

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

FRANCISCO ALEXSANDRO SOARES ALVES

O NASCIMENTO DA GESAMTKUNSTWERK WAGNERIANA

NATAL
JULHO DE 2011

FRANCISCO ALEXSANDRO SOARES ALVES

O NASCIMENTO DA GESAMTKUNSTWERK WAGNERIANA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do
Norte, como requisito parcial à obtenção do título de
Mestre em Artes Cênicas. Área de Concentração:
Linguagens da Cena.
Orientador: Professor Doutor Tassos Lycurgo Galvão Nunes.

NATAL
JULHO DE 2011.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Alves, Francisco Alexandro Soares.

O nascimento da gesamtkunstwerk wagneriana / Francisco Alexandro Soares
Alves. – 2011.
127 f. -

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio
Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-
graduação em Artes Cênicas, Natal, 2011.

Orientador: Prof. Dr. Tassos Lycurgo Galvão Nunes.

1. Wagner, Richard – 1813-1883. 2. Teatro. 3. Ópera. 4. Nietzsche, Friedrich
Wilhelm – 1844-1900. I. Nunes, Tassos Lycurgo Galvão. II. Universidade Federal
do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 792

AGRADECIMENTOS

Ao PPGArC/UFRN e à CAPES.

À amiga Dulce das Neves Cosme.

DEDICATÓRIA

A Richard Wagner e a Friedrich Nietzsche, primeiramente.

Aos outros grandes fantasmas – personagens – que povoam a cena da minha mente desde a infância.

RESUMO

O presente trabalho analisa a obra de Richard Wagner, dramaturgo e compositor alemão nascido no século XIX. Buscando entender o papel da mesma na configuração wagneriana de uma nova sociedade. Conforme as ideias wagnerianas, o homem deve ter como centro de sua vida a arte e a contemplação estética, para que a sociedade seja transfigurada, ela mesma, em obra de arte. Wagner entende o homem enquanto homem-artista e pretende transformar a sociedade a partir de sua visão da Grécia Trágica e nisso é seguido pelo filósofo Friedrich Nietzsche. Para Richard Wagner, a tragédia grega é vista como a mais perfeita obra de arte criada pelo homem, isso porque, para os gregos, a arte não era apenas simples acessório ou divertimento vulgar, antes, era o próprio centro da existência. E é exatamente esse o propósito de Wagner: fazer a arte voltar a ocupar a mesma importância para a vida que ela tinha no período da antiguidade grega, a importância de uma religião. Para isso o artista investe contra as convenções sociais e artísticas de seu tempo, levantando questões sobre o papel e o dever da arte e do artista dentro da sociedade. E se Wagner levanta questões centrais em sua obra, é porque ele é um pensador. Sendo assim, seu teatro e sua música são espelhos de seu pensamento sobre o mundo, e é esse Wagner, artista e teórico que será o foco desse trabalho.

PALAVRAS-CHAVES: Wagner, Richard (1813-1883); Teatro; Ópera; Nietzsche, Friedrich (1844-1900); Música.

ABSTRACT

The present work analyses the work of Richard Wagner, German composer and playwright born in the nineteenth century. Seeking to understand the role same of Wagnerian configuration of a new society. Second Wagnerians ideals the man must have as center of his life the art and the aesthetic contemplation, for which the society been transfigured itself into a work of art. Wagner understands the man as artist and want to transform society from its vision of ancient Greece and it is followed by the philosopher Friedrich Nietzsche. To Richard Wagner, the Greek tragedy is seen as the most perfect work of art created by man, because, for the Greeks, the art was not just a simple accessory in life or a fun vulgar, before, was the very center of existence. And that is the porpuse of Wagner, to make art again occupy the same importance for the life she had in the ancient Greek period, the importance of a religion. For that the artist invests against social and artistic conventions of this time, raising questions about the role and duty of art and artist in society. And if Wagner raises important questions about his work, is because he is a thinker. Therefore, his theater and his music are mirrors of his thoughts on the world, and this is Wagner, artist and theorist who will be the focus of this work.

KEY-WORDS: Wagner, Richard (1813-1883); Theater; Opera; Nietzsche, Friedrich (1844-1900); Music.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTO	1
DEDICATÓRIA	2
RESUMO E PALAVRAS CHAVES	3
ABSTRACT AND KEYS-WORDS	4
INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1: WAGNER E A RESTAURAÇÃO DO ESPÍRITO TRÁGICO	23
1.1 A Tragédia, o Trágico e o Drama Burguês	23
1.2 Da Cultura Operística como Antítese dos Ideais Trágicos de Wagner	28
1.3 Do Espírito Trágico em Wagner e em Nietzsche	47
1.4 A Religião da Arte	56
CAPÍTULO 2: A RECEPÇÃO DA MÚSICA DE WAGNER NO SÉCULO XIX	66
CAPÍTULO 3: A PÓETICA WAGNERIANA	78
3.1 Preâmbulo de Dionísio	78
3.2 Os Conceitos Matriciais da Poética Wagneriana	79
3.3 A Música e a <i>Gesamtkunstwerk</i>	89
3.4 Os Personagens Principais dos Dramas Wagnerianos	103
CONCLUSÃO	117
REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

No verão de 1880, Friedrich Nietzsche relembrou seu vínculo com Richard Wagner nas seguintes palavras: *quantas vezes sonho com ele, e sempre em termos de nossa íntima associação passada (isto é, em Tribtschen). Nunca uma palavra colérica foi proferida entre nós* (HOLLINRAKE, in *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*, citado em MONIZ, 2007, p. 197). Mesmo após ter rompido os laços de amizade que o ligavam ao grande dramaturgo-compositor, Nietzsche ainda lembraria, em sua autobiografia, *Ecce Homo*, os anos em que conviveram juntos, *dias de confiança, de serenidade, de acasos sublimes, de momentos profundos (...) no nosso céu nunca passou nuvem alguma*. (NIETZSCHE, 2005, p. 40); e quando sua irmã, Elizabeth, comentou que havia visitado o compositor em Bayreuth e que este lhe havia confidenciado que desde que perdeu a amizade do filósofo se sentia sozinho, o filósofo-poeta redigiu um de seus mais belos aforismos, que se encontra no livro *A gaia ciência* e chama-se *Amizade estelar*: nesse aforismo é comparada essa amizade a duas embarcações que, um dia, ainda iriam se cruzar e comemorar juntos, mesmo que suas vidas tenham assumido posições divergentes, esse caminho onde se cruzariam de novo estaria escrito nos astros.

Refletindo sobre momentos passados, dias de profunda comunhão espiritual e intelectual, dias em que liam seus textos contra a modernidade um para o outro, perscrutando os desfiladeiros de seus espíritos e encarando os monstros que viviam nesses abismos, o filósofo invocava a figura de um personagem de Wagner: Siegfried. Para Nietzsche, ser fiel a Wagner é ser *siegfriediano*. Pois Siegfried é a figura do homem *demasiado livre, demasiado duro, contente, sadio* (NIETZSCHE, 2008d, p. 151). Personagem de *O anel dos nibelungos*¹, a crítica visualizou em Siegfried a encarnação artística do conceito filosófico nietzschiano do *Übermensch* (traduzido algumas vezes como super-homem, aqui, entretanto, usaremos além-do-homem).

1 Der Ring des Nibelungen, em português O anel dos nibelungos. Obra wagneriana que o compositor denominou de festival cênico para três dias e uma noite preliminar ou trilogia com prólogo. As partes que formam a obra são: Das Rheingold (O ouro do Reno, o prólogo), Die Walküre (A valquíria), Siegfried e Götterdämmerung (Crepúsculo dos Deuses). Sua estréia integral ocorreu na Casa dos Festivais de Bayreuth, durante os dias 13, 14, 16 e 17 de agosto de 1876.

Esse homem do futuro é o indivíduo que transpassou a modernidade, entendida para esses dois homens como os valores cristãos e niilistas, o romantismo, o pessimismo; a modernidade também é o homem letrado e científico, o acadêmico e até mesmo o filósofo - enfim, esses indivíduos que sempre têm a última palavra, pois se veem como os donos de uma pretensa verdade e que se julgam portadores das únicas verdades *verdadeiras*. Para Nietzsche, no entanto, verdade é um termo mutável e o além-do-homem é o homem que, usando a terminologia nietzschiana, operou a *Umwertung aller Werther* (transmutação de todos os valores), capaz de conviver com suas limitações e superações, é o homem que não necessita de explicações incensadas por mentes coroadas pelas instituições sejam estas religiosas, familiares ou educacionais, é o homem que olha para baixo de si e é capaz de sorrir, posto que é criador e destruidor ao mesmo tempo, num eterno devir, sem a necessidade de Deus e que, com sua *Wille zur Macht* (vontade de poder), superou conceitos moralistas, estando além do bem e do mal.

Esse homem do futuro, para Nietzsche, Wagner havia celebrado em suas criações trágicas e, particularmente, no personagem mítico Siegfried. De fato, entre os personagens do teatro wagneriano, este é o único que não se apresenta como salvador ou que não necessita ser salvo por outro. De fato, Siegfried vive a vida apenas com um único objetivo, viver. Viver e ser feliz pelo simples motivo de estar vivo, como contentamento pela existência presente, de poder ousar e procurar sempre o novo, sempre o desconhecido, o que ninguém nunca antes viu ou imaginou, não ter medo do abismo, olhar para ele e deixar que ele o observe! De um modo geral, esse personagem é diverso dos outros personagens de Wagner: no Navio Fantasma temos o Holandês Errante que é salvo por Senta; no Tannhäuser, este deve ser salvo por Elizabeth; Lohengrin pretende salvar Elsa; Walther salva Eva, Tristão e Isolda, salvadores um do outro e, por fim, Parsifal, essa criatura da natureza que, *segundo Nietzsche, Wagner acabou por batizar* (NIETZSCHE, 2002, p. 65) e que salva o mundo todo com seu exemplo de castidade, nos levando para a eucaristia... *Ridendo dicere severum*²... Todos esses personagens, *a primeira vista*, são tomados por grandes sentimentos de culpa e pelos motivos mais ínfimos a maior parte deles observa a existência através de idéias schopenhaurianas de negação da vida, sempre em busca do *eterno*, do *além*, como se a existência precisasse de explicações fora dela, como se a vida necessitasse de outra coisa senão o viver. Porém

² Do latim: Dizer coisas sérias sorrindo. Frase com a qual Nietzsche inicia seu livro Der Fall Wagner, O caso Wagner.

Siegfried está além dessas convenções, além do bem e do mal, para Nietzsche. Esse personagem respira ares mais ousados, em sua alegria de viver, supera o cristianismo, enxergando a vida como afirmação da existência.

Nessa dissertação, o objeto de pesquisa é o drama wagneriano. Como objetivo geral, pretende-se analisar a concepção estética wagneriana, concepção que deve muito de seu ideário ao pensamento de Wagner sobre a tragédia grega. Dentro dos objetivos específicos, analisa-se como o compositor uniu sua teoria estética à formação não apenas de um novo indivíduo, o *homem trágico*, mas também como estabelece, decisivamente, a reunião da arte com o meio social que a produz. Pois para Wagner, arte e sociedade estão eterna e intimamente ligadas, como acontecia entre os gregos trágicos.

Lembrando que na época da gênese da maioria de suas personagens principais, incluindo aí Siegfried e Parsifal, Wagner ainda não havia tomado conhecimento da filosofia pessimista de Schopenhauer - seus modelos teóricos para a construção, por exemplo, de Siegfried seriam, antes, a filosofia sensualista de Feuerbach e os escritos de pensadores anarquistas como Bakunin, Proudhon e Max Stirner. E mesmo Nietzsche ainda era recém-nascido, portanto, não exerceu influência em Wagner na construção de qualquer personagem, aliás, Nietzsche nunca influenciou Wagner. A importância nietzschiana é muito posterior, mesmo assim, são os primeiros livros do filósofo um prolongamento, um eco, das idéias wagnerianas contidas em ensaios como *A arte e a revolução*, *A obra-de-arte do futuro* e *Beethoven*, livros que Wagner escreveu entre os anos de 1848-1850 e 1870. Portanto, se faço uma apropriação de Nietzsche no decorrer dessa dissertação, vale lembrar que nessa época a influência wagneriana sobre Nietzsche era imensa, sendo as idéias deste uma continuação das idéias daquele. É o dramaturgo-compositor quem fala e quem tem a última palavra.

No que concerne a Parsifal, Wagner tomou conhecimento de Schopenhauer após as primeiras idéias em torno desse personagem. De forma que a leitura wagneriana desse filósofo, como ocorre em todas as influências que Wagner teve, é uma leitura parcial, nunca total, ele absorve o que lhe convém. Wagner nunca foi ortodoxo em nenhum momento de sua vida criativa: todas as suas influências são sempre retrabalhadas, resignificadas e adaptadas ao seu bel prazer, Wagner não é seguidor ferrenho de nenhum ideário ou sistema filosófico ou de

doutrina religiosa específica. O que interessa para Wagner é sempre a construção de seu mundo. Sendo assim, até que ponto Parsifal seria realmente schopenhauriano? Já disse-se que Wagner é um schopenhauriano que vive e que ama a vida...

A dissertação está dividida em Introdução, três capítulos e conclusão. A Introdução contém o objeto e o objetivo da dissertação, a metodologia, justificativa, revisão bibliográfica, onde é mostrado o *estado da arte* do tema proposto pela dissertação, uma breve biografia de Richard Wagner, que visa apresentar esse homem magnífico e um contexto histórico. No capítulo 1, além de uma diferenciação entre Tragédia, Trágico e Drama Burguês, discutem-se as tentativas de restauração do espírito trágico através da idéias e dos dramas wagnerianos; de como Wagner, através das diferenças existentes entre a cultura operística e a cultura trágica, propiciou o surgimento de uma nova fruição estética e de uma nova percepção temporal dentro dessa nova fruição estética, como características da formação e da vivência desse novo homem trágico e de como o mesmo esperava uma mudança profunda da sociedade através de sua *religião da arte*. No capítulo 2, discute-se a maneira como Wagner marca uma diferença no próprio ato de ouvir música. No capítulo 3, é explanada a poética wagneriana tanto em seus livros quanto em seus principais personagens cênicos, aqui serão discutidos os elementos conceituais formadores da poética do drama wagneriano.

Como metodologia, recorrerei às fontes históricas e análises dos textos de Wagner (notadamente *A arte e a revolução*, *A obra de arte do futuro*, *Sobre la determinación de la ópera*, *Beethoven e seus libretos operísticos*). A iconografia do século XIX torna-se importante, pois demonstra, através de reportagens e charges de jornais, por exemplo, o impacto profundo que Wagner e suas idéias tiveram nos fatos sociais de sua época. Para analisar a estética wagneriana farei uso do Método Matricial que exporei mais detalhadamente nesse item.

O Método Matricial é uma metodologia de pesquisa desenvolvida na área das Artes Cênicas e que guarda semelhança com o Método Estruturalista. Nesse momento tais semelhanças serão expostas, paralelamente em que serão delineadas as características e os conceitos de *Matriz*. O Estruturalismo é uma abordagem proveniente das Ciências Sociais que foi sistematizada e desenvolvida, sobretudo pelo antropólogo belga Claude Levi-Strauss, que considerou Wagner

o pai da análise estrutural. Além disso, o *status* e a relevância que o mito exerceu sobre o pensamento ocidental no século XX, têm sua raiz, praticamente em sua totalidade, no drama wagneriano: no século XIX, o mito estava praticamente esquecido tanto nas artes, inclusive no teatro, quanto em outras áreas do conhecimento. No teatro, era desejável a encenação de pomposos dramas históricos; enquanto que o Positivismo rebaixou o mito à etapa mais primitiva do conhecimento humano, tendo sido superado, segundo os positivistas, pela religião e depois, esta teria sido superada pela ciência. Porém Wagner, com sua obra triunfante, resgatou para nós a importância primordial, *matricial*, do mito para a compreensão do mundo.

Lançar o olhar sobre fontes de prazer estético e observá-las enquanto estruturas oriundas da atividade intelectual humana, eis a proposta do Método Matricial, porquanto metodologia de pesquisa aplicada às artes cênicas. Metodologia esta verdadeiramente estrutural, o Método Matricial procura apreender nas obras-de-arte aquilo que não está à vista num primeiro momento – ou em outros momentos –, que permanece oculto e que só é possível ser captado através de dedicada atividade intelectual, buscando a base comum da obra de um determinado artista para estabelecer seu processo criativo. Ao empregar-se tal metodologia o que se busca, pois, é desvendar o que para o senso-comum permanece velado. Comparativamente, o Estruturalismo procura fazer o mesmo com os fatos sociais. Para os estruturalistas:

a estrutura social corresponde (...) àquele elemento mais estável da vida social (...) àquele elemento que interliga e distribui diferentes componentes da sociedade (...) a estrutura seria aquele elemento definidor das várias características de uma sociedade, responsável, em última instância, pelos limites de ação tanto dos indivíduos como das instituições (COSTA, 2005, p. 393).

Esse *elemento mais estável*, que *interliga* e é o *elemento definidor*, no Método Matricial é o que faz surgir o que é denominado de *matriz*, a *reunião dos elementos definidores da estrutura da obra* (BRITO, R.; GUINSBURG, J. In: CARREIRA, 2006, p. 20). E, se para os estruturalistas a estrutura é sempre um ente oculto, percebido apenas pelo debruçar do intelecto do pesquisador sobre o objeto de pesquisa, da mesma forma a matriz de uma obra-de-arte está sempre oculta, podendo apenas ser desvelada pela pesquisa cerebral e sensível do cientista.

Tais similitudes entre o Estruturalismo e a presente metodologia são bastante pertinentes: a

obra-de-arte, porquanto genuína concepção da mais intensa e laboriosa atividade intelectual de um indivíduo, também encerra, no grau mais íntimo de sua essência, as particularidades, mesmo as mais ínfimas *matrizes*, de qualquer contexto sócio-histórico de qualquer civilização – nesse aspecto, as manifestações estéticas são de uma importância *estrutural* incalculável, o que sabemos hoje com respeito à sociedade e à história de povos já desaparecidos, devemos, sobretudo e, por vezes unicamente, à conservação e ao estudo minucioso de sua produção artística – a sociologia também é devedora da arte – sendo esta uma relação intensamente dialética porquanto a obra-de-arte é determinada pelas próprias condições sociológicas aos quais condicionam sua criação.

É aqui, nessa relação dialética, que o Método Matricial encontra seu genuíno lugar, mesmo sua poderosa contribuição à pesquisa: pois o fim derradeiro dessa metodologia é mostrar o diálogo da criação artística com o seu meio social e cultural e como o criador *incorpora em seu processo criativo novos meios inspirados por essa conjuntura* (BRITO, R.; GUINSBURG, J. In: CARREIRA, 2006, p. 20). Além disso, tanto o Método Matricial quanto o Estruturalismo almejam, em sua aplicabilidade, trazer à tona a quintessência dos elementos formadores, o âmago primordial do objeto analisado.

Outra relação existente entre esses dois métodos é a sua estreita ligação com outra ciência, a Matemática. No que se refere ao Método Matricial, sua terminologia é extraída da Matemática e o próprio arranjo matricial é o mesmo de uma matriz matemática: *obtem-se a matriz dispondo-se os elementos de criação encontrados em um quadro dividido em linhas e colunas; este tipo de resolução se inspira na formação da matriz segundo conceitos da Matemática*, (BRITO, R.; GUINSBURG, J. In: CARREIRA, 2006, p. 21). No caso do Estruturalismo, essa relação com a Matemática tende a ser mais sutil, posto que é estabelecida através da música, notadamente uma ciência matemática.

Na verdade, qualquer análise estrutural pode ser comparada com uma partitura musical wagneriana. Lembremos que Levi-Strauss considerou Wagner o pai do Estruturalismo e isso porque seus dramas musicais são construídos não seguindo as regras musicais clássicas pré-estabelecidas, mas sim a partir da especificidade temática de cada drama, o que fez o compositor alemão Richard Strauss afirmar que cada obra de Wagner encerra um mundo

particular. Para estruturar essas obras Wagner emprega o *leitmotiv*³, pequenas células musicais com os quais são identificados personagens, objetos, sentimentos e ações em seus dramas.

Esses *leitmotive* surgem e desaparecem de acordo com a entrada ou saída de determinado personagem (por exemplo: motivo de Tristão, para esse personagem), com os sentimentos expostos (motivo da Ira de Isolda) ou mesmo fenômenos da natureza (motivo do Trovão, motivo do Dia), de maneira que a forma do drama wagneriano nunca dá-se por meio das regras clássicas conhecidas e sendo assim, faz-se necessário um estudo de sua estrutura para conseguir-se essa definição.

Por exemplo, quando um indivíduo escuta a Cavalcada das Valquírias, o motivo musical que se escuta com mais clareza é o das Valquírias. No entanto, outros motivos musicais aparecem e que não são captados pelo ouvido de imediato. Um estudo da partitura mostrará, assim, que dentro desse motivo estão contidas pequenas células musicais que fazem parte dos *leitmotive* do Walhalla (o paraíso celestial, dentro da mitologia nórdica, onde os espíritos dos guerreiros mortos em combate permaneciam cercados de prazeres terrenos como mulheres e vinho) e da Morte, o que já pode modificar a interpretação dessa música e da cena em que ela ocorre ao mesmo tempo em que revela mais sobre essas personagens. Mas essas pequenas células musicais permanecem como que em oculto, mesmo fazendo parte da estrutura da obra. Se não for pelo estudo dedicado, apenas um ouvido e um cérebro com muitas audições em sua história poderão iluminar esses momentos. O mesmo dá-se, por exemplo, com um estudo estrutural da linguagem de um dado grupo social onde o signo possui significados particulares e *ocultos* para os que não fazem parte dele, ou com os símbolos. De forma que a música wagneriana, como é construída através dessa técnica motívica, é sempre *estrutural* – cada elemento musical é importante dentro da estrutura da obra, tanto para dar-lhe forma quanto para dar-lhe significados.

Procede-se, primeiramente, determinando a *fonte primária* i.e., no caso da dramaturgia, as peças teatrais de um autor. Aqui surge o primeiro obstáculo do método. Pois não é qualquer

³ Do alemão: motivo condutor. Pequenas células musicais de dois, três ou quatro compassos (raras vezes são mais longos), com os quais Wagner identifica os personagens, objetos, ações e sentimentos de seus dramas. O motivo condutor é a maneira como Wagner estrutura e organiza musical e dramaticamente seus dramas.

pesquisador que pode analisar qualquer obra matricialmente. Dada a especificidade do método, os textos já devem ter sido lidos e relidos, em cada pormenor, do autor analisado. Ademais, o pesquisador deve lançar um olhar mais distante dentro da obra, um olhar mais profundo – e isso apenas consegue-se com a vivência constante com determinado gênero e autor, do contrário, será necessário ainda, antes de iniciar a aplicação do método, uma empreitada vertiginosa e extenuante na produção artística que se deseja pesquisar.

Sendo assim, dois pressupostos são necessários para proporcionar a empregabilidade dessa metodologia: antes de qualquer coisa, a familiaridade com o objeto de estudo; e também, o que Max Weber, sociólogo alemão, sempre proclamou como mola de ação para qualquer cientista: a paixão. O Método Matricial é a metodologia da partícula, do fractal, da busca pelas minúcias mais íntimas que se escondem dentro da obra e que lhe conferem forma e lógica próprias – tal empreendimento, essa demanda, não pode ser executada sem que seja posto em cena um comprometimento estreitíssimo, uma ligação muito interior do pesquisador com o seu objeto de pesquisa. O olhar matricial sobre a obra-de-arte possui parentesco com o *le regard éloigné* (o olhar distante) levi-straussiano: para se conhecer matricialmente uma obra-de-arte é necessário trabalho árduo, fôlego, para um olhar mais longe.

Com o estabelecimento da fonte primária, os elementos constituintes da estrutura da peça tornam-se visíveis. No entanto, nem todos os elementos são matriciais. O elemento matricial, ou os elementos matriciais, é aquele em que sua existência determina a estrutura da obra – não basta apenas estar presente, deve ser responsável último pela configuração da obra ao mesmo tempo em que nele está outorgado o papel de conferir sentido – inteligibilidade à criação, concedendo-lhe uma qualidade que a torne única, à maneira de um leitmotiv wagneriano, projetando sua forma e significados. Evidentemente, ao primeiro olhar, um elemento que surge e ressurge inúmeras vezes dentro da fonte primária pode levar-nos a conferir-lhe o *status* de matricial, porém, a aparência por vezes não corresponde à essência do fenômeno, porquanto esse método une princípios quantitativos a princípios qualitativos. A catalogação e a enumeração dos elementos devem unir-se à criteriosa análise da importância do elemento no arcabouço estrutural do objeto estudado, chegando então à *matriz de criação*.

Com a formação da matriz de criação é o momento de averiguar quais os *procedimentos*

correspondentes a cada um dos elementos encontrados. A correspondência entre elementos/procedimentos dá-se o nome de *operações*. Tais operações iluminam segundo Rubens Brito e Jacó Guinsburg, *os modos de composição da obra, a qualificação desta, e como esta produção dialoga com a realidade artística, cultural e social nas quais esta obra se insere*, (BRITO, R.; GUINSBURG, J. In: CARREIRA, 2006, p. 20). As combinações entre elementos/procedimentos podem variar da justaposição à fusão, passando pela inclusão/exclusão dos mesmos.

Mesmo a leitura dessas combinações pode ser feita em uma ordem aleatória ao momento em que ocorrem na obra, e isso não prejudica o entendimento final da análise. Pode-se iniciar a aplicação do método *horizontalmente*: na seqüência lógica em que a matriz ocorre na obra, ato por ato, cena por cena, primeiramente a cena um do ato um, depois a cena dois do ato um e assim por diante. Mas a análise também pode ser feita *verticalmente*: como os elementos da matriz são elementos que se repetem ao longo da estrutura da obra, cada cena possui semelhança com a anterior ao mesmo tempo em que determina a próxima. Pode-se iniciar a análise pelo meio da obra, por exemplo, e daí partir para outra no fim da mesma. Ou iniciar a análise pela cena mais importante da peça – com toda certeza, os elementos matriciais terão que configurar tal momento. Ao usar os termos *horizontalmente* e *verticalmente*, aproximo ainda mais o Método Matricial do Estruturalismo, agora, decisivamente, através da música. E, por esse aspecto, a matriz guarda nova semelhança com o Estruturalismo e com a música. Segundo Lévi-Strauss, a análise de um mito não deve ocorrer, necessariamente, de maneira linear. À semelhança de uma partitura musical, cujos componentes básicos, as notas musicais, são lidas horizontalmente da esquerda para direita (aspecto melódico de uma composição), mas, também, verticalmente de cima para baixo (aspecto harmônico de uma composição), formando períodos musicais próprios, que podem aparecer ou não, que podem ser invertidos, que ora surgem horizontalmente (na melodia, portanto), outras verticalmente (na harmonia). O estudo da matriz dentro de sua estrutura pode ser, portanto, linear (horizontal) e paralelo (vertical), ou, dito de outro modo: podem ser analisados em sua seqüência lógica determinada pelo autor ou postos lado a lado em um esquema artificialmente concebido pelo pesquisador. Podemos, na seguinte citação de Lévi-Strauss, trocar o termo *motivo* pelo termo matriz e o termo *ele* pelo termo ela:

Mas, ao repetir-se, o motivo não se limita a tornar perceptíveis dois sistemas de correspondências: ele convida a pô-los também em paralelismo e a atingir um nível de significação mais profundo, do qual derivem as significações parciais que cada sistema revelava por sua conta (LÉVI-STRAUSS, 1983, p. 334).

Richard Wagner é um dos nomes fundamentais para a modernidade, tanto no que concerne à música quanto ao teatro. No Brasil, existe uma carência de trabalhos científicos sobre essa figura ímpar das artes. As que existem, como veremos no tópico seguinte, analisam o dramaturgo, quase sempre, a partir de sua amizade e posterior rompimento com o filósofo Friedrich Nietzsche, tratando de fazer uma espécie de *deselogiu* do artista às custas do filósofo e isso porque, a bem da verdade, centralizam suas análises na figura de Nietzsche. Essa dissertação, ao contrário, busca estudar Wagner a partir dele mesmo. Embora que em determinados momentos outros grandes nomes se tornarão peças-chaves na construção desse trabalho, a diferença é que sempre se observará que, no caso de Nietzsche, a influência é sempre do artista sobre o filósofo e nunca o contrário. Um trabalho que se propõe a analisar Wagner deve ter sempre esse cuidado, e o que noto nas teses e dissertações às quais tive acesso (em sua maioria), é o caminho oposto: querem compreender e criticar Wagner dentro do caminho seguido por Nietzsche, porém esquecem-se que Wagner, já em 1844, ano do nascimento do filósofo, *já havia traçado seu próprio caminho* e que o mesmo nunca concebeu suas criações dentro de um entendimento nietzschiano. Além disso, quando do rompimento dessa amizade, Wagner continuará seguindo livremente seu caminho já traçado desde a década de 40, caminho esse que tem seu porto derradeiro e lógico em Bayreuth com a estréia integral do Anel e, principalmente, com seu drama sacro Parsifal - jamais Wagner deixou de ser ele mesmo, sempre esse foi fiel, *fiel a si mesmo*. Essa dissertação, pois, busca sua justificativa nesse ponto: o entendimento de Wagner principalmente a partir de Wagner: de sua obra dramática e de seus escritos teóricos, sendo os demais atores, também importantes, todavia coadjuvantes.

Pesquisando nos bancos de dados de dissertações e teses das universidades brasileiras, tive acesso a cinco trabalhos científicos, aos quais elenco-os a partir dos anos de suas defesas. Primeiro a dissertação de mestrado de Godiva Accioly, defendida na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2001: *Os Nibelungos – estudo a partir do drama de Wagner e do filme de Fritz Lang*. Neste trabalho, a autora encontra uma ligação entre a arte composicional de Wagner e a técnica de planos múltiplos, numa única

cena, do cinema, embora a autora esteja mais preocupada com as imagens evocadas a partir do libreto wagneriano e da câmera de Lang do que com o elemento trágico wagneriano. Em 2004, no Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da mesma instituição de ensino, Henry Martin Burnett Júnior, defende sua tese de doutoramento intitulada *A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche*, onde o autor analisa a importância central da música em todos os períodos da obra do filósofo, marcados todos por Wagner, para o elogio de sua figura ou não. Iracema Macedo, com sua tese de doutoramento, *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, defendida em 2005 no Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, traz um dos mais perfeitos trabalhos de investigação sobre esse tema que tive o prazer de ler. Através da leitura de obras teóricas de Wagner e de Nietzsche nos originais alemães, a autora adentra com perspectiva bastante crítica nos textos teóricos de Wagner, colocando-os como elemento principal para a construção de sua tese, o que ainda não havia acontecido no panorama intelectual brasileiro. A visão wagneriana da Grécia Antiga tem papel primordial e quando Nietzsche a absorve inicia seu diálogo com o mestre de Bayreuth. Luiz Cláudio Moniz Aragão Telles, em sua dissertação de mestrado *Mito e música em Wagner e em Nietzsche*, defendida na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, em 2005, faz um histórico do surgimento da música em termos míticos e históricos e delinea a relação entre o dramaturgo-compositor e o filósofo-poeta tendo como base a relevância dos mitos gregos e nórdicos na obra desses dois autores. Alexandre Augusto Bellei, através de sua dissertação de mestrado *O crepúsculo da tragédia: arte e platonismo na obra do jovem Nietzsche*, defendida no Departamento de Filosofia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) em 2007, busca uma interpretação platônica das obras nietzschianas do primeiro período, notadamente *O nascimento da tragédia*, obra que é um elogio de Nietzsche ao seu mestre.

Biografia de Wagner

Wilhelm Richard Wagner nasceu no Brühl, bairro da cidade de Leipzig, na Saxônia, no dia 22 de maio de 1813, filho de Friedrich Wagner e Rosina Wagner, nascida Betz. Sua paternidade, inicialmente contestada por alguns biógrafos, deve-se ao fato de que aos seis meses, morto seu pai, sua mãe resolve casar-se com o ator Ludwig Geier, homem que nutria grande carinho pelo pequeno Richard, a quem chamava de *polaco*. Todavia o fato é que modernamente não

restam mais dúvidas quanto a isso, bem como também é desconcertante e falsa a afirmativa de que Geier fosse judeu. É certo que o próprio Richard, por razões várias, carregava ele mesmo essas dúvidas: na capa da primeira edição de sua autobiografia, está desenhado um abutre (Geier, em alemão), adornado pelas estrelas da constelação da Ursa Maior ou do Carro (em alemão, Wagen). É curioso observar que os grandes personagens de Wagner (como Siegfried e Parsifal), não conhecem seus pais.

Desde cedo o pequeno polaco nutriu grande interesse pelas artes – e o teatro sempre foi seu mundo particular. Aos 15 anos escreve sua primeira peça, *Leubald*. Aos 18 anos, quando escuta a música de Beethoven, decide ser compositor. Mas seu pendor para o teatro jamais seria encoberto: ele se tornaria compositor de óperas, impondo grandiosamente seu nome entre os maiores compositores e dramaturgos da história humana; paralelamente, escrevia também textos teóricos, onde racionalizava sobre a emergência do surgimento de uma nova forma de teatro, do qual ele era o iniciador. Para Wagner, palavra e música deveriam compor um todo orgânico único e coeso, onde a principal meta era o drama, e é nessa linha de pensamento que compõe suas obras durante sua terceira fase de artista criador. Todas as óperas de Wagner, a partir das óperas da segunda fase (*O navio fantasma*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*) são obras-primas indubitavelmente que eternizariam o nome de qualquer gênio. Mas é na terceira fase que Wagner decididamente supera sua época. A começar pelo *Ouro do Reno*, prólogo da Trilogia *O Anel dos Nibelungos*, passando por *Tristão e Isolda* e *Os mestres-cantores de Nuremberg*, e terminando com *Parsifal*, cada obra dessa fase é um mundo em si mesmo.

Em 13 de agosto de 1876, Wagner inaugura a Casa dos Festivais de Bayreuth, localizada no alto de uma colina dessa cidadezinha bávara. Um teatro especialmente construído para a celebração de seu culto. São quase dois mil lugares dispostos em forma de um leque inclinado, à maneira de um anfiteatro grego; a orquestra permanece invisível aos olhos do público, num espaço que Wagner denominou de *fosso místico*: são os sons do oráculo que despertam das profundezas da Terra. Nesse teatro, pela primeira vez, as luzes foram apagadas antes do início das apresentações e os aplausos eram desestimulados, sobretudo no meio do espetáculo. Os wagnerianos iam ao teatro como se fossem a um templo – e era isso mesmo: o artista havia se tornado, definitivamente com Wagner, um deus; a arte sacraliza-se e o teatro é

o templo. O sonho romântico e simbolista do sacerdócio da arte tornara-se realidade. Desde então, no início do verão europeu, entusiastas acorrem para a Colina Verde, para serem preenchidos pelo pão e pelo vinho wagnerianos. Pão e vinho tais que alimentaram toda uma legião de admiradores: dos poetas Baudelaire aos simbolistas, de dramaturgos como Paul Claudel e Adolph Appia e compositores como Richard Strauss, Anton Bruckner e Gustav Mahler aos romancistas Marcel Proust e James Joyce, todos se nutriram das vagas vivificantes da dramaturgia wagneriana.

Em 13 de fevereiro de 1883, em Veneza, vitimado por ataque cardíaco, o grande Mestre deixava esse plano, mas ele já havia cumprido seu papel de profeta, um dos é verdade, da nova era da arte.

Contexto Histórico

Richard Wagner foi um homem de seu tempo, contraditório. Viveu em uma Alemanha pós-industrialização inglesa que ainda guardava fortes vínculos feudais. Uma Alemanha que era não apenas dividida politicamente, mas também religiosamente e que respirava forte desprezo por tudo o que fosse estrangeiro e judaico, ao mesmo tempo em que aspirava a uma unificação. O século de Wagner foi uma época marcada pelos desejos revolucionários, mas também, ao mesmo tempo, pelo apego às estruturas vigentes. Muitos personagens wagnerianos, principalmente Wotan, são tipificados por semelhante dicotomia: ardor revolucionário e apego às tradições. O próprio Wagner experimentou em seu íntimo, e em sua vida particular, transpondo-as para os seus dramas, as antíteses alemãs oitocentistas, que tem sua origem em época bem anterior. O presente resumo histórico que forma os parágrafos seguintes desse tópico foi elaborado a partir do texto do livro de Barry Millington (MILLINGTON, 1995).

O Sacro Império Romano da Nação Alemã era formado por mais de 300 principados e cidades imperiais, seculares e eclesiásticas, governados pelo imperador romano. Além dessa divisão política, Lutero cuidou para que a divisão também se instaura-se no campo das crenças: desta feita, o norte do império era predominantemente protestante, *moderno*, enquanto que a parte sulista continuava católica e mais apegada ao feudalismo. Apenas o

imperador romano tinha de ser obrigatoriamente católico, os outros príncipes poderiam escolher a fé de seus súditos. Tal situação, dada a condição humana, era um barril de pólvora. Pólvora essa que explodiu em 1618 na forma de uma guerra que durou até 1648, a Guerra dos Trinta Anos. Causada pelos sentimentos de antipatia mútua entre os católicos e os protestantes alemães, essa guerra se estenderia por toda a Europa, terminando apenas com a Paz de Westfália, porém não antes que metade da população alemã sucumbisse e as suas terras tornarem-se devastadas e miseráveis, um trauma que ainda marcaria a consciência alemã durante os séculos que se seguiram. No entanto, a Paz de Westfália acabou dando à Suécia territórios dentro do império que a tornaram, portanto, membro do império.

Em 1689, a França começou uma campanha imperialista em toda a Europa. Suas conquistas visavam sobretudo os território do Sacro Império Romano Germânico. Com o intuito de resistir às agressões francesas vários príncipes uniram forças, mas a França era a maior potência européia, tanto econômica quanto militar, e o resultado não poderia ser mais avassalador para os alemães. Na segunda-feira de Pentecostes de 1689 várias cidades do império foram incendiadas pelos franceses, estes não pouparam sequer as cidades de Speyer, Worms e Oppenheim, que haviam declarado neutralidade no conflito. Nem mesmo obras de arte arquitetônicas foram poupadas: a catedral de Speyer, em estilo românico, foi explodida; tumbas de imperadores profanados e os habitantes expulsos. Os meses seguintes seriam de igual terror para outras cidades alemãs. A inimizade histórica entre alemães e franceses data desta época e se tornaria obsessão no imaginário alemão do século XIX, sobretudo nas ideias de Wagner sobre Paris. No que concerne a população alemã, de um total de 23 milhões de habitantes, menos de um quarto vivia nos grandes centros, mesmo assim, apenas duas cidades, Viena e Berlim, tinham mais de 100 mil habitantes. Os principados eram agrícolas sobretudo e a população rural vivia em estado de dependência feudal. A classe média, a burguesia comercial, mais consciente culturalmente, ainda não tinha condições de influenciar regiões amplamente agrícolas, onde as cidades eram de pequeno tamanho. A classe social dominante (a aristocracia), deixava-se aculturalizar pelos costumes franceses e italianos a tal ponto que príncipes como Frederico, o Grande, sabia escrever melhor em francês do que em alemão. É contra essa atitude que Schiller escreveu sua *Die deutsche Muse* (A musa alemã):

Nem da Era de Augusto o esplendor,
E nem dos Medici o favor,

Sorriram para arte tedesca;
Nunca lhe prestaram homenagem.
E quando se abriu, flor e folhagem,
Não obteve a graça principesca.

