicht die Moral – als die eigentlich metaphysische Tätigkeit des Menschen hingestellt.

Wagner julgava que a arte era única maneira de expressar esta percepção da essência humana, e que a arte que nasce do puro espírito do *Volk* é a única genuína. Assim, afirmava que as formas artísticas encontradas em sua época não eram capazes de cumprir mais essa função primordial, por estarem contaminadas do artificialismo e superficialidade da sociedade como um todo. Mesmo quando manifestações mais profundas surgiam (o teatro de Schiller, por exemplo), elas não eram capazes de cumprir esse papel por se tratarem de esforços isolados aos quais a sociedade não dava atenção por não estar afinada com os princípios dos quais derivavam. E isso é outro ponto vital para que entendamos o projeto da obra de Wagner como um todo: sua noção – que tampouco era apenas sua, mas dos artistas alemães do século XIX mais ou menos como um todo – de que no teatro se encontrava a essência de uma cultura, a força vital de uma nação e, portanto, a sua única esperança de redenção (cf. NEWMAN, 1976^a: 192-203). Se o mito expressava verdades eternas e universais (WAGNER, 1988, p. 90-91), a função da arte era resgatar esse mito e tornar a colocar diante de seus espectadores tais verdades. E isso só poderia acontecer através do drama, a forma moderna da tragédia, a mais pura e profunda manifestação artística da cultura original da cultura ocidental, a grega. E esse drama, conforme Wagner o concebia, seria a fusão de todas as artes em uma celebração, como na antiga Grécia. Para ele e Nietzsche, os festivais atenienses nos quais eram encenadas as tragédias eram festivais de natureza religiosa, da comunhão do povo com Apolo e Dioniso e, portanto, uma união universal desse povo em uma celebração de sua própria essência e de sua percepção da essência do mundo. E por que a ópera? Por que Wagner entendia sua obra como a fusão das obras de Shakespeare e Beethoven que iria realizar aquilo que seus dois grandes predecessores não conseguiram, a comunhão universal entre povo e arte? Porque, para ele, a música era o vínculo que unia todas as demais artes no espetáculo dramático grego, a música, a própria expressão da essência do mundo de forma apreensível aos sentidos, como o quer Schopenhauer.

A leitura que Wagner faz de Schopenhauer é bastante penetrante, mas voltada para seus interesses enquanto artista dramático mito-poético. A questão básica da “negação da Vontade” de Schopenhauer é abordada por Wagner de maneira idealizada e direcionada para a realização do amor romântico/erótico idealizado. Ao falar de Schopenhauer, Wagner comenta a surpresa do filósofo ao se dar conta de que a música é capaz de falar uma linguagem imediatamente inteligível a todos por não necessitar da intermediação de conceitos

abstratos⁷⁸. Entende Wagner que, para Schopenhauer, o material com que trabalha a música são as próprias idéias do mundo ideal platônico. Mas, enquanto o poeta interpreta essas idéias no mundo fenomenológico através de conceitos estritamente racionalistas, a música em si mesma é uma idéia do mundo (WAGNER, 1988, p. 179). Entenda-se aqui “conceitos estritamente racionalistas” como uso que o poeta faz da linguagem escrita, um meio que necessita, para sua apreensão, de conhecimentos *a priori* e do uso do pensamento lógico racional. Pelo menos assim Wagner o julgava, com uma crença na estrutura eminentemente lógica e utilitária da linguagem. Tanto é assim que afirmou que, se alguém fosse capaz de explicar a música em termos racionalistas, ou seja, verbais, encontraria aí uma maneira de explicar o próprio mundo.

Wagner propõe que Schopenhauer não foi capaz de explicar sua noção da música como uma idéia do mundo em si, o que para ele seria um paradoxo, uma vez que a música é parte do mundo dos fenômenos, por ser um leigo em música. Seria, assim, a falta de conhecimentos de teoria e técnica musicais a responsável por sua incompletude neste ponto. Claro está que Schopenhauer não pretende oferecer qualquer explicação sobre o fenômeno da música, sendo que ele mesmo admite que tal fenômeno é inexplicável ao dizer que a música é a representação do irrepresentável (cf. SCHOPENHAUER, 2004, p. 268, §52). Mas a leitura que Wagner faz desse ponto em Schopenhauer é que este não aceita a idéia desprovida de relações com a essência da coisa-em-si. Essa idéia só expressa o caráter objetivo das coisas e ainda é parte do mundo dos fenômenos. Como, para Schopenhauer, a essência das coisas só nos é comunicada através de nossos sentimentos, não intelectualmente, um conhecimento objetivo dessa essência não é possível. Mas como o observador é parte da natureza, essa se revela em sua essência à sua consciência de si, fazendo-se conhecer mais imediatamente a ele

⁷⁸ Poder-se-ia levantar uma objeção a essa idéia, ou seja, que, para se apreender música, é preciso ter uma referência cultural e intelectual *a priori*; em outras palavras, fazer parte ou ter conhecimento da cultura onde aquela música em particular foi gerada. Portanto, seria apenas cultivando sua percepção e gosto que alguém seria realmente capaz de apreender e reconhecer como música algo produzido por uma cultura totalmente diversa da sua. Por outro lado, pode-se arregimentar contra esse argumento o dado de que praticamente todas, senão todas, as culturas conhecidas possuem alguma forma de música, o que seria um argumento a favor da universalidade da música e de sua apreensão. Schopenhauer argumenta que a música é uma arte de ordem separada das demais artes, que nos fala diretamente sem a intermediação de uma representação ou cópia das idéias. Quando argumenta sobre a universalidade da música, ele dispensa a compreensão racional porque a música é da essência do mundo e, como tal, não pode ser conhecida. Kant já havia proposto que o mundo ele mesmo é incognoscível: só podemos conhecer representações. A música, para Schopenhauer, toca diretamente o coração, o sentimento, e não depende do intelecto. Ou seja, não é necessário entender a música para poder ser por ela tocado.

como vontade (*Wille*). Wagner acrescenta a isso uma definição de Schopenhauer das condições para que uma idéia penetre em nossa consciência, ou seja, “uma forte excitação da faculdade sensorial do cérebro sem a menor excitação da paixão ou dos desejos” (WAGNER, 1988, p. 180)⁷⁹. Em outras palavras, uma preponderância do intelecto, a partir das faculdades sensoriais, sobre as emoções.

Embora possa se argumentar em contrário às idéias tanto de Wagner quanto de Schopenhauer, enfrentamos aqui, creio, uma questão similar à que afeta muitas críticas ao Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia*. Quando Nietzsche fala da lógica socrática como representando um possível sinal da decadência da cultura grega, do final de seu vigor, um fenômeno que viria a imbuir toda a cultura moderna do que ele considerava como fraqueza e covardia, e, para isso, trata da relação do pensamento socrático com as peças de Eurípidas. Pois o Sócrates de que Nietzsche está falando é um símbolo de toda uma tendência à racionalização no pensamento ocidental. Wagner tem essa mesma relação com Schopenhauer. Quando Wagner fala da incomunicabilidade da essência das coisas ao intelecto e faz notar que, para que uma idéia seja apreendida pela consciência é preciso um cancelamento dos sentimentos, ou seja, pura intelecção no momento da apreensão, ele não apenas está se reportando à antiga noção platônica da separação entre corpo e alma. Mas ele também está insistindo em sua própria noção de que uma obra de arte dramática, acima de tudo seus próprios dramas musicais, só pode comunicar seu conteúdo a seus receptores se estes estiverem dispostos a apreendê-la sem exercer sobre ela uma crítica puramente racional, mas se deixarem envolver pelo fenômeno da comunhão das artes ocorrendo diante deles. Claro que o espírito crítico e o sentimento não precisam andar separados, como já o demonstraram Alan Poe, Baudelaire e Eliot, dentre outros. Sem dúvida, podemos nos deleitar somente com a música de Wagner e, até mesmo, apreender através dela um conteúdo intelectualmente estimulante. Também podemos ler seus poemas e apreciá-los por seu mérito puramente poético-dramático (particularmente, creio, o de *Tristão e Isolda*, talvez o auge da arte poética de Wagner, embora em termos da pura técnica de construção, segundo proposta por ele, creio que o *Anel* lhe seja superior, uma vez que utiliza a estrutura do *leitmotiv* e de sua relação

⁷⁹ A strong excitation of the sensory faculty of the brain without the smallest excitation of the passion or desires.

inter- e intratextual com o texto poético em muito maior extensão e eficácia⁸⁰). Mas em ambas as situações, haverá uma falta, uma lacuna que só será preenchida quando houver realmente a comunhão das artes na *Gesamtkunstwerk*. Não podemos, claro, nos ater somente aos prelúdios orquestrais dos dramas wagnerianos: estes foram projetados para ser introduções dramáticas de música pura que, através da conexão dos *leitmotivs*, criariam uma estrutura a qual, ou encapsula o núcleo dramático da ação que se segue, como no caso de *Tristão e Os Mestres Cantores*, ou oferece um resumo dos eventos que precederam à ação do drama, como no caso de *Parsifal*. É preciso nos atermos à música de todo o drama. E veremos (no capítulo 3) que, graças à sua estrutura narrativo-dramática, ela pode se tornar extremamente tediosa sem as palavras do texto dramático que irão conferir sentido ao seu conteúdo, da mesma maneira que este texto dramático se mostrará falho e incompleto sem que a voz da música, o equivalente do coro das tragédias gregas em Wagner, esteja presente para se combinar com ele e expandi-lo. A música, particularmente a orquestra, atua em Wagner como a voz que tece comentários que, ao mesmo tempo, completam e expandem o conteúdo da narrativa dramática apresentada pela estrutura verbal do poema. Isso se dá pelo constante jogo de intertextualidade entre os *leitmotivs*, os quais, não se limitando a simplesmente apontar para situações, objetos ou personagens individuais do momento, trabalham, acima de tudo, através de uma complexa trama de reminiscências e projeções que interligam toda a ação em um jogo intratextual de referências. A ação presente em Wagner, portanto, nunca se limita ao presente, mas faz desfilar diante de nós as múltiplas relações que estabelece com os eventos passados que lhe deram origem e com os eventos futuros a que dará origem. O apelo emocional da música em si, por outro lado, estabelece uma relação imediata com os significados do conteúdo, enquanto que os significantes verbais traduzidos pelo canto e os significantes icônicos traduzidos pela ação dramática no palco lhe dão uma forma intelectualmente apreensível. E assim, temos a fusão do apolíneo e do dionisíaco de que Nietzsche fala e que considero fundamental para

⁸⁰ Deve-se ter em mente, no entanto, que tanto *Tristão* quanto *Os Mestres Cantores* foram, também, criados para que Wagner pudesse amadurecer tanto sua visão poética quanto seus recursos de criação musical de modo a enfrentar a tarefa de concluir o *Anel* que, antes de se lançar à composição do *Tristão*, tinha interrompido quase que pela metade, ao final do segundo ato de *Siegfried*, uma interrupção que durou por quase 12 anos, de 1857 a 1869.

qualquer representação espetacular dos dramas wagnerianos *enquanto tais* (WAGNER, 1988, p. 181)⁸¹.

Para Wagner, a música não é a apreensão de uma idéia por não estar vinculada ao aspecto físico do mundo e, por isso, se origina do aspecto da consciência que, segundo ele, Schopenhauer define como voltando “para dentro”, ou seja, para a contemplação de si mesmo. Quanto mais clara essa visão interior, mais próximo estará o observador da coisa-em-si. Por meio de uma analogia entre vigília e sonho, Wagner relaciona o que chama de “mundo sonoro” (*Tonwelt*) com o mundo dos sonhos: “Como o mundo onírico só pode surgir ante a visão através de uma operação especial do cérebro, assim a música adentra nossa consciência através de uma operação similar” (WAGNER, 1988, p. 188)⁸². Para Wagner, a primeira manifestação humana que comunica essa percepção do mundo ideal quando da emergência desse estado de contemplação interior é sonora: um grito de angústia ou um gemido de anseio, e todos os sons que o ser humano é capaz de produzir nessa escala. Assim, a música, sendo a arte que tem origem nos sons, é aquela em que “Nem a contemplação artística nem a produção artística podem resultar de algo senão de um desvio da atenção da consciência da agitação da vontade” (WAGNER, 1988, p. 192)⁸³. Conclui disso Wagner que a percepção visual do mundo é ilusória: “Todas as nossas ilusões [...] nascem da mera *visão* de um mundo ao nosso redor, um mundo que, no espetáculo da luz do dia, julgamos ser algo completamente distinto de nós” (WAGNER, 1988, p. 182)⁸⁴.

⁸¹ Não tenho qualquer oposição a oferecer a tentativas de criar encenações que não sejam leituras de Wagner, mas sirvam a outros propósitos. No entanto, creio ser justo alertar disso a platéia. Afinal, mesmo a indústria do cinema hollywoodiano se dá a esse trabalho. Temos como exemplos o filme *O Nome da Rosa*, subtítulo “um palimpsesto da obra de Umberto Eco” e, mais recentemente, *Eu Robô*, “inspirado pela obra de Isaac Asimov”. Afinal, é importante lembrar que a noção do senso comum de uma “versão” de uma obra literária para cinema é a de uma mera transposição da linguagem escrita para a das imagens que, da mesma maneira que a noção comum sobre uma tradução, deveria ser a mais literal possível. Por extensão, tal raciocínio pode ser aplicado a montagens teatrais de obras teatrais, o que, às vezes, pode gerar grande confusão para a platéia e, inclusive, seu não envolvimento no espetáculo, a ponto de atenuar, ou até anular, todo efeito que aquela obra possa ter sobre seus receptores.

⁸² As the world of dreams can come to vision only through a special operation of the brain so music enters our consciousness through a kindred operation.

⁸³ Neither artistic beholding nor artistic fashioning can result from aught but a diversion of the consciousness from the agitation of the will.

⁸⁴ Our each illusion [...] spring from the mere *sight* of a world around us, a world that in the show of daylight we took for something quite apart from us.

Ele acredita que apenas quando algo se apresenta perante nossa vontade é que chega a excitar alguma emoção. Assim, a função da criação estética é dissociar aquilo que nos é apresentado de qualquer vínculo com nossa vontade, o que nos permite a contemplação plácida da coisa-em-si. No entanto, mesmo esse ato é mera contemplação⁸⁵.

A solução desse dilema se encontra na música, cuja mensagem é da mesma natureza daquela que nós mesmos emitimos ao expressar nosso anseio pelo resultado de nosso contato com o mundo ideal: uma expressão da vontade. Essa finalidade exclui a ilusão e, assim, a mensagem da música nos atinge diretamente, sem engano, demonstrando a unicidade de nossa essência com a essência do mundo exterior a nós. Essa associação da música com a própria idéia do mundo e da sua percepção como a revelação da unicidade da vontade individual com a vontade do mundo – da Natureza – leva Wagner à noção da supremacia da música como revelação da idéia do mundo, mas como manifestação da vontade. Ou seja, sua leitura de Schopenhauer exclui a dissociação da vontade e do mundo, de inspiração oriental, para buscar a realização dessa vontade em uma busca de um mundo ideal integrado a ela.

Essa conclusão vai moldar toda a sua obra de *Tristão e Isolda* em diante. Sua leitura de Schopenhauer é, no entanto, característica dele. Da mesma maneira que Wagner pôde afirmar que *Lohengrin* era o maior monumento produzido pela Idade Média por crer que conseguira nessa obra resumir à perfeição toda a essência daquela época, assim ele enxergou Schopenhauer de acordo com sua própria visão de mundo, seus objetivos e desejos. Mas essa leitura irá representar um dos pontos mais importantes de sua obra. Não só é um exemplo da maneira como a mente de Wagner retrabalhava o material filosófico (e também literário, como veremos no capítulo 3) para servir a seus propósitos, como representa um dos pontos de apoio para a extensa influência sobre a literatura que o sucedeu. Pois a conclusão lógica de seu pensamento, assim ele o julgou, foi de que somente através de uma união de todas as artes, poética, plástica e musical, a idéia do mundo se tornaria plenamente inteligível e apreensível a todos. Daí a sua *Gesamtkunstwerk* e sua grande influência. Todas essas idéias, inclusive, já se encontravam em forma embrionária na mente de Wagner há anos (cf.

⁸⁵ Cf. Goethe em *Faust*: Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur! / Wo faß ich dich, unendliche Natur? (Que espetáculo! mas ah! um espetáculo só! / Onde te apreender, Natura infundável?). GOETHE, 1990, p. 164, linhas 454-55.

NEWMAN, 1976b, *passim*). Schopenhauer apenas lhe permitiu colocar essas idéias em uma estrutura coesa capaz de ser expressa em uma forma teórica. Assim, em *Tod in Paris (Morte em Paris)*, seu pseudo-romance semi-autobiográfico, Wagner colocou na boca de seu personagem, um músico alemão chamado R., vivendo em Paris:

Creio em Deus, Mozart e Beethoven, e igualmente em seus discípulos e apóstolos; creio no Espírito Santo e na verdade da arte una e indivisível; creio que a arte vem de Deus e vive no coração de todos os homens esclarecidos; creio que aquele que, ainda que apenas uma vez, na sublime companhia dessa arte elevada se banqueteu, para sempre terá de lhe ser devoto e nunca a poderá renegar; creio que tudo se torna abençoado pela arte e que, por ela, a todos é permitido morrer de fome; creio que, através da morte, atingirei a suprema felicidade; creio que fui na terra um acorde dissonante, o qual, da mesma maneira, a morte resolverá em algo sublime e puro (WAGNER, 1871, I: 58-9).⁸⁶

Tudo isso, conforme comento no capítulo 1, afinaria a proposta de Wagner com a dos Simbolistas de maneira excepcional. A afirmação de Schopenhauer, de que a arte é a maneira pela qual poderíamos adentrar o mundo dos absolutos e que a música é a revelação absoluta deste mundo, o tornaria extremamente popular e influente junto aos simbolistas, a começar pelos franceses. Sua obra, *O Mundo como Vontade e Representação*, já nos anos 1870 e 1880 era muito corrente e influente (Lilian Furst, apud FURNESS, 1982, p. 6), o que tornaria os simbolistas franceses particularmente predispostos a acolher a obra de Wagner – sendo sua música já de certa maneira popular na França nessa época – como a representação mais clara das idéias inspiradas nos simbolistas por Schopenhauer e as obras da mística filosofia da natureza, como a *Filosofia do Inconsciente*, de Hartmann. Em seu “Richard Wagner et ‘Tannhäuser’ a Paris”, Baudelaire ilustra bastante a importância que Wagner tinha para ele e para a arte em geral. Ao falar a propósito de um concerto em Paris em 1861, no qual foram apresentados excertos de *Tannhäuser* e *Lohengrin*, ele comenta que “os espíritos imparciais disseram a si mesmos: ‘Já que essas composições são feitas para o palco, é preciso esperar: as coisas que não foram suficientemente definidas serão explicadas pela plástica’”⁸⁷

⁸⁶ Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, in Gleichem an ihre Jünger und Apostel; ich glaube an den Heiligen Geist und an die Wahrheit der einen, unteilbaren Kunst; ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt; ich glaube, daß, wer nur ein Mal in den erhabenen Genüssen dieser hohen Kunst schwelgte, für ewig ihr ergeben sein muß und sie nie verleugnen kann; ich glaube, daß Alle durch diese Kunst selig werden, und daß es daher Jedem erlaubt sei, für sie Hungers zu sterben; ich glaube, daß ich durch den Tod hochbeglückt sein werde; ich glaube, daß ich auf Erden ein dissonierender Akkord war, der so gleich durch den Tod herrlich und rein aufgelöset werden wird.

⁸⁷ Les esprits impartiaux se disaient: « Puisque ces compositions sont faites pur la scène, il faut attendre; les choses non suffisamment définies seront expliquées par la plastique. »

(BAUDELAIRE, 1961, p. 1210). Ele questiona a idéia de que a música não é capaz de traduzir idéias de maneira objetiva, como a palavra, pois o faz, sim, à sua maneira e com seus meios. Pois em todos esses meios artísticos “há sempre uma lacuna preenchida pela imaginação do espectador”⁸⁸ (BAUDELAIRE, 1961, p. 1211). Julga que foi justamente a consideração disso que levou Wagner a criar sua forma de arte como uma síntese de todas as artes: “le plus synthétique et le plus parfaite”⁸⁹ (BAUDELAIRE, 1961, p. 1211). Baudelaire defende que a música dá aos elementos que compõe o espetáculo (plásticos, de *décor*, a palavra cantada, etc.) uma imediaticidade de comunicação capaz de ampliar grandemente o poder de sugestão do todo. Cita como exemplo disso o programa explicativo escrito por Wagner para a abertura de *Lohengrin* e distribuído no Théâtre Italien (para um concerto que teve lugar em 13 de março de 1861). O comentário encontra-se repleto de imagens que se tornaram caras aos simbolistas. No entanto, só à luz da aplicação dos *leitmotifs* da ópera que, ao recorrerem durante o desenrolar da ação dramática, elucidam seu próprio significado, seria provavelmente possível a outra pessoa compreender mais claramente a análise de Wagner de seu prelúdio. E, dada a novidade de sua proposta, a publicação dos comentários explicativos se fazia mesmo necessária. Assim, diz ele (citado por Baudelaire em seu artigo):

Desde os primeiros acordes, a alma do fiel solitário que aguarda o cálice sagrado *se prolonga em direção a espaços infinitos*. Ele vê se formar, pouco a pouco, uma aparição estranha que carrega um corpo, uma figura. Essa aparição, portando em seu meio a taça sagrada, passa diante do piedoso. O santo cortejo se aproxima; o coração do eleito de Deus se exalta pouco a pouco; ele se alarga e se dilata; inefáveis aspirações se elevam nele; *ele cede a uma beatitude crescente* ao se encontrar sempre próximo da *luminosa aparição*, e quando, enfim, o próprio Santo Graal aparece em meio ao cortejo sagrado, *ele se abisma em uma adoração extática como se o mundo inteiro subitamente desaparecesse* (BERLIOZ, 1961, p. 1211. Os itálicos são de Baudelaire.)⁹⁰

Vejamos como isso funciona sonoramente: o prelúdio se inicia com o tema associado a Lohengrin, o Cavaleiro do Cisne (A2-1).

⁸⁸ Il va toujours une lacune complétée par l’imagination de l’auditeur.

⁸⁹ Le plus synthétique et le plus parfaite.

⁹⁰ Des les premières mesures, l’âme du pieux solitaire qui attend le vase sacré *prolonge dans les espaces infinis*. Il voit se former peu à peu une apparition étrange qui prend un corps, une figure. Cette apparition portant au milieu d’eux la coupe sacrée, passe devant lui. Le saint cortège approche ; le cœur de l’élu de Dieu s’exalte peu à peu ; il s’élargit, il se dilate ; d’ineffables aspirations s’éveillent en lui ; *il cède à une béatitude croissante*, en se trouvant toujours rapproché de la *lumineuse apparition*, et quand enfin le Saint-Graal lui-même apparaît au milieu du cortège sacré, *il s’abîme dans une adoration extatique, comme si la monde entier eût soudainement disparu*.

Na descrição de Wagner do prelúdio, trata-se do “pio peregrino” que contempla a passagem do cortejo sagrado. Comparemos esse tema com aquele executado no momento em que, no Ato I, cena ii, o tema principal associado em toda a ópera com Lohengrin, quando este desce do barro puxado por um cisne (daí seu epíteto de O Cavaleiro do Cisne) que o conduzira, ao som do mesmo tema (A2-2).

De forma semelhante, inicia sua narrativa do terceiro ato, cena v, na qual explica suas origens, ao som do mesmo motivo, que permaneceu associado a ele durante toda a ópera (A2-3). Bem como o tema do Graal, que representa a progressão da visão estática do peregrino até a aparição do próprio Santo Graal em meio ao cortejo de anjos. Abaixo, respectivamente no prelúdio e na narrativa do terceiro ato (A2-4, A2-5). Baudelaire menciona também uma análise do prelúdio feita por Franz Liszt, similar em alguns pontos, mas ainda mais mística, na qual ele diz que a introdução reafirma e revela

*[...] o elemento místico, sempre presente e sempre oculto na peça... [...] No começo, há um grande lençol estendido de melodia, um éter vaporoso que se estende, em meio ao qual o quadro sacro se desenha ante nossos olhos profanos [...] o edifício santo começa a brilhar diante de nossos olhos deslumbrados em toda sua magnificência luminosa e radiante.*⁹¹ (BAUDELAIRE, 1961 : 1212).

Baudelaire argumenta que sons e cores inspiram, em cérebros diferentes, idéias diferentes, não sendo, portanto, um esforço vão apresentar a comparação entre suas próprias idéias e as de Wagner e Liszt, pois “as coisas sempre se exprimem por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade”⁹². E cita, então, versos seus, que considera análogos ao sentido da música de Wagner, como ela o inspirou:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;

⁹¹ [...] *l'élément mystique*, toujours présent et toujours caché dans la pièce... [...] C'est au commencement une large nappe dormante de mélodie, un éther vaporeux qui s'étend, pour que le tableau sacré s'y dessine à nos yeux profanes [...] l'édifice saint avait brillé devant nos regards aveuglés, dans toute sa magnificence lumineuse et radiante.

⁹² Les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répendent. (BAUDELAIRE, 1961, p. 1213)

Propõe que a música do prelúdio de *Lohengrin* eleva todos os homens imaginativos ao devaneio, ao sonho, liberando-os das amarras da gravidade (1213). Sugere que as três traduções – termo seu – do texto do prelúdio da ópera de Wagner têm em comum a

[...] sensação de beatitude espiritual e física; de isolamento; da contemplação de algo infinitamente vasto e infinitamente belo; de uma luz intensa que regozija os olhos e a alma até o desfalecimento; e, por fim, a sensação de um espaço estendido até os últimos limites concebíveis.⁹³ (BAUDELAIRE, 1961 : 1214).

Compara, então, seus efeitos às “vertiginosas concepções do ópio”⁹⁴ (BAUDELAIRE, 1961, p. 1214). Ao considerar sua exposição às óperas de Wagner (e seus textos teóricos) como uma espécie de revelação, Baudelaire buscou aproximar-se mais das obras do compositor alemão, vendo nelas algo de novo, mas que, a princípio, lhe escapa. Seguindo as idéias de Wagner, ele sugere que a adoção de temas míticos é uma das condições mais favoráveis ao drama lírico. Pois este, ao apelar, como deveria (segundo Baudelaire, repetindo idéias de Wagner e Nietzsche), ao que há de universal no homem e, portanto, tornando-se universalmente inteligível, precisaria eliminar de sua estrutura todos os detalhes técnicos, políticos ou positivamente históricos. Cita Wagner quando este diz, em *Ópera e Drama*, que a lenda, em qualquer época e lugar em que surge, tem a vantagem sobre a história – que se detém em detalhes que Wagner considerava superficiais – de abarcar exclusivamente o que tal época e lugar tinham de puramente humano (BAUDELAIRE, 1961, p. 1220-1221). A análise de Wagner desse ponto mostra sua influência sobre Baudelaire, quando ele afirma (em *Ópera e Drama*) que uma balada ou um refrão popular são suficientes para representar,

⁹³ Sensation de la béatitude spirituelle et physique ; de l'isolement ; de la contemplation de quelque chose infiniment grande et infiniment beau ; d'une lumière intense qui réjouit les yeux et l'âme jusqu' à la pâmoison ; et enfin la sensation de l'espace étendu jusqu' aux dernières limites concevables

⁹⁴ Vertigineuses conceptions de l'opium.

através de seu conteúdo mítico, o espírito de sua era⁹⁵. Produziu, assim, não óperas cujo valor poderia, como crítico, verificar *a posteriori*, mas essa mesma visão crítica o ajudou a criar conteúdo mítico de seus dramas por entender tanto seu caráter poético quanto a necessidade de um suporte intelectual para a expressão desse lirismo. Nele, o crítico vinha depois do poeta, e era como poeta que Wagner sentia a necessidade de produzir material crítico para analisar suas próprias obras, para si e para outros, de modo a amadurecer seu pensamento poético: “que um crítico se torne poeta, uma inversão de todas as leis psíquicas, uma monstruosidade; ao contrário, todos os grandes poetas tornam-se, naturalmente, fatalmente, críticos. Lamento os poetas que são guiados apenas pelo instinto; creio-os incompletos”⁹⁶ (BAUDELAIRE, 1961, p. 1222). Ao colocar Wagner como poeta-crítico, Baudelaire o alinha com toda a seqüência de escritores-críticos que vai ter no próprio Baudelaire, em Mallarmé, Verlaine e Eliot, alguns de seus grandes expoentes.

Falando novamente de *Lohengrin*, Baudelaire, após reafirmar sua crença na imediata inteligibilidade do mito, demonstra sua admiração pela arte poética de Wagner quando comenta o diálogo com que Lohengrin vem perante Elsa de Brabante no Ato I, cena II, no qual ele se apresenta como o cavaleiro que vai defender sua inocência em duelo, lhe indaga se ela o aceita como esposo e protetor de suas terras e lhe impõe sua condição: de que ela nunca deverá procurar saber qual seu nome e sua origem, Baudelaire diz que: “Eis aí um belo diálogo, como costumamos encontrar com freqüência nos dramas de Wagner, todo temperado de magia primitiva, todo elevado pelo sentimento ideal, e do qual a solenidade não diminui em nada a graça natural”⁹⁷ (BAUDELAIRE, 1961, p. 1227). Ele defende que a música de Wagner impõe sobre o espectador um constante esforço intelectual e de memória graças à sua estrutura de inter-relações de motivos, e por seu conteúdo dramático e psicológico. Afirma que as melodias de Wagner são personificações de idéias, expondo sentimentos que a palavra não colocou inteiramente explícitos no drama em questão: “Suas melodias são, de alguma maneira, *personificações de idéias* [...] As situações ou os personagens de alguma importância são todos musicalmente expressos pro uma melodia que

⁹⁵ WAGNER, 2006B.

⁹⁶ [...] qu'un critique se faisant poète [sic], un renversement de toutes les lois psychiques, une monstruosité ; au contraire, tous les grands poètes [sic] deviennent naturellement, fatalement, critique. Je plains les poètes [sic] que guide de seul instinct ; je les crois incomplets.

