

Gesamtkunstwerk

A Obra de Arte Total – de Richard Wagner

**A Criação da imagem simbólica
no drama *O Anel do Nibelungo***

Allan Lourenço da Silva





UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

REITORA

Angelita Pereira de Lima

VICE-REITOR

Jesiel Freitas Carvalho

DIRETOR DA EDITORA UFV

Wilson José Flores Jr.

CONSELHO EDITORIAL

Cândido Vieira Borges Junior

Cristiana Maria Toscano

Daniela de Melo e Silva

Fábio Ferreira de Almeida

Laerte Guimarães Ferreira Junior

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues

Marlon Jeison Salomon

Oswaldo Cascudo Matos

Wilson José Flores Jr. (Presidente)



Gesamtkunstwerk

A Obra de Arte Total – de Richard Wagner

A Criação da imagem simbólica
no drama *O Anel do Nibelungo*

Allan Lourenço da Silva



© 2025, Editora UFG

Capa e Projeto gráfico

Ilíada Damasceno

Editoração eletrônica

Ilíada Damasceno

Revisão

Editora UFG

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Silva, Allan Lourenço da
Gesamtkunstwerk [livro eletrônico] : a obra de arte total de Richard Wagner (1813 - 1883) e a criação da imagem simbólica no drama o anel do Nibelungo / Allan Lourenço da Silva. -- 1. ed. -- Goiânia, GO : Editora UFG, 2025. -- (Expressão acadêmica ; 1)
PDF

Bibliografia
ISBN 978-65-86636-37-6

1. Artes 2. Imagens 3. Obras de arte 4. Performance (Arte) 5. Richard, Wagner, 1813-1883 I.
Título
II. Série.

25-325408.0

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes 700

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

Editora UFG

Rodovia R2, n 3.061

Parque Tecnológico Samambaia

Câmpus Samambaia - UFG

CEP: 74690-631 - Goiânia - GO

<https://editora.ufg.br/>

E-mail: editora@ufg.br

livraria.editora@ufg.br



Dedico este livro aos meus pais, Wilmar e Raimunda, que com afeto, amor e carinho criaram os seus cinco filhos e constituíram uma linda família. Ofereço, também, à Dra. Nádia Maria Weber Santos que conduziu este trabalho com muita sapiência e sensibilidade. A vocês, que me ensinaram a nunca desistir, dedico esta obra.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade de viver, de amar e de conhecer. Aos meus pais, meu mais profundo amor, respeito e gratidão por me incentivarem sempre a estudar e a me tornar um ser melhor.

Agradeço aos meus irmãos Alex, Adriano e João Divino, à minha irmã Alessandra, aos meus sobrinhos e sobrinhas, aos meus familiares e amigos por entenderem minhas ausências em momentos de confraternização. A todos vocês, desejo tudo de bom na grande jornada desta vida.

Agradeço aos meus amigos pessoais e de trabalhos da cena teatral de Goiânia – Rubens Rodrigues, Almir de Amorim, Luzia Melo, Júlio Vann, Danilo Alencar, Roosevelt Saavedra, Rodrigo Horse, Alexandre Greco, Washington Dias, Júnior de Oliveira, Eduardo Teixeira, Everson Alcântara, Carlos Brandão, Marci Donellas, Luciene Araújo, Rose Meiry O. Costa, Érico França, dentre tantos outros – pela oportunidade de adquirir de vocês, na prática, o conhecimento técnico de iluminação, sonorização, cenografia, atuação, direção, produção cênica e de ser humano.

Agradeço à coordenadora Iolene Lobato por todo apoio no decorrer do processo de doutoramento; aos docentes Kárita Garcia, Adriana Brito, Rafael Blat, Luis Guilherme e Walkenes Lagares, bem como a todos os discentes do Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica da Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França, pela oportunidade de construir conhecimento sobre a produção da cena e da arte no Estado de Goiás. A vocês, meu muito obrigado.

Agradeço muito aos doutores Vânia Dolores Estevam de Oliveira, Almir Ribeiro, Karine Ramaldes, Robson Corrêa de Camargo, Carlo Pianta, Roberto Abdala Júnior e Eduardo José Reinato por aceitarem participar de minha banca de defesa de doutorado e por avaliarem meu trabalho por meio da

leitura atenciosa que fizeram. É uma honra ter vocês nesse momento tão importante para mim.

Um agradecimento especial ao professor e encenador Dr. Robson Corrêa de Camargo, primeiramente pela amizade e, principalmente, pela parceria no desenvolvimento inicial da investigação que originou este livro e de todas as que tenho realizado junto ao Grupo Máskara. A ti, professor Robson, agradeço por me possibilitar desenvolver todo o conhecimento prático e teórico da cena, da arte e da vida. Saiba que sempre me inspirei em você para construir meu trabalho enquanto ser humano e artista. Desejo-lhe sempre tudo de bom e de melhor. Tenho certeza de que cresci muito sob sua orientação e direção enquanto artista e estudioso da área.

Agradeço aos meus amigos e amigas do Grupo Máskara que fizeram e fazem parte da minha jornada de artista iluminador e ator. Sou grato por aprender e desenvolver com cada um de vocês a arte da encenação em seu múltiplo diálogo inter e transdisciplinar. Tenho certeza de que juntos temos desenvolvido um excelente trabalho teórico e prático na cena teatral goiana, brasileira e mundial. A vocês, desejo tudo de bom na vida e na arte.

Agradeço aqui, em especial, à professora Dra. Nádia Maria Weber Santos por ter aceitado o desafio de orientar o estudo que originou este livro, após a banca de qualificação de doutorado. Sei que não foi uma tarefa fácil, principalmente devido ao desafio da tese e ao momento em que este autor se encontrava. Obrigado por compartilhar seu conhecimento e por ter me apresentado ao meu coorientador, Dr. Carlo Pianta. Obrigado por me conduzirem com tanta sapiência e sabedoria na reta final do meu estudo. A ambos, serei imensamente grato por tudo que fizeram por mim.

Agradeço a todo o corpo docente, discente e técnico do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, em especial à Ana Maria, que sempre me acolheu tão bem no decorrer do doutorado. Aos meus amigos de estudo Luciano di Freitas, Nancy de Melo, Marcelo Fecundes e a toda a turma de doutoramento de 2019, agradeço pelas trocas de conhecimento durante as disciplinas.

Um amoroso agradecimento à minha namorada, Dra. Kárita Garcia Soares, por acreditar em mim e por me acolher tão bem nos momentos mais difíceis desta trajetória. A ti, meu bem, meu mais profundo amor e carinho. Agradeço muito à Dra. Ivone Garcia, ao Dr. Marcos Antônio e a toda a sua linda família por tudo que fizeram por mim nestes últimos tempos. A vocês, meu eterno respeito e admiração.

Por fim, agradeço à Universidade Federal de Goiás, à minha psicóloga Karla Nyland, que muito me ajudou na época da pandemia da Covid-19, à minha revisora Simone Luciano Vagas e a todos que, de alguma forma, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste livro, fruto de uma pesquisa de doutorado.

*Você não sabe o quanto eu caminhei
Pra chegar até aqui
Percorri milhas e milhas antes de dormir
Eu nem cochilei
Os mais belos montes escalei
Nas noites escuras de frio chorei
A vida ensina e o tempo traz o tom
Para nascer uma canção.*

Grupo Cidade Negra, A Estrada

APRESENTAÇÃO

Um começo de conversa: sobre o autor e suas reflexões iniciais

A investigação que deu origem a este livro, fruto de uma tese de doutorado, teve seu ponto de partida em um diálogo entre mim, como estudioso da área, e o Dr. Robson Corrêa de Camargo, após uma aula ministrada sob sua orientação na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, em meados de 2018. Esse encontro despertou várias questões sobre a arte que se tornaram temas de estudo para futuras investigações.

Além disso, o desejo de aprofundar meus estudos em nível de pós-graduação e concluir a tese teve raízes pessoais no projeto que venho realizando desde 2012, como ator, iluminador, diretor, e professor, sobre luz, sombra e escuridão, em colaboração com o Grupo Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance. Esse projeto baseia-se na interação entre prática e teoria, utilizando uma abordagem experimental de tentativa e erro.

Sob a orientação de Camargo, conduzi estudos acadêmicos na Universidade Federal de Goiás sobre experiências práticas relacionadas à concepção e à produção de luz, sombra e escuridão, além da criação da imagem no Grupo Máskara. Esses estudos incluíram a monografia *Luz e sombra em Senhora dos Afogados à luz de Rembrandt* (Silva, 2013), elaborada na Escola de Música e Artes Cênicas, e a dissertação de mestrado *Cascando Beckett entre a luz e a sombra: um diálogo com Rembrandt Van Rijn (1606-1669) e Edward Gordon Craig (1872-1966)*¹ (Silva, 2018), realizada no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, na Área Interdisciplinar da Faculdade de Ciências Sociais da

1 Trabalho disponível em <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9315>.

mesma universidade. Por meio dessas experimentações cênicas, proporcionadas por Carmago, encenador e orientador, pude compreender a relevância das investigações tanto práticas quanto teóricas nas Artes da Cena.

Ao longo de mais de uma década, imerso no aprendizado da cena, da arte e da vida, tive a oportunidade de construir, por meio de diálogos e investigações no Grupo Máskara, uma base teórica e prática sólida. Isso me capacitou para atuar como professor em diversas áreas, como iluminação cênica, imagem e som, direção de arte, dança, música e orientação de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs) no Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica, da Escola do Futuro de Goiás, em Artes Basileu França.

Na minha prática pedagógica, tenho adotado uma abordagem dialética e interdisciplinar para o ensino da luz, da sombra e da escuridão na criação da imagem no contexto da produção do espaço performático da encenação. Esses fenômenos – luz, sombra e escuridão – explorados em trabalhos durante a graduação e o mestrado, bem como em atividades práticas do grupo e do ensino, transcendem sua função mimética e de representação da realidade. Eles assumem, em seu potencial simbólico, formas poéticas, imagéticas e dramáticas, enriquecendo o universo da arte cênica.

No Máskara, percebi que a produção da performance artística não se resume apenas à interação entre texto e ator; antes, engloba uma engenharia complexa da cena, na qual todos os elementos da teatralidade moderna – como figurino, maquiagem, sonoplastia, cenografia, iluminação, produção, dramaturgia e direção – desempenham papéis fundamentais. Esses elementos requerem uma análise cuidadosa para a construção da encenação, revelando-se, na interdisciplinaridade da produção cênica, a essência das performances artísticas, conforme destacado por Camargo (2013).

Para ilustrar esse conceito de forma mais clara, gostaria de compartilhar o processo de criação da performance *Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*², dirigida por Camargo (2016) com base na obra do dramaturgo irlandês

2 O material pode ser encontrado no site do Grupo Máskara, disponível em <https://maskara-nucleodepes.wixsite.com/maskara>.

Samuel Beckett (1906-1989). Ao analisar esse processo durante minha pesquisa de mestrado em Performances Culturais (Silva, 2018), pude constatar o intrincado jogo envolvido na criação da imagem de um espetáculo ou performance.

Especificamente, observei um estágio liminar, um entrelugar – zona fronteira – no qual os artistas transitam entre a objetividade e a subjetividade para conceber uma imagem que, apesar de singular, é tão comum quanto qualquer outra. Ao participar do processo criativo dessa performance junto ao Grupo Máskara, despertou em mim um desejo e uma abordagem investigativa em relação à imagem e à construção cênica. Através dessa investigação inicial, percebi que a encenação não apenas reflete uma imagem, como também a produz, sendo simultaneamente um produto e uma geradora de imagens.

Diante disso, percebi a necessidade de ampliar o diálogo, indo além desses fenômenos, a fim de explorar a criação da imagem simbólica, definição que abordarei mais à frente nesta obra, na produção teatral. A encenação, caracterizada como um conjunto de elementos na formação da imagem, é resultado de diálogos sensoriais, visuais e sonoros. Nesse processo, dramaturgos, diretores, atores, cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, aderecistas, figurinistas, maquiadores e equipe técnica unem esforços para conceber a imagem do drama em seu potencial simbólico ou mimético.

Para tanto, a equipe criativa se organiza com base em seus diversos campos de conhecimento, buscando promover, por meio de um diálogo interdisciplinar, o *Leitmotiv* – tema condutor – da imagem da encenação. Diante desse cenário, fui instigado a refletir sobre a produção da obra e o caráter interdisciplinar de sua realização, o que resultou no presente livro, que explora a contribuição de Wagner na produção do drama, visando compreender a potencialidade da imagem na sua *Gesamtkunstwerk*.

Allan Lourenço da Silva
Goiânia-GO, maio de 2025

PREFÁCIO

Seria Wagner um *performer*?

Escrever um prefácio não é tarefa simples. Engana-se quem diz que o é. Menos ainda sob o convite do autor, pois prefaciá-lo é “dizer no princípio” (do latim *praefatio*, “o que se diz no princípio”) e, assim, conduz-se o olhar do leitor e sua imaginação sobre o que ele vai ler já desde o início. Mesmo sendo escrito após a obra ter sido finalizada, um prefácio é um exercício que “ocupa um lugar liminar, fronteiro (por estar fora e dentro) e remetendo a uma dimensão temporal tripla (passado, presente e futuro)” (Vasconcelos, 2006, p. 175). Esta “antecipação discursiva”, que coloca em diálogo dois interlocutores – o autor prévio e o futuro leitor –, é uma ponte transversal que não se constrói sem riscos, pois intervém e sensibiliza... Mas, como o risco faz parte da aventura do conhecimento, então vamos a ele...

Agradeço imensamente a possibilidade de escrever este prefácio. Agradeço ao autor pelo convite e confiança, mas agradeço também a este texto, que se tornou um “indivíduo” com o qual dialogo. Sim, pois dialogamos com textos quando eles nos imprimem reflexões.

Estudando simbolismo e trabalhando há mais de quarenta anos com a Psicologia Analítica, vertente da psicologia fundada pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, e com seus pressupostos teóricos, dentre eles a noção de arquétipo, tenho a nítida sensação de que me deparo, nesta obra, com um mundo simbólico ímpar, que ultrapassa o convencional.

Este livro, fruto de uma profícua investigação que culminou na tese de doutorado intitulada *Gesamtkunstwerk* – a obra de arte total – de Richard Wagner (1813-1883) e a criação da imagem simbólica no drama *O Anel do Nibelungo* e defendida no Programa de Pós Graduação em Performances Cultu-

rais da UFG (Goiânia), sob minha orientação e coorientação do professor Dr. Carlo Pianta, traz uma reflexão muito importante não somente sobre a obra de Richard Wagner e sua noção de *Gesamtkunstwerk*, concepção ímpar para a compreensão de uma obra multifacetada, mas também sobre como podemos perceber e estudar um mundo de símbolos arquetípicos que povoam as obras de arte complexas.

Com rigor acadêmico, mas também com o colorido de um artista, Silva presenteia-nos com sua trajetória de estudo das performances já no início do texto e conta como surgiu a vontade de trabalhar com esse tema tão rico. Logo depois, desafia o leitor com três capítulos densos sobre Wagner (vida, obra e recepção), sobre a obra de arte como símbolo – prestem muita atenção nesse capítulo! – e, finalmente, mergulha na interpretação dos símbolos arquetípicos wagnerianos no *Anel do Nibelungo*.

Tenho a quase certeza de que ele desafia o leitor na mesma medida em que foi desafiado durante o processo de escrita deste livro. Bem sei, porque fui testemunha desde o princípio. Não menos desafiada fui eu nesse caminho, pois como fazer alguém compreender em tão curto espaço de tempo (sim, pois o processo de uma tese de doutorado dura no máximo cinco anos, principalmente ao pensarmos que atravessamos uma pandemia nesse período) uma teoria – refiro-me à teoria dos arquétipos de Jung – que foi construída durante décadas?

Assim, de desafio em desafio, temos, por fim, um texto coeso, rico, profundo e que causa muito prazer na leitura – o prazer do desconhecido, do luminoso, do numinoso, do simbólico. Citando as palavras do próprio autor, ele

teve como ponto de partida o desejo de compreender de que modo a produção da *Gesamtkunstwerk* – Obra de Arte Total – configurou-se como um fenômeno na criação da imagem simbólica na obra de Richard Wagner e na sua proposta de reforma estética operística, estabelecendo-se como drama (Silva, 2025, 264).

Embora tenha sido ousado, posso afirmar que o autor realizou seu desejo (sem sermos freudianos!) e foi além dele, pois cercou-se de referenciais teóricos bastante satisfatórios para seu intento: Carl Gustav Jung, Ernst Cassirer,

Robson Corrêa de Camargo, Sandra Pesavento e Victor Turner – para citar apenas alguns autores cruciais nesta senda de compreensão do simbólico, das performances e do drama.

Não quero dar muitos *spoilers* sobre a obra, pois faço questão de incitar o leitor a percorrê-la sem medo. Porém, seria Richard Wagner um *performer*?

Conforme afirma Silva (2025), com propriedade, Wagner teve uma visão da cena total do drama, propondo uma reformulação dela em sua época e, ao mesmo tempo, experimentou, como encenador, sua visão de *Gesamtkunstwerk* na prática dessa mesma cena. Nesse sentido, primava pela convergência de várias áreas do fazer artístico para a criação do drama, fazendo-as dialogar através de profícuas representações arquetípicas. Lançando mão de símbolos universais (arquetípos), atualizando-os no contexto de sua cultura, criou e encenou obras complexas, de profundo significado. Silva percebeu isso e, como se estivesse contracenando com Richard, tornou-se um *performer* de sua própria escrita; o autor foi minucioso e sensível em sua interpretação da obra de Wagner.

Se, por um lado, a apreensão de certas teorias não é simples, por outro, a convicção de que podemos enxergar para além do trivial nos faz originais. Assim Richard, assim Silva. E assim também Jung, quando postulou a teoria dos arquetípos na psique humana. Ele foi sensível às imagens; deu-se conta de que, através delas, o inconsciente aparece de forma mais clara, perceptível. Pela imagem, a energia psíquica se condensa para poder aparecer na consciência sob a forma simbólica. A psique possui, para ele, uma função criadora de símbolos. Ele observa que a imagem (vide as imagens oníricas) traça o caminho, orienta a ação. Os sonhos e as fantasias, por exemplo, preparam os comportamentos, mesmo quando o sujeito não está consciente disso, assim como os mitos (de onde vêm as imagens arquetípicas) propunham, no passado, respostas às principais situações da vida. Os arquetípos em si, um dos componentes do inconsciente coletivo ao lado dos instintos, são inapreensíveis; porém, mostram-se no seu poder de criar imagens a partir da experiência do ser humano no mundo e na vida – são os arquetípos representados por meio das imagens arquetípicas (simbólicas).

Contudo, o arquétipo em si é um elemento vazio; não é uma imagem empírica, mas uma possibilidade dada *a priori* da forma de representação (sua capacidade de criação simbólica). Nesse sentido, é importante salientar que essas dominantes do inconsciente coletivo não são a-históricas, e sim trans-históricas, porque se atualizam no tempo e nas psiques individuais, bem como na arte. Sim, na arte isso também acontece; as artes atualizam os arquétipos!

E, desse modo, Wagner atualizou as imagens [universais] do seu tempo em sua obra, como forças arquetípicas, ritmadas nos sons de sua ópera, e no drama de seus personagens. Estas foram muito bem expressas e analisadas no terceiro capítulo do texto de Silva: valquírias? Wotans? Anéis? Quantos e quantos símbolos em cada palavra, em cada canto/som, em cada imagem, em cada gesto...

As Performances Culturais, como uma área interdisciplinar que pressupõe o entrecruzamento de práticas sociais, artísticas, culturais e sensíveis, abarca esta obra com grande carinho e realização, pois identifica-se com este multidialogo simbólico.

Por fim, voltando a citar o autor:

Em síntese, esta obra ecoa nas minhas compreensões e práticas como ator, iluminador, diretor teatral, professor e estudioso da área, impulsionando-me à busca constante pelo entendimento e aprofundamento do simbólico na arte e na criação da imagem (Silva, 2025, 274).

Venha, leitor, venha se aventurar nos símbolos e performar com Wagner e Silva!

Nádia Maria Weber Santos
Psiquiatra junguiana e historiadora
Torres-RS, maio de 2025

LISTA DE FIGURAS

Figura I – Richard Wagner	32
Figura II – Wagner e Cosima (1872)	35
Figura III – <i>Festspielhaus</i> – Teatro de Ópera de Richard Wagner	62
Figura IV – <i>Festspielhaus</i> – Visão interna do Teatro de Richard Wagner..	63
Figura V – Loïe Fuller e a <i>Serpentine Dance</i>	80
Figura VI – Isadora Duncan	85
Figura VII – Edward Gordon Craig e sua maquete sobre a nova configuração da cena	95
Figura VIII – Adolphe Appia	98
Figuras IX e X – Desenhos de Adolphe Appia para o 1º e o 2º ato de <i>Parsifal</i> , de Richard Wagner	103

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Método de criação de Richard Wagner	59
Quadro 2 - Personagens d' <i>O Anel do Nibelungo</i>	206

SUMÁRIO



Introdução	20
Capítulo 1 – Richard Wagner: vida, obra e recepção	31
1.1 Richard Wagner e sua obra: uma experiência estética e cultural	50
1.2 Richard Wagner e a encenação moderna.....	69
1.3 A recepção de Richard Wagner entre os grandes encenadores do século XX – Edward Gordon Craig e Adolphe Appia	89
Capítulo 2 – <i>Gesamtkunstwerk</i> e arte como símbolo: o conceito, o fenômeno, a ópera, o drama e o simbólico	106
2.1 A ideia de <i>Gesamtkunstwerk</i> em Richard Wagner: entre o conceito e o fenômeno	113
2.2 <i>Gesamtkunstwerk</i> : da ópera ao drama	130
2.3 A <i>Gesamtkunstwerk</i> como uma proposta simbólica da arte wagneriana.....	145
Capítulo 3 – O simbolismo em Richard Wagner: mitos, arquétipos e a produção do sensível	163
3.1 O simbolismo no drama <i>O Anel do Nibelungo</i>	180
3.2 Mitos e arquétipos nas personagens d' <i>O Anel do Nibelungo</i> : uma análise simbólica.....	205
3.3 A Valquíria: o incesto, o hierósgamos e a criação da imagem simbólica do herói	221
À guisa de conclusão: performances culturais e a <i>Gesamtkunstwerk</i>	252
Bibliografia	264

INTRODUÇÃO



O compositor, ensaísta, maestro, diretor e pensador alemão Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), mais conhecido como Richard Wagner, destacou-se como uma figura revolucionária na arte e na ópera do século XIX. Sua contribuição abrange uma extensa produção teórica e prática, sendo creditado por elaborar um novo paradigma para a encenação da ópera.

Em seus trabalhos operísticos, Wagner propôs uma abordagem voltada para a criação e implementação de uma *Gesamtkunstwerk* – Obra de Arte Total – concebida a partir da integração de todos os elementos que compõem o drama.

Essa produção, definida como um fenômeno estético nos escritos de Richard Wagner, continua a ser um dos conceitos mais emblemáticos até os dias de hoje, justificando, assim, a relevância deste estudo sobre a ideia wagneriana de *Gesamtkunstwerk*. Considero que esse fenômeno é de suma importância para compreender a proposta de reformulação estética desse compositor, bem como para a arte e a encenação modernas.

A proposta estética de Wagner, manifestada em sua Obra de Arte Total, não apenas promoveu uma reconfiguração da ópera e do drama em sua época, mas também influenciou profundamente a maneira de pensar e realizar a encenação tanto na modernidade quanto na contemporaneidade. Artistas como as dançarinas Loïe Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1877-1927), o encenador Edward Gordon Craig (1872-1966), o cenógrafo Adolphe Appia (1862-1928), entre outros, encontraram em Wagner e em sua concepção de *Gesamtkunstwerk* uma fonte de inspiração para desenvolver seus trabalhos e, dessa forma, propor reformas na arte, na dança e no teatro.

Estudiosos importantes do teatro moderno e contemporâneo, como Jacques Burdick, em seu livro *Teatro* (1987), Marvin Carlson, em *Teorias do teatro*:

estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade (1997), Margot Berthold, em *História Mundial do Teatro* (2014) e Jean-Jacques Roubine, em *A Linguagem da Encenação Teatral* (1998), apresentam, em seus trabalhos, a relevância da ideia de *Gesamtkunstwerk* para a reforma da ópera no século XIX e do teatro moderno, a partir do início do século XX.

Partindo da compreensão da importância de Wagner e de sua proposta de *Gesamtkunstwerk* para uma renovação estética da cena operística e teatral moderna, elaborei a seguinte questão: como a concretização da *Gesamtkunstwerk* – Obra de Arte Total – se manifestou como fenômeno na formação da imagem simbólica em sua obra e em sua proposta de reforma estética operística, consolidando-se no e por meio do drama? A hipótese que norteou minha investigação sugere que a *Gesamtkunstwerk* se configura como a criação de uma imagem simbólica no contexto do drama, enquanto um conceito interdisciplinar e um símbolo de transformação estética, social e cultural.

Na elaboração do drama, sua proposta se firmou como um fenômeno estético simbólico tangível. Dentro dele, a concepção de *Gesamtkunstwerk* materializou-se como uma abordagem interdisciplinar das artes para forjar a imagem simbólica de sua obra, influenciando, assim, de forma abrangente, o pensamento sobre a arte, a dança e o teatro em sua época e em períodos posteriores. Wagner revolucionou a concepção e a prática artísticas por meio de sua produção estética, introduzindo não apenas uma nova perspectiva sobre a Arte, mas também uma *Gesamtkunstwerk*.

Nessa ótica, busquei instaurar um processo criativo integrando todas as formas artísticas (dança, música, teatro, artes plásticas, entre outras), com o intuito de compreender e analisar a *Gesamtkunstwerk* como um símbolo de transformação estética, social e cultural. Senti a necessidade de examinar a criação da imagem simbólica em *O Anel do Nibelungo*, drama concebido por Richard Wagner. Diante das dificuldades em acessar materiais da montagem original d'*O Anel*, realizada em 1876, optei, após um diálogo com o Dr. Carlo Pianta e a Dra. Nádia Weber, por abordar a dramaturgia escrita como ponto de partida para refletir sobre a construção da imagem simbólica na *Gesamtkunstwerk* wagneriana.