Do filho germânico o mais rico,
do trono do grande Frederico,
Só lhe veio desprezo e opróbrio.
Mas com força bate o coração,
E diz orgulhoso o alemão:
Temos o nosso mérito próprio!
(Schiller, *cit. in* MILLINGTON, 1995, p. 48).

Essa falta de consciência política e nacional foi ligeiramente abalada pela Revolução Francesa, mas os caminhos que a Revolução iria tomar foram, no mínimo, suspeitos. Na verdade, o que começou como liberdade, igualdade e fraternidade, desembocou em novas frentes do imperialismo francês. Em 1806, o império napoleônico destrói a estrutura do Sacro Império Romano da Nação Alemã. A França anexa os territórios a oeste do rio Reno, ferindo ainda mais o orgulho nacional germânico. Mesmo assim, durante todo o século XIX, as classes cultas alemãs manteriam-se afastadas de qualquer luta política.

O império alemão e a nação alemã são duas coisas diferentes. A majestade dos alemães nunca repousou sobre a cabeça de seus príncipes. Os alemães estabeleceram o seu próprio valor independente, bastante isolado de qualquer valor político, e ainda que o Sacro Império Romano se reduzisse a pó, a dignidade alemã continuaria incontestada. (...) Ela é uma entidade moral, vivendo na cultura e no caráter da nação, e que é independente de todas as vicissitudes políticas. (Schiller, *cit. in* MILLINGTON, 1995, p. 49).

Esse nacionalismo alemão que Schiller observa viver na cultura germânica como uma entidade moral, seria ecoado grandemente em Wagner durante toda a sua vida. Nos mestres cantores de Nuremberg, na fala final de Hans Sachs que encerra a obra, enquanto todo o povo o aclama é mencionado:

*In falscher wälscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht;
und wälschen Dunst mit wälschem Tand
sie pflanzen uns in's deutsche Land (...)
Zerging' das heil'ge röm'sche Reich in Dunst,
uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!*

Sob uma falsa e estranha majestade
depressa nenhum príncipe entenderia já o seu povo
e estranhos costumes e estrangeiras futilidades
implantar-se-iam em terra alemã (...)
Mesmo que se dissipe como fumaça o Sacro Império Romano-Germânico
restar-vos-á sempre a sagrada arte alemã! (WAGNER, 1984, p. 228).

A Guerra de Libertação de 1813 foi mais uma luta pela sobrevivência do nacionalismo alemão, mas também escondia uma permanência do poder neo-absolutista em seu desenvolvimento. As exigências da classe média democrática, que já havia ajudado na derrubada hegemônica da França, foram ignoradas e o Sacro Império Romano acabou por tornar-se a Confederação Germânica, com 39 estados independentes. Em outubro de 1817 é organizado o Festival de Wartburg, onde os jovens estudantes alemães fazem ecoar suas palavras de ordem: *honra, liberdade, pátria* - a burguesia nacional-liberal buscava ser ouvida, e conseguiu: alguns meses depois, eram decretados os Decretos de Carlsbad sobre a Confederação Germânica (de 1819), as palavras de ordem do governo eram: censura e policiamento ostensivo. Governo aristocrático esse que mantinha fortes laços com as comunidades judaicas na época. Com a Revolução Francesa, a liberdade de culto foi-se instaurando em toda a Europa, tendo como consequência direta a emancipação judaica e o reconhecimento desse povo como cidadãos pela Europa. Mas não que isso signifique, na Alemanha, um fim de sentimentos antijudaicos (sentimentos esses que Martinho Lutero também cultivava), bem ao contrário. A associação entre aristocratas e judeus foi vista como mais um atentado ao nacionalismo e a tudo o que tivesse legitimamente raízes na terra alemã. De fato, para a maioria da população alemã, os judeus seriam vistos como uma parte detestada dos ricos que sempre tomavam o partido da contra-revolução. Entre 1848 e 1849, levanta-se mais uma insurreição popular armada contra o governo, em uma tentativa revolucionária da esquerda democrática. As barricadas de Dresden, das quais Wagner participou, são parte desse movimento. Conforme sabemos, a contra-revolução triunfou. Com o fracasso desse movimento, seus líderes foram caçados e presos. Wagner, com a ajuda de Franz Lizst e da amante deste, a condessa Marie d'Agoult, consegue passaportes falsos, exilando-se na Suíça. Mas a insatisfação do povo contra os príncipes, os seus aliados judeus e os franceses (jamais os alemães conseguiram esquecer os acontecimentos de 1689 e 1806), apenas tendiam a aumentar. E embora a insatisfação popular fosse crescente contra esses grupos, os judeus, desejosos de reconhecimento pleno, apoiados pela grande elite, dos quais também faziam parte, conseguem direitos constitucionais iguais aos de qualquer alemão após o fracasso dos levantes de fins da década de 40. A tão sonhada unificação alemã só ocorreria com Otto von Bismarck, em 1875.

Se o pensamento artístico dos grandes nomes da arte muitas vezes supera a sua época, por

outro lado os artistas também são antenas sociais que captam os anseios de seu tempo. No caso de Wagner e da Alemanha de Wagner é necessário esta panorâmica histórica para entendermos as críticas de Wagner à arte, sobretudo à ópera, de seu tempo. Como já dito, ele esperava modificar a sociedade através da arte. E a sociedade de seu tempo, a sociedade alemã, conforme visto acima, era um barril de pólvora de sentimentos nacionalistas, oriundos de uma aversão histórica contra os franceses e contra os judeus. No caso de Wagner, tais sentimentos teriam como motivo-condutor, como recorte, seu ideal de arte. Para entender-se como Wagner assimilou esse contexto histórico nacionalista e racista através de sua visão de artista criador, é preciso ter em mente dois fatores. Primeiro, as condições da produção de arte de seu tempo, condições essas que levam em conta as obras de arte, o público e os próprios artistas, bem como os empresários teatrais; segundo, os ideais artísticos de Wagner. Esses fatores serão discutidos nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO 1: WAGNER E A RESTAURAÇÃO DO ESPÍRITO TRÁGICO

1.1 A Tragédia, o Trágico e o Drama Burguês

Início este capítulo com uma explanação a respeito das diferenças fundamentais entre a tragédia, o trágico e o drama burguês. Tais considerações são pertinentes. O personagem central dessa dissertação, Richard Wagner, foi o autor da mais bem sucedida e poderosa tentativa de revitalizar a tragédia ática no século XIX. O empreendimento wagneriano não tem par nem no seu século nem nos séculos que se sucederam. Mas sua tentativa não foi completamente bem sucedida e, por isso mesmo, é necessária essa diferenciação. O que Wagner produziu, por mais proximidade que tenha com a tragédia é, de fato, drama burguês (romântico). Embora que um drama burguês dotado da mais nobre e forte caracterização trágica, a obra wagneriana não pode ser rotulada como tragédia legítima e nesse tópico adentro nessa questão.

Não se pode entender o movimento romântico sem perceber em seu coração o impulso para o drama. A imaginação clássica procura impor à experiência atributos de ordem e concordância. A imaginação romântica injeta na experiência a qualidade central do drama e da dialética. O modo romântico não é nem ordenação nem crítica da vida; é uma dramatização. E nas origens do movimento romântico, há uma tentativa explícita de revitalizar as formas maiores da tragédia. De fato, o romantismo começou como uma crítica ao fracasso do século XVIII de conduzir as grandes tradições do teatro elisabetano e barroco. Foi em nome do drama que os românticos atacaram o neoclassicismo. Eles não somente perceberam no dramático a suprema forma literária; estavam convencidos de que a ausência do drama sério advinha de alguma falha específica de entendimento ou de alguma contingência material particular. A visão moderna – de que a privação da poesia dramática é uma situação natural, remediada por uma sorte rara e imprevisível – teria golpeado os românticos como absurda e autofrustrante. (STEINER, 2006, p. 62).

Essa citação, retirada do livro *A Morte da Tragédia*, explicita o pendor romântico para o drama e, além disso, na própria gênese desse movimento tipicamente burguês, há uma tentativa de se revitalizar a tragédia. Porém, mesmo a maior tentativa de revitalização da tragédia, a de Richard Wagner com sua obra de arte total, não poderia, dada a especificidade do movimento romântico, ser completamente bem sucedida. De fato, há uma característica romântica que, por mais bem sucedidos que alguns personagens, ou mesmo obras inteiras, possam ter sido, tornam a tragédia inviável através da mentalidade do Romantismo.

Mas é precisamente um “Céu compensador” que o romantismo promete à culpa e aos sofrimentos do homem. Pode ser um Céu literal, como em *Fausto*. Mais freqüentemente é um estado de êxtase e

redenção na terra. Decido ao remorso, o sofredor trágico é resgatado a uma condição de graça, ou a ignorância e a injustiça social, que concorrem para a tragédia são removidas pela reforma e pelo despertar da consciência. (STEINER, 2006, p. 73).

Esse *Céu compensador* que perpassa a vida do herói romântico aniquila seu potencial para a grande tragédia. Na tragédia, o herói deve arcar com todo o peso de sua culpa de forma a não haver espaço nem mesmo para a mínima ilusão de uma possível redenção ou perdão. O herói da tragédia *sofre* os reveses da fortuna sem remorso, na tragédia não há espaço para a inocência primordial humana formulada por Rousseau, filósofo caro aos românticos. A questão de justiça ou injustiça, por exemplo, para o destino de Electra se quer é figurada no modo grego de pensar, exposto através dos seus grandes autores trágicos. Não há lugar para as sentimentalidades ao gosto burguês – de injustiça, de culpa ou de remorso. A tragédia mostra um destino inflexível e um herói apto para aceitá-lo e vivenciá-lo sem questionamentos que desenhem, em seu discurso, um apelo de remorso ou um clamor para que algo seja *consertado*.

A tragédia nos informa que no fato mesmo da existência humana existe uma provocação e um paradoxo; ela nos conta que os objetivos dos homens, às vezes, correm contra a corrente de forças inexplicáveis e destrutivas que são “externas” embora muito próximas. Questionar os deuses porque Édipo teria sido escolhido para sua agonia ou porque MacBeth deveria ter encontrado as feiticeiras, em seu caminho, é questionar a razão e a justificação da noite sem voz. Não há resposta. Porque deveria haver? Se houvesse, estaríamos lidando com sofrimento justo e injusto, como ocorrem nas parábolas ou nos contos de advertência, não com tragédia. E para além do trágico não repousa o “final feliz” em outra dimensão de lugar e tempo. As feridas não são curadas e o espírito alquebrado não tem conserto. Pela norma da tragédia não pode haver compensação. (STEINER, 2006, p. 73).

No drama burguês, incluso o drama trágico wagneriano, ocorre precisamente o inverso:

O tema do remorso ressoa através da tradição inteira do drama romântico, de Coleridge a Wagner. A fábula varia, mas os clichês são constantes. O herói trágico ou o herói-vilão cometeu um crime terrível, talvez inominável. Ele é atormentado por sua consciência e vaga pela vida, ocultando uma chama interior que se revela por meio do seu aspecto fervoroso e do seu olhar brilhante. Ele é conhecido como o Velho Marinheiro, Caim, o Holandês Voador, Manfredo ou o Judeu Errante. Às vezes ele é assombrado por um duplo perseguidor, uma imagem vingativa de si mesmo ou de sua vítima inocente. Na hora da crise mortal ou da sua morte próxima, a alma do herói romântico é “arrancada da agonia maldita”. De repente, há um florescimento do remorso – que chega ao arrependido Tannhäuser, do bastão papal brotam folhas. A salvação baixa sobre o espírito ferido, e o herói ingressa em estado de graça, livre da sombra da danação. (STEINER, 2006, pp. 73-74).

É esta a fórmula do drama romântico, burguês. Ficando próximo da tragédia, mas não sendo, pelos fatores mostrados acima, pois não suporta a completude do termo.

Isso acontece com muitos personagens wagnerianos. Por exemplo, Brünnhilde, principal personagem feminina do *Ring*. No ato II da Valquíria, o seu pai Wotan, o senhor dos deuses nórdicos, ordena-lhe que na batalha que se seguirá entre Sigmund e Hunding ela, como valquíria, proteja Hunding. Mas ela desobedece ao comando do pai e acaba por proteger Siegmund. Wotan é obrigado assim a intervir diretamente na batalha, que acaba com Siegmund morto e a valquíria em fuga. Wotan a persegue, encontrando-a na Rocha das Valquírias, juntamente com suas outras irmãs valquírias. Quando Wotan chega, ela, com grande calma e nobreza, aceita o seu destino que será imposto pelo deus. Wotan, solenemente furioso, proclama a maldição que se abaterá contra a sua filha predileta. Ela será colocada para dormir eternamente na rocha e ficará a mercê de qualquer homem que desejar possuir o seu corpo e, se qualquer homem conseguir libertá-la do sono eterno, ela será escrava desse homem para sempre. Isso escandaliza e amedronta as outras valquírias, que fogem em cavalgada. Ficando no palco apenas Wotan e Brünnhilde (A valquíria, Ato III, Cena III). No início ela aceita o seu destino de maneira altiva. Porém, subitamente, a personagem é tomada de remorso pelo *crime* que cometeu, deixa entrever certo arrependimento, chegando mesmo a dizer que não sabia o que estava fazendo. Ela agora quer atrair para si o *amor paternal* de Wotan.

E o problema (para a tragédia) é que ela consegue! Ante a súplica da filha, Wotan volta atrás e não apenas ameniza a punição, mas também dá possibilidade do castigo ter fim. Agora, o castigo é outro. Ela continuará adormecida na rocha. Porém, a rocha será cercada de fogo, de forma que nenhum homem a transpasse, a não ser um, *o maior dos heróis*, no caso, Siegfried, *neto* de Wotan, *sobrinho* de Brünnhilde. Ora, o fogo aqui nem chega a ser maldição, pois serve para guardar o corpo de Brünnhilde de qualquer homem que por lá passe, é na verdade proteção e a própria Brünnhilde se sente mais aliviada. Também o fato de apenas um homem puder despertá-la, nesse caso também um homem nobre, semideus como Siegfried, demonstra o pendor burguês para finais felizes. Brünnhilde, em outras palavras, foi perdoada de seu crime. Ela não aceitou a maldição de Wotan. Este, por seu turno, estava pronto a se desarmar ante as súplicas de uma filha arrependida. Com a inserção de características como *remorso* e *redenção* e diante de um deus relutante em seus desígnios, a grande tragédia não tem lugar por inteiro aqui. Não apenas em Wagner, mas também em todo o movimento romântico:

Porém o que se encontra na maior parte dos dramas românticos e na ópera wagneriana não é tragédia. Dramas de remorso não conseguem ser definitivamente trágicos. A fórmula fica “próxima da tragédia”. Aos quatro atos de violência trágica e de culpa segue-se o quinto ato da redenção e da inocência retomada. “Quase-tragédia” é precisamente o compromisso de uma época que não acredita na finalidade do mal. Representa o desejo dos românticos de desfrutar dos privilégios do grandioso e do sentimento intenso associados ao drama trágico, sem pagar inteiramente o preço. Esse preço é o reconhecimento do fato de que há no mundo mistérios da injustiça, desastres por excessos de culpa, e realidades que violentam constantemente nossas expectativas morais. O mecanismo do remorso atemporal ou da redenção através do amor – o arquitema wagneriano – permite ao herói romântico partilhar da excitação do mal sem arcar com seu custo real. Isso leva o público à beira do terror somente para poupá-lo no último instante, sob a luz do perdão. (STEINER, 2006, p. 75).

A lógica do pensamento romântico não inscreve o mal enquanto uma realidade metafísica, ao invés disso, coloca o lugar do mal como um lugar criado dentro do corpo social, é a sociedade que, por fim, corrompe o homem, este ser primeiramente inocente. Sendo assim, não é justo, para o romantismo, que o homem pague por algo que, afinal, ele foi levado a fazer, por causa da corrupção que a sociedade ao seu redor engendrou. A humanidade é inocente e deve voltar ao paraíso perdido. O deus do movimento romântico oitocentista ainda é o deus cristão, no fim de tudo. E mesmo com todas as ligações que podem ser feitas entre Romantismo e Revolução, estamos diante de um movimento burguês. Mas essa burguesia não é mais a revolucionária, é uma burguesia que depois de tomar o poder, tornou-se conservadora e crente na justiça como mola propulsora do progresso humano. Começar com as mãos de Caim para terminar com o sangue de Abel – esse parece ser o lema dessa geração. Há uma espécie de *sentimentalismo* pequeno-burguês, mas na tragédia:

Há uma selvageria e uma recusa que vai contra a sensibilidade de classe média. A tragédia brota do ultraje; protesta contra condições de vida. Carrega dentro de si as possibilidades de desordem, pois todos os poetas trágicos possuem algo da rebeldia de Antígona. (STEINER, 2006, p. 95).

Porém Wagner ainda batizará Kundry. E ao fazê-lo, não está *esgotado* e nem desmorona diante da cruz. Como romântico, quer viver em meio ao caos *desde que* não lhe seja retirada a possibilidade do retorno a ordem. Wagner ainda crê em uma justiça e em uma recompensa. *Novamente, essa é uma visão antitrágica; na tragédia é a instância individual da injustiça que desestabiliza a pretensão generalizada de ordem.* (STEINER, 2006, p. 95).

Além desse sentimentalismo, há ainda outro aspecto do drama burguês presente em Wagner e que é mencionado na citação abaixo, extraída da *Apresentação* que Sérgio de Carvalho fez para a edição de *Teoria do Drama Burguês*, de Peter Szondi:

Dos vários aspectos examinados por Szondi, dois me parecem fundamentais como índices do aburguesamento da representação. A eles o autor dedica especial atenção como constitutivos do drama burguês: a *privatização* da vida dos personagens, e a busca de uma *sentimentalidade* como meio de aproximação entre a platéia e o palco. (CARVALHO, Sérgio de, in SZONDI, 2004, p. 12, grifos em itálicos de Sérgio de Carvalho).

O aspecto da *sentimentalidade* foi enunciado parágrafos acima. No que diz respeito à *privatização* da vida dos personagens, embora os personagens centrais de Wagner sejam reis e rainhas (Rei Marke e Rainha Isolda, em Tristão e Isolda), deuses (Wotan, no Anel), heróis míticos (Siegfried, no Anel), por mais que mito e tragédia sejam inseparáveis e, ainda que a redescoberta do mito para o século XX deva sobremaneira a figura wagneriana, o mestre de Bayreuth circunscreve seus personagens míticos em dramas de caráter privado. O que interessa mais no drama de Wotan não é a urgência em resgatar o anel amaldiçoado das mãos do nibelungo Alberich ou do dragão-gigante Fafner, ainda que com o resgate, a ordem universal seguirá avante; o mais importante é o drama pessoal do deus: o reconhecimento de sua impotência e nulidade pessoais ante o choque entre sua vontade e a ordem pública, representada pela sua esposa, a deusa do matrimônio Fricka; ora, o próprio Wotan sequer se identifica com a vida pública.

O drama burguês, neste aspecto, se define como o gênero por excelência da ideologia privatista, a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público e que torna as peças “documentos de uma intimidade permanente”. (CARVALHO, Sérgio de, in SZONDI, 2004, p. 13, aspas de Sérgio de Carvalho).

A ação do Anel pode ser vista como um enredo sobre a família burguesa. As cenografias do Anel elaboradas por Wagner, florestas densas, montanhas enevoadas, rios caudalosos, são apenas metáforas para cenas que podem se passar em uma sala de estar ou em um quarto de dormir: o diálogo entre Wotan e Fricka na cena I do ato II da Valquíria, que Wagner escreveu tendo como cenário o *exterior* do Walhalla, se torna ainda mais poderosa e intensamente dramática, quando passada exatamente no *interior* do palácio, em cenário de sala de estar, como a imaginou, por exemplo, Pátrice Chèreau em Bayreuth no Anel Centenário em 1976. Wotan e Fricka estão em mais uma de suas acaloradas brigas domésticas. O drama do cavaleiro Tristão e da rainha Isolda pode ser tomado por *um triângulo de sala de visitas em uma escala cósmica* (STEINER, 2006, p. 165).

Todavia, mesmo que a revitalização da tragédia sob o manto wagneriano ainda continue romântica, “quase-tragédia”, mesmo assim:

E desse modo somente no período romântico tardio, a ópera atingiu sua herança trágica plena. Verdi e Wagner são os principais trágicos de sua época, e Wagner em particular é uma figura dominante em qualquer história da forma trágica. Ele era um gênio para propor questões decisivas: conseguiria o drama musicado recuperar a vitalidade de hábitos imaginativos e reconhecimento simbólico, essenciais a um teatro trágico mas que o racionalismo e a era da prosa baniram da consciência ocidental? Conseguiria a ópera realizar a fusão, longamente procurada, do drama clássico e shakespeariano com a criação de um gênero dramático total, o *Gesamtkunstwerk*? Wagner não estava sozinho na perseguição desse sonho de unidade. A carreira de Berlioz demonstra uma constante oscilação pendular entre o clima shakespeariano, como em *A Danação de Fausto*, e o clássico, como na concepção virgiliana de *Les Troyens* (As Troianas). Mas Wagner foi mais além. Ele aceitou o axioma de Shelley de que a saúde do drama é inseparável de uma sociedade livre. Desse modo ele não somente iniciou a criação de uma nova forma de arte, mas também de uma nova audiência. Bayreuth representa bem mais do que o projeto técnico de um palco inovador e espaço acústico. Ele almeja revolucionar o caráter do público e, por inferência, da sociedade. O uso que os nazistas fizeram de Wagner foi uma perversão abjeta; mas não há dúvida que sua imagem de teatro tinha implicações sociais drásticas. Ela procurava evocar na sociedade moderna a espécie de resposta unificada e disciplinada da emoção que tornou possível o drama grego e, em menor grau, o elisabetano. (STEINER, 2006, p. 164).

Mesmo não sendo tragédia em seu sentido mais completo, tais características e formulações wagnerianas expostas na citação acima tornam o drama wagneriano um empreendimento cujo adjetivo *trágico* é soberanamente bem colocado, em verdade, é lhe próprio. Porque o gênio de Wagner soube transpor o lugar comum burguês, e injetar nos personagens uma *corrente subterrânea de nobreza*, como tão bem declarou Nietzsche (2007a). Além disso, Steiner afirma sobre *Tristão e Isolda: está mais próximo da tragédia completa do que qualquer outra coisa produzida durante a baixa do drama que separa Goethe de Ibsen* (STEINER, 2006, p. 165). É a tragédia que anima o corpo do ideário da *Gesamtkunstwerk*.

1.2 Da Cultura Operística como Antítese dos Ideais Trágicos de Wagner

A ópera nasceu em fins do século XVI, no Renascimento italiano, como uma tentativa de um grupo de nobres e intelectuais reunidos em torno do Conde Giovanni Bardi, a *Camarata Fiorentina*, de reviver a tragédia grega. Sabe-se que na tragédia a música tinha seu lugar, embora não saibamos definir qual a importância dessa arte no conjunto geral da tragédia. Segundo o entendimento da Camarata, a música ocupava toda a ação do espetáculo e, sendo assim, as primeiras criações operísticas, além de versarem sobre mitos gregos, consistia de uma peça teatral completamente posta em música. Tematicamente, as primeiras óperas

tratavam do mito de Orfeu e Eurídice. Para nós, a primeira ópera é o *Orpheu* de Monteverdi, de 1606 - as outras óperas anteriores, de compositores como Peri e Caccini ou se perderam ou chegaram aos nossos dias incompletas. Como na antiga tragédia os atores enunciavam seu texto em uma espécie de recitativo ou *parlando*, uma declamação que se aproxima do canto, a aristocracia de Florença imaginou que para se conseguir o verdadeiro efeito trágico, a obra deveria ser cantada. Segundo CARPEAUX (2001, p. 59), a ópera nasceu desse equívoco filológico, pois nada é mais diferente de uma tragédia grega do que uma ópera de Monteverdi. Grega ou não, imediatamente esse gênero tomou conta da Itália, a tal ponto que pensar teatro italiano nas décadas que se seguiram ao surgimento da ópera, era pensar em teatro de ópera. Cada cidade italiana, até mesmo a mais provinciana, tinha o seu teatro operístico. Durante o barroco, a ópera italiana alcançou seu momento de maior grandeza no que concerne à engenhosidade teatral: os fabulosos efeitos especiais criados pela maquinaria cênica impressionante dos teatros só não ganhava, no apelo popular, para a veneração fanática que o público dispensava ao cantor. Foi um fenômeno que cedo ultrapassou os limites de seu país de surgimento, embora a Itália, até o século XIX, continuasse a ser o país da ópera. Mesmo compositores não italianos que trabalhassem ou não em seu próprio país, escreviam óperas em italiano, caso de Gluck e mesmo Mozart.

Todavia, se a ópera teve como motivação de seu surgimento um desejo nobre e elevado, o ressurgimento da tragédia, acabou se tornando, de fato, em uma complexa diversão que unia vulgaridade e ostentação do luxo, motivada apenas pelo desejo de se ir ao teatro para ver os exibicionismos vocais de cantores famosos, em números musicais como árias, duetos ou trios que em nada acrescentavam no que diz respeito a uma unidade orgânica da obra, muito ao contrário, esses números musicais tinham como única função o exibicionismo vocal do intérprete, assim era a ópera de números: o deleite superficial no *bel canto* italiano. Tal situação ainda era flagrante na época de Wagner.

(...) por seu turno a ópera transformou-se num entrecruzar volante e caótico de elementos de natureza sensível, sem qualquer tipo de ligação, de onde cada espectador recolhe a seu modo aquilo que melhor possa servir as suas capacidades de apreciação, a elegância do salto de uma bailarina, mais adiante a ousadia da interpretação de uma ária, o brilhantismo pictórico de um ou outro cenário, o efeito inesperado de um acorde vulcânico. Ou não é verdade que hoje em dia se pode constantemente ler que esta ou aquela ópera acabada de estrear é uma obra-prima porque reúne muitas árias e duetos de grande beleza, porque a instrumentação é brilhante, e assim por diante? Mas o objetivo capaz de justificar o uso de toda essa variedade de meios, o grande objetivo dramático, esse já não passa pela cabeça de ninguém. (WAGNER, 1990, pp. 62-63).

Deste modo, quando os donos dos teatros perceberam que o que mais atraía o povo ao espetáculo era o canto e não o drama em si - iniciou-se uma série de medidas que tornariam a ópera uma mercadoria extravagante baseada unicamente em três vias: primeiro, um mero capricho de empresários ávidos por lucro; segundo, um mero capricho de entreter espectadores cansados, endinheirados e ávidos apenas por encontrar seus iguais nas salas de espetáculos para conversas aleatórias e fúteis; e terceiro, um mero capricho despudorado, por parte dos cantores, de apenas demonstrar seus dons vocais em árias cada vez mais difíceis. Em todos esses casos, pode-se resumir a situação em que chegou a ópera em duas palavras: brilho e superficialidade. Esse triângulo amoroso adulterou o grande casamento que se havia feito com o nascimento da ópera. Ora, se não se sabia ao certo até que ponto a música era decisiva na tragédia antiga, o que se tinha, na verdade, na ópera, era o surgimento de um novo gênero artístico. Gênero esse que, por ser um amálgama de teatro, música e artes plásticas, se mostrava protético de possibilidades artísticas sublimes. Mas a Itália tratou, com sua ênfase depravada no canto, o estilo denominado de *bel canto*, de encarcerar a figura mais decisiva dentro desse jogo mesquinho, figura essa que se viu completamente presa às superficialidades de seu meio e que, para sobreviver com um mínimo de dignidade, via como necessário baixar a cabeça diante das exigências imediatistas dos empresários, do povo e do cantor: é a figura do compositor, do grande criador. Este tinha que fazer reverência ante o mau-gosto do triângulo acima mencionado e as consequências foram funestas.

De um lado, a ópera italiana. Onde o cantor era senhor absoluto da cena. Podia ser uma toupeira dramática, mas se a voz agradasse, estaria noite após noite no palco se exibindo, mostrando seu único talento que trocava pelos aplausos fáceis do público. E esse público, o que queria saber do drama? Muito pouco, ou nada mesmo. Pouco se interessavam se um Júlio César ou um Orlando subissem à ribalta vestindo roupas chamativas com longos capacetes emplumados, cantando palavras estapafúrdias em situações desastrosas. Ir à ópera passou a ser mera diversão de cérebros entediados com o ato de pensar, aristocratas gordos com suas mulheres mal-educadas, escandalosas, que entre uma cena e outra, comiam seu frango ou saíam para conversar aleatoriamente. A peça era programada exatamente pensando nessas saídas descorteses da corte: após a ária do cantor principal, poderia vir um balé qualquer enquanto a nobreza ia passear no jardim; alguns minutos depois, o cantor voltava para o palco

para uma ária de bravura, ou uma lamentosa *preguiera* (prece) ou uma ária de *vendetta* (vingança), para eletrizar os nervos dos espectadores. Os cantores mais famosos sempre possuíam algumas árias escritas especialmente para as suas possibilidades vocais e que sempre traziam consigo em suas viagens para serem incluídas nas apresentações operísticas, tais árias, muitas vezes, não faziam parte da obra em si, tendo sido compostas por outros compositores em outras ocasiões, eram as *árias de baú*. E mesmo que tais árias não fizessem a mínima alusão a qualquer personagem da peça levada á cena, assim mesmo eram incluídas dentro da mesma, para maior exibicionismo do intérprete. Quando não era o vício do canto, o público deixava-se aliciar pelos efeitos monumentais que a maquinaria cênica propiciava: vulcões imensos, cavalos voadores, inundações, fantasmas surgindo no palco, terremotos e maremotos, tudo o que pudesse prender os olhos da platéia. O interesse era esse: ou se prendia o público pelo ouvido ou pelos olhos - pelo cérebro não era possível, mesmo porque o lucro chegava sem grandes esforços. O único esforço mesmo era encontrar vozes para as incríveis acrobacias e malabarismos vocais que os compositores forneciam para os intérpretes. No mais, os compositores se viam na necessidade de completar duas ou três óperas por ano - o que acabava fazendo com que, muitas vezes, os compositores cometessem plágios de obras de outros compositores, mudando apenas o texto e aumentando os acidentes musicais na partitura, variando com as capacidades técnicas dos cantores. A indústria da ópera italiana substituiu qualquer fruição dramática verdadeira pela idolatria do canto. E tal situação não havia mudado muito na época de Wagner.

Por uma outra vertente, uma outra potência industrial operística era a França. E aqui, foram a pompa, o grandioso e o extravagante do barroco que encontraram outra terra fértil. No idioma francês, o drama foi sacrificado em favor do efeito cênico e da dança: os franceses idolatravam o espetacular visual, por isso amavam balés onde os dançarinos representavam planetas ou uma impressionante procissão de dezenas de elefantes passeava no palco. Motivo dramático para isso? Não, nenhum; apenas o (des)gosto de mostrar as inacreditáveis maquinarias cênicas dos teatros. E foi assim que Paris tornou-se o centro da arte no século XIX. Através do espetacular, do faustoso, do maravilhoso a qualquer preço: Paris sacrificou o drama em favor do movimento arrebatado. Meyerbeer⁴ foi seu compositor principal. Judeu e de família abastada, foi para Paris apenas com uma única intenção: dominar a ópera. E

⁴ Giacomo Meyerbeer (1791-1864), compositor alemão de família judia que fez carreira de sucesso em Paris. Suas obras, muito admiradas em sua época, hoje permanecem esquecidas.

conseguiu. Suas produções o tornaram ainda mais rico. Esse compositor adorava uma cor exótica em sua música, faz lembrar, nesse aspecto, as medonhas telenovelas de uma Glória Perez, com suas *descrições* de outras civilizações. Tudo arranjado e facilitado para a elite parisiense e, sobretudo, para os frequentadores do Jockey Club, cujos principais acionistas eram os judeus. A indústria operística francesa era conhecida, e com todos os motivos, por *Grand Opéra*. Outro grande sucesso da cena francesa foi Auber⁵. Não havia soluções para a ópera. Se a Itália sacrificou o enredo em favor do canto, Paris sacrificou a música em favor da cenografia. A missão da qual Wagner incumbiu-se foi, então, a de restaurar a dignidade e a verdade dramáticas da própria ópera, trazendo de volta ao teatro o seu elemento primordial, o drama. Elemento esse perdido pela demanda depravada e absoluta do canto italiano e do espetacular parisiense. Demanda que, afinal, conseguiu tornar tanto o texto quanto a música operísticas produtos desconexos sem a mínima unidade e coerência.

O drama wagneriano, enquanto antítese da ópera, é a instauração dessa unidade. Nesse aspecto, o regente Daniel Barenboim comenta que *não acredito em estudar o texto antes e depois tentar ver como a música se encaixa, porque, embora escrevesse primeiro o libreto e depois a música, Wagner estava buscando uma forma artística que os unificasse. E criou uma unidade de som e palavras absoluta e indivisível*, (BARENBOIM e SAID, 2003, p. 63). Às palavras do maestro ainda devem ser acrescentadas outras. A unificação artística wagneriana não foi apenas de palavra e música; foi de palavra, música e *drama*: esse componente tão fundamental, essa majestade que os italianos e os parisienses esqueceram em troca de suas vulgaridades teatrais. Um único veredicto para os dois casos: regressão do bom-gosto das capacidades auditiva e intelectual.

E se não fosse pela penetração audaciosa e vigorosa do poderoso ideário estético wagneriano, a situação não mudaria com o passar dos séculos. Que fale CARPEAUX (2001, p. 240):

O nível da cultura musical, na França da Restauração e da Monarquia de Julho era baixo. Até Stendhal, apesar de sua fina sensibilidade musical, envolveu-se em confusões deploráveis entre Cimarosa, Mozart e Rossini. Não se admitia outra música senão a de teatro. Balzac achava Rossini superior a Beethoven e Meyerbeer superior a Mozart. Gautier só quis ouvir marchas militares; o que não o impediu de exercer as funções de crítico musical. Da crítica especializada da época, dos Castil-Blaze e Fétis, melhor é não falar.

5 Daniel-François-Eprit Auber (1782-1871), compositor francês, ímpar na frivolidade. Apenas uma ópera sua permanece no repertório: *Fra Diavolo* (1831).

Paris, nessa época, apenas concebe e conhece a arte como divertimento e ostentação. Os grandes temas da *Grand Ópera* são sempre temas históricos, mas não lhes interessa a história, o que vale é o que se pode aproveitar de grandes procissões, excomunhões coletivas, orgias romanas, cenas grandiosas de coroações de reis e rainhas e cenas de tumultos populares. Dentro desse esquema a música perde sua eficácia e serve apenas para colorir o que houver no enredo em tons exóticos. Tudo controlado pelos ingressos da bilheteria e pelos aplausos do público. Por mais que o Mestre de Bayreuth, em sua primeira fase, tenha absorvido muito desse estilo, sobretudo em *Rienzi*, é inegável a imensa transformação que o gênero realmente sofrera nas mãos de Wagner (GREY in MILLINGTON, 1995, p. 84). Ademais, diferentemente desses compositores, Wagner tende sempre para o intimismo e para a interiorização de sua arte. Apenas uma mente predisposta ao cinismo e uma sensibilidade vulgar que não ultrapassam a superfície em suas análises podem realmente considerar o teatro wagneriano como essencialmente *monumental*. *Tristão e Isolda*, por exemplo, onde a introspecção e o fluxo de consciência dos personagens título possuem maior e suprema importância do que qualquer evento exterior, e formam em si uma vigorosa matriz estética nessa obra, nos fornece uma primeira demonstração desse fato. Nesse drama, a pompa e a grandiloquência ocultas de Paris são substituídas pela *limitação da ação em cada ato* que se torna *impressionante, engenhosa e muito apropriada ao drama essencialmente psicológico de Wagner* (KERMAN, 1990, p. 193). Mas também *Parsifal* possui:

características que são frequentemente relacionadas ao impressionismo: em seu jogo de luz e sombras, seu sentido de leveza flutuante, sua substância constantemente a ponto de se dissolver numa atmosfera, sua envolvente energia mística. Tais características levaram Debussy a sugerir que a partitura soava como se fosse “iluminada por detrás”, o que também exerceu um forte apelo sobre os artistas dos movimentos simbolista e decadente das décadas de 1880 e 1890 (MILLINGTON in MILLINGTON, 1995, pp. 357-358).

E também, da relação entre a etérea música de *Parsifal* e a música de Debussy, o regente Daniel Barenboim comenta que:

Nunca vou esquecer a primeira vez que regii *La Mer*: fiquei impressionado ao descobrir, de repente, as mesmas combinações de instrumentos em uníssono – trompete e corne-inglês, ou trompete e oboé, como no Prelúdio do *Parsifal* – que só Wagner havia utilizado antes de Debussy (BARENBOIM e SAID, 2003, p. 105).