⁹⁷ Il y a là une beauté de dialogue comme il s'en trouve fréquemment dans les drames de Wagner, toute trempée de magie primitive, toute grandie par le sentiment idéal, et dont la solennité ne diminue en rien la grâce naturelle”

decifra o símbolo constante”⁹⁸ (BAUDELAIRE, 1961, p. 1231). Baudelaire demonstra sua admiração pelo fato de um compositor de ópera exercer tamanha influência sobre tantos outros artistas e pensadores, em particular homens de letras, mas sugere, entretanto, que a questão da reforma do drama lírico proposta por Wagner não foi resolvida, embora creia que sua obra irá gerar frutos valiosos (BAUDELAIRE, 1961, p. 1237). E encerra seu ensaio com uma idéia bem afinada com o espírito de Eliot – e mesmo do próprio Wagner:

Creio-me autorizado, pelo estudo do passado, vale dizer, do eterno, a prejudicar opositos absolutos, até a saber que um fracasso completo não destrói, de maneira alguma, a possibilidade de novas tentativas no mesmo sentido, e que, em um futuro muito próximo, poderemos muito bem testemunhar que não apenas autores novos, mas mesmo homens já reconhecidos desde a antiguidade, se beneficiem, em uma medida qualquer, das idéias emitidas por Wagner, e passem, afortunadamente, pela brecha aberta por ele.⁹⁹ (BAUDELAIRE, 1961 : 1237)

Existem vários pontos de contato entre a obra de Wagner e a dos simbolistas: a simpatia pela morte como redenção é o primeiro, talvez, que nos salta aos olhos. Conforme já mencionei (cf. acima: 70), a obra de Wagner abunda de exemplos dessa noção, já desde o início: Senta comete suicídio para redimir o Holandês em *Der Fliegende Holländer* (*O Holandês Voador*); Elisabeth morre de tristeza e, assim, pode interceder no céu por Tannhäuser; o destino de Tristão e Isolda é o exemplo mais óbvio; e Brünnhilde se sacrifica na pira funerária de Siegfried em *Götterdämmerung* (*O Crepúsculo dos Deuses*), para redimir o herói, os deuses e o próprio mundo¹⁰⁰. Por isso os modernistas hispano-americanos, guiados por Rubén Darío, estão marcados por Wagner e seu cisne, uma figura que tem papel proeminente tanto em *Lohengrin* quanto em *Parsifal*. Vários dos valores de Wagner podem ser encontrados no modernismo hispano-americano. Para Juan Antonio González Romano, o Modernismo hispano-americano foi uma ressurreição da angústia característica do Romantismo europeu, pois, ao ter a inoperância da razão sido demonstrada por autores como

⁹⁸ Ses mélodies sont en quelque sorte *des personnifications d'idées* [...] Les situations ou les personnages de quelque importance sont tous musicalement exprimés par une mélodie qui en devient le constant symbole. O grifo é de Baudelaire.

⁹⁹ Je me crois autorisé, par l'étude du passé, c'est-à-dire de l'éternel, à préjuger l'absolu contraire, à savoir qu'un échec complet ne détruit en aucune façon la possibilité de tentatives nouvelles dans la même sens, et que dans un avenir très-rapproché on pourrait bien voir non pas seulement des auteurs nouveaux, mais même des hommes anciennement accrédités, profiter, dans une mesure quelconque, des idées émises par Wagner, et passer heureusement à travers la brèche ouverte par lui.

¹⁰⁰ É interessante notar que, em toda a obra de Wagner, apenas em seu último drama, *Parsifal*, a redenção não é atingida por meio de uma mulher, embora esta seja o principal instrumento do despertar da consciência do herói.

Schopenhauer, Kant e Nietzsche, o mal-estar perante a racionalidade predominante retorna, e busca-se novamente respostas no passado. Esse retorno ao passado, no qual podemos ver um dos elementos mais caros à proposta artística de Wagner, tem diversas manifestações. Por exemplo, a idéia da decadência do presente causada pela rejeição do passado, como podemos ver por esses versos de Rubén Darío: “Abomina a boca que prediz desgraças eternas, / abomina os olhos que vêem só zodíacos funestos, / abomina as mãos que apedrejam as ruínas ilustres, / ou que o archote empunham ou a adaga suicida.” (“Cantos de vida y Esperanza”. In: DARÍO, 2006-A). A aceitação da arte de outras culturas, que se provou uma das características marcantes do modernismo hispano-americano, emerge na tomada dos franceses como referência do Modernismo Parnasiano, ou Canônico: Baudelaire e Verlaine estão no centro desse cânone, mas sua arte já estava imersa em uma aura de influências wagnerianas. Como os mitos nórdicos e greco-romanos coloreem intensamente essa paisagem, também o amor ideal de Tristão e Isolda coloreem suas paixões. Nas palavras de Julieta Cid (CID, 2006),

O poeta sentia uma absoluta necessidade de fugir para paraísos idílicos e uma nostalgia do passado mítico e lendário, sentimentos que costumavam ser acompanhados do culto à beleza e ao erótico e do rechaço do mundo real. É muito freqüente a alusão a culturas longínquas, e também os escritores deste movimento se caracterizavam por seu desejo de ser cosmopolitas e transcender a realidade na qual viviam; isto os levou a utilizar imagens tomadas de culturas exóticas, européias, do Oriente ou pertencentes a outras épocas.¹⁰¹

Em seu *Prosas profanas y otros poemas*, Rubén Darío deixa clara sua dívida para com o pensamento de Wagner ao mencionar uma frase deste a uma sua discípula, a compositora Augusta Holmes: “acima de tudo, não imitar a ninguém e, sobre tudo, a mim”¹⁰². Mais adiante, no poema propriamente dito (versos 73 a 80), Darío explicita sua relação estética com Wagner:

E sobre a água azul o cavaleiro / Lohengrin; e seu cisne, qual se fora / um cinzelado timbale viajante, / com seu colo arqueado em forma de S. / E do divino Henrique

¹⁰¹ El poeta sentía una absoluta necesidad de evadirse hacia paraísos idílicos y una gran añoranza del pasado mítico y legendario, sentimientos que solían acompañarse del culto por la belleza y lo erótico y del rechazo del mundo real.

Es muy frecuente la alusión de culturas lejanas, también los escritores de este movimiento se caracterizaban por su deseo de ser cosmopolitas y trascender la realidad en la cual vivían, esto los llevo a tomar imágenes tomadas de culturas exóticas, europeas, de Oriente o pertenecientes a otras épocas.

¹⁰² DARÍO, 2006-C. Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí.

Heine um canto / às margens do Reno; e do divino / Wolfgang a comprida cabeleira,
o manto, / e da uva teutônica o branco vinho.¹⁰³

Outro ponto importante de contato é o culto ao passado. Wagner realmente acreditava que a salvação da Alemanha se encontrava na retomada literal dos valores medievais. Em meados de setembro de 1865, ele iniciou um “Diário” destinado à educação política do Rei Ludwig. O conteúdo desse diário viria a ser publicado na forma de um artigo intitulado “Was ist Deutsch?” (“O Que é Alemão?”)¹⁰⁴. A tese central desse diário é a de que a realização de seus ideais artísticos e os do Rei Ludwig era inseparável do bem-estar político da nação germânica em geral e da Baviera em particular, de que os príncipes alemães tinham falhado em sua missão divina de conduzir o povo e de que a salvação só poderia advir pelas mãos de um príncipe que, eleito pela Providência, fosse capaz de se sintonizar novamente com as necessidades do *Volk* alemão e, assim, realizar sua missão divina de conduzir a grande nação germânica. Como nos diz Ernest Newman:

[...] O próprio Wagner era um daqueles alemães que, tendo os olhos voltados para o passado ao invés do futuro, via a história de sua raça principalmente em termos da traição da fé que o povo alemão tinha depositado em seus príncipes por parte destes. Nós o vimos em 1849, inocentemente buscando do Rei da Saxônia uma solução pessoal, nos melhores moldes operísticos, para os problemas daquele reino em particular; tudo que o Rei teria de fazer seria converter a monarquia em uma república, proclamar-se o líder desta e a cortina subiria para um terceiro ato de júbilo geral (NEWMAN, 1976c: 475-76).¹⁰⁵

Nesse mesmo período, Wagner estava intensamente envolvido na composição de *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Os Mestres Cantores de Nuremberg*), um drama cômico que é, talvez, o mais claro exemplo que temos na obra de Wagner da maneira como seu olhar

¹⁰³ DARÍO, 2006-C. Y sobre el agua azul el caballero / Lohengrín; y su cisne, cual si fuese / un cincelado témpano viajero, / con su cuello enarcado en forma de S. / Y del divino Enrique Heine un canto, / a la orilla del Rhin; y del divino / Wolfgang la larga cabellera, el manto, / y de la uva teutona el blanco vino.

¹⁰⁴ O texto inicialmente publicado em seus *Gesammelte Schriften* é incompleto. O texto completo, incluindo todos os seus pontos de vista negativos sobre a Prússia e Bismark, pode ser encontrado no quarto volume de *König Ludwig II und Richard Wagner Briefwechsel, bearbeitet Von Otto Strobel*. 5 vols. Karlsruhe, 1936, 1939.

¹⁰⁵ [...] Wagner himself was one of those Germans who, with their eyes turned on the past rather than on the future, saw the history of their race mainly as the betrayal of the German princes of the faith the German people had reposed in them. We have seen him in 1849 innocently looking to the King of Saxony for a personal solution, on the best operatic lines, of the problems of that particular kingdom; the King would only have to convert the monarchy into a republic, naming himself as the head of it, and the curtain would rise for a third act of general rejoicing.

estava sempre voltado para o passado como solução para o futuro. Na seqüência final, ele coloca na boca do sapateiro-poeta Hans Sachs (por sinal, uma figura histórica) a seguinte exortação ao povo de Nuremberg:

Os Mestres não me desdenha / E honra deles a arte! / O que deles em alto louvor se tenha, / Favoreçais ricamente. / Nem vossos ancestrais têm tanta nobreza, / Nem vosso brasão, lança ou espada formosa, / Como que sois aedo, / Como Mestre foste admitido, / A isso debes hoje vossa mais sublime felicidade. / Pensa, pois, agradecido, nessa comunidade, / Como pode a arte não ter valor / Se é prenhe de tais prêmios? / Que nossos Mestres dela cuidaram, / À sua maneira corretos foram, / Ela a amaram ao seu pensar, / A ela genuína isso veio a preservar: / Se aristocrática não continuou, como outrora, / Quando com corte e príncipes era segura, / Sob dos anos terríveis o peso / Alemão e verdadeiro permaneceu seu fogo aceso; / E se não foi em outras páragas afortunada, / Como quando esforçada e dificultada, / Vedes, como em honra elevada pode permanecer: / Que mais dos Mestres podeis querer? / Tende cuidado! Armadilha maligna nos ameaça: / Decaírem um dia alemão reino e povo, / Em falsa, estrangeira majestade / Logo príncipe não mais vai entender seu povo, / E névoas estrangeiras com estrangeira vaidade / Vão plantar em terra alemã; / Que alemão e vero, ninguém mais vai saber, / Se na honra dos Mestres alemães não viver. / Assim eu vos digo: / Honrai vossos germanos Mestres! / Assim a bons espíritos conjurareis; / E se déreis a suas obras graça, / Que em névoas pereça / O Sacro Império Romano, / A nós ficará igual destarte / A Sacra Germana arte! (Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Ato I, cena iii)¹⁰⁶

Essas linhas já foram muitas vezes acusadas de serem excessivamente ufanistas e “germanistas”. Sachs avisa o povo de Nuremberg contra a ameaça de “falsa, estrangeira majestade” e “névoas estrangeiras com estrangeira vaidade” que “vão plantar em terra alemã”. No entanto, ele exorta esse mesmo povo a buscar consolo na permanência e pureza da arte alemã. Dificilmente isso se afina com a idéia de uma proposta voltada para o ultranacionalismo que, eventualmente, viria a ter conseqüências tão funestas na primeira metade do século XX. Como diz Deryck Cooke,

¹⁰⁶ Verachtet mir die Meister nicht, / Und ehrt mir ihre Kunst! / Was ihnen hoch zum Lobe spricht, / Fiel reichlich Euch zur Gunst. / Nicht euren Ahnen noch so wert, / Nicht eurem Wappen, Speer noch Schwert, / Daß Ihr ein Dichter seid, / Ein Meister Euch gefreit, / Dem dankt Ihr heut' eu'r höchstes Glück. / Drum denkt mit Dank Ihr dran zurück, / Wie kann die Kunst wohl unwert sein, / Die solche Preise schließest ein? / Das uns're Meister sie gepflegt / Grad' recht nach ihrer Art, Nach ihrem Sinne treu gehegt, / Das hat sie echt bewahrt: / Blieb sie nicht adlig, wie zur Zeit, / Da Höf' und Fürsten sie geweiht, / Im Drang der schlimmen Jahr' / Blieb sie doch deutsch und wahr; / Und wär' sie anders nicht geglückt, / Als wie wo alles drängt und drückt, / Ihr seht, wie hoch sie blieb im Ehr': / Was wollt Ihr von den Meistern mehr? / Habt Acht! Uns dräuen üble Streich': / Zerfällt erst deutsches Volk und Reich, / In falscher wälscher Majestät / Kein Fürst bald mehr sein Volk versteht, / Und wälschen Dunst mit wälschem Tand / Sie pflanzen uns in deutsches Land; / Was deutsch und echt, wüßt' keiner mehr, / Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'. / Drum sag' ich Euch: / Ehrt eure deutschen Meister! / Dann bannt Ihr gute Geister; / Und gebt Ihr Ihrem Wirken Gunst, / Zerging' in Dunst / Das heil'ge röm'sche Reich, / Uns bliebe gleich / Die heil'ge deutsche Kunst!

Que nacionalista alemão de extrema direita, defrontado com a possível conquista de seu país por potências estrangeiras, iria se confortar com a grandeza da arte de sua nação, ao invés de com uma feroz determinação de que seu país deveria sobrepujar o conquistador? (Deryck Cooke, “Wagner – Die Meistersinger von Nürnberg”. In WAGNER, 1976, p. 21-2).¹⁰⁷

Na verdade, as linhas do poema de Wagner têm um contexto basicamente histórico. São um comentário do estado das coisas à época em que o verdadeiro Hans Sachs teria feito sua peroração. Termos como “reino alemão” e “Sacro Império Romano” não tinham qualquer relevância contemporânea à época, a segunda metade do século XIX, em que Wagner estava escrevendo seu poema. O Sacro Império Alemão, chamado assim por ter sido estabelecido em 962 como uma continuação do Sacro Império Romano em um novo cenário político e cultural predominantemente cristão, era originalmente uma confederação da maior parte dos territórios cristãos da Europa Ocidental, presidido pelo Papa e por um Imperador escolhido dentre os reis dos Francos. Nos meados do século dezesseis, ele tinha minguado em uma confederação pouco coesa dos vários reinos alemães apenas. Um Império Alemão em tudo, exceto no nome, mas um império fraco, pois o Imperador não tinha qualquer poder efetivo sobre os vários reis individuais. Com a divisão da Alemanha em estados católicos e protestantes, parecia provável que o Império seria dissolvido em breve. Além disso, parecia que os reinos alemães, separados e desunidos, logo cairiam sob o domínio de nações-império fortes como a França ou a Inglaterra. Essas circunstâncias são aquelas a que Sachs se refere. O que Wagner estava fazendo era projetar os problemas do passado no presente e buscar uma solução para esses problemas políticos, culturais, artísticos em uma proposta de moldes exclusivamente medievais, inclusive com a crença de que o verdadeiro príncipe que poderia unir a nação alemã – no caso, Ludwig II – tinha sido apontado por Deus para essa missão e que ele, Wagner, tinha sido apontado como o guia desse príncipe. Mas, uma vez mais, isso reflete sua visão exclusivamente mitopoética do mundo. Como Ernest Newman nos aponta, sua tentativa de se envolver na política bávara refletia sua visão basicamente artística do mundo: ele, como o mentor sábio da lenda e apontado por Deus (literalmente) e Ludwig II como a verdadeira encarnação moderna do monarca medieval que iria redimir e, assim, unificar a nação alemã através de sua comunhão genuína com o povo, resolvendo, de um golpe, todos os seus problemas políticos, sociais, culturais e econômicos (Cf. NEWMAN,

¹⁰⁷ What extreme right-wing German nationalist, envisaging the possible conquest of his own country by foreign powers, would have comforted himself with the greatness of his country’s art, rather than with a fierce determination that his country should overcome the foreign conqueror?

1976c, caps. X-XIX). A única forma de não considerarmos Wagner como um verdadeiro lunático ou um ingênuo completo (não que ele não fosse ingênuo e inexperiente em matéria de política), é aceitarmos que sua visão de mundo não estava meramente colorida, mas determinada, por sua visão mitopoética. E que essa visão determinou toda a forma e conteúdo de sua obra de arte, assim como a maneira como ele concebia sua realização espetacular.

Da mesma maneira, concebeu Wagner a idéia para seu teatro ideal, que acabou concretizando, embora não inteiramente, talvez da forma mais completa possível em seu tempo e, certamente, em um empreendimento cuja envergadura é única em toda a história da música, talvez da arte: a fundação do Festspielhaus em Bayreuth. Para ele, era um teatro para o povo alemão que iria realizar seu sonho de reviver o drama grego em revitalizar a cultura e a nação alemãs. Tão vinculado estava seu plano a uma completa idealização da arte dramática, que Wagner se recusou a aceitar propostas de cidades como Berlin e Viena para a construção de seu teatro. Insistiu no terreno “neutro” de Bayreuth, ou seja, uma cidade pequena, afastada dos grandes centros urbanos e ainda sem um público operístico formado e, portanto, ao contrário dos grandes centros, habituado a produções meramente operísticas, ou seja, dedicadas exclusivamente ao entretenimento. Assim, em uma carta a seu amigo Emil Heckel, que deseja publicar um manifesto convocando os governantes alemães a contribuírem para o plano da construção do teatro de Bayreuth demonstrando que mesmo cidades como Chicago e Londres já tinham se oferecido para construir um teatro para Wagner, ele diz: “Cidades como Chicago e assim por diante podem, talvez, ser encontradas também na Alemanha – mas não o *público alemão*” (NEWMAN, 1976d: 400) ¹⁰⁸. Em seu discurso de inauguração do Festspielhaus, ele menciona que o público poderá notar a ausência até das decorações baratas que normalmente adornavam os teatros de ópera alemães de então, mais uma maneira de distinguir o “templo da arte” wagneriano dos demais teatros de ópera existentes. Tudo, no teatro de Bayreuth, foi calculado para produzir esse efeito: a relação da platéia com o palco, disposta de maneira a se elevar em um ângulo suave, organizada de acordo com o princípio do anfiteatro grego, o fosso da orquestra, colocado abaixo do nível da platéia e impedido de ser visto por esta graças a uma barreira de madeira, de modo a que a música se erguesse como que “de um abismo místico” (WAGNER, 1988, p. 366). Pois ele considerava que se trata a música de um abstrato absoluto e, como tal, ter diante dos olhos o

¹⁰⁸ Cities like Chicago and so on could perhaps be found in Germany as well – but not the *German public*.

mecanismo necessário para sua produção é um mal que agride os sentidos e impede a total concentração do ouvinte. Mas, segundo ele, em se tratando de música absoluta, uma boa performance seria capaz de neutralizar esse mal ao remover a atenção da visão para concentrá-la inteiramente na audição (WAGNER, 1988, p. 155-160, 365). Contudo, no caso de uma representação dramática isso não seria possível, já que esta envolve também a participação da visão na apreensão do desenrolar da ação. Assim, planejou não apenas o fosso da orquestra¹⁰⁹ e a disposição dos assentos de forma que nunca o fosso da orquestra fosse visível da platéia. Excluiu também camarotes de seu teatro, já que, de sua posição elevada, seria possível aos espectadores ver a orquestra e, portanto, para eles estaria destruída a ilusão cênica, para Wagner vital para o envolvimento necessário à compreensão dramática. Também o tamanho e altura do palco, únicos no mundo então, para comportar os cenários titânicos do *Anel*:

Se esta primeira impressão (da distância entre o Festspielhaus e os demais teatros de então) se provar correta, a misteriosa entrada da música irá prepará-los, em seguida, para o descortínio e distinta representação de imagens cênicas que parecerão surgir de um mundo ideal de sonhos e que foram projetadas para colocar diante de vós toda a realidade da mais hábil ilusão de uma nobre arte (WAGNER, 1988, p. 358).¹¹⁰

Como se pode ver, o pensamento de Wagner era eminentemente prático quando se tratava de concretizar suas idéias artísticas *dentro do teatro* (sua rejeição de propostas para a construção do teatro em cidades como Berlim, por exemplo, era ditada por suas preferências pessoais, seu idealismo e até mesmo – como se tornou o caso de Munique – por suas rixas políticas). Ao discutir com o arquiteto Semper sobre a estrutura do palco de seu teatro (ainda quando estava planejando a construção desse teatro em Munique sob os auspícios diretos do Rei Ludwig II), ambos concordaram que a relação do palco com a platéia era essencial. Essas noções são iluminadoras da proposta de teatro de Wagner: a criação de uma ilusão de transmitir à platéia a visão de um mundo onde o espectador pudesse perder o discernimento entre o real e o ideal e mergulhar no mundo do ideal, inclusive encarando os atores-cantores

¹⁰⁹ Por sinal, amplamente adotado atualmente na grande maioria das casas de ópera construídas após Bayreuth, bem como a disposição em leque dos assentos da platéia, de modo que o espectador estivesse sempre “de frente” para o palco. Da mesma forma, como o estilo de regência orquestral de Wagner foi amplamente adotado, só surgindo realmente uma “nova” forma de regência a partir do início do movimento de época iniciado por Nikolaus Harnoncourt na França nos anos 1960.

¹¹⁰ Should this first impression have proved correct, the mysterious entry of the music will next prepare you for the unveiling and distinct portrayal of scenic pictures that seem to rise from out an ideal world of dreams, and which are meant to set before you the whole reality of a noble art’s most skilled illusion.

como seres literalmente sobre-humanos. Tal ilusão cênica contribuiria para que o espectador pudesse mergulhar inteiramente na simbologia produzida pela obra e seu desenrolar cênico.

Considero que esse processo de interação com a simbologia profunda da obra é importante para a plena compreensão de sua proposta artística. Como produção espetacular, é da essência da montagem – que inclui também o modo com que os atores irão viver em cena seus respectivos papéis – que ela irá exercer uma influência na apreensão que o espectador terá da obra como um todo. Vejo, assim, alguns caminhos que podem apontar para propostas com diferentes soluções para essa questão no caso da produção das obras de Wagner. Uma delas é uma leitura da obra e sua simbologia com o objetivo de produzir uma encenação integrada com essa simbologia. Outra é produzir uma encenação que seja uma leitura unilateral da obra, ao concentrar a encenação em um único viés interpretativo. Tal proposta, também estimulante em si mesma, pode tender a limitar as percepções possíveis do espectador, direcionando-as para um determinado campo de leitura. Por fim, existem aquelas que, ao ignorar todos esses aspectos, produzem encenações que, talvez, não possam ser consideradas como leituras da obra, mas são criações inteiramente independentes do encenador.

Mas, independente de como possamos julgar e tentar concretizar as idéias de Wagner (ou não), podemos ver que todas as suas propostas e todo o seu julgamento artístico estavam direcionados para um único objetivo, a realização de uma encenação dramática que envolvesse todas as formas de arte na criação de um espetáculo que atuasse sobre sua platéia como a força de um rito religioso e que, portanto, fosse capaz de transportar essa platéia para além de seu cotidiano, envolvendo-a em uma comunhão com os artistas envolvidos na encenação, da mesma maneira que Wagner, como Nietzsche, concebia as representações das tragédias na Grécia antiga. Isso, para ele, e somente isso, seria capaz de redimir a cultura e a nação alemãs e pavimentar seu caminho na direção do futuro.

Deixemos de lado, para nossos propósitos aqui, as conseqüências funestas do ultra-nacionalismo alemão. Trata-se, agora, de avaliar as isotopias do texto de Wagner. Dessa

forma, passemos a examinar agora as correlações da visão mitopoética de Wagner conforme relacionada com os núcleos de sentido de sua obra e como isso se relaciona com a encenação.

CAPÍTULO 3. O ANEL DO NIBELUNGO: TEXTO, MÚSICA E ENCENAÇÃO

Vinte e seis anos se passaram entre a primeira concepção de *O Anel do Nibelungo* e o término dessa obra. Wagner traçou o primeiro esboço de seu drama em 1848, tendo o libreto de *O Crepúsculo dos deuses* sido terminado em 1874. Sua primeira tentativa no sentido de produzir um drama musical que lidasse com as sagas alemãs e escandinavas foi o poema que intitulou *A Morte de Siegfried (Siegfrieds Tod)*, escrito em novembro de 1848. Os eventos contidos nessa obra são, basicamente, aqueles de *O Crepúsculo dos deuses*, pelo menos no tocante ao enredo: mas é preciso levar-se em consideração todas as modificações temáticas posteriores, principalmente a transformação do *Anel* de um drama de natureza político-revolucionária inspirado pelos eventos da revolta de Dresde de 1848 (ver NEWMAN, 1976b: 54-104) até o texto que temos atualmente. Ao longo do desenvolvimento de seu material, Wagner alterou sua perspectiva não apenas do ponto de vista artístico, mas também pessoal, social e filosófico. Por fim, veio a considerar o *Anel* como o drama que trata da tragédia do deus Wotan, que abandonou o amor em troca do poder (NEWMAN, 1957, p. 132). Em termos da estrutura da obra, o *Anel* tem certas peculiaridades que já levaram muitos a considerarem-no como monótono ou repetitivo (NEWMAN, 1957, p. 132). Pois, com o passar dos anos, Wagner foi se aprofundando cada vez mais em suas fontes e, assim, julgou necessário expandir seu texto para que este pudesse abranger toda a complexidade e extensão das lendas e sagas que estava tentando integrar em uma única proposta dramática. Isso o levou a escrever os libretos do *Anel* “de trás para frente”, ou seja, na ordem inversa à que decorre a história. Tendo começado pelos eventos que levam à morte do herói Siegfried – então o personagem central de seu drama¹¹¹ – Wagner julgou necessário explicar os antecedentes de tais eventos. Redigiu, então, o poema do que chamou *O Jovem Siegfried (Der Junge Siegfried)*, poema que compreende, no geral, a ação do drama que veio a ser conhecido como *Siegfried*. Para explicar, então, as razões para as origens de seu herói, escreveu *A Valquíria (Die Walküre)*, no qual conta a história trágica dos pais de Siegfried, o casal de gêmeos Siegmund e Sieglinde. Por fim, julgando que a ação do já gigantesco drama (é preciso ver-se o *Anel* como uma unidade, não como quatro óperas separadas que têm alguma conexão

¹¹¹ Há várias razões pelas quais Wagner alterou o foco central de sua obra do jovem herói Siegfried – o “garoto que não conhece o medo” – para o maduro e atormentado deus Wotan. Algumas dessas razões podem ser encontradas já na mudança de perspectiva pessoal de Wagner: de um homem relativamente jovem de 35 anos, inspirado por ideais revolucionários, em 1848, para um homem já bem mais maduro em 1874, cuja visão de mundo tinha sido colorida por Schopenhauer, entre outros.

entre si¹¹²) não estava suficiente clara em termos de suas motivações originais, escreveu *O Ouro do Reno* (*Das Rheingold*) como prelúdio à trilogia. A música, no entanto, foi composta na ordem em que os dramas decorrem. No entanto, a estrutura de interligação entre os *leitmotifs* do Anel não obedece apenas a uma ordem cronológica. Situações, motivações e eventos têm seus significados constantemente expandidos em uma complexa trama de citações intra-textuais que faz, como já mencionei anteriormente, com que a estrutura narrativa dependa dos quatro dramas para o desdobramento de seu potencial de produção de sentidos. Por exemplo, tomemos o início de *O Ouro do Reno*. O motivo original da Natureza, do qual, ainda durante o prelúdio, deriva o do Reno, também produz aquele da deusa Erda (A3-62). Essa deusa é definida no drama como a “mãe terra original”. Assim, ela é uma espécie de origem dos deuses dos quais nem mesmo eles (como Wotan deixa claro ao perguntar a ela, “Quem és tu, mulher que ameaça?” (*O Ouro do Reno*, cena iv)) estão cientes. No entanto, quando Erda enuncia a Wotan sua profecia do fim dos deuses, a orquestra executa um motivo que irá dominar grande parte da tessitura de *O Crepúsculo dos Deuses*: o do Fim dos Deuses (A3-51), que é uma exata inversão do tema de Erda, este sendo em forma ascendente e o anterior, descendente, para deixar ainda mais claro seu significado dramático. Da mesma maneira, o tema do herói Siegfried (A3-54) é derivado daquele da espada mágica que Wotan lega a Siegmund (A3-49) e que Siegfried reforja, tornando-a, assim, desvinculada dos deuses, como ele o prova ao destruir com ela a lança de Wotan que, em *A Valquíria*, tinha despedaçado aquela mesma espada nas mãos de Siegmund. Mais do que a mera representação de um personagem e um objeto associado a ele, essa derivação contribui intensamente para o desenrolar da estrutura dramático-psicológica da encenação, tornando o texto musical mais uma voz narrativa, o “coro” das obras wagnerianas.

Pretendo, aqui, analisar as obras da maneira como elas decorrem no palco, tanto em termos das duas estruturas narrativas projetadas por Wagner, ou seja, o texto musical e o texto verbal, e como as conseqüentes isotopias produzidas pela interação desses dois textos interagem com a estrutura de sentidos gerada pela produção espetacular, sem a qual o drama

¹¹² É freqüente (exceto, é claro, no teatro de Wagner, o Festspielhaus de Bayreuth) a prática de encenar os dramas do *Anel* isoladamente, mas tal tratamento corresponde a um desligamento completo da estrutura dramática das obras que o compõem, geralmente em favor apenas da música. Em defesa dos teatros que assim o fazem, podemos dizer, no entanto, que os custos envolvidos na produção integral do *Anel* são realmente imensos, levando muitos a produzir com maior freqüência apenas o mais popular dos quatro dramas, *A Valquíria*. Esse problema de custos talvez ajude a explicar, por sinal, muitas produções bastante minimalistas no que toca ao aspecto da encenação propriamente dita.

não pode se realizar plenamente como produção para o palco. Ao mesmo tempo, contrastarei essa análise do texto wagneriano com duas produções que representam propostas bastante diversas de encenação do *Anel*, a saber, aquela levada ao palco no Festspielhaus de Bayreuth em 1976, com produção cênica de Patrice Chéreau, regida por Pierre Boulez, e aquela de Otto Schenk, regida por James Levine, levada ao palco em 1990 no Metropolitan Opera House de Nova York. Assim, a análise prosseguirá com um comentário sobre o texto wagneriano (poético, musical e espetacular – suas rubricas), paralelo a um comentário contrastante entre este texto e as duas montagens mencionadas acima. Para não tornar o texto demasiado extenso, minha análise se limitará aos seguintes trechos dos dramas do *Anel*: *O Ouro do Reno, cena i*; *A Valquíria, Ato 3*; *Siegfried, Ato 1*; *O Crepúsculo dos Deuses, Ato 3*.