A versão utilizada para este estudo foi a bilingue alemã/inglês de *Wagner's Ring of the Nibelung*, organizada por Stewart Spencer e Barry Millington, publicada em 2019, e a versão em português/brasileiro d'*O Anel do Nibelungo - A Ópera*, traduzida por Arthur Avelar em 2022.

Em uma conversa com meus orientadores, após a leitura completa da obra e a visualização de uma montagem³ realizada no Teatro Wagner, disponibilizada em uma plataforma on-line, selecionei determinados trechos para análise. O recorte foi feito devido à extensão do texto, buscando abranger as partes mais significativas.

Os trechos escolhidos incluem: a primeira cena do “Ouro de Reno”, onde se encontra as ninfas filhas de Reno e Alberich; um fragmento da terceira cena do “Ouro do Reno”, na qual aparece a personagem Erda, a grande mãe, aconselhando Wotan sobre a entrega do anel; e a cena final do “Crepúsculo dos Deuses”, na qual a valquíria Brünnhilde entrega o anel para as filhas de Reno.

Alguns trechos da terceira parte da tetralogia, “Siegfried”, foram destacados para análise das personagens, com o objetivo de compreender algumas representações arquetípicas, como Wotan na figura do Andarilho, Erda como a representante da grande mãe, Brünnhilde correspondendo à *anima* e Siegfried como o herói.

Como análise final, procurei estudar o nascimento do mito do herói e os arquétipos do incesto, do hermafrodita e do *hierósgamos* no segundo drama d'*O Anel*, conhecido como “A Valquíria”. A abordagem exploratória utilizada

3 A versão do libreto (texto/dramaturgia) utilizada para a realização dessa análise simbólica da obra *O Anel do Nibelungo* foi a bilingue do Alemão para o Inglês *Wagner's Ring of the Nibelung*, de Stewart Spencer e Barry Millington (2019). Também utilizei a versão em português *O Anel do Nibelungo - A Ópera* (2022), de tradução de Arthur Avelar, atualmente a única disponível na língua. A versão da obra visual escolhida para essa análise foi a de 1976, conduzida por Pierre Boulez e dirigida por Patrice Chéreau, cem anos depois da estreia original d'*O Anel do Nibelungo*. Essa versão se encontra disponível em quatro partes no YouTube, nos links a seguir:

- O Ouro do Reino. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4jO6d4z8r7w>;
- A Valquíria. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yoHvGG5xFgw>;
- Siegfried. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dLJ4UJhN14c&t=4125s>;
- Crepúsculo dos Deuses. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JyoeF9Rqc7A>.

envolveu a busca por fontes bibliográficas em bancos de dados, como teses, artigos, livros, revistas, jornais e outras publicações, a fim de compreender Richard Wagner, sua concepção de *Gesamtkunstwerk* e seu pensamento teórico e prático. Busquei estabelecer um diálogo interdisciplinar com diversas áreas do conhecimento dentro do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, incluindo: História Cultural, de Sandra Pesavento (1945-2009); Teoria do Conhecimento e das Formas Simbólicas, de Ernst Cassirer (1874-1945); Teoria da Arte e da Filosofia Americana, de Susanne K. Langer (1895-1985); Performances, por Robson Corrêa de Camargo; e Psicologia Analítica, de Carl Gustav Jung (1875-1961). Dessa forma, conduzi uma abordagem qualitativa da vida de Richard Wagner e de sua obra, considerando o estudo do simbólico e do símbolo na Arte e nas Performances Culturais.

É importante destacar que as Performances Culturais se situam em um espaço intermediário que se materializa na concretude e, simultaneamente, na subjetividade da obra. Nesse entrelugar, frequentemente ocorre um processo criativo situado em uma fronteira, zona liminar, onde se entrelaçam a experiência do “eu” e sua interação com o mundo/universo em que esse “eu” está inserido (Camargo, 2013, p. 1-3). O ato de experiência, o *erlebnis* (Camargo et al., 2015), abarca tudo aquilo que o sujeito pode compreender como conhecimento do mundo durante a vivência de suas performances (eventos), as quais se organizam em uma estrutura hierárquica, gerando reflexões sobre a vida.

Nesse contexto, a performance como um ato simbólico, e no estudo dos símbolos culturais, não pode ser compreendida apenas pela interação entre o agente e o público ou entre o ator e o espectador, mas por toda a estrutura que se forma na vivência e na experiência do “eu” na e pela imagem. De acordo com Santos e Camargo (2019, p. 12), em *Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades*, o “símbolo atua como um transformador de energia e como um elemento unificador de opostos, sendo o processo simbólico uma experiência em imagens e de imagens”.

As Performances Culturais, enquanto área interdisciplinar, oferecem oportunidades para uma compreensão mais ampla das diversas produções

culturais, abrangendo uma variedade estética e ritualística. Reconheço, nessa diversidade, a importância de transitar por diferentes campos do conhecimento, dentro de uma estrutura interdisciplinar, para enriquecer o diálogo sobre a expressão humana. Conforme observado por Camargo (2013, p. 2):

Performances Culturais é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser.

As Performances Culturais se manifestam como uma área interdisciplinar que reside em um estado liminar, situada num entrelugar de correntes científicas e dos principais centros de estudo do mundo. Compreender os potenciais simbólicos da linguagem, dos ritos e rituais, do sagrado e do profano, da arte e da ciência, das performances e das culturas é um dos princípios fundamentais dessa abordagem metodológica interdisciplinar.

Para alcançar esse objetivo, é essencial desconstruir os modos operacionais e deterministas dos estudos científicos estabelecidos, sem descartá-los, e empregar uma abordagem dialética para compreender o processo simbólico das Performances Culturais.

Para Santos e Camargo (2019, p. 10-11):

Trata-se, portanto, de examinar as formas simbólicas, materiais ou imateriais, que perpassam as distintas manifestações humanas, revelando aquilo não evidenciado pelos números, entrevistas, dados quantitativos, mas atingidas plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana, pelo simbólico, pelo afeto na obra e da obra, pelas sensibilidades, e, assim, constituindo-se pela cartografia, identificação, registro e análise de determinado fenômeno em suas diversas configurações [...]. A experiência das performances culturais são sua intervenção na cultura. Performances são emoções imaginárias, fantasias e sonhos concretizados, o homem é um ser em performance e assim vive na cultura. Estudar as per-

formances culturais significa entender as formas de sua imersão e atuação neste universo simbólico e, muitas vezes, memorial dos seres humanos.

Nessa perspectiva, o estudo do simbólico emerge como uma das questões mais complexas do conhecimento humano e das Performances Culturais, representando a própria materialização do pensamento e do conhecimento estruturados pela linguagem discursiva. Tradicionalmente, os estudos dos símbolos e do simbólico têm sido abordados a partir de uma perspectiva que busca compreendê-los utilizando dados concretos, como os signos linguísticos.

Em estudos, o simbólico e o símbolo têm sido frequentemente abordados como meras construções do pensamento e da linguagem. Em muitos casos, as teorias científicas tendem a subestimar a importância do símbolo e do simbólico na produção do conhecimento humano, enfraquecendo sua natureza significativa. Por outro lado, em algumas abordagens filosóficas e religiosas, o símbolo e o estudo do simbólico são situados no campo metafísico, destacando seu sentido espiritual e/ou religioso.

Tornar os símbolos visíveis através de um estudo do simbólico e de sua natureza criadora, da qual surge toda forma de expressão e conhecimento humano, foi a proposta de Cassirer durante toda a sua vida. Para ele, o sistema simbólico é elemento fundamental para o entendimento e o desenvolvimento do ser humano em todas as suas estruturas existentes. Conforme demonstrado em seus estudos, o simbólico se manifesta em múltiplas formas (*Gestalten*) para organizar o conhecimento espiritual e o mundo físico. É na estrutura simbólica e no entendimento de seus símbolos que o ser humano adquire compreensão sobre o mundo, o tempo e o espaço. A compreensão do simbólico é fundamental para o desenvolvimento da cultura, apresentando-se em seus múltiplos conceitos e formas de performances, possibilitando vivências e experiências em diversos âmbitos, tais como científicos, educacionais, políticos, sociais, religiosos, mitológicos e artísticos.

Nesta investigação, exploro a teoria de Cassirer do “ser humano como um animal simbólico”, presente em obras como *Filosofia das Formas Simbólicas*

(volumes 1, 2 e 3), *Fenomenologia do Conhecimento* (2011), *Linguagem e Mito* (2013) e *Ensaio Sobre o Homem* (2021).

Para Cassirer (2021), o que distingue o ser humano das outras espécies do reino animal não é apenas sua capacidade de raciocínio lógico, mas principalmente sua habilidade única de simbolizar. Dessa forma, a linguagem discursiva, o pensamento lógico-científico, a arte e o mito são formas simbólicas de produzir conhecimento e significado por meio de seus símbolos. Nesse cenário, a Arte, tal como o mito, possui sua própria capacidade de simbolizar e criar símbolos, tornando-se uma manifestação fundamental da natureza simbólica do ser humano.

Nessa perspectiva, estabeleci um diálogo com as obras de Susanne K. Langer e Robson Corrêa de Camargo, a fim de aprofundar a discussão sobre a Arte como símbolo estético e cultural. Para ambos, a Arte é um símbolo primordial, possuindo seu próprio sistema simbólico de produção de sentido, assim como a linguagem discursiva, e precisa ser compreendida por meio de sua capacidade única de criação simbólica, semelhante ao mito. As obras de Susanne K. Langer, como *Filosofia em Nova Chave* (1971), *Sentimento e Forma* (2011 [1953]) e *Problems of Art* (1957), foram essenciais para o entendimento da Arte como símbolo e sua produção simbólica. Além disso, o artigo de Camargo, *Novas Sensibilidades, Performances e o Neoconcretismo: o exercício experimental de liberdade de Hélio Oiticica* (2019), contribuiu significativamente para essa discussão.

Percebi a importância do estudo do simbólico e do símbolo na formulação da teoria do conhecimento de Ernst Cassirer, na teoria da arte de Susanne K. Langer e nas Performances Culturais de Robson Corrêa de Camargo. Esses autores destacam, em seus trabalhos, caminhos fundamentais para compreender o simbólico na arte para além do significado linguístico e/ou conceitual. Eles ressaltam a crescente necessidade de ampliar o estudo do simbólico na e da Arte, indicando que essa análise pode se estender a outros domínios do conhecimento humano.

Nessa perspectiva, para analisar a criação da imagem simbólica e do símbolo da Arte em Richard Wagner, optei por utilizar a Psicologia Analítica de

Carl Gustav Jung e suas representações primordiais, conhecidas por ele como arquétipos.⁴

Segundo Jung (2014b, p. 13):

Archetypus é uma perífrase explicativa do *Eidos* platônico. Para aquilo que nos ocupa, a denominação é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos.

Os arquétipos são imagens primordiais ou representações arquetípicas que se encontram presentes no inconsciente coletivo desde a origem da humanidade. Apresentam-se de forma simbólica através dos sonhos e por meio de temas mitológicos, artísticos e culturais. Para Jung (2014b, p. 30), “O inconsciente coletivo é tudo, menos um sistema pessoal encapsulado, é objetividade ampla como o mundo e aberta ao mundo”. Portanto, é com base no estudo dessas imagens primordiais, dos arquétipos e do inconsciente coletivo que busquei aprofundar a compreensão sobre a criação da imagem simbólica d’*O Anel* e da *Gesamtkunstwerk* como símbolo nas teorias da Psicologia Analítica de Jung.

Nessa imbricação de encontros interdisciplinares, de somatórias na investigação das performances da cultura, há também a importante contribuição do teórico da psique, Carl Gustav Jung, trazendo algo de novo, ainda na primeira metade do século XX, para nossos estudos, qual seja, a noção de simbólico ligada à de memória coletiva inconsciente da humanidade, isto é, as manifestações arquetípicas e seus aspectos mitológicos (Santos; Camargo, 2019, p. 11).

Utilizei neste estudo algumas das principais obras de Jung, tais como: *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2014b); *O Homem e seus Símbolos* (2008); *A Vida Simbólica* (2013k); *Símbolos da Transformação* (2013b); *O Espírito na Arte e na Ciência* (2013j); *Presente e Futuro* (2013f); *Aspectos do Drama Contemporâneo* (2012a), a fim de compreender a definição de símbolo a partir do pensamento junguiano.

⁴ Esse tema será desenvolvido nos capítulos 2 e 3 desta obra, dedicados à discussão da *Gesamtkunstwerk* e, principalmente, à criação da imagem simbólica no drama *O Anel do Nibelungo*.

Por símbolo, Jung (1984) entende a expressão de uma essência inatingível; é uma expressão indeterminada, ambígua, que indica alguma coisa dificilmente definível, não reconhecida completamente. Um símbolo é a melhor forma de exprimir um estado de coisas que não pode ser expresso por outra coisa melhor do que por uma analogia (Santos; Camargo, 2019, p. 12).

Portanto, baseei esta investigação nesses autores para discutir e fundamentar a *Gesamtkunstwerk* e a criação da imagem simbólica em Richard Wagner. Nesse sentido, questioneei: toda imagem não é em si simbólica? Em resposta negativa, então, o que seria uma imagem simbólica?

[...] uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. [...] Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens (Jung, 2008, p. 19).

Tendo como base essa abordagem, ressaltai a importância de abordar essa temática dentro do contexto das Performances Culturais, buscando estabelecer um diálogo com os diversos campos do conhecimento. Para aquele que investiga, esses campos são essenciais para estudar a *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner como um símbolo gerador de imagens simbólicas. Por isso, um dos principais focos deste estudo é a análise da imagem, especialmente da imagem simbólica nas performances artísticas de Wagner. Acredito que este estudo possa oferecer *insights* valiosos para compreender o potencial da imagem no drama contemporâneo, conforme sugerido por Patrice Pavis (2011, p. 204):

A imagem desempenha um papel cada vez maior na prática teatral contemporânea, pois tornou-se a expressão e a noção que se opõe àquelas de texto, fábula ou ação. [...] A encenação (colocação em

cena) é sempre *colocação de imagens*, porém ela é mais ou menos “imaginada” e “imaginante”: no lugar de uma figuração mimética ou de uma abstração simbólica, hoje se encontra, uma cena feita de uma sequência de imagens de grande beleza. A cena fica próxima de uma paisagem e de uma imagem mental, como se tratasse de ultrapassar a imitação de uma coisa ou sua colocação em signo.

A presença da imagem permeia a construção do conhecimento não apenas nas performances artísticas, mas também nas culturais de modo geral. A reflexão sobre a imagem na arte, especialmente no teatro e na ópera, envolve um processo que dialoga com diversas áreas do conhecimento humano, inserindo-se em uma abordagem interdisciplinar para a criação da imagem simbólica.

Richard Wagner propôs, por meio de sua concepção de *Gesamtkunstwerk* – Obra de Arte Total –, não apenas a integração das artes, mas a configuração de uma totalidade cultural. A Arte, em sua essência, manifesta-se como um símbolo de transformação na sociedade germânica, ecoando a crença dos gregos antigos de que o teatro seria um símbolo de mudança social e cultural por meio de seu impacto educacional (Berthold, 2011).

Nesse contexto, a estrutura desta obra se configura da seguinte maneira: introdução; primeiro capítulo, que aborda a vida, a obra e a recepção de Richard Wagner; segundo capítulo, intitulado “*Gesamtkunstwerk* e a Arte como símbolo: o conceito, o fenômeno, a ópera, o drama e o simbólico”; terceiro capítulo, intitulado “O Simbolismo em Richard Wagner: mitos, arquétipos e a produção do sensível”; e, por fim, à guisa de conclusão, trago reflexões sobre as Performances Culturais e a *Gesamtkunstwerk*.

No primeiro capítulo, busquei inicialmente apresentar quem foi Richard Wagner, detalhando sua vida e seu período histórico. Nele, destaquei sua obra e suas contribuições para as novas experiências musicais, estéticas e culturais. Em seguida, abordei a recepção de Wagner na encenação moderna, demonstrando como suas propostas foram recebidas pelas dançarinas Loïe Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1877-1927), pelo encenador Edward Gordon Craig (1872-1966) e pelo cenógrafo Adolphe Appia (1862-1929). É importante

ressaltar que, durante o processo de leitura e análise, levei em consideração o contexto histórico de Wagner e de sua produção, marcado por estruturas sociais monárquicas, aristocráticas e burguesas. Dessa forma, observei a dimensão estética da obra wagneriana em seu contexto social e cultural.

No segundo capítulo, realizei uma fundamentação teórica sobre a Arte para refletir, em primeiro lugar, sobre como a *Gesamtkunstwerk* se estabeleceu entre o conceito e o fenômeno. Em seguida, investiguei como ela se configurou como objeto artístico ou obra de arte em Wagner, no entrelaçamento da ópera e do drama. Posteriormente, dialoguei sobre o simbólico e o símbolo, utilizando a teoria do conhecimento e as formas simbólicas de Ernst Cassirer, a abordagem da arte por Susanne K. Langer, as Performances Culturais de Robson Corrêa de Camargo e a Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung, a fim de compreender a *Gesamtkunstwerk* wagneriana como um símbolo de transformação estético-cultural.

No terceiro capítulo, concentrei-me no estudo do simbólico no drama intitulado *O Anel do Nibelungo*, obra escrita entre 1848 e 1874. Com base nessa obra, analisei os elementos do drama, buscando compreender como se deu a criação da imagem simbólica wagneriana, utilizando a teoria junguiana dos mitos, arquétipos e do inconsciente coletivo como lentes de análise da *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner.

À guisa de conclusão, teci considerações sobre os processos e resultados da investigação, enfatizando as ideias e os conceitos fundamentais abordados ao longo do estudo. Destaquei a tese resultante da análise do objeto proposto, ressaltando sua relevância para a compreensão da obra wagneriana e seu significado histórico e cultural, bem como para o estudo do simbólico e do símbolo nas Artes e nas Performances Culturais.

CAPÍTULO 1

Richard Wagner:
vida, obra e recepção



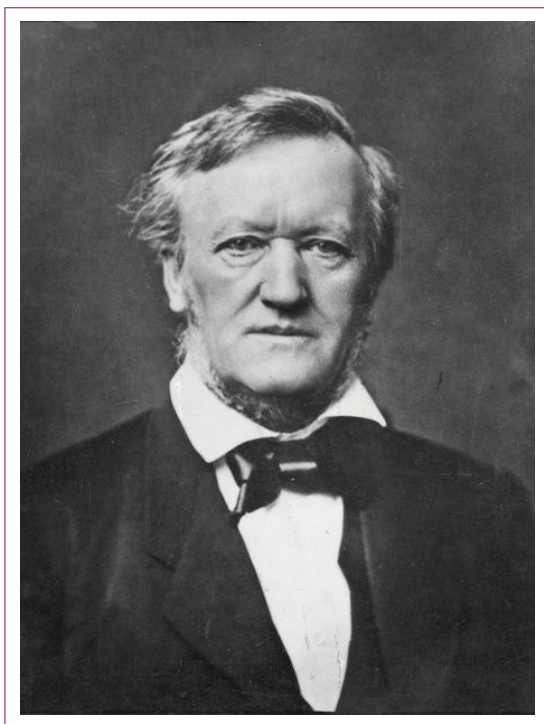


Figura I – Richard Wagner

Fonte: Mahler Foundation.⁵

Wilhelm Richard Wagner (Figura I), filho do investigador de polícia Carl Friedrich Wagner (1770-1813) e de Johanna Rosine, filha de um padeiro (1778-1848), nasceu em 22 de maio de 1813, em Leipzig, Alemanha. Sua mãe, nove meses após a morte de seu esposo, casou-se novamente com Ludwig Geyer (1770-1821), ator, pintor e dramaturgo. Logo após o casamento, mudaram-se para Dresden, também na Alema-

nha, onde Geyer trabalhava como ator. Assim, Richard Wagner teve contato, desde cedo, com a arte da música, recebendo aulas de piano e teatro, pois seu padrasto era um ator e dramaturgo bastante conhecido na cidade. Em 1821, após a morte de Geyer por tuberculose, Wagner, com apenas oito anos de idade, foi morar com seu tio paterno, Adolf Wagner (1774-1835), de quem recebeu instrução intelectual.

Para Leonardo José Magalhães Gomes (2013, p. 137), “[...] o futuro gênio da composição, aquele que seria um artista revolucionário, demonstrou primeiro interesse e talento pela dramaturgia para, depois, revelar seus dotes para a música”. Em sua autobiografia – *My Life – Mein Leben*, escrita por Cosima entre 1870 e 1880 e publicada em 1911 com mais de 600 páginas, Richard Wagner (2007 [1911], p. 4) afirma:

⁵ Disponível em <https://pt.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/richard-wagner/>.

Minha imaginação nessa época foi profundamente impressionada pelo conhecimento do teatro, com o qual fui posto em contato, não apenas como um espectador infantil do misterioso camarote, com seu acesso ao palco, e por visitas ao guarda-roupa com seus fantásticos figurinos, perucas e outros disfarces, mas também participando pessoalmente das apresentações.⁶

A participação de Wagner no teatro ainda na infância, conforme evidenciado em seus próprios escritos, o afetou profundamente e de várias maneiras, especialmente por ter tido a oportunidade de conhecer o fantástico universo teatral e a sua engenharia de criação da encenação. Foi um processo que ele pôde vivenciar internamente ao realizar uma pequena participação como ator no espetáculo *Den Menschen Ausser der Reihe* [As pessoas fora de linha – tradução nossa para o português], conduzido pelo compositor e diretor de ópera alemão Carl Maria von Weber (1786-1826).

Nessa apresentação, Wagner interpretou a personagem de um anjo com breve fala. No entanto, essa atividade artística causou-lhe uma experiência significativa, a ponto de justificar à sua escola que não poderia se dedicar aos estudos porque estava decorando o texto para o espetáculo. Em sua autobiografia, Wagner (2007 [1911], p. 4) relembra: “Eu disse que tinha muito o que fazer, pois precisava decorar uma parte importante em *Den Menschen Ausser der Reihe*”.

Esse é um importante indicativo para compreender o desejo posterior de Richard Wagner não somente pela música, mas pelo seu processo de criação do drama e da ideia de *Gesamtkunstwerk* [A Obra de Arte Total], principalmente porque essa experiência significativa ajuda a perceber um dos motivos do ensaísta ter se enveredado por uma escrita dramática que unia a música e a poesia. Wagner teve contato desde a sua infância com o complexo jogo teatral por meio do seu padrasto e por uma de suas irmãs que seguiu a carreira de atriz, conhecida como Johanna Rosalie Wagner Marbach (1803-1837).

⁶ “My imagination at this time was deeply impressed by my acquaintance with the theatre, with which I was brought into contact, not only as a childish spectator from the mysterious stagebox, with its access to the stage, and by visits to the wardrobe with its fantastic costumes, wigs and other disguises, but also by taking a part in the performances myself” (Tradução nossa).

Embora Wagner tenha tido contatos iniciais com o teatro, dedicou-se ao estudo de música e frequentava a *Thomasschule* (Escola de St. Thomas, na cidade de Leipzig, Saxônia, Alemanha), local onde cursou seus estudos de ginásio e passou a ter aulas de música com Christian Gottlieb Müller (1800-1863) e Christina Theodor Weinlig (1780-1842), com os quais estudou harmonia, violino e contraponto. Em 1831, com 18 anos, matriculou-se para estudar música e Filosofia na Universidade de Leipzig.

Em 1832, Richard Wagner foi declarado por Christian Theodor Weinlig (1780-1842), seu professor, apto a seguir a vida profissional, atuando em seu primeiro trabalho como regente da Companhia de Ópera Itinerante de Heinrich Bethamann (1774-1857), sediada no teatro de Magdeburg, em Würzburg. Um dos seus primeiros trabalhos realizados para essa companhia, foi reger, em menos de uma semana, a ópera *Don Giovanni* (1787), do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e do libretista italiano Lorenzo da Ponte (1739-1848). Nesse tempo, ele já havia escrito uma sonata para piano em Si bemol⁷ (1831), publicada com o aval de Weinlig, na editora Breitkopf & Härtel; a Sinfonia em Dó maior⁸, executada em 1832, em Praga; a Sonata para Piano em Lá bemol⁹; e uma ópera que não chegou a ser terminada, conhecida como *As Bodas* (Gomes, 2013).

No início da sua carreira, Wagner conheceu sua esposa, Minna Planner (1809-1866), atriz do grupo em que trabalhava. Eles permaneceram casados até a morte dela, em 1866. Algum tempo depois, casou-se com Cosima Wagner (1837-1930), ex-esposa do pianista e regente Hans von Bülow (1830-1894) e filha de um dos maiores pianistas e maestros de seu tempo, amigo e divulgador de sua obra, Franz Liszt (1811-1886). O famoso pianista não aprovou, de imediato, a união entre Richard e Cosima (Figura II), devido à repercussão que poderia causar, levando o casal a se exilar, estabelecendo residência na Suíça (Carpeaux, 2022).

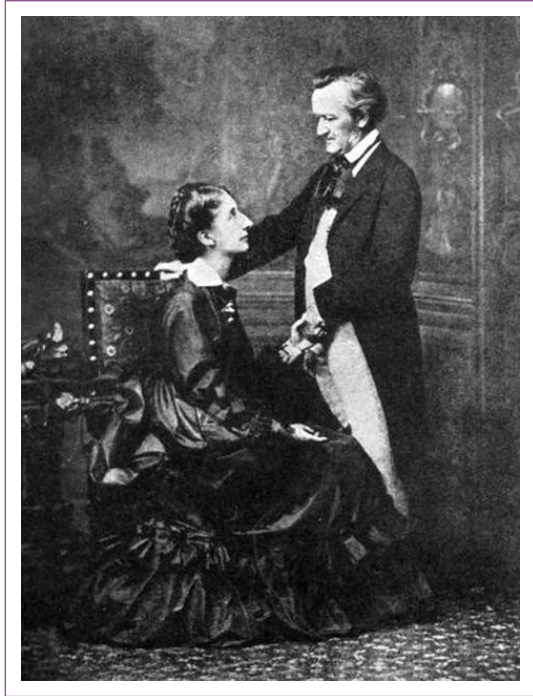
7 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kOIm0TGeZHY>.