Um teatro e uma música que produzem impressões tão profundas em artistas impressionistas e simbolistas não podem ser intimamente aparentados com a exterioridade banal e popular de obras como *Les Huguenots* ou *La Vestale*. Os dramas centrais do Anel, *Die Walküre* e *Siegfried*, são não apenas em sua essência, mas também em sua mais superficial aparência, tão distintos dos brilhantismos vazios da Grand Opéra. O ato I da Valquíria, com seu magnetismo fortemente tristanesco, onde apenas três personagens têm lugar; o ato II desse mesmo drama, com a disputa filosófica e moral de Wotan e Fricka e a cena supremamente dramática e ao mesmo tempo tão maravilhosamente suave, *de uma insustentável leveza* e tranqüilidade imperturbável, da Anunciação da Morte – cena essa que é um dos maiores triunfos da arte musical e teatral wagnerianas, onde a própria sombra da morte parece projetar-se sobre os personagens; no ato III, o movimento da Cavalgada das Valquírias ou o final com o Fogo Mágico, não empalidecem a beleza do diálogo entre Wotan e Brünnhilde. Já em *Siegfried*, cena após cena é organizada de forma que apenas um ou dois personagens subam ao palco, apenas na cena I do ato II que Alberich, O Andarilho e Fafner, três personagens de uma só vez, aparecem. Essa organização permite uma penetração mais acurada nos pensamentos e desejos dos personagens, ao invés de cenas tumultuosas e movimentadas. O ato II possui uma serenidade pastoral. É a floresta verde com sua sombra onde Siegfried deita-se a meditar sobre seus pais e adormece ao som do canto do passarinho. É o diálogo entre Siegfried e Mime, onde o herói consegue ler os pensamentos do nibelungo, *por telepatia*. E, no ato III, a majestade sublime do Despertar de Brünnhilde. *Götterdämmerung* (Crepúsculos dos Deuses), mesmo que absorva elementos da *Grand Opéra* e que conserve uma tendência arcaizante e tradicionalista em muitas de suas principais cenas (como a das Nornas, o Coro dos Vassalos ou o Trio da Vingança e, também, as reminiscências de Auber da personagem Gutrune na cena II do ato II), *a integridade estilística de Götterdämmerung não chega a ser comprometida. Os elementos díspares são fundidos com uma tal maestria técnica e convicção dramática que qualquer crítica menor tem de ser desconsiderada* (MILLINGTON in MILLINGTON, 1995, p. 343). São nesses momentos, em *Götterdämmerung* ou em *Die Meistersinger von Nürnberg*, em que *a imensa transformação*, que Grey menciona e pela qual Wagner toca o gênero operático da capital francesa, é realizada. E esse toque já é um elemento distanciante entre a arte do drama wagneriano e a ópera vulgar da Itália e de Paris, bem como é, sobretudo, uma diferença entre as expectativas tradicionais do público, que variavam da banalidade à superficialidade do gosto, e as expectativas exigidas por Wagner.

Também MORRISON (1992, p. 29), dá-nos um retrato dessa Paris, *capital da cultura europeia no século XIX*:

A Paris dos anos 1820-1830 era (...) [uma] pantomima social grotesca, a cidade era uma arena em que ligações temporárias se faziam ou se rompiam com tanta facilidade quanto se troca de roupa de parceiro num baile. Não é de espantar que o cínico Heine tenha podido exclamar: “Quando o bom Deus fica entediado nos céus, abre a janela e contempla os boulevards de Paris”.

Novamente temos um quadro mórbido de ricos entediados sem nada para fazer. É sabido que alemães como Gluck, Mozart e Weber tentaram devolver à ópera o que lhe pertencia, o drama, mas suas ações não surtiram muito efeito. Caberia a Richard Wagner o papel de trazer o drama de volta para os palcos. A reforma wagneriana visava não apenas uma revalorização do drama, mas também, dado ao quadro geral apresentado acima, uma revolução nos hábitos do público, dos cantores e dos empresários, uma revolução social nos costumes.

Na época de Wagner, a comunidade judaica e a aristocracia eram as proprietárias de grande parte dos teatros e a corrupção do gosto vivenciada na Itália e em Paris também tinha suas raízes solidificadas nas terras germânicas. A proposta de Wagner era modificar a sociedade através da arte dramática operística, sendo assim, investiu contra quem representava essa corrupção: a ópera italiana e a francesa e os judeus. Na visão wagneriana, esses povos não apenas invadiram a Alemanha territorialmente no passado, como a França, que contou muitas vezes com a apatia política por parte da aristocracia e o apoio do judaísmo, como também o fazem, agora no campo da arte, no presente. Se antes a invasão foi implementada pelo militarismo, agora as armas eram o dinheiro e a elitização da arte.

Se observarmos a posição da arte moderna – tanto quanto ela consiga ser verdadeiramente *arte* – em relação à vida pública, reconhecemos antes de mais a incapacidade total de a primeira influenciar a segunda, no sentido das aspirações mais nobres da arte. A razão é que a arte, enquanto mero produto de cultura, não brotou realmente da vida, e agora, transformada em planta de estufa, não consegue lançar raízes no chão natural do presente. A arte passou a ser propriedade privada de uma classe de artistas; oferece prazer apenas àqueles que a *entendem*, e para ser entendida exige estudo particular, distante da realidade da vida: o estudo da *erudição artística*. Hoje em dia, todo aquele que tem dinheiro suficiente para pagar os prazeres artísticos do mercado facilmente acredita que pode apropriar-se deste estudo e do entendimento que dele decorre. (WAGNER, 2003, p. 175, grifos de Wagner).

Prostituta, mocinha fria e filisteus. Assim Wagner denominou, respectivamente, a ópera italiana, a ópera francesa e o público de seu tempo. Óperas essas que impregnavam também

os teatros alemães. Em sua vida, esse homem travou uma guerra que nos faz lembrar da luta entre Davi e Golias. Pois era um gigante, na verdade gigantes, a quem Wagner acusava. Se por um lado os artistas não estavam interessados em outra coisa salvo o aplauso e a bilheteria, por outro o público burguês não estava habituado em ver na ópera - e nas artes em geral - algo mais do que uma noite de simples prazeres. Na visão de Wagner, o ponto primeiro a ser questionado é a própria maneira como o compositor produz sua obra e qual a visão que o artista tem, afinal, de si mesmo. Em sua época, compositores como Rossini se orgulhavam por fazer música por metro de partitura!

A meta principal da carreira de Wagner era obter pleno controle sobre a produção de suas obras, para que elas pudessem ser encenadas do modo que ele julgava necessário. Mas, para conseguí-lo, Wagner teve de contestar alguns dos princípios mais básicos da vida operística e exigir uma reforma completa de suas práticas, tanto musicais quanto sociais. (WEBER in MILLINGTON, 1995:172).

As práticas filistéias descritas acima podem ser resumidas em: ir a ópera, antes de mais nada, era questão de status social; sendo assim, ia-se ao espetáculo como oportunidade para se falar de negócios e cultivar a moda e o luxo; a fruição dramática, se existia, estava relagada e rebaixada à apreciação de cantores e da maquinaria cênica; no fim disso, o caixa da bilheteria dava o tom das próximas noites. Conforme Wagner diagnostica em seu ensaio *Sobre la Determinación de la Ópera*, retirado do site <http://archivowagner.info/16e.html>:

Si todo lo escrito para el teatro y representado actualmente en éste viene determinado por la única tendencia del "efecto" (...) la intención de nuestros actores sin dotes poéticas no podía ser ni entendida ni representada, condujo a aquella recitación sin sentido pelo de indudable efecto melodramático, cuya auténtica tendencia práctica era aquel "efecto", esto es, el embotamiento de la percepción sensorial del espectador, tal como ha quedado en los documentos gráficos en forma de intensos "aplausos". (WAGNER, Sobre la Determinación de la Ópera.)

Outro ponto bastante reprovável e amplamente criticado pelo Mestre de Bayreuth, foi a previsibilidade dos espetáculos, do teatro falado à sala de concertos, mas sobretudo dos espetáculos operísticos, *um auténtico estudio acerca de cómo triunfar em una situación dada y circunscrita por las circunstancias nos lo ofrece la historia de la génesis de las óperas italianas, incluidas las de Rossini*, (WAGNER, El Público en Tiempo y Espacio, <http://archivowagner.info/16e.html>).

É nesse contexto de crítica ao mundo da arte, e apenas nesse contexto - que, além de tudo, é uma peça no contexto histórico mais amplo da falta de unidade política alemã e dominação

estrangeira - que se pode falar de um nacionalismo e mesmo de um racismo em Wagner. É nesse contexto que, ainda, devem ser entendidos os textos anti-semitas *Was ist deutsche?* (O que é alemão? de 1865), *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (Arte alemã e política alemã, de 1867) e, principalmente *Das Judentum in der Musik* (O judaísmo na música, de 1850), com seus ataques ferozes à Meyerbeer. Em *Was ist deutsche?* Wagner denuncia a *invasão alienígena* que estava tomando conta da *natureza alemã*, segundo WEBER (in. MILLINGTON, 1995, p. 175), o compositor se referia à posição destacada, superior, em relação à cultura alemã, que a cultura francesa assumia em terras alemãs, políticas essas oriundas tanto de governantes equivocados quanto de judeus. Em seu ensaio *Ópera e Drama* (1851), onde está exposta a mais contundente crítica sobre o gênero operístico do século XIX, ao mesmo tempo em que demonstra as diferenças entre ópera e drama wagneriano, Wagner escreve:

Nosso público que vai ao teatro não tem necessidade de obras de arte; ele quer se divertir, quando toma seu lugar diante do palco, e não se concentrar; e a necessidade da pessoa dada a diversões é meramente de detalhes artificiais, e não de unidade artística (...) esse soberano que dá as ordens é o filisteu (...) Hoje, quando falamos de música de ópera, em qualquer sentido rigoroso, já não falamos mais de arte, mas de um mero artigo da moda. (WAGNER, citado por WEBER in. MILLINGTON, 1995, p. 173).

É este mesmo fetiche pelo esplendor luxuoso e espetacular que o grande teórico do teatro, e do teatro wagneriano em especial, ADOLPHE APPIA, combaterá, tanto em seus textos, que se valem de imagens e citações wagnerianas, quanto em sua prática cênica:

Los orígenes y el desarrollo de la ópera explican sobradamente porque la puesta em escena de este género se há desarrollado sin motivo dramático alguno y para la exclusiva satisfacción de la mirada. Dicha satisfacción, únicamente guiada por el deseo de espectáculos cada vez más maravillosos, y condicionada por unas convenciones escénicas que limitaban muy severamente la realización (...). (APPIA, 2000, p. 103).

O mau-gosto popular aliado à avidez lucrativa empresarial transformou a ópera na primeira grande expressão de uma indústria do entretenimento. Ademais, é fácil reconhecer, no movimento artístico burguês, o Romantismo, essa tendência cada vez mais arraigada de transformar a obra de arte em mercadoria da moda. E embora ADORNO, em seu livro *Filosofia da Nova Música*, afirme que:

É verdade que o processo pelo qual se passou à produção calculada de música como artigo de consumo demorou mais a desenvolver-se do que o processo análogo verificado na literatura ou nas artes

plásticas. O elemento não conceitual e não concreto da música, que desde Schopenhauer a remeteu à filosofia irracionalista, fê-la contrária à *rátio* da vendibilidade. Somente na era do cinema sonoro, do rádio e das formas musicais de propaganda, a música ficou, precisamente em sua irracionalidade, inteiramente seqüestrada pela *rátio* comercial (ADORNO, 2002, p. 15).

Pace Adorno: a realidade sócio-histórica da música demonstra exatamente o inverso. A música do período pós-Beethoven, *operística ou não*, mais do que qualquer outra arte já se desenhava como autêntica mercadoria de consumo rápido e extravagante, já carregava sim, mais do que qualquer outra arte, uma forte caracterização mercantilista e fetichista. A música desse período, e insisto: *sobretudo a música*, já contém características fortemente formadoras de uma indústria cultural. Os parágrafos anteriores demonstraram essa constatação no terreno da ópera. Porém, grande parte da música instrumental, *absoluta*, já demonstra também a adesão aos rasgos da cultura massificada. Primeiramente, o deslocamento da razão da percepção do público, que migra da obra em si para o artista, que se torna mais importante do que a obra de arte; o artista deve apresentar-se de maneira peculiar, com uma *atitude* diferente, que atraia a atenção e a veneração do público unicamente pelo personagem criado, instaura-se um simulacro; daí resulta, por exemplo, *a imagem diabólica* do compositor italiano e virtuose do violino Nicolau Paganini com suas roupas excêntricas, aparência cadavérica e um suposto, mas, sobretudo *bem noticiado*, pacto com o diabo; o componente sexual desses artistas também é ressaltado pelos jornais: o compositor e virtuose do piano, o húngaro Franz Liszt, fazia questão de sempre tocar seu instrumento sentado próximo às mulheres; para *compor a imagem vendida pelos jornais*, os problemas de saúde também eram valorizados: desta forma, o compositor e virtuose do piano, o polonês *Frederic Chopin*, vomitava sangue ao piano, vítima de tuberculose. Medo, sexo e sangue – é o nascimento da massificação e da imbecilidade do mau-gosto popular no espírito da música, a imagem em lugar do conteúdo. Ora, o que é o *virtuose romântico da música* senão a figura já acabada do que viria a ser, no século XX, o *superstar da música pop*? Assim como esse, aquele é o *gênio*, o *ídolo*, a *estrela* que atrai o público para onde ele está pelo simples fato dele está lá. Cria-se em torno do artista uma *aura*, uma espécie de *aura sobrenatural, mística*, que nada mais é do o já mencionado simulacro e que confere ao artista um caráter, um *status*, superior à própria obra.

O absurdo e a vulgaridade da época de certa forma se cristalizavam em *sensacionalismo* e injustiça tão flagrantes. Enquanto Schubert ficava relegado ao esquecimento, *usavam-se as luvas à la Paganini*, e só a atração rival de uma girafa recentemente adquirida pelo Zoológico conseguiu fazer Paganini cancelar

um concerto. Tal como o ioiô ou o bambolê, o violino tornou-se a *mania do momento* (MORRISON, 1992, pp. 39-40, grifo meu).

Também através da música, o romantismo burguês do século XIX substituiu a noção de *talento* pela de *atitude*: a obra em si pouco importava, mas a imagem, os gestos, as roupas e as expressões do artista eram, em suma, o que *hipnotizava multidões*. Hoje, quem escuta com seriedade a música de um Paganini? *É também revelador descobrir as composições de Paganini definidas em um dicionário moderno de música como “carentes de profundidade emocional”, e, em um outro, como “banais e superficiais”* (MORRISON, 1992, pp. 40-41). Mesmo Liszt é acusado de produzir uma música superficial, *embora* que em sua época atraísse multidões de entusiastas, sobretudo mulheres, para os seus concertos⁶.

É importante observar que essa expressão do mau-gosto romântico-burguês na música pode mesmo ter sido introduzida nos costumes sociais através da filosofia. E, novamente, *pace* Adorno, exatamente com Schopenhauer. A *metafísica da música* desse filósofo, com suas comparações vulgares entre tonalidades, modulações e acordes e sentimentos, estados da alma e, por mais absurdo que seja, com os reinos animal e vegetal, expostas no Terceiro Livro de *O Mundo como Vontade e Representação* (SCHOPENHAUER, 2001), fornecem um compêndio de analogias hilárias com vista nos efeitos que determinados procedimentos composicionais causam à sensibilidade humana. A *massa burguesa*, aquela espécie de indivíduo tetraplégica intelectualmente, que nunca soube ouvir música e cujos exemplares encontram-se em todos os níveis da burguesia, da baixa à média à alta burguesias, e que são sempre avessos às elucubrações longas e profundas, encontrou, precisamente no pensamento schopenhauriano, o mundo perfeito para a representação de sua vontade indolente. Esse *elemento não conceitual e não concreto da música*, ao contrário do que fala Adorno, funcionou exatamente como o atalho mais adequado para *explicar* a música para a digestão mais fácil dos burgueses e assim transformá-la em mercadoria de moda. Uma outra digressão no que se refere à avaliação adorniana, nesse ponto, é que esse *atalho* não iniciou-se com o cinema ou o rádio ou a propaganda, começou na própria *música séria* em sua adesão à *filosofia profunda* de Schopenhauer, *romântica par excellence*. Evidentemente que o cinema e o rádio e a

⁶ O fenômeno do empreendimento wagneriano de Bayreuth e ainda a própria mistificação da figura de Wagner, em parte também orquestrada e encenada pelo próprio dramaturgo-compositor, na aparência, e bem superficialmente, pode ter vínculo com esse fenômeno cultural massificante do século XIX. No entanto, a essência da *Gesamtkunstwerk* é de outra natureza, mais profunda e mais complexa, como será exposta mais adiante.

propaganda mantêm sua *herança romântica* até hoje: ainda somos românticos, os finais felizes que vão contra toda e qualquer lógica ainda são esperados pela massa que lota as produções de Hollywood. O crime não compensa e o herói deve triunfar a despeito de qualquer coisa. *Aquela imensa alvorada na qual os amantes e heróis de Hollywood caminham de mãos dadas, ao final da história, surgiu primeiramente no horizonte do romantismo* (STEINER, 2006, p. 77). E ganhou ainda mais energia com a música e filosofia filiadas a esse movimento. No *opus magna* schopenhauriano é detalhado um receituário de maneiras de como conseguir determinado efeito no público através da tonalidade, dos modos e até dos andamentos musicais. Mesmo que, quando fala da música, o filósofo admita *quando se trata de simplesmente explicar esta arte maravilhosa, o quanto o conceito é pobre e infecundo* (p. 274), ele não titubeia em lançar infundáveis páginas onde a música é explicada de maneira rasteira e com uma imbecilidade indecorosa através de comparações cansativas para qualquer intelecto mediano:

A melodia, por essência, reproduz tudo isto: ela erra por mil caminhos, afasta-se incessantemente do tom fundamental; ela não vai só aos intervalos harmônicos, a terceira ou a quinta, mas a todos os outros graus como a sétima dissonante e os intervalos aumentados, e termina sempre por um regresso final à tônica; todos estes desvios da melodia representam as diversas formas do desejo humano (SCHOPENHAUER, 2001, p. 273).

A próxima citação é bastante elucidativa:

Queremos, em uma palavra, exprimir o abatimento? Para isto basta prolongar a nota fundamental (este prolongamento torna-se imediatamente um efeito insuportável); e, num grau mais fraco, mas bastante semelhante ainda, basta, para exprimir a mesma coisa, um canto monótono e sem significado (SCHOPENHAUER, 2001, p. 274).

O devaneio seguinte é ainda mais esclarecedor:

A ária de dança em menor parece contar a perda de uma felicidade frívola e que se deveria desprezar, ou ainda, parece dizer que com mil penas e mil fracassos se atingiu um fim miserável. O número inesgotável de melodias possíveis corresponde à inesgotável variedade de indivíduos, de fisionomias e de experiências que a natureza produz. A passagem de uma tonalidade para uma outra diferente, que rompe qualquer ligação com a tonalidade precedente, assemelha-se à morte na medida em que ela destrói o indivíduo (SCHOPENHAUER, 2001, pp. 274-275).

Estas citações foram retiradas a esmo da obra-prima de Schopenhauer e parece-me ver o público burguês oitocentista encontrando esse ou aquele significado, através desse ou daquele efeito, extraído da cartilha desse filósofo. Essas idéias mudaram a maneira de compreender a

música, elevando-a, durante todo o século XIX, à categoria de arte maior entre todas as artes, mas também, ao mesmo tempo em que facilitou a sua apreensão pelos cérebros atrofiados de um público carregado de frivolidades. Nessa elevação do *status* que a música alcançou no século XIX, a metafísica da música de Schopenhauer possui o papel principal. Porém, mesmo que ele afirmasse:

A música tem com esses fenômenos apenas um relação indireta, visto que ela nunca exprime o fenômeno, mas a essência íntima, o interior do fenômeno, a própria vontade. Ela não exprime tal ou tal alegria, tal ou tal aflição, tal ou tal dor, terror encantamento, vivacidade ou calma de espírito. Ela pinta a própria alegria, a própria aflição, e todos esses outros sentimentos, por assim dizer, abstratamente (SCHOPENHAUER, 2001, p. 275).

O ouvinte e crítico de música não eram diferentes do filósofo. Enquanto este possuía opiniões sobre a arte dos sons *refinadas*, que acabam em apenas devaneios contemplativos; aqueles, em um acorde muito consonante, tinham uma apreciação voltada para um gosto mais popular. Quando Schopenhauer filosofa sobre música, é o seu lado *massa*, o *pequeno burguês de cérebro atrofiado* que toma a palavra. Ora, as composições operísticas mozartianas *Le Nozze di Figaro* (As Bodas de Fígaro), *Così fan tutte* (Assim Fazem Todas), *Don Giovanni* e *Die Zauberflöte* (A Flauta Mágica), obras-primas indiscutíveis, as maiores óperas na língua italiana (no caso, as três primeiras citadas), já haviam sido compostas à época de Schopenhauer. E Ludwig van Beethoven era contemporâneo de Schopenhauer. O filósofo afirma que as palavras do canto e o libreto de óperas jamais devem esquecer sua subordinação primordial à música. Esta, por sua vez, nunca deve tentar se esforçar demasiadamente para acomodar-se às palavras ou aos acontecimentos. Mesmo com as obras-primas mozartianas citadas acima e o fato de ser contemporâneo de Beethoven, sobre o risco de a música ficar subordinada à palavra o filósofo afirma: *Nenhum compositor escapou a este erro melhor do que Rossini: eis por que a música deste mestre fala a sua própria linguagem de uma maneira tão pura e tão nítida que ela não precisa do libreto, bastando os instrumentos da orquestra para lhe fazer valer o efeito* (SCHOPENHAUER, 2001, p. 275). Quem foi Rossini? Compositor de óperas italianas repletas de árias de ocasião que divertiam os momentos de ociosidade do auditório. Quem foi Rossini frente a Mozart ou a Beethoven? Primeiramente, um compositor menor cujas composições estão todas praticamente esquecidas, com exceção do *Il Barbiere di Siviglia* (O Barbeiro de Sevilha). Mas também, por outro lado, quem foi Rossini *para* Schopenhauer? O melhor exemplo dado pelo próprio Schopenhauer para a

demonstração de suas afirmações sobre música. Se o próprio filósofo, a partir de suas idéias e como demonstração das mesmas, chega a essa constatação tão vulgar, tão de gosto popular, comum – o que dizer da maior parte do público, *da massa*, que leu-o? Identificação sumária: a filosofia schopenhauriana contribuiu muito para a regressão da capacidade auditiva. Ironicamente, o feito desse filósofo de elevar o *status* da música, resultou também em seu oposto, no rebaixamento da mesma ante os ouvidos caducos da massificação do gosto. A preferência da massa pelos efeitos exteriores, pelo brilhantismo, pela *idolatria do gênio* e pela busca de um significado imediatista na música encontrou ainda mais embasamento, mesmo o seu paralelo, no filosofismo indolente schopenhauriano e na pueril preferência idealista e burguesa deste pela fugaz *buffa* de Rossini – *mestre, segundo Schopenhauer*. Música de brilho e de efeito fáceis conseguidos a partir de duas únicas preocupações: o dinheiro e o aplauso populares, mas que foi elevada a categoria metafísica pelo cérebro de Schopenhauer.

Já o espírito alemão, para Wagner, era mais sério musicalmente do que o de qualquer outro povo na Terra, sobretudo o francês, de onde Wagner dizia vir, especificamente, o filisteísmo musical, o *mero artigo da moda*. Identificava a nobiliarquia do espírito alemão com a nobreza da música alemã de Bach, Handel, Mozart, Haydn, Beethoven, Weber e Schubert; por outro lado, Meyerbeer, Halévy e Spohr, compositores de grande prestígio popular e empresarial configuravam os fogos de artifício, o teatro vulgar e o exibicionismo que atraíam os inválidos – *há aliás um grande número de artistas conceituados que estão longe de pôr em causa o fato de não terem outra ambição que não seja a de satisfazer esses espectadores limitados*, (WAGNER, 1990, p. 63). Tais artistas *só conseguem emergir à luz do dia do público moderno os vapores artificialmente destilados do sentimentalismo boêmio das árias da ópera italiana ou do atrevimento das cantigas dançadas do câ-cã francês* (WAGNER, 2003, p.102).

Wagner desafiou as tradições sociais e musicais da ópera de uma maneira extraordinariamente abrangente. A ópera sofreu muitas críticas no decorrer de sua história, dos ataques aos castrati na Inglaterra, na década de 1720, até a visão de uma ópera reformada, popular, articulada pelo nacionalista italiano Giuseppe Mazzini na década de 1830 (...). Mas ninguém montou uma campanha tão arrasadora contra a tradição quanto Wagner, tal como ninguém havia abordado o problema de um ponto de vista tanto teórico quanto prático. Ele fez essa abordagem em parte como um Kapellmeister excessivamente ambicioso pretendendo obter maior autoridade sobre a execução de suas óperas. Para atingir essa meta, porém, preparou uma redefinição social e intelectual da ópera, em grande escala, que era ao mesmo tempo maliciosa em sua política musical e altaneira em sua afirmação filosófica. O produto final foi um mundo operístico alternativo, baseado em um novo conjunto de princípios sociais e práticas musicais – que evoluiu na forma do Festival de Bayreuth (WEBER, in MILLINGTON, 1995, pp. 172-173).

Em seu ensaio *Sobre la Determinación de la Ópera*, Wagner volta a investir também contra a ópera francesa. Um dos alvos é o compositor francês Charles Gounod, cuja ópera Fausto, baseada no drama de Goethe, estava lotando os teatros alemães na época. A frivolidade e a superficialidade dessa ópera, sobretudo se comparada ao texto alemão da qual se originou, fez Wagner novamente se exasperar contra o público e a arte de seu tempo. Como poderia-se preferir ver encenado o Fausto de Gounod ao invés do de Goethe! Este contém a quintessência das aspirações humanas, aquele, a mediocridade de um lençinho molhado de lágrimas. Isso é o que pode chamar-se de *uma música apocalíptica!*

Cómo vamos a seguir intentando seriamente resolver auténticos temas dramáticos, cuando el público se aparta de nosotros y se agolpa allí donde estos mismos temas son utilizados, en la forma más frívola, en la mera multiplicación de los más vulgares recursos e efectos? A decir verdad, se les podría objetar de nuevo a este respecto cómo sería posible ofrecer al público alemán la ópera Fausto, del señor Gounod, si nuestra escena teatral hubiera sido capaz de presentarle el Fausto goethiano en forma realmente comprensible. Lamentamos profundamente que el público no prestara atención al extraordinario empeño de nuestros actores por crear algo con el monólogo de nuestro Fausto y la pusiera en el aria del señor Gounod con el tema sobre la alegría de la juventud y aplaudira aquí, mientras allí no quería ver nada bueno. (WAGNER, Sobre la Determinación de la Ópera).

Diante de tamanho quadro de degeneração artístico-social, onde o público trocava as meditações profundas goethianas pela insípida mediocridade de um Gounod, a emergência de um novo homem era prioridade para Wagner. Por isso abraçou as barricadas de Dresden. Ele esperava que, após o sucesso da Revolução Política, também surgisse uma Revolução Artística. Inflammado seus companheiros revolucionários com discursos ardentes ao mesmo tempo em que era também inflamado pelas presenças de Bakunin e Max Stirner. A inspiração para esse novo homem viria nas figuras dos revolucionários citados acima e na filosofia humanista de Ludwig Feuerbach e mesmo da metafísica da música de Schopenhauer⁷. Wagner inicia a grande cena de sua forjadura da espada para buscar a sua lança sagrada. O ritmo das marteladas é dado pela eminência majestática com a qual o compositor se debruça sobre sua missão maior... a de elevar o homem à divindade aqui mesmo na Terra, proclamando a aurora do homem do futuro, o homem-artista. Esse novo homem não poderia possuir o cérebro acanhado dos burgueses de sua época, nem tão pouco um gosto para a arte tão atrofiado e vazio. É o homem cujo o esplendor maior é sempre o prenúncio do novo, do inaudito, do que nunca aconteceu. A beleza desse novo homem desperta em si mesmo o voo

⁷ Deve ser observado que Wagner não foi um schopenhauriano radical. Ele apropriou-se das idéias do filósofo e interpretou-as a sua maneira, modificando-as de acordo com a sua própria visão-de-mundo. Essa influência de Schopenhauer sobre o desenvolvimento da obra wagneriana será exposta em tópico posterior.

natural das águias, nas grandes altitudes onde abraça o mundo para toda a delícia de ser o que é: humano, demasiado humano. Primeira lei desse novo homem, antifilisteu: *não ter leis* e daí tudo se tira e floresce. Sendo assim, *coloquemos vinhos novos em odres velhos*, já sabe-se no que dá e é isso que deseja-se. Porque se Wagner confirmava em suas observações que a ópera e seu público eram frívolos e que os compositores compactuavam dessa frivolidade juntamente com os empresários em favor das benesses da bilheteria, a ponto de fazer desmoronar textos clássicos em favor de uma cantilena fútil de fácil memorização e de reles aplausos, onde o Fausto de Goethe conforme interpretado por Gounod dá apenas um leve reflexo do quadro geral, posto que há casos ainda mais escabrosos, verdadeiros opróbrios onde a massificação do gosto opera de maneira avassaladora, *foi na ópera que a música acabou por atingir finalmente a mais despudorada expressão da sua cada vez mais inchada vaidade* (WAGNER, 2003, p. 127); basta lembrar do Otelo, transformado em sofrível ópera por Rossini. Quem assiste a essa ópera jamais dirá que foi baseada no texto do Bardo Inglês, a distância agora é de anos-luz! *Sem dúvida alguma*, com Gounod e com Rossini, e com outros dessa cepa, a música ganha mais uma qualidade – *a música é capaz de fazer desabar um mundo*.

Mesmo assim, Wagner não encontrava outra solução senão através da própria ópera, era o caso sim de deitar vinho novo em odre velho: a odre arrebentaria e dessa destruição emergiria um novo paradigma. Conforme Wagner:

Admitimos que la ópera ha puesto de manifesto la ruina del teatro: si ha de parecer dudoso que la ópera provocara esta ruina, en su actual predominante efectividade se advierte claramente, en cambio, que sólo a ella se puede recurrir para levantar de nuevo nuestro teatro; que, no obstante, este renacimiento sólo puede tener éxito auténtico si la ópera demuestra a nuestro teatro, junto com el logro de su rehabilitación, por qué le son tan específicamente propias las disposiciones ideales, que precisamente el teatro alemán se preocupó y sufrió más a causa del inadecuado e insuficiente desarrollo de dichas disposiciones, que el teatro francés, para el que éstas no eran tan propias y, en consecuencia, pudo alcanzar fácilmente una corrección efectiva, dentro de una reducida esfera. (WAGNER, Sobre la Determinación de la Ópera).

Evidentemente não era a ópera de números artificiais que provocaria essa reabilitação do gênero. Wagner, com toda a autoridade que convia-lhe, fala de si mesmo e das suas propostas estéticas, da beleza sublime do drama wagneriano, da *Gesamtkunstwerk*. *Ele criou uma forma na ópera que acabou com a divisão em números musicais, árias etc*, (BARENBOIM e SAID, 2003, p. 94). É evidente também que, como todo o romântico que aspirava para si uma

posição de diferenciação ante a ralé artística que fazia estremecer os nervos populares, Wagner sentiu-se investido pelo manto de Beethoven! Porém, com uma grande e verbal diferença. Enquanto os demais compositores, modestamente, dividiam o manto, Wagner formulou-se como o *único* herdeiro legítimo da tradição do Mestre de Bonn. E se tal afirmação já era extravagância demais até mesmo para o mais convicto romântico, o espanto foi ainda maior quando Wagner decretou o fim da sinfonia (gênero caro à Beethoven) e abraçou a ópera (gênero a qual Beethoven nunca havia sido fértil, compôs apenas uma única ópera, *Fidélio*, que muitos críticos veem apenas como um *singspiel*⁸). Mas apenas o manto beethoveniano não seria capaz de mudar hábitos já tão arraigados. Em sua crítica ao estrangeiro, Wagner iria se valer de uma outra cultura, também estrangeira, para validar seu ataque ao mundo da cultura operística e fazer surgir um novo homem, um novo homem através da arte. Wagner olhou para os gregos! E em seu olhar abraçou o oráculo que deles emanava e compreendeu em seu íntimo, de maneira a mais pessoal, o canto ditirâmico que se iluminava ecoando em sua mente como a lembrança de uma época mais verdadeira, mais humana, mais *trágica*. Uma época que os brilhos fugazes do modismo haviam abafado no espírito do povo, mas que poderia ser redescoberto. O renascimento da tragédia grega seria a chave para essa redescoberta, pois na visão wagneriana, o exemplo grego concebido através dos poetas trágicos em suas obras teatrais, seria o canhão perfeito para detonar a desconstrução das estruturas sociais e artísticas vigentes e para construir o seu novo homem-artista.

Todavia, esse olhar para a Grécia Trágica em nada tem a ver com os equívocos dos renascentistas de Florença. Wagner não deseja emular uma criação histórica, condicionada por fatores sociológicos próprios, entre os seus contemporâneos alemães. Tanto assim que a origem da ópera é ironizada em *A Arte e a Revolução*:

Assim sendo, a criação que nos compete não se confunde com nenhuma reprodução da arte grega. Houve de fato quem tivesse tentado a absurda restauração de uma cultura grega de imitação – o que não espanta, já que há artistas capazes de tudo para responder às encomendas –, mas tais tentativas resultaram sempre num artifício sem caráter próprio, manifestações do mesmo esforço hipócrita que constantemente encontramos cristalizado na história oficial da civilização (...) (WAGNER, 1990, pp. 84-85.).

A Grécia Trágica não pode ser emulada em época alguma, pois como manifestação humana,

8 Peça teatral que intercala momentos cantados com momentos falados.

pertence a um momento sócio-histórico próprio. O intento de Wagner é resgatar a seriedade do compromisso e da união entre sociedade e obra de arte que observou entre os gregos trágicos, ele afirma que *entre os gregos a arte estava presente na consciência pública* (1990, p. 79), não sendo apenas um simples produto de momentâneas distrações *o drama grego, entendido como obra de arte perfeita, era a síntese de tudo o que na essência grega havia de representável* (1990, p. 79). E é essa síntese entre sociedade e arte que torna a Grécia Trágica tão maravilhosa para a sensibilidade do espírito wagneriano – *queremos deixar o esforçado fardo do trabalho quotidiano na indústria para nos tornarmos todos homens fortes e belos, senhores de um mundo transformado ele também em fonte inesgotável do mais elevado gozo artístico* (1990, p. 86). O que o artista almeja é uma revolução social através da arte, particularmente através do teatro:

É precisamente pelo teatro que tem que começar a libertação. Porque o teatro é a instituição artística mais abrangente e mais influente. E como podem os homens ter esperança de se tornar livres e auto-suficientes nos aspectos menos significativos da vida, se não puderem exercer em liberdade a sua atividade mais nobre, a atividade artística? (WAGNER, 1990, p. 104).

É ainda dentro dessa perspectiva revolucionária, que Wagner abraçaria já em 1848, que Nietzsche preparará sua aproximação de Wagner duas décadas depois. Os dois se encontrariam pela primeira vez em fins da década de 60, na cidade de Tribtschen, quando o filósofo foi apresentado ao compositor por um amigo em comum. E a admiração mútua foi imediata. A amizade e a admiração entre os dois duraram quase uma década e mostrou-se viva para grandes debates em torno da questão da renovação do trágico. Por isso convém e é necessário trazermos Nietzsche para esse debate. Pelo fato de que o desenvolvimento do pensamento wagneriano e, principalmente, também do pensamento nietzschiano, nesse momento e mais estritamente no que concerne à tragédia ática mantém tão estreita relação, que propiciou o nascimento de uma formidável simbiose: não é possível falar de um sem estabelecer links para o outro. E os grandes temas da filosofia nietzschiana já começam a esboçar-se nesse diálogo com Wagner, procedendo, mesmo, do pensamento do Mestre de Bayreuth e de seu teatro musical, pois indubitavelmente o filósofo é devedor do artista. Por exemplo, temas como a renovação da tragédia, a crítica violenta ao cristianismo, o combate demolidor às instituições e a justificação da vida como fenômeno estético já estão presentes tanto na teoria quanto na prática cênica wagnerianas e são dessas águas que Nietzsche bebe. Wagner e Nietzsche, dois críticos da modernidade, serão usados, no tópico seguinte, como

eixo fundamental na questão do renascimento da tragédia na modernidade como uma eloquente e veemente crítica aos valores sociais e, sobretudo, aos fúteis valores artísticos, representados pelo mundo musical (em particular à ópera) do século XIX, conforme descritos acima.

1.3 Do Espírito Trágico em Wagner e em Nietzsche

Richard Wagner e Friedrich Nietzsche são, em muitos aspectos, espíritos irmãos. Seres que viveram numa mesma época e sentiram os malefícios e os benefícios de seu tempo. A amizade e a posterior inimizade dos dois resultaram em grandes momentos para o pensamento ocidental: O nascimento da tragédia, A Tetralogia, o Zaratustra, Parsifal. São ambos ícones e críticos da modernidade e a crítica que postularam para esta leva em consideração o valor do mito e da tragédia grega que ambos viam como antípodas da arte e da sociedade de seu tempo. Segundo IRACEMA MACEDO, (2006, p. 45): *Em sua trajetória artística e intelectual, Wagner acrescentou muitas reflexões ao debate sobre o papel da cultura grega na história da arte e sobre as perspectivas que essa cultura poderia apresentar para uma transformação dos costumes e valores modernos.*

É seguindo essa perspectiva de mudança social que Wagner olhará para a Antiguidade e formulará seus planos de modificação do *status quo* social reinante em sua época. Para Wagner a arte pode mudar a sociedade, mas para tanto é necessário que a sociedade adquira novos valores. Tais valores novos seriam expressos pela arte operística renovada pelo renascimento da tragédia. Esses novos valores devem ser o oposto dos valores do homem tecnocrata-cristão. Sendo assim, Wagner incidirá suas críticas contra, por um lado, o cristianismo oficial, das instituições religiosas e também, por outro lado, a indústria. Sua intenção é trazer a arte novamente para a centralidade da existência, dando ao homem uma nova configuração e, mesmo, uma nova religião. É exatamente isso o que Wagner busca fazer em seus textos teóricos, sobretudo os Escritos de Zurique. Nesse tópico, analisaremos as críticas wagnerianas a essas instituições e a implementação de sua doutrina da arte enquanto religião. Primeiramente as críticas à religião cristã oficial.

Entre 1848-1849, Wagner participa dos levantes revolucionários em Dresden e conhece a

filosofia de Feuerbach, dentro do movimento dos Jovens Alemães. Feuerbach criticava as instituições, como o casamento, preconizava o amor livre e fazia críticas à propriedade privada, em oposição aos valores tradicionais impostos por quase 2000 anos de cristianismo. Essa valorização do viver feuerbachiano Wagner transportaria para os gregos antigos, tentando uma compreensão de como era a vida entre eles, numa tentativa de fazer reflorescer na modernidade uma cultura e um homem *trágicos*. Deve-se atentar que, as precisões históricas e filosóficas rigorosas não eram tão relevantes para Wagner, quais que tenham sido as fontes de Wagner em seu estudo sobre os gregos, ele ultrapassou essa objetividade histórica em favor de uma representação de seus sonhos, de seus ideais e de suas metas particulares, Wagner se aproxima dos gregos com uma postura criativa e inovadora,

trata-se de uma imagem da Grécia e não de um estudo científico. Ele faz uma leitura e uma interpretação visando a uma comparação e a uma compreensão crítica do papel da arte no mundo moderno. (...) seu ponto de vista é necessariamente o de um artista, mas de um artista preparado para o debate de idéias (MACEDO, 2006, pp. 33 e 46).