O tema principal do *Anel*, para Wagner, é a idéia de que o poder corrompe e de que a redenção só pode ser atingida através do amor (WAGNER, 2007, p. IV). Há uma oposição entre poder (e sua manifestação material no *Anel*, a riqueza) e amor e sentimentos relacionados, tais como amizade, lealdade, nobreza. A proposta de Wagner evoluiu de um drama de cunho político-revolucionário centrado ao redor do herói Siegfried, que Wagner considerava a mais pura encarnação do verdadeiro espírito germânico (WAGNER, 2005) para um drama de inspiração schopenhaueriana centrado na figura do deus Wotan *idem*. Como vimos no capítulo 2 acima (p. 35), Wagner, ao basear sua idéia inicial para o *Anel* em diversos textos da mitologia germânica, expôs suas idéias iniciais sobre o tema no ensaio *Os Wibelungos*, no qual identifica essa raça mítica com os francos, o povo que, tendo-se originado dos ários sobreviventes do dilúvio, teria originalmente povoado as terras alemãs. Ao fazer isso, Wagner define a *Saga dos Nibelungos* como o patrimônio cultural desse povo, no qual estava expresso seu espírito inalienável (WAGNER, 2005, p. 262-63). Siegfried, conquistador do Tesouro dos Nibelungos, é identificado com o Deus-Sol, o Deus da Luz, e o Tesouro com a fonte de todos os males que advieram aos personagens da *Saga dos Nibelungos*. Assim, Wagner propõe as bases para a crítica política do *Anel*: o poder, conforme expresso pela riqueza, manifestada na ganância do Capitalismo, é o responsável por todos os males da sociedade atual, estabelecendo, assim, o elo com os ideais revolucionários que ele parcialmente abraçou – parcialmente porque acreditava em ideais artísticos como sendo aqueles que deveriam guiar os ideais políticos¹¹³. Por outro lado, anos depois (afinal, o *Anel*

¹¹³ Cf. NEWMAN, 1976b: 18-108, esp. 18-33.

tomou um quarto de século para ser concluído, e era de se esperar que o pensamento e pontos de vista de Wagner tivessem se alterado durante um período de tempo tão longo), já sob a influência de suas leituras em Schopenhauer, Wagner alteraria a direção de seu drama. Para Schopenhauer, a abstração da vontade nos permite perceber, pela compreensão de nossa própria insignificância, a vastidão do mundo e de tudo que ele contém. Assim, acreditava ele, pela contemplação da beleza dos objetos que compõem o mundo em união com a percepção intelectual de nossa própria insignificância, atingimos o que ele chama de sentimento do sublime. Acreditava que a redução de tudo ao particular ou ao imediato é a afirmação da vontade e a negação do sublime. Portanto, aquele que atinge o sublime é capaz de se identificar com o humano, e não apenas com o indivíduo: “Visto que no curso de sua própria existência ele considerará menos a sua sorte individual do que a da humanidade em geral, será capaz de saber mais a respeito do sujeito que sofre” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 217, §39). Wotan atinge esse estágio. De um indivíduo voltado apenas para si mesmo e que buscava o poder acima de tudo, daquele que pecou “contra tudo que foi, é e será”, como lhe diz Alberich (*O Ouro do Reno*, cena iv), ele se torna alguém que aceita calmamente seu destino, porque percebe que mesmo ele, um deus, é insignificante perante a vastidão do mundo e compreende agora a verdadeira natureza do amor e do sofrimento humanos: lega de livre vontade o mundo a Siegfried, como representante de uma nova ordem (*Siegfried*, Ato III, cena i). Em outras palavras, trata-se da progressão, ao longo da encenação do *Anel*, de um jovem deus em busca da consolidação de seu poder e dominação sobre o mundo para uma figura mais madura que vai, eventualmente, renunciar ao poder em favor de Siegfried e, em última instância da humanidade.

3.1. O Ouro do Reno

O prelúdio de *O Ouro do Reno* é “de uma originalidade que deve ter enchido de espanto os espectadores que o ouviram pela primeira vez em 1869” (NEWMAN, 1957, p. 134). Consiste de um profundo acorde de si bemol maior nos contrabaixos, que dura por 136 compassos (cerca de 4 minutos). É associado no *Anel* com a Natureza (A3-1). Gradualmente, a música ganha mais corpo, torna-se mais intensa, até se moldar no tema do rio Reno, tocado

nas flautas e contrabaixos (A3-2), que, depois, se expande com a cooperação do restante da orquestra, sofrendo alterações de ritmo e velocidade cada vez maiores, para descrever o movimento das águas do rio. Esse *leitmotif*, como todos os demais no *Anel*, não é estático, tanto mudando seu significado original quanto se desenvolvendo e transformando a partir dele. A seqüência do prelúdio, segundo Wagner, deve decorrer com a cortina cerrada. Por volta do centésimo trigésimo compasso, a cortina se ergue. As instruções de cena de Wagner para essa parte descrevem detalhadamente (como, aliás, em todas as suas óperas) o cenário:

Prelúdio

Nas profundezas do Reno.

Um crepúsculo esverdeado, ao alto mais claro, embaixo mais escuro. O alto da cena está repleto de águas ondulantes que, sem cessar, fluem da direita para a esquerda. Ao fundo, a torrente se perde em meio a uma névoa cada vez mais sutil, de tal modo que o espaço da altura de um homem a partir do solo parece estar completamente livre de água, e a névoa corre sobre o leito do rio – imerso em noturna escuridão – em um cortejo de nuvens. Por toda parte, recifes rochosos se erguem das profundezas, os quais também demarcam os limites do palco; o leito do rio é uma grande confusão de falhas e rachaduras, de tal maneira que em nenhum ponto ele é uniforme e, por todos os lados, em meio à escuridão, abrem-se profundas fendas. Ao redor de uma rocha no centro do palco, cujo esguio pico se ergue até o crepúsculo mais espesso e iluminado da torrente de águas, circula, em formosos movimentos natatórios, uma das Filhas do Reno¹¹⁴. (O Ouro do Reno, cena i¹¹⁵)

A cena nas profundezas das águas primordiais sugere o caos inicial, o começo do mundo. Isso, por sua vez, remete à inocência que precede ao surgimento da consciência e, conseqüentemente, da civilização. Por outro lado, o ambiente subaquático e imerso em uma relativa penumbra também pode evocar a idéia de atemporalidade. Estamos no início da criação, e o tempo ainda não foi introduzido na narrativa. O próprio Wagner sugeriu isso: “atente bem a meu novo poema: ele contém o começo do mundo e sua destruição” (carta de Wagner para Liszt, 11 de fevereiro de 1853). Isso é reforçado pela ausência de modulação na música e, portanto, ausência de deslocamento temporal, bem como as cortinas cerradas, que mostram que a “ação” ainda não teve início, em todos os sentidos. No tocante aos elementos da estrutura do cenário, eles têm uma função pragmática voltada para a movimentação dos atores no espaço cênico: a “névoa sutil” e o “cortejo de nuvens” visam a criar a ilusão de que

¹¹⁴ Embora figuras de mulheres aquáticas que seduzem homens para depois afogá-los em seus domínios sejam recorrentes em vários mitos, as Filhas do Reno são uma invenção de Wagner.

¹¹⁵ O texto utilizado aqui é uma tradução de meu próprio punho. O texto original pode ser encontrado em WAGNER, 1915, vol. VIII: 15 – 69 (*Das Rheingold*), 70 – 140 (*Die Walküre*), 141 – 222 (*Siegfried*) e 223 – 288 (*Götterdämmerung*). Os libretos em alemão (com uma tradução para o inglês) podem ser consultados gratuitamente em <http://www.rwagner.net/e-frame.html>.

o Nibelungo Alberich vai emergir de profundezas ainda maiores, do fundo da própria terra onde, mais tarde nos será explicado, existe Nibelheim, o reino dos Nibelungos. A escuridão que predomina no leito do rio sugere sua afinidade com esse reino subterrâneo. A falta de uniformidade do leito do rio, bem como as rochas espalhadas pelo palco, visa a produzir o espaço onde Alberich pode realizar suas diversas tentativas de perseguir as três Filhas do Reno em seus afãs amorosos.

É no pico da rocha central que se encontra o Ouro do Reno, do qual será, depois, forjado o Anel do poder. Sua posição central visa evocar a importância do Ouro, e ter Woglinde circulando ao seu redor só faz reforçar sua importância para as Filhas do Reno ¹¹⁶.

No caso da produção de Patrice Chéreau, em Bayreuth, no ano de 1976, regida por Pierre Boulez ¹¹⁷, o drama se inicia com as cortinas cerradas. Gradualmente, uma névoa começa a tomar conta do palco, vindo das laterais e iluminada erraticamente por holofotes. Essa névoa convoluta cumpre, aqui, a função das águas do Reno. Quando a cortina sobe, vemos não o fundo rochoso do Reno, mas uma montagem esquemática representando uma hidrelétrica ¹¹⁸ (A4-1).

Nessa altura, Chéreau já apresentou sua proposta. Como sugere Bernard Shaw em *The Perfect Wagnerite*, “O Anel, com todos os seus deuses e gigantes e anões, suas donzelas aquáticas e valquírias, seu elmo dos desejos, anel mágico, espada encantada e tesouro milagroso, é um drama de hoje, não de uma remota e fabulosa antiguidade” (SHAW, 2007) ¹¹⁹. Portanto, Chéreau decidiu apresentar o *Anel* sob uma perspectiva de inspiração marxista, refletindo uma relação de luta de classes que tem como pano de fundo a busca por poder e riqueza, de um lado, e a rejeição da ganância gerada por estes, do outro, bem como a tentativa

¹¹⁶ Para o efeito provocado pelo prelúdio completo, clique no hiperlink a seguir (A3-3).

¹¹⁷ A maioria do público receptor conhece essa produção – como, de resto, praticamente todas as demais montagens de óperas – pelo nome do regente, não do encenador. Assim, é costumeiro referir-se ao “*Anel* Boulez”, não de Chéreau.

¹¹⁸ As cenas das produções que se encontram analisadas no presente texto podem ser encontradas na pasta CENAS no DVD anexo a esta tese e encontram-se numeradas da mesma maneira que as referências musicais. Cf. Apêndice 4.

¹¹⁹ The Ring, with all its gods and giants and dwarfs, its water-maidens and Valkyries, its wishing-cap, magic ring, enchanted sword, and miraculous treasure, is a drama of today, and not of a remote and fabulous antiquity.

de dominação da natureza pelo homem através da tecnologia. A substituição das rochas e da água do Reno por uma névoa artificial e a representação esquemática de uma usina hidrelétrica apontam para uma aparente mudança de perspectiva do “tempo do mito” para o século XIX, a era da indústria. A relação com a análise de Bernard Shaw também chama a atenção. Shaw interpreta as Filhas do Reno como jovens do Klondyke, na América do Norte logo antes da Corrida do Ouro, mas que vivem numa espécie de “idade de ouro” porque a Corrida ainda não começou. Alberich é o homem do presente, “[...] com desejos, cupidez e ambições comuns, como qualquer dos homens que você conhece” (SHAW, 2007)¹²⁰, a quem é revelado que poderá ganhar riqueza e poder sobre outros se transformar o ouro de objeto de contemplação em objeto de poder. A princípio, ele não deseja isso, pois não está disposto à renúncia de humanidade necessária para tanto. No entanto, a rejeição brutal das jovens mulheres o leva a um ato desesperado que encerra Idade do Ouro e dá início à idade da ganância, que irá, então, se espalhar pelo mundo:

No devido tempo, o ouro do Klondyke irá chegar às grandes cidades do mundo. Mas o velho dilema irá continuar a se reproduzir. O homem que irá rejeitar o amor, e tudo que neste dá frutos, e irá dedicar todo o seu coração a acumular ouro em um sonho exultante de ceder a seus poderes plutônicos, verá o tesouro ceder rapidamente ante seu toque. Mas poucos homens farão esse sacrifício voluntariamente. Somente quando o poder plutônico for estabelecido com tamanha força que os impulsos humanos superiores sejam suprimidos como rebeldes, e mesmo os meros apetites sejam negados, deixados à míngua e insultados quando não puderem comprar sua satisfação com ouro, os espíritos enérgicos serão impelidos a construir suas vidas com base em riquezas. O quão inevitável esse percurso se tornou para nós fica bastante claro para aqueles que têm a capacidade de compreender o que vêem quando contemplam as sociedades plutônicas de nossas capitais modernas capitais (SHAW, 2007)¹²¹.

Não pretendo afirmar que essa análise de Shaw está correta ou é – como ele pensava (SHAW, 2007, p. prefácio) – a única correta. Mas é bom termos em mente que o

¹²⁰ [...] a man who has no sense of the golden age, nor any power of living in the present: a man with common desires, cupidities, ambitions, just like most of the men you know.

¹²¹ In due time the gold of Klondyke will find its way to the great cities of the world. But the old dilemma will keep continually reproducing itself. The man who will turn his back on love, and upon all the fruitful it, and will set himself single-heartedly to gather gold in an exultant dream of wielding its Plutonic powers, will find the treasure yielding quickly to his touch. But few men will make this sacrifice voluntarily. Not until the Plutonic power is so strongly set up that the higher human impulses are suppressed as rebellious, and even the mere appetites are denied, starved, and insulted when they cannot purchase their satisfaction with gold, are the energetic spirits driven to build their lives upon riches. How inevitable that course has become to us is plain enough to those who have the power of understanding what they see as they look at the plutocratic societies of our modern capitals

próprio Wagner (WAGNER: 2007) afirmou que um dos temas centrais do *Anel* é a idéia de que o poder, conforme representado pelo ouro (dinheiro) corrompe e leva à ganância.

Em contraste, temos a produção de Otto Schenk (A4-2), encenada no Metropolitan de Nova York em 1989 (o que a torna mais de uma década mais recente que a de Chéreau), regida por James Levine. Trata-se de uma produção mais “conservadora”, ou seja, que procura nos apresentar o *Anel* com uma produção cênica supostamente mais próxima da concepção original de Wagner. Da mesma maneira que a de Chéreau, ela se inicia com as cortinas cerradas. As luzes do teatro se escurecem completamente para que a platéia não perceba que as cortinas se abrem e, quando enxergamos novamente, vemos uma imagem de um azul profundo, percorrida em toda a sua extensão por ondulações de um azul mais claro. Movimentos ondulatórios e pequenas luzes piscando percorrem essa imagem para causar a ilusão de movimento. Essa imagem está sendo projetada em uma cortina quase transparente, enquanto o palco por trás dela está completamente escuro. Isso torna a cortina opaca e faz com que o que está por trás dela não possa ser visto. Assim, cria-se uma noção de atemporalidade, uma espécie de clima de início do mundo em meio ao oceano primitivo que, realmente, se afina bem com a música.

Gradualmente, à medida que a música do prelúdio adquire maior movimento e vigor, o palco vai sendo iluminado por uma luz verde-azulada, de modo a manter a ilusão de um ambiente subaquático. Com grande fidelidade às rubricas de Wagner, vemos uma rocha que se ergue no centro do palco, que é a rocha no topo da qual se encontra o Ouro do Reno. Ao redor dela, vemos toda a irregularidade do leito do Reno que se encontra descrita na rubrica de Wagner, enquanto névoas deslizam pelo piso do palco, e ondulações e luzes cintilantes percorrem o ar. Verdadeiramente, um ambiente mágico de mitos e contos de fadas. Mas há uma sugestão fálica na forma da rocha em que se encontra o ouro. Tal sugestão não é absurda: aquilo que se encontra no seu topo, o Ouro mágico, é algo que contém em si o potencial de transformação e, portanto, de criação. Mas isso contraria a lógica dramática do *Anel*, pois é só mediante a renúncia ao amor (ainda que não ao sexo) que se pode retirar o Ouro da rocha e forjar o Anel. E esse Anel é o símbolo, no drama, de tudo aquilo que nele se opõe à criação e à vida: poder, corrupção, ganância e, eventualmente, destruição. Ainda que se possa objetar que dessa destruição irá surgir, finalmente, uma nova ordem, parece forçado

interpretar o Ouro, que só não causa o mal e a destruição em seu estado latente, como a semente criadora da vida.

3.1.1. Cena i

A primeira cena nos mostra uma das três Filhas do Reno, Woglinde. A rubrica de Wagner diz que esta deve nadar ao redor do rochedo central em cujo ápice se encontra o Ouro do Reno, enquanto canta os versos a seguir:

Woglinde: Weia! Waga! / Vaguem, oh vagas, / Voguem pro berço! / Wagalaweia! / Wallala, weiala weia!

Esta é a primeira modulação real que ocorre no *Anel*: a mudança produz intenso contraste e nos chama a atenção para a presença de vida no abismo das águas (A3-4). Logo, todas as três Filhas do Reno estão reunidas:

Wellgunde (*Uma voz do alto*): Woglinde, velas sozinha?
Woglinde: Com Wellgunde velo em duas.
Wellgunde (mergulhando pela torrente, desce até o recife): Vou ver como velas! (*Ela tenta apanhar Woglinde.*)
Woglinde (*evita-a nadando*): Livre de ti! (Brincando, elas tentam apanhar uma à outra.)
Flosshilde (*voz do alto*): Heiaha weia! / Folgadas fraternas!
Wellgunde: Flosshilde, vem! / Woglinde foge: Me ajuda a aferrar a fujona!

Aqui temos uma brincadeira de pegar e uma linguagem infantil das Filhas do Reno, que sugere inocência, novamente reforçando a idéia de um mundo isento de crime, puro. Mesmo a responsabilidade não é tomada a sério: Flosshilde chama a atenção de suas irmãs por não tomarem conta do Ouro, sugerindo que elas podem vir a se arrepender por isso, mas, logo, se junta à brincadeira das outras duas, ignorando seu próprio aviso:

Flosshilde (*se lança abaixo e se coloca entre as duas brincalhonas*): Do ouro o sono / Velais vadiando! / Antes guardar / O adormecido guapo, / Ou pagareis o folguedo pior!

(Com gritos alegres, as duas fogem uma para cada lado. Flosshilde tenta apanhar ora uma, ora outra; elas fogem dela e, então, se unem para, juntas, tentar apanhar Flosshilde. Assim, velozes como peixes, elas vão de recife em recife, rindo e brincando.)

Chéreau nos apresenta as Filhas do Reno com roupagens que trazem à mente prostitutas do século XIX, com vestidos fartos de amplos decotes e braços nus. Isso pode ser visto como um violento contraste à idéia de “inocência” das jovens aquáticas, mas, por outro lado, o texto nos deixará claro que nem sexo nem crueldade são estranhos às “sereias” de Wagner. No tocante ao sexo, temos a afirmação de Fricka, na segunda cena de *O Ouro do Reno*, de que “Já muitos homens [...] Seduziram amorosas p’ras águas”. E é bom lembrarmos também do destino de homens atraídos às águas por sereias, o que nos remete (além do tratamento dado pelas Filhas a Alberich) ao lado cruel das jovens. Chéreau parece querer enfatizar aqui o poder de sedução e o erotismo inerente às sereias de Wagner, como, de resto, na imagem da sereia em geral: “se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões” (CHEVALIER, 1991, p. 814). Wagner tinha bases na mitologia germânica para suas Filhas do Reno:

Lorelei: uma sereia da mitologia germânica que surge em uma rocha no Reno que traz seu nome, e cuja canção é a perdição dos marinheiros, pois, quando estes a ouvem cantar, esquecem-se de prestar atenção aos recifes e têm seus barcos destroçados nas rochas. A Lorelei também está relacionada à lenda do tesouro dos Nibelungos (CIRLOT, 1971, p. 192)¹²².

Em Schenk, por outro lado, nossas sereias realmente “vestem” o papel: roupas flutuantes e decorações em suas cabeças que imitam barbatanas, tudo em tons de prata, verde, azul e púrpura. Elas fazem constantes movimentos ondulatórios com os braços e quase dançam pelo palco em sua brincadeira de pegar (embora, obviamente, tenham de ficar relativamente imóveis enquanto cantam, já que a postura necessária para projetar a voz no canto lírio impede movimentos mais vigorosos do corpo).

¹²² **Lorelei**: A siren in Germanic mythology who appears on a rock bearing her name in the Rhine and whose song is the perdition of mariners, for when they hear her singing they forget to watch out for the reefs and are dashed to pieces. The Lorelei is also related to the legend of the treasure of the Niebelungen.

Em Chéreau, a representação das Filhas do Reno como prostitutas é muito clara: elas fazem gestos lascivos, constantemente tocando os próprios seios em gestos claramente eróticos. Seus movimentos e a maneira como caminham pelo palco sugerem um desfile e, ao mesmo tempo, uma oferta constante. E a mímica corporal fica ainda mais explícita quando Flosshilde permite que Alberich “entre” por baixo de suas saias, numa sugestão de felação.

Isso nos remete ao próprio Alberich. Wagner assim descreve sua entrada em cena:

(Enquanto isso, de uma fenda sombria, Alberich emergiu das profundezas e subiu a um recife. Ele se detém, ainda envolto em trevas, e fica observando os jogos das Filhas do Reno em estático deleite.)

Alberich: Hehe! Oh ninfas! / Sois tão graciosas, / Seres garbosos! / Da Nibelheim-noite / Gostaria gozoso, / Se graças dêsseis a mim!

Alberich emerge, portanto, da escuridão. Seu motivo é em tom menor, em contraste com o tom maior associado às Filhas do Reno. Não é fluido, e sim composto de uma série de picos e “arranques” na música, para refletir sua figura desajeitada (A3-5). Chéreau o representa como um operário, um proletário do mundo da primeira Revolução Industrial: sobretudo velho e amarrotado, camisa de material grosseiro, aberta no peito, barba cheia e espetada, cabelos despenteados e aparentemente sujos. Ele é atarracado e dá a impressão de possuir grande força física. Mas percorre o palco cambaleante e é facilmente jogado ao chão pelas “prostitutas”, o que pode sugerir embriaguez. Shaw, por sua vez, descreve Alberich da seguinte maneira:

Eventualmente, aparece o pobre diabo de um anão, movendo-se sorratamente pelas rochas escorregadias do leito do rio, uma criatura com energia suficiente para torná-lo forte de corpo e feroz de paixão, mas com uma inteligência estreita e bruta e uma imaginação egoísta: estúpido demais para ver que seu próprio bem-estar só pode ser obtido como parte do bem-estar do mundo, cheio demais de força bruta para não tentar vigorosamente conquistar seus próprios ganhos. Tais anões são muito comuns em Londres (SHAW, 2007)¹²³.

¹²³ Presently there comes a poor devil of a dwarf stealing along the slippery rocks of the river bed, a creature with energy enough to make him strong of body and fierce of passion, but with a brutish narrowness of intelligence and selfishness of imagination: too stupid to see that his own welfare can only be compassed as

A interpretação de Shaw combina muito bem com a de Chéreau: um operário bruto e violento, mas, ainda assim, dotado de sentimentos e desejos. Isso tudo combina com a descrição que dele faz Flosshilde: “Oh possa eu vê-lo, presa nela perdida! / Do espinhoso cabelo / As confusas madeixas, / Envolvam Flosshilde eternas! / Esse corpo de sapo, / Essa voz crocitante, / Oh possa marasma e muda / Vê-los e ouvi-los sempre!”

Já Schenk representa Alberich realmente emergindo “de uma fenda sombria”. Mas o Nibelungo de Schenk se assemelha mais a um monstro de histórias em quadrinhos do que ao Nibelungo de Wagner, que é meramente pequeno e hirsuto. Em Schenk, ele não possui barba ou, sequer, cabelos, e todo o seu corpo parece revestido de pedras, talvez para reforçar a idéia dos Nibelungos como uma raça subterrânea. Essa concepção é relativamente original, mas parece se concentrar totalmente na idéia da feiúra do Nibelungo, de que falam as Filhas do Reno. E, embora supostamente graciosas, há algo de grotesco nas sereias de Schenk, com suas vestes que as fazem se assemelhar a peixes. Não há qualquer sugestão disso em Wagner. Pelo contrário: o texto sempre procura deixar clara a beleza das Filhas, com Alberich constantemente se referindo a ela (como Siegfried vai fazer quando se encontrar com elas em *O Crepúsculo dos Deuses*), e a música associada a elas é jovial, brincalhona e ligeira. A idéia das Filhas do Reno como seres aquáticos é, assim, exagerada em Schenk até atingir, como disse, o nível do grotesco. O mesmo ocorre com Alberich, que pouco em comum tem com o anão cabeludo de Wagner. Contraste-se a isso a concepção do Nibelungo na obra de Arthur Rackham, um ilustrador inglês do início do século XX, e de Fritz Lang em seu filme *Die Nibelungen* (1927), bastante similar à de Rackham. Aliás, na concepção de Rackham (cf. RACKHAM, 1970, p. 2), as Filhas do Reno são apenas jovens nuas que vivem no fundo do rio, uma representação, talvez, mais próxima do *Konzept* de Wagner que, por razões óbvias, ele não poderia apresentar no palco em seu tempo, mas que hoje, possivelmente, não constituiria obstáculo.

No entanto, mesmo a escuridão associada aos Nibelungos ainda é inocente. Como seu irmão, Mime, diz na cena iii, antes de serem escravizados por Alberich, os Nibelungos “Sem cuidados forja[vam], / Lavra[vam] ao léu / Ornatos para nossas mulheres, / Belos

part of the welfare of the world, too full of brute force not to grab vigorously at his own gain. Such dwarfs are quite common in London.

forjados, / Lindos nibelunguibrincos; / Jucundos e joviais na labuta”. Embora Alberich já demonstre possuir desejos, esses desejos se concentram na beleza das sereias fluviais. A música que precede a reação das Filhas do Reno à sua presença ainda tem um tom burlesco, leve, como que a indicar que o “mal” ainda não faz parte deste mundo, e ficará associada diretamente à aparência de Alberich e seus movimentos desajeitados, que formam um contraste proposital com a fluidez do tema das Filhas do Reno (A3-7). As jovens rejeitam Alberich com base em sua aparência. A beleza é equacionada com o amor.

(As moças detêm seus jogos logo que ouvem a voz de Alberich.)

Woglinde: Hei! Quem é lá?

Wellgunde: Uma sombra que clama!

Flosshilde: Olhai quem nos espreita!

Woglinde e Wellgunde (mergulham mais fundo e discernem o Nibelungo): Arre! Que horrendo!

Flosshilde (*elevando-se rapidamente pelas águas*): Vigiai o ouro! / O Pai avisou / De tais perigos.

Essa seqüência, em que Alberich declara às Filhas do Reno seus desejos, provocando o espanto e humor (além da repulsa) das ninfas aquáticas, é entremeada, como a que a segue, dos temas das Filhas do Reno e de Alberich (A3-6). O anseio de Alberich pela beleza assume mais claramente uma natureza sexual: ele deseja “folgar” com as sereias, abraçá-las, obter seus favores. Elas julgam isso ridículo, novamente com base em sua aparência, que consideram repulsiva.

Alberich: Lodosa, lisa, / Lamosa rocha! / Como escorrego! / Com mãos e pés / Não prendo ou munheco / A superfície sebenta! (*Ele espirra.*) / Frio nitroso me enche o nariz: Nojento espirro! (*Ele chegou perto de Woglinde.*)

Woglinde (rindo): Espirrando vem / O pretendente em pompa!

O caráter infantil e brincalhão das ninfas revela agora que contém o componente da crueldade. Mas é uma crueldade da qual elas não parecem se dar conta, como se poderia esperar de crianças inocentes. Alberich, por sua vez, demonstra que é bem capaz de recorrer à violência quando se vê frustrado. Por sua vez, sua paixão que, antes, parecia ser um anseio dirigido à beleza das ninfas (embora também com conotações sexuais), se torna cada vez mais abertamente um desejo puramente carnal, e chega quase a beirar uma vontade de violência/estupro como forma de vingança pela humilhação e frustração sofridas. Toda essa

seqüência, como mencionei, é dominada pelos motivos do Reno (A3-2), de Alberich (A3-5), e da Frustração de Alberich (A3-9). A seqüência é bem clara e direta, realçando, nas rubricas, a composição do cenário para auxiliar na movimentação dos atores. Patrice Chéreau faz as Filhas do Reno agirem bem em conformidade com o texto. Sua atitude, explicitamente provocadora em termos sexuais, oferecendo seus corpos a Alberich para, logo em seguida, o rejeitarem a empurrões e safanões, e correndo dele com gestos quase infantis, se adapta muito bem ao conteúdo subjacente do texto dramático; ao mesmo tempo, escadas atrás do cenário (portanto, não visíveis para a platéia) e diferenças de nível no piso permitem aos atores subirem e descerem, ficarem “no alto” e “embaixo” conforme as indicações das rubricas e do próprio texto. Um Alberich operário, por sua vez, combina tanto com a situação apresentada no palco – a de um duende atarracado e feio sendo rejeitado pelas belas ninfas aquáticas por cuja beleza cintilante está apaixonado – quanto com a idéia dos Nibelungos como uma raça mítica de ferreiros que trabalham nas profundezas da terra, o que torna possível relacioná-los a operários. Essa idéia pode ser ligada às diferenciações ideológicas que se estabelecerão ao longo do drama, e que permitem a Chéreau interpretar as diferenças raças do *Anel* com diferentes classes sociais: os Nibelungos e os gigantes como operários, relacionados a trabalhos manuais e condições inferiores de vida; os deuses, a nobreza decadente, em busca de poder e riquezas para manter seu *status* social, indiferentes ao destino alheio e considerando todos os demais como seus subordinados naturais; e os humanos, como a burguesia ascendente, a classe que irá suplantará os deuses, mas que, mesmo assim, ainda está seduzida pelas idéias de poder e riqueza. A idéia do *Anel* como uma alegoria sobre os males da riqueza e da injustiça social, que só podem ser superados através de uma visão transcendental da vida que levaria ao abandono desses valores materialistas desenvolveu-se ao longo do processo de amadurecimento de suas idéias, começando com suas noções anarquistas durante o período da revolta de Dresden, de 1848, quando escreveu em *Arte e Revolução*:

Isto é a arte como agora se difundiu por todo o mundo civilizado! Sua verdadeira essência é a Indústria; seu objetivo ético, o ganho de ouro; seu propósito estético, o entretenimento daqueles cujo tempo ocioso pende pesadamente de suas mãos. Do coração de nossa sociedade moderna, do bezerro de ouro da Especulação universal, emperrada no encontro de suas encruzilhadas, nossa arte suga seus fluidos vitais, toma emprestada uma graça vazia das relíquias mortas das convenções cavaleirescas dos tempos medievais e – sem se ruborizar em despojar os pobres, apesar de todas as suas pregações de cristandade – desce às profundezas do

proletariado, enervando, desmoralizando e desumanizando tudo aquilo sobre o que lança seu veneno (WAGNER, 2007A).¹²⁴

Em Schenk, o que temos é uma movimentação do próprio palco, além dos atores, que produz uma boa ilusão das Filhas do Reno fugindo de Alberich “para o alto” e “para o fundo” em meio às águas. No entanto, tanto devido à aparência grotesca dos atores, quanto à ausência de interação física direta entre eles, o erotismo que vemos em Chéreau se encontra ausente, exceto pela aparência da rocha central. Assim, as Filhas do Reno podem apresentar maior dificuldade em se tornarem atraentes para nós, expectadores, objetos nos quais focamos nossos desejos, o que nos permitiria uma maior simpatia pelo personagem de Alberich e seu sofrimento com a rejeição por parte das Filhas.