8 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RJNNJTRD1GQ>.

9 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7pGw0lnCR7M>.

Figura II – Wagner e Cosima (1872)**Fonte:** Deutsche Welle.¹⁰

Cosima e Wagner tiveram três filhos: Isolda (1865-1919), Eva (1867-1942) e Siegfried (1869-1930). Cosima enfrentou todos os desafios e permaneceu ao lado de Richard Wagner até 1883, quando este morreu aos 69 anos, na Itália, causando comoção mundial. Em seu livro *Wagnerism: Art and Politic in the shadow of music*, o músico e crítico Alex Ross (2020, p. 4) expõe:



Por volta das 3 da tarde, o Dr. Keppler entrou e estabeleceu que o Meister, o Feiticeiro de Bayreuth, o Criador do Anel, Tristão e Isolda, e Parsifal, o homem que Friedrich descreveu como “uma erupção vulcânica da capacidade artística total e indivisa. da própria natureza”, a quem Thomas Mann chamou de “provavelmente o maior talento de toda a história da arte”, estava morto.¹¹

Ross (2020) apresenta duas grandes figuras importantes do século XIX que são fundamentais para a Filosofia e a Literatura mundial: Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Thomas Mann (1875-1955). Nietzsche teve com Richard Wagner uma forte relação de amizade, a ponto de frequentar sua residência

¹⁰ Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/cosima-wagner-a-sacerdotisa-do-culto-a-um-g%C3%AAnio/a-16967707>.

¹¹ “At around 3 p.m., Dr. Keppler entered, and established that the Meister, the Sorcerer of Bayreuth, the Creator of the Ring, Tristan und Isolde, and Parsifal, the man whom Friedrich described as ‘a volcanic eruption of the total undivided artistic capacity of nature itself,’ whom Thomas Mann called ‘probably the greatest talent in the entire history of art, was dead’” (Tradução nossa).

a partir de meados da década de 1860 e assistir, presencialmente, à ópera *O Anel do Nibelungo*, em 1876. Porém, Friedrich Nietzsche rompeu a amizade com Wagner e passou a ser severo crítico de seu pensamento e obra.

Em suas obras *O Nascimento da Tragédia* (1872) e *O Caso Wagner e Nietzsche Contra Wagner* (1888), nota-se a aproximação e o distanciamento de Wagner por parte do filósofo alemão. Para Nietzsche, em *O Caso Wagner* (2016 [1888], p. 9), “Voltar as costas a Wagner foi para mim um destino; gostar novamente de algo, uma vitória. Ninguém, talvez, cresceu tão perigosamente junto ao wagnerismo, ninguém lhe resistiu mais duramente, ninguém se alegrou tanto por livrar-se dele”. Nietzsche (2016 [1888], p. 39) afirma: “Se neste escrito faço guerra a Wagner – e, incidentalmente, a um ‘gosto’ alemão –, se tenho palavras duras para o cretinismo bayreuthiano, a última coisa que desejo é celebrar qualquer outro músico. Outros músicos não contam diante de Wagner”.

A escrita de Nietzsche apresenta o conflito que a amizade de Richard Wagner lhe causou e, ao mesmo tempo, demonstra a dificuldade de ser um crítico de sua obra devido à relevância que Wagner representava para o povo e a cultura alemã. Ross (2020, p. 4) demonstra como o falecimento de Wagner marcou o romancista e escritor alemão Thomas Mann: “provavelmente o maior talento da história da arte”. Mann afirma a importância da figura de Richard Wagner e de suas obras para a história da arte mundial.

De acordo com Lia Tomás (2017, p. 6-7):

[...] Thomas Mann nunca abandonou sua admiração pelo compositor no decorrer de sua vida; seus textos, suas óperas, seu caráter e desenvoltura, a despeito de também ver nele, não apenas traços de heroísmo, mas também as contradições da decadência. [...] toma o compositor e sua obra como paradigma para a discussão da figura do artista, daquele que consegue conviver com suas contradições e transformá-las em um objeto transcendente e absolutamente único.

A figura de Wagner se constituiu, juntamente com sua obra, em marco histórico no pensamento moderno, na arte, no teatro, na literatura e na ópera. Não é em vão que as afirmações demonstram a influência dele sobre as obras

e pensamentos de Nietzsche e Thomas Mann. Por isso, a perda inesperada de Wagner foi sentida em vários lugares do mundo, e não somente diante dos seus familiares e/ou apoiadores. “*Vagner è morto!!!*”, escreveu Giuseppe Verdi (1813-1901), o antípoda italiano de Wagner. [...] Um nome que deixa a marca mais forte na História da Arte!!!” (Ross, 2020, p. 6).¹² Após o anúncio oficial de sua morte, cinco mil telegramas foram enviados para muitos lugares do mundo em menos de 24 horas:

Obituários volumosos revisavam a vida épica do compositor: suas origens de classe média; suas primeiras lutas em cargos provinciais; sua primeira tentativa fracassada de fama parisiense; seus anos como diretor de ópera progressista em Dresden; sua participação nas revoluções de 1848-49; seu exílio suíço; seu quarto de século de trabalho, com longa interrupção, no Anel; sua vida privada desordenada, incluindo dois casamentos e crises financeiras intermináveis; seu resgate milagroso pelo rei Ludwig II da Baviera; a construção de um festival de teatro em Bayreuth, Alemanha; a estreia ali do Anel, em 1876, com a presença de dois imperadores e dois reis; e a mística despedida de Parsifal, em 1882 (Ross, 2020, p. 5).¹³

Apresenta-se, nas afirmativas de Ross (2020), a potência que foi Richard Wagner na produção de sua obra e na vida profissional, social, artística, política e cultural. O compositor alemão e um dos maiores ícones da arte no mundo foi enterrado, alguns dias depois, em Bayreuth, Alemanha, com honras de Estado. O cortejo foi realizado ao som da marcha do funeral de Siegfried¹⁴, um dos seus mais importantes personagens, cujo nome foi dado a seu filho.

12 “*Vagner è morto!!!*” wrote Giuseppe Verdi, Wagner’s Italian antipode. [...] A name that leaves a most powerful imprint on the History of Art!!!” (Tradução nossa).

13 “Voluminous obituaries reviewed the composer’s epic life: his middle-class origins; his early struggles in provincial posts; his failed first stab at Parisian fame; his years as a progressive opera director in Dresden; his participation in the revolutions of 1848-49; his Swiss exile; his quarter-century of work, with long interruption, on the *Ring*; his disorderly private life, including two marriages and interminable financial crises; his miraculous rescue by king Ludwig II of Bavaria; the building of a festival theater in Bayreuth, Germany; the premiere there of the *Ring*, in 1876, with two emperors and two kings in attendance; and the mystical farewell of *Parsifal*, in 1882” (Tradução nossa).

14 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=a53s4jyCqqU>.

Wagner deixou um legado de trabalhos práticos/teóricos e uma casa de ópera – *Bayreuth Festspielhaus* – que acabara de ser construída para a realização de seu tão sonhado festival, que iria apresentar suas obras (Ross, 2020).

Todo o legado de Wagner não poderia ser com ele sepultado, ficando a cargo de sua esposa, Cosima Wagner, e seu filho, Siegfried. Na atualidade, seu legado permanece vivo, sendo dirigido e administrado por seus descendentes.¹⁵ Cosima Wagner foi defensora da obra wagneriana até o último momento da vida, pois não permitiu qualquer mudança em seus textos, composições e encenações. Para Otto Maria Carpeaux (1900-1978), em seu livro *A História da Música: da Idade Média ao Século XX* (2022, p. 182), “Cosima e os wagnerianos construíram em torno do seu ídolo uma lenda que, apesar de todas as retificações posteriores, ainda não está totalmente destruída”.

De acordo com meus estudos e análises, é possível afirmar que Richard Wagner foi um homem e artista envolvido de corpo inteiro com os acontecimentos de sua época. Nas áreas política, artística e cultural, esteve muito à frente do seu tempo, suscitando questionamentos teóricos/práticos sobre o fazer operístico, a arte, a política e a filosofia.

Abbate e Parker (2015, p. 302), em *Uma História da Ópera*, afirmam:

Seu otimismo rimava com as filosofias que o tinham conduzido até então, em especial a da jovem Alemanha, movimento cheio de energia e de fé na melhora que o futuro traria. Seus escritos sobre teatro, sobre ópera, literatura e história têm um teor idealístico naquela época, e uma energia ingênua.

Esse otimismo, como destacaram os autores citados, permitiu que Wagner desenvolvesse um pensamento estético revolucionário. Conforme a perspectiva de Richard C. Beacham (1994), o compositor alemão foi um dos principais reformuladores do pensamento estético, operístico, romântico, teatral e cultural de sua época.

15 Para saber um pouco mais sobre a família de Richard Wagner e seus descendentes, assista ao documentário *The Wagner Family* disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-c-1KZdFWMA&list=PL6XiaO-ffVsezwCVAh9Bh6U_WNrUzptFc&index=3.

Também precursor, formulador e idealizador de várias propostas teóricas e práticas para criação, produção e desenvolvimento da ópera alemã e mundial, Wagner constituiu propostas expressivas e inovadoras, as quais ultrapassaram fronteiras e causaram reviravoltas no modo de pensar a arte, a vida e a cultura, por meio de uma nova experiência estética. Tal perspectiva pode ser encontrada em Ross (2020), Abbate e Parker (2015), Margot Berthold (2014), Lia Tomás (2017), Airan Santos Barbosa de Sousa (2018), Charles Baudelaire (2013), Günther Berghaus (2012), Jacques Burdick (1978) e Richard C. Beacham (1994).

A percepção sobre a criação de algo novo na obra wagneriana deve-se a motivos presentes no seu processo criador e em seus “produtos” e expressões artísticas. Primeiramente, as percepções sobre a ideia de Arte e do espetáculo teatral operístico, em Wagner, são desconstruídas e reconstruídas a partir da sua ideia de *Gesamtkunstwerk*.

Em segundo lugar, a natureza criativa do artista Wagner se estrutura na reformulação do espaço, da interação do espectador, da produção musical, da criação vocal, da interpretação dos cantores, da linguagem utilizada, da visualidade gerada, entre outros aspectos. Em terceiro lugar, devido a essa proposta, Wagner configurou-se não apenas como compositor, mas também como dramaturgo e encenador. Em quarto lugar, Wagner mudou a percepção sobre o fazer operístico ao propor, em suas obras, o desligamento das luzes da plateia. Todos esses atos transformam o pensamento estético e social da era wagneriana. Todas as revoluções propostas por Richard Wagner produziram nos espectadores e no pensamento alemão uma outra consciência sobre o fazer estético operístico.

Dufourcq (1976, p. 121, grifos no original) concluiu em seus estudos que

Com Richard Wagner a Alemanha *alcança* a realização de algo que ela ansiava desde os primeiros dias do romantismo: a ópera nacional alemã. Também com a figura de Richard Wagner, o romantismo musical alemão *esteve* em realidade total, com todo o seu namoro de contradições.¹⁶

16 “Con Ricardo Wagner, Alemania conseguirá la realización de algo que anhelaba desde los primeros tiempos del romanticismo: la ópera nacional alemana. También con la figura de Ri-

Para compreender melhor a afirmação de Dufourcq (1976), aponte que o movimento artístico e cultural operístico, nascido na Itália, presentifica-se em outras culturas e se transforma em um ponto chave de discussão em vários países da Europa – como Inglaterra, França e Alemanha – e também em outros lugares do mundo, como o Brasil. Em Abbate e Parker (2015, p. 51), há uma indicação interessante de como isso aconteceu:

Os primeiros tempos da ópera, um século ou algo assim, foram marcados por pontos de parada e longas estadas em pitorescos locais da Itália, com o gênero se espalhando gradualmente pela península e depois além dela. Exportada da Itália para a França e a Inglaterra, no início da segunda metade do século, e para numerosas cortes importantes da Europa, a ópera logo começou a assumir uma infinidade de formatos locais e nacionais, passando por mutações sob a pressão de novas condições políticas e econômicas e das tradições teatrais vernáculas, em outras línguas e outros domínios culturais.

Os autores apresentam a trajetória de como a ópera, um movimento pequeno realizado em Florença na Itália, tornou-se grandiosa e se estabeleceu na Europa e no mundo. Tal evento demonstra que um produto artístico pode se configurar uma performance para o desenvolvimento de várias culturas. Entendo, por essa ótica, que o movimento operístico se constituiu, por diversos processos, nas performances culturais de vários povos e nações. Esse processo, porém, não é linear, já que é transformado em cada tempo/espço e seu próprio movimento se modifica ao mesmo tempo, provocando uma nova experiência “da cena na cena” e da cultura.

A ópera é um movimento artístico não somente de uma cultura, mas de múltiplas. Historicamente, em cada cultura, a ópera recebeu um tratamento distinto e uma nova configuração em sua forma, a exemplo da França, com a inserção do *Ballet Clássico*, e da Alemanha, com a proposta de *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner.

cardo Wagner el romanticismo musical alemán será en realidad total, con todo su cortejo de contradicciones” (Tradução nossa).

No Brasil, segundo Sergio Casoy (2006), ainda no Império, havia grande interesse do Imperador Dom Pedro II (1825-1891) em trazer Richard Wagner ao país. Embora não tenha alcançado êxito, Dom Pedro II esteve com comitiva da realza brasileira na estreia do *Festspielhaus* (1876), de Richard Wagner, em Bayreuth. O crítico de música Alex Ross (2020, p. 46), do *New York Times*, em seu livro *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music*, comentou: “Dom Pedro II do Brasil, que outrora manifestou interesse em tornar-se patrono de Wagner, fez a longa viagem do Rio de Janeiro a Bayreuth”.¹⁷

Nesse sentido, a ópera precisa ser compreendida como um fenômeno das culturas; não pode ser definida somente sob a forma e o prisma da cultura italiana, mas sob uma perspectiva mais ampla. Por isso, o trabalho desenvolvido por Richard Wagner se estrutura como essencial para o povo alemão no século XIX e no decorrer do século XX. Segundo Dufourcq (1976, p. 122): “Do ponto de vista dramático, Wagner aparece para nós como um dos três ou quatro reformadores mais importantes da ópera”.¹⁸

Em Abbate e Parker (2015, p. 291), encontra-se a seguinte afirmativa:

Antes de Wagner, as óperas (não importa em que língua fossem escritas) tinham em comum o uso de certas formas musicais, e um senso compartilhado quanto ao relacionamento adequado entre a voz e a orquestra. Depois de Wagner, essas formas e esse relacionamento nunca mais puderam se comunicar exatamente da mesma maneira. [...] Além disso, a revolução de Wagner no que concerne à maneira de pensar a música, aos conceitos do tempo operístico e da retórica musical, e às suas ideias radicais sobre produção e arquitetura teatrais engendraram obras cujo impacto estava longe de ser meramente operístico. Podemos compilar facilmente uma lista de compositores que, embora nunca tivessem pensado em escrever uma ópera ou nunca tenham sido principalmente compositores de ópera, assim mesmo assimilaram preceitos básicos da linguagem musical de Wagner: Anton Bruckner, Claude Debussy, Gustav Mahler, Nikolai Rimsky-Korsakov, Arnold Schoenberg, Hugo Wolf.

17 “Dom Pedro II of Brazil, who once expressed interest in becoming Wagner’s patron, made the long journey from Rio de Janeiro to Bayreuth” (Tradução nossa).

18 “Desde el punto de vista dramático, Wagner se nos aparece como uno de los tres o cuatro reformadores más importantes de la ópera” (Tradução nossa).

Os autores citados sublinharam a importância e as transformações realizadas por Richard Wagner na estrutura teatral/operística do século XIX, na Alemanha e ao redor do mundo. Admito, a partir desse fato, que havia no compositor alemão uma visão sociocultural, na qual a arte, em sua totalidade, mostrava-se primordial para provocar evolução do pensamento estético/artístico e cultural.

Para Rainer Câmara Patriota (2013, p. 246-247):

A história de Wagner confunde-se, pois, com a própria gênese da Alemanha imperialista, não apenas na forma abstrata da cronologia, mas sim nos termos de uma confluência ideológica entre o homem e seu tempo, confluência asseverada em seus escritos teóricos e, sobretudo, em sua obra artística.

A leitura dos estudos de Patriota (2013) e de Abbate e Parker (2015) me permite refletir sobre a dimensão da obra e do próprio Richard Wagner, bem como sobre o importante significado de sua produção e seu papel na arte e na cultura alemã. Posso concluir que esse artista, de certo modo, se configura para o pensamento germânico como um revolucionário cultural por meio da sua produção estética. É importante ressaltar que Wagner se encontrava em um tempo de muitas mudanças promovidas pelo espírito de sua época e as grandes contradições sociopolíticas que assolavam seu país e o continente europeu, além de outros tantos lugares do mundo.

A Alemanha onde o artista viveu e produziu sua arte ainda não era um país unificado e tinha, há pouco tempo, saído do domínio francês de Napoleão Bonaparte (1769-1821). A unificação só ocorreu por volta de 1870 (Aquino *et al.*, 1988). Ademais, as conjunturas socioeconômicas e culturais, os regimes políticos, a constituição de Estados e a forma de governar o povo, passavam também por muitas mudanças no mundo inteiro, sobretudo no período após a Revolução Francesa. Houve, nesse intenso e complexo movimento, diversos questionamentos quanto aos regimes monárquicos, à aristocracia e ao imperialismo, ocorrendo, nesse panorama, derrubadas de governos e a implantação de novas forças de poder em vários países europeus e em outras partes do mundo.

Havia um desejo muito forte do povo e, principalmente, de alguns grupos, como a classe burguesa, de construir um processo político do qual fizessem parte. O desejo da produção de um sentimento nacionalista e hegemônico era crescente em vários países e/ou reinos, não sendo diferente na Alemanha. Esta, em 1814, um ano após o nascimento de Richard Wagner e depois da guerra com a França, tornou-se uma confederação dividida em 39 Estados independentes e autônomos, demarcando-se, historicamente, um intenso movimento por sua unificação. Hannu Salmi (2020, p. 38), professor da Universidade de Turku, Finlândia, escreveu em *Imagined Germany: Richard Wagner's National Utopia* (A Alemanha imaginada: a utopia nacional de Richard Wagner¹⁹):

Antes da unificação de 1871, a área alemã estava em dissolução há séculos. Nos séculos XVIII e XIX, isso foi vivido como um trauma: a desarmonia entre a realidade política e cultural era sentida como confusa e contraditória. [...] As demandas pela unificação da Alemanha encontraram apoio nos movimentos nacionalistas e a ascensão do nacionalismo alemão foi influenciada pelo pensamento da Revolução Francesa e pela situação política que existia na Alemanha durante a Guerra Napoleônica. [...] Esse movimento foi de natureza político-cultural.²⁰

Salmi (2020) aborda alguns aspectos interessantes que permitem refletir sobre a Alemanha durante o tempo de Wagner, fornecendo *insights* para compreender por que Wagner foi revolucionário em suas obras. A relação entre a vida política e cultural da Alemanha emerge como um fator crucial, já que demandava uma produção artística capaz de construir uma identificação com o momento histórico e o ideal germânico de nacionalismo.

19 Tradução nossa.

20 "Before the unification of 1871, the German area had been in dissolution for centuries. In the eighteenth and nineteenth centuries, this was experienced as a trauma: the disharmony between political and cultural reality was felt to be confusing and contradictory. [...] Demands for the unification of Germany found support in the nationalistic movements, and the rise of German nationalism was influenced by the thinking of the French Revolution and by the political situation which existed in Germany during the Napoleonic War. [...] This movement was cultural-political in nature" (Tradução nossa).

Além disso, havia a busca, especialmente pela burguesia, de consolidar suas bases hegemônicas de forma cada vez mais forte e independente. Para alcançar esse objetivo, uma produção cultural nacional se mostrava fundamental. Nesse contexto, Richard Wagner percebeu não apenas a oportunidade de reformular a ópera, a cena e o drama, mas também de promover uma transformação nacional por meio de sua produção estética. Dessa forma, seu envolvimento com as questões socioculturais e políticas se intensificava em um período marcado por diversas revoluções.

Com a Revolução Industrial, a burguesia passou a ter mais voz e poder por meio do controle da produção de bens de consumo. O capital interno se abriu, a cada dia, para absorver o capital externo em um mundo que começou a se globalizar e se modernizar. O historiador Mario Alighiero Manacorda, ao analisar as consequências da Revolução Industrial, indicou que o modo de produção de bens materiais necessários sofreu profundas transformações, provocando, com a criação de fábricas, grandes deslocamentos de massas camponesas para as cidades. Nesse caso, pode-se afirmar que “a revolução industrial muda também as condições e as exigências da formação humana” (Manacorda, 2010, p. 326). Em meio a esse processo de desenvolvimento e acumulação de grandes capitais, considerando a exploração de novos continentes “descobertos” e a crescente produção de conhecimentos científicos, passou-se a exigir outra formação humana.

De certo modo, essas expectativas se inspiraram, principalmente, no pensamento iluminista e numa sociedade que, cada vez mais, questionava os dogmas e o poder das igrejas Católica e Protestante. O modo de pensar o seu tempo já não parte mais apenas do domínio cristão, com seus temas e filosofia. Inicia-se uma grande produção científica, filosófica e artística na Europa, o que possibilita a estruturação e o questionamento do comportamento humano.

Nesse período, há o fortalecimento das ciências exatas, biológicas e das chamadas ciências humanas, que se estabelecem em disciplinas como a Sociologia, a Psicologia, a Biologia, a Linguística, a Antropologia, a Estética, dentre outras. Autores como Johann Christoph Friedrich von Schiller

(1759-1805), Immanuel Kant (1724-1804), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872), Charles Darwin (1809-1882), Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895), Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938), Friedrich Nietzsche (1844-1900), dentre tantos outros, começaram a pensar seu tempo estruturando propostas para a formação de uma nova sociedade e de uma nova configuração para a cultura e para a Arte.

Em *A História da Música: da Idade Média ao Século XX*, Carpeaux (2022, p. 180) assinala:

Se Wagner fosse apenas um epígono do romantismo – houve muitos na segunda metade do século XIX –, sua presença nessa época não causaria estranheza. Mas não se trata de mera presença, e sim da maior influência. Wagner não é um epígono; criou um autêntico neorromantismo; e isso em plena época do liberalismo, da grande imprensa, da industrialização, do romance naturalista, da pintura impressionista. É o anacronismo mais estranho na história da música.

Envolvido pelo espírito de sua época e pelos grandes pensadores de seu tempo, Wagner pensou sobre sociedade, cultura germânica, movimentos políticos e sociais, religião e Arte. É pela Arte que ele anunciou, como Friedrich Schiller, em *A Educação Estética do Homem* (1795), uma proposta de unificação e hegemonia do povo germânico por meio de uma educação estética que fosse capaz de provocar, no povo, um ato revolucionário. Desse modo, Wagner não lutou apenas pela constituição de um novo modelo de arte, mas também por uma Arte que fosse revolucionária na política, na sociedade e na cultura.

Conforme Ross (2020), em um primeiro momento, Wagner se transformou em um anarquista e, junto com o russo Michael Bakunin (1814-1876) e o pensador francês P. J. Proudhon (1809-1865), começou a explanar sobre um antiestatismo em Dresden, na Alemanha. Pode-se afirmar que o primeiro envolvimento de Wagner com a política se deu entre 1842 e 1849. Por aderir a esse ato revolucionário, o conhecido compositor e revolucionário precisou fugir de seu país para não ser preso e executado, experimentando seu primeiro exílio, fugindo de cidade em cidade. Naquele período, desenvolveu e

aperfeiçoou seus pensamentos estético, político, religioso, cultural e artístico, refletindo sobre a produção teórica e prática da Arte no período romântico e moderno, como demonstra o estudo de Leandro Ricon (2017).

Exilado e endividado, Wagner tentou seguir uma carreira internacional em Paris, França, cidade historicamente considerada referência no campo da política, da cultura e das artes. Ali, desenvolveu e apresentou seus trabalhos artísticos, inicialmente recebidos com ressalvas e descrédito. Obteve poucas oportunidades no berço das Belas Artes, do balé clássico e dos grandes salões e teatros franceses para apresentação de suas óperas. Por vários momentos, ele tentou construir uma carreira de compositor de ópera na França, a princípio, com a ajuda do maestro Giacomo Meyerbeer (1891-1864), logo após seu exílio. Contudo, essa tentativa foi malsucedida, pois o maestro não cumpriu sua palavra.

Nesse período, Richard Wagner escreveu o ensaio *Judaísmo na Música* (1850), como crítica ao crescente movimento de judeus na música. Essa segunda tentativa ocorreu em torno de 1860, quando teve a oportunidade de realizar três concertos e apresentar uma ópera. Essa foi mais uma oportunidade perdida devido à sua recusa em criar, no início do segundo ato de sua ópera, uma parte musicada para o balé, sendo duramente criticado pela sociedade francesa e pelos membros do *Jockey-Club* de Paris (Carpeaux, 2020, p. 182).

Por outro lado, o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) tornou-se um dos maiores admiradores de Richard Wagner e de sua obra. Em seu texto *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, Baudelaire (2013, p. 17) descreve:

Pois bem, há treze meses, houve um grande rumor em Paris. Um compositor alemão, que havia vivido muito tempo por aqui à custa de miseráveis ocupações, sem que soubessémos, pobre, desconhecido, mas que de quinze anos para cá, o público alemão já celebrava como um gênio, retornou à cidade, outrora tesmunha de suas misérias de juventude, para submeter suas obras ao nosso julgamento. Até então, Paris pouco havia ouvido falar de Wagner; sabia-se vagamente que, para além do Reno, estava em questão uma reforma no drama lírico e que Liszt havia adotado com ardor as opiniões do reformador.