Como bem colocado no início dessa primeira parte, Wagner e Nietzsche foram espíritos irmãos e um dos elos fundamentais entre esses dois homens é a Grécia Antiga. O debate que provocou o rompimento dos dois pode obscurecer determinados aspectos fundamentais dessa relação – no que concerne, por exemplo, a importância do pensamento de Wagner, do período Dresden-Zurique, sobre o desenvolvimento do pensamento de Nietzsche e, em alguns momentos, pode mesmo colocar o compositor numa posição injusta, no sentido de não reconhecer que para Nietzsche, Wagner foi quem o colocou em contato com os bastidores do mundo artístico e a realidade da prática artística de seu tempo, além de ter compartilhado da intimidade de um dos homens mais notáveis de qualquer época, tendo, portanto, uma experiência de forte significado pessoal, conforme menciona MACEDO (2006:47). Mais ainda, através de Wagner, Nietzsche conheceu as vicissitudes e as benesses da alma moderna e é nesse contexto que Nietzsche desenvolve seu pensamento posterior. Temos que lembrar que o primeiro livro do filósofo tem uma profunda inspiração wagneriana. E Nietzsche se aproxima da Grécia com os mesmos objetivos de Wagner, do Wagner dos anos revolucionários de Dresden-Zurique – para uma renovação do trágico na modernidade, renovação esta que traria também uma revalorização do sentido do viver através de uma volta da tomada da existência como afirmação da vida, conceitos esses que foram esquecidos e solapados pela religião cristã, que é, na visão wagner-nietzscheana, uma das principais molas

propulsoras da decadência, da modernidade. Por conseguinte, o fervor político revolucionário wagneriano das barricadas de Dresden dos anos de 1840, é continuado por Nietzsche em seus textos mais de duas décadas depois: *Não é possível restaurar a ação mais pura e mais elevada da arte teatral sem renovar tudo ao mesmo tempo, nos costumes e no Estado, na educação e nas relações sociais* (NIETZSCHE, 2007a, p. 94).

Temos portanto, em Wagner e em Nietzsche, uma mesma diferenciação entre o trágico e o cristão. Essa diferença compartilhada entre os dois é fundamental nesse momento:

a oposição entre cristianismo e Antigüidade é um dos mais importantes consensos teóricos entre Nietzsche e o pensamento de Wagner. Em suas reflexões de juventude, Nietzsche parecia unido a Wagner tanto em sua oposição ao cristianismo, quanto em sua valorização dos gregos e na análise crítica da vida moderna. (MACEDO, 2006, p. 145).

No pensamento wagner-nietzscheano, essa oposição entre o trágico e o cristão nasce a partir das divergentes visões-de-mundo que o homem trágico e o homem cristão possuem da existência.

Para o jovem músico alemão, seriam exatamente a negação da vida pelo cristianismo e a consolidação da indústria moderna - a qual transformaria tudo e todos em mera mercadoria (Ware) de consumo das classes abastadas da sociedade - as raízes da decadência da arte moderna, a qual havia se tornado mera distração para burgueses ricos entediados com a vida. (ANTUNES, 2008, p. 56).

Em 1849, apenas quatro anos depois do nascimento de Nietzsche, Wagner escreve seu ensaio teórico *A arte e a Revolução*, o primeiro de uma série de quatro⁹ ensaios onde discute sobre a tragédia ática e as diferenças entre esta e a arte moderna, tal como esta é praticada no século XIX, bem como as diferenças fundamentais entre a tragédia e o cristianismo e entre o homem grego e o homem cristão:

O cristianismo oferece justificção para uma existência miserável dos homens sobre a terra, destituída de honra e de utilidade. Vai buscar uma tal justificativa à maravilha de um amor divino que, ao contrário do que certamente pensavam os belos gregos, não criou o homem para uma existência terrena de alegria consciente, antes o teria colocado num catre repugnante, preparando-lhe assim para, depois da morte, um esplendor eterno de comodidade e inação como recompensa do desprezo por si próprio interiorizado nesta vida. (WAGNER, in *A arte e a revolução*, citado em MACEDO, 2006, p. 59).

Desprezo por si próprio, catre repugnante, justificção para uma existência miserável - não é

9 Os outros três foram: A obra-de-arte do futuro (este dedicado a Feuerbach), Ópera e Drama, escritos e publicados entre 1849 e 1852 e Uma comunicação aos meus amigos, de 1851, na cidade de Zurique, sendo chamados, em razão disso, de Os Escritos de Zurique.

difícil encontrarmos, pouco mais que três décadas após, expressões parecidas em Nietzsche. Mas esse texto pertence a Wagner e demonstra o quão inimigo da arte é, para o compositor nesse momento, a *moral cristã*, além disso, encontramos também nesse ensaio o quão Wagner apresenta a arte, leia-se a tragédia grega, como componente indissociável de uma existência plena de alegria, afirmativa, voltada para os sentidos e a totalidade do homem enquanto ser que vive o presente e encontra sua alegria nas coisas sensitivas *deste mundo*, no que lhe chega ao espírito em forma de beleza e alegria de viver e, o mais importante, o quanto essa alegria de viver deve ser realizada nessa vida, e não como uma recompensa futura no *além*, através do desprezo da *carne*. Tais alegrias e beleza, bem como afirmação da vida, associados à tragédia e em oposição ao cristianismo, também iremos encontrar em *O nascimento da tragédia*, publicado em 1872 (NIETZSCHE, 2007b, p. 72):

Essa aparência da "serenojovialidade grega" foi o que antes revoltou as naturezas profundas e terríveis dos primeiros quatrocentos anos do cristianismo: a elas, esse fuga mulheril diante do que é sério e assustador, esse covarde deixar-se contentar com o gozo confortável, parecia-lhes não somente desprezível, mas a própria disposição anticristã.

O aniquilamento da serenojovialidade grega, que seguiu-se ao fim da Antigüidade, encontrou terreno fértil na nova mentalidade do homem cristão, na verdade, oriunda desse homem. Se esse novo homem era o avesso do que se encontrava na Antigüidade, a arte produzida por aquele não poderia ser compatível com a deste. É que esse novo homem transpôs para a arte sua *Weltanschauung*¹⁰: a vida como sofrimento, a negação dos prazeres como felicidade, a paralização de qualquer instinto em troca de uma salvação depois da morte, é o nascer de uma moral diversa da dos gregos, que Nietzsche denominou-a de *moral dos escravos*: *o cristianismo é uma insurreição de tudo o que rasteja contra tudo quanto está elevado* (NIETZSCHE, 2008a); *enquanto toda a moral aristocrática nasce de uma triunfante afirmação de si mesma, a moral dos escravos opõe um "não" a tudo o que não é seu; esse "não" é o seu ato criador* (NIETZSCHE, 2002, p. 11). Essa estranha visão-de-mundo, originária de uma inversão dos valores mais nobres do homem, já era descrita por Wagner em seus Escritos de Zurique, particularmente em seu ensaio de 1849:

O *rebaixamento*, a infâmia pública de todos, a consciência do aniquilamento completo da dignidade humana, a náusea que afinal não podia deixar de se instalar frente aos prazeres materiais disponíveis, o desprezo profundo pela atividade, pelo empreendimento pessoal, que há muito perdera, juntamente com

10 Do alemão: visão-de-mundo.

a liberdade, o impulso espiritual e artístico, toda essa miserável existência, destituída de vida autêntica e criativa, só podia encontrar uma forma de expressão que, embora geral, como geral era um tal estado de coisas, fosse contudo o oposto absoluto da arte. (WAGNER, in *A arte e a revolução*, citado em MACEDO, 2006, p. 58, grifo nosso).

Esse *oposto absoluto*, em Wagner, é o *não como ato criador* em Nietzsche e já é a denúncia dessa moral dos escravos e esse período revolucionário e crítico dos valores estabelecidos em quase dois mil anos de cristianismo iria ter sua configuração artística no herói mítico Siegfried - embora que Wagner (à maneira de seu Hans Sachs¹¹, que resignou ante a realidade presente), aparentemente assumisse posteriormente uma postura pessimista, niilista e metafísica - Nietzsche ainda iria continuar sua saga de críticas aos valores cristãos, *modernos*, vasculhando os mais insuspeitos recônditos de toda a decadência metafísica, denunciando ferozmente todos os valores tradicionalmente aceitos e postulando sua crença ferrenha num novo homem, no além-do-homem - porém sua encarnação ainda não era o Zarustrasta, era o Siegfried.

Em contrapartida ao encarceramento da vontade humana e da vergonha de existir promulgadas pelo cristianismo, Wagner anuncia que na tragédia grega:

os feitos dos deuses e dos homens os seus sofrimentos e alegrias, anunciados de modo grave ou jubiloso na essência superior de Apolo sob a forma do ritmo eterno, da harmonia eterna de todo o movimento e de todo o existir, tornaram-se coisa real e verdadeira. (WAGNER, *Op. cit.* in MACEDO, 2006, p. 55).

O teatro grego, em sua celebração da tragédia, era um acontecimento religioso, e como tal, era um acontecimento coletivo, esse celebrar dos sofrimentos e das alegrias humanos onde todos participavam, na visão de Wagner era o próprio povo grego que era celebrado, o homem grego se afirmava na tragédia, diante de seus heróis e de seus deuses, mais ainda, esses heróis e esses deuses eram o próprio povo consciente de si mesmo enquanto indivíduo e enquanto ente de uma coletividade. Essa amálgama da vida do homem grego com a arte, que fazia com que o mito tomasse corpo entre o social, um espelho onde a representação desse mito tornava-se reflexo de seu viver afirmativo, foi celebrado wagnerianamente como um modelo de *Gesamtkunstwerk*¹², segundo MACEDO (2006, p. 55):

11 Personagem de *Die Meistersinger von Nürnberg* (Os mestres-cantores de Nuremberg), ópera de Wagner cuja a estréia deu-se em Munique em 21 de junho de 1868.

12 Do alemão: obra de arte total.

A Grécia, através da arte trágica, revelou a possibilidade de uma obra de arte total que unia poesia, dança, música e artes plásticas, uma arte mítica, intrinsecamente humana, que se celebrava enquanto religião. Mas, para Wagner, a unidade da tragédia não se resumia à comunhão entre as diversas manifestações artísticas, estende-se também à comunhão entre as artes, a religião e o mito e, conseqüentemente, gera uma integração entre o artista e o público, entre a arte e a política.

A arte não imitava meramente a vida, era a própria vida transfigurada que o povo grego celebrava em sua tragédia mítica e nessa celebração o povo era tanto criador quanto espectador do mito:

Na tragédia, o grego reencontrava-se a si mesmo, sobretudo, reencontrava a parte mais nobre de si próprio unida aos elementos da essência geral de toda a nação. Através da obra de arte trágica, o grego exprimia a sua interioridade, dava voz ao oráculo da Pítia que transportava no íntimo de si mesmo; ao mesmo tempo deus e sacerdote, homem divino, magnífico, ele exprimindo-se no todo, o todo exprimindo-se nele. (WAGNER, *Op. cit. in* MACEDO, 2006, p. 56).

Essa afirmação de uma existência social através da arte mítica grega, que transforma o povo em artista criador e que, acima de tudo, era a expressão de uma existência jubilosa, rica, magnífica, onde os homens transmutavam-se em deuses deles mesmos - onde não havia oposição entre mortal e divino, como tão impiedosamente o cristianismo promulgou - oposição entre carne e espírito, no jargão dessa religião, transformando o ato de existir num jogo severo entre vontades culpadas e espíritos ressentidos, nunca os belos gregos conheceram tamanha vergonha da vida! Exatamente o oposto:

A tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer; em êxtase sublime, ela escuta um cantar distante e melancólico - é um cantar que fala das Mães do Ser, cujos nomes são: Ilusão, Vontade, Dor. - Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. (NIETZSCHE, 2007b, p. 120).

Crede no homem mítico - pois no mito a humanidade dança, seus sons são os sons da flauta sátira - Pã triunfa na exaltação humana da vida afirmativa, da vida que nunca se cansa de rir, que é riso diante de todo o obstáculo, e o é ainda mais diante de todas as sarças e pedras, pois na dor e no sofrimento esse ser mítico alcança sua catarse, seu alívio, sua compaixão: olhar abaixo de seus pés e erguer a cabeça, apenas uma única coisa é necessária, vida e morte, alegria e dor - são as mesmas coisas: motivo de superação! Sem cruces, sem confissões, *sem pecados* e sem ressentimentos diante da existência - apenas transbordamento, *superação e alegria!* Para esta vida, para este e para todos os momentos!

Pois, tal como o homem só passa a ser livre quando alcança a jubilosa consciência da sua conexão com a natureza, também a arte só passará a ser livre quando já não tiver que se envergonhar da sua conexão com a vida. Ora o homem só ultrapassa a sua dependência face à natureza na jubilosa consciência da sua conexão com ela; e a arte só ultrapassa a sua dependência face à vida na conexão com a vida de homens verdadeiros e livres (WAGNER, 2003, p. 12).

Arte é alegria de ser, é júbilo pela existência presente, pelo contexto geral a que se pertence (WAGNER, 1990, p. 47). Porque Wagner vê o mundo justificado apenas pela criação artística. Isso soa *romântico* e o é mesmo, porém, no que na grande parte desse movimento é apenas um reles desejo niilista, em Wagner possui caráter eminentemente prático. Conforme vimos, Wagner dirige sua crítica à religião cristã. Porém não apenas a essa instituição, mas também às forças do *progresso* de seu século: a ciência e a indústria.

Para o pensamento de Wagner, a indústria é ainda mais escravizadora do que a religião: *E, contudo, veremos adiante que a arte, em vez de se libertar destes senhores, apesar de tudo respeitáveis, como eram a Igreja mais espiritualizada e os príncipes mais instruídos, acabou por se vender de corpo e alma a um poder bem pior, a indústria* (WAGNER, 1990, p. 56). A indústria é ainda pior do que as outras formas de escravização, pois rouba do homem o tempo. O trabalho industrial desumaniza a humanidade, tornando-os seres incapazes de uma elevação à contemplação estética do mundo. Em outras palavras, impede o homem de tornar-se *trágico*.

Mas se o trabalhador aliena o produto do seu trabalho, resta-lhe apenas o valor abstracto do dinheiro, e a sua actividade, não podendo elevar-se acima da produtividade mecânica, representa somente esforço, trabalho triste e amargo. É esta a sorte dos escravos da indústria. A imagem lamentável que dão as nossas fábricas é a da mais profunda indignidade humana: um labor contínuo, tantas vezes quase destituído de objectivos, destruidor dos corpos e dos espíritos (WAGNER, 1990, p. 73).

O trabalho industrial, para Wagner, é também uma das maneiras pelos quais, na modernidade, foi efetuada uma encarnação do espírito escravizador do cristianismo:

E é assim que hoje em dia se podem observar os horrores de uma encarnação perfeita do espírito do Cristianismo, por exemplo, numa fiação de algodões, onde Deus se tornou indústria para benefício dos ricos e onde o pobre trabalhador cristão só é mantido vivo até ao momento em que as celestiais constelações empresariais se decidam pela piedosa necessidade de o dispensar para um mundo melhor (WAGNER, 1990, p. 74).

Em sua avaliação crítica da indústria, Wagner vai comparar os procedimentos de manutenção existencial da humanidade em seu século, que apenas garantiam uma insipiente e desumana *sobrevivência* com os mecanismos que possibilitavam a afirmação da vida plena entre os

gregos:

O homem grego desconhecia por completo a profissionalização propriamente dita. Esta actividade orientada para a satisfação das chamadas necessidades da vida e que, em boa verdade, constitui a totalidade das preocupações do nosso viver privado e público, nunca lhe pareceu ser digna de se tornar objecto de uma atenção especial e permanente. A vida do seu espírito só podia manifestar-se no seio da comunidade pública e dos laços sociais e eram as necessidades dessa existência comunitária que o preocupavam. A elas proviam o patriota, o estadista, o artista, mas não o profissional (WAGNER, 1990, pp. 74-75).

Essa vivência plena tinha seu início na educação dos gregos. Ao contrário do sistema educacional do século XIX e, em muitos aspectos também da educação de nossa própria época, onde é interiorizada na criança uma noção de individualismo mercantil e competitividade cuja finalidade é apenas o *vencer na vida* i.e. a obtenção de mais e mais dinheiro,

A educação do homem grego fazia dele, no plano do corpo como no do espírito, desde a infância, um verdadeiro objecto da actividade artística e do prazer estético. O embotamento típico da educação contemporânea, na maior parte dos casos meramente orientada na perspectiva do lucro industrial, dá-nos uma satisfação idiota e simultaneamente orgulhosa da nossa inaptidão artística (WAGNER, 1990, p. 71).

Ainda em seus últimos escritos, Wagner continuaria a denunciar a desumanização da humanidade através da indústria, e de maneira ainda mais veemente e, para nós, particular e assustadoramente real:

Sin embargo no puede dejar de suscitar preocupacion el hecho de que los progresos militares, aparte de que sus motivos morales, se desenvolvan cada vez más em la línea del desarrollo mecánico. Y que así las fuerzas más irracionales de la naturaleza sean puestas em juego artificialmente, y que del juego, a pesar de la matemática y la aritmética, puedan desencadenarse una voluntad ciega, que rompa los diques con elemental violencia. Ya monitores acorazados, con los que las magníficas naves a vela no pueden ya rivalizar, avanzan con sus molduras fantasmagóricas e terribles; hombres obedientes hasta el silencio, que ya no tienen el aspecto de hombres, sirven estos monstruos, no teniendo tampoco el valor de abandonar las horribles calderas y, como en la naturaleza todo encuentra su contrario, así también el arte de la ingeniería y la balística impele em el mar a los torpedos, y deposita em tierra cargas de dinamita e similares. Es de temer que un día todo esto, junto con el arte, la ciencia, el arrojo e el honor, la vida y los honores, vuelan por los aires por una imprevista distracción (WAGNER, Religión y Arte, no site: <http://archivowagner.info/16e.html>).

Por que para nossos dias essa citação é tão pertinente? Wagner fala do primeiro elo cravado entre a indústria e a tecnologia: o armamentismo e a espoliação da natureza em nome de nosso *progresso*. Se em *A Arte e a Revolução* a indústria surge como um obstáculo à vivência total do indivíduo, em *Religião e Arte*, as mudanças radicais provocadas pelo *progresso*

científico que deu caminho à Revolução Industrial, são contrabalançadas em imagens assustadoras e profeticamente analisadas. Wagner ultrapassa a sentimentalidade romântica, sua crítica à indústria não é *escapismo*, mas sim o fruto de inquietantes e sensíveis observações, por parte de um homem que sempre preocupou-se profundamente com a *relição* entre a espécie humana, a sociedade e a natureza. Novamente aqui, na medida em que, conforme visto na citação acima, o dramaturgo-compositor constata essa ligação nefasta entre a ciência, os modos de produção modernos e a desumanização e escravização humanas (engendradas desde a diferenciação do homem com a natureza), e exacerbadas pela sociedade capitalista industrial, como consequência da Revolução Industrial, *a rejeição de Wagner a uma era voltada para o progresso tecnológico e à crença de que a natureza, longe de ser teleologicamente determinada, podia ser controlada pelo homem, parece mais relevante do que nunca* (THIERY e TRÖHLER, in MILLINGTON, 1995, p.203). Em seu íntimo, a preocupação de Wagner continua sendo tão nova e perturbadora quanto o foi em sua época, em que, por diversos motivos, não deram-lhe atenção. Acima de tudo havia um preconceito do público e da crítica de que um artista pudesse pensar, imaginavam que *criatividade e teoria são campos opostos e até mesmo hostis* (MACEDO, 2006, p. 23).

Até mesmo a separação das artes é vista por ele como um espelho da divisão social do trabalho ocorrida com a Revolução Industrial. Por isso Wagner dirige sua crítica à indústria – O trabalho na indústria é a escravização moderna do indivíduo e retira deste, por sua vez, a capacidade de elevar-se à categoria de homem-artista, homem-trágico, para tornar-se um mísero homem assalariado. *Assim, o assalariado tornou-se um escravo da Indústria, com seu corpo e espírito destruídos, trabalhando incansavelmente para nada; tornou-se Midas diante da revelação cruenta de Sileno* (MONIZ, 2007, p. 105).

E assim temos sido e continuamos todos a ser escravos. A nossa única consolação é saber que de facto o somos. Escravos que em tempos foram aconselhados pelos apóstolos cristãos e pelo Imperador Constantino a suportar neste mundo um presente de miséria para ganhar em troca um além melhor. Escravos a quem hoje banqueiros e proprietários de fábricas ensinam que o objectivo da existência é ganhar o pão de cada dia pelo trabalho assalariado (WAGNER, 1990, pp. 77-78).

E é a partir desse estado em que o homem, ao invés de viver, é obrigado a sustentar uma vida de miséria como única alternativa para sua existência, que Wagner torna-se *um pensador de orientação ética que lamentava a falta de sensibilidade de seus contemporâneos* (THIERY e

TRÖHLER, in MILLINGTON, 1995, p. 202).

MONIZ afirma que:

O homem moderno perdeu sua dignidade, perdeu sua capacidade natural de ser feliz e pleno. Escravizado por Mercúrio, é obrigado a trabalhar para sobreviver. Dessa forma, há um desvio do caminho natural a ser seguido para alcançar a plenitude, pois o indivíduo deixa de se preocupar com as necessidades comunitárias (como faziam os gregos) para se preocupar com as chamadas necessidades da vida cotidiana. (...) Eis aí o afastamento sistemático da verdadeira cultura em nome da sobrevivência (MONIZ, 2007, p. 106).

1.4 A Religião da Arte

A religião oficial e o *progresso*, corporificado pela indústria e pelo militarismo, anularam a possibilidade de uma vida plena e comunal para o homem e seu meio. Por isso que Wagner depositará todas as suas expectativas na arte helênica. Para Wagner, a finalidade suprema humana é a sua integração como ser comunal mediante a transformação do homem em homem trágico. Mas essa união só pode ser efetivada através da obra de arte: *Essa unidade entre o Estado e o povo, conseguida após uma dura luta subsequente às guerras pérsicas e sobre a qual faz cúpula o cosmo espiritual da tragédia de Esquilo* (JAEGER, 1995, p. 322).

De forma irônica ele observa a eficácia do teatro em sua época:

Que arte é então a vossa? O que é afinal o drama moderno? A Revolução de Fevereiro retirou aos teatros parisienses a protecção oficial e muitos deles correram o risco de desaparecer. Após as jornadas do mês de Junho, Cavaignac, encarregado da manutenção da ordem social vigente, veio em socorro das salas de espectáculo e reclamou os apoios necessários para a sua sobrevivência. Porquê? Porque o desaparecimento dos teatros teria significado mais *fome* e crescimento do *proletariado*. Este é o único interesse que o Estado tem pelo teatro! Vê nele, antes de mais nada, um estabelecimento industrial! E em segundo lugar um derivativo de grande sucesso, capaz de contribuir para o embotamento espiritual e de amortecer a agitação ameaçadora que acompanha as inflamações do entendimento humano, cujo profundo descontentamento anda a obstruir os caminhos por onde a natureza humana tem que passar para reencontrar a honra perdida e chegar a poder regenerar-se, nomeadamente à custa da subsistência das nossas eficazes instituições teatrais (WAGNER, 1990, pp. 67-68, grifos de Wagner).

Um teatro a serviço do *establishment*. Uma arte que nem de longe sequer possuía a força vivificadora e afirmativa da tragédia clássica. Antes embotava e alienava o homem com relação a qualquer dispositivo de mudança. Se para Hegel a arte entrou em declínio, sendo substituída, mesmo superada pela religião e pela filosofia, no que concerne a uma vivência superior do espírito, Wagner vai entrar em oposição a ele (e mais tarde, nesse movimento, juntamente com Nietzsche). É certo que Wagner, conforme explicitado na citação acima,

É a mais acabada inversão do postulado estético de Hegel, embora que, segundo GREY: *muitos aspectos da doutrina da Kunstreligion podem ser atribuídos à geração de Hegel, quando uma retomada da fé religiosa tendeu a se fundir com as novas preocupações crítico-estéticas de personalidades como Schelling, Schleiermacher, Wackenroder, Hoffmann, Chateaubriand e Lamartine* (GREY, in MILLINGTON, 1995, p. 259).

Evidentemente, toda religião tem o seu templo. E a religião da arte wagneriana construiu o seu. *Festspielhaus* de Bayreuth, A Casa dos Festivais de Bayreuth.

A idéia de um artista na penúria sendo resgatado por um monarca que liquida suas dívidas, instala-o com luxo e por sua vez mergulha nas obras do compositor com o entusiasmo de um fanático, é coisa de contos de fada (MILLINGTON, in MILLINGTON, 1995, p. 134). Mas foi o aconteceu quando o jovem Ludwig tornou-se Ludwig II, rei da Baviera. Esse jovem rei, cuja sensibilidade fazia-o afastar-se do tédio do Estado e dos seus súditos, escolheu para si o mais profundo anelo, dar vida à sua delicada imaginação. Foi um construtor de castelos. O mais onírico deles, o *Neuschwanstein*, o *Novo cisne de prata*, foi construído em meio a mais romântica das florestas, a Floresta Negra, ao longo do Rio Reno e é inteiramente decorado com motivos pictóricos extraídos do teatro wagneriano. Foi graças à maravilhosa vontade criativa desse que é o mais magnífico e o mais gracioso dos reis europeus, que a Casa dos Festivais de Bayreuth, esse castelo do fazer criativo, passou dos sonhos para esse plano.

Porém falar de Bayreuth não é apenas sonho. Escolhi iniciar esse momento falando de Ludwig II, pois ele também é uma face de Bayreuth. Todavia esse teatro possui significados que beiram o paradoxismo. Com toda certeza, um feito como esse é o ápice da vida artística anelado por qualquer criador de grande sensibilidade. Em sua época, esse empreendimento foi saudado como demonstração de ruptura com os valores da superficialidade e hipocrisias modernas, como um renascimento do que foi o espírito trágico – mas também, houve quem acabasse por ver nele apenas mais um indício de decadência burguesa moderna.

Seja qual for o veredicto sobre essa que é, a meu ver, a questão mais complexa em todas as criações artísticas de Wagner, um ponto permanece: Bayreuth é a concretização dos ideais

comunais wagnerianos e o desenho de seu palco e auditório, diferentes do modelo italiano, também refletem as preocupações sociais e artísticas do dramaturgo-compositor.

Primeiramente, o auditório é disposto em forma de leque inclinado, a maneira de um anfiteatro grego. Dessa forma, todos os espectadores terão acesso a tudo o que ocorre no palco de maneira igualitária. Num teatro italiano, todas as cadeiras do auditório estão em um mesmo nível, dificultando a visão do palco para quem está sentado mais distante deste. Ademais, esse fator, juntamente com a existência dos camarotes, também representa uma maneira de estratificação social: quem ver melhor é quem pode pagar mais pelos primeiros lugares ou pelos camarotes. Na Casa dos Festivais de Bayreuth há apenas um único camarote, construído para Ludwig II por pedido do mesmo, pois este, em sua saudável excentricidade, gostava de permanecer afastado de todos ao assistir a um drama de Wagner.

Outro fator diferencial é o lugar da orquestra. Ela não está visível aos olhos do público, como ocorre em todos os outros teatros. Ao invés disso, Wagner enterrou a orquestra completamente em um fosso cavado entre o palco e o auditório e colocou uma cobertura sobre o fosso. Dessa forma, estava instaurado um novo *oráculo*, cujas fumaças inebriantes são as vibrações sonoras da música orquestral. A esse oráculo que permanece escondido no centro da terra, Wagner denominou *abismo místico* (*mystischer Abgrund*), *de onde emanariam os transfigurados sons da orquestra “como vapores elevando-se do útero primevo de Gaia, por debaixo do assento da Pítia”* (WAGNER, citado por GREY in MILLINGTON, 1995, p. 267).

O fosso da orquestra, rebaixado a ponto de desaparecer do campo de visão do público, cumpre um duplo papel em termos perceptivos. Para Wagner, qualquer estímulo visual que não fosse a cena deveria ser eliminado e a impossibilidade de se enxergar a fonte produtora dos sons (a orquestra), criaria, segundo ele, um “abismo místico” entre a platéia e a cena. A orquestra estaria em todos e em nenhum lugar, ela simplesmente soaria...

Em termos auditivos práticos, o fosso rebaixado atenua o volume de som, evitando que as vozes dos cantores possam ser encobertas. O fundamental, no entanto, reside na modificação timbrística total da orquestra. Os sons chegam aos ouvidos somente de maneira indireta e refletida, pois há, no fosso, um muro protetor inclinado que evita a saída dos sons diretamente para o público. As frequências mais altas (sons agudos), perdem seu caráter cortante e as mais baixas (sons graves), ao serem absorvidas pelo teto, não se sobrepõem aos demais sons (CAZNÓK e NAFFAH, 2000, p. 57).

Nos teatros tradicionais, onde a orquestra permanece a mostra e não existe esse *muro* (a *cobertura* do fosso), o som soa violento e, às vezes, pode ocorrer de as vozes serem

encobertas pela massa orquestral. Em Bayreuth, o resultado acústico é denso, mas não ensurdecedor. *Acho que a principal diferença está no equilíbrio entre orquestra e palco: em Bayreuth dá para tocar as passagens fortes com toda a intensidade, o que não é possível no fosso aberto* (BARENBOIM e SAID, 2003, p. 98). Porque em Bayreuth, graças a essas especificidades, o auditório recebe os sons já mesclados. A música da orquestra não é lançada diretamente para o público, mas ao invés disso, é refletida pela cobertura do fosso para o palco onde mescla-se com as vozes e daí lançada para o auditório. *Todos os modernos especialistas em acústica consideram o fosso de Bayreuth absolutamente perfeito; além disso, é impossível imitá-lo. O que demonstra que os talentos e o gênio de Wagner iam muito além da composição musical* (BARENBOIM e SAID, 2003, p. 102).

Para criar ainda mais um ambiente de profunda introspecção e intimismo, pela primeira vez, as luzes foram apagadas antes do início do drama, eliminando nos espectadores todo o sentido de realidade. *A clareza da visão foi substituída por uma espécie de ensombrecimento permanente que colabora para a criação de um ambiente onírico e impalpável* (CAZNÓK e NAFFAH, 2000, p. 57). Até mesmo a forma de abrir a cortina foi modificada. Em Bayreuth, ela abre-se no centro ao invés de ser simplesmente puxada para os lados.

Um outro e, dessa vez, bastante curioso aspecto, é que em Bayreuth todas as cadeiras são de madeira, não há poltronas acolchoadas. E, também, diferentemente do que ocorria em outros teatros, o auditório não podia sair da sala antes do término de cada ato, assim como não era permitida a entrada de pessoas atrasadas. Os aplausos também eram desestimulados, mesmo quando do término da récita. Mas Bayreuth é signo de algo ainda maior. As inovações arquitetônicas são apenas uma face do que esse teatro mostra para a vida.

Aliadas a essas preocupações artísticas de cunho arquitetônico, Wagner também considerou uma outra, bastante prática, no que diz ao acesso do povo ao seu teatro:

O juiz de tais representações será um público igualmente livre. Mas para que este possa chegar a ser livre e independente perante a arte é preciso que se avance mais um passo no caminho encetado. É preciso que o público tenha *entrada livre* nas representações teatrais. Enquanto o dinheiro continuar a ser necessário para a satisfação das necessidades vitais, enquanto um homem sem dinheiro dispuser apenas do ar que respira e, com sorte, da água que bebe, uma tal medida será por certo a única com capacidade para resgatar as verdadeiras representações teatrais à aparência de *produto comercial*, aparência esta que é reconhecidamente responsável pela mais absoluta e humilhante incompreensão do

caráter das manifestações artísticas. Deveria ser atribuição do Estado e sobretudo da autoridade local providenciar no sentido de serem reunidos os recursos necessários à compreensão, colectiva e não individual, devida aos artistas pelas suas produções.

Quando tais recursos não forem suficientes é sempre preferível deixar que se fechem as portas dos teatros que só podem subsistir como empresas industriais, e não voltar a abri-las enquanto cada comunidade não conseguir chegar ao ponto de efectuar os sacrifícios colectivos imprescindíveis à satisfação dessa sua necessidade (WAGNER, 1990, pp. 107-108, grifos de Wagner).

O primeiro festival de Bayreuth ocorreu entre os dias 13, 14, 16 e 17 de agosto de 1876, com a estréia integral dos quatro dramas que formam o Anel dos Nibelungos. Todas as entradas foram compradas pelos cofres do Estado da Baviera, de forma que o público teve livre acesso aos espetáculos. Os artistas (atores-cantores, músicos, o regente e o coral), receberam como pagamento os agradecimentos de Wagner e uma foto do evento. Nos festivais subseqüentes, a prática wagneriana de não cobrar a entrada acabou por tornar-se impraticável.

E é este aspecto, o social, o mais importante em Bayreuth:

Desse modo os dramaturgos, desde a época da administração de Goethe no teatro de Weimar até a época de Brecht e “dos pequenos teatros” contemporâneos, tentavam recriar para si o público perdido. A tentativa mais suntuosa foi a de Wagner. Ele procurou, em Bayreuth, inventar ou educar um espectador adequado a sua própria concepção do papel e da dignidade do drama. O relevante, em Bayreuth, não é tanto o novo palco ou o poço da orquestra. É o auditório destinado a um tipo de público ideal que Wagner imaginou ter sido o da antiguidade. Desde Racine, dramaturgos sérios e críticos sérios de drama têm sido homens à procura de um público. (STEINER, 2006, p. 67).

Nietzsche também estava presente no primeiro festival, embora tenha partido mais cedo, antes do final do ciclo do Anel. Queixava-se de persistentes dores de cabeça. Porém as razões eram bem outras. Para Nietzsche, Bayreuth deveria ser o centro de onde irromperia por toda a Alemanha o espírito trágico, que transformaria os homens em ouvintes estéticos. Quando presenciou que, entre o público, havia imperadores com seus séqüitos e um público que, *em sua visão*, tratava Wagner como mero entretenimento – e, pior ainda, que o próprio Wagner compactuava com todos esses acontecimentos, chegando mesmo a parecer-lhe estranha a figura do amigo, portanto, viu que havia chegado o momento de reavaliar suas posições e assim o fez. A partida do filósofo-poeta de Bayreuth foi também seu adeus à sua mais rica e mais profunda amizade, uma *amizade estelar*.

No entanto, o que Nietzsche viu como apenas mais uma manifestação de decadência burguesa, de moda, eram na verdade o nascimento de uma nova religião, a religião da arte. E

de um novo público, um novo público que havia aprendido a ouvir a música de Wagner. Todo o grande artista tem a necessidade de um novo público. E em Bayreuth Wagner reuniu o seu. Essa é a outra face da Casa dos Festivais. Nesse teatro a arte voltou a tornar-se *viva* – a emergência do wagneriano! O wagnerismo é a demonstração mais perfeita, e quem sabe mesmo a única na Era Cristã, de como uma arte viva molda a existência de seus adeptos à maneira de uma filosofia de vida, de natureza mesmo religiosa. O wagnerismo foi uma força *cultural* de extremo poder, amplo proselitismo e alcance em todos os aspectos da vida humana nas quatro décadas que seguiram-se a morte do Mestre. O público que lotou seu anfiteatro não era a massa alienada de burgueses enfadonhos. Era um público que Wagner formou com seus textos e com sua prática cênica ao longo de décadas. Um público que foi *convertido* e retirado do meio do povo, *um público eleito*. Havia um êxtase religioso em ouvir Wagner. E esse componente sagrado, mesmo hoje não perdeu-se: *Richard Wagner continua sendo um nome cercado por uma aura mágica* (KERMAN, 1990, p. 189). E não foram poucos os homens e as mulheres, seja em sua vida particular, nas criações artísticas ou mesmo na política, que enxergaram a luz wagneriana como iluminação para os seus próprios caminhos. Caminhos esses, afinal, que nem sempre foram acertadamente wagnerianos. Ademais, e é perfeitamente válida essa comparação, tal como ocorreu com Cristo, o nome de Wagner também seria usado para o mal e para o ódio. Mesmo no terreno mais particular da arte, houve uma intensa divisão ao acolhimento da religião wagneriana. Como todo supremo movimento do homem, o wagnerismo gerou o seu antagonista, o antiwagnerismo:

Desnecessário dizer que o entusiasmo dos wagnerianos também ajudou o aparecimento de um igualmente apaixonado sentimento antiwagneriano. George Bernard Shaw, ele próprio um pretendente à verdadeira sabedoria wagneriana, exagerava apenas um pouco quando observou que “as guerras de religião não foram mais sanguinárias do que as discussões entre wagnerianos e antiwagnerianos” (LARGE in MILLINGTON, 1995, p. 451).

A arte voltou a estimular a vivência humana, desde os seus pensamentos até as suas atitudes. O que desestimulou Nietzsche foi a confirmação de que a arte, a grande arte, não era mais *popular*. Era sim, contrariamente ao que tanto ele quanto Wagner desejavam, *elitista*. Ou seja, não surgiu em meio ao povo para o povo; surgiu de um indivíduo para um *novo povo*. Novo povo que é na verdade um *novo público*, mais reduzido quantitativamente. Se Hegel vaticinou que a arte não ocupa mais o centro da vida de uma comunidade ou sociedade – por outro lado, as tentativas de retorno a uma vida essencialmente justificada pela arte, tentativas essas

ligadas primordialmente aos nomes de Wagner e de Nietzsche, não podem ser refutadas como sem resultado. Houve um resultado. Porém, esse resultado não estruturou-se na comunidade de artistas idealizada por Wagner e, sim, em uma elite intelectual e artística. Dado à especificidade de nossa era, esse resultado não pôde, e ainda não pode ser um resultado coletivo! É um processo individual onde o indivíduo liga-se a outro indivíduo por meio de afinidades eletivas. A direcionalidade desse movimento não é como Wagner ou Nietzsche imaginaram, por mais esplêndidas que sejam suas palavras, a grande arte já não parte mais do grande público, do seio da coletividade. O grande público é mesmo avesso a qualquer contemplação estética, ao ponto mesmo de classificar como loucura tal estado. A grande arte parte do indivíduo. É um empreendimento individual e seu alcance já não é mais para a comunidade como um todo. É para uma sociedade mais restrita. Foi assim com o próprio Wagner, embora que o mesmo tenha elaborado seus dramas a partir de mitos nórdicos e celtas populares. Mas pode ser feita ainda uma outra constatação sobre esses mitos: na Alemanha de Wagner, assim como no resto da Europa, havia um desinteresse geral com relação a eles. *O povo, deles não queria tomar conhecimento.* Preferia ver encenados dramas históricos. A própria revalorização do mito no século XX tem na figura oitocentista de Wagner o seu maior agente. Disso o antropólogo Claude Levi-Strauss sempre prestou testemunho.