O jogo de gato e rato entre as Filhas do Reno e Alberich (este último sendo o rato) reproduzido em um bordel com um operário bêbado tentando em vão, graças à sua feiúra e, possivelmente, tal de dinheiro, conseguir relações com uma das prostitutas locais parece se adaptar melhor ao *Konzept* wagneriano do que a maior sofisticação técnica da produção de Schenk, com seu cenário móvel para elevar ou baixar a posição das atrizes representando as sereias do Reno de acordo com o instruído pelas rubricas.

Agora, ocorre uma interrupção na “brincadeira” (do ponto de vista das moças) entre as Filhas do Reno e Alberich. Amanhece o dia e o sol, penetrando nas águas, revela a Alberich e a nós o seguinte espetáculo:

(Ele está sem fala de fúria, o olhar dirigido para o alto, quando, subitamente, se vê atraído e encantado pelo espetáculo que se segue. Em meio à torrente, vindo do alto, penetra um brilho cada vez mais intenso, o qual, em um ponto elevado do recife central, gradualmente se inflama em um deslumbrante, luminoso e cintilante brilho dourado: uma mágica luz dourada irrompe em meio às águas).

¹²⁴ This is Art, as it now fills the entire civilised world! Its true essence is Industry; its ethical aim, the gaining of gold; its aesthetic purpose, the entertainment of those whose time hangs heavily on their hands. From the heart of our modern society, from the golden calf of wholesale Speculation, stalled at the meeting of its cross-roads, our art sucks forth its life-juice, borrows a hollow grace from the lifeless relics of the chivalric conventions of mediaeval times, and—blushing not to fleece the poor, for all its professions of Christianity—descends to the depths of the proletariat, enervating, demoralising, and dehumanising everything on which it sheds its venom.

Essa é a primeira aparição do Ouro do Reno (A3-10): um arpejo, seguido de um suave tema embrionário nos violinos. É um amanhecer suave (pelo menos, assim pode-se supor, já que a luz que vai “despertar” o Ouro vem do alto, da superfície do Reno e, portanto, pode ser equacionada com o amanhecer no mundo “superior”). A entrada de luz na escuridão sugere uma metáfora para o nascimento da consciência ou, pelo menos, algum tipo de despertar. A esse motivo, segue-se o do Ouro (A3-10).

Woglinde: Olhai, irmãs! / A despertadora ri nas profundas.

Wellgunde: Em meio às verdes águas / O velido adormecido saúda.

Flosshilde: Agora beija seus olhos, / P’ra que ele os abra.

Wellgunde: Olhai, ele ri / No esplendor encantando.

Woglinde: Em meio à torrente / Explode a celeste estrela!

Os versos acima são acompanhados do tema do Ouro do Reno, um derivado direto do tema do Reno e, portanto, daquele da Natureza (A3-12). Até esse ponto, a música associada ao Ouro ainda o está conectando diretamente com a Natureza e, assim, dentro da estrutura de significação do *Anel*, com inocência e pureza. Quando a luz dourada do Ouro ilumina toda a cena (de acordo com a rubrica de Wagner), irrompe nos metais o motivo do Ouro plenamente desenvolvido e em tom maior, para marcar seu pleno “despertar” (A3-11).

Segue-se o tema associado ao deleite que as Filhas do Reno têm no Ouro (A3-14) como objeto de prazer e “companheiro” de brincadeiras:

As Três Filhas do Reno (*alegremente nadando juntas ao redor do recife*):
 Heiajaheia! / Heiajaheia! / Wallalalalala leiajahei! / Ouro do Reno! / Ouro do Reno!
 / Deslumbrante deleite, / Como ris cintilante e sublime! / Resplendor radiante, /
 Lança divina tua luz! / Heiajaheia! / Heiajaheia! / Acorda, amigo, / Acorda alegre! /
 Belos folguedos / Faremos contigo: Corusca a corrente, / Flama o flume, / Bailamos
 nadando, / Dançando e cantando, / Em bênção banhadas ao redor de teu leito! / Ouro
 do Reno! / Ouro do Reno! / Heiajaheia! / Wallalalalala leiajahei!

(Com prazer cada vez mais abandonado, as donzelas nadam ao redor do recife. Todo o curso do rio cintila no intenso brilho dourado.)

Chéreau colocou seu ouro em um compartimento da “represa”, bem no meio do palco. Uma espécie de comporta desce gradualmente; a iluminação do palco não se altera, mas uma brilhante luz dourada emerge da comporta que se abre. Logo, podemos ver dentro

dela uma pilha de blocos dourados irregulares, o Ouro do Reno em seu estado bruto. Mas sua própria presença em meio a uma construção artificial, um dos símbolos do “progresso” da sociedade industrial, indica a relação de dominação e exploração existente entre o homem e a natureza. Como o potencial para o “mal”, na forma de poder desmedido, já está contido no Ouro que repousa no fundo do Reno, assim o potencial para o “mal” na forma da exploração monetária e industrialista já se encontra no Ouro que repousa dentro da represa.

Schenk é novamente bastante fiel às rubricas de Wagner: o alto da rocha central se ilumina com uma luz dourada, e as Filhas do Reno, ao seu redor, saúdam o despertar do Ouro.

O Ouro para as Filhas do Reno representa apenas um brinquedo inocente, que elas valorizam por sua beleza luminosa. Novamente, é reforçado o tema da inocência. A partir de agora, irá, pouco a pouco, se estabelecer um contraste muito mais claro entre desejo inocente e desejo de poder.

Alberich (cujos olhos, poderosamente capturados pelo brilho, olham fixamente para o ouro): O que é, traiçoeiras, / Que lá tanto brilha e cintila?

As Três Filhas do Reno: Onde é, bronco, teu lar, / Que do Ouro do Reno nunca ouviste falar?

Wellgunde: Nada sabe o gnomo / Do olho de ouro, / Que alterna vigília e sono?

Woglinde: Das águas profundas / A esplêndida estrela, / Que sublime na torrente cintila?

As Três Filhas do Reno: Vê, numinosas / No brilho nadamos! / Queres, medroso, / Nele mergulhar, / Então dança e desfruta conosco! / Wallalalala leialalai! / Wallalalala leiajahei!

Alberich: A teus jogos d’água / Só serve o ouro? / Serventia então não me tem!

A princípio, Alberich se vê atraído pela beleza do Ouro, como antes se vira atraído pela beleza das ninfas. Na produção de Chéreau, ele vai até a pilha de ouro e a examina com cuidado, mas não corre até ele ou se mostra sequer muito empolgado: ele está apenas curioso.

Schenk mantém Alberich na mesma posição em que se encontrava logo antes da primeira aparição do Ouro, olhando de longe para ele em admiração. Chéreau parece querer reforçar a atração que o Ouro já produz em Alberich, embora o desejo pelas Filhas do Reno

ainda a supere. Pois, ao supor que o Ouro não tem outro valor que não essa mesma beleza, perde o interesse. Em Chéreau, Alberich faz um gesto de enfado para demonstrar esse desinteresse, enquanto que, em Schenk, ele meramente desvia o olhar. A mímica corporal fica mais a serviço do sentido em Chéreau.

Nesse ponto, fica ainda mais nítido o contraste entre a inocência “pura” das Filhas do Reno, que só enxergam o mundo através da ótica da beleza e do prazer infantil, não relacionado a algum tipo de ganância, e Alberich, que possui desejos mais complexos e, portanto, menos “inocentes”: como antes desejava as ninfas também pelo sexo que poderiam lhe proporcionar, agora deseja o Ouro por algum valor além de sua própria beleza. Esse valor irá tornar, gradualmente, de natureza monetária. Wagner estabelece aqui uma espécie de divisão entre cultura e natureza: o mundo da natureza, representado pelas Filhas do Reno, é “inocente”, ou seja, destituído de desejos de natureza material. O mundo de Alberich, por sua vez, já está de alguma maneira ligado à “civilização”, pois, como Nibelungo, ele é um ferreiro e, portanto, um fabricante de artefatos, já distanciado do mundo da natureza. Assim, ele se mostrará passível de ser corrompido pelo desejo do poder. Novamente, Wagner procura estabelecer sua tese de que o poder e a riqueza corrompem e que os males da sociedade advêm da “ganância”, ou seja, o desejo desmedido pelo acúmulo de capital.

Woglinde: O sacro ouro / Não ’scarneceria / Conhecendo o seu poderio!

Wellgunde: Do mundo a herança / Herdaria o mando / Quem do Ouro do Reno / Criasse um Anel, / Que poder sem proporção lhe daria.

Flosshilde: O pai disse isso / E nos determinou / Prudentes proteger / O puro tesouro, / Que nenhum falso das águas o furtasse: Fechai, pois, a boca, oh faladeiras!

Agora o Ouro recebe atributos que vão além de sua beleza: ele é um receptáculo de poder absoluto. A música comenta essa idéia ao fazer soar uma versão embrionária do motivo do Anel (A3-15), que é uma transformação daquele do Ouro. Daí, a necessidade de protegê-lo, embora não se possa dizer que as Filhas façam isso muito bem (irresponsabilidade igualada à inocência). O pai das moças¹²⁵ as encarregou de guardar o Ouro para que este não

¹²⁵ Aparentemente o próprio rio Reno, o que não seria de se espantar: em muitas mitologias, rios são considerados como divindades antropomorfizadas, como é o caso do rio Escamandro que, quando do retorno de Aquiles aos combates na *Iliada*, deseja matar o herói por este, em sua fúria, ter-lhe conspurcado o curso com os cadáveres de suas vítimas troianas. Cf. CAMPOS, 2002, canto XX, v. 490-494.

fosse roubado. Mas as jovens não parecem considerar necessária tal tarefa, pois, segundo informam ao Nibelungo (estando, na verdade, discutindo entre si sobre a sensatez de contar ao anão a respeito dos poderes do Ouro), há uma terrível condição para a obtenção do poder do Ouro:

Wellgunde: Oh sábia irmã, / Estás nos censurando? / Não sabes então / Que um só apenas / O ouro forjar é capaz?

Woglinde: Só quem de Minne / O poder renegar, / Só quem do Amor / O prazer abandonar, / Só ele pode da magia se apoderar / P'ra em um Anel o ouro obrigar.

Ouvimos agora o motivo do Anel de forma mais clara; mas, antes dele, temos outro igualmente importante, o da Renúncia ao Amor (A3-16). Aqui emerge uma das isotopias mais importantes e recorrentes na tessitura do *Anel*: o poder é visto como oposto ao amor, e um só pode ser obtido à custa da absoluta renúncia ao outro. O tema da Renúncia ao Amor é derivado daquele do Ouro, já que é uma necessidade para a obtenção deste como objeto de poder e, portanto, tem estreito parentesco com o do Anel. Também a escolha dos instrumentos para os diferentes temas tem um significado importante, já que, para Wagner, como para muitos outros compositores antes e depois dele, determinados instrumentos tendem a se associar com determinados sentimentos ou “atmosferas”. Assim, o motivo do Ouro, puro e inocente, soa nas trompas, de som mais agudo e brilhante, enquanto que o do Anel soa nos oboés, de som mais grave e, portanto, com maior facilidade para produzir melodias sombrias ou melancólicas (A3-17). Wagner também estabelece a amplitude do conceito da renúncia ao amor, apresentando dois de seus aspectos nos versos de Woglinge: “Nur wer der Minne / Macht entsagt, / Nur wer der Liebe / Lust verjagt, / Nur der erzielt sich den Zauber, / Zum Reif zu zwingen das Gold”¹²⁶ (cena i). Wagner estabelece uma distinção em seu texto entre “Minne” e “Liebe”. Para tanto, baseia-se na “musa inspiradora” dos Minnesinger, os poetas alemães que, a partir do século XII, compunham e cantavam na forma de canção lírica cortesã conhecida como Minnesang (SAYCE: 1982): “A musa dos poetas-cantores dos séculos XII e XIII é a MINNE – personificação feminina do *pensar amoroso*. A expressão significava originariamente a recordação suspirosa da pessoa amada, da eleita do coração” (RIBEIRO, 2007, p. 479). Wagner associa a idéia de Minne a Frau Holda.

¹²⁶ Só quem de Minne / O poder renegar, / Só quem do Amor / O prazer abandonar, / Só ele pode da magia se apoderar / P'ra em um Anel o ouro obrigar.

No folclore germânico, **Frau Holda** ou **Holle** é a matrona sobrenatural da tecelagem, do parto e dos animais domésticos [...] Frau Holda é a matrona de todas as tarefas domésticas femininas, mas principalmente da tecelagem, uma atividade com intensas conotações mágicas e ligações com o outro mundo [...] Tecer é, tradicionalmente, uma tarefa feminina, e uma das poucas graças às quais as mulheres podiam ganhar dinheiro. Holda foi quem ensinou a arte de fazer tecido a partir do linho. Ela governa o cultivo e a tecelagem do linho e, em muitos aspectos, é similar à deusa nórdica Frigg, que governava a tecelagem da lã e também estava estreitamente ligada às mulheres (Grimm's German Mythology, in <http://www.northvegr.org/lore/grimmst/index.php>)¹²⁷.

Em *Tannhäuser*, Wagner deixa clara a diferença entre Frau Holda, que associa ao amor “matrimonial”, que denomina *Minne* (a associação com Frigg também é relevante neste contexto no *Anel*, no qual esta deusa aparece sob o nome de Fricka, esposa de Wotan e deusa do matrimônio), e Vênus, o amor carnal, erótico, que denomina *Liebe*. Retoma essa noção agora no *Anel*, para demonstrar que a renúncia ao amor, que é necessária para a obtenção do Ouro do Reno, não se resume ao amor passional, mas tem implicações muito mais profundas e extensas.

Chéreau, ao estabelecer firmemente sua leitura do *Anel* como uma alegoria sócio-política, consegue transmitir a oposição entre natureza e sociedade ao representar o Reno como uma hidrelétrica e o Ouro do Reno como pedaços de minério dentro da mesma. Estendendo ainda mais essa interpretação alegórica, ele nos vai apresentar os deuses em trajes que os identificam com a nobreza européia. Essa associação pode ser lida no texto de Wagner, uma vez que os deuses – particularmente Wotan – são representados nele como egoístas e irresponsáveis. Como diz deles o gigante Fasolt: “Vós que pela beleza regeis, / Augusta e admirável raça / Quão tolos procurais / Por torreões de pedra, / Pondo por castelo e salão / Feminil prazer em penhor!” (*O Ouro do Reno*, cena ii).

Temos, então, uma oposição entre os deuses, que vivem nas nuvens e governam “pela beleza”, por um lado, e os gigantes e Nibelungos, trabalhadores braçais que vivem na

¹²⁷ In Germanic folklore **Frau Holda** or **Holle** is the supernatural matron of spinning, childbirth and domestic animals [...] Frau Holda is matron of all of women's domestic chores, but none so much as spinning, an activity with strong magical connotations and links to the other world [...] Spinning traditionally was a woman's task, and one of the few from which they could earn money Holda first taught the craft of making linen from flax. She governs the cultivation as well as the spinning of flax, and in many respects is similar to the Norse goddess Frigg who governed the spinning of wool and was also close to women.

terra (ou sob ela), por outro. Veremos como os humanos (e, em parte, os heróis, mas não totalmente, já que esses são, na verdade, semideuses) são representados nos trajes da burguesia, em *O Crepúsculo dos Deuses*. Uma produção que, para sua época, foi inovadora e polêmica, a encenação de Patrice Chéreau, inspirando-se em Bernard Shaw, consegue se ater aos significados subjacentes dos dramas do *Anel*, produzindo uma montagem que provoca a reflexão justamente por nos apresentar elementos visuais inesperados que, à primeira vista, podem parecer contrastar com o conteúdo do texto wagneriano. No entanto, quando esse contraste é examinado com mais atenção, percebemos que não se trata de um contraste, e sim de uma leitura válida que pode ser justificada pelas isotopias presentes no poema de Wagner: o conflito entre Amor e Poder, o conflito entre deuses, gigantes e Nibelungos, que envolve uma disputa pelo poder que irá nivelar todas essas raças (ou, no caso de Chéreau, classes sociais) na ganância, a natureza inocente como contraste à indústria predatória, e a humanidade como aqueles que irão oscilar entre pureza/natureza (Siegfried e seus pais, Siegmund e Sieglinde, e Brünnhilde que, embora valquíria inicialmente, será transformada em mortal) e aqueles que irão ceder à ânsia por poder (os Gibichungos, particularmente Gunther, e Hagen, filho de Alberich com a rainha dos Gibichungos).

São os humanos que irão provocar as mudanças na ordem reinante, o que os parece vincular, como Chéreau interpreta, com a classe média, aquele grupo social interessado em, e capaz de, provocar mudanças no *status quo*. E em Wagner, como nos mitos nórdico-germânicos, eles são realmente a raça intermediária, aquela que não vive nem nas alturas de Asgárðr, onde residem os deuses, nem nas vastidões gélidas de Jöttunheim, onde vivem os gigantes do gelo. Eles vivem em Miðgárðr, a “terra média”, o reino intermediário entre o céu e os mundos inferiores. E são eles os agentes da mudança.

Wellgunde: Seguras estamos, então, / E sem cuidados: Pois tudo com alma, ama, / Apartar ninguém pode o Amor.

Woglinde: Muito menos ele, / O lascivo gnomo; / De ânsia amorosa / Pode até perecer!

Flosshilde: Não o temo agora / Como o fiz antes: Seu ardor de amor / Quase me queimou.

Wellgunde: Uma sulfurichama / Nas soberbas ondas: Sua chama de amor / Chia alto!

As Três Filhas do Reno: Wallala! / Wallaleialala! / Adorável duende! / Desdenhas a alegria? / Na luz do ouro / Como luzes belo! / Oh vem, belezinha, vem rir conosco! / Heiajaheia! Heiajaheia! / Wallalalala leiajahei!

(Elas nadam, rindo, em meio ao brilho, para cima e para baixo.)

Prosegue a ação de *O Ouro do Reno*: as irmãs não acreditam na possibilidade de que algum ser vivo renuncie ao amor. Pois não se trata aqui, como ficará claro no decorrer do *Anel*, de apenas renunciar ao amor entre homem e mulher, e nem mesmo é uma renúncia ao amor sexual: Alberich terá um filho com uma mulher mortal (comprada com ouro, cf. adiante, a seção 3.4 sobre *O Crepúsculo dos deuses*) com o objetivo de transmitir a este sua missão de vingança e de recuperar o Anel. Trata-se, sim, de renunciar a qualquer tipo de afeto: Alberich irá escravizar seu povo e oprimir e torturar seu próprio irmão, Mime. Por sua vez, seu filho Hagen irá se mostrar, inclusive em suas próprias palavras, frio e destituído de amor ou da capacidade para sentir amizade. Mais significativo ainda é o fato de Alberich ter literalmente comprado com ouro os favores sexuais de uma mulher mortal, Grimhild, a rainha dos Gibichungos, para gerar seu filho Hagen, a nêmesis do herói Siegfried. E essa ausência de amor conduz, por sua vez, ao desejo pelo poder:

Alberich (*os olhos fixos na direção do ouro, esteve bem atento à conversa irresponsável das irmãs*): Do mundo o mando / Através de vós conseguir? / Não posso o amor compelir, / Mas com arte a luxúria coagir? (*Terrivelmente alto:*) / Burlai, pois! / O Niblungo vai ao vosso brinquedo!

Arte aqui (*List*, astúcia) é associada a *Kraft*, criação artificial. Fica estabelecido claramente agora, no texto, o contraste entre inocência, amor e natureza, de um lado, e corrupção, desejo de poder e civilização, do outro. O próprio aspecto do Ouro na produção de Chéreau já faz uma associação com seu potencial para ser usado para fins “negativos”: ele se apresenta como uma pilha de minério em estado bruto, extraído da terra por meios artificiais para ser armazenado dentro de uma construção igualmente artificial. Agora, ao roubá-lo, Alberich não vai “arrancá-lo da rocha”, ele vai forçar a abertura da porta do “cofre” que contém o Ouro e carregá-lo de dentro de seu depósito.

A proposta de leitura de Chéreau faz sentido. Ao longo do *Anel*, todos os elementos artificiais, construídos por *List*, serão associados a uma civilização que Wagner

considerava decadente, corrupta e filistéia. O Valhala, o castelo dos Deuses, que é construída com o fim de reforçar o poder e autoridade totalitárias de Wotan e que é comprado em troca do amor, tendo Wotan oferecido aos dois gigantes que o construíram a deusa Freia, a própria deusa do amor, numa clara rejeição desse mesmo amor em favor da ambição. Em Chéreau, ele é uma construção que evoca a arquitetura palaciana do século XIX, da mesma maneira que as vestes dos deuses evocam a nobreza vitoriana. Mas, ao mesmo tempo, evoca as torres e arranha-céus que irão se tornar símbolos da indústria e do “progresso” no século XX.

Outros elementos artificiais perpassam o drama do *Anel* como símbolos da oposição natureza x civilização. A Lança do deus Wotan, símbolo de sua autoridade, que foi talhada de um galho arrancado da Árvore do Mundo (*Weltesche* em Wagner, *Yggdrasil* nos mitos nórdicos), uma ferida que, como as Nornas nos contam no prelúdio a *O Crepúsculo dos Deuses*, fez a própria Árvore do Mundo morrer. O *Tarnhelm*, o elmo mágico que Alberich ordena que seu irmão Mime forje e que lhe dará o poder da invisibilidade e de assumir qualquer forma que desejar. Em outras palavras, um poder de imensa adaptabilidade, exatamente aquilo que Theodor Adorno sugere do Capitalismo:

Mesmo se a lei do índice de queda tendencial das taxas de lucro de Marx, de modo algum imparcial, não tivesse nascido de em um nível imanente do sistema, é preciso concluir que o capitalismo descobriu recursos dentro de si mesmo que permitiram o retardamento de seu colapso econômico *ad Kalendas Graecus* – recursos que incluem o imenso aumento do potencial técnico da sociedade e, oriundo deste, os bens de consumo disponíveis aos membros dos países altamente industrializados. Ao mesmo tempo, as relações de produção se provarem, à vista de tais desenvolvimentos tecnológicos, muito mais elásticas do que Marx suspeitara (ADORNO, 1986, p. 70).¹²⁸

Shaw interpreta o *Tarnhelm* como a cartola do capitalista, a imagem que ele apresenta à sociedade e que torna invisível a seus olhos o comportamento predatório e destrutivo daquele:

¹²⁸ Even if Marx's by no means one-sided law of sinking profit-rate has not been borne out on a system-immanent level, one must concede that capitalism has discovered resources within itself, which have permitted the postponing of economic collapse *ad Kalendas Graecus* - resources which include the immense increase of the technical potential of society and therein also the consumer goods available to the members of the highly industrialized countries. At the same time the relations of production have shown themselves to be, in view of such technological developments, far more elastic than Marx had suspected.

Este elmo é um artigo muito comum em nossas ruas, onde geralmente assume a forma de uma cartola. Ele torna um homem invisível como acionista, e o ajuda a assumir várias formas, tais como um caridoso cristão, um contribuinte de hospitais, um benfeitor do pobre, um marido e pai modelo, um inglês astuto, prático e independente e seja lá mais o que for, quando, na verdade, ele é um mísero parasita da *commonwealth*, consumindo muito e nada produzindo, nada sentindo, nada sabendo, em nada acreditando e nada fazendo exceto o que todo o resto faz, e isso apenas porque ele tem medo de não fazê-lo ou, pelo menos, de fingir fazê-lo (SHAW, 2007).¹²⁹

E, claro, o próprio Anel, a representação primeira e máxima, no *Anel*, da corrupta e corruptora criação artificial, do poder que tem o dinheiro de escravizar os seres humanos.

Schenk continua seguindo fielmente as rubricas de Wagner. Alberich escala a rocha central e arranca dela o Ouro. Não é que uma produção dessa natureza seja errônea. Mas há uma questão a ser considerada: quando da estréia do anel de 1876, a produção cênica foi considerada inovadora e surpreendente, no mínimo pelo fato de que nada semelhante havia sido tentado antes, não na escala proposta por Wagner. Assim, o próprio impacto da novidade pode ter sido capaz de gerar interpretações como as de Bernard Shaw. Por outro lado, após mais de um século, o espetáculo visual oferecido por uma produção como a de Schenk pode ser impressionante, mas dificilmente tem a capacidade de produzir reflexão e questionamento como a de Chéreau, porque, inclusive graças à influência da obra de Wagner sobre o cinema, ela não se nos apresenta como uma novidade causadora de impacto. E, mais ainda: como mencionei, ao apresentar as Filhas do Reno como “peixes” e Alberich como uma espécie de monstro feito de pedra, Schenk rouba esses personagens de seus elementos fundamentais de significação. As Filhas não mais nos parecem sedutoras, eróticas, belas, para que possamos entender a reação de Alberich, que só se volta para o Ouro depois de ter sido cruelmente rejeitado por elas. Poder e riqueza têm, na primeira cena de *O Ouro do Reno*, menos força que a beleza feminina. Se essa beleza é transformada em algo grotesco, ela não é mais beleza e, assim, é esvaziada de sua força de sedução. Por outro lado, é importante que compreendamos o sofrimento de Alberich: o *Anel* não é uma parábola maniqueísta, com seus vilões perversos de um lado (Alberich e Hagen) e seus heróis cintilantes (Wotan e Siegfried) do outro. As

¹²⁹ This helmet is a very common article in our streets, where it generally takes the form of a tall hat. It makes a man invisible as a shareholder, and changes him into various shapes, such as a pious Christian, a subscriber to hospitals, a benefactor of the poor, a model husband and father, a shrewd, practical independent Englishman, and what not, when he is really a pitiful parasite on the commonwealth, consuming a great deal, and producing nothing, feeling nothing, knowing nothing, believing nothing, and doing nothing except what all the rest do, and that only because he is afraid not to do it, or at least pretend to do it

fronteiras se dissolvem, e as escolhas morais decorrem na zona cinzenta entre os extremos. Mas isso fica mais difícil se Alberich nos é apresentado fisicamente como um monstro de aparência quase cômica. De novo, o grotesco se coloca em conflito com as isotopias subjacentes ao texto dramático, interferindo com o *Konzept* da obra. Após a cena de transição que se seguirá após o roubo do Ouro, vemos em Schenk o Valhala na situação em que Wagner o descreve, no alto de uma montanha, envolto em névoas matinais. Mas há um problema grave aqui, o castelo mal se assemelha a uma construção, parecendo mais uma extensão da montanha. A oposição vital entre artificial e natural é desfeita.

Retornemos agora ao texto de Wagner:

(Ele salta furiosamente na direção do recife central e se arrasta com terrível velocidade até o seu topo. As donzelas se afastam com gritinhos e mergulham cada uma para um lado.)

As Três Filhas do Reno: Heia! Heia! / Heiajahei! / Vos salvai! / Desvaria o gnomo: A água ferve / Onde ele freme: O amor o fez alucinado!

(Elas riem na mais tola arrogância.)

Alberich (*alcançou o topo do recife com um último salto*): Ainda sem medo? / Lasciviai, pois, nas trevas, / Bando traiçoeiro! (*Ele estende a mão para o ouro.*) / À luz vossa serei letal: Arranco da lavra o ouro, / Forjarei o Anel da vingança: Pois ouçam, oh águas: Assim amaldiçôo o Amor!

(Com terrível força ele arranca o ouro do recife e se atira com ele apressadamente nas profundezas, onde desaparece rapidamente. Espessa noite irrompe subitamente por toda parte. As donzelas mergulham nas profundezas atrás do ladrão.)

Por fim, Alberich amaldiçoa o amor e, assim, obtém a capacidade de arrancar o Ouro da rocha em que se encontrava. Sua fala é dominada pelos temas do Anel (soando, como antes, nos oboés) e pelo motivo da Renúncia ao Amor (A3-18).

Flosshilde: Segurai o ladrão!

Wellgunde: Salvai o ouro!

Woglinde e **Wellgunde:** Socorro! Socorro!

As Três Filhas do Reno: Ai! Ai!

(As águas desabam com elas nas profundezas. Das entranhas da terra pode-se ouvir a risada zombeteira de Alberich. Na mais profunda escuridão, desaparecem os recifes; o palco inteiro, de cima embaixo, fica cheio de águas negras que, durante algum tempo, parecem continuar a correr para baixo.)