Esse poeta francês enfatiza, em seu texto, a presença de Wagner em Paris, bem como a dificuldade deste em conseguir apoio necessário para o desenvolvimento de sua carreira na capital francesa. Apesar de já ser um compositor conhecido em sua terra natal, isso não lhe garantia a certeza da mesma notoriedade em outro país. Em ambos os momentos de estadia na França, Wagner enfrentou muitas dificuldades financeiras; seus problemas aumentavam devido à crescente dívida que contraía com credores para tentar manter hábitos luxuosos.

Em Baudelaire, há menção à ausência de reconhecimento do compositor germânico na França. Contudo, o poeta francês considerou Wagner e sua obra fontes de inspiração para o desenvolvimento do Movimento Simbolista, demonstrando admiração fervorosa pelo compositor germânico. Para ele, era inadmissível que os franceses não reconhecessem o talento e a genialidade de Richard Wagner:

Ora, durante os escândalos provocados pela obra de Wagner, eu me dizia: “O que é que a Europa vai pensar de nós, e na Alemanha que dirão de Paris? Eis um bando de brigões que nos desonram coletivamente!” Mas não, isso não acontecerá. Eu creio, eu sei, eu juro que entre os literatos, os artistas e mesmo entre as pessoas comuns, ainda existe um bom número de pessoas bem educadas, dotadas de senso de justiça, cujo espírito livre é aberto às novidades que lhes são oferecidas. A Alemanha errará se acreditar que Paris é povoada de moleques que assoam com os dedos, para depois limpá-los nas costas de um grande homem que passa (Baudelaire, 2013, p. 91).

A dureza com que o poeta francês trata seus compatriotas demonstra a importância e a necessidade de reconhecimento de Paris para com o pensamento e a obra wagneriana. Após isso, Baudelaire e Richard Wagner trocaram correspondências e se tornaram amigos e, embora Paris não tenha dado a devida honra à teoria wagneriana, foi ali que, segundo Leonardo José Magalhães (2013, p. 151), em seu artigo *Richard Wagner*, “Wagner encontrou amigos como Baudelaire, Théophile Gautier, Liszt, e mesmo Rossini que, através de artigos publicados em jornais, tornaram seu nome mais conhecido na Europa”. De fato, Wagner encontrou nesses estudiosos grandes aliados para

fazer sua obra conhecida e admirada em todo o mundo. Não foi em vão que Baudelaire (2013, p. 29) afirmou: “Nenhum músico se sobressai, como Wagner, na pintura do espaço e da profundidade, materiais e espirituais”.

Ao retornar à Alemanha, a partir de seu encontro com o rei Ludwig II da Baviera, o compositor recebeu o reconhecimento que não obteve, inicialmente, na França. Ludwig II tinha apenas 19 anos quando ascendeu ao trono da Baviera, após a morte de seu pai Maximiliano II em 1864, e se mostrou grande apreciador da obra e do pensamento de Richard Wagner. Quando se conheceram, o rei já havia lido quase toda sua obra teórica e assistido a algumas de suas óperas. Assim, tornaram-se amigos logo no primeiro encontro, e Wagner passou a exercer forte influência sobre o rei, obtendo seu apoio financeiro, como a quitação de dívidas e outras regalias. Segundo Hannu Salmi (2020, p. 97): “Ao chegar a Munique, Wagner estava perigosamente sobrecarregado de dívidas e, portanto, Ludwig imediatamente o presenteou com 4.000 florins para cobrir a pior de suas dívidas”.²¹ Richard Wagner passou a receber um salário anual de 4.000 florins e, em 1864, recebeu um bônus no valor de 20.000 florins.

Wagner teve a oportunidade de construir seu legado e realizar o sonho de se tornar um dos maiores compositores de todos os tempos, podendo se voltar à construção de um espaço teatral para a apresentação e encenação de suas óperas. Em contrapartida, dedicou-se ao rei, concedendo-lhe os direitos de todas as suas obras escritas a partir de então. Ele tinha em mente retornar à sua ideia de revolução e de nacionalismo como uma *Gesamtkunstwerk*, impulsionada por sua relação com Ludwig II. Conforme destacou Salmi (2020, p. 80):

O artista deve criar a *Gesamtkunstwerk*, mas indiretamente ela também é criada pela nação falando através do artista. Além disso, a *Gesamtkunstwerk* fornecerá o núcleo de uma nova sociedade que reconstituirá fundamentalmente a nação e também constituirá o fundamento sobre o qual surge o status do artista. Na utopia na-

21 “On his arrival in Munich, Wagner was perilously saddled with debt, and therefore Ludwig immediately presented him with 4.000 florins to cover the worst of his debts” (Tradução nossa).

cional de Wagner, portanto, o artista, a arte e a nação formam “uma trindade sagrada”, protegida pelo status sobre-humano do Rei.²²

Nesse sentido, Richard Wagner começou a influenciar Ludwig II com suas ideias sobre uma *Gesamtkunstwerk* política e sociocultural para a unificação do povo germânico sob o comando do rei, tendo como elemento fundamental uma educação estética pautada na arte soberana de Wagner. A intenção wagneriana de uma nação hegemônica e nacionalista, no entanto, não se concretizou imediatamente. Devido à sua proximidade e influência junto ao rei, Wagner “sentiu as garras do Estado” indo contra ele, encontrando grandes opositores que questionavam, cada vez mais, a influência que exercia sobre Ludwig. Em Salmi (2020, p. 105), encontra-se a seguinte afirmação:

A polêmica ocorrida, em fevereiro de 1865, mostra que a posição de Wagner em Munique assumiu um aspecto mais abertamente político. Os políticos bávaros reconheceram a influência política de Wagner e agora estavam comprometidos em integrá-lo ao sistema político existente ou em excluí-lo totalmente do círculo íntimo do rei.²³

Em razão disso, o rei sofreu séria pressão, como ameaça ao trono, para que se distanciasse de Wagner, levando este a afastar-se do trono e exilar-se novamente, contudo, sem perdas de benefícios a ele ofertados pelo rei. O compositor muda-se de Munich, com a família, para a Suíça e se estabelece, finalmente, em 1872, em Bayreuth, Alemanha. Nesse período, acontece a unificação da Alemanha, em 1871, com fundamental destaque para Otto von Bismarck (1815-1898).

22 “The artist is to create the *Gesamtkunstwerk*, but indirectly it is also created by the nation speaking through the artist. Moreover, the *Gesamtkunstwerk* will provide the kernel of a new society which will fundamentally reconstitute the nation, and also constitute the fundament upon which the status of the artist arises. In Wagner’s national utopia, therefore, the artist, art and the nation form ‘a holy trinity’, protected by the superhuman status of the King” (Tradução nossa).

23 “The polemics that took place in February 1865 show that Wagner’s position in Munich had taken on a more overtly political aspect. The Bavarian politicians had recognized Wagner’s political influence, and were now committed either to integrating him into the existing political system, or to excluding him entirely from the King’s inner circle” (Tradução nossa).

Salmi (2020, p. 124) afirma que “Os historiadores prestaram muito pouca atenção ao fato de que Bismarck contactou Wagner em junho de 1866, solicitando seu apoio para persuadir a Baviera a ficar do lado da Prússia na guerra iminente”.²⁴ É nesse entrelugar da política e da arte que Richard Wagner²⁵ consolida-se como um dos mais importantes compositores mundiais e constrói seu pensamento teórico/prático – sua obra e sua ideia de *Gesamtkunstwerk* – como nova experiência estética e cultural.

1.1 RICHARD WAGNER E SUA OBRA: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E CULTURAL

Em sua vida profissional, Richard Wagner procurou se estabelecer, primeiramente, como um grande compositor de ópera. Para tanto, começou a escrever seus próprios libretos e compor suas partituras – atitude ousada para sua época, pois a maioria das óperas daquele período era composta separando-se as funções de compositor e libretista. Porém, ele se permitiu ir mais longe, estabelecendo uma produção estética e cultural inovadora para sua época e para a posteridade. Seu processo criativo não se limitou à composição de óperas e libretos, mas também à forma como sua obra seria encenada e ao modo como seu pensamento sobre arte poderia ser desenvolvido e compartilhado. Em seu trabalho, ele estruturou uma proposta artística que transitou entre o pensamento tradicional e revolucionário. Nesse sentido, Wagner desenvolveu uma obra que foi muito além do ato de composição musical, rompendo barreiras estéticas e adentrando nos campos político e cultural.

24 “Historians have paid very little attention to the fact that Bismarck contacted Wagner in June 1866, soliciting his support in persuading Bavaria to side with Prussia in the impending war” (Tradução nossa).

25 Para aqueles que queiram saber um pouco mais da história do compositor, indico o documentário da BBC *Wagner History*. O documentário está em inglês e disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JDLq9mTv1n0&list=PL6XiaO-ffVsezwCVAh9Bh6U_WNrUzptFc&index=9.

Wagner foi um inovador e introduziu, no pensamento e fazer operísticos de sua época, ideias e propostas como o *Leitmotiv* – tema musical condutor das personagens que se repete toda vez que estas se encontram em cena – e a *Gesamtkunstwerk* – união das artes para a produção do drama, como se verá no decorrer deste livro. Também criou um instrumento de sopro, de metal, denominado “trompa wagneriana” (uma mistura de trompa e tuba) e introduziu, em seus trabalhos, uma orquestra com 120 músicos. Ele criou naipes vocais que, até então, não tinham sido trabalhados no canto operístico.

Richard Wagner, ao compor suas peças teatrais/operísticas, construiu encenação hegemônica e grandiosa; suas composições não eram somente um arranjo musical de notas e tonalidades escritas para a execução dos músicos e o êxito dos cantores, mas um entrelaçamento de um pensamento filosófico, estético e artístico na escrita de um drama. Segundo Ross (2020, p. 11-12),

Ele se tornou o leviatã do fim do século em grande parte porque nunca foi apenas um compositor. Um dramaturgo idiossincrático, mas poderoso, ele escreveu os textos de todas as suas óperas, combinando sequências de ação espetaculares com intrincados estudos psicológicos. Ele foi um ensaísta e polemista prolífico, prolífico demais, cuja coleção de conceitos – *Gesamtkunstwerk* (“Obra de Arte Total”), *leitmotiv*, “melodia sem fim”, “Obra de Arte do Futuro” – dominou o discurso intelectual por várias gerações. Ele foi um diretor de teatro e teórico que remodelou o palco moderno.²⁶

Abordar toda a produção operística de Richard Wagner é uma tarefa difícil e complexa por duas razões: primeiramente, devido ao tamanho da obra; e, em segundo lugar, pelos múltiplos aspectos que ela representa. Richard Wagner produziu mais de dez óperas completas – entre partituras e libretos, compostas em alemão – e um vasto material teórico, contendo propostas

26 “He became the leviathan of the fin de siècle in large part because he was never merely a composer. An idiosyncratic but potent dramatist, he wrote the texts for all of his operas, combining spectacular action sequences with intricate psychological studies. He was a prolific, all-too-prolific essayist and polemicist, whose menagerie of concepts – *Gesamtkunstwerk* (“Total Work of Art”), *leitmotiv*, “endless melody”, “Artwork of the Future” – overran intellectual discourse for several generations. He was a theater director and theorist who reshaped the modern stage” (Tradução nossa).

sobre diversos temas, dentre eles uma reformulação do modo de se fazer ópera. Também escreveu sua autobiografia, com mais de 600 páginas, e construiu um teatro para a apresentação exclusiva das suas óperas, o qual recebe milhares de pessoas todos os anos desde sua inauguração, em 1876, estando em pleno funcionamento atualmente.

O gênio dramático e musical de Wagner estava nesta época no auge; vêmo-lo agora definir as personagens com o mínimo de notas – às vezes numa única – dar novas e subtilíssimas significações aos velhos temas mediante ligeiras mudanças de harmonia, assim como combiná-los de tal modo, que por si sós, contam uma história ou pintam uma cena (Nenrman, 1957, p. 218).

Para melhor compreender o pensamento de Richard Wagner, apresento parte de sua vasta obra e principais propostas de reformulação da ópera no campo da composição operística e de libretos:

*Dien Feen*²⁷ [As Fadas] (1833) e *Das Liebesverbot*²⁸ [Amor Proibido] (1836) foram suas primeiras obras, inspiradas na peça *Medida por Medida* (1604), de William Shakespeare (1564-1616). Tratam sobre temas envolvendo justiça e corrupção.

*Rienzi*²⁹ [Rienzi, o último dos tribunos] (1840) é baseado na história de Nicola di Lorenzo Gabrini, ou o Cola di Rienzo, um revolucionário romano. Essa ópera é considerada um dos primeiros grandes sucessos do compositor.

*Der Fliegende Holländer*³⁰ [O Holandês Voador ou O Navio Fantasma] (1843) trata da lenda de um capitão holandês que desafiou os sete mares e foi condenado a navegá-los por toda a vida, podendo desembarcar em terra de sete em sete anos. Para que o feitiço fosse quebrado, seria necessário encontrar um amor verdadeiro e fiel.

27 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nRQolYuukzc>.

28 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oBAB40dO1xU>.

29 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jUt9icAqvTE&t=1146s>.

30 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6dP86cMxvJA>.

*Tannhäuser*³¹ (1845) é uma lenda medieval sobre um menestrel que se perde no amor mundano de uma mulher, esquecendo os princípios sublimes e a elevação moral que guia os trovadores. Para tanto, *Tannhäuser* procura recobrar o juízo e se limpar da mácula cometida, pedindo perdão pelos seus atos.

*Lohengrin*³² (1848) refere-se ao mito de um misterioso cavaleiro que chega em um barco em formato de cisne com o objetivo de salvar uma donzela em perigo. Mas, para isso, seria necessário que ela se casasse com ele, sem lhe perguntar sobre sua origem, lembrando muito o mito grego de *Eros e Psiquê*. Por não honrar a palavra jurada, revelando sua origem à amada, o cavaleiro é obrigado a partir imediatamente. Para Casoy (2006, p. 152), “*Lohengrin* simboliza a encarnação de um ser superior, milagroso, que tenta, sem sucesso, inserir-se no mundo comum”.

*Tristan und Isolde*³³ [Tristão e Isolda] (1859) é uma das histórias clássicas de amor trágico mais conhecida em todo mundo. É baseada em uma lenda medieval que trata do amor entre Tristão e Isolda, mulher prometida a seu tio. Devido a isso, o jovem casal era proibido de viver esse amor, que jamais poderia se concretizar. Todavia, devido à crescente paixão, encontravam-se às escondidas e, assim, Tristão trai a confiança do tio, sendo morto. Consequentemente, Isolda também é executada. Segundo Ernest Nernman (1957, p. 85): “A tragédia surge não por causa do que sucede ao fatídico par, mas por causa do que eles são: Tristão e Isolda é um drama de estados espirituais, não de ações exteriores”.

*Die Meistersinger von Nürnberg*³⁴ [Os Mestres Cantores de Nuremberg] (1867) é considerada a primeira e única ópera cômica de Richard Wagner. O enredo trata de um jovem cavaleiro francônio que entra em um torneio musi-

31 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vOyiSWAiRH0>.

32 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iCy853CfyRY>.

33 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ldjFBW-S3z0>.

34 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TrHYQTJLBwg>.

cal contra os ricos ourives de sua época para lutar pelo amor de Eva. O cavaleiro representa o povo que deveria pregar a verdadeira revolução. Leonardo José Magalhães (2013, p. 152) ressalta que, “na verdade, *Os Mestres Cantores* representam o elogio do povo alemão, tema muito apropriado ao momento em que se construía a unificação do país”.

Der Ring des Nibelung [O Anel do Nibelungo], tema central deste livro, foi escrita por Richard Wagner entre 1848 e 1874. É considerada, entre os grandes críticos de ópera, seu mais ousado trabalho, tendo em vista sua estrutura escrita e o desenvolvimento do enredo, da música e da encenação. É um drama dividido em quatro partes: a primeira, um prólogo, e as outras três, dramas completos. A fonte de estudo são as lendas germânicas do século XIII e toda a mitologia nórdica. *O Anel do Nibelungo* tem como fonte principal de discussão o eterno conflito entre o amor e o poder. A tetralogia é apresentada da seguinte forma: *Das Rheingold* [O Ouro do Reno]; *Die Walküre* [A Valquíria]; *Siegfried* e *Götterdämmerung* [O Crepúsculo dos Deuses]. Essa obra foi apresentada de forma integral no *Bayreuth Festspiele* – Teatro de Festival Ópera, em Bayreuth, Alemanha, em 1876. Esse tema será desenvolvido no capítulo 3 desta obra. Dito isso, dou continuidade à breve explanação das óperas de Wagner, neste caso, *Parsifal* (1882).

*Parsifal*³⁵ foi a última ópera escrita pelo compositor. Ela retrata uma velha lenda baseada nos cavaleiros do Santo Graal. A história se passa em um Castelo de Monsalvat, na Espanha, local em que há uma comunidade desses cavaleiros. Ali, apenas homens íntegros e de coração puro podem pertencer a tal comunidade. Contudo, um cavaleiro ambicioso, e de perverso coração, desejava pertencer à classe do Santo Graal, mas não conseguia. Por isso, criaria uma série de situações para fazer com que a ordem entrasse em caos e fosse dissolvida. Ressalta-se que essa obra foi composta, exclusivamente, por Richard Wagner para ser representada em Bayreuth. “Era desejo de Wagner que o *Parsifal* nunca fosse representado senão em Bayreuth; por causa da solenidade do assunto,

35 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eqOBEH-JRhs&t=2682s>.

pensava que a ópera requeria um palco especial, uma ocasião especial, uma atmosfera especial e um auditório especial” (Nenrman, 1957, p. 130).

As inovações na obra de Wagner configuram um novo modelo de escrita musical, poética e dramática. Sua produção transita por um arcabouço teórico escrito pelo próprio compositor, sendo seus principais escritos teóricos: *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), traduzido para o português como *A Obra de Arte do Futuro*; *Die Kunst und die Revolution* [Arte e Revolução] (1849); *Das Judentum in der Musik* [O Judaísmo na Música] (1850); *Oper und Drama* [Ópera e Drama] (1850-1851); *Die Deutsche Oper* [A Ópera Alemã] (1851).

Posteriormente, Wagner escreveu outros trabalhos: sua autobiografia *Mein Leben* [My life ou Minha Vida] (1865-1880); o ensaio *Über Das Dirigiren* [Sobre a Regência] (1869); *Religion and Art* [Religião e Arte] (1880). Para a profa. Dra. Fátima Gutiérrez (2014, p. 15), da Universidad Autónoma de Barcelona, em seu artigo *Richard Wagner: Mito y Obra de Arte total*:

No final dos anos 40 e início dos anos 50, Richard Wagner já havia formulado, com grande precisão, as leis do drama musical que deveriam constituir o ideal artístico para o qual todos os seus esforços criativos serão direcionados. Em ensaios como *Die Kunst und die Revolution* (A arte e a revolução, julho de 1949), *Das Kunstwerk der Zukunft* (A obra de arte do futuro, 1849-1850) e *Oper und Drama* (Ópera e drama, 1851), encontramos toda uma teoria artística, que ele manterá até o fim de sua vida; embora, como veremos, com ligeiras variações, ou melhor, matizes, devido às novas experiências e conhecimentos adquiridos ao longo dos anos.³⁶

Gutiérrez (2014) afirma que os ensaios escritos por Richard Wagner são de grande importância, pois, segundo a autora, neles ele pôde formular todo

36 “A finales de los años 40 y principios de los 50, Richard Wagner ya había formulado, con mucha precisión, las leyes del drama musical que debería constituir el ideal artístico hacia el que se encaminarán todos sus esfuerzos creadores. En ensayos como *Die Kunst und die Revolution* (El arte y la revolución, julio del 49), *Das Kunstwerk der Zukunft* (La obra de arte del porvenir, 1849-1850) y *Oper und Drama* (Ópera y drama, 1851) encontramos toda una teoría artística, que mantendrá hasta el final de su vida; si bien, como vamos a ver, con ligeras variantes o, mejor, matizaciones, debidas a las nuevas experiencias y conocimientos adquiridos en el transcurso de los años” (Tradução nossa).

um pensamento sobre a Arte e seu potencial estético, político, ideológico, revolucionário, simbólico e cultural. Wagner tinha por volta de 37-38 anos quando formulou a maioria desses materiais escritos, os quais carregam em si um novo pensamento sobre o drama musical e a arte do seu tempo. Para Hannu Salmi (2020, p. 10), em *Imagined Germany: Richard Wagner's national utopia*: “os textos de Wagner, anteriores a 1864, são caracterizados por uma ênfase muito forte nas teorias da arte. Ele se propôs a criar uma nova teoria da ópera e do drama, que lançaria as bases para a compreensão de suas obras”.³⁷

Segundo Salmi (2020, p. 7):

A relação de Wagner com a escrita é mais fácil de entender à luz de sua crença inabalável em seu próprio gênio. Wagner acreditava ser um gênio – uma espécie de *l'uomo universale* das artes, capaz de dominar qualquer área específica da arte. Ele acreditava ser capaz de criar uma fusão de todas as artes (*Gesamtkunstwerk*), na qual todos os elementos constituintes se sustentavam. Essa forte crença em suas próprias habilidades foi, é claro, projetada em seus textos.³⁸

A potencialidade desse compositor no desenvolvimento dos seus trabalhos teóricos e práticos, como Salmi (2020) apresenta, coloca-o como uma figura que contém, em si, alta capacidade criativa e intelectual, ultrapassando o campo dos mortais. Isso o eleva à categoria de gênio. O estudo de sua obra converge para uma interação entre as linguagens das artes e a estruturação de uma nova forma estética da ópera; uma forma que transita entre o questionamento acerca do que é a ópera de seu tempo, sua escrita musical, poética e seus desdobramentos históricos.

37 “It is important to remember that Wagner’s texts before 1864 are characterized by a very strong emphasis on theories of art. He set out to create a new theory of opera and drama, which would lay the foundations for the understanding of his works” (Tradução nossa).

38 “Wagner’s relationship to writing is easier to understand in the light of his unshakeable belief in his own genius. Wagner believed that he was a genius—a kind of *l'uomo universale* of the arts, able to master any specific area of art.¹⁷ He believed that he was capable of creating a fusion of all arts (*Gesamtkunstwerk*), in which all the constituent elements supported each other. This strong belief in his own abilities was, of course, projected on to his texts” (Tradução nossa).

Wagner estruturou, em *Ópera e Drama* (1851), um estudo de mais de 400 páginas para analisar, criticar, elaborar e fundamentar seu pensamento. Em seu ensaio, trata de questões que vão desde a origem da ópera e a essência da música à produção do jogo da cena e a arte poética dramatizada, passando pela relação entre música e poesia para a criação do drama do futuro. Ao definir o drama musical, como um jogo de personagens dentro de um pensamento estético, ele revolucionou o modo de pensar o teatro/ópera. Estabelecer essa proposta foi, ao mesmo tempo, estruturar uma crítica ao pensamento artístico de sua época e propor um novo modelo a ser seguido. Nesse cenário, Wagner colocou em xeque a soberania de um estilo artístico sobre outro. Nesse caso, a soberania da música na ópera, em Wagner, foi negada para que o drama – ou seja, a encenação da obra em sua totalidade – sobressaísse.

Há, aqui, uma experiência estética relevante, que mudou o modo de se criar e produzir ópera. Ao colocar o drama e sua encenação como objetivo final de uma montagem operística, e não mais a música, Wagner rompe com o modelo de criação vigente de sua época. Aqui, o texto e o drama não mais serviriam à música como ilustração, mas, em sua inversão, buscou-se uma estruturação na qual era construído todo um jogo dramático dos personagens na criação da encenação da Obra de Arte Total. Beacham (1994, p. 9), em *Adolphe Appia: artist and visionary of the modern theatre*, expõe:

Wagner alcançou, em suas óperas posteriores, uma nova forma de arte - uma união de drama e música – que derrubou o conceito convencional de ópera. Tendo juntado dentro de si os papéis de compositor e dramaturgo, ele alcançou um extraordinário avanço criativo, criando um novo tipo de drama musical, no qual os valores internos de uma obra, expressos através da música, eram conjugados com seu significado externo, como diálogo e enredo articulados. O novo modelo, assim, alcançado, poderia se tornar, como Wagner praticou e profetizou, uma forma de arte exclusivamente expressiva.³⁹

39 “Wagner succeeded in his later operas in creating a new art form – a union of drama and music – which overturned the conventional concept of opera. Having joined within himself the roles of composer and dramatist, he achieved an extraordinary creative breakthrough, fashioning a new type of musical drama in which a work’s inner values as expressed through the music were conjoined with its outward meaning as articulated through dialogue and plot.

A união da música e da poesia produziu a criação do drama musical. A nova proposta estética de Richard Wagner mudou toda a percepção do fazer teatral operístico da cultura de sua época. Ir ao teatro de ópera não era mais um ato de exibição de luxo e de poder da elite monárquica ou burguesa; passou a ser ir ao teatro de ópera para assistir a uma obra de arte – uma obra de arte total, escrita e musicada por um único artista de muitas habilidades e conhecimentos. Essa foi outra característica importante para a criação do drama como encenação e um dos grandes diferenciais de Wagner. Enquanto os mais influentes compositores de sua época tinham parcerias e precisavam de escritores/dramaturgos para construir seus libretos, ele era exceção, um encenador com completo manejo de sua produção.

Pode-se também questionar o grau em que o hobby de Wagner de filosofar politicamente teve impacto em seu pensamento musical. Mas devemos nos lembrar de que, como compositor de ópera, desde o início, em seus vinte e poucos anos, com suas primeiras e incipientes peças, ele foi um “revolucionário” num aspecto técnico, mas crucial: ele escrevia seus próprios libretos. Quase que pela primeira vez na história da ópera, um compositor não dependia de um poeta profissional para pôr este ou aquele drama em forma de palavras para uma música operística (Abbate; Parker, 2015, p. 310).