A constatação de que a grande arte é produto de um indivíduo para outros poucos indivíduos, não diminui o peso da tentativa de Wagner e de Nietzsche de fazê-la voltar a ser comunal. O fracasso das tentativas desses estetas, por fim, não fala contra eles, mas contra a história. Quem sabe mesmo esses dois gigantes da cultura humana não deram-se conta disso? Daí Wagner compor *Parsifal*, esse evangelho da nova religião e Nietzsche compor *Zarathustra*, esse evangelho para todos e para ninguém, um como *escudo* o outro como *espada* contra a ferrugem da vida moderna. Porém são armas que, todavia, poucos ousam empunhar. Mas que quando são erguidas, o guerreiro percebe o magnetismo e o poder latentes que emanam desses ideais imorredouros. É como Wagner afirma no final dos Mestres Cantores de Nuremberg: *ainda que se dissipe como fumaça o Sacro Império Romano-Germânico, restar-vos-á sempre a sagrada arte alemã!* Isso não é chauvinismo, é a crença que mais ardentemente povoou o imaginário de Wagner, a de que a arte é superior a qualquer outra instituição humana, política ou religiosa, e que apenas ela pode fornecer justificativa plena para a existência. Para Heidegger a religião da arte wagneriana pode ser considerada como uma:

(...) salvação da “vida”, sobretudo em face do crescente empobrecimento e desertificação da existência por meio da indústria, da técnica e da economia em conexão com um estiolamento e esvaziamento das forças conformadoras do saber e da tradição; e isso para não falar da total falta de todo e qualquer estabelecimento de uma meta grandiosa para a existência. Foi preciso que a ascensão até a efervescência dos sentimentos oferecesse o espaço faltante para uma posição fundamentada e articulada em meio ao ente, o tipo de coisa que somente a grande poesia e o grande pensamento podem criar (HEIDEGGER, 2007, p. 81, grifo de Heidegger).

Desde que foram sonhados e realizados, os empreendimentos teórico-cênicos e Bayreuth de Wagner circunscvem-se em meio à vida como o maior projeto estético de toda a era cristã. Ainda que, conforme vimos, não puderam e ainda não podem alcançar *a comunidade* proposta pelo seu criador, permanecem como prova sumamente pura da grandeza de seu idealizador e de suas idéias. Sendo assim, que vibre em nossos espíritos, sempre, a pergunta demolidora e suave de Nietzsche: *e os homens livres e sem medo que crescem e florescem por si na inocência de seu egoísmo ingênuo, os Siegfried, onde estão?* (2007a, p. 143). Eis ele a correr! Ele surge de forma inesperada, abrupta, compreende o canto dos pássaros, é amigo dos lobos, traz consigo um urso selvagem, *domador de feras*, a orquestra inteira é tomada de agitação - as cordas em frêmito, as madeiras assobiam despreocupadas - ao contemplá-lo, admiramos-nos, *eis um homem sem laços!* Vento, força, imaginação, confiança, autodeterminação, a força oriunda da vontade de ser alegre e vitorioso - alegria da vitória, eis Siegfried - homem mítico, deus de si mesmo - ditirambo wagneriano, *dança e canta Nietzsche*:

(...) coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para a dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus! (2007b, p. 121).

Dentro dessa *dura peleja* está a *der alte Sturm, die alte Müh*¹³ entre o artista e o público. George Bernard Shaw afirmou que existem dois grupos de artistas. No primeiro grupo estão os artistas que satisfazem as nossas noções pré-concebidas da beleza e, no segundo, bem mais seletos, se encontram os artistas denominados de artistas-filósofos, que nos forcem a entrar em seu mundo particular, não raro idiossincrático, obrigando-nos a rever e a modificar todas as nossas noções tão cristalizadas. Wagner está dentro desse segundo grupo. E sua batalha artística foi travada em duas frentes. Se por um lado ele pretendia, ao criticar a cultura filistéia de sua época, ao renascimento da tragédia, dotando a ópera de uma aura sagrada e de uma

13 Do alemão: a velha disputa, o velho tédio. Trecho da Valquíria (ato II, cena I) que inicia o diálogo entre o deus Wotan e a conservadora deusa Frica.

manifestação coletiva tal qual ocorria na Antiguidade; por outro, viu ser necessário operar também uma modificação na maneira do público ouvir música. Essa modificação leva em consideração questões relativas ao sentido do ouvir para o público: como o público ouvia música? O que era sentido pelos frequentadores dos teatros em uma audição? O que a audiência esperava em tais momentos? A música de Wagner causou grande estranheza em todo o século XIX porque também modificou o sentido de ouvir música. E foi necessária tal mudança nas perspectivas de audição por parte dos frequentadores de ópera porque uma outra e maior fruição estética era necessária. Se uma mudança social deveria ser feita a partir da ópera, o mais urgente seria alterar a relação público e obra. E nesse aspecto, o drama wagneriano operou uma das mais profundas e significativas mudanças no *status quo* artístico do século XIX. De imediato, evidentemente, o público não entendeu, porém Wagner estava seguro de si: *Doch stand muss ich hier halten*¹⁴! No tópico seguinte, discute-se essa mudança na capacidade auditiva do público.

14 Do alemão: Mas tenho de permanecer firme! Trecho do ato II, cena I, da Valquíria. Frase de Wotan.

CAPÍTULO 2: RECEPÇÃO DA MÚSICA DE WAGNER NO SÉCULO XIX

Ao debruçar-se sobre as questões que envolviam público e obra em seu século, Wagner, como visto nos tópicos anteriores, denominou esse público de filisteu, termo este indicando um público degenerado no sentido do fruir estético, pois este não era alicerçado em uma contemplação da arte, mas antes, em questões periféricas como o brilho do cantor ou a maquinaria cênicas. Observou também que os teatros, devido a bilheteria, não cuidavam de modificar tal situação. No centro de tudo isso, o artista em condição ou de refém ou de proscrito.

Conforme vimos no tópico anterior Wagner desejava revolucionar a sociedade através de uma restauração da tragédia grega em sua época. Porém a sociedade é composta por indivíduos. E é nesse ponto que o compositor observa sua maior dificuldade. Os espectadores formavam uma audiência que primava pela monotonia no que se refere às suas expectativas ao ir a um teatro. *Wagner tinha que formar um novo público.* Um público cuja fruição estética fosse completamente diversa da do público contemporâneo, o público wagneriano deveria ser *um público de artistas.* Se o povo na Grécia era autor e ator na tragédia, esse novo público deveria sentir a ópera como parte constituinte de uma nova e própria atitude de viver e não apenas como mero estímulo superficial de uma noite de alegrias fugazes e ostentação social.

O nosso público moderno, que frequenta concertos e que se mostra caloroso e satisfeito em face da sinfonia artística, mente hipocritamente, e a prova da mentira e da hipocrisia pode obter-se sem demora, logo que – como acontece nas mais famosas instituições promotoras de concertos –, após a audição de uma dessas sinfonias, é apresentada uma qualquer peça musical operática moderna, melodiosa, e de imediato passamos então a ouvir a verdadeira pulsação musical do auditório batendo em sincera alegria. (WAGNER, 2003, p. 99).

Como compositor de ópera, Wagner analisou a relação entre música e indivíduo e entre a sua música e a música de outros compositores como parte fundamental no processo de instaurar na modernidade a renovação do trágico. Por isso sua música tinha de soar diferente e ser diferente e, nesse tópico, analisa-se tais diferenças marcantes.

Certeza. Solidez. Segurança. Se tivéssemos que nomear o que esperava o público em termos

de audição (ou mesmo de qualquer outro sentido direcionado para a arte) em qualquer século dentro de um contexto cristão, e isso inclui-se o século XIX, seriam exatamente essas as palavras escolhidas. A forma como o público digeriria a arte era marcada pelas crenças cristãs de ordem e harmonia do cosmos. Esse macrocosmos cristão foi incorporado no *ethos* secular, resultando disso toda uma visão-de-mundo centrada no comedimento, na ordem, na harmonia e na consonância, como exemplos terrestres do pensamento divino expresso pela Igreja Cristã.

Evidentemente, e é o que interessa aqui, na apreciação artística de uma ópera também estava implícito este *ethos* corporificado através da tradição pois:

Para esta, o estatuto ontológico da música representa, através de suas relações matemáticas, a própria harmonia do cosmos, a *boa ordem*, idéia herdada do pensamento pitagórico, mantida durante longo tempo pela estética cristã. (...) bania tudo que propiciava instabilidade e sensualidade, a exemplo do sexo na estatuária. Bania-se, na verdade tudo que fazia pulsar o corpo. (MIRANDA, *in* LINS e GIL(orgs.), 2008, pp. 78-79).

E a harmonia tonal¹⁵ reflete bem esse mundo hierarquizado onde a música sempre caminha em solo sólido, criando sensações de tempo marcadas pela certeza de uma finalização e onde excessos não são vistos como algo desejado. É como se a música precisasse refletir sempre um estilo de vida calcado na moderação, na hierarquia e na ordem. Na rotina. No caso da música de ópera, pode-se dizer que o público vai ao teatro para reconhecer e não para conhecer i.e. vai-se para reencontrar o que já se conhece, sem surpresas. É como se o teatro estivesse fadado, nessas mentes, a ser um eterno museu com uma profundidade dignas de um cartão-postal. Até o século XIX, a própria construção da música também favorecia esses estados de alma petrificados e dominados pela ordem. A forma sonata clássica, principal forma para a articulação da estruturação musical em período antes de Wagner, fornece bom exemplo. Todas as grandes árias mozartianas foram escritas nessa forma que consiste na exposição do tema principal inicial A na tônica que é seguido por outro tema B na dominante (o quinto grau da tônica ou o terceiro grau se a tonalidade for menor, quando recebe o nome de mediantes), seguiu-se um segundo momento, o desenvolvimento, onde a composição pode mostrar um pouco mais de liberdade, porém sempre em vias de voltar à tonalidade da peça

15 Harmonia Tonal: sistema de relacionamento de acordes que estabelece entre eles uma hierarquia suscetível de ser compreendida auditivamente. A contagem dos acordes e seus encadeamentos devem obedecer inúmeras regras de condução rítmico-melódicas para que sejam caracterizadas as sensações de repouso, afastamento e tensão, que deverão ser reconhecidas em suas inúmeras variantes e combinações (segundo CAZNÓK, NAFFAH, 2000, p. 75). Da Idade Média até início do século XX, a harmonia tonal foi o único sistema usado para a notação musical.

que é o terceiro momento, a reexposição: os temas são reespostos chegando a sua conclusão lógica: se o tema A for escrito na tonalidade de dó maior, a música terminará, adequadamente, dentro desse acorde. É uma forma cíclica (A-B-A') com início, meio e fim bem esquematizados e que mantém e justifica sua previsibilidade como um espelho da auto-imagem da classe mais abastada. A forma sonata é uma forma de tensão, de luta e de desenvolvimento, mas ainda com uma perspectiva positiva – com uma crença na sociedade e nas idéias humanitárias (BARENBOIM e SAID, 2003, p. 55). Todos os desvios são minuciosamente estudados para não causar estranheza ou desagrado ao ouvinte. Deve-se dar a noção de linearidade, conforto, estabilidade. É a razão iluminista transposta em acordes. As tensões são sempre resolvidas dentro do esquema lógico e unifacetado dessa forma cristalizada. Se fosse religião, estaria implantado o monoteísmo da forma sonata na devoção do público. Este, por sua vez, conserva em seu cérebro estruturas oriundas de uma idéia de ordem e segurança, construídas socialmente, porém reconstruídas e mantidas dessa maneira pela música que escuta.

Tudo isso se desintegra quando chegamos a Wagner (...). De repente a forma sonata não fornece aos compositores a base para a expressão que forneceu até Brahms. (...) A hierarquia da tonalidade – que aceitava a maior importância de certos acordes – começa a ser dissecada e, de repente, solapada. Em outras palavras, não é mais a hierarquia de Deus. Não há sequer a hierarquia das classes sociais do reino. (BARENBOIM e SAID, 2003, p. 55).

É dessa maneira, pois, que Wagner vai esfacelar essa fruição comedida e cinicamente ociosa. Qualquer hierarquia, oriunda de regras pré-estabelecidas, será desconsiderada pelo método wagneriano. Se, musicalmente, o século XIX deve a Beethoven sua principal fonte de inspiração, todavia o mesmo ainda permanece dentro dos esquemas tonais, trabalhando em grande escala com a forma sonata. Wagner, por sua vez, não verá sentido em mantê-la. É Wagner quem vai romper as amarras que prendiam a música ocidental. Primeiramente rompendo com a ordem hierárquica do sistema tonal optando por fazer de sua música um infinito oceano de cromatismo¹⁶. A música wagneriana desestabiliza o ouvinte, não é solo firme, mas água, possuindo as mesmas características de um oceano: profundidade dos abismos, maleabilidade, fluidez. Tem-se a sensação de, ao ouvir essa música, estar-se ante vagas que vão surgindo e se sobrepondo. Não há mais a segurança da forma sonata para

16 Segundo Yara Caznók: Relacionamento de notas que guardam entre si uma distância muito pequena (um semitom). Via de regra, em um contexto tonal, motivos ou passagens com abundante cromatismo são responsáveis pela suspensão da sensação de direcionalidade única (CAZNÓK e NAFFAH, 2000, p. 74).

desenhar com certeza o caminho que o ouvido percorrerá. Contra a formalização quadrada instaurada pelo classicismo, Wagner fará fluir a *melodia infinita*, antítese, por definição, da forma sonata; melodia essa que em nada leva em consideração as hierarquias e o desejo de estabilidade burgueses. Ela é construída a partir da especificidade dramática, completamente maleável, suscetível a qualquer mudança e pela constante elisão das cadências orquestral e vocal, bem como, nas linhas vocais, por uma *estrutura de fraseado, livre e irregular* (GREY in MILLINGTON, 1995, p. 262). A melodia infinita é um devir sempiterno que sobressalta os sentidos mergulhando-os na vertigem. É experimento, enarmonia e jogo, o jogo dos sentidos, da sensualidade como princípio, êxtase e transpiração, salvação pela carne e pelo suor, império musical dos sentidos. É o legítimo *pathos* dionisíaco na ópera. Não há sequer árias e na ópera tradicional, a ária era um número fechado com início e fim nela mesma, servindo para orientar o espectador. Já na música de Wagner, cena após cena, o espectador é gradativamente mergulhado no abismo que seus acordes geram, como Alice caindo e encontrando em seu caminho várias portas e chaves num vórtice vertiginoso de embriaguez. Nada mais é definitivo, não há certeza alguma. Nem segurança. E se na ópera italiana a base da música era a horizontalidade, no drama wagneriano é o elemento vertical que tem preponderância. Ao invés de uma base estritamente melódica, horizontal, Wagner sustenta sua obra em uma estrutura poderosamente harmônica, na verticalidade do som.

E Wagner estava mais interessado no peso do som. Claro que para ele era mais fácil lidar com esse conceito, porque, no momento em que se fala de peso, fala-se também de harmonia. E, como toda essa música era pré-atonal, o fundamental harmônico era muito mais forte do que hoje. E, portanto, preso à gravidade da harmonia, Wagner conseguia criar mais e mais tensão pela continuidade do som (...). (BARENBOIM e SAID, 2003, pp. 92-93).

A sensação é de impalpabilidade de sonho. Acordes dissonantes adiam o repouso previsto fazendo crescer a tensão e intensificando a sensação de que essa música intoxica, agindo como uma espécie de droga. Baudelaire a comparou com os efeitos do ópio. Enquanto que a música clássica estabelece parâmetros claros e definidos para a vivência emocional, a música wagneriana suspende esses parâmetros. Os parágrafos wagnerianos são poesias livres. Essa crescente insatisfação é potencializada pela maneira com o qual Wagner organiza os leitmotive em seus dramas. Não se trata mais do confortável *ritornello*¹⁷ italiano. Antes, a organização motívica wagneriana nos fornece um exemplo da idéia grega expressa na palavra

¹⁷ Repetição de um determinado trecho de uma ária ou de uma peça instrumental. Facilita o reconhecimento e a memorização de temas e motivos. (CAZNÓK e NAFFAH, 2000, p. 76.).

aiôn: um tempo sem idade, a própria eternidade em seu ciclo de construção/destruição perpétuos, num eterno devir. Um vir a ser que é passado, presente e futuro ao mesmo tempo e que é vivenciado não mais dentro das amarras da lógica cartesiana, pois essa nova maneira de ouvir possui uma especificidade temporal freudiana, psicanalítica – mergulhando em si mesma para se autodestruir e voltar a se erguer renovada *ad infinitum*. Esse *aiôn* instaurado por Wagner foi exatamente o que mais impressionou Nietzsche com relação ao drama wagneriano. E por isso ele o amou durante toda a sua vida. Sobretudo *Tristan und Isolde* (Tristão e Isolda), que Wagner compôs em 1859, quase uma década antes de conhecer Nietzsche. Nesse drama, a música de Wagner atinge seu cume mais alto na expressão da plasticidade e da fluidez musical. Desde O Ouro do Reno que o jogo wagneriano não admitia qualquer forma fixa. Ele optou por um contínuo fluido, a melodia infinita de leitmotive, que faz com os dramas de sua terceira fase sejam um prolongamento desse *aiôn* de construção/destruição, que mescla e harmoniza em um mesmo corpo tudo o que é contrário e que tem sua forma na fluência de si mesma em formas constantemente diferentes. A transitoriedade, a permanente mudança compasso após compasso, que por vezes, de tão sutil, é quase imperceptível, é uma das mais belas características da arte composicional wagneriana, e fez seu criador dizer que, com Tristão e Isolda, havia descoberto *a arte da transição*. Eis a especificidade mais radical, no que concerne ao ato de ter uma experiência legítima com Wagner. Na arte da transição, o Mestre de Bayreuth instaura definitivamente sua nova percepção do espaço-tempo. Não existe um *lugar no* presente e também não existe o *presente*, conforme entendido tradicionalmente. Há apenas passado e futuro *acontecendo e fluindo*. Cada instante, cada momento, apenas existe em relação a um acontecimento que já passou com outro que ainda não aconteceu: esse *presente wagneriano*, é o amálgama de reminiscência e de antecipação, que só pôde ser obtido através do abandono da rigidez formal e temporal da forma sonata em favor da criação da melodia infinita motívica. Isoladamente, qualquer momento do drama trágico wagneriano poderá ser mal interpretado como incoerente, inorgânico e amorfo. Porém, dada à arte da transição, e diametralmente diferente da ópera tradicional, nenhum momento em Wagner pode ser tomado de forma particular, em si mesmo, de maneira cristalizada no tempo ou separado do conjunto onde está inserido. *A satisfação do desenlace final é ainda mais forte em Wagner porque as nítidas divisões formais da ópera tradicional – a sucessão de números independentes cada qual terminando em uma cadência enfática – não mais estão presentes* (WHITTALL, in MILLINGTON,

1995, p. 280). Em vez de *acontecimentos* acabados em si mesmos, como na ária tradicional em forma sonata, Wagner mostrar-nos uma *fluidéz de acontecendos*. Essa forma fluida, como uma onda deslizando no oceano, fez Nietzsche observar que, quando escutamos Wagner, nosso espírito nada¹⁸. Nietzsche soube utilizar, em sua filosofia, essa música que avança e progride sempre através da integração de energias opostas: consonância/dissonância, construção/destruição, *Apolo/Dionísio* – o drama trágico wagneriano é o lago onde Nietzsche contempla a essência mais íntima de sua própria filosofia trágica. Wagner é o dramaturgo-compositor que faz nascer a concórdia através de todas as discórdias. Com Wagner, ordem e caos são um só e a mesma coisa. *Onde ele é* não há interrupções, nem contornos definidores. Ele é tudo em todos, ele é onde todo o estamento separador encontra sua dissolução. Wagner *faz surgir do conflito a harmonia; a música de Wagner, em seu conjunto, é uma imagem do universo tal como foi concebido pelo grande filósofo de Éfeso, como harmonia nascida do conflito, como a união da justiça e do ódio* (NIETZSCHE, 2007a, p. 131).

E não existe hierarquia nem mesmo para a disposição dos motivos-condutores, eles podem ser ouvidos ora como figura primordial ora como fundo dentro do contínuo tecido orquestral em uma mesma sequência dramática, intensificando ainda mais a sensação de suspensão. Em outras palavras, não existe um tema principal, todos o são. No final da Valquíria, o orquestra inunda o espaço com torrentes de som alicerçadas nos motivos-condutores de Siegfried, de Loge, do Sono, do Destino e do Amor. Nenhum desses motivos é mais importante que o outro, não é possível estabelecer um consenso nesse aspecto. A densa cadeia de motivos cria uma série de camadas auditivas que se sobrepõem umas às outras, cada camada correspondendo a um motivo diferente. Em dado momento escutamos com maior clareza o motivo de Siegfried, como figura, mas no segundo seguinte, esse motivo submerge ante os demais, agora é apenas fundo e assim ocorrendo com os outros motivos. Não há referencial para organizar a audição; na forma-sonata a música é construída a partir de eixos tonais bem definidos que constróem melodias classificáveis como principal e subordinadas de forma bem clara para o ouvinte, de maneira que este tenha uma direcionalidade única em que se orientar. É como ler um soneto clássico: de antemão já sabemos que ele vai conter quatorze versos, que o número de sílabas do primeiro verso determinará o número de sílabas dos demais, que a rima é obrigatória e o verso final, engavetado dentro do poema como *um rubim*, será a

¹⁸ É curioso notar que Sócrates, referindo-se a Heráclito de Éfeso, filósofo pré-socrático com o qual Nietzsche identificava-se bastante, afirmou que ler Heráclito era torna-se nadador.

coroação da forma - e também, nesse caso, do artista, que moldou, à maneira de um ourives, seu poema dentro de uma forma fixa. O fato do soneto clássico ser uma forma já cristalizada nos garante segurança: na questão do tempo, *sabemos que ele vai conter quatorze versos*; na questão da previsibilidade, *que o número de sílabas do primeiro verso determinará o número de sílabas dos demais*; na questão de um certo conforto na expectativa no final de cada verso, *que a rima é obrigatória*; e o verso final, *engavetado dentro do poema como um rubim*, é o porto seguro final, sentimento de que chegou-se ao lugar de certa forma já anunciado pela própria construção da poesia. A compreensibilidade dessa música é sempre a mesma, uniforme, variando apenas de indivíduo para indivíduo no grau com a qual essa compreensibilidade foi sentida. A ária primeira de Fígaro, *Largo al factotum*, do Barbeiro de Sevilha, de Rossini, jamais será entendida, por ninguém, como algo diferente do que ela é mesmo em sua essência: uma ária de apresentação, onde o personagem está se apresentando ao público de forma alegre, jovial e, façamos justiça, deliciosamente canastrã. Não é possível ouvir mais nada aí. A diferença repousará sempre na intensidade com o qual essa mesma mensagem chegou aos ouvidos do público. E, ademais, toda a compreensibilidade de Fígaro, enquanto personagem, já é nos dada nesse primeiro momento, as outras cenas em que ele surge servem para adentrar mais ainda nessas qualidades descritas na *Largo*. Não é preciso *flashbacks* nem lembranças, tudo já foi dado. Se por acaso não ouvirmos essa ária, poderemos recorrer a qualquer outra dentro da obra em que Fígaro esteja cantando que a imagem do personagem se casará imediatamente com aquela que subiu ao altar na *Largo*. Nem Mozart escapa de uma avaliação assim. A Ária da Vingança da Rainha da Noite na Flauta-Mágica é nada mais nada menos do que uma ária de vingança da ópera séria italiana transposta para o universo do singspiel alemão. A fruição estética dessa passagem no ato II, além de completar-se em si mesma, posto que é uma ária, ou seja, um organismo fechado e autocentrado, não é preñhe de muitos significados: a mulher quer vingança e sua ira provoca nos ouvintes arrepios, que caem boquiabertos com as fantásticas acrobacias vocais da cantora, no caso, um soprano. Pronto, eis aí a personagem descrita de uma só vez em uma única ária. Aqui também a um só tempo tem-se tudo. Terminada a ária, mesmo que a obra como um todo não tenha terminada, é a vez do público irromper em aplausos, que por vezes parecem intermináveis, para a cantora, tal como fazem com o intérprete do Barbeiro ou em qualquer outra ária. Não quer-se aqui menosprezar os talentos dramático-musicais de Mozart e os de Rossini em favor dos de Wagner. Nenhum deles precisa disso e, ademais, *cada um deles elaborou sua obra de*

arte da maneira que lhes convia e que eram capazes, dentro de suas limitações e visões de mundo. Em grau igual ou menor cada um desses compositores possui seu talento particular para o que propuseram servir a sua arte. A questão aqui é de fruição estética e de como os diferentes públicos vivenciam tal fruição no tempo de execução da obra a partir das configurações dramático-musicais que se lhes são apresentados. É evidente que a música de Mozart é de uma veia nobre e *mesmo Rossini* foi elogiado pelo sisudo Beethoven, pois aquele possuía uma veia humorística legítima. Porém suas composições são calcadas, via de regra, em estruturas que ordenam, organizam, e racionalizam determinados padrões pré-estabelecidos, justificando-os e consumando-os em convenções de gosto, no mínimo, duvidosas e que são bem passíveis de críticas.

Na outra via, Baudelaire saudou a música de Wagner como um espelho de sua poesia subversiva, *maldita*. É a ferrugem que corrói as certezas férreas da indolência artística das convenções do auditório. O majestoso e poético final da Valquíria nos dá uma idéia desse *aiôn*, dessa multiplicidade temporal, passado, presente e futuro vivenciados de uma única vez e formando um vasto caleidoscópio musical que submergem as referências do ouvinte num oceano de incertezas. Primeiramente a segurança temporal é quebrada por modulações¹⁹ incessantes, a cada palavra cantada pelo baixo-barítono intérprete de Wotan, dando a impressão que a música sempre está flutuando; a previsibilidade também não tem vez aqui: a música vaga por regiões tonais estranhas à uma definição nesse sentido; o conforto no final também é quebrado, não há uma vigorosa cadência final, nem mesmo algo que indique que essa cadência está próxima, que indique que a música está chegando ou que chegou ao seu ponto derradeiro, a música dá a impressão de simplesmente desaparecer, como se se transfigurasse em um silêncio. Esse êxtase que nunca acaba, que nunca parece desejar terminar, que se transfigura em seu oposto (som/silêncio), em movimentos cíclicos que lembram o jorrar incontido de substâncias corporais, suor, esperma; esta noção temporal imersa na incerteza, imersa no vagar, imersa na fluidez continuamente renovada e que, por fim, evita qualquer fixação dentro da tonalidade, modulações, cromatismos, movimentos constantes - tempo wagneriano, heterogêneo - onde as partes são tão importantes quanto o

19 Modulações: trecho ou acorde que modula, isto é, que passa de uma tonalidade a outra, em um contexto harmônico tonal. As modulações são responsáveis pela variedade e pela movimentação das forças harmônicas, evitando a repetição exaustiva das mesmas relações acórdicas (campo harmônico) (CAZNÓK e NAFFAH, 2000, p. 76).

todo, onde cada parte já é um todo e sua compreensibilidade não é dada de uma única vez, ela vai acontecendo em *flashes* de memória, em *insights* motivicos individuais, onde um mesmo trecho pode ter diferentes significados, inúmeros, a depender apenas do recorte proposto pelo espectador - característica da estrutura *trágica* de obras como O Anel dos Nibelungos. Devir trágico.

Na cena II do ato I do Crepúsculo dos Deuses (terceira jornada do ciclo), Siegfried chega ao Palácio dos Gibichungos. Presentes em cena já estão o Rei Gunther, sua irmã Guttrune e o meio-irmão de ambos, Hagen. Quando Siegfried pisa no palco, Hagen o saúda: *Heil, Siegfried! Teurer Held!* Ou seja: *Salve, Siegfried! Poderoso herói!* Quem não assistiu às outras partes da Tetralogia, concluirá que Siegfried está sendo bem recebido por Hagen, pois este o está cumprimentando com uma saudação adequada à própria imagem que temos dele, a de um poderoso herói. Todavia, na orquestra, ouve-se um motivo que, nos dramas anteriores, esteve sempre associado com a idéia de *maldição*. Passado, presente e futuro mesclam-se em um instante cujo significado não está contido nele mesmo, mas sim, em sua relação com uma vivência passada, talvez mesmo esquecida, mas que, em determinadas circunstâncias veem à tona, projetando-se e emergindo em um presente que, em Wagner, é sempre a recordação da experiência de um passado e que, ao recordar esse passado, ao mesmo já coloca um provável futuro. É dessa maneira refinada, psicanalítica e, sobretudo, contínua, que Wagner constrói sua noção de tempo e estabelece suas próprias convenções para a fruição estética.

O público, assim, teve que aprender a guardar para si suas inquietudes físicas e seus desejos de extravasamento imediato de emoções, a manter sua atenção ocupada por só assunto e a ouvir, pacientemente, uma obra que necessita de um lapso de tempo maior e ininterrupto para se mostrar coerente e orgânica. Aprendeu ainda que, para ser um público “educado”, seu comportamento deveria basear-se na não manifestação individual, ou seja, teve que submeter-se à ditadura do silêncio físico e emocional durante o desenrolar das cenas, deixando o entusiasmo das palmas, as lágrimas ou as vaias para quando as cortinas se fechassem. Para que tal objetivo se realizasse, Wagner eliminou de seus dramas a possibilidade de interrupções. Não só números isolados e recitativos, mas também frases e períodos musicais foram fundidos em um todo indivisível e encadeado de tal sorte que não é possível estabelecer claramente o início ou a finalização de cada um deles. Esse procedimento de elisão, de supressão de hiatos que podiam permitir o fechamento de pequenas unidades e manifestações da platéia, revela que o compositor concebia as vivências internas despertadas pela música como um *continuum* e que a consciência dessa não fragmentação e não periodicidade dos conteúdos emocionais deveria ser atingida por meio de uma obra também contínua (CAZNÓK e NAFFAH, 2000, pp. 25-26).

É desta maneira que os motivos-condutores estabelecem as relações entre os personagens no drama e sua apreensão pelo espectador. No caso de Hagen/Siegfried exposto acima, os

leitmotive tem caráter de reminiscência, pois trouxeram à tona no divã elementos passados. Entretanto, esses motivos-condutores também podem ser de antecipação, gerando de imediato um provável futuro. Como acontece, por exemplo, em *Tristan und Isolde*. No ato I, Isolda desfere uma torrente de imprecações contra Tristão, a quem chama de covarde e de traidor e convoca os ventos e as tempestades marítimas para que despedacem a embarcação onde estão. Mas já nesse ponto da história ficamos sabendo dos verdadeiros sentimentos da irlandesa pelo inglês e vice-versa: eles já se amam, mesmo antes de tomarem qualquer bebida. Esse anúncio nos é dado pela orquestra a qual executa motivos que, no ato II, terão lugar na grande cena de amor. Evidente que quem assiste ao drama pela primeira vez, não observará esse fato no ato I, mas quando os mesmos motivos forem executados nas cenas seguintes, e a compreensibilidade for sendo construída, essa percepção surgirá, em um daqueles momentos maravilhosos de contemplação estética profunda. Mesmo essa questão de antecipação e reminiscência motívica podem ser postos em xeque no que concerne a uma interpretação definitiva. No Prelúdio do ato II da *Valquíria* ocorre um desses trechos. No ato anterior, Siegmund retirou a espada cravada na árvore e fugiu com Sieglinde. Pois bem. Nesse prelúdio são executados repetidas vezes, os motivos da Espada e um outro motivo ligado a deusa Freia. No *Ouro do Reno*, Freia apareceu pela primeira vez fugindo de gigantes. O motivo da deusa Freia é formado por três compassos. Os comentaristas normalmente dividem esse motivo em dois motivos diferentes: o motivo de Freia, representado pelos três compassos e o motivo da Fuga de Freia, que corresponde aos dois últimos compassos. Agora, para simbolizar a fuga de Siegmund e Sieglinde, Wagner resolve inserir em sua construção musical os dois últimos compassos desse motivo. Essa é uma primeira interpretação. Mas será isso mesmo? Será que esse motivo da Fuga de Freia, não simboliza, na verdade, a própria deusa Freia? Ou seja, essa separação em dois motivos distintos, não seria, então, válida. Se preferirmos essa segunda interpretação, o prelúdio ganha um conteúdo erótico muito poderoso. Temos os motivos da Espada e da deusa Freia, que é a deusa do amor. Espada como elemento fálico, masculino; Freia, a deusa, elemento feminino. Os entrelaçamentos desses motivos nesse prelúdio, dentro dessa segunda visão, significariam a relação amorosa e sexual dos dois personagens que, por sinal, no ato II ficaremos sabendo que Sieglinde está grávida de Siegmund! Na primeira interpretação o motivo *feminino* soa como uma lembrança de um acontecimento passado, a fuga ocorrida no *Ouro do Reno*, é reminiscência; na segunda interpretação, o mesmo motivo, juntamente com o da Espada, ganha outra significação, de antecipação - no caso, do

nascimento de Siegfried, futuro filho de Siegmund e Sieglinde. Em todo o caso, no entanto, a interpretação final cabe ao espectador, que poderá, inclusive, encontrar outras significações. Aqui não há personagem pronto, que se compreenda de uma única vez em um momento circunspeto. Ao invés disso, é através do público, que vai tomando consciência do drama e montando as peças desse jogo, que se chega a uma conclusão. Mesmo assim, esse *uma* é artigo indefinido! Mesmo no fim, o sentido final será dado individualmente através das vivências de cada indivíduo que, nesse ponto, torna-se um artista junto com Wagner. Ambos se juntam nesse processo criativo. Pois se o teatro, para ocorrer, precisa de um observador, no caso de Wagner essa figura deve ser também um artista-criador. Que crie uma vivência no que lhe é exibido, retrabalhando, resignificando, reconstruindo à medida em que os leitmotives vão se combinando na melodia infinita de seus contextos dramático-musicais. A obra wagneriana é uma obra dramática e musicalmente aberta e seu novo público teve consequentemente a prerrogativa de abarcar essa característica.

Essas novas perspectivas de interpretação e de temporalidade, esse emergir e submergir de significados através da análise motívica, propiciaram uma nova forma de fruição estética. Quando o público deu-se conta desse fato, tornou possível o surgimento do público necessário para entender as aspirações de Wagner. Com os burgueses que frequentavam os teatros ele não podia contar: seus cérebros eram atrofiados pela monotonia das velhas convenções operísticas e musicais, no caso de Wagner, artista e público estavam em completo desacordo *por qué todo individuo se encontro em tanta mayor antíteses respecto a su época, cuanto mayor era su talla intelectual*, (WAGNER, El Público en Tiempo y Espacio, in <http://archivowagner.info/16e.html>). Esse público era tão *fechado* quanto as formas musicais cristalizadas que ouvia. E como seria possível que indivíduos tão atrelados à ordem e satisfeitos com seus ordinários papéis sociais pudessem compreender Wagner e ter acesso à essa fruição estética definida em tudo pela indefinição, pela superação de formas e convenções estabelecidas, pela *agonia* de nunca encontrar repouso, de sempre *procurar* e, mesmo na iminência de rompimento, de destruição, ainda sorrir e criar, para continuar o ciclo perpetuamente? Esse mísero bom-burguês jamais poderia tornar-se *trágico*.

Esse homem trágico e seu devir, Wagner esperava construí-lo em sua época através da arte, *da sua arte*. Construir homens novos através da arte. A fruição estética e as perspectivas

morais desse novo homem preocuparam-no, dada à flagrante contradição entre seus ideais e as convenções sociais, sobretudo artísticas, de seu tempo. E por isso ele desenhou-o tanto através da busca de um novo público, por uma nova percepção temporal dentro de uma nova fruição estética do drama proclamada em seus textos teóricos, quanto através de seus personagens, criados na dramaturgia de seus libretos e de sua música. Ou seja, a revolução artística wagneriana possuía duas frentes, sendo uma complementar a outra. Wagner é um dos primeiros *artistas* que também é *teórico*. Aliás, esse foi um dos aspectos pelos quais o mesmo foi criticado pelos formadores de opinião de seu tempo, que não admitiam que um artista pudesse pensar, teorizando sobre sua obra e seu meio e, mais ainda, não admitiam que um artista criticasse as instituições sócio-culturais e o próprio público, em sua maneira *filistéia* de tratar com a obra de arte e o artista. Nos tópicos anteriores observamos *que a revolução estética imaginada por Wagner é indissociável de uma revolução social* (MACEDO, 2006, p. 32). No tópico que segue, fechando esse primeiro ato, serão colocadas as bases da *poética* wagneriana, ou seja, com maior precisão indicam-se os elementos conceituais que formam-na. Poética tal que nasceu como antítese das condições sociais vivenciadas por Wagner.

CAPÍTULO 3: A POÉTICA WAGNERIANA

3.1 Preâmbulo de Dionísio

Aos seis meses de gravidez, Sêmele pediu ao seu amante, Zeus, que sempre dormia com ela em forma humana, para ver-lhe a glória completa. Mesmo sendo advertida pelo deus de que, caso visse-o como ele realmente era, em todo o seu esplendor, ela seria consumida de repente, manteve o pedido ao deus, que o cumpriu. Quando Zeus acata este pedido, aparecendo em sua forma fulgurante de máximo esplendor, Sêmele é consumida pela glória radiante do deus olímpico. Porém Zeus sabe que Sêmele espera um filho dele e, imediatamente, antes que a mulher queime por completo, retira o pequeno infante do útero de sua mãe e o coloca em uma abertura aberta em sua própria coxa, abertura essa transformada em útero feminino. Assim, a criança terá uma dupla maternidade, uma feminina e a outra masculina. Quando está preparado para nascer, o bebê pula do útero paterno e imediatamente chama a atenção por seu aspecto esquisito, pois é filho de uma mortal com um deus em todo o seu esplendor. Jovem lindo, sua beleza é ao mesmo tempo masculina e feminina, adrógino, esse deus viverá errante pelo mundo. Primeiro desce para a Grécia. Na Trácia, o rei Licurgo indigna-se com esse jovem estrangeiro que diz ser um deus e leva consigo um cortejo de bacantes. É expulso da Trácia. Vagabundo que é, vai para Ásia. Sempre seguido por um exército de mulheres. Essas mulheres trazem consigo o tirso, espécie de haste vegetal pontuda em que estão fixadas pinhas com poderes sobrenaturais. Por onde passa é sempre vencedor, e como tal volta para a Grécia. Em Tebas, o jovem entra como sacerdote e vestido de mulher, sempre acompanhado de outras mulheres que, por seu turno, na presença desse jovem, tornam-se mais e mais selvagens, fazendo escarcéu pelas ruas, sentando, comendo bebendo e dormindo ao relento. Em pouco tempo, as mulheres de Tebas estão todas enlouquecidas. O rei da cidade, Penteu, ordena que um exército contenha as mulheres e o sacerdote. Quando o exército chega para a batalha, as mulheres arman-se do tirso e espetam todos os soldados. É a *vitória da suavidade contra a violência, das mulheres contra os homens* (VERNANT, 2000, p. 155), da natureza contra o nomos cívico. Esse jovem sacerdote que veste roupas femininas, que saiu primeiramente de um útero feminino e depois de um útero masculino, nascido duas vezes, que todos

desconhecem a sua origem, chama-se Dionísio, o deus da alteridade.