O Nibelungo, então, renuncia ao amor. Agora, o tema da Renúncia ao Amor é tocado em tom terrível e ameaçador, *fortíssimo*, para ressaltar as conseqüências funestas (tanto em termos pessoais quanto cósmicos) do ato de Alberich. Ao renunciar ao amor, ele é capaz de arrancar o Ouro de sua rocha. Foge então com ele. As três Filhas do Reno o perseguem, mas em vão. “Das entranhas da terra pode-se ouvir a risada zombeteira de Alberich”. Com o desaparecimento do Ouro, desce sobre a cena uma repentina e profunda escuridão. Esse é o recurso cênico utilizado por Wagner para promover sua primeira transformação de cenário, cuja rubrica, como sempre, é extremamente detalhada:

Gradualmente, as ondas se transformam em nuvens, as quais, à medida que uma iluminação que se intensifica cada vez mais surge por detrás delas, se dissolvem em uma névoa cada vez mais sutil. À medida que a névoa se perde totalmente no alto em tenras nuvenzinhas, ao nascer do dia um espaço aberto no alto de uma montanha se torna visível. O dia nascente ilumina com crescente brilho um castelo de fulgurantes bastiões, o qual se ergue sobre o pico de uma montanha no fundo do palco; entre este castelicoroado pico e o proscênio, a cena é tomada por um profundo vale, em meio ao qual corre o Reno. Ao lado, sobre um platô florido, jaz Wotan, a seu lado Fricka, ambos adormecidos. O castelo se tornou totalmente visível.

Essa transformação é acompanhada de um interlúdio orquestral em que vários *leitmotifs* se entrelaçam e sucedem, dando-nos uma idéia do que está decorrendo entre um momento e outro da ação, na verdade, bastante separados no que toca à seqüência temporal subjacente da narrativa. Vamos rever, portanto, a estrutura de significação traçada pela constante transformação e conseqüente inter-relação entre os *leitmotifs*. O drama se inicia com o tema da Natureza¹³⁰ (A3-1), seguido pelo do Reno (A3-2), uma simples modulação do primeiro. Quando sobe a cortina, temos o motivo da alegria das Filhas do Reno, que é apenas uma aceleração da música Reno para o dobro do tempo¹³¹. O do Ouro (A3-11) também é uma transformação do tema da Natureza, mostrando sua relação com o mundo “inocente” da

¹³⁰ Faço lembrar que os nomes dados a esses *leitmotifs* e a todos os demais nas óperas de Wagner não foram criados por ele, e sim por seus comentadores (Cf. NEWMAN, 1957; BLYTH, 1980; DONINGTON, 1990; DONINGTON, 1979) e alguns, como o motivo associado à alegria das Filhas do Reno, pelo presente autor.

¹³¹ Em notação musical, “o dobro do tempo” não significa duas vezes mais lento, mas duas vezes mais rápido.

criação original. Da mesma maneira, o motivo do Anel (A3-17) é uma transformação daquele do Ouro, passando de tom maior para menor, de modo a atribuir à música pura e inocente do Ouro um caráter sombrio e, portanto, negativo. “Poder” passa a ser associado com o “mal”. Finalmente, o outro tema importante dessa cena (e um dos mais importantes de todo o drama), a música da Renúncia ao Amor, é uma transformação do motivo do Ouro que o aproxima daquele do Anel, associando assim a perda do amor com a aquisição do poder e, uma vez mais, reafirmando uma das mais propostas centrais do drama: a corrupção gerada pelo poder é a consequência do abandono do amor. Amor, como já disse, num sentido extremamente amplo. Isso encerra a cena i. No interlúdio orquestral que promove a transição para a cena ii, a orquestra joga com vários *leitmotifs*. Esses interlúdios orquestrais são dos momentos que deixam mais clara a função da orquestra no *Anel* como uma voz narrativa e que nos explicitam algumas relações que se tornarão muito importantes daqui para frente: temos nas cordas uma versão acelerada do motivo do Reno e do Ouro (A3-19), enquanto que os instrumentos de sopro tocam a música da Renúncia ao Amor (A3-16). Esse é seguido pelo tema do Anel (A3-17), indicando-nos que, agora, Alberich está ocupado em forjar seu instrumento de poder. Gradualmente, no entanto, o motivo do Anel (que é em tom menor) vai se transformando para um tom maior nas flautas e flautins (A3-22). Ele é repetido, em tom um pouco mais luminoso, enquanto as flautas e flautins uma vez mais promovem a ponte de transformação entre o menor e o maior (A3-23). Na terceira repetição, ele já está bastante alterado e, agora, as harpas entram com as flautas para tornar mais clara a transformação das trevas para a luz, do mundo subterrâneo dos Nibelungos para o mundo celestial dos deuses (A3-24). Mais uma transformação do tema, no qual são as trompas, um instrumento associado em Wagner com motivos heróicos e/ou mais positivos, que retomam o tema do Anel (A3-25), agora já totalmente alterado de menor para maior. Isso culmina na execução da música do Valhala, o castelo dos deuses, nos metais (A3-26). A transição está completa. No entanto, é importante perceber que o motivo do Valhala, o castelo cuja construção o líder dos deuses, Wotan, ordenou para que fosse símbolo de seu poder e domínio sobre o mundo, é uma transformação do tema do Anel que Alberich forjou com o Ouro do Reno, o Anel que representa o poder que, na tetralogia, é associado à corrupção, à ausência de amor, em última instância ao mal e à destruição. Isso se encaixa com perfeita lógica no projeto de Wagner, pois Wotan combinou com os construtores do Valhala (os gigantes Fasolt e Fafner) que lhes daria como paga a deusa Freia, a deusa do amor. O deus supremo, portanto, também fez uma escolha entre amor e poder. Sua relação de paridade com o Nibelungo está agora estabelecida,

embora não fique ainda clara para o público. A seqüência completa torna mais evidente o processo de entrelaçamento dos motivos (A3-27).

Há um contraste que é estabelecido entre os deuses e os Nibelungos já desde o início, mas o conteúdo do drama irá desmentir esse contraste aparente entre luz e trevas, bem e mal. Se Alberich renunciou ao amor por desespero e amargura, Wotan o fez por ganância e egoísmo: para consolidar seu poder e prestígio como líder dos deuses e senhor do mundo. Quando a segunda cena de *O Ouro do Reno* se inicia, vemos o Wotan e sua esposa Fricka adormecidos em um campo coberto de flores no alto de uma montanha, enquanto as nuvens ao fundo da cena gradualmente vão revelando um imponente castelo no alto de um pico ainda mais alto. Ao separar o proscênio do fundo da cena, a rubrica nos informa que devemos imaginar um vale no fundo do qual corre o rio Reno. Há, então, uma aparente separação entre o mundo das trevas e o mundo da luz, entre as profundezas e as alturas. No entanto, como dirão as Filhas do Reno no final da ópera, “Digno e decente / É só nas profundas: / Falso e fingido / É o que lá no alto folia!” (cena iv). Mas não há apenas uma inversão de valores, pois o mundo subterrâneo dos Nibelungos também foi dominado pela ganância e a violência: Alberich escravizou seu povo que antes vivia em alegre liberdade: “sem cuidados forjávamos, / Lavrávamos ao léu / Ornatos para nossas mulheres, / Belos forjados, / Lindos nibelunguibrincos; / Jucundos e joviais na labuta”. Agora, tornaram-se escravos de Alberich, que os está usando para forjar um tesouro com o qual pretende, literalmente, comprar o domínio do mundo. Nesse ponto, como em vários outros, ao longo *Anel*, a lógica do enredo se contradiz: embora o Anel tenha dado a Alberich o poder de controlar seu povo, os Nibelungos, parece não ter esse mesmo efeito em mais ninguém. Ele precisa, então, forjar um vasto tesouro com as riquezas da terra para conseguir o domínio do mundo. Por outro lado, ameaça Wotan de, ao recuperar o Anel, destruí-lo e aos demais deuses com “as hostes de Hella” (Siegfried, Ato 3, cena i). Na mitologia nórdica, Hella é um dos monstros filhos do deus Loki, e que comanda o reino dos mortos (chamado de Hell, cf. HOLLANDER, 1999; *Edda Maior*, 1986; STURLUSON, 1991 e 1998). Aparentemente, o Anel dá a Alberich o poder de comandar as hostes do mundo subterrâneo, mas não os deuses, gigantes e humanos, que habitam acima deles. Mas estes podem ser comprados com dinheiro. O contraste, portanto, entre o mundo dos deuses e os mundos inferiores não é tão intenso em termos morais ou emotivos. Wagner procura, no entanto, tornar esse contraste o mais intenso possível em termos visuais, de modo a produzir um impacto ainda maior quando vemos Wotan agindo

como um vilão, particularmente na terceira cena d’*O Ouro do Reno*, quando toma de Alberich o Anel à força. Isso é essencial para a apresentação da concepção de obra de Wagner que está presente nas isotopias do texto, para que fique claro que não há uma divisão maniqueísta entre heróis e vilões no *Anel*, pois todos estão, de uma maneira ou de outra, sujeitos à corrupção do poder do Anel. Para isso, não importa se a produção é vanguardista ou conservadora, pois não é no cenário puro e simples, ou no figurino dos cantores, tomados como elementos isolados, ou em sua contemporaneidade ou historicidade, que se encontra a apresentação do *Konzept* de Wagner, que se encontra na união dos textos poético e musical com a montagem para produzir o conjunto da produção espetacular. Como disse um comentarista da página “Sounds & Fury”, a respeito de uma produção de *O Holandês Voador* em Bayreuth em 2002 por Katharina Wagner:

Gostaria de dizer sem demora, nessa altura, para rebater de forma imediata e com preempção a clássica réplica invejosa dos aficionados do eurotrash, que sarcasticamente caracterizam de retrógrados os pontos de vista de pessoas como eu, que *não* estou dizendo que uma leitura válida da visão de Wagner tem de estar vestida e tornada manifesta nos trajes das produções wagnerianas do século XIX, ou que as próprias montagem e rubricas de Wagner têm de ser seguidas de maneira dogmática e cega, ou sequer que precisam ser seguidas. O que estou dizendo (e disse antes, com frequência) é que, não importa quão contemporânea seja a vestimenta da produção, esta deve, em sua essência, ser uma concretização da visão de Wagner – *seu Konzept*, conforme expresso no texto, na música e na *mise en scène*, não o *Konzept* do diretor ou produtor de uma produção atual (http://www.soundsandfury.com/soundsandfury/2004/07/more_on_the_mat.html, acesso em 03 de maio de 2007, 09:49)¹³².

3.2. A Valquíria

A Valquíria, a segunda ópera na tetralogia do *Anel*, denominada por Wagner do primeiro “dia” de sua “trilogia com prólogo”, nos transporta agora para o mundo dos heróis, filhos dos deuses (o que traz à mente as idades do mundo conforme apresentadas por Hesíodo,

¹³² Let me remark quickly at this point to immediately and preemptively blunt the classic and invidious retort of those Eurotrash aficionados and defenders who sneeringly characterize as retrograde the views of people such as myself that I am *not* saying that a valid realization of Wagner's vision need be clothed and made manifest in the traditional garb of 19th-century Wagner productions, or that Wagner's own staging and stage directions be adhered to dogmatically, slavishly, or at all. What I am saying (and have said before, and often) is that no matter how contemporarily clothed and made manifest the production might be, it must at its core be a realization of Richard Wagner's vision — his *Konzept*, as expressed in text, music and *mise en scène*, not the *Konzept* of the director or producer of a current production

em *Os Trabalhos e os Dias*). Há uma progressão do mundo puramente mítico-divino de *O Ouro do Reno*, passando pelos dramas intermediários de *A Valquíria* e *Siegfried*, até o mundo humano de *O Crepúsculo dos deuses*. Os personagens são deuses (Wotan e Fricka, Brünnhilde e as demais valquírias), semideuses (Sigmund e Sieglinde) e um mortal (Hunding). As cenas se passam em locais remotos, especificamente uma floresta, na qual a única habitação humana que vemos é a isolada cabana de Hunding, e elevados picos rochosos. Isso mantém a ação isolada, mais apropriada ao caráter “intimista”, “personalista” das relações desenvolvidas ao longo dessa ópera: o amor incestuoso de Sigmund e Sieglinde, a opressão do brutal Hunding, o conflito matrimonial e moral entre Wotan e Fricka e, por fim, o conflito moral/emotivo entre Brünnhilde e Wotan.

3.2.1 Ato 1, cena ii

A Valquíria tem início com uma tempestade em uma floresta remota, em meio à qual se situa a morada de um guerreiro chamado Hunding. Sigmund, o filho do deus Wotan com uma mortal, entra na casa de Hunding para escapar à tempestade. O motivo da tempestade é, na realidade, o tema de Donner, o deus do trovão, que só vemos em pessoa em *O Ouro do Reno*. Isso conecta os deuses a forças elementais ou a sentimentos vitais, com exceção de Fricka e Wotan, que têm uma dimensão moral e política como deuses respectivamente do matrimônio e dos tratados.

Exausto, Sigmund adormece diante da lareira ao som de seu motivo e é encontrado por Sieglinde, esposa de Hunding. Na verdade, Sieglinde é a irmã gêmea de Sigmund. Ambos foram separados na infância quando a casa em que viviam fora atacada pelos Neidingos, um povo guerreiro, parentes de Hunding. A mãe dos dois foi morta, seu lar destruído e Sieglinde foi entregue como esposa a Hunding, enquanto Sigmund e seu pai, que conhece por Wälse, ficaram vagando pelas florestas e ermos, sempre perseguidos por seus inimigos, até que, um dia, Sigmund se viu só: seu pai desaparecera. Na verdade, a orquestra nos informa, tocando o motivo do Valhala, que o deus Wotan retornou a seu castelo, deixando seu filho só para encontrar, como o deus acreditava, seu próprio caminho. De imediato, surge uma forte atração entre os dois, que desconhecem o fato de que são irmãos. Isso é

demonstrado pelo fato de que o motivo de Siegmund (A3-45) se funde com o da compaixão de Sieglinde (A3-29), seguido por aquele do amor dos Volsungos (A3-55). Sieglinde, impelida por seus crescentes sentimentos por Siegmund, pede que ele fique e espere a chegada de Hunding. Siegmund não está disposto a isso, pois teme trazer sobre a bela mulher que o acolheu o infortúnio que sempre o persegue. Sieglinde lhe implora que fique, pois “Não podes trazer desgraça àqui, / na casa onde a desgraça mora!”. Diante disso, Siegmund decide ficar e esperar a chegada de Hunding. É com o severo motivo deste na orquestra (A3-63) que se inicia a segunda cena. Chéreau representa Siegmund nos trajes de um caçador ou camponês do século XIX: camisa simples, aberta no peito, colete e calças justas, todos de tecido simples de cor clara, e botas de couro de cano alto. Ele traz consigo também um sobretudo preto, mas também de corte bem simples. Suas vestes irão distingui-lo de Hunding, que chega envergando um elegante e pesado sobretudo com uma pequena capa estilo pelerine sobre os ombros, sob o qual traja um elegante colete e calças, tudo preto, e também uma camisa de linho e gravata, tudo ao estilo da veste elegante do burguês vitoriano. O salão de sua residência (A4-3) é amplo e sua arquitetura evoca também a arquitetura vitoriana. A árvore no centro da cena, onde está cravada a espada mágica, que Wotan deixou para que Siegmund encontrasse, destoa do ambiente artificial do salão. No entanto, esse elemento é recorrente na produção de Chéreau. Da mesma maneira que Siegfried vai encontrar seu guia, o Pássaro da Floresta não um morador em uma árvore da floresta onde vive o dragão Fafner, mas, sim, um morador em uma gaiola pendurada em uma árvore, assim também o freixo ao redor do qual o salão central da residência de Hunding foi construído parece uma decoração ambiente de gosto duvidoso: o domínio do homem sobre a natureza na sociedade industrial e seu distanciamento desta. Se considerarmos que Hunding – e, portanto, sua moradia – é um dos representantes no drama da sociedade que Wagner procura condenar e criticar, e que desejava revolucionar política, moral, cultural e espiritualmente através desse mesmo drama, a posição da natureza na produção de Chéreau é bastante coerente. É interessante notarmos também a presença de vários extras que entram em cena quando Siegmund questiona pela primeira vez a autoridade de Hunding, ao mesmo tempo agradecendo-lhe pelo abrigo e refrigério que recebeu em sua residência e questionando se ele pretende repreender sua esposa por ter seguido as leis da hospitalidade. Esses extras, que representam os membros do clã de Hunding, podem não estar presentes no texto de Wagner, mas são mencionados como vivendo nas proximidades. Eles servem, também, para reforçar a posição social e tradicional de Hunding, que encara Siegmund com desdém, considerando-o como membro de uma classe social inferior.

Contraste-se isso com a produção de Schenk: também temos um amplo salão, mas escuro e sombrio. Aliás, nesse aspecto, a produção de Schenk vai conquistar um ponto importante: quando o luar irrompe pela porta que é aberta pelo vento da primavera, representado o florescimento do amor de Siegmund e Sieglinde, o contraste da iluminação do cenário vai produzir um efeito quase totalmente ausente na produção de Chéreau, que deixou as duas primeiras cenas do ato iluminadas demais. Um importante efeito psicológico fica, assim, perdido (dessa maneira observamos como a luz é uma linguagem fundamental nestas óperas, concordando com a idéia do teatro total de Wagner). Na produção de Schenk, portanto, temos uma ampla árvore no centro da cena, e a porta do salão e suas paredes de madeira evocam efetivamente o que se poderia esperar da morada rústica de um guerreiro nórdico. O figurino dos cantores também dá essa impressão: Hunding é o típico estereótipo do guerreiro *viking*, com armadura de couro repleta de cravos de metal e carregando um machado. Siegmund traz uma roupa similar, embora mais simples e está, claro, desarmado. Sieglinde enverga um vestido marro de gola alta e mangas brancas, bufante, mas também de aspecto um tanto quanto bárbaro. Essa apresentação do cenário e dos personagens não traz consigo a dimensão sócio-política que tendemos a associar ao texto de Wagner. Da mesma maneira, as diferenças entre os personagens e os sistemas de valores que representam, se perdem em uma produção dessa natureza. Pode-se argumentar que essa produção, como já mencionamos ao comentar *O Ouro do Reno*, é fiel às rubricas de Wagner e, portanto, se ela não consegue transmitir ao público a dimensão política e a crítica sócio-cultural que podemos perceber no texto wagneriano, então a produção se mostra falha com relação à questão das isotopias. Mas o impacto causado pela novidade das produções originais à época de Wagner, repetimos, foi suficiente para chamar a atenção de, pelo menos, parte de seu público para os temas subjacentes. Em nossos dias, o público já espera ver guerreiros *vikings* e valquírias em armadura com capacetes alados em uma produção de *A Valquíria*. Através da familiaridade de repetidas produções que não procuraram renovar a apresentação visual dos dramas do *Anel*, o impacto da conjunção entre montagem, texto verbal e texto musical se diluiu quase ao ponto de se perder. Podemos nos deslumbrar com a beleza de uma produção dessa natureza, mas não tendemos, a não ser a posteriori, como algo tardio, a refletir sobre as dimensões que se encontram subjacentes à dimensão estética dos dramas de Wagner. O efeito de estranhamento faz com que o espectador indague sobre a natureza ficcional da obra dramática que lhe está sendo apresentada. Mas este efeito não estará presente se o único aspecto passível de transformação e atualização, a montagem, for familiar (A4-4).

(Sieglinde se agita subitamente, atenta, e ouve Hunding, o qual, do lado de fora, está levando seu cavalo para o estábulo. Ela vai rápido até a porta e a abre; Hunding, armado com escudo e lança, entra e se detém na porta ao perceber a presença de Siegmund. Hunding se volta com um olhar gravemente questionador para Sieglinde.)

Sieglinde (enfrentando o olhar de Hunding). Exausto à lareira / Encontrei o homem: / Penas trouxeram-no ao lar.

Hunding. Tu cuidaste dele?

Sieglinde. Os lábios lhe refresquei, / Como hóspede o tratei!

Siegmund (que calma e firmemente observa Hunding). Por teto e bebida / Dou-te graças: / Vais tua esposa por isso exprobar?

Hunding. Sagrada é minha lareira: / Sagrado seja para ti meu lar!

(Ele se despe de suas armas e as entrega a Sieglinde. Para Sieglinde.)

Serve aos homens a ceia!

Dois coisas ficam claras sobre Hunding a essa altura: ele é truculento, trata sua esposa de maneira brutal e peremptória. Claro que ela lhe foi entregue mais como espólio que como esposa, portanto isso seria de se esperar. No entanto, ele também nos é apresentado como um homem fiel a tradições e regras de convívio social conforme seu mundo as entende. Ele não só aceita o estranho em seu lar como um hóspede, embora suspeite imediatamente de infidelidade por parte de sua esposa, mas também o recorda de seus deveres como hóspede: respeitar as sagradas regras da hospitalidade e, portanto, a morada que o recebeu. Isso terá grande importância no segundo ato, quando a deusa Fricka pedirá a Wotan pela vida de Siegmund para atender às preces de Hunding. Fricka é a guardiã do matrimônio e de todas as tradições ligadas a ele. Como tal, ela é conservadora e reacionária. A união incestuosa dos dois irmãos ofendeu Fricka, que não é capaz de aceitar a idéia de que o incesto possa ser consagrado, como Wotan deseja, argumentando que, se um amor verdadeiro uniu os dois irmãos, caberia a Fricka abençoar esse amor e que um casamento sem amor, como o de Sieglinde e Hunding, não poderia jamais, por sua vez, ser consagrado. Aqui vemos um outro conflito que se encontra presente no Anel: o conflito entre o tradicional e o novo. Fricka representa as forças do conservadorismo, incapaz, como Wotan bem coloca, de aceitar o novo. Esse tipo de situação Wagner já utilizara em outras de suas óperas e, para ele, refletia em parte seu próprio conflito como artista inovador diante de uma sociedade que considerava conservadora e filistéia. Hunding também é um agente dessa sociedade e seus valores. Assim, é importante que essa idéia de um conservadorismo retrógrado esteja presente na representação tanto de Fricka quanto de Hunding no palco. Chéreau atinge esse objetivo muito bem através das atitudes dos atores e da maneira como eles são caracterizados pelo figurino. Fricka é uma dama da alta nobreza vitoriana (como o são, de resto, todos os deuses); Hunding também se porta com o comedimento e arrogância que seria de se esperar de um

membro dessa nobreza ou da alta burguesia. Siegmund e Sieglinde, em contraste, agem de maneira mais “espontânea” e abandonada, refletindo o fato de que, na verdade, se encontram “fora” dessa sociedade, não se conformando a suas regras. Isso irá fazer com que sejam rejeitados por ela e, eventualmente, eliminados. Assim, o tema da sociedade filistéia, brutal e arrogante que rejeita e destrói tudo que não se enquadra em suas tradições arcaicas e caducas, que era, como já disse, exatamente como Wagner encarava a sociedade européia de seu tempo, se encontra refletido na produção de Chéreau, tanto em termos do cenário e do figurino, como da atuação dos atores. A morada de Hunding é uma mansão senhorial vitoriana e o pico montanhoso onde Fricka se encontra com Wotan, no segundo ato, surge como um local atemporal, com seqüências de arcos que parecem se perder no infinito e um pêndulo que percorre o mesmo círculo, símbolo da imobilidade radicada na tradição em que os deuses se encontram (A4-5)

Novamente em violento contraste com isso, temos a interpretação literal: o pico de uma montanha, com escassa vegetação espalhada pelo chão e um céu sombrio ao fundo. O figurino também não provoca grandes reflexões. Wotan em vestes que se enquadram bem em seu papel de deus nórdico: manto recobrimdo uma armadura, sua lança um objeto pesada e enorme. Fricka também traz um vestido branco, como na produção de Chéreau, possivelmente uma tentativa dos dois produtores de associar as vestes da deusa do matrimônio e da tradição com um vestido de noiva. No entanto, enquanto em Chéreau suas vestes são discretas, em conformidade com sua posição social, em Schenk elas são quase espalhafatosas, e ela enverga também uma tiara alada, tudo isso evocando, como no caso de Wotan, mais uma figura mitológica do que política (A4-6).

Mas é importante ter em mente que Wotan vai ceder aos argumentos de Fricka quanto ao incesto praticado pelos gêmeos Siegmund e Sieglinde. A questão do tabu do incesto não é nova e, segundo Freud, está, na realidade, presente, senão em todas, pelo menos na maioria das sociedades (FREUD, 1981, págs. 1747 – 1758). Fricka também vai demonstrar a Wotan que Siegmund não é o agente livre que ele deseja, mas sim um mero instrumento do deus, que foi protegido por ele toda a sua vida e que teve seus caminhos trilhados cuidadosamente para cumprir o plano de Wotan. Esse fato anula completamente o valor de

Siegmund como o herói que poderia matar o dragão Fafner e recuperar o Anel sem, com isso, violar o tratado feito com o ex-gigante por Wotan.

Ao considerarmos tudo isso, é importante retratar Fricka como uma figura conservadora, mas também é vital que lhe seja mantida a dignidade de sua posição: em outras palavras, ela não deve ser vista apenas como uma velha carola que está insistindo em sustentar idéias ultrapassadas, e só o consegue, porque seu marido é fraco de caráter. Wotan não é fraco de caráter, nem Fricka é uma figura ridícula. O que ocorre no conflito entre ambos é que o deus é obrigado a admitir forçosamente que sua esposa tem razão quanto à necessidade de punir o incesto e quanto a Siegmund ser um mero instrumento seu. No caso do incesto, podemos argumentar que, se este for admitido como legítimo, porque ocorreu motivado por amor, como Wotan gostaria, a vida em sociedade enfrentaria sérios problemas, uma vez que a ordem tenderia a desaparecer de uma cultura cujos membros passarão simplesmente a ceder diante de qualquer um de seus desejos, produzindo um retorno a um “caos” mítico que seria um estado que antecede à cultura. Acredito ser esta a razão psicológica por trás da vitória dos argumentos de Fricka sobre Wotan, aquilo que dá a ela sua superioridade moral sobre o marido neste ponto. Mas esse não seria o “caos original” do prelúdio do *Ouro do Reno*, e sim um caos que levaria à destruição, em que o desejo não estaria mais sob qualquer tipo de controle, algo similar ao estado de natureza suposto por Hobbes no *Leviatã*.

(Sieglinde pendura as armas nos ramos do freixo e, então, retira comida e bebida da despensa e as dispõe na mesa para a refeição noturna. Involuntariamente ela fixa seus olhos novamente em Siegmund.)

(Hunding mede agudamente, mas com espanto, as feições de Siegmund, que compara com as de sua esposa; para si.)

Como símile ele é à mulher! / O luminoso dragão / Lhe lampeja também nos olhos.

Hunding imediatamente percebe a relação entre Siegmund e Sieglinde, embora estes ainda a ignorem. Seu comentário sobre a semelhança dos dois é acompanhado do motivo do Tratado (A3-64), associado a Wotan, para indicar a descendência dos Volsungos. A razão do “dragão luminoso” em seus olhos é que eles são os filhos que Wotan gerou para que Siegmund crescesse com a capacidade de executar uma única missão: matar o dragão Fafner e devolver o Ouro ao Reno, anulando, com isso, a maldição que o Nibelungo lançou sobre o

Anel quando Wotan lho roubou e que, agora, ameaça a própria existência dos deuses. Wotan pretendia criar um herói livre da influência dos deuses para que, assim, ele não perdesse seu poder e autoridade devido às ações de Siegmund. Pois o tratado que fez com os gigantes ainda está em vigor: o Anel e o tesouro dos Nibelungos é o pagamento que Fasolt e Fafner aceitaram em troca da deusa Freia pela construção do Valhala. Wotan, o deus dos tratados, cujo poder e autoridade estão inscritos em runas de tratados em sua lança, não pode, portanto, tomar o Anel do gigante. Este, por sua vez, como as valquírias irão nos informar no terceiro ato do presente drama, transformou-se em um dragão para melhor guardar o tesouro. Vemos como a trama está se direcionando cada vez mais para o problema que Wotan criou para si mesmo quando, em nome do poder, renunciou ao amor sem se dar conta disso. Cada vez mais, o deus se vê enredado nos problemas políticos e morais criados pelos próprios tratados que originalmente utilizou para obter o domínio do mundo. Assim, a dimensão de crítica cultural do Anel sobe a um novo patamar: o da política e suas relações com valores individuais. O roubo de Wotan do Anel do poder é mais do que um crime individual. Como Alberich coloca bem, “Cuida-te, / Soberano Deus! / Se eu pequei, / Pequei livre contra mim: / Mas contra tudo que era, / É e será / Pecas, eterno tu, / Arrancando-me arrogante o Anel!” (*Ouro do Reno*, cena iv). Quando rouba o Ouro do Reno e forja o anel, Alberich é responsável apenas por si próprio, ele “peca apenas contra si mesmo”, seus atos ainda não assumiram uma dimensão política. Wotan, no entanto, já é o governante do mundo, ele é um deus imortal que, por atos explicitamente políticos, seus tratados, estabeleceu as bases de sua dominação. Assim, seu crime não tem uma dimensão meramente pessoal. Ele peca contra o mundo, “contra que era, é e será”. Esse aspecto se tornará cada vez mais fundamental no desenvolvimento do personagem de Wotan e, em última instância, no desenrolar dramático de todo o *Anel*. Esse conflito pode ser explicitado ou não em uma encenação, mas não é tão explícito sem uma reflexão mais detalhada sobre o texto. Esse é um dos pontos mais importantes em que uma encenação reflexiva, não presa apenas às rubricas e produções tradicionais do *Anel*, mais pode auxiliar na apresentação do *Konzept* de Wagner.

Ao perceber a semelhança entre os dois irmãos, a desconfiança de Hunding em relação a Siegmund aumenta e ele o questiona em maiores detalhes. Siegmund hesita em contar sua história a um desconhecido e Hunding, astuto, o leva a fazê-lo, instigando Sieglinde a lhe pedir pela narrativa.

(Ele oculta sua surpresa e se vira novamente, como que questionando, para Siegmund.)

Longe daqui, creio, / Veio o teu caminho; / Um cavalo não cavalgou, / Quem repouso aqui achou: / Que ruim vereda / Foi-te tão vil?

Siegmund. Por silva e campo, / Cerrado e campina, / Caçou-me tormenta / E potente sofrer: / Não sei a senda, que eu segui. / P'ra onde errei, / Sei inda menos: / Novas receber seria um regalo.