Ao criar seus próprios libretos, Wagner pôde pensar sua produção artística e, ao mesmo tempo, teve maior controle e autonomia sobre sua obra. Assim, ele conseguiu produzir uma dramaturgia na qual a poesia e a música pudessem construir um potencial simbólico por meio da experiência estética do drama. Conforme Nenrman (1957, p. 239): “No drama musical, assim como o concebeu Wagner, o mais importante é o próprio drama; dele é que a música deve receber expressão, cor e forma”. Essa nova relação entre música e poesia, na produção do drama musical, permitiu a Richard Wagner criar uma linguagem unificada, em que não mais existiria diferença entre voz cantada e falada, árias e récitas. Nesse sentido,

The new medium thus achieved could become, as Wagner both practiced and prophesied, a uniquely expressive art form” (Tradução nossa).

Wagner, com sua costumeira licença poética, dizia que concebia ao mesmo tempo as ações e situações e as ideias musicais, e que cada uma delas implicava a gênese da outra. Na prática, no entanto, ele foi muito mais convencional, seguindo as tradições dos compositores de ópera em outros países e outros séculos. Ele sempre escrevia o libreto primeiro e partia para a música quando as palavras estavam terminadas, retocadas e às vezes até mesmo publicadas (Abbate; Parker, 2015, p. 310).

Ao ter em mãos, em sua produção operística/teatral, o controle da criação do libreto e de toda maquinação operística que se construía, Wagner possibilitou que a criação musical recebesse os mais sutis efeitos poéticos. O ato de escrever seus próprios libretos permitiu-lhe a criação de personagens únicos, embasados na mitologia germânica, nórdica e grega. Assim, como um compositor de versos e sons, pôde realizar uma experiência dramática inovadora, na qual a música e o texto poético se integravam em nova relação para criar uma outra forma.

Segundo Nenrman (1957, p. 106), Wagner “esforçava-se, entretanto, desesperadamente, por chegar a uma compreensão mais ampla de si mesmo, como dramaturgo”. Com essa nova proposta, ofereceu ao público nova percepção sobre a criação dramática, musical e da encenação, revolucionando a criação de um método de escrita dramática. Para Casoy (2006, p. 156-157): “Na criação de *Lohengrin*, Wagner aplicou, como de costume, o rígido método de composição dividido em cinco partes ordenadas e sucessivas que ele mesmo inventou e impôs a si próprio” (Quadro 1).

Quadro 1 – Método de criação de Richard Wagner

Estrutura do método de composição operística de Richard Wagner		
1	<i>Entwurf</i>	Etapa de preparação do roteiro do texto em prosa
2	<i>Gedicht</i>	Etapa de versificação do texto

3	<i>Bestandteile</i>	Etapa de anotação sistemática do embrião das ideias musicais e dos fragmentos temáticos
4	<i>Komposition</i>	Etapa de composição ao piano
5	<i>Partitur</i>	Etapa de orquestração da ópera em partitura

Fonte: Adaptado de Casoy, 2006, p. 156-157.

Na dramaturgia, além de utilizar todo o simbolismo da poesia escrita, por meio de suas rimas, versos, estrofes e figuras de linguagem – como metáforas, alegorias, dentre outros elementos –, Wagner possibilitou uma visão inovadora na criação de enredos e personagens. Para ele, a composição dramática/musical não era mais feita para servir ao gosto dos grandes cantores e ao público de sua época, que desejavam ver o próprio virtuosismo em cena, mas trazer à tona a história de personagens de tempos imemoriais. A esse respeito, Beacham (1994, p. 10-11) explica:

Certamente, ele trouxe para a preparação de suas óperas uma ênfase na atuação que era nova e, às vezes, desconcertante para seus cantores. Ele os exortou a pensar em suas performances não apenas como interpretações da música, mas, simultaneamente, como expressões ativas das qualidades dramáticas da obra. Tanto em seus escritos teóricos quanto na prática em Bayreuth, ele exigiu uma coordenação cuidadosa entre movimento e gesto no palco e as flutuações na própria música. Ele esperava criar uma integração mais harmoniosa entre atuação e canto do que nunca havia sido alcançado na performance operística, uma síntese que emanaria diretamente daquela já forjada entre música e drama nas próprias obras.⁴⁰

40 “Certainly, he brought to the preparation of his operas an emphasis on acting which was new, and sometimes disconcerting to his singers. He exhorted them to think of their performances not merely as renditions of the music, but, simultaneously, as active expressions of the work’s dramatic qualities. Both in his theoretical writings and in practice at Bayreuth, he demanded a careful coordination between movement and gesture on stage and the fluctuations in the music itself. He hoped to create a more harmonious integration between acting and singing than had ever before been achieved in operatic performance, a synthesis which would emanate directly from that already forged between music and drama in the

A escrita proposta por Richard Wagner, na qual a poesia e a música se configuravam na criação do drama musical, influenciou toda a “linha de produção” operística: compositor, libretista, produtor, espectadores e artistas cantores. Cantores, ou astros e estrelas, acostumados a ter composições exclusivas, passam a lidar com um novo elemento: a criação de um personagem dentro de uma história. Não se tratava mais de subir ao palco, em seu processo final, e deixar comparecer todo o virtuosismo e potencialidade vocal, mas compreender toda a estrutura do drama por meio de sua personagem, aspecto fundamental em Wagner que, ao escrever libretos e composições, cria personagens com um naipe de voz exclusivo para produzir a tessitura do drama. Para Nenrman (1957, p. 12), Richard Wagner,

Durante muitos anos, lutou rijamente para convencer os cantores de ópera alemães de que a questão de compreender a psicologia dramática suplantava a do canto e da música. Em 1852, escreveu exaustiva dissertação acerca da *Representação do Tannhäuser*, na qual deu aos cantores e diretores de cena, as instruções mais minuciosas quanto à verdadeira concepção da obra. Mandou imprimir duzentos opúsculos e enviou um a cada teatro lírico da Alemanha. Alguns anos depois, não lhe restando nenhum exemplar e precisando de um para fim especial, pediu a Ópera de Viena que lhe mandasse o dela. Ao recebê-lo, viu que ainda estava por abrir.

A visão de Richard Wagner em relação ao fazer operístico/teatral confronta toda a estrutura artística e cultural de seu tempo, ao mesmo tempo que propõe uma nova experiência estética na arte e na vida. Muitos produtores e artistas, em um primeiro momento, não deram tanta importância aos seus pensamentos e ideias. Ao perceber suas ideias afrontadas, Wagner procurou realizar uma de suas mais ousadas invenções: a construção de um espaço teatral para produzir um festival onde fossem encenadas, em sua plenitude, todas as suas criações artísticas (Nenrman, 1957). Após muita luta, conflitos e batalhas, por meio de eventos organizados por ele, com o apoio de influentes amigos e do rei da Baviera – Ludwig II (1845-1886), seu patrono –, conseguiu o financiamento necessário para a construção do seu teatro (Figura III).

Figura III – Festspielhaus⁴¹ – Teatro de Ópera de Richard Wagner⁴²



Fonte: Bayreuth Festival.⁴³

A historiadora Margot Berthold (2014, p. 445) descreve que

A última expressão maior do expirante realismo romântico-histórico foi a ideia do festival de teatro. Ela levou Richard Wagner a construir sua *Festspielhaus* (Casa do Festival) em *Bayreuth*, reaberta em 1882 com uma peça festiva de consagração de palco: sua ópera *Parsifal*.

O teatro de Richard Wagner, construído na cidade de *Bayreuth*, Alemanha, foi inaugurado em 1876, sendo apresentada, em formato de festival –

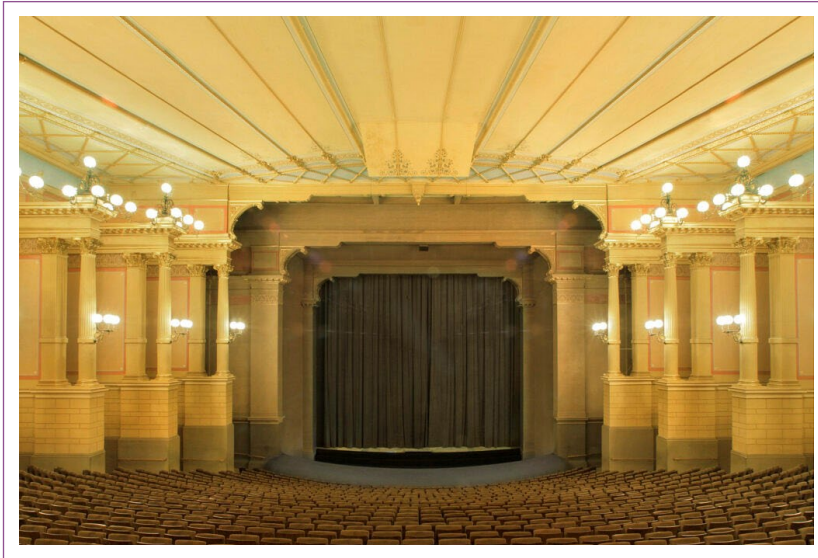
41 Vídeo em espanhol sobre o teatro de Richard Wagner. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=FAk9KsDbImo&list=PL6XiaO-ffVsezwCVAh9Bh6U_WNRUzptFc&index=51.

42 Um pouco mais sobre a proposta de Richard Wagner, do seu teatro de Ópera e sua estrutura que revolucionou o modo de assistir a um espetáculo. *Bayreuth Festspielhaus – behind the scenes*, narrado pelo neto de Wagner, Wolfgang Wagner. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kY8zGYe5W5g>.

43 Disponível em <https://www.bayreuth-tourismus.de/en/discover/guided-tours/festspielhaus-fuhrung/>.

Festspielhaus (Figura IV) –, a tetralogia wagneriana: *Der Ring des Nibelungen* [O Anel do Nibelungo], *Das Rheingold* [O Ouro do Reno], *Die Walküre* [A Valquíria] e *Gotterdammerung* [Siegfried e O Crepúsculo dos Deuses].

Figura IV – *Festspielhaus* – Visão interna do Teatro de Richard Wagner ⁴⁴



Fonte: Bayreuth Festival.⁴⁵

Ao obter a criação do seu próprio teatro, Wagner operacionalizou e apresentou suas ideias estéticas sobre o fazer operístico em sua total complexidade. Para Casoy (2006, p. 163),

Wagner cuidou minuciosamente de todos os detalhes da sala, desde a posição das poltronas até a concepção do “abismo místico”, o poço da orquestra, que separava o mundo real – dos espectadores – daquele ideal representado pelos cantores no palco, mantendo a orquestra invisível para não distrair a atenção do público.

44 Uma vista do palco e sua estrutura de cena construída para o drama wagneriano. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=O9AzVeVdHtM&list=PL6XiaO-ffVsezwC-VAh9Bh6U_WNrUzptFc&index=50.

45 Disponível em <https://www.bayreuther-festspiele.de/en/festspiele/news/2022/completion-bayreuth-festival-2022/>.

Há, nesse exato momento, o surgimento de um novo elemento que proporcionou, a partir da criação do espaço teatral wagneriano em *Bayreuth*, uma experiência estética relevante para seus espectadores e para o pensamento teatral: a busca da visualidade na encenação e a nova relação com a plateia. Ao criar o espaço de encenação de seus dramas, Wagner, como Casoy (2006) expõe, buscou estruturá-lo de um modo que o espectador tivesse uma experiência imagética sensível promovida pelo visual/auditivo. Na concepção estrutural do espaço, o espectador é colocado na disposição frontal e a orquestra é escondida pela presença de um fosso, nomeado por Wagner de *abismo místico* (Berthold, 2014), prevalecendo apenas a incidência sonora e não visual dos músicos.

A cenografia começa a ser pensada como produção de imagens significativas, relevantes para o drama musical, e não como ornamento ou decoração. Procurava-se esconder a realidade da cena produzida para presentificar a história cantada.

Em Bayreuth, *Richard Wagner* introduziu reformas drásticas e de longo alcance. Ele começou reformulando o próprio evento teatral, oferecendo um local especial – um pequeno senso incomum de ocasião também. Wagner modificou a percepção do público sobre uma produção antes mesmo de começar, e com o tempo eles passaram a ver as apresentações em Bayreuth não apenas como performances operísticas e, menos ainda, como mero entretenimento, mas como uma participação profundamente comovente em uma peregrinação estética (Beacham, 1994, p. 9-10).⁴⁶

Beacham (1994) descreve as experiências relevantes produzidas e promulgadas pelas obras de Wagner no decorrer do século XIX. A mudança de percepção sobre a obra encenada fez com que seus espectadores fossem ao teatro para assistir à ópera e, mediante o que viam, usufruir de nova experiência estética, produzida para a contemplação do espetáculo e para a

46 “At Bayreuth he introduced drastic and far-reaching reforms. He began by refashioning the theatrical event itself, providing both a special venue – a small unusual sense of occasion as well. Wagner modified his audiences’ perception of a production even before it began, and in time they came to view the presentations at Bayreuth not simply as operatic performances, and still less as mere entertainment, but as deeply moving participation in an aesthetic pilgrimage” (Tradução nossa).

compreensão do drama apresentado, dos jogos e ações das/entre personagens e da interação entre música e poesia, tudo visando à produção de novos significados e sentidos, em um potencial simbólico.

Em Abbate e Parker (2015, p. 367), encontra-se a seguinte afirmação:

As óperas de Wagner foram, em grande parte, concebidas como forma de um controle artístico completo sobre uma plateia. São rotineiramente consideradas as primeiras peças teatrais da era moderna a impor sua absorção, a visar suprimir tanto a função social da ida à ópera quanto o impulso de interpretar ópera em termos sociais ou culturais concretos.

A Arte, na proposta wagneriana, representava mais que um elemento de entretenimento e diversão da monarquia e da elite germânica; correspondia à integração e à união de um todo, a um ideal artístico/cultural. Desse entendimento, talvez, a persistência da ideia da ópera como uma *Gesamtkunstwerk*, famoso termo usado por Wagner, cujo significado envolve a produção de uma experiência do drama por meio da encenação e de seus elementos constituintes. Uma proposta extremamente ousada tanto para o pensamento artístico quanto para a cultura da época; trata-se de um pensamento inovador que propunha a criação de um novo modelo de encenação da ópera e do pensamento estético e cultural do século XIX.

Nesse sentido, Richard Wagner produziu e possibilitou, por meio de suas criações artísticas, uma experiência relevante que proporcionou não somente inovações e criações no fator estético da ópera teatral, mas também a mudança de percepção das relações entre a arte e a vida. Jacó Guinsburg (1921-2018), no posfácio de *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (1872), de Friedrich Nietzsche (1992 [1872], p. 170-171), afirma que

a proposta da síntese orgânica na *Gesamtkunstwerk* e, de sua projeção como *work in progress*, [...] da obra de arte do futuro adquiririam o sentido de uma totalização utópica da vida pela arte, com o espetáculo de sua celebração e de sua tragédia em cena.

Guinsburg expõe com clareza a importância e a complexidade do pensamento proposto por Wagner. A noção de *Gesamtkunstwerk* representa a aspiração de que a Arte e a vida sejam experiências estéticas e culturais únicas

e integradas. Essa proposição levou o compositor a repensar profundamente sua prática artística, tal como a arte de sua época e a reflexão política e filosófica predominante na cultura alemã. Dessa forma, a trajetória de Wagner se entrelaça, conforme descrito por Rainer Câmara Patriota (2013), com uma fusão ideológica entre o indivíduo e seu contexto histórico, evidenciada tanto em seus escritos teóricos quanto em sua produção artística.

Para Abbate e Parker (2015, p. 20):

Daí talvez a persistência, em diferentes períodos, da ideia da ópera como uma *Gesamtkunstwerk* – o famoso termo usado por Wagner – que significa “uma obra de arte total” multimídia (palavras, música, cena), a experiência simultânea de vários registros e tipos de obra de arte.

Existe também no pensamento wagneriano de *Gesamtkunstwerk* um diálogo constante com as áreas artísticas da dança, das artes plásticas, do teatro, da cenografia, da luz, da vestimenta, da atuação dos cantores, das performances e dos músicos. A *Gesamtkunstwerk* foi, em si mesma, um modo de Wagner dialogar com diversas áreas do conhecimento humano e artístico, sendo, portanto, um empreendimento inter e transdisciplinar.

Esse pensador revolucionou a forma de pensar e fazer arte de sua época e de seu lugar a partir de sua produção estética, proporcionando não somente um novo olhar sobre a Arte, mas uma *Gesamtkunstwerk*. Assim, Richard Wagner procurou estabelecer um processo criativo por intermédio da união de todas as artes: dança, música, teatro, artes plásticas, dentre outras.

Wagner não só foi um poeta de talento e inovador dotado no campo da composição musical e orquestração, mas também um gênio teatral, cujas ideias, num quarto de século, revolucionariam a estética e tecnologia do palco. O seu *Gesamtkunstwerk* propunha uma gigantesca obra de arte teatral usando música vocal e de orquestra, diálogo falado, movimentos de palco e dança – assim como **fabulosos efeitos de luz**, guarda-roupa e cenários. Tudo isto ficaria ao serviço do texto, e tudo seria conjugado pela inteligência e gosto de um **diretor artístico** – que, evidentemente, era o próprio Wagner (Burdick, 1978, p. 134).

Para compreender a ideia de *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner e a concretização do fenômeno no drama, o estudo atravessa as barreiras da música, da dança, do teatro e da linguagem da ópera. A proposta de Wagner para o drama e a obra de arte do futuro se encontra no limiar das linguagens artísticas, em que se cria um entrelugar. A busca por uma nova experiência da arte se apresenta como elemento transformador e unificador da sociedade. Não se trata mais de um ato individual, mas de uma experiência coletiva que desvela os mistérios mais importantes e profundos do inconsciente humano. Pensar a *Gesamtkunstwerk* wagneriana é compreendê-la dentro de uma complexa estrutura artística/cultural, na qual há um diálogo dialético de múltiplas linguagens para a produção da encenação teatral/operística.

Há estrutura criativa na obra e no pensamento artístico wagneriano, que se condensa em uma abordagem interdisciplinar, na qual o diálogo da música com a escrita poética produz a estética de suas encenações e de sua obra total. A concepção da dramaturgia operística de Richard Wagner e do pensamento de Obra de Arte Total navegam por um oceano de novos encontros e tensões provocados pelos diálogos produzidos no encontro da música com a escrita poética, confluindo para uma plasticidade da cena, ou seja, da encenação.

A proposta de *Gesamtkunstwerk*, a partir dos diálogos interdisciplinares das múltiplas linguagens artísticas, proporcionou uma nova percepção sonora e visual de suas encenações e provocou mudanças de estilos e de propostas criativas, por meio das quais se gerou novas posturas e interação entre artistas e público da época (século XIX) e períodos subsequentes.

Três legados se destacam: a *Gesamtkunstwerk*; o fluxo de consciência; e a justaposição de mito e a modernidade. O primeiro é o mais amplamente citado dos conceitos de Wagner, e também o mais irritantemente vago. Relativamente pouco notado durante a vida do compositor, ganhou destaque por volta de 1900, em Munique, Viena e Bruxelas. De muitas maneiras, o *Gesamtkunstwerk* é uma projeção das preocupações do século XX de volta a Wagner (Ross, 2020, p. 358).⁴⁷

47 "Three legacies stand out: the *Gesamtkunstwerk*; the stream of consciousness; and the

Richard Wagner proporcionou uma experiência estética e cultural, influenciando, por meio de sua *Gesamtkunstwerk*, o pensamento de muitos artistas dos séculos XIX e XX. Sua proposta de totalidade da arte e sua produção musical e dramática reverberaram, segundo Ross (2020), em artistas como os irmãos Thomas Mann (1875-1955) e Heinrich Mann (1871-1950), Charles Baudelaire (1821-1867), Wassily Kandisky (1866-1944), James Joyce (1882-1941), T. S. Eliot (1888-1965), Marcel Proust (1871-1922), Virginia Woolf (1882-1941), Bernard Shaw (1856-1950) e Serguei Eisenstein (1898-1948); e em filósofos como Friedrich Nietzsche (1844-1900), Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), Theodor Adorno (1903-1969), dentre outros. Para Ross (2020), encontra-se também a presença da obra wagneriana na produção cinematográfica: *Matrix* (1999); *O Grande Ditador*⁴⁸ (1940), de Charles Chaplin (1889-1977); *Apocalypse Now* (1979), dirigido por Francis Ford Coppola (1939); dentre outros.

Matthew Wilson Smith, em *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace* (2007), aponta para a presença da proposta de Richard Wagner em trabalhos como os de Walter Gropius (1883-1969) e sua proposta estética desenvolvida na Bauhaus (escola de arte alemã, reconhecida no campo do design, da arquitetura e da arte moderna); na Walt Disney (1901-1966), com a criação de seu parque temático; e nas performances de Andy Warhol (1928-1987), em Leni Riefenstahl⁴⁹ (1902-2003) e sua produção cinematográfica *Triunfo da Vontade* (1935).

Infelizmente, há uma relação forte entre a obra de Richard Wagner e o regime nazista na Alemanha de Adolf Hitler, na Segunda Guerra Mundial. A obra do compositor e suas músicas foram usadas como fonte de propaganda do

juxtaposition of myth and modernity. The first is the most widely cited of Wagner's concepts, and also the most maddeningly vague. Relatively little noticed during the composer's lifetime, it moved to the fore around 1900, in Munich, Vienna, and Brussels. In many ways, the *Gesamtkunstwerk* is a projection of twentieth-century concerns back onto Wagner" (Tradução nossa).

48 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Nmmif6wAxYk>.

49 Documentário sobre Leni Riefenstahl. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RPGwhael-mE>.

nazismo e de seus ideais, como o fortalecimento de um ideal nacionalista, levando ao extermínio de milhões de pessoas. Essa aproximação ocorreu devido à escrita por Wagner da obra *O Judaísmo na Música*, a qual o colocou como um antissemita. Contudo, a proximidade do nazismo com a obra de Wagner, de fato, ocorreu com a nora de Richard Wagner, Winifred Wagner (1897-1980)⁵⁰, que se tornara amiga íntima de Hitler. Portanto, não se pode afirmar que Wagner foi um nazista, pois o movimento nazi-fascista teve início quase 40 anos depois de seu falecimento, em 1883. Em razão dessas questões, entretanto, a obra wagneriana sofreu profundo abalo devido ao uso da obra wagneriana pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial. Contudo, em 1955, ocorreu um congresso internacional produzido pelos irmãos Wolfgang Wagner e Wieland Wagner para tentar desnazificar a obra de Richard Wagner.

Após apontar a influência de Wagner e sua obra no decorrer do século XIX e XX e suas múltiplas relações, procuro compreender, no próximo subcapítulo, sua presença no campo das artes, da cena e da encenação moderna.

1.2 RICHARD WAGNER E A ENCENAÇÃO MODERNA

Richard Wagner e sua ideia de *Gesamtkunstwerk* [Obra de Arte Total] presentificaram-se em várias produções estéticas, políticas e culturais no decorrer do século XX. A ideia de *Gesamtkunstwerk* de Wagner se configura no drama do futuro, ou melhor, na *Obra de Arte do Futuro*, texto de sua autoria, escrito em 1849. É nesse ensaio que ele apresenta, pela primeira vez, esse conceito para se pensar a obra de arte em sua totalidade, por meio da união das outras áreas do fazer artístico para se pensar a arte do futuro. É importante notar que Wagner procurou desenvolver um novo pensamento estético, em que a arte precisava ser compreendida e realizada como um todo, buscando um diálogo interdisciplinar entre as disciplinas artísticas sem,

50 Para mais informações sobre essa relação, indico o documentário da Deutsche Welle denominado *Por que Hitler idolatrava Wagner?* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2X8f-TFN76E&t=13s>.

contudo, desprezar as individualidades de cada uma. Para Wagner (2013 [1849], p. 28), em *The Art Work of the Future*:

É apenas a arte que faz uso de todas as disciplinas, portanto, é livre, não a forma de arte que surge apenas de uma disciplina humana individual. Dança, música e poesia sozinhas são limitadas; Onde elas atingem seus limites, elas sentem sua falta de liberdade enquanto falham em estender a mão para outras formas de arte correspondentes em um reconhecimento incondicional de amor. Agarrar a mão estendida já as eleva além do limite; no entanto, abraçar totalmente, fundir-se totalmente com a irmã, ultrapassar o limite estabelecido e perder-se ali leva ao colapso total do limite; e se todas as fronteiras assim caírem, então tanto as formas de arte quanto as fronteiras desaparecem, deixando apenas a arte, a própria arte coletiva e ilimitada.⁵¹

Estruturar esse pensamento de união das artes em Arte não seria uma tarefa fácil, principalmente porque exigiria de Richard Wagner uma abertura para o diálogo e o aprendizado constantes. Para ele, era necessário romper com os paradigmas, as estruturas já consolidadas, e estar ciente de que a proposta nem sempre seria entendida e aceita.

No entanto, era preciso olhar para seu tempo a fim de enxergar o que estava sendo feito e voltar ao passado para perceber o que já tinha sido realizado, para então propor sua ideia sobre a obra de arte do futuro, incursão proposta em sua *Obra de Arte do Futuro*, por meio de uma *Gesamtkunstwerk* que se configurou no drama. Wagner olhou ao seu redor e realizou um estudo amplo, profundo e crítico sobre a arte que vinha sendo produzida à sua época, problematizando o fazer operístico, seus principais agentes e ideias, ao mesmo tempo em que questionou as estruturas política, social e cultural. Para Sanna Pederson (2016, p. 43):

51 "It is only art that makes use of all the disciplines, therefore, that is free, not the art form that arises from one individual human discipline alone. Dance, music and poetry alone are each limited; where they reach their limits they feel their lack of freedom so long as they fail to hold their hand out to other corresponding art forms in an unconditional acknowledgement of love. Grasping the outstretched hand already lifts them over the boundary; yet to embrace fully, to merge fully with the sister, to step over the set boundary and lose oneself there leads to the total collapse of the boundary; and if all boundaries thus fall then both art forms and boundaries disappear leaving only art, collective, limitless art itself" (Tradução nossa).