3.2 Os Conceitos Matriciais da Poética Wagneriana

Em sua teoria estética, exposta no livro *A Obra de Arte do Futuro* (2003), Wagner faz uso de terminologias extraídas da filosofia de Feuerbach, notadamente os termos *carência* e *arbítrio*. Por *carência* entende-se os desejos naturais e incondicionados do homem; por *arbítrio*, aquilo que não pertence à natureza primeva do homem, apenas surgindo artificialmente em decorrência dos condicionamentos sociais.

É correto afirmar que o conceito matricial central do drama wagneriano é o da *Redenção pelo Amor*. Em qualquer obra dramática de Wagner essa matriz está sempre exposta e é desenvolvida sempre, drama após drama, de forma cada vez mais minuciosa e precisa. Ao conceito de Redenção, ligam-se dois outros conceitos fundamentais, que o complementam e que são os vieses pelos quais a redenção é efetuada e que, na ausência de pelo menos um deles, a redenção fica impossibilitada. Na citação que segue, estes dois outros conceitos matriciais em Wagner são expostos.

A beleza do corpo humano era o fundamento de toda arte helénica e inclusivamente até do Estado natural; é sabido que naquela que era a mais nobre das tribos helénicas, os dóricos, fundadores de Esparta, a saúde e a beleza perfeita do recém-nascido constituíam as condições imprescindíveis para que lhe fosse concedido viver, e que aos deformados e feios era recusado o direito à vida. Esse homem belo e nu é o núcleo central de toda a vida espartana: da real alegria face à beleza do corpo humano na sua máxima perfeição, a beleza do corpo masculino, provém aquele amor entre homens que atravessa e dá configuração ao Estado espartano em todo o seu conjunto. Esse amor, na sua pureza originária, apresenta-se-nos como nobilíssima expressão do sentido humano da beleza, destituída de todo o egoísmo. Se o amor do homem pela mulher, na sua expressão mais natural, é no fundo um amor egoísta e lascivo, no qual o homem, encontrando a sua satisfação num dado prazer sensorial, não pode ser absorvido com todo o seu ser, já o amor entre homens apresenta-se como uma inclinação de longe mais elevada, precisamente porque não deseja apenas a obtenção de um prazer sensorial definido, e por seu intermédio o homem consegue mergulhar com todo o seu ser no ser do objecto amado, nele sendo absorvido: e só na exacta proporção em que a mulher, na sua perfeita feminilidade, consiga, no seu amor pelo homem e por via da sua imersão no ser dele, desenvolver também o elemento masculino da sua feminilidade e uni-lo ao elemento puramente feminino, obtendo assim em si própria um acabamento perfeito, ou seja, só na exacta proporção em que para o homem ela não seja apenas a amada, mas também o amigo, poderá então o homem encontrar integral satisfação no amor da mulher (WAGNER, 2003, pp. 152-153, grifos de Wagner).

Corpo e Reunificação. São esses os dois outros conceitos que se juntam ao conceito de Redenção pelo Amor e que formam a tríade conceitual matricial wagneriana. Essa matriz

tríade, por conseguinte, está presente em todas as suas obras para o palco e serão analisadas nos parágrafos seguintes.

Podemos afirmar que Bach é a *voz de Deus na música*, que Mozart e Beethoven são *divinos*. Mas de Wagner, devemos reconhecer, tanto pelo caráter erótico e pela sensualidade de sua música quanto pelas metáforas sexuais que penetram e são derramadas em sua poesia dramática e em seus escritos teóricos, *antes de qualquer coisa*, que sua poética é uma poética do corpo; que sua música é a música da pulsação dos órgãos; que sua poesia é a poesia holística que perpassa e funde tudo num único corpo. O drama wagneriano é o drama do homem, de todas as glórias, ambições, conquistas e frustrações humanas. É a arte do corpo do homem, dos seus desejos e pulsações sensuais, *carnais*. Do homem-artista em sua expressão maior, total i.e., *coletiva*. Totalidade, em Wagner, sempre significa o ser em seu reconhecimento não apenas como indivíduo, mas antes de qualquer coisa, como ser coletivo, comunal. Unido aos outros homens, reintegrado de forma maravilhosa à terra, à natureza, mergulhando sempre no eu do outro para encontrar seu verdadeiro eu pois, *tudo o que subsiste depende das condições por via das quais subsiste. Na natureza, assim como na vida, nada há de isolado; tudo tem fundamento numa infinita coesão com tudo o resto* (WAGNER, 2003, p. 22). Esse saber holístico que emana do reconhecimento de dependência do homem para com a natureza e para com os outros homens é o fio de Ariadne que interliga os conceitos de Corpo, Reunificação e Redenção pelo Amor e provém do conhecimento de Wagner de *que a mais rica força geradora reside na maior diversidade* (WAGNER, 2003, p. 23). Porém, o princípio de tudo não é a natureza. Antes, é o corpo do homem enquanto instrumento para apreensão da verdade. Invertendo a tradição platônica, para Wagner, a verdade só é apreensível através do sensível: *só é verdadeiro e vivo o que é sensível e respeita as condições da sensibilidade* (WAGNER, 2003, p. 14). São os sentidos humanos que possibilitam ao homem o legítimo conhecimento. Por isso que o corpo humano é a base de seu pensamento. É o corpo em suas sensações e pulsações que delimita e condiciona qualquer atividade humana: *o princípio, o começo e o fundamento de tudo o que existe e é pensável, é o ser, enquanto ser real e sensível* (WAGNER, 2003, p. 29). Até mesmo o espírito está condicionado pelos desejos corporais. Porque o corpo é superior ao espírito e tudo que é de ordem espiritual, na verdade é condicionado pelas carências corporais. O espírito apenas alcança liberdade na satisfação humana de seus desejos carnis e sensuais, disso resulta que a

sensualidade do corpo como princípio estético e como meta mais elevada da obra de arte é o início da maior realização do homem enquanto homem-artista. Wagner, ao colocar o corpo como atividade primeira e central do homem-artista, assim inverte todo o pensar tradicional da filosofia, pois o corpo e seus sentidos sempre foram apenas uma espécie de nota de rodapé para os filósofos.

Porém, sempre que, no plano do pensamento, este encadeamento conexo for abandonado, sempre que, após dupla ou tripla auto-objectivação, o pensamento acaba por se apreender a si mesmo como fundamento de si próprio, sempre que o espírito quiser compreender-se não como actividade última e condicionada, mas como actividade primeira e incondicionada, e portanto como fundamento e causa da natureza, aí, o laço da necessidade terá sido suprimido e o arbítrio delirará sem limites – sem fronteiras, livre, como o sonham os nossos metafísicos – através das oficinas do pensar, jorrando como torrente de loucura por sobre o mundo da realidade (WAGNER, 2003, p. 30).

O corpo humano, por si só, tomado como afirmação da vida e como objeto de justificação da vida pela arte, torna-se por si mesmo elemento da mais profunda contemplação da beleza. Contemplação essa que não é apenas *espiritual*. Passando pelos sentidos humanos, essa contemplação é motivada, antes de qualquer coisa, pela *sensualidade*. O espírito, o *interior do homem*, em qualquer circunstância é sempre precedido pelo sensorial, dele derivando:

Não há que pensar a figura de Apolo, no período florescente do espírito grego, segundo aquela imagem de efeminado dançarino das musas, que só a arte escultórica, tardia e mais dada à voluptuosidade, nos legou. Pelo contrário, Ésquilo, o grande tragediógrafo, conhecia nele a fisionomia da gravidade jovial: belo, sim, mas forte. Era assim que Apolo era dado a conhecer aos jovens de Esparta, quando, na dança ou na luta, desenvolviam a coragem e *a força dos seus corpos esbeltos*, quando o adolescente era raptado pelo amante e levado a cavalo para longe por entre audaciosas aventuras, quando o mancebo se juntava nas fileiras aos seus companheiros, trazendo como único penhor das suas aspirações *a beleza física e interior* na qual residia toda a sua força, toda a sua riqueza. Era assim também que o via o homem de Atenas, quando todos os impulsos de um *corpo belo e de um espírito sempre activo*, como eram os seus, lhe colocavam o imperativo de fazer renascer a sua essência ateniense na expressão ideal da arte (WAGNER, 1990, pp. 38-39, grifo meu).

Para Wagner, não há outra maneira do homem elevar-se à categoria de homem-artista se não a partir do sensível. É tão perfeitamente marcante essa idéia em torno do sentir corporal em seus escritos e tão orientada em oposição à qualquer metafísica ou pensar abstrato que o fazer artístico para Wagner não é fruto de uma *inspiração*, no sentido de um puro devaneio espiritual. Qualquer criação de arte só é legítima se proceder da exata experiência fenomênica apreendida pelos sentidos. E nesse ponto, a poética wagneriana estabelece mais uma objeção em relação ao Cristianismo.

Para poder encontrar no mundo dos sentidos o instrumento da obra de arte, o homem tem que poder experimentar a máxima alegria nesse mesmo plano da sensibilidade, porque só aí lhe é possível tomar em mãos a vontade que conduz à arte. Ao invés, o cristão que quisesse criar uma obra de arte capaz de corresponder verdadeiramente à sua fé teria que ir buscar a vontade à essência do espírito abstracto, à graça divina, para aí encontrar o seu instrumento. Qual poderia ser, assim, o seu objectivo? Não, por certo, a beleza sensível, que para ele era apenas manifestação demoníaca. E como poderia o espírito produzir alguma coisa susceptível de ser percebida pelos sentidos? (WAGNER, 1990, pp. 50-51).

Perguntado de outra maneira: como pode o espírito produzir obra de arte? A obra de arte é uma experiência com e no corpo. Por isso a pergunta no final da citação acima. De fato, se a obra de arte inicia-se no corpo para o prazer do corpo, enquanto experiência que perpassa todos os sentidos, ela não pode nascer de algo que não seja material. Seu nascimento configura-se no florescer da primavera da glorificação da existência do homem enquanto ser carnal e então dá-se na própria carne de seu criador.

Se o homem, numa vida completa, tem por culto o princípio da beleza, se dá ao seu próprio corpo configuração bela e se experimenta a alegria dessa beleza que em si próprio se manifesta, então o objecto e a substância artística da representação dessa beleza e da alegria que nela se experimenta será indubitavelmente o próprio homem, o homem perfeito, quente, vivo (WAGNER, 2003, p. 161).

E para tanto, o homem tem que experimentar a felicidade que brota do jardim das coisas do mundo sensível. Buscar inspiração para a vida em um *outro mundo ideal*, como se o mundo fenomênico, o único que apreende-se sensorialmente fosse um erro ou, no mínimo, imperfeito, isso sim é que deriva do erro. Erro esse que perpetuou-se historicamente através da filosofia e da religião cristã: a negação do corpo enquanto único instrumento possível para a plena alegria da satisfação dos prazeres do homem e como caminho para a criação e o gozo estético, ou seja, para a vida; porque, conforme esclarece Wagner: *se o espírito é, em si, a necessidade, então a vida é o arbitrário, um fantástico jogo de máscaras, um passatempo ocioso, um capricho frívolo* (WAGNER, 2003, pp. 30-31).

Por isso que Wagner sempre retornará aos gregos: *a educação do homem grego fazia dele, no plano do corpo como no do espírito, desde a infância, um verdadeiro objecto da atividade artística e do prazer estético* (WAGNER, 1990, p. 70). No corpo sensível alojasse o conhecimento da verdade. E tudo no homem, inclusive o seu ato de pensar e os próprios objetos de seu pensamento, apenas podem ser tomados como realidade se foram balizados através dos sentidos.

O pensamento permanece arbitrário enquanto não consegue representar-se tanto aquilo que sensivelmente se lhe apresenta como o que aos sentidos se furta (por ser ausente ou passado) juntamente com o reconhecimento incondicional e total da respectiva conexão necessária; pois, a consciência desta representação é precisamente aquilo a que se chama o saber racional. Porém, à medida que o saber se torna mais verdadeiro, mais obrigado será a reconhecer frontalmente que é condicionado apenas pela conexão em que se encontra com aquilo que, sendo acabado e perfeito, chega até si como fenómeno sensível, obrigado portanto a aceitar também que a condição da possibilidade do saber se funda na realidade (WAGNER, 2003, pp. 24-25).

Esse homem belo que *nos banhos públicos e nos ginásios comunitários entregavam-se aos cuidados do corpo* (WAGNER, 1990, p. 75), não retira sua alegria de viver de si mesmo unicamente. O olhar e a descoberta do prazer corporal são, ao mesmo tempo, em si e no outro. Sobretudo no outro. Se o conceito da redenção pelo amor inicia-se com o conceito de corpo, ele completa-se no conceito de reunificação. O que é o ato de amar em Wagner? *Amar significa: reconhecer e aceitar o outro e, portanto, ao mesmo tempo reconhecer-se e aceitar-se a si mesmo* (WAGNER, 2003, p. 54). O reconhecimento e a aceitação da alteridade é o conceito que rege o de Corpo. O corpo wagneriano, o corpo do homem-artista, do homem trágico, é um corpo que experimenta *essa alegria com que o amante mergulha no objecto do seu amor para deixar de ser quem é e, em recompensa, passar a ser infinitamente mais do que era* (WAGNER, 2003, p. 130). Esse mergulho no outro, na alteridade, é o momento em que o homem reunifica-se. O sufixo *re* é importante pois, em Wagner, o homem primordial, em estado de natureza, não era separado da natureza. A separação deu-se na medida em que o homem sentiu em si a sua diferença com relação à natureza, bem como também sentiu a sua dependência dela, através do processo de tomada de consciência.

A partir do momento em que o homem sentiu a sua diferença face à natureza – começando de facto aí o seu desenvolvimento enquanto homem, uma vez que só nesse momento ele se libertou da inconsciência da vida natural, animal, para entrar na vida consciente –, a partir do momento em que, portanto, o homem se contrapôs à natureza e nele se desenvolveu o pensamento com base no sentimento de dependência em relação a ela, o qual pela primeira vez brotou dessa contraposição, a partir de então começa o erro, enquanto primeira expressão da consciência. O erro é, contudo, o pai do conhecimento, e a história da geração do conhecimento a partir do erro é a história do género humano, desde o mito dos tempos originários até os dias de hoje (WAGNER, 2003, pp. 9-10).

O erro mencionado por Wagner é o erro da separação da unidade primeva que existia no estado de natureza. Wagner não considera a tomada de consciência do homem como algo positivo para o seu desenvolvimento. Ao contrário, com esse fato decorre a primeira grande separação, exatamente a do homem da natureza. A carência dessa falta de unidade é que fará o homem criar suas instituições: o clã da antiguidade, cujas relações eram baseadas na

consaguinidade, no parentesco através da solidariedade mecânica; o mito e a religião. Todavia, o erro persistirá e novas separações advirão. A igreja tratará de separar o corpo em carne e em espírito – condenando a primeira e fazendo do acesso ao segundo um processo de sofrimento e de mortificação. Essa separação de ordem religiosa do corpo do homem é, além de nociva, artificial, arbitrária. Não existe carne em oposição ao espírito. Existe apenas corpo. Quando Wagner menciona, em algumas citações acima, *corpo* e *espírito*, ele não está admitindo, em hipótese alguma, que aja coerência nessa separação; ele apenas menciona-a como constatação da arbitrária separação operada ao longo da história humana. Todavia esse mesmo homem separado da natureza sente em si a real carência de integralizar-se novamente ao seu meio, meio esse que é tanto a natureza quanto a sociedade a sua volta e, como já exposto, acaba por criar instituições das mais diversificadas. Porém, tais instituições apenas aumentam ainda mais a solidão e a miserabilidade do homem pois não tendem para a reunificação, contraditoriamente aumentam ainda mais a especificidade de cada uma de suas partes.

O *egoísmo*, que trouxe ao mundo tão desmesurada desolação (...). Enchendo-se de piedosa indignação, recusa que se lhe aplique a designação de egoísmo e reclama para si nomes como amor fraternal e amor cristão, ou amor à arte e amor aos artistas, ergue templos em louvor de Deus ou da arte, cria hospitais – para tornar jovem e saudável a velhice doente – e escolas – para tornar velha e doente a juventude saudável –, funda faculdades, instituições jurídicas, constituições políticas, Estados e sabe-se lá que mais, apenas para provar que não é egoísmo: e este egoísmo é precisamente aquele que menos pode chegar a redimir-se e, portanto, é em rigor o único que é prejudicial ao próprio e à comunidade. É a singularidade dos particulares, na qual cada frivolidade singularizada pretende ser algo, e na qual, contudo, o todo universal nada deveria ser; singularização na qual cada um se ufana de por si só ser algo de especial, de original, enquanto na verdade o todo passa a ser nada de especial, não mais do que uma cópia eterna (WAGNER, 2003, pp. 56-57).

Esse desejo de universalidade wagneriano guarda certo parentesco com a ânsia romântica de universalidade. Mas o grande objetivo de Wagner não é a individualidade universalista dos românticos, ou seja, não é o *gênio* que torna-se universal nas consciências individuais – ao contrário, são todas as consciências individuais que tornam-se gênios, i.e., criadores, artistas. A produção da arte, em Wagner, deve ser uma produção orientada para as carências primordiais da coletividade, mas não produzida por indivíduo alheio as essas carências. O indivíduo criador da obra de arte comunal deve ser oriundo da própria comunidade a qual esta obra representa. E represente-a através do mito nascido no seio do povo, como na época trágica grega. Essa universalidade wagneriana significa que o povo torna-se não apenas apreciador da arte, mas também o seu produtor. Mas o homem jamais poderá chegar à

conquista de tão elevada aspiração se não abandonar-se a si próprio no corpo do outro, se não dissolver-se integralmente nos desejos do outro, amalgamando-se, como um círculo perpétuo, nas carências de sua comunidade. Essa é a suprema carência humana, o desejo de amar através da alteridade, mais ainda, através de todas as diversidades. Dessa suprema carência de integrar-se por completo ao eu do outro, abolindo as fronteiras do *principium individuationis*, nasce o êxtase da embriaguez dionisíaca. A embriaguez enquanto estado estético, respectivamente em suas duas pulsões, a *apolínea* e a *dionisíaca*, é a condição respectivamente *predeterminante* e *pós-determinante* da criação artística em Wagner e configura-se, sobretudo, na característica mais marcante da arte wagneriana: na flexibilidade líquida de sua música, que tornam seus acordes verdadeiros reservatórios de pulsão sexual, onde a carga erótica é sempre orientada em favor de uma violência fálica e de um arrebatamento que impele para essa reunificação. Reunificação que demanda o desregramento de qualquer regra, lei ou estatuto em favor de uma diluição irresistível de tudo que é fixo, de um abandono à desmesura. Através da embriaguez, o corpo solitário reunifica-se com o objeto de sua unidade, resultando dessa reunificação um corpo novo, não especializado, não dividido, onde qualquer motivo que signifique fronteira é sempre inibido. Esse corpo torna-se um *corpo total*, e apenas assim, na liberdade irrestrita de penetrar e deixar-se penetrar, sem fronteira alguma, seja de que ordem for: nacional, religiosa, étnica, política ou sexual, aqui é onde Dionísio perambula por todas as terras e sua presença irresistível convida a todos a darem-se as mãos em um gracioso bailado circular. Bailado circular esse que é o dançar sorridente das diversidades humanas em sua totalidade.

Ao contemplarmos este exultante bailado circular das mais genuínas, mais nobres musas do homem artista, por um momento percebemos-las amorosamente enlaçadas entre si, os braços enlaçados envolvendo-lhes as nuças; mas de seguida, ora uma, ora outra delas, como se fora para mostrar às irmãs a beleza da sua figura em autonomia, liberta-se do amplexo, ficando a tocar apenas com a finíssima extremidade dos dedos a mão das outras; primeiro uma delas, cativada pela visão da dupla figura das irmãs presas uma à outra e inclinando-se para ela; depois duas, enlevadas pelo encanto da terceira, dirigindo-lhe uma saudação plena de galanteio; por fim, todas, em profundo amplexo, seios nos seios, membros nos membros, num ardente beijo de amor, transformadas agora em uma única figura de vida gloriosa... É o amor e a vida, o deleite e a sedução da arte, da única arte, daquela que continuamente é ela própria e é sempre a outra, separando-se infundavelmente e reunindo-se ditosamente (WAGNER, 2003, p. 52).

Essa metáfora da graciosa união das musas irmãs (a Dança, a Música e a Poesia) do homem-artista exemplifica a própria reunião do homem com o outro, na compreensão de Wagner *o homem só alcança a satisfação da sua necessidade de amor dando, designadamente pelo*

dar-se a si mesmo a outros homens e, em grau superior, pelo dar-se aos homens, simplesmente (WAGNER, 2003, p. 52). Esse dar-se ao outro no estado de embriaguez dionisíaca, pelo aludido da metáfora acima citada, traz consigo a desterritorialização dos tabus criados e mantidos arbitrariamente através do nomos. Não deve haver limitação para a imersão do ser trágico na fluidez corporal de outro ser trágico, por isso que os maiores heróis wagnerianos são sempre heróis incestuosos. Sempre carregam em si essa pulsão desagregadora diante da ordem imposta, sobretudo diante dos maiores tabus humanos. A *redenção* wagneriana é a emancipação dos grilhões impostos pela cultura na natureza do corpo do homem. A emancipação decorrente do estado de embriaguez, por sua vez, não é apenas é um estado de abandono à desmesura. Ele carrega essa característica, indubitavelmente. Porém, a partir desse estado, deve ser gerado um *sentimento da força aumentada e da plenitude* (NIETZSCHE, 2008a, p. 79). Esse sentimento é a própria vontade de poder incorporada através da arte, é a *embriaguez dionisíaca*.

Os conceitos estéticos de *Apolo e Dionísio* foram criados e introduzidos na história da arte por Nietzsche em seu exuberante livro *O Nascimento da Tragédia a partir do Espírito da Música* (NIETZSCHE, 2007b). Esse livro foi escrito em meio às meditações filosóficas de seu autor em torno da obra wagneriana. Sendo assim, o nascimento desses dois conceitos estéticos está intimamente relacionado à grande receptividade do drama trágico wagneriano em Nietzsche, são conceitos que Nietzsche ouviu e visualizou a partir de Wagner; trata-se de um manifesto do mais alto valor poético ao nome de Richard Wagner. Todavia, o desenvolvimento dessas idéias fundamentais na obra nietzschiana pode ser dividido em dois momentos diferentes.

O primeiro momento é o do seu alegre e vivificante encontro com Wagner, época da qual o escrito mais importante é o livro citado no início desse subtópico. Nesse primeiro estágio de suas ponderações estéticas, Nietzsche opõe esses conceitos:

(...) ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte (...) Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco (NIETZSCHE, 2007b, p. 24, grifos de Nietzsche).

Nesse primeiro momento, apenas o impulso dionisíaco leva à embriaguez e tanto o apolíneo quanto o dionisíaco correspondem, ambos, à manifestações fisiológicas diversas. No segundo momento, pós-ruptura com Wagner, Nietzsche escreve: *que significam as oposições de idéias entre apolíneo e dionisíaco que introduzi na estética, ambas consideradas como categorias da embriaguez* (2008a, p. 80)? A diferença fundamental é que agora não há mais contraposição entre os dois impulsos. Se no *Nascimento da Tragédia* apenas o elemento dionisíaco leva à embriaguez – o apolíneo levando ao sonho, no *Crepúsculo dos Ídolos* (NIETZSCHE, 2008a), um dos últimos textos preparados e publicados por Nietzsche, os dois conceitos são considerados em relação direta com o sentimento de embriaguez. E é esse segundo momento das reflexões estéticas nietzschianas que será ponto de considerações aqui. Porque o que o filósofo iria afirmar a partir desse segundo momento, o dramaturgo-compositor *sempre* demonstrou. Em Wagner não existe uma contraposição entre Apolo e Dionísio: a embriaguez que o primeiro provoca leva inexoravelmente à embriaguez do segundo. Em outras palavras, *a ponte que a arte lançava apenas aparentemente*, para o Nietzsche das primeiras reflexões, em Wagner sempre foi construída. Wagnerianamente, Apolo e Dionísio não produzem, em sua essência, obras distintas, um sempre leva ao outro. A ruptura entre os dois foi uma quebra dos laços sociais que unia-os, mas não uma quebra, ao menos não uma quebra completamente efetivada, no plano sentimental e, sobretudo, no terreno da filosofia – o Nietzsche maduro ecoará sempre algumas idéias de Wagner e, além disso, a figura do compositor é uma das mais constantes em todos os seus escritos, talvez a mais constante. Nietzsche nomeia-o em muitos de seus aforismos e, mesmo quando não o faz, é possível com clareza sentir que o filósofo fala de seu amigo, ou ex-amigo, conforme o gosto de cada um. Também as imagens evocadas por Nietzsche em vários de seus aforismos, em todos os seus momentos, são deliberadamente wagnerianas ou ecoam fortemente delas. Conforme afirma Heidegger: *Nietzsche, em contrapartida, sempre amou e venerou Wagner durante toda a sua vida* (HEIDEGGER, 2007, p. 82).

Vejamos agora, na íntegra, um dos aforismos centrais de Nietzsche desse segundo momento de suas reflexões estéticas:

Para a psicologia do artista. – Para que aja arte, para que aja uma ação ou uma contemplação estética qualquer, uma condição fisiológica preliminar é indispensável: a *embriaguez*. É preciso em primeiro lugar que a embriaguez tenha aumentado a irritabilidade de toda a máquina: de outra forma, a arte é

impossível. Todos os tipos de embriaguez, ainda que estejam condicionados o mais diversamente possível, têm potência de arte: acima de tudo a embriaguez da excitação sexual, essa forma de embriaguez mais antiga e primitiva. De igual modo, a embriaguez que acompanha todos os grandes desejos, todas as grandes emoções; a embriaguez da festa, da luta, do ato de bravura, da vitória, de todos os movimentos extremos; a embriaguez da crueldade, a embriaguez da destruição, a embriaguez sob certas influências meteorológicas, por exemplo, a embriaguez da primavera, ou então sob a influência dos narcóticos; finalmente, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e dilatada. – O essencial na embriaguez é o sentimento da força aumentada e da plenitude. Sob o domínio desse sentimento nos abandonamos às coisas, as obrigamos a tomar algo de nós, as violentamos – esse *processus* é chamado *idealizar*. Livrem-nos aqui de um preconceito: idealizar não consiste, como geralmente se crê, numa dedução e uma subtração do que é pequeno e acessório. O que há de decisivo, ao contrário, é uma *formidável* erosão dos traços principais, de modo que os demais traços desaparecem (NIETZSCHE, 2008a, p. 79, grifos de Nietzsche).

Várias diferenças emergem desse aforismo quando o comparamos com a citação retirada do *Nascimento da Tragédia*. Primeiramente, agora, a embriaguez não é uma manifestação fisiológica, mas um sentimento. E também a embriaguez não é um estado *derivado* da excitação provocada pela obra de arte. É a própria condição prévia para sua existência. Mesmo que seja uma embriaguez conseguida por meios artificiais, o filósofo-poeta cita os narcóticos, por exemplo. Mas também a embriaguez das paixões sexuais, das vitórias e mesmo a embriaguez da destruição. Esses estados que trazem ao corpo sentimentos de força e de elevação, de poder – esses estados é que são denominados de embriaguez. O ato de criar torna-se a exteriorização máxima da vontade de poder. Por isso que para Nietzsche não pode haver artista que seja cristão. Como essa religião nega todas as excitações da vontade de poder, que são, em sua essência, corporais, há uma cissura entre o ser artista e o ser cristão:

Nesse estado enriquecemos tudo com nossa própria plenitude: o que se vê, o que se quer, se vê inflado, concentrado, vigoroso, sobrecarregado de força. O homem, assim condicionado, transforma as coisas até que reflitam sua potência – até que se tornem reflexos de sua perfeição. Essa transformação *forçada*, essa transformação naquilo que é perfeito é – arte. Tudo, até o que não existe, se torna apesar disso, para o homem, a alegria em si; na arte, o homem usufrui de sua pessoa enquanto perfeição. Seria permitido configurar um estado contrário, um estado específico dos instintos antiartísticos, uma maneira de se comportar que empobreceria, diminuiria, enfraqueceria todas as coisas. E, com efeito, é rica de antiartistas dessa espécie, de famintos de vida, para os quais é uma necessidade apoderar-se das coisas, consumi-las, torná-las mais *fracas*. É, por exemplo, o caso do verdadeiro cristão, de um Pascal por exemplo; um cristão que fosse ao mesmo tempo um artista, *não existe*... Que não se cometa a infantilidade de me objetar Rafael ou qualquer cristão homeopático do século XIX. Rafael dizia *sim*, Rafael criava a afirmação, logo Rafael não era um cristão... (NIETZSCHE, 2008a, pp. 79-80, grifos de Nietzsche).

Um fato importante deve ser bem observado. O sentimento de embriaguez não é um sentimento que ocorra de forma isolada. O homem, quando condicionado por esse sentimento, não pode deixar de contagiar tudo ao seu redor com esse sentimento. Tudo muda para um

estado que, por fim, é o próprio estado de poder de sua fonte emanadora, o corpo do homem. O sentir embriagado não é apenas em si, i.e. no ser em si. Ele inicia-se no ser mesmo e daí transborda para o outro ser. Mas o primordial está nesse sentir agindo no corpo. Há, dessa maneira, corpos artísticos e corpos não artísticos, doravante a imersão ou não na embriaguez. Em outros termos, sentimentos artísticos e sentimentos antiartísticos. Por isso que também Nietzsche fala de *estado contrário*. Porém, se a embriaguez passou de um estado fisiológico para um sentimento, não significa que aja uma realidade superior ao corpo.

Onde fica o fisiológico, o elemento relativo ao estado corporal? Por fim, não podemos cindir as coisas de tal modo como se estivesse alocado em um pavimento inferior o estado corporal e, em um outro superior, o sentimento. O sentimento como um sentir-se é, precisamente, a maneira como somos corporais; ser corporal não significa que um apêndice é simultaneamente ligado à alma, mas no sentir-se o corpo está desde o princípio co-inserido em nosso si próprio, e, com efeito, de um modo tal que ele permeia a nós mesmos em seu estar em tal ou tal estado. Não “temos” um corpo assim como portamos a faca na bolsa; o corpo também não é um corpo físico que apenas nos acompanha e que também constatamos aí ao mesmo tempo, expressamente ou não, como simplesmente dado. O sentimento como sentir-se pertence à essência desse ser. O sentimento efetua de antemão a inserção implicativa do corpo em nossa existência (HEDEGGER, 2007, p. 91).

3.3 A Música e a *Gesamtkunstwerk*

Conforme vimos, o estado estético de embriaguez é um sentimento. E, dado ao seu caráter apolíneo-dionisíaco, primordialmente ocorre através da música. Apolo, assim como Dionísio, também era músico. Mas a música da lira apolínea é o som da contemplação perfeita, estática, escultórica. De belos contornos, porém rígidos e pétreos. A música dionisíaca deriva dos sons rápidos da flauta sátira. O *ditirambo* convida ao movimento, à dança. Todavia, segundo o aforismo número 799 de *A Vontade de Poder*, há dois elementos que perpassam esses conceitos: *na embriaguez dionisíaca há sexualidade e volúpia; elas não faltam no elemento apolíneo* (NIETZSCHE, citado em HEIDEGGER, 2007, p. 90).

Coerentemente, em Wagner, esse sentimento de embriaguez é dado sempre pela música, porque:

A música é o *coração* do homem; o sangue que, partindo dele, faz o percurso circulatório, transporta calor, vitalidade e cor à carne, exterior, mas ao nervos do cérebro leva-lhes por alimento a efervescência de uma força motriz. Sem a actividade do coração, a actividade do cérebro seria um artifício mecânico e a dos membros exteriores do corpo um gesticular mecanizado, destituído de sentimento. É por intermédio do coração que o entendimento se sente ligado à totalidade do corpo e que o homem sensorial se eleva à actividade do entendimento (WAGNER, 2003, p. 73, grifo de Wagner).

Alguns críticos observam o suposto papel dúbio que a música exerce na obra de Wagner. É lugar comum a observação de que em sua primeira fase teórica, a dos Escritos de Zurique, a música possui um papel diferente do destacado papel que teria em época posterior, após o encontro filosófico com Schopenhauer, época em que, para esses críticos, Wagner concebe a música de forma mais totalizadora, mesmo superior, em relação às outras artes, como uma espécie de movimento contrário à sua fase anterior. No entanto, já em *A Obra de Arte do Futuro* (WAGNER, 2003), que notamos a importância central da música dentro da obra de arte total, ou seja, bem antes do encontro com o livro *O Mundo como Vontade e Representação*, de Schopenhauer. A música enquanto princípio de inspiração e norteadora criativa já existe em Wagner antes de sua leitura de Schopenhauer, conforme indica o próprio dramaturgo-compositor:

Eu não costumo escolher um assunto a esmo a fim de versificá-lo e então imaginar uma música adequada a ele; se eu assim procedesse, ficaria exposto à dificuldade de ter que me elevar a um clímax de entusiasmo em duas ocasiões diversas, algo que é impossível. Não, meu método de produção é diferente disto: em primeiro lugar sinto-me atraído apenas por aqueles assuntos que se revelam não apenas poeticamente significativos, mas que tenham também um significado musical. Assim sendo, antes mesmo que eu comece a escrever uma única linha do texto ou rascunhar uma cena, já estou completamente imerso na aura musical da minha nova criação (WAGNER, citado por WHITTALL in MILLINGTON, 1995, p. 278).

Ou seja, é essa imersão *na aura musical* de uma determinada idéia dramática que faz brotar a obra wagneriana. Mas mesmo assim não podemos afirmar a partir disso uma adesão à Schopenhauer, mesmo porque essa declaração wagneriana data de 30 de janeiro de 1844, mais de uma década antes, portanto, de Wagner ter acesso às idéias do filósofo pessimista. O entusiasmo de Wagner por essa filosofia é tão somente um aspecto flagrante de um rasgo notório de sua personalidade – ele sempre estava procurando uma justificativa supra artística para suas atividades como criador. Wagner não leu Schopenhauer para assimilar dele uma idéia sobre música. O contrário é o que ocorre. Wagner já possuía uma idéia em torno da música e, encontrando em Schopenhauer uma voz filosófica para sua voz artística, abraçou-a imediatamente. Mas o Wagner músico não pensa *exatamente* a mesma coisa sobre música que Schopenhauer. Esse abraço contém também muito afastamento. Tanto é assim que Wagner sempre desviar-se-á das idéias desse filósofo e mais ainda, desviar-se-á no que para esse filósofo é primordial em seu pensamento. Tratemos, pois, antes de adentrarmos no salão onde as artes bailam em fraterno abraço, unidas, na linguagem wagneriana *totais*, de examinarmos

o papel da música dentro da *Gesamtkunstwerk* e a influência de Schopenhauer em Wagner.

A música, pois, conforme indica Wagner em *A Obra de Arte do Futuro*, é o coração do homem. Ou seja, o caráter central da música já é mostrado nesse escrito de 1849 e sem o aval do filósofo do pessimismo. Essa centralidade da música na arte wagneriana não deixa entrever, todavia, que a mesma assuma uma função de autonomia em relação às outras artes, mesmo quando ele estabelecer, anos mais tarde, o seu diálogo com Schopenhauer. A música em Wagner é sempre um meio, um caminho, como assim também o são a poesia, a dança e qualquer outra manifestação artística, o fim é o drama.

Wagner compara a música a um oceano. Esse oceano em que *mergulha o homem para voltar depois à superfície, regenerado e belo* (WAGNER, 2003, p. 76), não é um oceano de música absoluta. Referindo-se a Nona Sinfonia de Beethoven, Wagner lança a âncora onde o navio do homem encontra nova terra, essa âncora é a palavra. Para Wagner, a música sinfônica absoluta, ou seja, aquela música que não necessita de um expediente extra-musical para ser entendida, seja esse expediente um texto poético ou dramático ou uma paisagem, que é desprovida de referencial e é impossível de ser apreendida por conceitos, alcançou seu apogeu e seu fim na obra de Beethoven. Com a Nona Sinfonia, segundo Wagner, Beethoven aponta para uma nova terra –, uma terra onde a palavra e a música estão intimamente unidas num todo sinfônico integral, e Wagner denomina essa terra de *drama musical* i.e., a obra de arte total. A música só leva a essa terra se estiver ancorada na palavra. A palavra é imprescindível no drama trágico wagneriano. Mesmo em seu livro em homenagem ao centenário do nascimento do Mestre de Bonn, intitulado *Beethoven* (1870), escrito esse em que Wagner estabelece seu diálogo com Schopenhauer, a música nunca está inteiramente desassociada da poesia. E isso em contradição flagrante com a metafísica da música de Schopenhauer. Este filósofo defendia, e de maneira intransigente, a completa autonomia e primado da música em relação à palavra (ou a qualquer outra manifestação humana):

Mas a música, que vai para além das idéias, é completamente independente do mundo fenomenal; ignora-o totalmente, e poderia de algum modo continuar a existir, na altura em que o universo não existisse; não se pode dizer o mesmo das outras artes. A música, com efeito, é uma objetividade, uma cópia tão imediata de toda a vontade como o mundo o é, como o são as próprias idéias cujo fenômeno múltiplo constitui o mundo dos objetos individuais (SCHOPENHAUER, 2001, p. 271).