Hunding (à mesa, acenando para que Siegmund tome assento). O teto que te cobre, / A casa que te tem, Hunding chamam senhor; / Orienta daqui / Para oeste teus passos / E em quintas ricas / Casas têm parentes, / Que de Hunding a honra protegem. / Se dá-me honra meu hóspede, / Irá seu nome agora me informar.

(Siegmund, que se sentou à mesa, fixa pensativamente os olhos no ar diante de si. Sieglinde, que se sentou ao lado de Hunding, diante de Siegmund, ergue os olhos com visível interesse e expectativa para este.)

Hunding (*observando ambos*). Causa-te cuidado / Em mim confiar, / À mulher aqui dá novas: / Vê com que gana ela te indaga!

Siegmund tem um passado trágico. Ao mesmo tempo, mostra-se como alguém que cresceu fora da sociedade, em meio às florestas, como um “lobo”. Hunding se mostra admirado com a improbabilidade da história.

Hunding. Fantásticos, ferozes contos / Contas, ousado hóspede, / Doricogo – o Lobacho! / Parece-me que do perigoso par / Ouvi sombrias sagas, / Mas conheci Lobo / E Lobacho nunca.

[...]

Siegmund. Uma grande caçada a nós / Começaram os Neidingos. / Caçadores muitos / Caíram aos Lobos, / Em fuga pela floresta / Impeliram as feras. / Qual palha espalhamos os inimigos. / Mas longe do pai fui forçado; / Sua pista eu perdi, / Por ela muito busquei: / Uma pele de lobo só / Achei na floresta; / Vazia jazia ante mim, / O pai eu não achei. / Da floresta fui impelido; / Fui atraído para homens e damas. / Quantos encontrei, / Onde os achei, / Seja por amigos / Ou mulheres buscando, / Sempre um proscrito eu me tornava: / Infelicidade jazia ante mim. / O que justo eu julgava, / Outros pensavam errado, / O que perverso sempre me pareceu, / Outros davam louvores. / Em querelas caía, / Onde me achava, / Ira me encontrava, / Onde eu passava; / Cobiçando por deleite, / Despertava só dor: / Por isso devo Doricogo me chamar; / A dor colho eu só.

Quando Siegmund menciona o desaparecimento do pai, o tema do Valhala, o castelo dos deuses, soa na orquestra, para nos indicar para aonde Valse (Wotan disfarçado) retornou (A3-26). E a frase “Por isso devo Doricogo me chamar; / A dor colho eu só” é cantada ao som do infortúnio dos volsungos (A3-30). Sieglinde demonstra claramente sua opinião sobre seu marido e sua preferência por Siegmund. Instigado por isso, este entra na parte de sua narrativa que irá lhe indispor com seu anfitrião:

Siegmund (cada vez mais agitado). Uma triste criança / Clamou-me a tutela: / Casar queriam / Os pusilânimes parentes/ A alguém que não amava a donzela. / Contra a compulsão / Corri a lhe dar proteção,/ A contrária corja / Castiguei em combate:/ O vencedor varreu os inimigos./ Fulminados foram os irmãos:/ Os corpos abraçava a donzela,/ A ira afastada pela aflição./ Com doida maré de lágrimas/ Contemplou a carnificina:/ Pela morte dos próprios irmãos/ Lamentava a noiva infeliz./ Dos perecidos, parentes / Chegaram em fúria;/ Numerosos, votavam / Por vingança;/ Ao redor do lugar/ Investiram-se-me inimigos./ Mas da fracassa/ Não fugiu a moça;/ Com escudo e lança/ A escudei longamente,/ Té lança e escudo / Na luta se me espedaçarem./ Ferido e desarmado estava.../ Morrer vi a donzela:/ Me perseguiu a colérica corja.../ Nos cadáveres jazia ela morta./ (Com um olhar cheio de doloroso fogo para Sieglinde.) / Agora sabes, perguntadora mulher,/ Porque eu Pacífico não me chamo!

(Ele se ergue e caminha até a lareira. Sieglinde, pálida e profundamente abalada, baixa os olhos para o chão.)

Siegmund, portanto, é alguém que, por ter sido criado fora das tradições do mundo social, não respeita nem compreende suas leis, obedecendo apenas a sua própria moral, informada por seus valores pessoais. Por essa razão, está em constante conflito com o mundo, sendo a própria imagem do herói romântico, aquele que valoriza o individualismo em oposição aos ditames da autoridade (TAVARES, 1991, p. 66-67). Como no caso da dimensão política das ações de Wotan, a dimensão político-moral envolvida no conflito entre Siegmund e Hunding está totalmente explicitada no texto do poema escrito por Wagner. Embora Fricka deixe claro que, ao gerar mortais independentes, Wotan declarou o fim dos deuses, e embora os gêmeos cometam tanto adultério quanto incesto, o conflito entre conservadorismo e inovação não é, como os demais problemas apresentados no *Anel*, de natureza maniqueísta: ambos os lados têm suas razões e procuram preservar seus próprios valores. E, pelo menos até antes da cena final de *A Valquíria*, as forças do conservadorismo irão prevalecer.

Hunding (*ergue-se, muito sombriamente*). Eu sei duma raivosa raça, / Nada sacro lhes é, / Que a outros sagrado: / Odeiam-nos todos e eu. / P'ra vingança fui invocado,/ Expição exigir / Por propinquisangue:/ Muito tarde cheguei / E à casa tornei,/ Do escapado patife a pista / No próprio lar p'ra encontrar. / (*Ele se senta.*) / Meu lar te aloja, / Lobacho, hoje; / Pela noite te acolherei; / Mas com fortes armas / Te armes amanhã, / Para o embate escolho o dia: / Pelos mortos pagará o preço.

Aqui fica ainda mais claro como Hunding é um agente da tradição social: diante de um inimigo declarado, que matou vários de seus parentes e que, ainda por cima, se encontra desarmado, à sua mercê, ele se recusa a lhe negar a noite de repouso que lhe deve pelas leis da hospitalidade. O combate e sua vingança deverão esperar até o dia seguinte. Para reforçar a dimensão social desse conflito entre a tradição e algo que se lhe opõe, os extras que

representam os membros do clã de Hunding agora cercam Siegmund, compelindo-o a se submeter ao desafio de seu anfitrião. Sieglinde, obviamente preocupada pela segurança de Siegmund, tenta interceder, mas é rudemente repelida pelo marido.

(Sieglinde se coloca com gestos de preocupação entre os dois homens.)

Hunding (rudemente). Fora da sala! / Sem demora daqui! / A noctibebida me prepara dentro

E me espera pr'o repouso. \

[...]

Hunding (*toma suas armas do tronco*). Em armas se apóia o homem. / (*No ato de sair da sala, se volta para Siegmund.*) Tu, Lobacho, procurarei amanhã; / Minha palavra ouviste, / arma-te bem!

Vemos que um aparente desrespeito às intenções de Wagner – conforme expressas em suas rubricas, não produz, necessariamente, um resultado que pode impedir a relação entre o espectador e as isotopias subjacentes à obra. E que, pelo contrário, uma produção demasiado fiel a essas mesmas rubricas, pode, sim, prejudicar esse processo ao não chamar a atenção do público, através da pura familiaridade com os estereótipos relacionados às produções wagnerianas, estereótipos esses advindos, em grande medida, de produções originais do *Anel*, para essas mesmas isotopias.

3.3. Siegfried

Em *Siegfried*, continuamos no mundo intermediário entre o divino e o humano. O drama se inicia em uma floresta, onde o Nibelungo Mime, irmão de Alberich, tem sua forja, na qual passa boa parte de seu tempo criando espadas para o jovem Siegfried. Mas, como Mime nos diz logo no início, é uma “faina sem fim”, pois o rapaz é dotado de força sobre-humana graças à sua ascendência divina (ele é o filho de Siegmund e Sieglinde e, portanto, neto de Wotan) e despedaça as armas forjadas por Mime assim que lhes põe a mão. Mime sabe que apenas Nothung, a espada mágica que Wotan legou a Siegmund, serviria ao jovem. No entanto, ela foi despedaçada pelo deus e Mime não tem o poder para forjá-la de novo. Encontra-se, assim, em um dilema, pois sabe que somente Nothung poderá auxiliar Siegfried a executar o que Mime deseja: matar o dragão Fafner, para que o Nibelungo consiga para si o Anel que o dragão guarda, junto com o restante do tesouro dos Nibelungos. Todas essas

reflexões nos são apresentadas no curto prelúdio orquestral do drama. Este se inicia com o tema associado às maquinações de Mime (A3-65), seguido do motivo do Tesouro dos Nibelungos (A3-33) e, depois, a música dos Nibelungos (A3-66), um tema ritmado associado à forja. Segue-se o motivo da servidão dos Nibelungos (A3-67), que é levado até um clímax que deságua no tema do Anel (A3-21), que tem uma conexão estrutural com o motivo das maquinações de Mime, indicando o objeto de sua obsessão e seu desejo de se tornar soberano dos Nibelungos, como Alberich o era antes de perder o Anel. Em seguida, as trombetas baixas intervêm com o motivo da Espada (A3-37), indicando como Mime pensa em obter o Anel.

Toda essa seqüência nos pinta a figura do Nibelungo Mime: uma criatura ambiciosa e mesquinha, maligno sem, no entanto, ser formidável como seu irmão Alberich. Wagner dizia que Mime não deveria ser visto como uma figura cômica ou ridícula. Sua descrição do Nibelungo é bastante detalhada nas rubricas de *Der junge Siegfried*:

“Mime, o Nibelungo, só. Ele é pequeno e curvado, um tanto quando deformado e claudicante. Sua cabeça é anormalmente grande, sua face de uma cor cinza escura e enrugada, seus olhos pequenos, penetrantes e injetados, sua barba grisalha comprida e emaranhada, sua cabeça calva e coberta por um pequeno gorro vermelho. Ele veste um avental cinza-escuro com um amplo cinturão ao cingindo-lhe os rins: pés descalços, com solas grossas e ásperas. Não deve haver nada nisso que sugira o caricato: seu aspecto, quando ele está quieto, deve ser simplesmente perturbador; é só em momentos de extrema agitação que ele se torna externamente lúdico, mas nunca excessivamente ridículo. Sua voz é rouca e áspera; mas isso, em si mesmo, nunca deveria provocar hilaridade no ouvinte” (NEWMAN, 1976B: 346)¹³³.

Essa descrição não envolve necessariamente a figura ridícula que muitos associam a Mime. Como Newman sugere, “não há nada em tudo isso que sugira velhice frágil e lastimável [...] Mime é um ser poderosamente maligno, alguém que faria tudo que Alberich fez se fosse afortunado o bastante de possuir o Anel” (NEWMAN, 1976B: 346)¹³⁴. Muito já se discutiu (cf. NEWMAN, 1976B: 346-7; BARENBOIM, Daniel e SAID, Edward W,

¹³³ Mime, the Nibelung, alone. He is small and bent, somewhat deformed and hobbling. His head is abnormally large, his face is a dark ashen colour and wrinkled, his eyes small and piercing, with red rims, his grey beard long and scrubby, his head bald and covered with a red cap. He wears a dark grey smock with a broad belt about his loins: feet bare, with thick coarse soles underneath. There must be nothing approaching caricature in this: his aspect, when he is quiet, must be simply eerie: it is only in moments of extreme excitement that he becomes exteriorly [sic] ludicrous, but never too uncouth. His voice is husky and harsh; but this again ought of itself never to provoke the listener to laughter.

¹³⁴ There is nothing in all this to suggest feeble, pitiful old age [...] Mime is a powerful thing of evil, one who would do all that Alberich has done were he fortunate enough to possess the Ring

passim;) sobre Mime como uma caricatura representando um judeu ávido por riquezas e destituído de valores mais “elevados”. Edward Said aponta que Wagner utiliza em sua obra caricaturas de judeus para representar personagens que não são judeus (BARENBOIM, 2002, p. 111-12)¹³⁵. Essa hipótese, embora não encontre suporte explícito no texto do *Anel* ou nas obras teóricas que Wagner escreveu sobre este, não é tão improvável quanto os defensores de Wagner gostariam. Ao se considerar o intenso anti-semitismo evidenciado por Wagner, é concebível que tivesse utilizado Mime para apresentar uma metáfora do que considerava ser o judeu: destituído de pátria, escravo da ganância e incapaz de produzir arte “genuína”. Sua argumentação teórica, apresentada em *Judaísmo na Música (Judentum in der Musik)*, centra-se na noção de que o judeu é um eterno estrangeiro em qualquer país em que vive. Por ser sempre segregado na civilização européia, o judeu nunca é capaz, para Wagner, de se expressar idiomáticamente nos idiomas dessas culturas. Assim, é incapaz de compartilhar em suas criações artísticas, que emergem, conforme ele acreditava, do seio da linguagem culturalmente compartilhada. Mas essas idéias não eram apenas de Wagner: a ideologia *völkisch*, que começa a evoluir na Alemanha no século XVIII, com as primeiras idéias de consciência nacional, pregava que os judeus eram intrinsecamente não-germânicos, não tendo se originado daquele mundo mítico primordial habitado por camponeses de puro sangue teutônico (MILLINGTON, Barry. “Wagner e os Judeus”. In MILLINGTON: 1995, p. 181). Por essa razão, e segundo essa leitura, a arte produzida pelo judeu não poderia ser verdadeira arte (seu ataque, embora não os mencione explicitamente, centra-se nas figuras de Meyerbeer e Mendelssohn), mas, sim, uma arte meramente superficial e vazia. E seu ataque à aparência dos judeus lembra muito sua descrição de Mime:

“Quem não teve ocasião de se convencer do travesti de um serviço religioso que é a canção apresentada em uma verdadeira sinagoga popular? Quem não foi tomado de um sentimento da mais profunda repulsa, de horror mesclado a absurdo, ao ouvir aquele gorgolejo, falsete e cacarejo que confunde o som e os sentidos, que nenhuma caricatura intencional poderia tornar mais repugnante do que nos é oferecido aqui em plenitude, em simplória seriedade” (WAGNER, 1988, p. 52)¹³⁶.

¹³⁵ Pelo menos a produção do *Anel* realizada em Bayreuth em 1970 por Patrice Chéreau, com sua leitura explicitamente marxista à la Bernard Shaw de Wagner, apresenta o Nibelungo Mime claramente como um judeu do século XIX – me arriscaria a dizer, como um agiota judeu do século XIX.

¹³⁶ Who hast not had occasion to convince himself of the travesty of a divine service of song, presented in a real folk synagogue? Who has not been seized with a feeling of the greatest revulsion, of horror mingled with the

Ademais, afirma Wagner que “ganho financeiro sem trabalho real, ou seja, usura, é a única profissão que restou [aos judeus]” (WAGNER, 1988, p. 52)¹³⁷.

Siegfried, por outro lado – dentro, claro, da mesma leitura - é o próprio “herói ariano”: jovem, fisicamente perfeito, puro e nobre. Ele é inocente, pois desconhece o medo, não por bravura, mas por pura ingenuidade e ignorância. Como seu sucessor na linha de heróis wagnerianos, Parsifal, Siegfried é um “tolo inocente” (“reiner Tor”, Parsifal, Ato 1, cena ii), que vai adquirir sabedoria através do contato com uma mulher. Por meio de Kundry, Parsifal irá aprender o que é o sofrimento e, assim, atingir a compaixão que lhe irá trazer a sabedoria. Ao encontrar a ex-valquíria Brünnhilde, Siegfried vai conhecer o medo e, assim, descobrir a verdadeira coragem que, na narrativa do *Anel*, vem não da ignorância do medo, mas da capacidade de dominá-lo.

Mesmo assim, Siegfried é um personagem difícil. Ele abusa grosseiramente de Mime, tratando o anão com desprezo e ódio aparentemente injustificados. Como o próprio Mime diz,

“De criança de fraldas / Criei-te em carinho, / Aqueci com cobertas / O frágil fedelho: / Comida e bebida / Trouxe p’ra ti, / Te protegi / Como à própria carne. / E quando crescias, / Cuidei de ti; / Teu leito lavrei, / Para leve dormires. / Te forjei brinquedos / E uma toante trompa; / Para te alegrar, / Me esforcei alegre: / Com sábio conselho / Cuidei de teu saber, / Com cintilante saber / Soube te ensinar. / Sento-me em casa / A labutar e suar, / Por coridesejos tu / Ao léu vais vaguear: / Por ti só a padecer, / Só por ti a sofrer, / Apodreço, envelheço, / O esforçado anão! / (*Soluçando.*) / E para mais pesar, / É só minha paga / Que o pirracento pirralho / Me atormente e odeie!” (*Siegfried*, Ato 1, cena i)

Ele fala da repugnância que a aparência de Mime lhe causa, fazendo várias alusões abusivas ao tamanho e deformidade física do anão: “Vendo-te aí de pé, / Arrastando os pés, / Cambaleando e cabeceando, / Os olhos espremendo, / Pelo pescoço queria / O paspalhão pegar: / O fim faria / Ao obsceno piscar!” (*Siegfried*, Ato 1, cena i). Mime pode facilmente ser visto como uma figura caricata: é muito difícil justificar o ódio de Siegfried por

absurd, at hearing that sense-and-sound-confounding gurgle, yodel, and cackle, which no intentional caricature can make more repugnant than as offered here in full, in naïve seriousness.

¹³⁷ Moneymaking without actual labor, that is, usury, had been left as [the Jews’s] only trade.

ele, que pode parecer baseado em ideais arianos de superioridade física e beleza. Wagner acreditava na superioridade inerente do povo alemão, descendentes dos ários, o “primeiro povo” que sobreviveu ao dilúvio, e seu destino de liderar os outros povos do mundo a um futuro glorioso (WAGNER, 2005) Siegfried diz, negando a afirmação de Mime de que ele é seu filho: “Um dia vim a claro córrego: [...] Lá vi também / Minha própria imagem; / Muito outra que a tua / Ela me pareceu, / Símile a sapo / Qual pulcro peixe; / Mas nunca rastejou um peixe de um sapo!” (*Siegfried*, Ato 1, cena i). É, portanto, extremamente complicado, em termos de isotopias, representar Mime no palco como o ser maligno e sombrio que Wagner nos diz que ele é, pois o próprio texto wagneriano tende a nos apresentá-lo como uma figura ridícula, e sua música, embora não seja diretamente cômica, nunca tem a força que a de Alberich ou Hagen, o filho deste, carregam. Mas é essa malignidade que Siegfried usa para justificar seu ódio por ele, afirmando que sua repulsa por Mime é causada por uma percepção instintiva de sua malignidade: “Tão logo ponho / Os olhos em ti, / Perverso percebo ser / Tudo o que fazes” (*Siegfried*, Ato 1, cena i). Por isso, fica, também, muito difícil fazer com que simpatizemos inteiramente com Siegfried. Se temos dificuldade em perceber Mime como apenas um velho ganancioso que, com muita dificuldade, embora de forma alguma por razões nobres, criou um garoto violento e rebelde, temos igual dificuldade em aceitar o ódio “instintivo” que Siegfried diz ter por ele, uma vez que nem o texto poético nem a música são suficientes para isso. Uma vez mais, fica a cargo da encenação produzir as condições para nos ajudar a chegar a uma leitura mais equilibrada do texto.

Chéreau não tem dúvidas quanto a uma visão caricata de Mime (A4-7). Ele nos é apresentado como estereótipo do usurário judeu do século XIX em sua residência: óculos de aro fino, se equilibrando sobre um nariz adunco, um surrado roupão e gestos e expressões cômicas que realçam a caricatura de ganância, mesquinha e covardia.

Em flagrante contraste, Siegfried é um camponês vitoriano, roupas simples e cabelos dourados e encaracolados para reforçar sua imagem de herói ariano. Suas roupas são também surradas e esburacadas, como que indicando tanto seu desapego a esse tipo de coisa, quanto sua vida livre e selvagem na floresta, quanto, talvez, o fato de ter sido criado por um judeu mesquinho que sequer lhe dava roupas novas.

Mas a dimensão sócio-política da crítica subjacente ao *Anel* não poderia parar por aí, por isso a caverna de Mime, a forja de um ferreiro, é, na produção de Chéreau, transformada no chão de uma fábrica, com piso de placas e grades metálicas e paredes de metal e tijolos, embora abrindo-se para a floresta. E, quando Siegfried re-forja a espada de seu pai, utiliza uma forja automática, que surgira em cena com a entrada de Wotan para a segunda cena do ato, embora estivesse coberta por uma lona. Como se Wotan fosse o provocador de mudanças, embora não mais seu agente direto, sendo para isso necessária a intervenção da nova geração. Nessa forja automática, símbolo explícito da industrialização, será criada a nova espada mágica que irá despedaçar a lança de Wotan, representando, assim, o fim de sua autoridade e domínio sobre o mundo, o início da autonomia dos homens ou, na visão de Chéreau, a queda definitiva da nobreza. Nessa produção, Siegfried simplesmente fica de lado cantando sua “canção da forja”, descrevendo gestos artesanais de forjar uma espada que não têm mais lugar no mundo da indústria, em que a natureza (o dragão Fafner, no caso) será sobrepujada e dominada pela tecnologia.

Necéssitas! Necéssitas! / Especial espada! / Por que foste te partir? / Em estilhaços agora esmaguei / Teu afiado esplendor, / No cadinho caíram os cacos. / Hoho! Hoho! / Hohei! Hohei! Hoho! / Sopra, fole! / Sopra-me as flamas! / Selvagem na selva / Qual torre um tronco, / Ele com denodo eu derrubei: / O forte freixo / Em carvão queimei, / Na lareira lumeia ardente. / Hoho! Hoho! / Hohei! Hohei! Hoho! / Sopra, fole! / Sopra-me as flamas! / Da árvore o carvão, / Como queima calcinante; / Como brilha claro e brioso! / Em flamejantes fagulhas / Faisca e salta: / Hohei! Hohei! Hohei! / Fulmina-me do aço os fragmentos. / Hoho! Hoho! / Hohei! Hohei! Hoho! / Sopra, fole! / Sopra-me as flamas! (*Siegfried*, Ato 1, cena iii).

Novamente, a crítica à sociedade capitalista subjacente ao *Anel* está presente. Essa crítica tem suas raízes no socialismo e no anarquismo de Bakunin¹³⁸, que Wagner conheceu à época da revolta de Dresden de 1848, quando nasceu a idéia que iria dar origem ao *Anel* (NEWMAN, 1976B: 45-51)¹³⁹. Wagner manifestou ao longo de sua vida várias atitudes

¹³⁸ Mikhail Aleksandrovitch Bakunin, 1814 – 1876, anarquista russo, um dos principais instigadores da revolta de Dresden de 1848 e fundador da *Aliança Internacional da Democracia Social* (http://pt.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Aleksandrovitch_Bakunin. Acesso em 12 de junho de 2007, 07:04).

¹³⁹ Há um grande contraste entre as idéias do anarquismo e do anti-semitismo, o que mostra que o *Anel* também carrega em si muitas das contradições não só do homem Wagner, como do próprio povo alemão. O anarquismo é uma proposta – ou grupo de propostas – de natureza político-filosófica que rejeita qualquer forma de governo hierarquizado e compulsório, propondo sua eliminação, muitas vezes com base em uma rejeição mais ampla de qualquer autoridade involuntária – ou seja, não originando-se da vontade do indivíduo – ou permanente. Assim, o anarquismo é uma das muitas correntes que propõe a noção de igualdade de direitos entre todos, sendo essa sua principal base para rejeitar a idéia de um governo. Veja-se

contra a tecnologia, considerando que “a ciência é a força extrema do intelecto humano; mas o gozo dessa força é a arte” (in MILLINGTON, 1995, p. 200). Essas opiniões eram freqüentemente contraditórias, como quando, em uma conversa particular com Cosima, criticou o trabalho em minas de carvão, dizendo que “quando pessoas são enterradas em minas de carvão, sinto-me indignado com uma humanidade que obtém seu aquecimento através desses meios (Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, 16 de dezembro de 1881. In MILLINGTON, 1995, p. 201-2) e, em 1882, ao saber na Sicília que minas de carvão estavam sendo desativadas para serem substituídas por eletricidade, manifestou-se veementemente contra isso, dizendo: “Ainda mais uma máquina”, defendendo a vida natural, sem o suporte da tecnologia e afirmando que as próprias pessoas estavam se transformando em máquinas (Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, 25 de março de 1882. In MILLINGTON, 1995, p. 202). Acima de tudo, se preocupava com o crescente uso que os governos do mundo estava fazendo da tecnologia para fins bélicos. Atento às mudanças sociais causadas pela Revolução Industrial, Wagner foi um assíduo crítico da união entre ciência e tecnologia que, segundo pensava, tinha como função dominar a natureza e rebaixar o ser humano a um mero instrumento do capital. Podemos contrastar essa noção com a visão de Walter Benjamin que, em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, tem uma visão mais otimista da tecnologia. Definindo o peso da tradição que torna as obras de arte irreprodutíveis, que lhes transmite o que chama de “aura”, sua autenticidade ou unicidade, Benjamin cometa:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como se depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através de sua reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 1994, p. 168).

www.anarchyisorder.org e “Anarchism”, em um programa da BBC Radio 4 intitulado “In Our Time”, disponível em http://www.bbc.co.uk/radio4/history/inourtime/inourtime_20061207.shtml, acesso em 22 de agosto de 2007, 06:55. O anti-semitismo, por outro lado, tem várias formas de manifestação. O anti-semitismo religioso, que exigia que judeus se convertessem para uma religião “oficial” (que se considerava, claro, a “verdadeira”), como foi freqüentemente o caso na Europa cristã. O anti-semitismo racial envolve a idéia de que os judeus são uma raça diversa e inferior, um ponto de vista que ganhou primazia no final do século XIX e início do XX como parte do movimento de eugenia, que categorizava todos os povos não-brancos – ou caucasianos – como inferiores (particularmente, considerava os europeus nórdicos como superiores). “Judaísmo na Música” é uma completa e bem argumentada tentativa (embora tais argumentos não resistam a uma análise mais criteriosa em termos científicos, históricos e sociológicos, como freqüentemente era o caso com ele) de Wagner de justificar a suposta inferioridade dos judeus e as razões para excluí-los da própria noção de igualdade proposta pelo anarquismo e pelo socialismo, duas filosofias que ele adotou sem nunca, no entanto, conhecer a fundo seus princípios. Veja NEWMAN, 1976b, pp. 80 – 263).

Wagner, que enxergava o mundo através da arte, julgava sua degradação pelo que via como a decadência das formas artísticas, vendo nisso um processo da inferiorização do ser humano. Benjamin sugere uma democratização da arte, particularmente através do cinema, com a reprodutibilidade técnica e conseqüente degradação da aura. Aliás, é da natureza de uma forma absolutamente reprodutível como o cinema, não ter aura. Podemos questionar isso na medida em que o cinema “democrático” em conteúdo e gosto não é, freqüentemente, considerado arte, mesmo por aqueles que o assistem. E aquele que o é, só incita o interesse de críticos e eruditos, tampouco sendo palatável ao gosto dos freqüentadores do cinema comercial em geral. Uma evidência disso é o fato de que, enquanto o cinema dito comercial se sustenta por seus próprios lucros e pelo financiamento de investidores – ou seja, parceiros comerciais diretamente interessados nesses mesmos lucros – o vulgarmente chamado cinema “de arte” necessita de patrocínio de fundações, empresas e órgãos governamentais. Mas a questão é polêmica: filmes como *Romeo e Julieta* de Baz Luhrman e *Henrique V* de Kenneth Branagh obtiveram grande sucesso comercial e, pelo menos o filme de Luhrman foi financiado pelas vias normais do cinema comercial¹⁴⁰.

Benjamin argumenta que a anulação da aura está relacionada a um processo de transformação histórica que levou a um incremento intenso da capacidade do ser humano de perceber “o semelhante no mundo” (BENJAMIN, 1994, p. 170), em outras palavras, de orientar a realidade em função das massas, retirando das coisas seu caráter singular para universalizá-las através de sua reprodução em massa. Acredito que Benjamin está propondo que esse processo faz com que passemos a perceber as coisas como extensões de nossa individualidade, qual, por sua vez, se massificou na semelhança do outro através do elo gerado pelos meios de comunicação de massa e pela reprodutibilidade técnica, que nega aos objetos um caráter singular, fazendo com que nosso desejo de possuir consiga se estender não apenas aos objetos pragmáticos do cotidiano, mas também à obra de arte. Sugere ele que o cinema é o auge desse processo na arte, uma vez que é uma criação de uma coletividade, entendendo-se aí a idéia de que não apenas é preciso um grande número de indivíduos para produzir um filme cinematográfico, como também é necessário um grande público para torná-

¹⁴⁰ Para polemizar ainda mais o tópico, pode-se argumentar que o sucesso deste filme se deveu à presença do ator Leonardo di Caprio no papel de Romeo e ao apelo de uma história considerada “romântica” (no sentido atribuído ao termo pelo senso comum) e cujo nome (embora não seu conteúdo) de tornou amplamente conhecido e utilizado pela cultura de massa.

lo rentável, ou seja, fazer com que sua existência como obra reproduzível possa ser ratificada por seu sucesso comercial. Não é mais possível a posse única da obra: “*A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar por um quadro, não pode mais pagar por um filme*” (BENJAMIN, 1994, p. 172). Esse fenômeno se repete de maneira muito semelhante na ópera, por menos que Wagner o desejasse. Aliás, ele se estende a toda a música que se desenvolveu após a transição da polifonia para a monodia, que começou na Renascença e se estendeu até o século XVIII. Se pessoas como o Príncipe Esterházy, patrono de Haydn, ou o Príncipe Arcebispo de Salzburgo, patrono de Mozart, puderam ter estes compositores a seu serviço para que produzissem peças de música, inclusive algumas sinfonias, para seus conjuntos particulares de executantes (cf. ELIAS: 1995, p. 19), com Beethoven isso já se tornou impossível. A orquestra requerida por sua *Terceira Sinfonia*, por exemplo, já estava fora do alcance monetário até de seus patronos mais ricos, como o Príncipe Lichnowsky, exigindo que o compositor passasse a buscar a produção de suas obras através de teatros e casas de concerto públicas (LOCKWOOD: 1995, p. 74-79; 187-195). A ópera, que sempre foi a mais dispendiosa forma de espetáculo teatral, jamais esteve ao alcance financeiro de indivíduos, tendo sempre que depender da renda produzida por audiências públicas para sua manutenção. E, dentre todas as óperas jamais produzidas, as produções do *Anel do Nibelungo* continuam, até hoje, sendo umas das mais dispendiosas¹⁴¹.