Se o número e a variedade de obras de referência ou guias para os entusiastas de Wagner aumentaram dramaticamente no final do século XIX, foi somente no século XX que tais publicações começaram a empregar Gesamtkunstwerk como um termo essencial para a compreensão das obras de Wagner.⁵²

Richard Wagner percebeu os problemas de seu tempo, os vários conflitos internos e externos, as políticas socioculturais estabelecidas, a industrialização, as formas de governo, as rebeliões e as revoluções. Sua obra se encontrava em um mundo repleto de transformações físicas, intelectuais, filosóficas, científicas, políticas, sociais, culturais e artísticas.

O romantismo foi o movimento literário vivenciado na época wagneriana, considerado um movimento artístico baseado na ideia de *Sturm und Drang* (traduzido para o português como *Tempestade e ímpeto*), cujos objetivos envolviam a produção da subjetividade, a busca por uma individualidade (o sujeito no centro do mundo e de suas próprias decisões), o sentimentalismo exagerado, a idealização do amor, dentre outros, contrapondo-se ao movimento do iluminismo racionalista (Berthold, 2014).

À época, Wagner procurou estabelecer um pensamento crítico, reflexivo e filosófico para estruturar sua revolução no campo da arte, tentando levá-la também para o campo político e cultural. Por isso, realizou um estudo sobre a arte do seu tempo em seu ensaio *Ópera e Drama* (1851), refletindo e questionando a feitura da arte, apontando um caminho para o futuro a partir da produção do drama. Para tanto, retomou sua leitura aos tempos helenísticos, a fim de compreender a produção da arte na Grécia Antiga, bem como a ação política, social e cultural.

[...] nossa tarefa é voltar a arte helênica em geral; separar as condições que fizeram a arte puramente helênica daquelas que a fez arte universal; tomar a roupagem da religião, que por si só a tornou uma arte helênica comunal, mas, uma vez removida, a reduziu a uma

52 "If the number and variety of reference works or guides for Wagner enthusiasts had dramatically increased by the end of the nineteenth century, it was only in the twentieth century that such publications began to employ Gesamtkunstwerk as an essential term for understanding Wagner's works" (Tradução nossa).

forma de arte meramente egoísta, não mais atendendo às necessidades da comunidade, mas apenas às do luxo – por mais adorável! (Wagner, 2013 [1849], p. 24).⁵³

Ao analisar a arte helênica, percebeu que seria necessário promover a reformulação da arte em sua época. Assim, propôs um novo modelo de arte não somente para pensar o seu tempo, mas também o futuro através da ideia de uma *Gesamtkunstwerk*. Ao propor tal ideia, Wagner se configurou como um revolucionário que se encontrava no limiar entre o pensamento romântico e o moderno. Nietzsche (2016, p. 10) afirma: “Através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais íntima: não esconde seu bem nem seu mal, desaprendeu todo pudor. E, inversamente, teremos feito quase um balanço sobre o *valor* moderno, se ganharmos clareza sobre o bem e o mal em Wagner”.

Nesse sentido, Richard Wagner – ora admirado, ovacionado e amado, ora criticado, mal compreendido, questionado e até negado em sua existência – traz, em suas obras teóricas e práticas, referências para se pensar a arte em alguns artistas modernos; já entre outros, será apenas uma utopia, uma proposta inalcançável. Parafraseando Nietzsche (2016, p. 10), estaria Richard Wagner e sua obra além do bem ou do mal, do sucesso ou do fracasso, da crítica positiva ou negativa, do tradicional ou do inovador?

É uma resposta complexa a ser dada, pois dependeria de cada artista e estudioso, admirador ou não do trabalho de Wagner, avaliar a totalidade e as particularidades do pensamento e obra wagnerianos. Principalmente, nesse caso, uma vez que o compositor estava à frente de seu tempo, inovando no campo da composição de ópera, da cena, da iluminação cênica e da visualidade da cena, na construção de um espaço de encenação e de uma produção teórica estética/cultural. Ele soube perceber o presente, olhar para o passado

53 “So our task is to turn Hellenic art in general; to separate the conditions that made it purely Hellenic art from those which made it universal art; to take garb of religion which alone rendered it a communal Hellenic art but, once removed, reduced it to a merely selfish art form, no longer meeting the needs of the community but only those of luxury – however lovely!” (Tradução nossa).

e visualizar o futuro. Para Ross (2020, p. 357), “O que os modernistas respeitavam em Wagner era sua vontade de decretar um futuro – e, por extensão, de anular o presente”.⁵⁴ Há, nessa afirmação, a necessidade de respeito a esse compositor e, especialmente, à sua produção artística, mesmo que haja discordância em relação a suas teorias e trabalhos práticos.

Wagner se estabeleceu como um artista visionário que soube refletir seu tempo e espaço ao problematizá-los, produzindo reformulações e propondo soluções. Nessa perspectiva, ele rompeu com a tradição romântica de sua época e caminhou para o desenvolvimento de uma proposta estética moderna.

As palavras “moderno” e “modernista” são escorregadias, sujeitas a disputas intermináveis. Em geral, elas indicam um corpo de trabalho que vai contra os modos de representação predominantes, aborda temas transgressivos, ameaça zonas de conforto burgueses (Ross, 2020, p. 356).⁵⁵

Wagner abordou temas complexos e, de certa maneira, confrontou o sistema predominante; se ele não foi moderno no sentido *strictu sensu*, o foi na estruturação das bases para a modernização da arte e do drama, atuando com intensa crítica contra o pensamento estético de sua época. Suas propostas de *Leitmotiv*, *Obra de Arte do Futuro*, *Gesamtkunstwerk*, dentre outras, configuraram-se inovadoras na/para a produção do drama no decorrer dos séculos XIX e XX. Suas ideias, teorias e práticas sobre o drama não ficaram apenas no campo da escrita musical, mas também da encenação, direção, atuação, espacialidade teatral, cenografia, sonoridade e iluminação teatral. Para Jacques Burdick (1981, p. 133):

De todas as reformas teatrais resultantes do século XIX, nenhuma influenciou tão profundamente o desenvolvimento do teatro, que se seguiu na Europa e na América, como o Movimento de Artes Teatrais;

54 “What modernists respected in Wagner was his will to enact a future – and, by extension, to annul the present” (Tradução nossa).

55 “The words “modern” and “modernist” are slippery ones, prone to endless disputation. By and large, they indicate a body of work that cuts against prevailing modes of representation, broaches transgressive themes, threatens zones of bourgeois comfort” (Tradução nossa).

este conjunto de reformas, que assentava no conceito de arte como um culto de elite presidido por poetas, foi iniciado pelo compositor alemão Richard Wagner em meados do século XIX e desenvolveu-se na segunda metade do século com uma série de brilhantes teóricos e diretores.

Richard Wagner, como exposto, foi importante reformador da arte da cena, e suas ideias se presentificaram no surgimento do teatro moderno, que teve início no final do século XIX e adentrou o século XX, cujos objetivos eram confrontar as ideias artísticas românticas e oferecer modernização do processo criativo da encenação. No período, ocorreram várias mudanças de percepção de mundo, de sujeito e da arte, cujos princípios, até então estabelecidos, como produção intelectual, artística, científica, espiritual, política, social e cultural, encontravam-se em transformação. Uma dessas mudanças aconteceu com o advento da encenação moderna teatral, demonstrado no capítulo anterior. A cena moderna teatral rompeu com sistemas tradicionais de encenação e pensamentos estéticos vigentes; artistas do teatro moderno, diferentemente dos românticos, procuraram configurar seus trabalhos a partir de uma ideia de linhas e cores duras, e apresentar o seu tempo sem adorno algum, de forma crua e conflituosa.

O movimento conhecido como modernismo se espalhou pela Europa e pelos americanos, alterando a compreensão do público sobre o que é arte e o que faz. A reprodução em massa e a transmissão transformaram a cultura popular, fomentando novos gêneros e novos públicos (Ross, 2020, p. 357).⁵⁶

Nesse sentido, o teatro moderno, que aos poucos se espalhou pelo mundo, estruturou-se dentro de duas bases estéticas: o naturalismo e o simbolismo. Essas duas correntes estéticas do pensamento moderno procuraram estabelecer seus processos criativos dentro de certos princípios. O naturalismo teve como seu maior representante o escritor francês Émile Zola (1840-1902), que promulgou os fundamentos do naturalismo em *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, de 1880. O método proposto por Zola

56 "The movement known as modernism rippled across Europe and the Americans, altering the public's understanding of what art is and does. Mass reproduction and broadcast transformed popular culture, fostering new genres and new audiences" (Tradução nossa).

se fundamentava em um processo de romance experimental, como base no cientificismo e na evolução natural (Bernar, 2010, p. 47).

Segundo Roubine (2003, p. 11):

Zola é o mais famoso teórico da cena dita *naturalista*. Elabora, entre 1879 e 1881, o modelo que lhe permite definir uma estrutura, uma escrita, uma dramaturgia etc. [...] Zola expande ao infinito, como manda o otimismo cientificista, o campo e as possibilidades do processo mimético. A especificidade da dramaturgia naturalista está menos na escrita inovadora do que nessa ambição de se encarregar da totalidade do real, e dela dar conta com exatidão.

Para representar isso na literatura teatral e na cena, Émile Zola propunha uma representação fiel da realidade, tendo como princípios a mimese – imitação – e a verossimilhança – o mais fiel possível da realidade. Por isso, o movimento naturalista ficou também conhecido como aquele que coloca em cena uma fotografia da realidade, tão fiel que se assemelha à figura representada. O naturalismo procura, em si mesmo, compreender o mundo a partir de sua natureza concreta e objetiva. “Os naturalistas exploraram esse gosto, articulando-o com a busca da exatidão arqueológica ou sociológica” (Roubine, 1998, p. 120).

Embora a tendência da linha naturalista de Émile Zola fosse de um processo criativo – voltado à realidade existente e suas questões sociais e arqueológicas, contrárias ao pensamento estético wagneriano –, há nele um conhecimento profundo da obra de Wagner. Contemporâneos, Zola teve conhecimento de Wagner e de suas obras em Paris, principalmente por meio do círculo de amigos que frequentava. Para Marie-Bernadette Fantin-Epstein, em seu artigo *Richard Wagner/Emile Zola*⁵⁷:

Nas relações com Richard Wagner, Zola deve muito aos seus amigos pintores: primeiro Cézanne, mas também Renoir, que deixou um retrato inacabado do compositor após uma viagem à Sicília onde o conheceu – e também Fantin-Latour, autor de litografias,

57 Disponível em <https://richard-wagner-web-museum.com/wagner-apres-wagner/emile-zola-wagner-analogies-correspondances/>.

desenhos e aquarelas ilustrando dramas wagnerianos e contribuindo para a famosa Revista Wagneriana – Revue Wagnerienne (Fantin-Epstein, [s. d.], n. p.).⁵⁸

O texto de Fantin-Epstein aponta para uma aproximação do pensamento de Zola com Richard Wagner, mesmo que, a princípio, seus estilos e linhas de trabalho sejam opostos. Fantin-Epstein descreve ainda que Zola citou Wagner em sua obra chamada *L'Oeuvre – A Obra* (1886). Zola, em sua obra, segundo Fantin-Epstein ([s. d.], n. p.), afirma: “É Wagner, Madame [...] Wagner, ah! Wagner, abertura do Holandês Voador, você adora, diga que adora”.⁵⁹ É interessante notar como Wagner se fez presente em sua época, a ponto de ser referenciado como um grande artista por Zola.

Para Olivier Sauvage, em seu artigo *Emile Zola Librettiste: Le Naturalisme a L'opéra Face au Wagnérisme Quelques Éléments de Comparaison*⁶⁰ ([s. d.], n. p.), “Zola era, além disso, um fervoroso partidário de Wagner, e ele não fazia segredo disso. A influência do modelo musical wagneriano em sua obra romanesca posterior será sentida”.⁶¹ Os textos de Fantin-Epstein e Sauvage demonstram a presença do pensamento wagneriano em Émile Zola. Há neles, no mínimo, um resquício das ideias de Richard Wagner, principalmente pela sua produção musical e proposta de *Leitmotiv*, constantes no decorrer dos textos desses autores.

Quem mergulhou muito mais profundamente no universo wagneriano foi o movimento simbolista, que surgiu também na França do século XIX, em

58 “Dans ses rapports avec Richard Wagner, Zola doit beaucoup à ses amis peintres : Cézanne d’abord, mais aussi Renoir, qui laissera un portrait inachevé du compositeur à la suite d’un voyage en Sicile où il avait fait sa connaissance – et aussi Fantin-Latour, auteur de lithographies, de dessins et d’aquarelles illustrant les drames wagnériens et collaborant à la fameuse Revue Wagnerienne” (Tradução nossa).

59 “Et Wagner, Madame [...] Wagner, ah ! Wagner, l’ouverture du Vaisseau Fantôme, vous l’aimez, dites que vous l’aimez” (Tradução nossa).

60 Disponível em <https://richard-wagner-web-museum.com/wagner-apres-wagner/emile-zola-liberttiste-naturalisme-opera-wagnerisme-elements-comparaison/>.

61 “Zola fut d’ailleurs un ardent partisan de Wagner, et il ne s’en cachait pas. L’influence du modèle musical wagnérien sur son œuvre romanesque ultérieure va du reste s’en ressentir” (Tradução nossa).

contraponto ao naturalismo. Assim, artistas, poetas, dramaturgos e escritores como Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Marie Verlaine (1844-1896), Jean Moréas (1856-1910), Jules Laforgue (1860-1887), Emile Verhaeren (1855-1916), Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862-1949), Henri-François-Joseph de Régnier (1864-1936), Auguste Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), Catulle Mendès (1841-1909), dentre outros, tiveram em Richard Wagner e em sua obra fontes de inspiração para a criação do movimento simbolista. Segundo Almir Ribeiro (2017, p. 86), “Wagner figura, neste aspecto, como patrono e inspirador do movimento simbolista nesta busca pela comunhão das artesanias artísticas”.

Para Ross (2020, p. 357): “Os simbolistas gravitavam em torno do inescrutável e do indizível. [...] A maioria via Wagner como um aliado, mesmo seguindo caminhos independentes”.⁶² Todos eles trabalharam fervorosamente na criação desse movimento estético e na divulgação do pensamento wagneriano, que se propagou mais quando, na França, foi criada uma revista especialmente dedicada a Wagner e sua obra – a famosa *Revue Wagnerienne*, lançada em 1885, com última edição em 1888. O movimento simbolista estruturou seus fundamentos nas propostas estéticas teóricas e práticas de Richard Wagner e se consolidou como um antimovimento às propostas naturalistas de escrita e encenação. Anna Balakian (2007, p. 15), em *O Simbolismo*, afirma que:

O simbolismo foi um movimento parisiense (para distingui-lo do francês); parisiense para o seu aspecto cosmopolita, que preparou um determinado clima internacional propício aos subseqüentes grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. Com o simbolismo, a arte deixou realmente de ser nacional e assumiu as premissas da cultura ocidental. Sua preocupação maior era o problema não-temporal, não-sectário, não-geográfico e não-racional da condição humana com o poder de sobrevivência, através da preservação das sensibilidades humanas nas formas artísticas.

62 “The Symbolists gravitated toward the inscrutable and the unsayable. Most of them saw Wagner as an ally, even as they followed independent paths” (Tradução nossa).

Aqui, abro parênteses para diferenciar a Arte simbólica e o movimento artístico simbolista. As artes da literatura, da poesia, da música, das artes plásticas e do teatro, na corrente estética simbolista, foi um movimento que surgiu na França no século XIX, discordando dos princípios da estética naturalista. Nesse sentido, os simbolistas desenvolveram uma proposta de síntese e sugestão contrárias à ideia de imitação e veracidade e/ou verossimilhança dos naturalistas. Os simbolistas eram contrários à ideia de levar à cena um retrato fiel da realidade, uma fotografia da vida real. Por isso, como movimento, propuseram trabalhar no universo da teatralidade, do sonho, dos símbolos.

Em Roubine (2003, p. 125): “A função do teatro simbolista, mesmo reduzida ao contato íntimo da leitura, se define por oposição à ambição dos naturalistas. Estes veem na representação um meio de mostrar o real, analisá-lo, fazê-lo ser compreendido. Já o palco simbolista visa promover o sonho”. Percebe-se, em Roubine (2003), que ambos os movimentos, na concepção estética ou no modo de organização, diferenciam-se totalmente; porém, ambas se encontram como um processo simbólico da Arte. Assim, tanto a estética naturalista quanto a simbolista são, em si, de natureza simbólica, pois a Arte é o símbolo primeiro da produção humana.

A arte como símbolo da produção humana se configurou dentro do pensamento moderno na criação de um novo sentido e percepção de si mesma. Ao compreender essa potencialidade da arte em seu símbolo, entende-se o porquê do pensamento de Richard Wagner, a sua ideia de *Gesamtkunstwerk* como proposta de uma *Obra de Arte do Futuro*, ter-se feito presente na arte moderna e também em Émile Zola, na produção da estética naturalista, e Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, dentre outros pensadores e difusores simbolistas.

Tanto os naturalistas quanto os simbolistas se configuram dentro do pensamento moderno de encenação, que tem como base uma totalidade para a criação da visualidade do drama. Para tanto, eles estabeleceram um desenvolvimento não somente pelo conteúdo, mas pela forma ao configurarem a cena através dos elementos da teatralidade: cenografia, maquiagem, sonoridade, figurino, adereço e iluminação. Ross (2020, p. 358) assevera que “os modernistas

gostavam de caracterizar seu trabalho como uma reversão à facticidade não adulterada de seu meio escolhido: pintura, linguagem, luz, movimento, som”.⁶³

Nesse sentido, procuro abordar a presença wagneriana nas artistas dançarinas Loïe Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1877-1927); isso porque, de algum modo, as propostas de *Obra de Arte do Futuro* e, também, de *Gesamtkunstwerk* transitaram no trabalho desses reformuladores da dança moderna. Segundo Ross (2020, p. 363): “Deixando de lado todos os protestos e sofismas, a *Gesamtkunstwerk* fascinou irremediavelmente os artistas modernistas. A disputa era realmente sobre quem teria lugar de destaque”.⁶⁴ Isadora Duncan, na sua *Dança do Futuro*, elaborou um estudo estético sobre a encenação dos dramas wagnerianos logo após conhecer o trabalho de Richard Wagner. Isadora Duncan (2012, p. 102), em sua autobiografia intitulada *Minha Vida*, expõe: “Tudo isso entrou no meu peito com um jorro de alegria tranquila, e desejei traduzir no que chamei de *Dança do futuro*”.

Loïe Fuller e Isadora Duncan foram mulheres que souberam pensar o seu tempo por meio de suas obras. Proporcionando nova configuração para a dança moderna, romperam dogmas, preconceitos e padrões femininos sociais e culturais estabelecidos em sua época e ousaram pensar um novo modelo estético da dança, no qual o corpo feminino estivesse liberto das amarras do balé clássico, questionando sua forma e rigidez técnica.

Essas mulheres desenvolveram novas técnicas de dança que se manifestaram através do movimento corporal, promovendo uma consciência do eu em relação ao mundo. Elas atravessaram o Oceano Atlântico, deixando seu país, os Estados Unidos, ainda jovens, para causar um impacto na Europa com suas propostas estéticas. Ross (2020, p. 363) afirma que “Fuller e Duncan fascinaram os intelectuais do *fin-de-siècle* porque pareciam encarnar o Gesam-

63 “Modernists liked to characterize their work as a reversion to the unadulterated facticity of their chosen medium: paint, language, light, movement, sound” (Tradução nossa).

64 “All protestations and cavils aside, the *Gesamtkunstwerk* helplessly fascinated modernist artists. The dispute was really about which would have pride of place” (Tradução nossa).

tkunstwerk”.⁶⁵ Nesse sentido, mergulho com liberdade, mas com meticulosidade, nos trabalhos, inicialmente, de Loïe Fuller e, depois, de Isadora Duncan, buscando perceber possíveis conexões com a obra de Richard Wagner.

A dançarina norte-americana Loïe Fuller nasceu em Chicago, em 1862, e faleceu em Paris, em 1928, onde desenvolveu grande parte de seu trabalho. Considerada uma mulher à frente do seu tempo, foi uma das pioneiras da dança moderna, realizando trabalhos como coreógrafa, dançarina, empresária, produtora e designer. A busca por uma fluidez do movimento, em sua totalidade, fez com que ela desenvolvesse uma nova proposta estética de dança pelo uso da iluminação cênica. Loïe Fuller soube explorar novas relações entre o corpo, o figurino, a luz e a cor no campo da dança, voltadas para a criação de uma nova plasticidade visual, sonora e sensorial dos movimentos corporais.

Uma de suas principais criações foi a *Serpentine Dance* (Figura V), que não era uma dança de “serpente”, mas uma nova proposta estética que se estabeleceu por meio de movimentos



cecu por meio de movimentos circulares, senoidais e curvilíneos.

Figura V – Loïe Fuller e a *Serpentine Dance*

Fonte: Richard Schneider.⁶⁶

Jacques Rancière (2012, p. 94) expõe que “A serpentina é a destruição do orgânico como modelo natural de beleza. Opõe-se à ordem da

65 “Fuller and Duncan entranced fin-de-siècle intellectuals because they seemed to bring Gesamtkunstwerk to fruition. Yet Duncan had doubts about the concept” (Tradução nossa).

66 Disponível em <https://glreview.org/article/article-787/loie-fuller/>.

proporção geométrica pela variação perpétua da linha cujos acidentes se fundem sem fim. Mas, [...] radicalmente, é a inventividade da natureza que zomba da proporção”.⁶⁷ Nessa proposta de dança, Loïe Fuller pôde estabelecer uma de suas inovações mais importantes: o uso da luz-cor. Com essa técnica de iluminação, em *Serpentine Dance*, ela desenvolveu uma nova percepção do espaço, do figurino e do corpo em movimento.

Segundo Roubine (1998, p. 22):

Voltemos, porém, a Loïe Fuller. A utilização da luz, nos seus espetáculos, é importante, sobretudo no sentido de que não se limita a uma definição atmosférica do espaço. Não espalha mais sobre o palco um nevoeiro do crepúsculo ou um luar sentimental. Colorida, fluida, ela se torna um autêntico parceiro da dançarina, cujas evoluções metamorfoseia de modo ilimitado. E se a luz tende a tornar-se protagonista do espetáculo, por sua vez, a dançarina tende a dissolver-se, a não ser mais do que uma soma de formas e volumes desprovidos de materialidades. Precursora, sob esse aspecto, de um Alwin Nikolais, coreógrafo norte-americano que hoje em dia promove a integração da iluminação com a dança, Loïe Fuller não hesita em experimentar novas técnicas, em lançar mãos de projeções, combinações de espelhos, etc.

Para realizar essa façanha, Fuller realizou todo o desenho dos equipamentos de iluminação e contratou uma equipe de especialistas para desenvolver o projeto. Seu trabalho impressionou tanto sua época, que os irmãos Lumière decidiram produzir um filme curto sobre sua criação.⁶⁸ O curta-metragem, filmado em 1896 e exibido, pela primeira vez, em 1905, tem duração de mais ou menos um minuto e meio. Nele, pode-se perceber a relação entre corpo, figurino, luz e cor e como esses elementos produziram uma nova percepção visual da dança.

67 “The serpentine is the destruction of the organic as the natural model of beauty. It is opposed to the order of geometric proportion by the perpetual variation of the line whose accidents endlessly merge. But, [...] radically, it is nature’s inventiveness that scoffs at proportion” (Tradução nossa).

68 *Serpentine Dance* de Loïe Fuller. Filmagem dos irmãos Lumières. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dda-BXNvVkQ>.

Há, nesse processo criativo de Loïe Fuller, uma proximidade com Richard Wagner e sua obra, principalmente na forma em que organiza a encenação. Nesse sentido, Mallarmé (*apud* Ross, 2020, p. 361) ressalta que “Fuller anuncia um drama pós-wagneriano em que palavra, som e gesto são um só”.⁶⁹ Essa presença wagneriana, em Fuller, não se encontra somente na reformulação estética; há incidência na própria música (Rancière, 2013).

O trabalho de Fuller que demonstra aproximação com o pensamento estético e a obra de Richard Wagner é a produção *La Danse du Feu*⁷⁰ (A dança do fogo), de 1897. O tema dessa dança é inspirado na ópera *A Valquíria*, especificamente na cena “A Cavalgada das Valquírias”, uma das mais impactantes do terceiro ato da obra de Wagner. Fuller se inspirou nessa obra para criar um dos seus mais brilhantes trabalhos, demonstrando capacidade criativa através do movimento, o qual se intensificava a partir dos efeitos de luz e cor que adentram o espaço de encenação de Fuller e seu figurino. Para Ross (2020, p. 360), “Fuller definiu sua peça mais célebre, *La Danse du Feu*, ou a Dança do Fogo, para ‘A Cavalgada das Valquírias’. Ela se apresentou em uma sala escura sobre um pedestal de vidro, com luzes coloridas projetadas de baixo”.⁷¹

Alex Ross (2020) e Jacques Rancière (2013) apontam como o pensamento estético de Richard Wagner esteve presente nos trabalhos de Loïe Fuller, uma das reformadoras da dança moderna. Ela, tal como Richard Wagner, repensa a produção da cena da dança não somente pela criação do corpo, mas pelos elementos da teatralidade, dentre eles a luz. Dessa forma, corpo, luz e movimento se tornaram um só, uma unidade estética visual, uma *Gesamtkunstwerk* da dança de Loïe Fuller.

69 “Fuller heralds a post-Wagnerian drama in which word, sound, and gesture are one” (Tradução nossa).

70 Em 2003, a estudiosa, coreógrafa e dançarina Jessica Lindberg realizou um gravação numa tentativa de reconstruir essa dança de Loïe Fuller. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XpL9901kMAc>.