Parece tentador aderir a esse sistema e perder-se na irracionalidade que o mesmo encerra. Porém a música é o som ordenado pelo homem através de leis racionais criadas para esse fim pelo próprio homem e que, sem tal racionalidade humana, o som seria apenas som. Só existe música pela racionalidade do homem. Mesmo uma sinfonia ou qualquer obra puramente instrumental, que não apóie-se em textos ou em paisagens, não pode ser considerada *absoluta*, no sentido de completa independência de um referencial. Nesse aspecto, uma diferenciação entre uma música absoluta e uma música programática, em última instância, é inexistente. Pois as relações de acordes, tonalidades, modos e qualquer outro elemento musical, obedecem a princípios tais que tornam possíveis a existência de música e que são condicionados pela cultura local e, por si só, já dão um sentido ao som, pra que este venha a ser música, *para que nasça a música*. A música só existe pela intervenção humana, sem o ímpeto conceitual humano a música não existe. Além disso, a notação musical, ou seja, a apreensão conceitual de sons para que seja possível a música, é um dado cultural, como o é qualquer gramática humana. Toda a música é, em determinada escala, por conseguinte, programática. Nenhuma música é *absoluta*! Essa quimera conceitual apenas podia ser engendrada pela classe burguesa, afinal, uma arte sonora que *se manifesta na convicção de que a música instrumental é desprovida de objeto referencial, não tem nenhuma finalidade e não pode ser apreendida pelo conceito (...)*, e que, por conseguinte, *não tem causas nem motivações “extramusicais”, basta-se a si mesma, não retrata nem simboliza emoções e estados d’alma, fenômenos da natureza, idéias ou acontecimentos históricos, e não segue nenhum programa literário* (DEATHRIDGGE e DAHLHAUS, 1988, p. 64, grifo em aspas dos autores), somente pode levar o homem à alienação de seu trabalho sócio-histórico, na medida em que desassocia uma produção humana das influências de sua cultura, como se a música fosse uma outra realidade independente da vontade humana! Nesse caso, o que o músico seria? Um ventríloquo? *Na esfera clássica, de há muito que se consagrou a tendência por isolar a música das sociedades, declarando-a uma linguagem autossuficiente* (ROSS, 2009, p. 13). Porém, sem a menor sombra de dúvida, as composições de Beethoven são poderosamente calcadas e motivadas pelos ambientes sociais, históricos e artísticos de sua época. As suas Terceira, Quinta ou Sexta Sinfonias são representações de seu ideário político liberal pequeno-burguês. Essas composições apenas foram capazes de serem criadas por causa das vitórias napoleônicas, da Revolução Francesa e da contemplação romântica ante as forças da natureza respectivamente. Tais sinfonias, sem alarde e sem o menor aspecto de nostalgia,

jamais seriam compostas por compositores do século XXI. Elas possuem raízes bem enraizadas no terreno cultural de sua época e representam e exprimem as expectativas de seu autor e mesmo de seu meio-ambiente social. Até o presente momento, ao que eu tenho conhecimento, apenas nos encantados castelos aéreos burgueses, é que nasceu esse indivíduo homem não-humano. E se hoje ouvimos essas obras do Mestre de Bonn é porque conseguimos dar-lhes novas representações, como fazemos com as palavras de poetas ou dramaturgos elizabetanos, por exemplo. Nesse ponto, até mesmo o Mestre de Bayreuth deslizou em erros. Pois o mesmo corrobora essa distinção entre música absoluta e música programática, *a única* que faria uso de um programa ou expediente extra-musical. Inclusive, a nomenclatura *música absoluta*, foi criada por Wagner e apareceu pela primeira vez em um programa escrito por ele para uma récita onde o mesmo regeu a Nona Sinfonia. Além disso, Wagner ainda suporta a noção de uma universalidade da música: *Sabe-se que a linguagem dos sons é comum a toda a humanidade e que a melodia é a língua absoluta em que o músico fala aos corações* (WAGNER, 1987, pp. 13-14). Discutirei os erros, ou *excessos românticos* dessa citação mais abaixo.

Talvez o erro de Schopenhauer foi colocar essa arte acima de qualquer outra e, também, na esfera da irracionalidade, como se ela fosse mais do que é na verdade: mais que uma demonstração da razão humana, fruto do pensamento humano em classificar e ordenar vibrações que, sem o homem, seriam apenas sons desconexos e caóticos. Música é representação de vontades racionalizadas humanas. Mais ainda: apenas existe música devido aos fenômenos físicos. Sem a dependência da propagação das ondas sonoras pelas correntes de ar, a música não existiria. Nos confins do universo não há música, pois não existe ar para que as ondas sonoras propaguem-se e nem existe a racionalidade humana para ordenar e conceituar o som. Porém no planeta Terra, onde existem o ar e o *homem*, a música *foi criada*. Nenhuma arte é independente do mundo fenomenal, nem mesmo a música. Pois é produto humano, inclusive a música. Se é produto humano é, por extensão, cultura. Ora, sendo assim, essa alardeada universalidade da música é mais uma outra quimera romântica. Que universalidade há, por exemplo, na música de Wagner, ou de Beethoven, ou de Villa-Lobos? Por mais que esses artistas, e os músicos em geral, alardeiem essa pretensa universalidade, se pormos a música desses compositores em ouvidos não habituados à grande música, ou seja, na ralé do intelecto mundano, ela será desprezada e não compreendida. Por quê? Devido ao

fato desses indivíduos não possuírem a cultura adequada para esse fim. Mesmo entre os indivíduos que escutam esse tipo de música há um grande obstáculo em ouvir e compreender, por exemplo, os últimos quartetos de cordas de Beethoven ou o *Parsifal* de Wagner ou o *São Francisco de Assis* de Messiaen! Essa *língua absoluta em que o músico fala aos corações* não encontra sangue suficiente para correr em muitos corações. É claro que com esses exemplos não estou querendo aludir a uma superioridade de um indivíduo em relação a um outro indivíduo. Busco apenas demonstrar que para a música ser entendida é necessário um estudo prévio. Ela, a música, não comunica algo de imediato, como se fosse uma linguagem universal *absoluta* à maneira da citação de Wagner no parágrafo acima (ora, não existe nenhuma *linguagem universal*) e, mais ainda, em qualquer aspecto, como que bastasse a si mesma para explicar-se, mesmo porque esse *a si mesma* é apenas uma figura de retórica. Música é cultura. Necessita, portanto, de todo um aparato conceitual para que possa ser criada, para que possa ser compreendida e para que possa ser *comunicada*. Quão estranha não é, para nós, indivíduos ocidentais, a música de uma tribo de aborígenes de alguma ilha distante de além mar? Que ouvido, acostumado a ouvir música tonal, compreende a música serial? Não é possível ter-se o mesmo ouvido e cérebro para músicas tão diversas, sem que aja antes um *estudo*, uma aquisição cultural. Os indivíduos que assim procedem tentando justificar uma pretensa universalidade musical, apenas falam contra si próprios na medida em que não entendem nem uma e nem outra linguagem. Apenas a ignorância cultural pode justificar tamanha demência estética. Ora, em determinados contextos culturais diferentes, o cérebro oferece tanta resistência à música quanto oferece a qualquer outra linguagem estrangeira.

Sobre especificamente à música operística, Schopenhauer afirma que:

Tal é a origem do canto com palavras e da ópera; vê-se por isso que as palavras do canto e o *libretto* da ópera nunca devem esquecer a sua subordinação para se apoderarem do primeiro plano, o que transformaria a música num simples meio de expressão; seria uma enorme tolice e um absurdo. A música, com efeito, exprime da vida e dos seus acontecimentos apenas a quintessência; ela é quase sempre indiferente a todas as variações que aí se possam apresentar. Esta universalidade, conciliada com uma rigorosa precisão, é propriedade exclusiva da música; é o que lhe dá um valor tão alto e a faz remédio de todos os nossos males. Por conseguinte, se a música se esforçasse demasiado para se acomodar às palavras, para se prestar aos acontecimentos, teria a pretensão de falar numa linguagem que não lhe pertence (SCHOPENHAUER, 2001, p. 275, grifo de Schopenhauer).

O caminho de Wagner é bem outro:

Das três modalidades artísticas, a *música* – em consequência da sua essência mais íntima – necessitava mais do que as restantes do matrimônio com uma outra, porque, na sua particularíssima especificidade, ela é por assim dizer um elemento natural fluido vertendo-se entre o que essencialmente constitui de modo mais definido e mais individual as duas outras modalidades artísticas. Só por intermédio do ritmo da dança ou enquanto portadora da palavra pôde a música alcançar corporalidade característica, distinguível com exactidão, a partir da sua essência infinitamente evanescente (WAGNER, 2003, pp. 125-126, grifo de Wagner).

A música pode ser o coração da criação artística total. Todavia não é autônoma e, mais ainda, só alcança sentido mediante o casamento com a dança ou com a poesia – enfim, com algo exterior a ela própria. Aliás, Wagner observa bem que a música *necessitava mais do que as restantes* desse matrimônio. No *Beethoven*, Wagner adere a esse elemento não-conceitual na música de que fala Schopenhauer, não há dúvida disso. Mas discorda dele no que é essencial em Schopenhauer, ou seja, essa independência da arte musical. Sendo assim, ao invés de seguir o itinerário de Schopenhauer, Wagner desloca-se sutilmente do caminho desse filósofo. E por mais que o dramaturgo-compositor reivindique uma herança schopenhaueriana, sua prática cênica demonstra que Wagner sempre fez questão de trilhar seu próprio caminho. A música de Wagner, altamente racionalizada e conceitual, não sobrevive sem a poesia dramática. Mesmo nos momentos em que a música parece alcançar uma independência em relação aos outros componentes do drama, como, por exemplo, nos prelúdios ou em cenas como a Cavalcadas das Valquírias ou o Adeus de Wotan, essa música, por ser tipicamente *leitmotivica*, alicerçada nessas redes de racionalidade de magias associativas, já carrega em si mesma toda uma gama de conceitos.

Wagner recebeu acusações contraditórias: por um lado, que a técnica do *Leitmotiv* seria demasiadamente intelectual, exigindo do ouvinte a atividade do cérebro quando ele deveria curtir em “contemplação direta”; por outro lado, em oposição direta, Wagner teceria fórmulas mágicas que induzem a estados de intoxicação (que Nietzsche julgou duvidosos, e Stefan George imorais do ponto de vista artístico). A música de Wagner, como qualquer arte romântica, indubitavelmente tende a “transportar” o ouvinte; mas o fato de “estar fora de si” (o que Robert Musil chama de “a outra condição”) não exclui necessariamente a “circunspecção” defendida por Jean Paul e E. T. A. Hoffmann – ou seja, a capacidade de reconhecer associações, que cobrem um grande espaço, através de um esforço conceitual e não apenas a capacidade de senti-las vagamente. A “mágica associativa”, à qual Thomas Mann se refere, é de fato mágica, mas não paralisa o ouvinte encantado; ao contrário, desafia-o a usar a mente para fazer associações. E a intoxicação dionisíaca descrita por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* não nega a contemplação apolínea, mas conduz a ela (DEATHRIDGE e DAHLHAUS, 1988, p. 88).

Wagner acredita na irracionalidade da música, porém preenche essa irracionalidade de idéias. Mesmo quando tende a ser schopenhauriano, é possível notar os deslocamentos fundamentais,

como na citação abaixo, que provém do *Beethoven*:

Sabemos que os versos de um poeta, mesmo os de Goethe ou Schiller, não podem determinar a música; somente o drama possui esta capacidade e, para mim, drama não é apenas o poema ou o texto dramáticos, mas o seu desfile diante dos nossos olhos como contrapartida visual da música (WAGNER, citado em DEATHRIDGE e DAHLHAUS, 1988, p. 69).

O desvio com relação a Schopenhauer ocorre exatamente quando Wagner menciona que apenas o drama pode determinar a música. A questão é que, para Schopenhauer, *nada pode determinar a música*. E quando Wagner menciona que o *drama não é apenas o poema ou o texto dramáticos*, ademais, a simples colocação do advérbio *apenas* já torna implícito que o poema e o texto dramáticos *também* são constituintes do drama. Wagner chega mesmo a igualar o valor da palavra e da música, pois a palavra deve ser a *contrapartida visual* da música. Ou seja, a música pode ser apreendida pelo conceito – eis uma das funções da arte *leitmotívica*. Sendo assim, até mesmo a nossa consciência pode livrar-se do julgo da supremacia da Vontade, inclusive através da música, o que para Schopenhauer, sem dúvida alguma, caso tivesse a oportunidade de ter lido o texto, pois morreu em 21 de setembro 1860, teria considerado a maior de todas as aberrações, precisamente onde Wagner declara que a música:

Desde que se apodera de nós, ela excita o êxtase supremo que vem da consciência do ilimitado. Isto, em contrapartida, só se realiza em nós, como consequência da relação com as artes plásticas, após uma longa e profunda contemplação da obra artística, isto é, depois de nos livrarmos (temporariamente) da ação da vontade individual (WAGNER, 1987).

Exatamente porque, assim como a palavra, para Wagner a música é sempre geradora de imagens. Cada linha de uma partitura wagneriana contém em si a poder sublime de gerar imagens.

Seguindo esse guia, os olhos do artista plástico se abrirão enfim às maravilhas de um novo mundo visual que antes dele somente o criador de obras tais como *O Anel dos Nibelungos*, ele próprio *artista plástico* da mais alta classe tinha podido perceber, criador que, como Ésquilo, traça o caminho para uma arte futura. A emulação não será suficiente para suscitar grandes talentos quando a arte do escultor comparar sua ação àquela de uma música como a de Wagner (NIETZSCHE, 2007a, p. 128, grifos de Nietzsche).

Tudo para Wagner possui uma música própria e ele é o único compositor capaz de fazer jorrar tintas em notas musicais. Na música wagneriana, Apolo e Dionísio beijam-se em um

harmonioso amplexo.

De Wagner *músico*, seria necessário dizer em geral que deu uma linguagem a tudo o que na natureza não tinha ainda conseguido *falar*; acredita que nada pode ser mudo. Ele se banha na aurora, na floresta, no nevoeiro, nos precipícios, nos cumes, no arrepio das noites, no clarão da lua, está à espreita de seu obscuro desejo: de fato, eles também desejavam cantar. Se para o filósofo só existe na natureza tanto animada quanto inanimada um único e mesmo querer que aspira à existência, o músico acrescenta que esse querer procura em todos os seus estágios exprimir-se nos sons (NIETZSCHE, 2007a, pp. 128-129, grifos de Nietzsche).

Wagner pinta quando compõe. Nenhum compasso, *nenhuma nota mesmo*, está em sua partitura em vão. O maestro italiano Arturo Toscanini chegou a rasgar várias páginas de uma sinfonia de Tchaikovsky, pois considerava-as redundantes. Mas por Wagner o seu respeito era religioso, respeito igual apenas por Beethoven. Porque retirar que seja um mísero pequeno acidente de uma partitura wagneriana é retirar tinta da *Capela Sistina*. Apolo e Dionísio, ambos eram músicos, penetram-se mutuamente em Wagner, como uma serpente que volta-se para morder o próprio corpo. Os dramas de Wagner são *ações musicais tornadas visíveis*, na definição do próprio compositor. Em outras palavras, a música em Wagner é imagem, e seu valor imagético é, sim, comprovadamente poderoso, no que tange não apenas a evocar, mas mesmo a desenhar em nossa consciência a perfeita imagem de um objeto ou sentimento, a cena é apresentada na e pela música primordialmente, diria mesmo que o valor imagético dessa música já abarca o adjetivo *cinematográfico*.

Até o advento do cinema, não se conhecia nenhuma forma de divertimento público mais impressionante do que as óperas de Wagner. *Tristão*, *Os mestres cantores* e o *Anel* se elevavam acima de qualquer feito artístico da época, atingindo amplitude e profundidade suficientes para alterar nossa percepção da realidade (ROSS, 2009, p. 25).

O maravilhoso e estimulantemente monótono *Prelúdio de O Ouro do Reno* leva a uma cena de frescor e liberdade sem precedentes, que não apenas brota da situação dramática e sua imbricação textual, mas que é verdadeiramente “tornada visível” aos ouvidos pela música (WHITTALL in MILLINGTON, 1995, p. 287). A música wagneriana pode ser vista como teatro enquanto pintura em movimento (BEIGUI, 2006, p. 14). O drama wagneriano é a um só tempo representação e vontade nos termos schopenhaurianos, (Apolo e Dionísio irmanados, para Nietzsche.), mas não estão em oposição como no sistema do filósofo pessimista. Pois se para este a apreensão sensorial da vontade pelo homem, ou seja a representação, apenas confere uma ínfima e pálida amostra da idéia, para Wagner, como já

vimos, o homem alcança a verdade através das sensações de seu corpo. Se Schopenhauer nega os sentidos, Wagner sempre os afirmou. O confronto nietzschiano entre esse dois conceitos encontra sobretudo e primordialmente em Wagner o seu lugar mais perfeito. Evidentemente é óbvia essa afirmação, posto que trata-se, em Wagner, de palavra e música, que seriam, no terreno da ópera, Apolo e Dionísio respectivamente. Porém estou referindo-me unicamente à música, ela mesma em si já é apolínea e dionisiaca. E é nesse elemento dramaturgico que Wagner procura conciliar duas tendências estéticas opostas, fato esse que é mais um fator de tensão em sua dramaturgia: de um lado o naturalismo e de outro o simbolismo – representação e vontade, Apolo e Dionísio. Quando Wagner compõe, ele não pensa como compositor apenas, por isso que sua música é também representação, além de ser música, que é vontade – Wagner escreve sua música como um poeta das paisagens, um artista plástico; seu desejo enquanto compositor é expressar a essência do fenômeno, qualidade que unicamente compete ao som; mas também imprimir na consciência do espectador a imagem exata do fenômeno, ou melhor dizendo, a imagem mais acabada da idéia, também através da música. Wagner almeja com sua música, a essência íntima do fenômeno ao mesmo tempo em que quer torná-la a própria fenomenologia i.e., a idéia enquanto imagem. Porque para Wagner os sentidos são as fontes de captação da verdade. É como se essa música gerasse *landscapes* sonoros, é a música do arco-íris, mas também é o próprio arco-íris, quando ele pinta a música da Entrada dos Deuses no Walhalla; é a música das marteladas, ao mesmo tempo em que é a própria martelada, quando ele pinta o final do primeiro ato de Siegfried; é a música de cavalos alados em meio a uma tempestade, é a tempestade, no quadro das Valquírias. Wagner confronta e combina a estimulação dionisiaca poderosa com a geração apolínea da representação fenomênica da idéia na consciência do indivíduo. Wagner pensa em paisagens sonoras quando compõe, a sua partitura é um gigantesco afresco, uma imensa aquarela onde ele transforma notas musicais em pigmentos, sua música já é *teatro enquanto pintura em movimento*.

Em suas *Reminiscences* (1913), Wassily Kandinsky relembrou dois eventos, ocorridos nos seus anos de juventude em Moscou, que deixaram uma marca por toda a sua vida: uma exposição de pinturas impressionistas e uma apresentação de *Lohengrin*. Significativamente, ele via a música de Wagner como um desafio à sua arte, pois parecia-lhe que ela transmitia uma intensa experiência visual, mais forte do que qualquer quadro (HALL, in MILLINGTON, 1995, p. 470, grifos de Hall).

Em Wagner, frequentemente, Apolo e Dionísio tocam-se e estimulam-se um ao outro e um no outro, permutando seus lugares.

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

Esse oceano central da *Gesamtkunstwerk*, posto que trata-se de ópera, possui duas grandes correntes marítimas: a orquestra e a voz humana. E, em Wagner, ao contrário de todos os outros dramaturgos-compositores, a corrente maior é a música da orquestra. É a partir dela que Wagner faz transbordar a sensualidade voluptuosa de sua obra.

A orquestra é, por assim dizer, o terreno de infinito sentimento universal do qual consegue crescer até à mais elevada abundância o sentimento individual do actor singular: em certa medida, a orquestra transforma o terreno imóvel, hirto, da cena propriamente dita numa superfície branda, maleável, receptiva às impressões, etérea, cujas inexploradas profundezas são as do próprio oceano do sentimento (WAGNER, 2003, p. 187).

A música orquestral no drama trágico wagneriano também tem a função decisiva de comentar a ação no palco, revelando os segredos e os sentimentos que os personagens tentam esconder ou que ainda não têm conhecimento ou antecipando possíveis ações dos mesmos, conforme exemplificado no tópico 1.4. É sobretudo na música executada pela orquestra que surgem a grande maioria dos *leitmove*. Raramente estes emanam primeiramente da linha vocal. E assim é que, através dos motivos-condutores, a função da orquestra, em Wagner, guarda forte analogia com a função do coro da tragédia clássica.

(...) Ésquilo, especialmente em sua lírica coral, utiliza certos temas que permeiam toda a *Oréstia*, em geral associando um tema particular com uma imagem particular. Existe uma afinidade óbvia entre esta prática e o uso feito por Wagner do leitmotiv para marcar uma recorrência dos temas principais de sua tetralogia – o anel, a maldição, os gigantes, o amor, e assim por diante. Ainda que Wagner não tenha sido o inventor do leitmotiv (...), ele com toda certeza foi o primeiro a usá-lo de forma tão sutil e penetrante, e parece provável que isso lhe tenha sido sugerido pelo estudo desse autor preferido (LLOYD-JONES in MILLINGTON, 1995, pp. 178-179, grifo do autor).

Na *Gesamtkunstwerk* a música exerce um duplo papel central. Primeiramente é a fonte do sentimento de embriaguez. Por outro lado, a música é a mediadora no diálogo que a *Gesamtkunstwerk* estabelece entre todas as artes. Ela é a mediadora, sobretudo, pelo caráter que Wagner confere-lhe. Na citação acima podemos ver as características que Wagner imputava na música e i.e., portanto a maneira como o mesmo via a arte musical. A música,

prioritariamente a da orquestra, é capaz de tornar flexível e maleável o terreno *imóvel e hirto da cena*. E esta característica da orquestra, *esse olhar wagneriano sobre a orquestra*, capaz de afrouxar a rigidez da cena exclusivamente baseada em um texto, é a porta de entrada para a obra de arte total wagneriana. A partir dessa maleabilidade musical wagneriana que o auditório é levado a experimentar em seu corpo a fluidez sinuosa e ricamente erótica das vibrações plásticas do drama musical. Transportar o auditório e levá-lo a um estado alterado de consciência a partir da sensualidade da obra de arte, mais ainda, potencializar essa característica fortemente sexual na obra de arte, tomando-a mesmo como princípio estético, é um dos triunfos da obra de arte total.

A ideia da obra de arte total foi deveras, ao longo dos séculos, mal interpretada. Vejamos o que o próprio Wagner diz a respeito, ou seja, como o Mestre de Bayreuth concebe a idéia da união das artes:

Dança, música e poesia são os nomes das três irmãs sem paternidade que prontamente vemos enlaçadas na roda do seu bailado sempre que se produziram as condições para o aparecimento da arte. Por essência não podem ser separadas sem que com isso se dissolva a roda do bailado da arte; porque nesta roda, que é o próprio movimento da arte, elas encontram-se tão maravilhosamente entrelaçadas, sensível e espiritualmente, tão fecunda e estritamente interligadas pela mais bela afeição, pelo mais profundo amor, que cada uma delas, uma vez arrancada ao círculo, privada de vitalidade e movimento, já só pode levar uma vida artificialmente insuflada, tomada de empréstimo, uma vida que já não pode oferecer leis de bem-aventurança, como acontecia na tripla união, e que pelo contrário tem que limitar-se a aceitar regras compulsivas de movimento mecânico.

Ao contemplarmos este exultante bailado circular das mais genuínas, mais nobres musas do homem artista, por um momento percebemos-las amorosamente enlaçadas entre si, os braços enleados envolvendo-lhes as nuças; mas de seguida, ora uma, ora outra delas, como se fora para mostrar às irmãs a beleza da sua figura em autonomia, liberta-se do amplexo, ficando a tocar apenas com a finíssima extremidade dos dedos a mão das outras; primeiro uma delas, cativada pela visão da dupla figura das irmãs presas uma à outra e inclinando-se para ela; depois duas, enlevadas pelo encanto da terceira, dirigindo-lhe uma saudação plena de galanteio; por fim, todas, em profundo amplexo, seios nos seios, membros nos membros, num ardente beijo de amor, transformadas agora em uma única figura de vida gloriosa... É o amor e a vida, o deleite e a sedução da arte, da única arte, daquela que continuamente é ela própria e é sempre a outra, separando-se infindavelmente e reunindo-se ditosamente (WAGNER, 2003, pp. 51-52).

O erro fundamental em que os exegetas sempre retornaram é interpretar a *Gesamtkunstwerk* como um momento em que todas as artes devem estar presentes e com a mesma importância dentro do respectivo momento. Como se todas tivessem, sempre, que ser simultâneas. Mas pelo que observamos na citação acima, sobretudo no segundo parágrafo, a idéia não é essa. A idéia não gravita em torno unicamente na união quantitativa das artes, mas também na

qualidade intrínseca que cada uma delas pode conferir ao conjunto desde as suas especificidades. Ou seja, a obra de arte total é integralmente um movimento performático. Para exemplificar esse caráter performático, podemos usar uma lenda, mencionada por Wagner (2003, pp. 215-218), a lenda de *Wieland, der Schmied* (Wieland, o ferreiro). Em linhas gerais, a história é a seguinte: ele era um artista que trabalhava com metais, fazendo os mais belos e engenhosos artefatos da sua comunidade. Certo dia, ao banhar-se em um lago, viu um gracioso cisne voando em sua direção. Esse cisne, ao aproximar-se das águas, transformou-se em uma mulher e mergulhou no lago a nadar. Wieland foi-lhe ao encontro e a desposou. A mulher-cisne entregou-lhe um anel e disse-lhe que jamais deixasse-a tocar novamente nesse anel, pois o mesmo a levaria de volta para sua terra natal. Ao unir-se ao seu amor, a arte que o ferreiro passa a produzir torna-se ainda mais graciosa. Todavia, ao regressar numa manhã da caça, sua casa estava destruída, juntamente com todas as suas criações. Porém, o pior, ainda estava por vir: ele não encontrou sua amada mulher. Como não viu também o anel, imaginou que a mesma havia conseguido fugir dos inimigos e regressado à sua pátria. Porém, esses inimigos ainda estavam à espreita e conseguem capturar Wieland, que é levado para corte do rei Neiding. Na corte do rei, ele é obrigado a trabalhar duramente e o rei não deixa que o mesmo exponha suas criações. Egoisticamente, Neiding deseja que apenas ele próprio aprecie da arte do ferreiro e assim Wieland, aprisionado, começa a criar para o rei. Para impedir que Wieland fuja, o rei, algum tempo depois, tem a idéia de cortar-lhe os nervos das pernas, imaginando que o ferreiro não precisa delas para criar, pois cria com os braços. Mas aí é que começa o verdadeiro sofrimento de Wieland. Sem a mobilidade das pernas, Wieland tornou-se triste e não pode criar mais nada! E assim ele passa os dias e os anos, imobilizado e não criativo. Porém, uma idéia chega-lhe de repente: e se, ao invés de pés, ele possuísse asas! Seria um excelente substituto e ele poderia novamente gozar da liberdade do corpo. E é o que faz. Constrói asas de metal e voa para longe da corte do rei. Quando está longe o suficiente, atira uma flecha no coração de Neiding que morre instantaneamente e voa em direção ao reino de sua amada mulher-cisne de sua juventude.

Wieland não tornou-se triste por causa do cativeiro. Apenas entristeceu-se após perder a mobilidade do corpo. Essa suprema liberdade foi-lhe retirada com os cortes em suas pernas, que o paralisaram. Sem a integração total de seus movimentos, seu corpo vivo tornou-se morto. E da mesma maneira que o corpo, para executar um movimento total, necessita do

corpo inteiro, Wagner imagina que a arte necessita dessa integração para poder realizar-se. Os braços de Wieland ainda movimentavam-se, seu coração ainda pulsava, mas pelo fato de um de seus membros faltar-lhe, todo o mais ficou comprometido. Um corpo separado, seja de que forma for que ocorrer essa separação, não é um corpo livre. Da mesma maneira as artes também não o são se não cooperarem entre si para a expressão artística completa. A fusão das artes é tanto um conceito de união quanto de cooperação entre as artes:

E assim, complementando-se nas alternâncias da roda do seu dançar, as artes irmãs, agora unidas, mostrar-se-ão e farão valer os seus atributos, ou todas em simultâneo, ou duas delas, por vezes uma só, segundo as necessidades da acção dramática, que, só ela, pode dar a medida e a intencionalidade. Uma vez será a mímica plástica a espreitar as considerações desapaixonadas do pensamento; outras, será a vontade do pensamento decidido a verter-se na expressão imediata do gesto; outras, será apenas a música a ter que dar expressão à torrente do sentimento, à comoção estremeçada; outras vezes, porém, serão as três, no seu abraço conjunto, a elevar a vontade do drama ao plano do agir imediato, eficaz. Porque, para as três artes assim reunidas, há uma só coisa que todas têm que querer para poderem tornar-se livres naquilo que conseguem: é precisamente o drama; as três têm, pois, que estar apostadas em alcançar a intenção do drama (WAGNER, 2003, p. 188).

O erro fundamental da ópera tradicional foi subordinar todas as artes a uma ditadura da música, particularmente da música vocal, o que resultou no enfraquecimento de todas elas, inclusive no da música, que acabou por ser mascarada em uma série de acrobacias vocais insípidas e vulgares, pois não tendo onde apoiar-se, operou a própria castração do drama, em sua falsa liberdade denominada de bel-canto. Não que toda ópera bel-cantista seja o oposto, necessariamente, de drama. Wagner sempre amou *I Capuleti e i Montecchi*, de Bellini. A interpretação da cantora Wilhelmine Schröder-Devrient como Romeu nessa ópera bel-cantista, sempre permaneceu marcada a fogo na mente de Wagner. Foi essa experiência teatral formativa um dos elementos que o impulsionou para o drama. E o drama trágico wagneriano não dispensa a arte do belo cantar. Mas ela tem que estar apoiada dramaticamente para que não torne-se entretenimento grosseiro de mentes cansadas. E mesmo que em Wagner os floreios vocais sejam praticamente inexistentes, o belo canto tem seu lugar quando a íntima carência dramática assim o pedir. *O, du meine holder Abendstern*, (do Tannhäuser), *In Fernen Land* (do Lohengrin), *Mild und Leise* (do Tristão e Isolda), *Morgenlich leuchtend im rosigen Schein* (dos Mestres Cantores de Nuremberg) ou *Winterstürme wichen dem Wonnemond* e *Du bist der Lenz* (ambos da Valquíria), são momentos dotados de uma intensa carga melódica poderosamente justificada pelo andamento dramático. Momentos assim apenas podem ser possíveis quando combinam-se em uma única perspectiva a inteligência musical com a

inteligência dramática. Apenas a música ou apenas a palavra não abarcam essa perspectiva. Nietzsche assim expressou-se quanto a isso:

Wagner, ao contrário, que foi o primeiro a ter reconhecido as lacunas do drama falado, confere a cada evento dramático uma tríplice expressão, pela palavra, pelo gesto e pela música; com efeito, se a música transmite diretamente às almas dos ouvintes as emoções profundas dos personagens do drama, esses ouvintes percebem em seguida na música dos personagens a primeira manifestação visível desses movimentos interiores e, na linguagem falada, uma segunda expressão mais pálida desses mesmos movimentos traduzidos num querer mais consciente (NIETZSCHE, 2007a, p, 127).

E pela analogia com o corpo de Wieland, a obra de arte total torna-se assim não um simples aglomerado das artes. Ela é compreendida em relação ao corpo e, portanto, *complementaridade antropológica, isto é, como complementaridade estética na qual se funda uma compreensão do homem* (JUSTO, in WAGNER, 2003, p. 249). Os órgãos estão para a totalidade do corpo e as artes para a totalidade estética. O corpo de Wieland é a obra de arte e os seus membros as artes irmãs em movimento total – a Reunificação é a grande *Religare wagneriana*.

3.4 Os Personagens Principais dos Dramas Wagnerianos

Ao final dessa dissertação, procedo a uma exemplificação de como os conceitos matriciais wagnerianos expostos no tópico 3.2, são trabalhados nos personagens centrais das obras wagnerianas. Procedo a essa exemplificação não em todas as obras dramáticas de Wagner, mas apenas naquelas que o artista autorizou sua execução em Bayreuth, ou seja, as três primeiras óperas de Wagner: *Die Feen*, *Das Liebesverbot* e *Rienzi, der Letzte der Tribunen*, por não fazerem parte do cânone wagneriano aceito, não constarão dos parágrafos seguintes. Porém, seguramente, tais matrizes estéticas também são encontradas nessas três óperas de sua fase inicial.

A primeira nomenclatura após o primeiro parêntese refere-se ao título da obra no Brasil. O local e as datas entre parênteses referem-se ao local e ao ano de estréia de cada obra e não ao ano em que ela foi composta. Entre o nome da cidade e a data, consta o nome do teatro em que se deu a estréia.

A Redenção pelo Amor, conforme vimos, é um conceito central em Wagner, sendo

desenvolvido a partir de outros dois conceitos: o de Corpo e o de Reunificação, em todas as obras para palco wagnerianas, sendo por isso, *matrizes* estéticas em Wagner.

Der Fliegende Holländer (O Holandês Errante, mais conhecida no Brasil por O Navio Fantasma, a partir da tradução francesa *Le Vaisseau Fantôme*. Dresden, Königlich Sächsisches Hoftheater, 2 de janeiro de 1843), a quarta ópera de Wagner é, segundo o mesmo, a primeira obra legitimamente wagneriana. O Holandês é um personagem condenado a vagar pelo mundo em um navio assombrado. A cada sete anos, tem a oportunidade de pisar em terra firme e, assim, procurar o único modo de encontrar paz: o amor incondicional de uma mulher. Senta, noiva de Erik, é essa mulher. Ela promete ao Holandês amor, mas o Holandês fica sabendo que ela já é comprometida com outro homem. Desesperado, parte em direção ao navio e ordena a sua tripulação fantasma a volta ao mar por mais sete anos. Senta, tomada de profunda compaixão pelo homem condenado, atira-se de um precipício afirmando ser dele o anjo salvador. Quando seu corpo cai ao mar, o navio desaparece e, entre as nuvens, são vistos o Holandês e Senta abraçados. Dois detalhes chamam atenção nessa obra. Primeiramente, o Holandês é um pária, vive isolado das pessoas, sempre em alto mar. Segundo, o mais importante. Ele foi salvo porque outro ser quis unir-se a ele, e em uma união adúltera, afinal Senta já era comprometida com Erik. A efetuação da salvação deu-se através de uma quebra do código moral. Senta precisou emancipar-se dos laços morais que prendiam a livre expressão do seu ser para verdadeiramente unir-se ao Holandês. Para Wagner, a lenda que ele expressou com *Der Fliegende Holländer*, guarda semelhanças com traços da lenda de Ulisses e da lenda do Judeu Errante:

Tanto como Ahasverus, o Holandês deseja a morte para dar um fim a seus sofrimentos. Ora, a libertação, recusada ao Judeu Errante, ele pode obter pela mediação de uma mulher que se sacrifique por ele em nome do amor. O desejo de morte o coloca assim à procura dessa mulher; mas não é mais a Penélope da *Odisséia*, guardiã do lar, e tomada há muito tempo como esposa; (...) é a mulher do futuro (WAGNER, citado em MACEDO, 2006, pp. 87-88, grifo de Macedo).

Após O Holandês Errante, Wagner escreve *Tannhäuser* (Tannhäuser, Dresden, Königlich Sächsisches Hoftheater, 19 de outubro de 1845). É a história do cavaleiro e poeta Heinrich, conhecido como Tannhäuser. Este personagem passa metade de sua vida no reino erótico de Vênus, mas acaba por sentir falta da tranquilidade do lar representado pela princesa Elizabeth. Decide abandonar a deusa do amor e voltar para o reino de Wartburg. Quando para lá retorna,

reencontra Elizabeth, porém em seu íntimo, arde a paixão pela outra forma de amor, simbolizada por Vênus. Na alma de Tannhäuser o conflito é que o mesmo necessita tanto do amor casto e cavaleiresco (representado pela contida e *polidamente* sociável Elizabeth), quanto do amor erótico (Vênus). Porém tanto o reino de Vênus quanto o reino de Wartburg não admitem a união dos dois. O que para Tannhäuser é um complemento, para os outros é oposição. Por isso que, quando está no reino de Vênus sente falta de Elizabeth, mas quando está no reino de Wartburg, na companhia de Elizabeth, sente falta de Vênus. A impossibilidade de Tannhäuser resolver esse dilema, unindo esses dois princípios, a castidade e a sensualidade, originário da visão limitada dos preconceitos sociais, faz com que o mesmo não encontre a redenção neste mundo. Apenas com a morte, e isto simbolizando o afastamento das convenções sociais, ele alcança a salvação. No decorrer do drama, o próprio Papa, autoridade máxima, proclama que Tannhäuser, por ter passado sua vida no reino da deusa pagã, jamais será salvo. O Papa diz que, assim como é impossível que de seu cetro de madeira morta brote ramos, também a salvação jamais brotará para ele, no entanto, o cetro papal floresce assombrosamente, desqualificando o papa e qualquer instituição social enquanto julgadora do homem. Mas ainda assim não é exato afirmar que o personagem título alcançou sua redenção. O florescer do cetro papal pode indicar apenas a possibilidade dessa redenção ocorrer. Mas a redenção viria caso à reunião entre o casto e o profano se efetivasse, o que Tannhäuser não consegue. Todos se afastam de Tannhäuser, com exceção de Elizabeth e Vênus. Ele, desejando tanto uma quanto a outra, acaba por cair por terra, morto. Elizabeth também morre e Vênus desaparece. Em seguida, é ouvido um coro que canta que, na noite anterior, o cajado que o Papa ostenta, misteriosamente floriu. Todavia, fica a dúvida se Tannhäuser alcançou a integralidade no ser do outro, tão essencial para a efetivação da Redenção em Wagner. O corpo de Tannhäuser cai morto e nenhuma das mulheres está ao seu lado. O corpo de Elisabeth é mostrado separado do de Tannhäuser e dentro de um caixão, ou seja, ainda presa aos ritos sociais, no caso, um ritual fúnebre. Tannhäuser é também a voz solitária e libertadora do artista em uma sociedade retrógrada e, em todos os níveis, estratificada. A incompatibilidade do artista com a sociedade será também temática da obra seguinte.

Lohengrin (Lohengrin, Weimar, Grossherzogliches Hof – Theater, 28 de agosto de 1850), é a última obra de sua segunda fase. Wagner comparou-a ao mito grego de Zeus e Semele.