Seja como for, essa crítica à tecnologia faz parte da estrutura do *Anel* (e também está presente em *Parsifal*), e Chéreau a expressa de maneira bastante explícita em sua produção, fazendo com que o cenário atue em conjunção com os próprios atores de modo a colocar em primeiro plano uma determinada leitura de certos elementos vitais subjacente ao texto. É a ênfase nessa crítica que revive, na produção de Chéreau, o interesse na dimensão reflexiva de *Siegfried* e do *Anel* como um todo. Pode ser difícil para muitos de nós, hoje, aceitarmos a “superioridade” de *Siegfried*. Os resultados catastróficos do ultra-nacionalismo alemão tenderiam a nos fazer rejeitar a figura do herói de Wagner por nos trazer à mente a imagem do “ariano puro” idealizado pelo nacional-socialismo. Não pretendo sugerir que, em

¹⁴¹ É um triunfo da habilidade financeira e sucesso artístico de Wagner que ele tenha sido capaz, com a ajuda de vários patronos e amigos, acima de tudo do Rei Ludwig II da Baviera, construir para si o que foi, em seu tempo, o mais sofisticado teatro de ópera do mundo no tocante à sua estrutura física e à tecnologia ali empregada. No entanto, para sua manutenção e continuada existência, o Festspielhaus de Bayreuth sempre necessitou de um público pagante. Cf. NEWMAN, 1976d: 292 – 310.

Wagner, se encontram os germes do nazismo. Nele, encontramos uma manifestação do nacionalismo exacerbado que fez parte da ideologia romântica. Mas é difícil para nós hoje não lermos nas figuras de Siegfried e Mime o conflito arianos x judeus. Por isso, é benéfico ao herói de Wagner que Chéreau o apresente também de maneira um tanto cômica, particularmente durante sua luta com o dragão e seu encontro com o Pássaro da Floresta no segundo ato. Isso ajuda a humanizar a figura do herói, a tornar mais convincentes seus momentos de introspecção reflexiva, como durante a cena conhecida como “Murmúrios da Floresta”, em que Siegfried reflete sobre seus pais e sua própria solidão.

Em Schenk, a caverna de Mime é apenas uma caverna (A4-8), e mal podemos reconhecer nela qualquer presença da tecnologia. A forja do Nibelungo é apenas uma bigorna, e suas ferramentas parecem feitas apenas de pedaços de metal e madeira. Por uma das entradas da caverna, podemos ver acessórios que realmente se assemelham a arbustos e árvores de uma floresta. Tudo bastante fiel à rubrica de Wagner:

O prosscênio representa parte de uma caverna, a qual continua a se aprofundar para a esquerda, mas, à direita, se abre, tomando três quartos do palco. Existem duas aberturas naturais para a floresta: uma se encontra à direita, imediatamente ao fundo do palco; a outra, mais ampla, na mesma direção, mas mais ao lado. Na parede do fundo, à esquerda, se ergue uma grande forja formada naturalmente por partes da rocha; somente o grande fole é artificial. A tosca chaminé – igualmente natural – penetra pelo teto rochoso. Uma enorme bigorna e outros utensílios de forja (*Siegfried*, Ato 1, cena i).

Isso nega à encenação uma dimensão crítica, pois a tecnologia exibida no palco não é considerada, pelo imaginário contemporâneo, como tecnologia: uma aparência nitidamente mecânica. A forja automática de Chéreau tem vários elementos que evocam essa idéia de tecnologia, inclusive efeitos de arco voltaico, quando seu grande martelo incide sobre a lâmina da espada de Siegfried (A4-9).

A figura de Mime também não evoca tão claramente o agiota judeu da produção de Chéreau, estando mais próxima do Nibelungo imaginado por Fritz Lang, em seu épico *Die Nibelungen* (1924), mas, ainda assim, a associação é quase inevitável, se estamos cientes do anti-semitismo de Wagner, o qual, pode-se dizer, tornou-se quase um lugar comum para

aqueles que conhecem o “mundo da ópera”. E mesmo para quem não o conhece, a idéia da “cavalgada das valquírias”, como já observei, como “música nazista” é quase um *clichê* há bastante tempo, reforçado inclusive por *sites* neonazistas atuais (cf., por exemplo, http://www.pzg.biz/cd210_fallschirmjaeger.htm). A crítica de arte Charlotte Higgins argumenta que Wagner, “[...] longe de ser o ‘compositor oficial’ do Terceiro Reich, se tornou, na verdade, muito menos popular durante o governo de Hitler, de acordo com recentes pesquisas”¹⁴² (<http://music.guardian.co.uk/news/story/0,,2117059,00.html>, acesso em 06 de agosto de 2007, 06:56), sendo superado em popularidade na Alemanha, inclusive entre soldados, por *Pagliacci* de Leoncavallo ou *Cavalleria Rusticana* de Mascagni. No entanto, a mídia ajudou a criar o mito, reforçado pelo panfleto anti-semita do próprio Wagner. Como a própria Higgins comenta,

A Cavalgada das Valquírias era transmitida para acompanhar relatórios de ataques aéreos alemães¹⁴³. Siegfrieds Tod de *Götterdämmerung* era ouvida nas rádios alemãs para anunciar mortes importantes, inclusive a do próprio Hitler. E a abertura de *Rienzi* era ouvida com frequência em ocasiões solenes.¹⁴⁴

A impressão de caricatura de um judeu na produção de Schenk, embora, como disse, bem menos evidente que em Chéreau, também é auxiliada pelo fato de que o cantor/ator, Heinz Zednik representa o papel nas duas produções. Mas o avental e mitenes de couro remetem muito mais obviamente à figura de um ferreiro.

Siegfried, também, usa roupas de couro, com aparência meramente rústica. Tal representação, uma vez mais, não traz em si a direta capacidade de evocar o elemento crítico inserido no texto wagneriano, embora os cabelos louros e a aparência jovial remetam ao herói germânico que comumente esperamos do personagem.

¹⁴² [...] far from being the Third Reich's "house composer", actually became much less popular during Hitler's rule, according to new research.

¹⁴³ O que deve ter inspirado Francis Ford Copolla em seu uso da música nos ataques aéreos dos helicópteros norte-americanos ao Vietnam, em *Apocalypse Now*.

¹⁴⁴ The Ride of the Valkyries was broadcast to accompany reports on German air attacks. Siegfrieds Tod from *Götterdämmerung* would be heard on German wirelasses to announce important deaths - including Hitler's own. And the overture from *Rienzi* was often heard on ceremonial occasions

Ao contrário de Manfred Jung, que representa o papel na produção de Chéreau, ele vai forjar sua espada mágica numa forja de aparência bem artesanal, com todos os gestos necessários a um ferreiro, tendo à sua disposição todos os acessórios associados à forja tradicional. Nada que nos evoque as idéias de Wagner contra a tecnologia industrial (A4-10).

3.4. O Crepúsculo dos Deuses

Em *O Crepúsculo dos Deuses*, a trama do *Anel* passa definitivamente ao mundo humano, apartando-se do universo sobrenatural dos deuses, gigantes e Nibelungos que encontramos em *O Ouro do Reno*, e de semideuses e criaturas fantásticas das regiões selvagens de *A Valquíria* e *Siegfried*. A última intervenção do divino na seqüência de ventos do *Anel* ocorre quando Wotan, em *Siegfried*, tenta impedir o jovem herói de chegar à adormecida Brünnhilde, e tem sua lança partida pela mesma espada que antes, nas mãos de Siegmund, fora partida por ela. A autoridade dos deuses é, assim, removida da cena da ação. Eles se tornam observadores passivos dos eventos que, agora, se encontram inteiramente nas mãos dos mortais. A demonstração dramática disso nos é dada no prólogo de *O Crepúsculo dos Deuses*, a chamada “cena das Nornas”. Estas, gigantes que, na mitologia nórdica, tecem o fio do destino a que homens, monstros e deuses se encontram submetidos (HOLLANDER, 1999, p. 4), se tornam, em Wagner, observadores dos eventos, constantemente narrando entre si o passado, o presente e o futuro que desfiam de seu novelo. Acredita-se que o coro das peças teatrais da Grécia clássica evoluiu dos ditirambos, os hinos orgiásticos cantados em homenagem a Dioniso. Sua função era fornecer informações sobre os eventos que deram origem à ação da peça e um sumário do que está se desenrolando em cena, de forma a ajudar a platéia a seguir a encenação, além de comentar as principais questões que vão surgindo durante a ação e mostrar-lhes como uma audiência ideal poderia reagir ao drama conforme lhes estava sendo apresentado (WILSON, Peter. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000). Dessa forma, as Nornas, em Wagner, são inspiradas nas funções do coro grego. No entanto, o verdadeiro papel de comentar e expandir o significado da ação é reservado à orquestra. As

Nornas apenas cumprem a função de apresentar à platéia um sumário dos eventos que deram origem à ação de *O Crepúsculo dos Deuses*. Devemos nos lembrar que, quando escreveu o poema deste drama, Wagner ainda não tinha concebido as outras três peças que comporiam a tetralogia do *Anel*. Originalmente, ele escreveu *A Morte de Siegfried* (*Siegfrieds Tod*) que, em essência é o atual *Crepúsculo dos Deuses*. Ao longo dos 25 anos de redação e composição do *Anel*, a estrutura, bem como o nome, desse drama se alteraram consideravelmente, principalmente sob a influência do pensamento de Schopenhauer, que levou Wagner, como já mencionei, a transferir a ação de uma “revolução social” promovida por Siegfried, o “homem do futuro”, livre das amarras e convenções de uma sociedade hipócrita e decadente (a relação com uma interpretação do *Übermensch* de Nietzsche se destaca aqui) para o drama mais introspectivo do processo de desligamento do deus Wotan dessas mesmas amarras e convenções sociais e, em última instância, do próprio vazio de uma existência há muito despida de afeto e alegria para abraçar sua própria aniquilação como o evento feliz que dará origem a um novo e mais maduro mundo. Entretanto, ao julgar que a ação de *A Morte de Siegfried* não esclarecia suficientemente a motivação dramática e psicológica de sua ação, Wagner escreveu *O Jovem Siegfried* (*Der Junge Siegfried*), o atual *Siegfried*. Ainda insatisfeito com a clareza das motivações de seus personagens e dos eventos que deram origem a tais motivações, redigiu o poema d’*A Valquíria* e, por fim, julgou necessário produzir *O Ouro do Reno* como prólogo ao já imenso drama. A razão desse processo se encontra na função pedagógica que Wagner atribuía a suas obras. O *Anel* não era, para ele, uma forma de entretenimento, não importa quão rica, complexa e profunda. Ainda que a função de suas óperas fosse, primeiramente, a de expressar o belo (WAGNER, 2007B), acima de tudo considerava que elas deveriam transformar a visão de mundo de suas audiências para fazê-los atingir um estado mais elevado de consciência tanto artística quanto social. Para tanto, julgava necessário que compreendessem as razões e motivações que norteavam as ações de seus personagens para que, inspirados por elas, pudessem atingir uma espécie de epifania que os levasse a perceber quão vazias e mesquinhas eram suas vidas (pelo menos, do ponto de vista dele, Wagner) e, portanto, rejeitar os valores da sociedade capitalista e abraçar os ideais artísticos e políticos que Wagner considerava como corretos¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Wagner nunca foi democrático no tocante às suas opiniões: para ele, qualquer um que discordasse de seus pontos de vista estava errado e deveria ser corrigido. Uma boa ilustração disso encontrasse na ocasião em que um de seus amigos mais íntimos (Röckel) discordou de seu tratamento de saúde usando água mineral gelada,

Mesmo assim, o poema do *Anel* possui várias seqüências como a cena das Nornas, cuja função é explicar à platéia a ação que precedeu os eventos que estão se desenrolando no palco, justamente por que o poema do *Anel* foi escrito “de trás para diante”. Função idêntica cumpre o jogo de conhecimentos entre Mime e Wotan (disfarçado como O Vagamundo) na segunda cena do primeiro ato de *Siegfried*, bem como a explicação dada a Brünnhilde por Wotan da origem de seus problemas na terceira cena do segundo ato de *A Valquíria*. Em todas essas instâncias, os próprios personagens do drama cumprem a função do coro, sem que isso os coloque “ao lado” da ação para que tenham seus comentários. As Nornas são quem mais se aproximam do verdadeiro coro grego, mas, ainda assim, não exatamente. Elas não dialogam com os demais personagens, como o fazem o coro dos cidadãos tebanos com Édipo ou o coro das oceânidas com Prometeu, nem se rejubilam, como em muitas peças gregas, com o triunfo do bem ou lamentam o mal que decorre da *hybris* do herói. Tampouco expressam para a audiência temores e segredos dos personagens que estes não podiam, pela lógica da ação, expressar por si mesmos. Sua única função é nos dar um sumário esquemático do que transcorreu antes e prenunciar o que está para vir, pelo menos no tocante aos deuses, quando a maldição de Alberich faz partir o fio do destino que tecem, simbolizando o fim do poder dos deuses e de sua capacidade de influenciar as ações humanas (e, portanto, do restante do drama do *Anel*).

Agora, portanto, corroído pela maldição de Alberich, o fio do destino se rompe e as Nornas retornam ao ventre da terra, sua mãe Erda, de onde originalmente nasceram, para se unir a ela em um sono eterno que equivale à aniquilação¹⁴⁶:

A Segunda Norna (*com mão ansiosa enroscando o fio na pedra dentada diante da caverna*). Da pedra o fio / Fere-me o fio; / Não firmes mais / Os fios da trama; / Emaranhado está o entrançado. / De infelicidade e inveja / Alça-se a mim o Anel do Niblungo; / Uma vingadora maldição / Rói de meus fios as fibras. / Sabes tu que dela sucederá?

A Terceira Norna (*apanhando rapidamente o fio que lhe foi atirado*). Muito frouxo o fio, / A mim ele não alcança. / Se para o norte devo / Nortear sua ponta, / Mais

que deveria tomar a intervalos regulares durante o dia e em grandes quantidades, as quais lhe provocavam intensas dores de cabeça e diarreias constantes. Convencido do poder quase miraculoso do tratamento, uma vez que *ele* o tinha aceito, Wagner procurou dissuadir o amigo de sua visão “errônea” e convencê-lo a empreender o mesmo tratamento; mediante a recusa de Röckel, num acesso de fúria ameaçou romper relações com ele, ficando sem se corresponder com ele por um longo período (NEWMAN, 1976C: 248).

¹⁴⁶ Isso se aplica apenas a Wagner. Tanto a função das Nornas quanto a própria deusa Erda são criações poéticas dele. Nos mitos nórdicos, as Nornas irão reger o destino até o Ragnarök, o apocalipse nórdico.

firme deve ele ser esticado! (*Ela puxa o fio com mais força: este se parte no meio.*) / Partido!

A Segunda Norna. Partido!

A Primeira Norna. Partido! (*As Três Nornas se erguem aterrorizadas e se reúnem no centro do palco; elas apanham os / pedaços do fio partido e atam seus corpos juntos com eles.*)

A Três Nornas. Finda sempiterna sapiência! / Ao mundo mostrarão / As sábias mais nada. / Desçamos! Para a Mãe! Desçamos! (*Elas desaparecem.*) (*Götterdämmerung*, Prólogo).

Fica, então, estabelecida a superação de uma ordem antiga (nobreza = deuses) por uma outra, deslocando o eixo do conflito dramático, como disse, para os mortais. Esses, no entanto, ainda se encontram divididos em dois “grupos”, ou “casses”. Em *O Crepúsculo dos Deuses*, temos Hagen e Siegfried, um descendente de humanos e Nibelungos, o outro de humanos e deuses. Hagen, filho de Alberich com Griemhild, a rainha dos Gibichungos, representa as forças das trevas no último drama da tetralogia. No entanto, a estrutura dramática do *Anel* não se divide em um conflito em “bem” e “mal”. Graças a isso, Hagen, embora sombrio, malicioso e rancoroso (nenhum atributo que qualquer ser humano normal não possa exibir), se considera justificado em suas ações por ser preterido em relação a seu irmão Gunther, o primogênito e filho legítimo do rei Gibich e Griemhild. Como o próprio Hagen diz, referindo-se a Gunther e Siegfried, “Oh livres filhos, / Contentes companheiros, / Viagem felizes, vivazes! / Para vós ele é vil, / Mas ainda o servireis, / O Niblungo-filho” (*Götterdämmerung*, Ato 1, cena ii).

Poder-se-ia argumentar que a ação não está inteiramente nas mãos de humanos, uma vez que Alberich surge diante de Hagen para lhe urgir em sua missão de destruir Siegfried e recuperar o Anel do poder para seu pai. No entanto, as únicas intervenções do sobrenatural, em *O Crepúsculo dos Deuses*, ocorrem, por assim dizer, fora da linha principal de interação dramática. No início do segundo ato, vemos Hagen adormecido diante dos portais do palácio dos Gibichungos. Alberich surge diante dele, emergindo da escuridão. Embora mantenha, segundo a rubrica de Wagner, os olhos abertos, Hagen conversa com seu pai “suavemente, sem se mover, de modo que parece continuar a dormir, embora seus olhos estejam abertos” (*Götterdämmerung*, Ato 2, cena i): Alberich não é mais um personagem ativo, mas, sim, uma manifestação onírica de Hagen (Alberich. (*suavemente*). Repousas tu, Hagen, meu rebento? / Tu dormes e não me discernes, / A quem descanso e sono traíram? / Hagen. [...] Eu te ouço, odioso gnomo: / Que tens tu a dizer a meu sono?), cuja única função é

nos deixar ainda mais claras as razões de ambos para seu ódio e desejo de vingança. A outra tentativa do sobrenatural de intervir nas ações humanas nesse drama ocorre quando a valquíria Waltraute visita Brünnhilde no alto de sua rocha, onde Siegfried a deixou residindo depois que partiu para novas aventuras, para lhe implorar que devolva o Anel às Filhas do Reno. Mas essa intervenção – de resto inútil, pois as figuras divinas não mais possuem, como disse, o poder de influenciar, seja diretamente, seja por persuasão, as ações humanas – ocorre em um local removido da esfera da civilização. É fora da *polis* que ela tem lugar, fora, portanto, da esfera das ações humanas. E, por isso, não tem qualquer influência sobre essas mesmas ações.

Siegfried e Hagen, portanto, são personagens parcialmente estranhos ao mundo humano por sua origem semi-fantástica. Assim o é Brünnhilde, ex-valquíria, agora tornada mortal. A esse trio, teremos como contraponto o que era uma sociedade humana bem ordenada e tradicional antes que esses agentes da mudança intervissem nela: o reino dos Gibichungos. Representado pelos príncipes Gunther e Gutrune e seus vassalos e damas, esse povo nos é mostrado como uma sociedade próspera e rica: “Gunther. Saúda alegre, oh herói, / O salão de meus pais; / Onde caminhares, / Tudo que vires, / Tudo considera teu próprio: / Tua minha herança, / Terra e povo [...]” (*Götterdämmerung*, Ato 1, cena ii). Gunther se preocupa constantemente com sua honra (Agora ouve, Hagen, / Ensina-me, herói: / Sento-me soberano no Reno, / Gunther, p’ra glória de Gibich? (*Götterdämmerung*, Ato 1, cena i); Ajuda, Hagen! / Ajuda minha honra! / Ajuda tua mãe, / Que a mim... também gerou! (*Götterdämmerung*, Ato 3, cena v) e, em flagrante contraste com Siegfried, que explicitamente despreza posses materiais, como quando Gunther lhe oferece suas terras e posses em troca de sua amizade: “Nem terra nem povo eu possuo, / Nem casa e corte paternas: / Somente herdei / Meu próprio corpo; / Vivendo eu o vou consumindo. / Só possuo eu uma espada, / Por mim forjada [...]” (*Götterdämmerung*. Ato 1, cena ii); ou quando Hagen lhe recorda que, como matador do dragão, é o senhor do tesouro dos Nibelungos: “O tesouro quase esqueci: / Assim sua ociosa posse eu prezo! (*Götterdämmerung*. Ato 1, cena ii). Ele é o *übermensch*, além do bem e do mal, livre de cuidados e preocupações e que vive apenas para satisfazer seus únicos apetites: amar e conquistar fama em combates:

Brünnhilde. Para novas proezas, / Amado herói, / Como te amaria, / Se não te enviasse? [...] **Siegfried.** Mais me deste, mulher maravilhosa, / Do que sei como conservar. / Não te zangues se teu ensinar / A mim deixou estulto! / Mas uma sabedoria agora eu sei: / Que por mim Brünnhilde vive; / Uma lição se me fez fácil: /

Em Brünnhilde só pensar! (*Götterdämmerung*, Prólogo).

Hagen, por outro lado, não é apenas a sombra para a luz de Siegfried. Ele é sombrio e taciturno, como diz, quando Siegfried lhe pergunta por que não se juntou ao juramento que irmãos de sangue que acabou de fazer com Gunther: “Meu sangue corromperia o cálice; / Não flui íntegro e / Insigne como o vosso; / Fatigado e frio / Hesita em mim; / Nunca vai as faces me fazer flamejar / Assim fico afastado / De ardentes uniões.” (*Götterdämmerung*, Ato 1, cena ii). Seu único desejo é obter poder para dominar aqueles que o cercam, aqueles que zombam de sua origem obscura, pois ele não é apenas filho de um Nibelungo, mas, muito pior em termos da moral e costumes estabelecidos, ele é filho ilegítimo (estamos nos referindo aqui à moral burguesa, já que, entre os vikings, filhos ilegítimos não seriam considerados como repreensíveis moralmente)¹⁴⁷. O *Anel* de Wagner não é uma obra de referência histórica dos costumes e tradições das antigas sociedades nórdicas, mas, sim, embebida plenamente em e direcionada a um comentário crítico da estrutura social e cultural de sua própria época, a segunda metade do século XIX). Gunther confirma isso em uma altercação com Hagen sobre o cadáver de Siegfried, a respeito do Anel: “Cobiças a herança de Guttrune, / Desavergonhado gnomo-filho?” (*Götterdämmerung*, Ato 3, cena iii). Hagen também é uma espécie de *übermensch*, e sua astúcia irá se provar mais poderosa que a força e coragem de Siegfried, que será morto por ele.

Restará, então, a Brünnhilde resolver a conflito ao final. A noção de redenção através da mulher é recorrente em Wagner. Temo-la no *Holandês Voador*, em *Tannhäuser*, *Tristão e Isolda* e, finalmente, no *Anel*. Isso é um reflexo de suas idéias sobre o *ewig weibliche* de Goethe e sua noção de transcendência assimilada de Schopenhauer. Wagner sempre ansiou pelo que considerava a mulher ideal, aquela que fosse capaz de compreendê-lo

¹⁴⁷ Cf., por exemplo, <http://www.drizzle.com/~celyn/mrwp/vikwed2.txt> e http://64.233.169.104/search?q=cache:MIWGA8DcZHcJ:www.angolnyelvtanitas.hu/download/mini_nyelvvi_zsga_05.doc+illegitimate+viking+children&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=6&gl=br.

integral e inquestionavelmente, bem como à sua arte. O *ewig Weibliche* de Goethe tinha para Wagner um significado especial, portanto: a beleza, sabedoria e sexualidade da figura feminina eram inspirações centrais de sua imaginação criadora. Mais de uma vez, Wagner transferiu esses sentimentos para a vida real. Assim, sua paixão por Mathilde Wesendonck foi, muito provavelmente, o reflexo de seu envolvimento com o drama *Tristão e Isolda*, e não o contrário, como é comum se argumentar (NEWMAN, 1976c: 5, 302; NEWMAN, 1957, p. 84).

Em uma carta para August Röckel (Zurique, 25 de janeiro de 1854), Wagner comentou as alterações que fez no poema do *Anel* em função de sua mudança de ponto de vista (sob a influência de Schopenhauer):

... em lugar daquilo que anteriormente eu denominava realidade - ao invés das palavras: "um dia sombrio amanhece aos deuses: em vergonha findará tua nobre raça se tu não abrires mão do anel!", agora fiz *Erda* dizer "Tudo que é - finda: um dia sombrio amanhece aos deuses : te aconselho, te aparta do anel!" - Nós devemos aprender a morrer, em plena compreensão do significado do termo; o medo do fim é a fonte de toda ausência de amor. [...] Meu poema o demonstra¹⁴⁸.

Mas, acreditava Wagner, o homem sozinho não é o ser humano completo (der vollkommene "Mensch"). Assim, somente uma mulher iluminada pela combinação de sabedoria e compaixão poderia agir como redentora, aquela para a qual o amor é o próprio "eterno feminino" (denn die Liebe ist eigentlich "das ewig Weibliche" selbst). Essa função decorre, para ele, de sua leitura de Schopenhauer: a necessidade de transcender as ilusões do mundo material que produz o genuíno anseio pela morte, pela libertação do desejo, por inconsciência absoluta: "Libertação de todos os sonhos é nossa única salvação final" (WAGNER, 1988, p. 271)¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Darstellung der oben von mir bezeichneten Wirklichkeit. - Statt der Worte: "ein düsterer Tag dämmert den Göttern: in Schmach doch endet Dein edles Geschlecht, läßt Du den Reif nicht los!" lasse ich jetzt *Erda* nur sagen: "Alles was ist - endet: ein düsterer Tag dämmert den Göttern: Dir rat' ich, meide den Ring!" - Wir müssen sterben lernen, und zwar sterben, im vollständigsten Sinne des Wortes; die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, [...] Mein Gedicht zeigt es.

¹⁴⁹ Freedom from all dreams is our only final salvation.

Iluminada através de sua sabedoria quando as Filhas do Reno lhe revelam toda a verdade, cujo conselho Siegfried anteriormente desdenhara, numa tola atitude de colocar sua coragem – ou arrogância – acima de sua própria vida, a *hübris* final desse herói que se julga tão puro e perfeito, como as próprias Filhas do Reno dizem: “Vinde, irmãs! / Vamo-nos do imbecil! / Tão sábio e soberbo / Pensa-se o herói, / Mas qual prisioneiro e cego ele é” (*Götterdämmerung*, Ato 3, cena i). Brünnhilde é, então, capaz de purgar o Anel de sua maldição através de sua própria imolação na pira funerária que manda erguer para Siegfried para que, purificado, ele possa retornar ao seio da natureza da forma do Ouro do Reno uma vez mais. E é esse mesmo fogo que irá destruir o Valhala e todos os deuses reunidos lá, não mais como vítimas da maldição de Alberich, mas sim destruídos por sua própria inutilidade, uma vez que o mundo humano supera a necessidade de figuras de autoridade que o guiem e comandem, a própria existência dos deuses se torna supérflua. E é função das chamas da mudança apagar essa existência, que deverá dar lugar a um mundo humano livre de autoridades superiores, a noção que Wagner tinha do socialismo mesclada às idéias anarquistas que, na época, absorveu de Bakunin.

Na produção de Chéreau, Gunther e Guttrune representam a burguesia ascendente. Em flagrantes contraste com os deuses, que sempre nos são mostrados em vestes luxuriantes *à la* século XVIII, o príncipe e a princesa dos Gibichungos nos são mostrados em vestes sóbrias e bastante contemporâneas, Gunther envergando um elegante fraque preto com colete, caminha de linho branco e gravata borboleta também preta, enquanto Guttrune usa um longo branco com cauda. Hagen, por sua vez, apresenta uma aparência um tanto quanto desleixada se comparada à elegância impecável de seu meio-irmão: terno cinza com camisa branca aberta na gola e gravata solta. A diferença social entre eles fica patente. Hagen claramente pertence a um grupo social e financeiramente inferior a Gunther e Guttrune. Mas tal é realmente sua posição social na hierarquia do reino dos Gibichungos. Ademais, sua barba espessa e ar geral de desleixado sarcasmo contribuem para reforçar para nós a inferioridade social de Hagen. Tudo isso contribui para incitar, se não a simpatia, pelo menos a compreensão de seus motivos que o texto de Wagner nos oferece.

Siegfried ainda veste as roupas esfarrapadas com que o vimos no drama anterior. Agora, no entanto, traz também a couraça da armadura de Brünnhilde. Todas as suas vestes, bem como seu ar de deslumbramento ante a exuberância do palácio de Gunther, o colocam à parte do mundo no qual está entrando. É interessante que, embora nessa produção, quando Siegfried entra em cena no primeiro ato, vindo do Reno, Gunther avidamente se dirija a ele para cumprimentá-lo, o herói ignora o príncipe e se dirige quase que imediatamente para Hagen, indagando deste quem é o “filho de Gibbich”. Uma afinidade, mesmo que por contraste, é sugerida entre estes dois personagens: embora pareçam, a princípio, moralmente opostos, encontram-se mais próximos socialmente (A4-11).

E o contraste moral entre ambos nem sequer se provará tão pronunciado assim. Siegfried, tendo agora se afastado da natureza e entrado em contato com a sociedade, começa rapidamente a demonstrar alguns de seus maus hábitos. É ele quem concebe o plano de utilizar o elmo mágico, o Tarnhelm, para assumir a aparência de Gunther e, assim, ser capaz de iludir Brünnhilde, da qual se esqueceu graças à poção mágica de Hagen, e conquistá-la para seu irmão de sangue que, em troca, lhe oferece sua irmã Guttrune como esposa (Siegfried está agora loucamente apaixonado por ela, mais um dos efeitos da poção). Não é um plano que se poderia esperar de um herói puro como Siegfried parece, à primeira vista, ser. Mas, como vimos antes, os heróis do *Anel* nunca são realmente puros, da mesma maneira que os vilões tampouco são meramente malignos. Particularmente no *Crepúsculo dos Deuses*, pelo qual Wagner foi muitas vezes criticado por utilizar uma estrutura dramática e musical mais próxima à *grand opéra* do que de sua proposta da obra de arte do futuro. Temos, por exemplo, a cena do juramento de irmãos de sangue entre Gunther e Guttrune, o trio de vingança de Gunther, Brünnhilde e Hagen ao final do segundo ato e a marcha fúnebre de Siegfried na penúltima cena do drama. No entanto, tudo isso só serve para nos trazer para mais perto do mundo humano (pelo menos, no tocante à época de Wagner) por apresentar uma estrutura operística mais familiar.¹⁵⁰ Como disse Bernard Shaw, referindo-se a Brünnhilde e sua mudança de valquíria para humana:

¹⁵⁰ Para muitos, ainda hoje, tal estrutura continua sendo mais familiar: no Brasil, onde a primeira representação do *Lohengrin* em 30 anos se deu em dezembro de 2004, o público operístico está muito mais acostumado a

Quem não compreende que, em termos da filosofia do Anel, a passagem da divindade para a humanidade é uma elevação e não uma degradação, não entendeu o próprio cerne do Anel. É precisamente por que a verdade do caráter de Brünnhilde não pode ser afetada pelos encantamentos de Wotan que ele tem de criar a paliçada de fogo com Loki para proteger as ficções e convenções do Valhala contra ela (SHAW, 2007).¹⁵¹

Brünnhilde, por fim, nos é apresentada usando um vestido branco que mais se assemelha a um manto, nada tendo em comum com o elegante e cerimonial traje de Guttrune. E, ao nos mostrar a valquíria Waltraute usando exatamente o mesmo tipo de traje, Chéreau parece sugerir que, em vários aspectos, Brünnhilde, que não se encontra mais à parte do mundo humano por ter se tornado mortal, ainda traz a memória de sua divindade (A4-13).