71 “Fuller set her most celebrated piece, *La Danse du Feu*, or the Fire Dance, to ‘the Ride of the Valkyries’. She performed in a darkened room on a glass pedestal, with colored lights projected from below” (Tradução nossa).

Loïe Fuller fez incrível sensação na transição entre os dois séculos. O que impressiona hoje, quando pensamos nos espetáculos da dançarina norte-americana, não é tanto a sua dimensão coreográfica ou gestual, aparentemente rudimentar, [...], mas é aquilo que esses espetáculos revelam em relação ao espaço cênico (Roubine, 1998, p. 21).

Nesse contexto, Fuller introduziu uma nova percepção do corpo em movimento ao oferecer uma experiência estética visual da dança. Na vanguarda da encenação moderna, ela é reconhecida como uma das principais inovadoras no campo da dança; sua abordagem estética e seus métodos coreográficos, incluindo a Dança Serpentina, revolucionaram o entendimento do movimento, do figurino, da iluminação e da cor, marcando um ponto de virada na história da dança. De maneira similar, Isadora Duncan seguiu os passos de Fuller.

Isadora Duncan nasceu em 1877, em São Francisco, Califórnia, Estados Unidos, e faleceu em 1927, em Nice, França. Iniciou sua carreira ainda muito jovem, ministrando aulas de dança para meninas de sua vizinhança (Duncan, 2012). Na juventude, trocou São Francisco por Chicago e Nova Iorque, tentando a sorte em companhias de teatro e dança. Porém, logo percebeu que não teria o prestígio desejado, mudando-se com sua família para Londres, Inglaterra, em 1899. Lá, começa a se apresentar em eventos organizados pela elite inglesa, desenvolvendo trabalhos como dançarina e coreógrafa.

Duncan passou a participar de grandes eventos e fazer parte do círculo da alta sociedade europeia, conhecendo personalidades artísticas, intelectuais, políticas e pessoas de grande influência, que, a cada dia, se encantavam pela sua dança e sua proposta estética. Em 1902, muda-se para Paris, onde conhece Loïe Fuller, que se interessa por seu trabalho. Duncan convida Fuller para visitá-la e apresentar seu trabalho sobre a arte da dança. Em sua autobiografia, intitulada *Minha Vida*, Isadora Duncan (2012, p. 85) escreveu:

Uma noite, o rouxinol ocidental levou Loïe Fuller ao meu estúdio. Claro que dancei para ela e expliquei todas as minhas teorias, como fazia com todo mundo e, certamente, faria com o encanador se ele aparecesse. Loïe Fuller demonstrou muito entusiasmo, disse que ia para Berlim no dia seguinte e sugeriu que a encontrasse lá. [...] Fiquei encantada e aceitei. Assim, combinei de encontrar Loïe Fuller em Berlim.

As duas se encontram em Berlim, Alemanha. Duncan se encanta com o trabalho *Serpentine Dance*, que confluía em uma interação fantástica do movimento com a luz-cor. Segundo Duncan (2012, p. 86): “Aos nossos olhos, ela se transformou em orquídeas multicolors, em uma ondulante flor do mar e em algo parecido com um lírio em espiral, com toda a magia de Merlim, a bruxaria da luz, da cor, da forma fluindo”.

Após ficar enfeitiçada pela magia produzida pela dança de Fuller, Isadora Duncan foi convidada a fazer parte de sua companhia e realizar uma turnê por vários países da Europa. Essa parceria logo se desfez, mas Duncan continuou a realizar seu trabalho de forma independente. No período em que esteve na Alemanha, ela teve contato com a filosofia de Kant, Schopenhauer, Nietzsche e Wagner no original (Ross, 2020, p. 361). Em 1903, apresentou sua teoria *Dance of Future* [Dança do Futuro], embasada no pensamento desses filósofos, sobretudo em Wagner. Em Ross (2020, p. 361), encontra-se a seguinte afirmação:

Numa palestra de 1903, em Berlim, sob o título “Dance of the Future”, Duncan critica o ballet – produz “um movimento estéril que não dá origem a movimentos futuros, mas morre à medida que é feito” – e apela a um “retorno à a força original e aos movimentos naturais do corpo da mulher”. Ela condena a artificialidade civilizada e reafirma os ideais gregos. A peroração tem a qualidade excitável da prosa de Wagner.⁷²

Duncan⁷³ sempre prezou por sua liberdade no ato de dançar, de mover seu corpo sem as amarras e técnicas estabelecidas pelo *ballet*; desenvolveu, com sua dança, um movimento fluído e livre. Para a criação de sua dança, Duncan libertou seu corpo dos corpetes, dos tutus e das sapatilhas de ponta, tão presentes no balé clássico. Ela considerava todos esses elementos opressores e

72 “In a 1903 lecture in Berlin, under the title “Dance of the Future”, Duncan criticizes ballet – it produces “a sterile movement which gives no birth to future movements, but dies as it is made” – and calls for a “return to the original strength and to natural movements of woman’s body”. She condemns civilized artificiality and reaffirms Greek ideals. The peroration has the excitable quality of Wagner’s prose” (Tradução nossa).

73 *Glimpses of Isadora Duncan of Film*. Vídeo sobre Isadora Duncan. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EdHiFMYUzkw>.

deformadores do corpo feminino. Ao renunciar às sapatilhas clássicas, passou a dançar com os pés descalços, as pernas à mostra e o corpo coberto apenas com uma suave túnica, inspirada nas antigas vestimentas gregas (Figura VI).

Figura VI – Isadora Duncan⁷⁴



Fonte: DCO.⁷⁵

Encantada com o pensamento e a cultura grega desde jovem, como Richard Wagner, Duncan tem nos povos helênicos a fonte principal de sua criação. E é nela que teve uma de suas inspirações para elaborar sua proposta de dança. Em seu manifesto *A Dança do Futuro*, afirma: “Se buscarmos a verdadeira fonte da dança, se formos à natureza, descobrimos que a dança do futuro é a dança do passado, a dança da eternidade e tem, foi e sempre será o mesmo”

74 Os Amores de Isadora. Filme sobre sua vida feito em 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VMjzZDWq5mE>.

75 Disponível em <https://causaoperaria.org.br/2020/nascimento-da-bailarina-isadora-duncan-moderna-e-revolucionaria/>.

(Duncan, 1903, p. 12).⁷⁶ Da mesma maneira, Wagner vê em sua arte uma espiritualidade demasiadamente humana, parafraseando Nietzsche (2017).

Mais do que isso, dançar como qualquer arte de qualquer época deve refletir o ponto mais alto que o espírito da humanidade alcançou naquele período especial⁷⁷ [...] a dança do futuro será um novo movimento, consequência de toda a evolução pela qual a humanidade passou. [...] a dança do futuro terá que voltar a ser uma arte de alta religião como era com os gregos⁷⁸ (Duncan, 1903, p. 23-24).

Há, em seu manifesto, aproximação acentuada com o pensamento de Richard Wagner sobre a dança do futuro. Primeiramente, o próprio título *The Dance of the Future* [A Dança do Futuro] se assemelha com *The Art of the Future* (1849), de Wagner. Segundo, o retorno à cultura grega como fonte de inspiração para se pensar a dança, como Wagner procurou pensar o drama em seu ensaio *Ópera e Drama* (1851). Terceiro, a busca por uma dança que fosse capaz de romper com a tradição do balé e se configurasse como religião, um lugar de alta contemplação. Esse pensamento se traduz na obra de Wagner em seu ensaio *Art and Religion*, no qual ele procurou, a partir dos paradigmas da arte de seu tempo, colocá-la como motriz de toda a estrutura social, política e cultural. Quarto, como Wagner, Duncan desenvolve uma proposta teórica e prática de dança do futuro.

A aproximação com a obra e o pensamento de Richard Wagner ocorre, ainda, quando Duncan conhece o filho de Richard Wagner, o maestro e compositor alemão Siegfried Wagner (1869-1930). Este encantou-se com a dança de Isadora Duncan, sobre a qual comentou com sua mãe Cosima Wagner (1837-1930). Cosima interessou-se pela proposta e, em uma visita a Duncan,

76 "If we seek the real source of the dance, if we go to nature, we find that the dance of the future is the dance of the past, the dance of eternity and has been and will always be the same" (Tradução nossa).

77 "More than that, dancing like any art of any time should reflect the highest point the spirit of mankind has reached in that special period" (Tradução nossa).

78 "[...] the dance of the future will be a new movement, a consequence of the entire evolution which mankind has passed through. [...] the dance of the future will have to become again a high religious art as it was with the Greeks" (Tradução nossa).

em Berlim, convidou-a para participar da montagem da ópera *Tannhäuser*, de Wagner, em Bayreuth. Em *Minha Vida*, Duncan (2012, p. 125, grifo nosso) diz:

O desespero dele [empresário de Duncan] chegou ao auge quando, perto do verão, avisei que pretendia passar toda a temporada em Bayreuth para finalmente mergulhar na verdadeira fonte: a música de Richard Wagner. Tomei a decisão no dia em que recebi a visita de ninguém menos que a viúva de Richard Wagner. [...] Falou sobre minha arte da maneira mais incentivadora e linda, depois comentou que Richard Wagner não gostava do balé nem dos figurinos dele; de seu sonho pelas festas de Baco e as donzelas floridas; da impossibilidade de adequar o balé de Berlim ao que Wagner tinha pensado. [...] Ela então perguntou se eu aceitaria dançar na ópera *Tannhäuser*.

Duncan recebeu o convite de Cosima Wagner em 1903. Logo depois, dirigiu-se a Bayreuth para assistir aos ensaios e criar a coreografia *Três Graças* em *Tannhäuser*. Estabeleceu residência em Bayreuth para se dedicar, literalmente, à obra de Wagner, entregando-se completamente a esse trabalho, aprofundando-se em suas obras. Sua relação com Cosima se estreita, a ponto de frequentar sua residência, convivendo com proeminentes artistas, intelectuais e políticos da época, imergindo na obra de Wagner.

Incentivada pelo processo criativo das *Três Graças*, Duncan recebe a visita de Cosima, que lhe entrega um manuscrito de Wagner com direções e sugestões dele para essa cena. Wagner, segundo Duncan (2012, p. 127), dá a seguinte indicação: “Dou apenas uma vaga indicação, um leve esboço do que os dançarinos farão: muitas pessoas correndo como vendavais, no ritmo criado pelas ondas loucas dessa música, fluindo com fantástica sensualidade e êxtase”.

Desse dia em diante, Cosima Wagner não interferiu mais no processo criativo de Isadora Duncan, que, na estreia de *Tannhäuser*, em 1904, causou muita polêmica devido ao estilo livre da sua dança, sendo simultaneamente ovacionada. A esse respeito, ela afirma: “Cada átomo do meu ser, cérebro e corpo tinha se consumido no entusiasmo pela Grécia e, agora, por Richard Wagner” (Duncan, 2012, p. 129). Desse modo, Duncan se despede

de Bayreuth para apresentar seu trabalho na Europa e na América do Norte. Nessa trajetória, conheceu personalidades importantes da cena teatral de sua época, como a atriz italiana Eleonora Duse (1858-1924), o ator e encenador russo Constantin Stanislavski (1863-1928) e o encenador inglês Edward Gordon Craig (1872-1966).

Duncan conheceu Craig em 1905, após uma de suas apresentações em Berlim, Alemanha, e tiveram intenso relacionamento pessoal, intelectual e profissional. Duncan demonstrou a ele sua proposta de *Dança do Futuro*, o pensamento de grandes filósofos alemães e, principalmente, as ideias de reformulações da arte de Richard Wagner. Ross (2020, p. 367) afirma que, “Mais tarde, sob a influência de Isadora Duncan, seu amor de longa data, Craig formou o ideal do ator como ‘über-marionette’ – ‘corpo em transe’, despojado do clichê teatral”.⁷⁹ Assim, Craig mostrou a ela seu pensamento sobre o teatro do futuro. Duncan se encantou por suas ideias sobre a arte do teatro e apresentou suas propostas à atriz italiana Eleonora Duse – com a qual Craig realizou a cenografia de *Rosmersholm*, de Henrik Ibsen (1828-1906), em 1906, – e ao ator e encenador russo Constantin Stanislavski, que realizou a encenação e a cenografia de *Hamlet*, de William Shakespeare (1564-1616), no Teatro de Arte de Moscou (TAM), em 1912.

Duncan (2012, p. 161), em *Minha Vida*, afirma:

Gordon Craig é um dos mais incríveis talentos do nosso tempo, alguém que, como Shelley, é feito de fogo e luz. Ele inspirou todo o teatro moderno. [...] Sem ele, jamais ouviríamos falar em Reinhardt, Jacques Corpeau, Stanislavski. Sem ele, ainda existiria o velho cenário realista, com folhas farfalhando nas árvores, casas com portas abrindo e fechando.

Embora nossa investigação não se concentre na obra de Gordon Craig e em sua relação com Duncan, mas em Richard Wagner e sua influência na cena moderna, é importante reconhecer que isso nos permite compreender

⁷⁹ “Later, under the influence of Isadora Duncan, his long-time love, Craig formed the ideal of the actor as “über-marionette” – “body in Trance”, shorn of theatrical cliché” (Tradução nossa).

a grande reforma estética que estava ocorrendo na época. Ao explorar a influência de Wagner na encenação teatral e na dança, passo, então, a abordar sua recepção pelos revolucionários da cena teatral moderna, como o encenador Edward Gordon Craig e o cenógrafo Adolphe Appia.

1.3 A RECEPÇÃO DE RICHARD WAGNER ENTRE OS GRANDES ENCENADORES DO SÉCULO XX – EDWARD GORDON CRAIG E ADOLPHE APPIA

A reformulação estética de Richard Wagner, proposta em seus ensaios *Obra de Arte do Futuro* e *Ópera e Drama*, tinha como fundamento a criação de uma *Gesamtkunstwerk*. É nela que Wagner procurou desenvolver e estruturar sua visão sobre a produção de uma obra de arte que se configurasse como nova forma de encenação teatral da ópera. A busca por uma nova forma de encenação do drama fez com que ele estruturasse uma proposta estética, a qual influenciou sua época e toda geração posterior para realizar uma nova proposta teatral. Não foi somente um discurso teórico, mas um ato concreto que se estabeleceu em suas produções práticas a partir de 1876, em seu *Festspiele* (festival), em Bayreuth, Alemanha.

Nas palavras de Beacham (1994, p. 9),

Wagner teve sucesso em sua ópera posterior ao criar uma nova forma de arte – uma união de drama e música – que derrubou o conceito convencional de ópera. [...] O novo meio assim alcançado poderia se tornar, como Wagner tanto praticou quanto profetizou, uma forma de arte exclusivamente expressiva.⁸⁰

É possível afirmar que Wagner também teve uma visão da cena total do drama e transitou como um *regisseur* (termo alemão para encenador) em seus trabalhos. Nessa perspectiva, ele propôs uma reformulação da cena vigente em sua

80 “Wagner succeeded in his later opera in creating a new art form – a union of drama and music – which overturned the conventional concept of opera. [...] The new medium thus achieved could become, as Wagner both practiced and prophesied, a uniquely expressive art form” (Tradução nossa).

época, e, ao mesmo tempo, experimentou, como encenador, sua visão de *Gesamtkunstwerk* na prática da cena. A *Gesamtkunstwerk* wagneriana tinha como característica principal a união de várias áreas do fazer artístico para a criação do drama.

Ribeiro (2017, p. 86) teceu um comentário bastante apropriado sobre a proposta desse compositor:

A expressão *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”), por exemplo, se tornou célebre associada às ideias do alemão Richard Wagner, que buscou criar uma obra de arte onde todas as linguagens artísticas se reunissem de forma unificada. [...] para Wagner, todos os aspectos da cena – música, atores, cenários, etc. – deveriam formar um todo, único e orgânico.

Como afirmei anteriormente, as reformulações wagnerianas se estabeleceram como fonte de inspiração teórica e prática em movimentos artísticos, como o simbolista, de forma direta, e o naturalista, indiretamente. Esses movimentos estéticos proporcionaram um novo pensamento sobre a encenação moderna, produzindo uma série de reformulações no campo da teoria e da prática, à medida que o pensamento estético romântico e suas produções artísticas não condiziam com a necessidade de sua época. Observa-se que artistas e intelectuais de vários campos das artes propuseram novas reformulações estéticas, a fim de produzirem outros modelos de encenação. Surgiram, por meio deles, os movimentos estéticos, como o naturalista e o simbolista, dentre outros, que procuraram desenvolver uma reforma tanto no conteúdo quanto na forma de se produzir e expressar a arte.

Para essa reformulação acontecer, tornou-se fundamental a constituição da figura do encenador – responsável por construir e guiar a produção do espetáculo dentro da expressão artística e do movimento estético aderido. Segundo Jean Jacques-Roubine (1998, p. 19):

Nos últimos anos do século XIX ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida em que contribuíram para aquilo que designamos como o surgimento do encenador. Em primeiro lugar, começou a se apagar a noção de fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica.

Com a figura do encenador, uma nova visão do drama foi construída por meio da produção da cena e de seus elementos de teatralidade: atuação, figurino, maquiagem, cenografia, sonoplastia e iluminação. Tendo como princípio o diálogo interdisciplinar, uniram-se várias áreas do conhecimento, de tal modo que o encenador moderno buscou criar um “produto” (e processo) em que todos esses elementos se juntassem para produzir uma nova forma de encenação para a cena moderna.

A figura do encenador rompeu com estruturas dominantes do pensamento estético tradicional, como o textocentrismo, e passou a estruturar a escrita visual da cena, configurada mediante um processo de fusão dos elementos da teatralidade que busca a estruturação de uma nova forma de produção estética do drama para o qual se mostra interessante a ideia de movimento em construção ao longo da própria cena (e, no que subjaz a ela, nos seus motivos objetivos e afetivos).

A produção do drama não se encontrava mais somente no texto e na presença de atores e atrizes, mas na combinação de vários elementos da teatralidade. Foi na combinação desses elementos que encenadores modernos procuraram desenvolver uma nova percepção do drama moderno. Esses encenadores, alguns mais e outros menos, intensificaram cada vez mais o estudo sobre a criação de uma dramaturgia visual. Alguns construíram sua encenação como uma totalidade, uma “*Gesamtkunstwerk*” teatral, ao passo que outros buscaram questioná-la ou negá-la.

Uma nova geração de diretores e designers desejava descartar o excesso cênico, eliminar o excesso artístico, renovar a imagem do palco. Para muitos líderes dessa vanguarda – Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Georg Fuchs, Max Reinhart, Mariano Fortuny e Vsevolod Meyerhold, entre outros – Wagner foi um antepassado crucial (Ross, 2020, p. 363).⁸¹

81 “A new generation of directors and designers wished to discard scenic surplus, eliminate actorly excess, renovate the stage image. for many leaders of this vanguard – Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Georg Fuchs, Max Reinhart, Mariano Fortuny, and Vsevolod Meyerhold, among other – Wagner was a crucial forbear” (Tradução nossa).

Nesse sentido, para melhor compreender o pensamento de Richard Wagner e sua ideia de *Gesamtkunstwerk* na cena moderna, aqui demonstro como se deu essa recepção nesses encenadores; isso porque, de alguma forma, as propostas de *Obra de Arte do Futuro* e de *Gesamtkunstwerk* transitaram no trabalho desses reformuladores da cena teatral moderna. Segundo Ross (2020, p. 363): “Deixando de lado todos os protestos e sofismas, a *Gesamtkunstwerk* fascinou irremediavelmente os artistas modernistas. A disputa era realmente sobre quem teria lugar de destaque”.⁸²

Não foi em vão que o encenador inglês Edward Gordon Craig lançou sua proposta de Teatro do Futuro e Adolphe Appia elaborou um estudo estético sobre a encenação dos dramas wagnerianos, logo após conhecer o trabalho de Richard Wagner. Segundo Jacques Burdick (1981, p. 135): “O manifesto crítico de Appia, *Música e Representação*, publicado em 1899, propunha o desenvolvimento prático das ideias de Wagner acerca da técnica de palco”. Para Marvin Carlson (1997, p. 297):

O novo teatro, portanto, se baseará não na arte do dramaturgo, mas na do diretor de cena, que controlará, ainda que não o crie especificamente, cada elemento da produção. Também o ator deve subordinar-se à cenografia total; deve concentrar-se no ritmo da produção total, e não nos seus próprios pensamentos e emoções. Embora coloque pouca ênfase na *partitura* de Appia e Wagner, Craig visa ao mesmo objetivo: a subordinação de todos os elementos a uma visão artística única.

A encenação moderna se estrutura entre a produção do pensamento teórico e a execução prática dele no ato teatral, possibilitada pelas reformas propostas por esses encenadores. As afirmações de Burdick e de Carlson demonstram a presença do pensamento de obra de arte total e de futuro, como teorias e práticas desenvolvidas para a criação da encenação moderna, vista neles de forma positiva ou não. Todos, de alguma maneira, tiveram conhecimento da obra de Richard Wagner e de seu pensamento estético. É o caso de Gordon Craig.

82 “All protestations and cavils aside, the *Gesamtkunstwerk* helplessly fascinated modernist artists. The dispute was really about which would have pride of place” (Tradução nossa).

Edward Gordon Craig, filho da atriz inglesa Ellen Terry (1847-1928) e do arquiteto Edward William Godwin (1833-1886), nasceu em 1872, em Stevenage, Inglaterra, e faleceu em 1966, em Paris, França. Gordon Craig trabalhou como ator na companhia de seu padrasto, o ator inglês Henry Irving, entre 1885-1897. Ali, realizou um de seus maiores papéis, em *Hamlet*, de William Shakespeare. Insatisfeito com o pensamento teatral de sua época e com o modo como era feito, Gordon Craig desistiu de atuar no auge de sua carreira e resolveu se dedicar ao estudo da cena, propondo reformulações para a arte do teatro, tornando-se diretor teatral. Como encenador, dirigiu *Dido e Enéias*, de Henry Purcell, em 1900; *The Vikings at Helgeland*, de Henry Ibsen, em 1903; *Much Ado About Nothing* [Muito Barulho por Nada], em 1903; e *Hamlet*, em 1912. Estas últimas de autoria de William Shakespeare.

Foi com seu padrasto, Irving, e sua mãe, Terry, que Craig obteve conhecimento da obra de Richard Wagner por intermédio de um livro de imagens do Festival de Bayreuth de Richard Wagner (Ross, 2020, p. 367). O contato com a obra do autor juntou-se à vontade de produzir uma reforma da arte teatral. Em 1898, já na Alemanha, local essencial para a sua formação intelectual e profissional, ele realizou alguns estudos em *Heidelberg* e se aprofundou na obra de Wagner. Segundo Almir Ribeiro (2017, p. 38):

Dois eventos importantes marcam esta viagem: o descobrimento do trabalho de Richard Wagner, com suas pesquisas em Bayreuth sobre a arte total, e os primeiros contatos com os fundamentos do Naturalismo, a quem irá compor uma das críticas históricas mais importantes e o levará ao movimento simbolista.

Esses dois eventos apontam a presença do pensamento de Richard Wagner em Gordon Craig, sobre o qual fundou as bases teóricas para suas propostas do teatro do futuro e se juntou ao movimento simbolista, inspirado em ideias wagnerianas. Acredito que um marco importante foi seu encontro com Isadora Duncan. Ela apresentou a ele a ideia de *Dança do Futuro*, os grandes filósofos alemães e ideias de *Arte e Revolução*, *Obra de Arte do Futuro* e *Gesam-*

tkunstwerk, de Wagner. Duncan, antes de conhecer Craig, conheceu o pensamento e a obra wagneriana de perto ao participar da produção de *Tannhäuser*, em 1904, um ano antes de conhecer Craig em Berlim.

Duncan soube manter boa ligação com a família de Richard Wagner; obteve admiração e amizade de Cosima Wagner e de seu filho Siegfried Wagner. Por causa dessa boa relação e do trabalho realizado em Bayreuth, Craig pôde se aprofundar na obra de Wagner e, ao mesmo tempo, apresentar suas ideias de modernização para o Festival de Bayreuth, embora nunca tenha estado lá. Sobre isso, Ross (2020, p. 367) assinala que “Craig logo se juntou à procissão de inovadores que tentaram persuadir Cosima Wagner a modernizar Bayreuth. Siegfried, que trouxe Duncan para Bayreuth, ouviu com interesse, mas Cosima permaneceu intratável”.⁸³ Há em Ross a menção à tentativa de o encenador inglês, através de Duncan, ter desejado apresentar suas ideias sobre a cena teatral e demonstrar o que pensava para reformular o Festival criado por Richard Wagner.

Em Ross (2020, p. 367), encontra-se a ideia de reforma apresentada pelo próprio Craig a Cosima Wagner:

Eu disse a senhora Cosima que não conseguia ver que as armadilhas do palco em Bayreuth ou em qualquer outro lugar fossem parecidas com as visões que sua música evocava. E acho que me lembro dela dizendo “E que imagens você vê, Sr. Craig?” Quando olhei para Frau Wagner, mal pude ver seu rosto, porque ela havia ficado da mesma cor da toalha de mesa, na qual parecia estar desaparecendo.⁸⁴

Embora tenha havido muito empenho de Isadora Duncan, o encontro

83 “Craig soon joined the procession of innovators who tried to persuade Cosima Wagner to modernize Bayreuth. Siegfried, who had brought Duncan to Bayreuth, listened with interest, but Cosima remained intractable” (Tradução nossa).

84 “I said to Frau Cosima that I could not see that the stage trapping at Bayreuth or anywhere else were anything like the visions his music conjured up. And I think I remember her saying ‘And what pictures do you see, Mr. Craig?’ And I described something like the wild pampas of South America, the rushing of the wind, perhaps a prairie fire, and soon. When I looked at Frau Wagner I could hardly see her face, because she had turned the same colour as the tablecloth, into which she seemed to be vanishing” (Tradução nossa).

com Cosima e Siegfried não frutificou naquele momento, e a tentativa de Gordon Craig de reformar a cena em Bayreuth fracassou. Após o encontro, ele se distancia para refletir e amadurecer seu pensamento sobre a arte e, em especial, sobre o teatro. A partir de então, dedica-se a produzir uma nova reforma para a cena teatral, tendo em vista o pensamento wagneriano. Para isso, começa a escrever sobre sua visão a respeito da arte teatral de seu tempo e a criar propostas práticas (Figura VII) sobre a cena, tendo como fundamento os elementos da teatralidade: figurino, cenografia, sonoplastia, luz e sombra.⁸⁵ Craig, como Wagner, rompe com as estruturas predominantes de sua época e lança as bases para se pensar a produção da cena na encenação teatral moderna.