Lohengrin, assim como Zeus, é um ser divino e que desce ao mundo dos homens para encontrar-se com uma mortal. Da mesma maneira que Zeus não pode mostrar-se para Semele em sua verdadeira glória, também Lohengrin ordena Elsa para que não o force a revelar-lhe sua verdadeira identidade. Porém, assim como Sêmele, Elsa insiste em conhecer Lohengrin por completo e ordena-lhe que se revele para ela e o resultado é o aniquilamento da princesa. Nietzsche compreendeu mal essa obra. Embora que essa *incompreensão* apenas tenha se manifestado quando do rompimento dos laços fraternais com Wagner. De qualquer forma, a pergunta que Lohengrin proíbe Elsa de fazer: *Nunca me pergunte qual a minha origem, nem de onde vim e nem mesmo pergunte-me o meu nome!* (Ato I) não é uma proibição solene de questionar e perguntar. Wagner defende dessa maneira o princípio cristão: “Deves e tens obrigação de crer.” *É pecar contra o sublime e o sagrado ter uma mentalidade científica...* (NIETZSCHE, 2007a, p. 22). Muito vulgar e sem propósito essa crítica menor do grande filósofo. O que Lohengrin fala para Elsa possui outro interesse. Ele quer que a mulher mortal mergulhe nele de maneira irrestrita e sem o julgo da razão, que o aceite de maneira irracional, para sair do meio comum em que vive. Ele quer que Elsa o aceite como um estrangeiro, que o aceite da maneira e da forma que ele apresenta-se, que o aceite sem reservas. Sem as reservas de nacionalidade, sem as reservas de classes sociais e mesmo, sem as reservas do próprio nome. Lohengrin deseja libertar Elsa das amarras sociais. Não é uma proibição dogmática, é a maneira com a qual Wagner desejou formular o anúncio da embriagues dionisíaca da dissolução das fronteiras. A proibição de Lohengrin para Elsa é o primeiro anúncio do homem trágico wagneriano, tentativa de reunião entre forças opostas (no caso, o sagrado e o profano ou mesmo a arte e o Estado), é o convite para adentrar nos abismos sem medo, perdendo-se, para encontrar uma nova essência. Nessa última obra da segunda fase é formulado o primeiro anúncio formal do homem trágico wagneriano. Todavia, a relação entre Lohengrin e Elsa já estava fadada, em termos wagnerianos, ao fracasso: os dois casam-se. Aceitam as imposições sociais e religiosas do *nomos*. Na obra que escreveria na seqüência de Lohengrin, no Anel dos Nibelungos, a impossibilidade de uma felicidade plena através dos códigos matrimoniais oficiais, é uma constante. E, assim como em Tannhäuser, Lohengrin também pode ser vista como uma demonstração da tentativa do artista de se comunicar com o público: *simbolicamente, o tema de Lohengrin exprime também, para Wagner, a solidão e o isolamento do artista na modernidade, a inviabilidade de sua ação entre pessoas* (MACEDO, 2006, p. 95).

Tristan und Isolde (Tristão e Isolda, Munique, Königliches Hof – und National – Theater, 10 de junho de 1865). Aqui, Wagner realiza as tentativas de Tannhäuser de unir o sagrado e o profano, bem como também a maravilhosa obra que Lohengrin apenas formulou para Elsa. Pode ser lançada uma interpretação schopenhauriana nessa obra. Porém, essa interpretação não pode negar os inevitáveis deslocamentos efetivados por Wagner dentro desse sistema filosófico. Antes de mais nada, Schopenhauer possuía uma aversão solene em relação as mulheres e ao amor sexual, isso está expresso em muitos momentos de sua filosofia onde *tratou a sexualidade como inimigo pessoal (e também à mulher, esse “instrumento diabólico”)* (NIETZSCHE, 2002, p. 71).

A depreciação schopenhauriana pela mulher e pelo amor sexual está expressa em textos como *Metafísica do Amor*, onde encara as relações humanas como mero e abjeto instinto de preservação da espécie: *Mas quero ir ao cerne da questão e convencer inteiramente que o gosto pelas mulheres, por muito objetivo que possa parecer, é tão-somente um instinto disfarçado, isto é, o sentido da espécie que se esforça por conservar-lhe o tipo* (SCHOPENHAUER, 2006, p. 91). Como a vida, para Schopenhauer, é um ciclo sem fim de tormentos e de sofrimentos, a perpetuação da espécie, por conseguinte, da vida, através do amor sexual, é mesmo um ato de *traição* por parte de qualquer casal enamorado:

Se agora, sob o ponto de vista destas últimas considerações, mergulharmos nosso olhar no tumulto da vida, o que veremos? Todos os homens ocupados com a necessidade e os tormentos, empregando todas suas forças para satisfazer necessidades sem fim e se protegerem do sofrimento sob inúmeras formas, sem todavia ousarem esperar outra coisa a não ser a conservação, por um curto intervalo de tempo, dessa existência individual atormentada. Contudo, no meio do tumulto, notamos os olhares de dois enamorados se encontrarem plenos de desejo – mas por que com tanto mistério, por que assim com tanto medo e às escondidas? Porque esses enamorados são traidores que em segredo tramam perpetuar toda a miséria e tormentos que, sem eles, logo teriam fim – um fim que eles querem impedir, da mesma maneira que, antes deles, seus semelhantes fizeram (SCHOPENHAUER, 2006, p. 110).

De maneira que, a negação dos sentidos e da sexualidade, bem como a aversão às mulheres são, em Schopenhauer, espécies de *leitmotiv*. A negação da pulsão sexual e a aversão à mulher, em Schopenhauer, sendo formas da não perpetuação da espécie humana, são por isso mesmo, caminhos para extinguir a miséria dos homens sobre a Terra e isto nesse filósofo significa negar a vida e entregar-se ao único projeto de felicidade possível: a morte. Pelos tópicos anteriores já ficou bastante claro o quanto Wagner está distante desse idealismo. Além

disso, Wagner jamais concebeu qualquer espécie de misogenia. Pode-se argumentar que esse distanciamento ocorreu em uma época em que o dramaturgo-compositor ainda não havia tomado conhecimento de Schopenhauer, ou seja, antes de setembro de 1854. Sendo assim, as citações seguintes são esclarecedoras:

Numa carta a Mathilde Wesendonck, enquanto compunha *Tristão*, ele esboçou as linhas-mestras de “uma revisão” da metafísica de Schopenhauer; em vez de redimir a “vontade” através da contemplação estética, deveria agora ser possível atingir o mesmo fim através do amor e, por extensão, do amor sexual (DEATHRIDGE e DAHLHAUS, 1988, p. 66).

Schopenhaer acreditava que o sofrimento e a luta eram inevitáveis nesta vida, que a única saída residia na negação da vontade, atingindo o Nirvana, ou cessação de uma existência individual. Wagner, contudo, conseguiu reconciliar uma parte desta filosofia com a sua inclinação pessoal pela sensualidade: o caminho para a pacificação da “vontade de viver” é o amor, dizia ele, especificamente o amor sexual (MILLINGTON, in MILLINGTON, 1995, p. 346).

É conveniente pontuar que *cessação de um existência individual*, em Wagner, não significa necessariamente morrer, negar a vida. Significa como já dito anteriormente, fundir-se no outro, desprendendo-se dos laços sociais e morais. A alegria de Tristão e Isolda é uma alegria que é vivenciada pelos prazeres corporais imersos no mundo:

Como tal, é considerada em geral como uma das mais voluptuosas obras musicais jamais escritas. Além do mais, o compositor não fez concessão alguma ao gosto burguês: um escritor (Wilfrid Mellers) refere-se ao “êxtase orgiástico” da música, ao passo que Virgil Thomson alegou que no dueto do segundo ato “os amantes ejaculam simultaneamente sete vezes”, e que estes momentos estão “claramente indicados na música” (MILLINGTON, in MILLINGTON, 1995, p. 346).

O que há de mais schopenhaueriano em Tristão e Isolda são dois elementos. Primeiro, é a valorização mais pronunciada da música dentro da Gesamtkunstwerk. E a negação do mundo, em segundo lugar. Mas essa valorização, conforme mostrado no subtópico anterior, já é anunciada em *A Obra de Arte do Futuro*, onde a música pode, a depender da situação dramática, *dar expressão à torrente do sentimento, à comoção estremecida*. Como o tema central, aliás, o único tema central de Tristão e Isolda, é o sentimento do amor dos amantes que domina todo o resto, convenientemente a música assume uma posição sempre de destaque nessa obra. Porém, o tratamento dado por Wagner à música não é um tratamento tão extremadamente schopenhaueriano, na medida em que, como em toda a sua produção dramática, a música está a serviço da idéia i.e. de algum expediente extra-musical. O casal vivencia as alegrias do seu corpo através da música. Eles amam o corpo e alegram-se em

tocarem-se, em sentirem-se, em penetrarem-se um no outro, conforme cantam: *sem hesitações, sem separações, sem nomes, sem o “e”*, Tristão afirma: *Eu sou Isolda* e Isolda afirma: *Eu sou Tristão*, por fim exclamam: *sem Tristão, sem Isolda, uma nova essência!* Quando o casal fala das *tristezas do despertar*, eles não negam o mundo. Negam, antes, uma configuração que o mundo tomou, onde é impossível uma expressão de amor tão imensamente incondicional que os dois demonstram. Ora, conforme é mostrada no ato I, a realização desse amor torna-se impraticável por causa das convenções sociais que impedem a livre expressão corporal total pelos sentimentos e a livre expressão dos sentimentos através do corpo. Isolda é casada com o Rei Marke e Tristão, além de cavaleiro preferido do rei, é também sobrinho deste. Então o que está em jogo também são obrigações que um ou outro adquiriu mediante juramentos militares ou religiosos e também obrigações mediante os laços de parentesco. Não é a existência nesse mundo que é negada e, sim, sua configuração. Como os dois não encontram saída nessa existência e, também não querem manter-se separados, anelam pela morte.

Eles negam um mundo em que o amor que sentem um pelo outro não pode ser realizado, negam as condições de um mundo que inviabiliza a paixão entre os dois. Emancipando-se desse mundo, eles dão um passo além da vida, superam a própria vida e se unem, com a dispersão de suas identidades, em uma realidade metafísica superior. Na versão de Wagner para o pensamento de Schopenhauer, o amor que se realiza através da morte ou a morte que se realiza através do amor é o caminho para o estado do Nirvana. Está claro que existe um amor físico entre Tristão e Isolda, no entanto, não haveria efetivamente uma oposição excludente entre sensualidade e espiritualidade. Tristão e Isolda não se libertam dos sentidos de uma forma castradora, o que acontece é uma transfiguração do amor físico, uma espécie de sublimação da sensualidade (MACEDO, 2006, p. 100).

Novamente, onde Wagner parece ser mais schopenhauriano, ele mesmo lança suas quebras. Como bem fala Macedo na citação acima, é uma *versão de Wagner para o pensamento de Schopenhauer*. Não é Schopenhauer, mas uma apropriação da filosofia schopenhaueriana que Wagner estabelece:

(...) a posição de Wagner em relação a Schopenhauer (...) era mais de identificação retrospectiva e imaginosa do que de literal dependência. (...) a glorificação da paixão erótica em *Tristão e Isolda* só pode ser alinhada com Schopenhauer se aceitarmos que o horror expressado pelo filósofo em sua *Metaphysik der Geschlechtsliebe* (Metafísica do amor sexual), e em seu ensaio vitriólico *Über die Weiber* (Sobre as mulheres), não tinha intenção de ser tomado pelo seu significado manifesto (HOLLINRAKE in MILLINGTON, 1995, p. 162, grifos de Hollinrake).

Die Meistersinger von Nürnberg (Os Mestres Cantores de Nuremberg, Munique, Königliches Hof – und National – Theater, 21 de junho de 1868), é a segunda comédia composta por

Wagner. Embora tenha sido imaginada na década de 1840 como uma contraparte satírica do Tannhäuser, seu texto e sua música apenas veio a exteriorizar-se quase vinte anos depois. Aqui, todos os personagens, diferentemente dos seus dramas, são personagens históricos: são todos poetas alemães da baixa Idade Média. O aristocrata Walther von Stolzing, querendo ser músico, sai de seu castelo e vai para o meio do povo, onde conhece a guilda dos mestres cantores e deseja integrar-se a eles. Todavia, para ser aceito, tem que compor uma canção onde esteja completamente unida a música e a poesia. No entanto, o jovem pretendente a artista possui ímpetos e compõe de forma completamente estranha às formalizações da métrica e da melodia que os mestres preservam. É desencadeado então um conflito entre a tradição e o artista revolucionário. No final, tanto o povo quanto os outros mestres cantores integram-se, em uma grande cena popular, festejando a nova melodia de Walther, que mescla de forma tão adorável o texto e o sons. E, por meio dessa reunião entre palavra e música, Walther também consegue unir-se a Eva, musa de suas criações, e encontram assim a Redenção.

Sobre o herói da comédia, Wagner expressou-se da seguinte maneira:

O herói da comédia será a inversão do herói da tragédia: se este último, enquanto comunista – i.e. enquanto indivíduo singular que, pela força da sua essência, se transporta à universalidade por necessidade livre e interior –, se reportava não-arbitrariamente ao contexto e contradições em que se inscrevia, o primeiro, enquanto egoísta, enquanto inimigo da universalidade, esforçar-se-á por escapar-lhes ou reportá-los somente a si mesmo, arbitrariamente, sendo nesses seus esforços combatido, empurrado e finalmente vencido pelo universal, que revestirá as mais diversas e variáveis figuras.

O egoísta será absorvido à *força* na universalidade, sendo portanto *esta* afinal a personagem propriamente dita, a personagem agente e múltipla que ao egoísta – na sua permanente vontade de agir e impossibilidade de o fazer – constantemente surge como acaso arbitrariamente mutante, até o confinar ao estreitíssimo círculo em que ele, privado do ar de que a sua respiração interesseira precisa, acaba por ver a única salvação possível no reconhecimento totalmente incondicional da necessidade do universal. Assim, na comédia, mais ainda do que na tragédia, a comunidade artística, enquanto representante da universalidade, terá uma participação imediata na criação poética (WAGNER, 2003, pp. 202-203, grifos de Wagner).

Walther, enquanto herói dos Mestres Cantores (ou um dos heróis, se adicionarmos o papel importantíssimo, mesmo crucial, de Hans Sachs), realiza seu papel conforme Wagner especificou para um herói cômico. O aristocrata, além de desconhecer as regras formalizadoras da criação dos mestres cantores, também não demonstra muito interesse em unir-se ao povo. Na verdade, deseja mesmo retirar Eva do seio da comunidade, fugindo. Mas, através do espírito profundamente conciliador de Hans Sachs, Walther encontra sua alegria na

festividade popular no final da obra. Porém, ainda nos minutos finais da obra, é tentada, por Walther, uma negação dessa união com o coletivo. Ao ser aceito na corporação dos mestres cantores, é mister que o mesmo receba uma medalha de honra. Pogner, mestre cantor e pai de Eva, tenta colocar a medalha no pescoço de Walther, mas ele rejeita a medalha e exclama que não necessita dos mestres e que pode ser feliz sem eles. Essa brusca declaração causa a consternação do povo que voltam-se para Hans Sachs em busca de apoio. É quando Sachs profere seu último discurso, primeiramente dirigido ao aristocrata Walther e depois para todos os presentes: *Não deprecieis os mestres e honrai a sua arte! Pois a sua justa honra, favoreceu-vos. Não foi a vossa raça, tão nobre, nem os vossos braços, lança e espada, mas sim o facto de serdes um poeta, que fez com que um mestre vos concedesse este prémio* (WAGNER, 1984, pp. 226-227). O discurso provoca grande comoção popular e o próprio Walther e de forma definitiva, uni-se ao povo em saudação a Hans Sachs e a arte.

Muitos chegaram a ver nos Mestres Cantores um conteúdo anti-semita expresso pelo personagem Beckmesser. Esse personagem, que é o antagonista de Walther e também é mestre cantor, tenta barrar a tudo o custo a entrada do jovem aristocrata na corporação. No entanto, Beckmesser não é judeu. E é tão alemão e cristão quanto Walther ou Sachs.

Também deve ser dito, por amor à clareza, que nas óperas de Wagner não há um único personagem judeu. Não há um único comentário anti-semita. Não há nada em nenhuma das dez grandes óperas de Wagner que mesmo remotamente se assemelhe a um personagem como Shylock. Pode-se interpretar Mime ou Beckmesser de modo anti-semita (também se pode interpretar o Holandês do *Navio fantasma* como o judeu errante) (BARENBOIM e SAID, 2003, pp. 107-108, grifos de Barenboim e Said).

O que Barenboim e Said estão afirmando é que tudo depende de nossa imaginação em torno da obra de arte. Se o ridículo e pedante Beckmesser pode ser judeu, o heróico e atormentado Holandês também. A bem da verdade, o Holandês guarda relação direta com a lenda do judeu errante, já Beckmesser, como dito acima, é alemão e cristão. Sabemos, no entanto, que esse discurso final de Sachs foi largamente usado nos comícios no estádio de Nuremberg e que serviu como propaganda do Partido Nacional-Socialista alemão. Porém, sem dúvida alguma, houve um deslocamento imenso da mensagem que esse discurso deseja transmitir. Conforme é mencionado em seu início, o valor do indivíduo não está na raça, nem na filiação e nem nas armas. O valor, a qualidade fundamental em primeiro lugar e em qualquer instância que faz alguém estimável é sempre a arte. Foi a arte que fez Walther, por fim, ganhar o prêmio final.

No término do discurso, a posição central dos artistas e da obra de arte é novamente reiterada acima de qualquer outra instituição do homem: *Por isso vos digo: honrai os vossos mestres alemães! Assim conjurareis os bons espíritos; e se os seguirdes nos seus esforços, mesmo que se dissipe como fumaça o Sacro Império Romano-Germânico, restar-vos-à sempre a sagrada arte alemã!* (WAGNER, 1984, p. 228). No qual a multidão inteira agita bandeiras e conclama: *Viva Sachs! O amado Sachs de Nuremberga!* (WAGNER, 1984, p. 229). Hans Sachs, o artista. É impossível, durante o decorrer de *Meistersinger*, não ficarmos profundamente tocados com a humanidade sincera de sua música. É uma música ricamente humana, no que a humanidade pode orgulhar-se de possuir e que apenas pode ser nomeado com o termo *generosidade*. Qualquer associação político-partidária apenas pode ser compreendida como uma pequena crítica menor e que torna-se por seu turno espúria e injustificada quando são apresentados diante de nós personagens de uma nobreza tão branda e conciliadora como Eva, Sachs, Walther, David e Magdalena. E não podemos esquecer das *fraquezas humanas*, dos seus *delírios* e de suas *ilusões*, do sedutor *Wahn* que em certo ponto da trama toma toda a cidade de Nuremberg, trazendo à tona nos seus moradores as angústias reprimidas. Esse *Wahn* pode ser tipificado na figura de Beckmesser. O que torna esse personagem tão atraente quanto o quinteto acima mencionado. Beckmesser não é uma caricatura do povo judeu. Ele é o modelo de uma face que encontra espelho em qualquer ser humano.

Siegfried é o personagem central dos dramas *Siegfried* e *Götterdämmerung* (Siegfried e Crepúsculo dos Deuses, Festspielhaus, Bayreuth, 16 e 17 de agosto de 1876), segunda e terceira jornadas, respectivamente, de O Anel dos Nibelungos. Ele é o filho solar do amor dos irmãos Siegmund e Sieglinde. Amor esse adúltero e incestuoso que quebra os vínculos de toda e qualquer estratificação imposta pelo homem a favor de um retorno a reunião primeva com os instintos. Siegfried é personagem também do despertar do elemento feminino do homem, esse elemento que Tristão sentiu e aceitou por intermédio de Isolda, Siegfried descobre ao despertar Brünnhilde. O despertar de Brünnhilde é também o despertar do feminino no homem.

Aqui, como em Tristão e Isolda, as fronteiras são despedaçadas. Quando Siegfried chega ao cume da montanha onde o corpo de Brünnhilde está adormecido e cercado pelo fogo também incestuoso de seu pai Wotan, avô do herói, ele admira a beleza daquela figura que julga ser

um homem. Ele está extasiado com essa beleza. Para sublinhar mais ainda esse encanto no jovem, a orquestra durante toda essa parte executa motivos ligados ao amor. O motivo da alegria de amar, ou simplesmente motivo do amor, é combinado com o motivo de Freia, sendo que esse último motivo eleva-se em um crescendo formidável de ardente doçura: o jovem está fascinado com a beleza desse ser que pensa ser um homem. É ouvido também o motivo de Frica. Isso pode gerar um pouco de confusão à primeira audição – afinal, como se explica o fato de um motivo ligado a uma personagem tão retrógrada como é a deusa do casamento figurar nesse drama e, mais ainda, em uma cena como essa! Temos que lembrar que Frica sempre desejou prender Wotan através dos laços do amor, convencional e legitimado, porém através do amor; é nesse contexto que se justifica a aparição desse motivo aqui: o nascimento do amor em Siegfried que já o liga ao ser maravilhoso que ele está contemplando. Como já observado, os motivos em Wagner possuem uma plasticidade imensurável e ele os adapta às suas necessidades dramáticas, de forma que os motivos assumam características insuspeitas, como nesse caso. E temos o ardente motivo do Amor, o mesmo motivo musical que uniu sexualmente seus pais no ato I do drama anterior. Mas dessa vez não são apenas os violoncelos que o tocam - todas as cordas o fazem - aumentando exponencialmente o fascínio e o desejo. E embora saibamos que se trata de uma mulher, Siegfried não sabe! Subiu a montanha pensando encontrar uma mulher, quando viu que a figura adormecida vestia uma armadura, imediatamente julgou ser homem, mas não freiou o ardor e a emoção. Pelo contrário, ao vê-lo com o capacete na cabeça, deseja ver-lhe o rosto – e seu coração se eleva com a beleza da face do *outro rapaz* e não apenas do rosto mas, antes, de todo o corpo – *sua imagem me completa de felicidade*, exclama. Que quadro encantador suas palavras pintam: *resplendor, labradas, fulgurantes, lindo, reluzentes, rosto lindo, sol sorridente, brilha!* Apenas luz e beleza têm lugar no peito do rapaz ao ver esse *homem armado*. Entretanto não é apenas essa pulsão erótica por um homem que inflama os sentidos de Siegfried. Esse momento é o início de algo ainda maior, trata-se, com efeito, do despertar da mulher no homem. Antes que Siegfried desperte Brünnhilde, ele próprio deve despertar para esse fato: a dualidade sexual da humanidade, o despertar do feminino no homem é a última fronteira da *Umwerthung aller Werther* siegfriediana. Wagner foi atormentado com essa idéia até o fim de seus dias e encontrou diversas soluções dramáticas para esse conceito em seus dramas. Ora, o nosso além-do-homem não pode carregar os pesos morais do homem presente. Essa diretriz ultrapassa qualquer classificação de sexualidade, não se trata de

Siegfried ser homossexual, heterossexual ou bissexual, trata-se de ser aberto para a contemplação do que é belo, da *beleza*, do que nos acalma e enobrece, do que, quando livres dos agulhões sociais, inunda-nos com torrentes de fogo em todas as partes do nosso corpo, do nosso espírito e não paramos de pensar, é a chama da Redenção pelo Amor incondicionalmente inflamando e religando os corpos. O êxtase siegfriediano contínua: ele deseja agora retirar a armadura do guerreiro. Ao retirá-la, esse rapaz que é amigo de ursos e lobos, que derrotou dragões, que escuta e compreende a natureza, que nunca conheceu o medo... Sai correndo gritando *Não é um homem!* Tomado de surpresa e ansiedade, com os dedos na boca, está assustado, conheceu o medo ao ver os seios de Brünnhilde e agora, devagar, retorna para junto da mulher, chorando pela mãe – nunca viu uma mulher antes, e em sua cabeça, aquela que se encontra adormecida apenas pode ser a sua amada mãe. Tomando-a nos braços, pede que desperte. Ao se acalmar, volta a deitá-la e deita-se em seu seio; aos poucos, sua cabeça vaga em direção ao rosto de Brünnhilde e Siegfried, quase sem notar, encosta seus lábios nos da mulher e o jovem a beija demoradamente – tem início o despertar de Brünnhilde, a cena mais poética e mais plena de beleza e sublimidade de todo o Anel, é por cenas assim, que caímos pasmos ante a magnificência da suprema generosidade do espírito de Wagner, não posso deixar de citar Nietzsche:

Na cena em que Brünnhilde é despertada por Siegfried, Wagner atinge uma altura, uma santidade da emoção que evoca o brilho das geleiras e das neves dos Alpes – tão pura, tão solitária, tão inacessível, tão estranha ao desejo se ergue aqui a natureza iluminada pelo amor. A esfera das nuvens e das tempestades, até mesmo a do sublime é ultrapassada. (NIETZSCHE, 2007a, p. 87).

Parsifal (Parsifal, Festspielhaus, Bayreuth, 26 de julho de 1882) é o último drama wagneriano. É também a concretização máxima de toda a sua estética – é sua obra-prima, seu canto do cisne, sua obra mais refinada, é o novo evangelho exposto através do teatro. Ele perseguiu esse tema durante toda a sua vida, de forma que posso afirmar que se trata do *maior amor de Wagner*.

O personagem título é o *tolo inocente* que descobre, através da compaixão, o sentido maior de toda a existência nesse mundo.

Parsifal descobre que o modo como se relacionou com sua mãe e com seu pai ausente não é a maneira como devemos nos relacionar com uma força maior que dirige a nossa vida. Assim que você ultrapassa os limites sociais, você tem de formar uma visão, uma experiência maior. (KELEMAN, 2001, p. 85).

Parsifal começa sua jornada abandonando sua casa. Seu pai ele não conheceu, morreu em batalhas quando a criança estava no útero materno. Sua mãe, devido ao destino de seu marido, desejou privar o pequeno Parsifal de qualquer contato com o mundo. Mas Parsifal se rebela contra o braço maternal e foge de casa. Sua mãe passa dias e noites em desespero, chorando pela fuga do filho. Ela espera por vários dias e noites o seu retorno, mas Parsifal não volta. Sua mãe morre de tristeza, atormentada, com *o coração partido*, conforme é mencionado em certo momento do drama. Enquanto caminha em uma floresta, Parsifal encontra um lago repleto de cisnes. Quando percebe que um dos animais alçou voo, dispara uma flecha e acerta no peito do cisne, que também morre com o coração esvaçado. Parsifal não sabia que estava na floresta protegida pelos Cavaleiros da Ordem do Santo Graal, onde todas as criaturas são sagradas. É levado pelos cavaleiros para ser julgado, mas ao ouvir a oração de Gurnemanz pelo cisne morto, quebra as armas e chora, demonstrando assim, o princípio de sua compaixão por toda a criação.

Ele é levado ao templo do Graal, onde se emociona com o sofrimento do Rei Amfortas. Mas ao ser questionado sobre o significado da cerimônia que acabou de presenciar, uma Eucaristia, nada sabe responder. Diante do silêncio do garoto, Gurnemanz o expulsa do templo ordenando-lhe que nunca mais retorne ao mesmo.

Todavia Parsifal retorna. E volta portando um ícone sagrado a muito perdido pela Ordem: a lança que perfurou o corpo de Cristo. Entrando novamente no templo, Parsifal coloca lado a lado a lança e o cálice sagrados que haviam sido *separados*. Novamente unidos, Parsifal torna-se o novo rei do Graal. Ele reuniu a lança e o cálice, o princípio masculino e o princípio feminino, ele próprio alcançou esse despertar.

Com a perda da lança, a Ordem do Graal ficou enferma, pois havia perdido a lança, i.e. seu princípio masculino. A busca de Parsifal é a busca por esse princípio. O herói é um herói feminino que parte para encontrar seu eu masculino, mas não nega o feminino quando o encontra. Ele vivencia os dois em seu ser, como o fazem também Tristão e Siegfried, embora estes dois encontrem seu lado feminino. Parsifal é um personagem ao mesmo tempo homem e mulher, ativo e passivo, é assumidamente andrógono. Ele reúne em si as duas essências

humanas, ele é o Sol e Lua, animus e anima. Essa religação também ocorre em outro nível. Parsifal não se integra a uma reunião apenas com seu ser e com os seus companheiros humanos da Ordem do Graal. Nesse drama, a Reunificação alcança seu ápice: Parsifal se liga com a Natureza, com as plantas e com os animais. Sua compaixão ante a morte do cisne que ele mesmo provocou, inicia esse processo e o batismo da mulher no terceiro ato (através da personagem Kundry), que faz com que a natureza renasça, completa o ciclo. Parsifal leva para o templo Kundry, a mulher que antes era proibida de entrar no recinto. Lá, a Redenção se efetiva: masculino e feminino, homem e mulher, Parsifal e Kundry, lança e cálice são reunificados enquanto que, no pátio exterior de frente ao templo, toda a natureza celebra. A humanidade encontrou sua religação total: consigo mesma, com o outro e com a Natureza. A Redenção pelo Amor encontra aqui seu momento mais delicado, mais profundo e mais sublime. Mais wagneriano.

CONCLUSÃO

Ao longo desse texto, analisamos o contexto histórico do qual Wagner é herdeiro. Suas formulações em torno da Grécia Trágica derivam das modificações que queria engendrar no quadro social *degenerado* que vivenciava. Onde a arte havia perdido a sua relação estreita com a comunidade, diferentemente do que ocorria na Grécia, conforme entendeu o seu olhar para os áticos. A arte, na época do dramaturgo-compositor, era um artigo de moda supérfluo que divertia ricos entediados, não era o fundamento primeiro da existência. Porém a estética wagneriana funda-se precisamente nessa relação íntima que a arte deve possuir com a vida e com a comunidade – drama e sociedade são elementos indissociáveis na visão trágica wagneriana. A arte, segundo Wagner, precisa retornar ao seu lugar primevo i.e., o seio da comunidade. O artista é a figura que opera essa religação. Esse termo *religação*, confere sim ao programa artístico wagneriano um caráter intensamente religioso. E como tal, Wagner elabora uma *religião da arte*. Nessa religião, o homem wagneriano, entendido como homem trágico, é o homem artista, o homem criador. Esse homem é compreendido, na sua totalidade, enquanto indivíduo que se desprende de sua individualidade para expressar-se livremente no *ser* do outro. Esse amor à alteridade, essa imersão no coletivo, é o que torna o indivíduo um *ser trágico*. Em sua dramaturgia, seus personagens sempre estão em busca de *redenção*. Essa redenção só é alcançada quando o personagem liga-se definitivamente e sem preconceitos fronteirios ao outro. Aceitando-o e nele complementando a sua própria essência, fazendo nascer uma nova síntese. Dessa nova síntese emerge um novo ser humano, que orientado para o prazer de seu corpo, encontra a satisfação no corpo do outro. Que o Estado e a sociedade, que os abismos entre um homem e outro cedam a um sentimento avassalador de unidade que o reconduzam ao coração da natureza. O homem trágico wagneriano é o ser-devir: união de antíteses, alteridade. Fusão dos opostos, unificação total das partes (sem que se perca qualquer elemento constituinte de ambas). O que interessa é o corpo em sua reunificação com o homem e com a natureza. *O corpo é dado. O mito é dado a partir do corpo* (KELEMAN, 2001, p. 25).

Wagner usou seu gênio em uma verdadeira batalha de gigantes. Pois a ópera, ao longo dos séculos, recebeu fortes e violentas críticas, mas a campanha movida por Wagner ultrapassou os limites desse gênero musical, para se configurar em uma verdadeira máquina de guerra contra as condições sociais e culturais de seu tempo. Sua aversão ao homem, tal como o mesmo se mostrou desde a Era Cristã, levou-o a propor uma substituição da religião oficial por uma religião, a que ele estava criando, a religião da arte. No capítulo 2, as gritantes diferenças entre os humanos cristão e o grego trágico, levaram-no a críticas ferrenhas tanto a religião cristã oficial tanto quanto a indústria. Para Wagner, essa dupla mostrava-se para o homem como os principais agentes de uma sociedade que buscava não libertar o homem, mas escravizá-lo. Nesse aspecto, as ideias wagnerianas ganham contornos fortemente atuais. A desvalorização do ser humano frente a máquina é apenas um ponto de intersecção entre o pensamento wagneriano no século XIX e o nosso século atual.

No capítulo 3 a formação de um novo ouvinte foi analisada a partir da oposição entre a forma sonata clássica e a melodia de motivos-condutores estabelecida por Wagner. Como era de costume em Wagner, essa nova maneira de ouvir, perceber e entender os sons afinava-se com a construção social de um novo modelo de vida para a humanidade. Se a rigidez das formas clássicas, sobretudo da forma sonata, figurava-se como espelho de uma sociedade hierarquizada e dividida, onde a ordem estabelecida era sempre preservada, essa nova forma melódica criada por Wagner, era a contraparte de uma sociedade mais igualitária e sem divisões. Na forma sonata há a hierarquia de tons, escalas, melodias, há momentos mais importantes e outros menos; na melodia motivica qualquer nota é importante e tão importante quanto a anterior ou a posterior, ela não obedece a um desenvolvimento rígido de temas, mas sim a especificidade dramática daquele momento em particular.

No capítulo 4, através do texto wagneriano *A Obra de Arte do Futuro*, tracei as linhas gerais da estética wagneriana. Usando o método matricial, expus os pontos pilares da estética de Wagner, comparando-os em alguns momentos com alguns aforismos nietzschianos. A Redenção pelo Amor é a chave mestra para abrir as portas da exegese das obras do Mestre de Bayreuth. Essa redenção apenas é efetivada quando outros dois conceitos estão presentes, para que se complementem, aos quais denominei a saber: o corpo e a reunificação. Os personagens dramáticos nos dramas wagnerianos sempre buscam a redenção, essa redenção

sempre é buscada na imersão do ser em outro ser, alcançando, a maneira de Tristão e Isolda, uma nova síntese vivificadora. A desobediência as leis do nomos é essencial para que se alcance a redenção. Não é essa sociedade dividida e repleta de hierarquias que pode salvar o gênero humano. Não é a religião ou os laços matrimônios ou qualquer elemento aceito pelo poder de tradições passadas que pode operar a salvação. Antes, é a negação dessa forma de vida baseada nos governos estabelecidos que pode colocar o homem no caminho de sua felicidade. Assim sendo, Siegmund engravida a irmã Sieglinde, que por sua vez é casada com Hunding (como sempre em Wagner, casamentos oficiais são infelizes e estéreis). Dessa união adultérea e incestuosa nasce Siegfried, uma afronta aos costumes, o maior herói do *Ring*. Siegfried, por sua vez, segue as pisadas do pai: forja novamente a espada que foi destroçada na última batalha de seu pai; mata Fafner, o gigante que se transformou em dragão e que guardava o maior tesouro da Terra, que Siegfried livremente despreza; estilhaça a lança de Wotan, símbolo de seu poder e de seu governo no mundo; e desperta Brünnhilde, trazendo-a do Reino do Walhalla para viver no seio da deusa Gaia entre os mortais.

REFERÊNCIAS

De Wagner:

- WAGNER, Richard. *O Anel dos Nibelungos*. São Paulo: Editora Abril, 1972. (Coleção As Grandes Óperas, n. 15).
- _____. *Os Mestres Cantores de Nuremberga*. Tradução de Manuela Rosa. Lisboa: Editorial Notícias, 1984. (Coleção Ópera Imortais).
- _____. *Beethoven*. Tradução de Teodomiro Tostes. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
- _____. *A Arte e a Revolução*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1990.
- _____. *A Obra de Arte do Futuro*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.
- _____. *Carta Abierta a Ernst von Weber / El Público en Tiempo y Espacio / Heroísmo y Cristianismo / Religión y Arte / Sobre la Determinación de la Ópera*. Estes textos se encontram no site: ><http://archivowagner.info/16e.html><.

De Nietzsche:

- NIETZSCHE, Friedrich W. *A Genealogia da Moral*. Tradução de Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2002.
- _____. *Ecce Homo: como se vem a ser o que se é*. Tradução de Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Editora Rideel, 2005. (Biblioteca Clássica).
- _____. *O Caso Wagner / Nietzsche Contra Wagner / Richard Wagner em Bayreuth*. Tradução de Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 2007a. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, n. 86).
- _____. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Schwarcz, 2007b.
- _____. *Crepúsculo dos Ídolos: ou Como Filosofar a Marteladas*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2008a. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, n. 28).
- _____. *O Anticristo*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008b. (Coleção A Obra-Prima de Cada Autor. N. 50).
- _____. *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Hedra, 2008c.
- _____. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a Uma Filosofia do Futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz, 2008d.
- _____. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Tradução de Alex Marins. Editora Martin Claret, 2008e. (Coleção A Obra-Prima de Cada Autor, n.22).

Sobre Wagner:

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

BARENBOIM, Daniel, SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOKINA, John. *Opera and Politics: from Monteverdi to Henzi*. Yale: Yale University, 1997, pp. 86-110.

CAZNÓK, Iara Borges, NAFFAH Neto, Alfredo. *Ouvir Wagner: ecos nietzschianos*. São Paulo: Musa Editora, 2000.

DEATHRIDGE, John; DAHLHAUS, Carl. *Série The New Grove: Wagner*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Olhar Distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1983, pp. 313-337.

MILLINGTON, Barry. *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

NEWMAN, Ernest. *História das Grandes Óperas e de Seus Compositores, Vol.1: Richard Wagner*. Porto Alegre: Editora Globo, 1949.

Sobre Nietzsche:

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche: volume 1*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

LINS, Daniel, GIL, José. *Nietzsche e Deleuze: jogo e música*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.

MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a Polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

Sobre Wagner e Nietzsche:

ANTUNES, Jair. *Nietzsche e Wagner: Caminhos e Descaminhos na Concepção do Trágico in Revista Trágica, n. 2, segundo semestre de 2008*.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.

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

Sobre Música:

ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música: da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MORRISON, Bryce. *Liszt*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

ROSS, Alex. *O Resto é Ruído: Ouvindo o Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Sobre Teatro:

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

KERMAN, Joseph. *A Ópera como Drama*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naife, 2007.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Outros:

BARBER, Richard. *O Santo Graal: a história de uma lenda*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

BRITO, R.; GUINSBURG, J. “Método Matricial”. In: CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e Transformação*. São Paulo: Editora Ágora, 2008.

COSTA, Cristina. *Sociologia: Introdução à Ciência da Sociedade*. São Paulo: Editora Moderna, 2005.

FARIAS, Robson Fernandes de. *Ética e Atividade Científica*. Campinas, SP: Editora Átomo e Editora da UFPA, 2006.

HABERMAS, Jürgen, RATZINGER, Joseph. *Dialética da Secularização: sobre razão e religião*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2007.

JAEGER, Werner. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KELEMAN, Stanley. *Mito e Corpo*. São Paulo: Summus Editorial, 2001.

RICHTER, Hildergard Bromberg. *Aprendendo a Respeitar a Vida*. São Paulo: Paulus, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo Como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2001.

_____. *Da Morte / Metafísica do Amor / Do Sofrimento do Mundo*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006. (Coleção Obra-Prima de Cada Autor, n. 66).

VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, Os Deuses e Os Homens*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.