Schenk continua se mantendo fiel às rubricas de Wagner. O palácio dos Gibichungos é uma vasta e impressionante construção de pedras toscamente cortadas, com peças de metal engastadas nas colunas que flanqueiam as laterais do fundo do palco claramente feitas para imitar cabeças de dragões. Ao fundo, vemos uma paisagem pintada em que o Reno parece correr majestosamente por entre colinas em meio a um céu carregado (A4-12).

Não há qualquer diferença entre as vestes de Hagen e Gunther. Ambos são, claramente, príncipes de um povo bárbaro e orgulhoso. É bem verdade que o manto de Hagen é negro, mas a malha que o cobre como decoração é prata, bem como de prata são os detalhes de suas vestes. Talvez as vestes de Gunther possam ser consideradas mais ricas, com a capa de pele jogada sobre seus ombros, e há o contraste de que o manto que veste por baixo de sua cota de prata é branco, não negro como o de Hagen. Mas a única diferença real de *status* entre os dois é a coroa de Gunther enverga. Fica difícil perceber alguma diferença social entre ambos. E, ainda mais, logo de início temos Hagen contemplando Gunther enquanto este indaga por sua fama entre seus vassallos e vizinhos com uma expressão quase que de divertida

Bellini ou Rossini do que a Wagner. Mesmo Verdi não tem uma presença muito marcante em nossos teatros, dada à grandiosidade e, portanto, os elevados custos, de produção exigida por muitas de suas óperas.

¹⁵¹ Whoever does not understand that, in terms of The Ring philosophy, a change from godhead to humanity is a step higher and not a degradation, misses the whole point of The Ring. It is precisely because the truthfulness of Brynhild is proof against Wotan's spells that he has to contrive the fire palisade with Loki, to protect the fictions and conventions of Valhala against her.

superioridade, uma vez que Gunther parece enfatizado e quase infantil em comparação com seu meio-irmão.

Gutrune, por sua vez, usa um vestido senhorial que muito lembra aquele envergado por Fricka em *O Ouro do Reno*. Seu vestido, claramente um manto de rainha ou princesa, também apresenta detalhes em prata muito semelhantes aos das vestes de Hagen e Gunther, e, aliás, bem parecido com o vestido com que Brünnhilde nos é apresentada nessa produção que, embora menos rico, tampouco pode ser considerado como uma veste corriqueira, mais próximo de um manto senhorial do que da quase mortalha que usa na produção de Chéreau (A4-14).

Por uma tentativa de representação, portanto, demasiado “naturalista” ou “fidedigna” em relação à narrativa e às rubricas do texto, uma vez mais Schenk perde a oportunidade de transmitir as nuances mais finas que se encontram subjacentes a essa narrativa e que se manifestam nas isotopias que percorrem toda a trama do *Anel* e lhe conferem sua unidade artística. Passamos a depender inteiramente do texto para que possamos entender, por exemplo, que Hagen também é motivado por um sentimento de inferioridade em relação a seu meio-irmão Gunther, não por mera “maldade”. Mas, mais que todo o resto, perdemos o contraste visual que a produção poderia nos dar entre o mundo fantástico dos deuses, gigantes e Nibelungos, dragões e pássaros falantes, e o mundo humano, regido por uma estrutura baseada em diferenças sociais e econômicas entre os indivíduos. Assim, a complexidade da trama do *Anel*, para nós hoje, como já disse, que fomos acostumados a essas imagens de guerreiros vikings e seus deuses por inúmeras produções midiáticas, é deixada inteiramente a cargo da música e do texto poético, sem que a produção de Schenk contribua realmente para renovar ante nós o espírito, o conteúdo subliminar, enfim, aquilo que remove da encenação do texto wagneriano suas isotopias.

CONCLUSÃO

Como espero ter podido demonstrar, em sua obra, particularmente em *O Anel do Nibelungo*, Richard Wagner conseguiu plena realização de seu conceito de obra de arte total. A completa integração de texto verbal e musical que encontramos em suas óperas requer, para seu pleno funcionamento como obra de arte dramática, uma realização espetacular que também se mostre em sintonia com o *konzept* presente nos textos que as compõem. Desde que a noção do que é uma obra de arte se expandiu para abranger aquilo que não pode mais ser considerado como mimese, e mais, com o surgimento da noção de arte conceitual no século XX (cf, DANTO, 2005, P. 14), não parece possível exigirmos que uma produção espetacular se limite a reproduzir o que pode, sob qualquer ângulo, ser considerado como as “intenções do artista”. No entanto, tais produções não são, de fato, leituras da obra, mas sim recriações da mesma, seja sob a forma de paráfrase, paródia ou outras das muitas formas que tais propostas podem assumir. Mas para que haja uma renovação na recepção dessas obras, para que elas possam sobreviver não apenas como elementos de um cânone cuja continuidade dependente apenas de uma tradição fossilizada, é preciso que sejam feitas leituras delas que procurem resgatar a proposta que elas contêm e que se manifesta através de suas isotopias subjacentes de maneira a fazer com que esse conteúdo subjacente possa produzir sentidos novos e vivos, afinados ao presente. Afinal, para que a obra permaneça viva, ela tem que funcionar como algo mais do que uma mera peça de museu.

Como disse, a integração não passa necessariamente por uma noção superficial de “fidelidade ao original”. Claro está que a própria noção de fidelidade pode ser questionada, uma vez que esta depende do entendimento do conteúdo da obra, e este está sujeito à interpretação dos receptores encarregados de sua transformação em espetáculo. Apesar disso, é possível, através de uma leitura cuidadosa do texto wagneriano (novamente entendendo-se aqui “texto” como a fusão dos textos verbal, musical e, em geral, de todas as linguagens do espetáculo), chegar-se a conclusões bastante próximas sobre quais são os significantes internos do texto que se repetem de maneira regular, de modo a formar seu sentido subjacente, suas isotopias.

É o conjunto dessas isotopias que acredito formar o *konzept* de Wagner e que se encontra subjacente às diversas possibilidades de leitura do texto. Claro está que isso não afeta adaptações, versões ou paródias do texto. Pode-se perfeitamente fazer o que Katharina Wagner realizou em Bayreuth (cf. pg. 138, desta tese), mas não acredito que possamos chamar a isso uma leitura da ópera de Wagner. Trata-se, penso, de uma paródia (ainda que essa possa, talvez, não ter sido a intenção da encenadora).

Nada disso pressupõe uma imitação das encenações originais do *Anel* (bem documentadas, por exemplo, por meio de ilustrações que ainda temos dos planos de cenário de sua primeira produção), nem a necessidade de seguir as rubricas de Wagner, por mais que estas sejam, na verdade, uma parte orgânica de seu texto verbal. Conforme demonstrei através do contraste de uma produção supostamente "não-fidedigna" do *Anel* (que foi – e ainda o é – duramente criticada por muitos anos como tal) como a de Patrice Chéreau e a de Otto Schenk, uma produção que pretende, embora não de maneira totalmente ingênua, ser “fiel ao original”, é possível que o resultado seja exatamente o oposto do que aparenta.

Chéreau, certamente graças, entre outras coisas, a uma leitura cuidadosa de Bernard Shaw, pode produzir, no geral, uma leitura muito mais fidedigna às isotopias subjacentes ao texto wagneriano do que a produção superficialmente “fiel” de Schenk. Tal fato faz com que o impacto em potencial que a produção de Chéreau tem em termos, até mesmo das intenções originais de Wagner seja muito maior. O desejo de provocar questionamento e reflexão no receptor através de uma obra que, oferecendo uma crítica à sociedade contemporânea, se mostre capaz de por em dúvida os valores dessa sociedade e oferecer uma proposta de questionamento frente a eles. E isso ele consegue ao trazer o *Anel* visualmente muito mais próximo de nós do que a produção de Schenk. Não há dúvida de que o cinema tem há muito tempo nos oferecido inúmeras produções que representam textos mitológicos e fantásticos com a total aparência de realidade. Com o desenvolvimento da técnica cinematográfica e da tecnologia de computadores, esse processo tem chegado a um ultra-realismo impressionante. No entanto, acho pouco provável que tais obras provoquem reflexão e questionamento no público, justamente pela ausência do efeito de estranhamento mencionado por Todorov (TODOROV, 1975). Assim, em uma obra que contém anões mitológicos, dragões e deuses nórdicos, é esperado encontrarmos homens vestidos como

vikings. No entanto, se um desses supostos príncipes vikings está trajando um elegante fraque, camisa de linho e gravata borboleta, sua irmã um majestoso vestido branco de noite, completo com colar de pérolas e demais adereços correspondentes, seu meio-irmão (que, ainda por cima, é filho de um dos ditos anões mitológicos), um terno amarrotado, com camisa social aberta na gola e uma gravata desleixadamente jogada ao redor dela, e eles moram não em um palácio de madeira, mas em uma senhorial mansão do século XIX, podemos começar a nos perguntar a razão para isso.

Como não estou aqui defendendo fidelidade às primeiras produções de Wagner (embora, tampouco, tenha nada, *a priori*, contra qualquer tentativa de reconstituição histórica que se fizer), também não desejo apontar a produção de Chéreau como um modelo a ser seguido, o que pretendo afirmar é que uma reflexão cuidadosa sobre as isotopias subjacentes a uma obra é algo que considero vital para sua leitura, uma vez que ela é capaz de despertar no receptor novas e significativas associações de sentido que sustentam o que Benjamin chama de a sobrevida da obra.

Esta é a capacidade de continuar a produzir sentido, como ocorre ainda com a *Iliada* de Homero e tantas outras, para culturas e sociedades histórica e socialmente muito distantes daquelas que lhes deram origem. No caso de Wagner, acredito que, em parte, ainda podemos nos relacionar com sua crítica ao desejo de poder como elemento de opressão do ser humano pelo ser humano. Embora muitos de nós possam, talvez, considerar sua visão “redentora” do amor como algo um tanto quanto ingênuo, acredito que podemos, também, criar a partir dela sentidos positivos. Assim, considero frutíferas produções que possam nos levar a simpatizar com o drama de Wotan como alguém que se move da sede de poder e aquisição puramente individual de sua juventude para uma visão mais madura que implica na realização pessoal como algo integrado às realizações dos demais ao seu redor, até mesmo aquelas que possam levar a uma reflexão sobre o problema vital da relação absolutamente conflitante entre o bem-estar e a própria sobrevivência da humanidade e a estrutura da sociedade de consumo. O realce da ausência de maniqueísmo entre bem e mal na trama do *Anel* também é relevante, principalmente considerando-se a vasta produção do cinema e da literatura de consumo que giram justamente em torno desse tipo de divisão simplista da realidade. Não pretendo assumir aqui o papel de encenador, mas simplesmente sugerir que

produções que abordem as necessidades e angústias de nosso tempo, bem como elementos presentes em nossa realidade cotidiana, como era a intenção do próprio Wagner, têm um potencial muito maior de produzir leituras significativas para o público receptor do que aquelas que meramente refletem desejos pessoais dos seus encenadores ou preconceitos contra Wagner em particular e a ópera em geral que já se tornaram chavões, como produções que apresentam heróis wagnerianos vestidos como oficiais nazistas. A manutenção do preconceito, entre outros, de que “Wagner é música nazista” não é capaz de oferecer qualquer sentido novo para nós hoje. Não que uma crítica ao fascismo em qualquer de suas manifestações seja desnecessária ou sem importância. Mas acredito que o valor de se encenar Wagner hoje se encontra muito mais na proposta humanista que sua obra contém do que em um ataque aos valores ultra-nacionalistas que realmente podemos encontrar nela, ainda que de forma embrionária.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 1014 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Contra Wagner*. Disponível em <http://www.geocities.com/thenietzschechannel/ncw.htm>. Acesso em 05 de maio de 2008. Publicado 1889

WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres, Hogarth, 1993.

SAUZEAU, Pierre. *La tradition créatrice du théâtre antique*. Textes réunis par Pierre Sauzeau avec la collaboration de Jean-Claude Turpin *Cahiers du GITA* n° 11. Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 1999.

WILSON, Edwin. GOLDFARB, Alvin. *Theater: The Lively Art*. 4a. edição. Londres, McGraw-Hill, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [et al.]. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. 348 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [et al.]. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1990. 440 p.

BARBA, Eugênio. *Os deuses que morreram em Canudos*. In: PINHEIRO, Elimar (Org.). *Ética*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 1997. 225 p.

BARENBOIM, Daniel e SAID, Edward W. *Paralelismos y paradojas: reflexiones sobre música e sociedad*. Tradução de J. J. Pérez Rodríguez. 1ª. ed. Buenos Aires: Dabate, 2002. 198 p.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. 3. impressão. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 284 p.

BAUDELAIRE, Charles. “Richard Wagner et ‘Tannhäuser’ a Paris”. In *Œuvres Complètes*. Bibliothèque de la pléiade, vol. 7. Paris: Galimard, 1961.

BEETHOVEN, Ludwig van. *The Nine Symphonies*. Sir Charles Mackerras e Royal Liverpool Philharmonic Coro e Orquestra com solistas. 5 CDs, Classics for pleasure, EMI 7243 5 75751 2 6, Londres, 1998.

BEETHOVEN, Ludwig van. *The Symphonies*. Christopher Hogwood e The Academy of Ancient Music. 5 CDs, L’Oiseau-Lyre, Decca 452 551-2, Londres, 1997.

BENJAMIN, Walter. “Die Aufgabe des Übersetzers”. In *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften Band IV-I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1991.

_____. “O conceito de crítica de arte no romantismo alemão”. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BLOOM, Harold. *Hamlet, Poem Unlimited*. Nova York: Riverhead Books, 2003.

BLOOM, Harold. *Shakespeare, the invention of the human*. Nova York: Riverhead Books, 1998.

BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. Londres: MacMillan & Co., 1964.

BRITANICA CONCISE. “Romanticism”. Disponível em <http://www.answers.com/topic/romanticism>>. Acesso em 01 set. 2006, 10:25.

CAEIRO, Olívio (org.). *Oito Séculos de Poesia Alemã*. 1. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. 590 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. 214 p.

CID, Julieta. *El Modernismo*. Disponível em <<http://www.monografias.com/trabajos16/modernismo-literario/modernismo-literario.shtml#intro>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2006, 15:53.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera na França*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

COOKE, Deryck. *An Introduction to Der Ring des Nibelungen*. Londres: Decca, 1995.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum. Um filosofia da arte*. São Paulo, CosacNaify, 2005.

DARÍO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482396440132624198846/index.htm>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2006-C, 16:17.

DARÍO, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371963988922648540035/index.htm>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2006-A, 15:50.

DARÍO, Rubén. *El modernismo y otros textos críticos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371963766703757432257/index.htm>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2006-B, 15:57.

DONINGTON, Robert. *Opera & Its Symbols: the unity of words, music, & staging*. 1 ed. New Haven, EUA: Yale University Press, 1990. 248 p.

DONINGTON, Robert. *Wagner's 'Ring' and its Symbols: The Music and the Myth*. 3^a. ed. Londres: Faber and Faber, 1979. 342 p.

ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Tradução de José Mendes Ferreira. 1 ed. Lisboa: Martins Fontes, 1986. 288 p.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 220 p.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. Tradução de Hildegard Feinst. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 148 p.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. 150 p.

ESSLIN, Martin. *The Field of Drama*. 1. ed. Londres: Methuen, 1987. 228 p.

EVERSEN, Kristian. "The *Star Wars* series and Wagner's *Ring*: Structural, thematic and musical connections". Disponível em <<http://home.no.net/wagner/starwars.html>>. Acesso em 10/01/2005, 14:00.

FERNANDES, Telma Chaves. *Vestido de Noiva: um texto escrito no espaço*. 2005. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas gerais, 2005.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade figurativa*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1982. 450 p.

FRAZER, Sir James George. *The Golden Bough – vol. 1: The Magic Art and the Evolution of Kings*. 1 ed. Nova York: MacMillan, 1951. 426 p.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Org.: Robert Sandler. Trad.: Simone Lopes de Mello. São Paulo: Edusp, 1992.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Tradução de Simone Lopes de Mello. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1992. 228 p.

FURNESS, Raymond. *Wagner and Literature*. 2. ed. Nova York: Manchester University Press, 1982. 160 p.

GENZMER, Feliz (trad.). *Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen*. Hamburg: Dietrichs Verlag, 2006.

GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses: a study by Stuart Gilbert*. 2 ed. Harmondsworth: Penguin Books, 1963. 364 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust. Dramatische Dichtungen IV*. 1 ed. Berlin: Aufbau Verlag, 1990. 988 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. 488 p.

GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural*. Trad.: Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOBBSAWM. *The Age of Capital: 1848-1875*. 1 ed. Nova York: Vintage Books, 1996. 354 p.

HOBBSAWM. *The Age of Empire: 1875-1914*. 1 ed. Nova York: Vintage Books, 1998. 404 p.

HOLLANDER, Lee M. (Tradução de). *The Poetic Edda*. 2 ed. Austin, EUA: University of Texas Press, 1999. 343 p.

HOUAISS, Antônio et all. *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Instituto Antônio Houaiss, Dezembro de 2001.

INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art*. Nova York: Evanston, 1973.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading*. 1. ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981. 239 p.

ISER, Wolfgang. *Tristram Shandy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 591 p.

ISOTOPIÁ. Disponível em <http://www.tiab.it/es/allegati/help_es_online/gisotop.htm>. Acesso em 01 set. 2006B, 10:44.

JAUB, Hans Robert. *História Literária como Desafio à Ciência Literária*. 1 ed. Tradução de Ferreira de Brito. Vila Nova de Gaia: São Paulo: José Soares Martins, s/d. 68 p.

JUNG, Carl Gustav, et. al. *Man and His Symbols*. 1 ed. Londres: Picador/Pan Books, 1978. 413 p.

KÖNIG, Joseph. “Die Natur der ästhetischen Wirkung”. In *Wirklichkeit des Menschen, Festschrift für Helmuth Plessner*. 1 ed. Klaus Ziegler: Göttingen, 1957. 348 p.

KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. Tradução de Célia Neves... [et al.]. 1 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. 328 p.

LACERDA, Carlos Augusto e Geiger, Paulo. *Dicionário Aurélio Eletrônico – V. 1.4*. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.

Edda Mayor. 1 ed. Tradução de Luis Lerate. Madri: Alianza Editorial, 1986. 365 p.

MILLINGTON, Barry (org.). *Wagner, um compêndio: guia complete da música e da vida de Richard Wagner*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. 520 p.

NEWMAN, Ernest. *História das Grandes Óperas e de seus compositores. Volume 1*. Tradução de Antônio Ruas. 6a. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1957. 266 p.

NEWMAN, Ernest. *The Life of Richard Wagner: Volume I – 1813-1848*. 3 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1976a. 512 p.

NEWMAN, Ernest. *The Life of Richard Wagner: Volume II – 1848-1860*. 3. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1976b. 569 p.

NEWMAN, Ernest. *The Life of Richard Wagner: Volume III – 1859-1866*. 3 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1976c. 619 p.

NEWMAN, Ernest. *The Life of Richard Wagner: Volume IV – 1866-1883*. 3 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1976d. 729 p.

NIETZSCHE, Freidrich. “Vorwort an Richard Wagner”. In *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Disponível em <http://www.mala.bc.ca/~johnstoi/Nietzsche/tragedy_G.htm>. Acesso em 15/04/2005A. 14:50.

NIETZSCHE, Freidrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Disponível em <http://www.mala.bc.ca/~johnstoi/Nietzsche/tragedy_G.htm>. Acesso em 15/04/2005A. 14:50.

NIETZSCHE, Friedrich. *El drama musical griego*. Tradução de A. Sánchez Pascual. Disponível em <http://www.nietzscheana.com.ar/el_drama_musical_griego.htm>. Acesso em 21/12/2005: 09:56.

NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy: attempt at a self-criticism*. Disponível em <<http://www.users.compaqnet.be/cn127103/Nietzsche_the_birth_of_tragedy/index.htm>>. Acesso em 02 fev. 2003.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 629 p.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p.

RACKHAM, Arthur. *Rackham's Color Illustrations for Wagner's "Ring"*. Editado por James Spero. Nova York: Dover, 1970.

RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Linguagem da Encenação Teatral*. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 323 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAYCE, Olive. *The medieval German lyric, 1150-1300: the development of its themes and forms in their European context*. Londres, Oxford University Press, 1982.

SCHLEGEL, F. "Conversa sobre poesia e outros fragmentos". Tradução Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1984.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. 1a. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. 431 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Early "Fourfold Root"*. Tradução: F.C. White. Aldershot, Avebury, 1997.

SHAKESPEARE, William. *The Arden Shakespeare Complete Works*. 2. ed. Londres: Thonson Learning, 1992. 1347 p.

STRAVINSKY, Igor. *Poética da Música*. 1 ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971. 186 p.

STURLUSON, Snorri. *Edda em prosa*. Tradução de Marcelo Magalhães Lima. 1 ed. Rio de Janeiro: Numen Editora, 1993. 171 p.

STURLUSON, Snorri. *Edda*. Trans.: Anthony Faulkes. 1 ed. Londres: Everyman – J. M. Dent, 1998. 260 p.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. 10ª. ed. revista e atualizada. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TYNIANOV, J. "Da Evolução Literária". In *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Org.: Dioniso de Oliveira Toledo. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski... [et al.]. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1978. 347 p.

WAGNER, Gottfried. "Il mio bisnonno Richard Wagner". Entrevista concedida a Franco Grillini. Editado originariamente in "Noi – Notizie omosessuali italiane" del 12/6/1999, sob o

título “La famiglia Wagner fornì a Hitler la carta su cui scrivere il Mein Kampf”. Disponível em <<http://www.culturagay.it/cg/intervista.php?id=180>>. Acesso em 07 fev. 2006A.

WAGNER, Richard. *Die Meistersinger von Nürnberg*. 4 CDs. Londres: Decca, 1976.

WAGNER, Richard. *Die Meistersinger von Nürnberg*. Libretto. In *Richard Wagners Werke*. Vol. 8. 1. ed. Leipzig, 1912-29. 742 p.

WAGNER, Richard. *Lohengrin*. Wiener Philharmoniker, regida por Sir Georg Solti. 4 CDs. Viena, Decca, 1986.

WAGNER, Richard. *Oper und Drama*. Disponível em <<http://gutenberg.spiegel.de/wagner/operdram/operdram.htm>>. Acesso em 05 de outubro de 2006B, 15:45.

WAGNER, Richard. *The Wibelungen*. Tradução de William Ashton Elis. The Wagner Library, Edição 1.0. Disponível em <<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagwibel.htm>>. Acesso em 13 de setembro de 2005, 10:12.

WAGNER, Richard. *Wagner on Music and Drama. A compendium of Richard Wagner's Prose Works*. Org.: Albert Goldman e Evert Sprinchorn. Tradução de H. Ashton Ellis. 1. ed. Nova York: Da Capo, 1988. 447 p.

WATT, Stephen. *Postmodern/Drama: reading the contemporary stage*. Ann Arbor, USA: The University of Michigan Press, 2001. 452 p.

WEBER, Max. “Ensaio de Sociologia”. Tradução Waltensir Dutra. 5 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.\

WILSON, Peter. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. 120 p.

APÊNDICES

A1: Exemplos musicais das sinfonias de Beethoven

A1-1 - Beethoven - 3ª Sinfonia em Si bemol 'Eroica' - 1. Allegro na brio

A1-2 - Beethoven - 3ª Sinfonia em Si bemol 'Eroica' – 2. Marcia funebre (Adagio assai)

A1-3 - Beethoven - 3ª Sinfonia em Si bemol 'Eroica' – 3. Scherzo (Allegro vivace) & Trio

A1-4 - Beethoven - 3ª Sinfonia em Si bemol 'Eroica' – 4. Finale (Allegro molto)

A1-5 - Beethoven - 3ª Sinfonia em Si bemol 'Eroica' – 4. Finale (Poco andante) – Presto

A1-6 - Beethoven – Abertura 'Coriolano' op. 62

A1-7 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Allegro ma non troppo e un poco maestoso

A1-8 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Allegro ma non troppo e un poco maestoso

A1-9 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Molto vivace – Presto

A1-10 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Molto Vivace – Presto

A1-11 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Adagio molto cantabile

A1-12 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Andante Moderato

A1-13 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Tempo I

A1-14 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Andante Moderato

A1-15 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Presto – Allegro ma non troppo – Tempo I – Vivace – Tempo I Adágio

A1-16 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Presto – Recitativo

A1-17 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Allegro assai

A1-18 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Allegro assai vivace. Alla marcia

A1-19 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Allegro assai vivace. Alla marcia

A1-20 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Allegro assai vivace. Alla marcia

A1-21 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Andante maestoso Adagio ma non troppo, ma divoto

A1-22 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor "Coral". Andante energico e sempre na marcato

A1-23 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor “Coral”. Andante energico e sempre na marcato

A1-24 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor “Coral”. Andante energico e sempre na marcato

A1-25 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor “Coral”. Allegro ma non tanto

A1-26 - Beethoven. Sinfonia No. 9 em Ré menor “Coral”. Poco allegro, stringendo il tempo, sempre piu allegro. Presto. Maestoso Prestissimo

A2: exemplos musicais das óperas de Wagner

A2-1 - Lohengrin: Prelúdio – tema de Lohengrin

A2-2 - Lohengrin –Ato I, cena ii: tema de Lohengrin

A2-3 - Lohengrin –Ato III, cena v: tema de Lohengrin

A2-4 - Lohengrin: Prelúdio – tema do Graal

A2-5 - Lohengrin, Ato III, cena V: tema de Lohengrin

A3: motivos musicais do Anel do Nibelungo utilizados no presente texto

A3-1 – Natureza

A3-2 – Reno

A3-3 - Abertura de O Ouro do Reno

A3-4 - Weia Waga

A3-5 – Alberich

A3-6 - Corte de Alberich

A3-7 - Alberich (2)

A3-8 - Alberich (3)

A3-9 - Frustração de Alberich

A3-10 - Primeira Aparição do Ouro

A3-11 – Ouro

A3-12 - As Filhas do Reno Testemunham o Despertar do Ouro

A3-13 - Ouro Completo

A3-14 - Deleite das Filhas do Reno no Ouro

A3-15 - Motivo Embrionário do Anel

A3-16 - Renúncia ao Amor

A3-17 – Anel

A3-18 - O Amor é Amaldiçoado

A3-19 - Motivo Acelerado do Reno

A3-20 - Renúncia ao Amor (2)

A3-21 – Anel

A3-22 - Transformação do Motivo do Anel

A3-23 - Transformação do Motivo do Anel (2)

A3-24 - Transformação do Motivo do Anel (3)

A3-25 - Transformação do Motivo do Anel (4)

A3-26 – Valhala

A3-27 - Música de Transição 1

A3-28 – Valquírias

A3-29 - Simpatia dos Volsungos (1)

A3-30 - Sofrimento dos Volsungos (2)

A3-31 - Sieglinde Pede Pela Morte

A3-32 - Heroísmo dos Volsungos

A3-33 – Tesouro

A3-34 – Dragão

A3-35 - Coragem dos Volsungos

A3-36 – Siegfried

A3-37 – Espada

A3-38 - Espada (2)

A3-39 - Redenção Pelo Amor

A3-40 - Senhor das Batalhas

A3-41 – Morte

A3-42 - Maldição do Anel

A3-43 – Volsungos

A3-44 – Siegfried

A3-45 - Sofrimento dos Volsungos

A3-46 - Siegfried (2)

A3-47 - Sofrimento dos Volsungos

- A3-48 – Morte (2)
- A3-49 – Espada
- A3-50 - Fúria de Wotan
- A3-51 - Fim dos Deuses
- A3-52 - Sono Mágico
- A3-53 - Fogo Mágico Embrionário
- A3-54 - Siegfried (3)
- A3-55 - Amor dos Volsungos
- A3-56 – Lança
- A3-57 – Valquíria
- A3-58 - Fogo Mágico
- A3-59 - Amor de Wotan
- A3-60 - Motivo de Loge
- A3-61 - Siegfried, Fogo, Mágico, etc.
- A3-62 – Erda
- A3-63 – Hunding
- A3-64 – Tratado
- A3-65 – Maquinações de Mime
- A3-66 – Nibelungos
- A3-67 – Servidão dos Nibelungos

Apêndice 4: Cenas das encenações analisadas

- A4-1 – O Ouro do Reno – cena i – Chéreau
- A4-2 – O Ouro do Reno – cena i – Schenk
- A4-3 – A Valquíria – Ato 1, cena ii – Chéreau
- A4-4 – A Valquíria – Ato 1, cena ii – Schenk
- A4-5 – A Valquíria – Ato 2, cena i – Chéreau
- A4-6 – A Valquíria – Ato 2, cena i – Schenk
- A4-7 – Siegfried – Ato 1, cena i – Chéreau
- A4-8 – Siegfried – Ato 1, cena i – Schenk
- A4-9 – Siegfried – Ato 1, cena iii – Chéreau

A4-10 – Siegfried – Ato 1, cena iii – Schenk

A4-11 – O Crepúsculo dos Deuses – Ato 1, cena i – Chéreau

A4-12 – O Crepúsculo dos Deuses – Ato 1, cena i – Schenk

A4-13 – O Crepúsculo dos Deuses – Ato 1, cena ii – Chéreau

A4-14 – O Crepúsculo dos Deuses – Ato 1, cena ii – Schenk