Figura VII – Edward Gordon Craig e sua maquete sobre a nova configuração da cena

Fonte: Universidade de São Paulo.⁸⁶



Nesse sentido, 1908 foi um marco importante na vida e obra de Edward Gordon Craig, pois, nesse ano, publicou seus primeiros escritos sobre a reforma para o teatro moderno e criou e editou a revista *The Mask*. Na primeira edição, em março de 1908, ele publicou o artigo *The Artists of the Art of the Future*, no qual começou a expor sua proposta de reforma teatral. Na segunda edição, demonstrou a força de seu pensamento e de sua proposta de reforma da arte do teatro. Assim como Isadora Duncan,

⁸⁵ Em 2018, realizei, sob a orientação do Dr. Robson Corrêa de Camargo, um estudo sobre a luz e a sombra, tendo como aporte teórico Craig e Rembrandt. Ele pode ser encontrado na minha dissertação de mestrado *Cascando Beckett entre a luz e a sombra: um diálogo com Rembrandt van Rijn e Edward Gordon Craig*, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais/UFG. Disponível em <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/9315/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Allan%20Louren%C3%A7o%20da%20Silva%20-%202018.pdf>.

⁸⁶ Disponível em <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=historias-da-cena-gordon-craig>.

em *Dança do Futuro*, embasa-se nas obras e na proposta de uma *Obra de Arte do Futuro* e *Arte e Revolução*, de Richard Wagner. O texto de abertura dessa segunda edição, de abril de 1908, é de *Richard Wagner – Revolution and the Artist* (Richard Wagner, o artista e a revolução), escrito sob pseudônimo de Jan Van Holt. Nela, Gordon Craig (1908, p. 1) diz:

Eu me pergunto se as senhoras e senhores que freqüentam as Óperas da Europa e da América percebem o que estão ouvindo quando Wagner solta as notas de sua alma nas grandes óperas. Eu me pergunto se eles percebem que ele está repetindo ainda mais apaixonadamente o que ele diz aqui em palavras... que ele está gritando na linguagem mais sutil as coisas que eles detestam... que ele os está insultando positivamente. Ele escreve aqui sobre a Revolução. É possível?⁸⁷

Em busca da revolução da arte do teatro, tendo como ponto de partida a obra de Ricard Wagner, Gordon Craig apresenta, nesse mesmo volume, uns de seus mais emblemáticos artigos, *O Ator e a Über-marionette*. Nele, afirma que o ator tem de morrer e, no lugar, tem de surgir uma Über-marionette, que será conduzida pela mão do encenador. Para Almir Ribeiro (2017, p. 14): “Ao criar, com seu Über-marionette, uma representação imagética para sua crítica ao teatro, Craig formulava, simultaneamente, uma proposta, em forma alegórica, de um revolucionário projeto para o redimensionamento do trabalho do ator”. Ainda segundo Ribeiro (2017, p. 26): “O Über-marionette é um ambiente simbólico onde Craig reflete sobre a natureza e a natureza da vida em si”. É um texto que põe o ator e os elementos da teatralidade no mesmo patamar de interesse, no jogo da encenação; ambos ficam sob o jugo do encenador. A proposta de Craig causou grandes rumores em sua época e até hoje é fonte de estudo e questionamento da arte do ator.

87 “I wonder if the ladies and gentlemen who patronize the Opera Houses of Europe and America realise what they are listening to when Wagner lets loose the notes of his soul in the great operas... I wonder if they realise that he is then repeating even more passionately that which he says here in words... that he is crying out in the most subtle language things which they detest,... that he is positively insulting them. He writes here of Revolution. Is it possible?” (Tradução nossa).

Para ampliar e complementar sua teoria sobre o teatro, Craig desenvolveu outros textos, como: *On the Art of the Theatre* [Da Arte do Teatro] (1911), uma coletânea de textos escritos por ele entre 1905 e 1912; *A living theatre* (1913); *Towards a New Theatre: Forty designs for the Stage Scenes* [Rumo a um Novo Teatro] (1913); *The Theatre Advancing* [O Teatro Avançado] (1921); e *Scene* [Cena] (1923). Neles, encontram-se as principais ideias de Craig sobre o teatro e a produção da cena; neles, ele aponta suas propostas de criação, tendo como princípio o estudo da luz, da sombra, da cenografia e do espaço.

O estudo do espaço é central em Craig; é através do tempo que esse ator desenvolveu sua ideia da quinta cena, um espaço arquitetônico que amplia a boca de cena e o proscênio para uma aproximação do ator com a plateia. Essa nova percepção do espaço de encenação em Gordon Craig tem fundamento em Wagner. Segundo Roubine (1998, p. 138), “Craig foi muito marcado pela teoria wagneriana do ‘drama musical do futuro’, que preconiza uma nova arquitetura teatral como local e instrumento da fusão dos diferentes elementos que integram o espetáculo: poesia, música, pintura, arte do ator”. Em *Rumo a um Novo Teatro*, Craig (2017, p. 88) afirma:

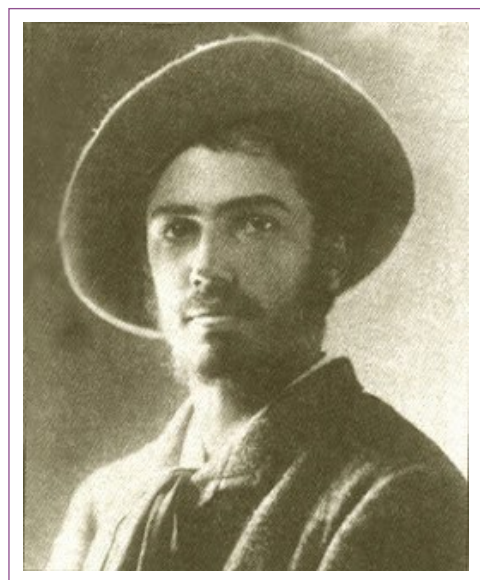
Um dos desenhos que fiz para a cena onde os conspiradores se encontram em uma pequena rua de Veneza. Eu não proporia tal cena para nenhum teatro, à exceção de um com uma forma especial – isto é, com todos os assentos em um piso inclinado. Que formidável é que se deva falar de tal teatro como sendo um especial, e cada teatro do mundo não tenha todos os seus assentos em um piso como esse! A Alemanha aprendeu isso com Richard Wagner e tem agora, suponho, pelo menos trinta ou quarenta desses teatros, e todo ano aparece um novo.

Há, em Craig, um reconhecimento sobre as reformulações da arte de Richard Wagner. Sua percepção do espaço pensado e construído por Wagner configurou-se em sua obra como elemento essencial para se pensar a nova estrutura teatral do teatro do futuro. Ele compreendeu que, para se pensar a criação da cena e de sua visualidade, seria preciso construir um espaço que tivesse uma forma especial, tanto para a plateia quanto para os elementos da cena; um

espaço que promovesse nova experiência tanto para os que fazem a cena quanto para aqueles que a assistem, tal como Wagner fez no teatro em Bayreuth.

Segundo Fausto Viana (2010, p. 16): “Ao mudar a arquitetura cênica, Wagner tentava dirigir o foco da atenção para o palco e diminuir a distração que ocorria entre o público”. Craig afirmava que o projeto de teatro de Richard Wagner deveria ser um exemplo a seguir não apenas na Alemanha, mas em todo o mundo.

Portanto, Edward Gordon Craig, teórico, encenador e cenógrafo, ao conhecer o pensamento e a obra de Richard Wagner, pôde desenvolver uma arte total, uma *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Para isso, ele procurou – por meio da direção e dos elementos da teatralidade – promover sua reforma teatral e sua teoria sobre o teatro do futuro. Da mesma forma, também o fez Adolphe



Appia (Figura VIII), contemporâneo de Gordon Craig. Para Ribeiro (2017, p. 88): “Assim como Craig, Appia e Wagner buscaram a construção da chamada *Arte Total*, mas nem um nem outro descartaram a necessidade de uma hierarquia entre elementos”. Appia estruturou toda uma obra voltada para a produção do drama wagneriano.

Figura VIII – Adolphe Appia

Fonte: Dibujos de escenografía.⁸⁸

Adolphe Appia nasceu em 1862, em Genebra, e faleceu em 1928, em Nyon, Suíça. Sua formação inicial foi arquitetura; especializou-se no campo da cena – estudo do espaço e da cenografia. Appia foi, junto com Craig, um dos principais pensadores do final do século XIX e começo do século XX a

88 Disponível em <https://www.march.es/es/coleccion/juan-guerrero-zamora-historia-teatro-contemporaneo/ficha/roquedal-walkirias-wagner-concebido-por-adolphe-appia--862>.

propor uma reforma teatral por meio do espaço e da luz. À medida que Craig propunha reformulação mais ampla da cena, através da visão de encenador condutor de todos os elementos da teatralidade, inclusive do ator, Appia estabeleceu sua proposta de reforma a partir de uma nova consciência de espaço, luz e sombra, tendo como elementos condutores a música e, como agente principal, o artista (ator, atriz, dançarino, dançarina).

Para Appia, todos os elementos da encenação deveriam servir ao processo criativo do agente da cena, que era a figura responsável por estabelecer a comunicação direta com o espectador, diferentemente de Craig, que equipara os elementos da cena para criação da imagem na produção da visualidade da encenação. Por Appia ter lançado suas propostas de reformulação da cena antes de Craig e elas serem próximas e similares, muitos artistas e teóricos chegaram a pensar que ele copiou as ideias do cenógrafo suíço. Esse caso foi esclarecido em um encontro pessoal entre Craig e Appia. Para Joslin McKinney e Philip Butterworth (2012, p. 17), em *The Cambridge Introduction to Scenography*:

O trabalho de pensamento e a visão de Edward Gordon Craig são frequentemente comparados com os de Adolphe Appia. De fato, como o trabalho e a visão de ambos compartilhavam muitas semelhanças, muitas vezes é sugerido que Craig copiou suas ideias de Appia. No entanto, este não é o caso. Craig tomou conhecimento do trabalho de Appia pela primeira vez em 1908, quando lhe mostraram alguns designers para as óperas de Wagner. Infelizmente, Craig foi informado, erroneamente, que Appia estava morto. Foi só em 1911 que Craig descobriu que Appia ainda estava vivo e os dois homens finalmente se conheceram em 1914. Craig e Appia foram convidados a apresentar trabalhos na Exposição de Teatro no Kunstgewerbemuseum em Zurique.⁸⁹

89 “The thinking work and vision of Edward Gordon Craig are often compared with that of Adolphe Appia. Indeed, because the work and vision of both men shared many similarities it is often suggested that Craig copied his ideas from Appia. However, this is not the case. Craig first became aware of Appia’s work in 1908 when he was shown some designers for Wagner’s operas. Unfortunately, Craig was informed, wrongly as it happens, that Appia was dead. It was not until 1911 that Craig found out that Appia was still alive and the two men finally met in 1914. Both Craig and Appia had been invited to present work at the Theatre Exhibition at

Há alguns pontos importantes para se pensar a partir do texto de McKinney e Butterworth. Primeiro, Appia e Craig têm em comum uma proposta de reformulação da arte do teatro pela sua natureza concreta, a cena. Para tanto, procuraram compreender a cena e sua reformulação por meio dos elementos da teatralidade: atuação, figurino, maquiagem, sonoridade e, principalmente, espaço e luz. Segundo, Appia e Craig rompem com a dominação do texto escrito (textocentrismo) e estabelecem, em seus trabalhos, uma escrita visual da encenação. Terceiro, eles aderem à produção da cena da estética simbolista, cujos princípios estão estruturados na obra wagneriana. Quarto, ambos têm no pensamento e na obra de Richard Wagner o ponto de partida para a formulação de suas propostas de reforma teatral.

Adolphe Appia, ao contrário de Craig, inicia sua carreira teatral, primeiramente, como teórico da cena; algum tempo depois, exerce a profissão de cenógrafo em sua prática. Ele estabelece suas ideias teóricas sobre a produção da cena por meio do espaço algum tempo depois de ver o trabalho de Richard Wagner. Appia era jovem quando assistiu à montagem de *Parsifal*, em 1882, dirigida e produzida pelo próprio Richard Wagner.

Appia, devido à influência de um dos seus amigos, teve acesso aos bastidores do festival e pôde conhecer a produção da cena wagneriana. No entanto, ao mesmo tempo em que se percebe encantado pelas reformulações do drama e da música wagneriana, se vê decepcionado com a produção da cena. Para ele, os cenários criados para encenação e materialização dos dramas musicais de Richard Wagner não estavam à altura e não condiziam com a potencialidade simbólica de suas obras. Segundo Yaron Abulafia (2016, p. 15), em *The Art of Art on the Stage: Lighting in Contemporary Theatre*,

Não se pode elaborar as perspectivas críticas e até mesmo rebeldes de Appia sobre o teatro do fim do século sem discutir suas origens; ou seja, as impressões que as apresentações de ópera de Richard Wagner causaram nele. [...] No entanto, assistir às apresentações de drama musical no Festspielhaus em Bayreuth, dirigido pelo próprio Wagner, provou ser uma experiência altamente decepcionante para

Appia. Frustrado, argumentou que a representação visual de Wagner assentava num “compromisso entre a música e o ator, entre a arte do som e do ritmo e a arte do movimento plástico e dramático”, e não conseguiu concretizar o grande potencial dramático da dimensão visual que a música merecia.⁹⁰

Em Yaron Abulafia (2016), tem-se a confirmação do quanto a obra de Richard Wagner foi fundamental para que Adolphe Appia formulasse suas propostas sobre a encenação moderna. É na forma do drama que Appia estabelece suas teorias para a encenação do drama wagneriano. Desse modo, para Appia, o espaço de encenação presente em Wagner não condizia com a potencialidade simbólica de suas personagens e era insuficiente para a produção da imagem de seus dramas.

Appia diz:

A mise-en-scène em Bayreuth, concebida na tradição pictorial da época, impressionou-me apenas por seu luxo incomum... até mesmo o tratamento cuidadoso do personagem deixou um vazio porque não havia harmonia entre cenário e atuação, exceto no templo do Santo Graal... a música prendeu toda a minha atenção (Appia *apud* Beacham, 1994, p. 11).⁹¹

É interessante perceber que, tanto no texto de Abulafia (2016) quanto no de Appia, exposto por Beacham (1994), houve em Richard Wagner uma estruturação do drama por meio dos seus elementos teatrais. Ou seja, pode-se estabelecer uma relação de tentativa da *Gesamtkunstwerk* na presentificação da

90 “One cannot elaborate upon Appia’s critical, even rebellious perspectives on the theatre around the *fin de siècle* without discussing their origins; namely, the impressions that Richard Wagner’s opera performances made on him. [...] However, watching the performances of music-drama at the *Festspielhaus* in Bayreuth, directed by Wagner himself, proved to be a highly disappointing experience for Appia. Frustrated, he argued that Wagner’s visual representation was based on a “compromise between the music and the actor, between the art of sound and rhythm and the art of plastic and dramatic movement”, and failed to realize the great dramatic potential of the visual dimension that the music deserved” (Tradução nossa).

91 “The mise-en-scène in Bayreuth, conceived in the pictorial tradition of the day, impressed me only by its unusual luxury... even the careful treatment of the character left an emptiness because there was no harmony between scenery and acting except in the temple of the Holy Grail... the music held all my attention” (Tradução nossa).

obra encenada. Mesmo que isso não tenha agradado a todos, como foi o caso de Appia, esses textos apontam para a importância de se estudar a obra wagneriana não somente pela composição musical, mas pelo ato do drama escrito e em sua cena. A preocupação com a estética do drama e a produção da cena foi um tema central em Adolphe Appia, já que, para ele, as produções romântica e naturalista não ofereciam as materialidades imagéticas abstratas ou concretas para a criação da obra wagneriana. A potencialidade simbólica dos dramas wagnerianos encontrava-se além da produção imagética construída na cena em si.

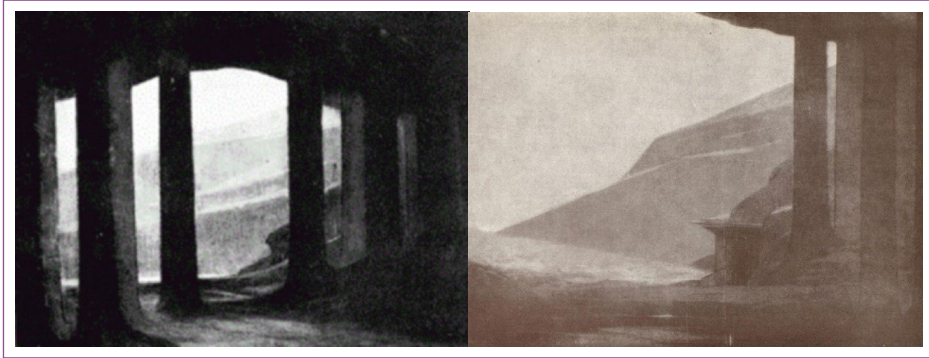
Segundo McKinney e Butterworth (2012, p. 10-11):

Para Appia, a visão de Wagner da *Gesamtkunstwerk*, ou integração das artes da música, drama e pintura por meio do teatro, era prejudicada pelas práticas de encenação da época e, portanto, ainda havia o problema de que os cenários, por mais bem executados que fossem, nada ofereciam para se fundir com as partituras poderosas e “maravilhosas” de Wagner.⁹²

Essa visão sobre a criação da imagem do drama em *Parsifal*, apresentado em cena em 1882, fez com que Appia desenvolvesse uma nova teoria sobre a encenação wagneriana, escrevendo dois livros em que apresenta suas ideias sobre a obra de Wagner e sua proposta cenográfica para seus dramas. Os principais livros de Appia são: *Notes de mise en scène pour l'Anneau de Nibelungen* [Notas sobre a encenação do Anel do Nibelungo] (1891/92); *La Mise-en-scène du drame wagnérien* [A Encenação do Drama Wagneriano] (1895); *La Musique et la mise-en-scène* [Música e Encenação] (1899); *L'oeuvre d'art vivant*, escrito em 1919 e publicado em 1921; e *Music and the Art of the Theatre* [Música e a Arte do Teatro], publicado pela primeira vez em 1962. Neles, ele apresenta suas principais propostas de reformulação das obras de Wagner para a encenação moderna (Figuras IX e X).

92 “For Appia, Wagner's vision of the *Gesamtkunstwerk*, or integration of the arts of music, drama and painting through theatre, was hampered by the staging practices of the time and so there was still the problem that the stage settings, no matter how well executed offered nothing to fuse with Wagner's powerful and ‘wondrous’ scores” (Tradução nossa).

Figuras IX e X – Desenhos de Adolphe Appia para o 1º e o 2º ato de *Parsifal*, de Richard Wagner



Fonte: Dibujos de escenografía.⁹³

Adolphe Appia formulou esse pensamento a partir de sua visão como arquiteto, apoiado na estética simbolista, na tentativa de formular uma reforma na produção do espaço para as obras de Richard Wagner e a encenação moderna. Nas figuras apresentadas, pode-se perceber claramente a proposta de Appia para a produção de um espaço abstrato, que se presentifica em seu potencial simbólico por meio da luz e da sombra para a criação da imagem da obra *Parsifal*, de Richard Wagner. Aqui, a cenografia não se trata mais de um telão pintado ou imagens produzidas por artistas plásticos; traz sua configuração por meio de linhas verticais, horizontais e diagonais, volumes, cheios, vazios, luzes e sombras.

Appia buscou, usufruindo de seu conhecimento de arquitetura, produzir outras formas para a produção do drama wagneriano. Como Craig, apresentou suas ideias a Cosima Wagner e seu filho, Siegfried Wagner. Porém, não obteve êxito devido ao conservadorismo e à tentativa de preservação da ideia original de Wagner por parte de sua família (Ross, 2020). Em razão disso, Appia não teve a oportunidade de realizar algumas de suas propostas para o drama wagneriano em Bayreuth. Sua ideia cenográfica sobre a obra de

93 Disponível em <https://www.march.es/es/coleccion/juan-guerrero-zamora-historia-teatro-contemporaneo/ficha/roquedal-walkirias-wagner-concebido-por-adolphe-appia--862>.

Wagner, executada ainda em vida, foi *Tristão e Isolda*. A obra de Wagner e a proposta cenográfica de Appia foram realizadas no teatro *Alla Scala de Milão*, na Itália, em 1923, sob a regência do maestro Arturo Toscanini (1867-1957), recebida entre críticas positivas por aqueles que prezavam por inovação e negativas pelo público conservador.

Embora as ideias e reformulações de Craig e Appia não tenham sido bem aceitas em Bayreuth, inicialmente, elas foram recebidas como fundamentais para a produção da cena moderna e para as reformas realizadas em Bayreuth após a Segunda Guerra Mundial. À vista disso, o diretor Wieland, neto de Richard Wagner, embasado nas ideias de Gordon Craig e Appia, criou uma visão sobre o drama wagneriano. Para Margot Berthold (2014, p. 470), em *História Mundial do Teatro*:

O primeiro corte radical com essas convenções precisou esperar meio século por Wieland Wagner, que livraria o palco de Bayreuth dos velhos cenários e realizaria as visões de luz e espaço que os dois grandes reformadores simbolistas do palco – Adolphe Appia e Edward Gordon Craig – haviam planejado.

Nesse sentido, a obra e o pensamento de Richard Wagner influenciam as ideias de reformulação do teatro moderno de Edward Gordon Craig e Adolphe Appia, e as ideias destes tornam-se fundamentais na renovação do drama wagneriano tempos depois, em meados do século XX. Uma nova reforma da cena era necessária em Bayreuth, e as ideias revolucionárias desses encenadores, que beberam na fonte de Richard Wagner, contribuíram para a renovação, uma vez que tiveram nesse pensador as bases para pensar a reforma do drama em sua *Gesamtkunstwerk*, por meio dos elementos da teatralidade.

É quase impossível pensar a arte e o teatro moderno sem citar as reformas propostas por esses dois revolucionários da encenação moderna, pois suas reformas ampliaram a ideia de *Gesamtkunstwerk* wagneriana e a elucidaram melhor como drama, estruturando um estudo profundo da cena em seus elementos constituintes: direção, atuação, figurino, sonoridade, ce-

nografia e iluminação. Esses elementos se configuram na/para a nova escrita da cena na criação da linguagem visual da encenação. Portanto, a partir das bases levantadas até o momento, analiso como a *Gesamtkunstwerk* se configurou entre o conceito e o fenômeno, a ópera e o drama, o símbolo e o simbólico em Richard Wagner.

CAPÍTULO 2

Gesamtkunstwerk e arte como símbolo: o conceito, o fenômeno, a ópera, o drama e o simbólico



A estruturação de uma ideia na Arte não está apenas na constituição de uma palavra ou termo, enquanto conceito, mas na configuração do fenômeno como uma produção concreta, que transita entre a subjetividade do eu e a objetividade do fazer artístico, consolidando-se no contato da obra de arte com o público. Em outras palavras, a natureza do objeto artístico reside na criação da obra de arte dentro de um processo que é, ao mesmo tempo, subjetivo e objetivo do artista e do espectador e que se manifesta não apenas como um conceito, mas como um fenômeno em si. Nesse sentido, ao desenvolver a presente obra, reflito sobre a ideia de arte na obra de Wagner, fundamentado em sua visão da *Gesamtkunstwerk*, considerando sua acepção no âmbito do conceito e do fenômeno.

Conceituar uma ideia ou um trabalho é uma forma de gerar pensamento concreto sobre determinado tema ou assunto a partir da linguagem escrita. Em Nicola Abbagnano (2007, p. 164), em seu *Dicionário Filosófico*, encontra-se a seguinte definição da palavra conceito:

CONCEITO (gr. *Λόγος*, lat. *Conceptus*; in. *Concept*; fr. *Concept*; ai. *Begriff*, it. *Conceito*). Em geral, todo processo que torne possível a descrição, a classificação e a previsão dos objetos cognoscíveis. Assim entendido, esse termo tem significado generalíssimo e pode incluir qualquer espécie de sinal ou procedimento semântico, seja qual for o objeto a que se refere, abstrato ou concreto, próximo ou distante, universal ou individual etc.

Aqui, o conceito se estabelece como uma tentativa de apreender algo concreto e/ou abstrato para definir seu significado, podendo, assim, como bem aponta Abbagnano, descrevê-lo, classificá-lo e prevê-lo. A linguagem, a partir de seus signos, estrutura padrões linguísticos que sejam capazes de abarcar todo o conteúdo que tal ideia, objeto ou fenômeno contenha. Entretanto, será que o conceito consegue capturar a complexidade de um produto artístico? A definição de um conceito é capaz de apreender toda uma obra de arte?

Para Huberto Rohden (2007, p. 33), em *Filosofia da Arte: A metafísica da verdade revelada na Estética da Beleza*: “ARTE (em Latim *ars*, *artis*) vem de *agere*, que quer dizer agir. ARTE é, pois, ação ou atividade”. Ainda, segundo o au-

tor, a arte coincide com a exteriorização da alma humana. “O segredo de uma grande ARTE consiste em saber realizar o milagre da revelação do mistério das coisas; em saber exprimi-lo à luz dos sentidos, após íntima e profunda comunhão com o mistério que palpita na alma do artista” (Rohden, 2007, p. 15).

As reflexões desse autor destacam que o conceito de Arte, como ação ou atividade, representa um ponto de partida fundamental para entender que sua existência demanda, inevitavelmente, a materialização de uma prática concreta; transcende o domínio da ideia e se concretiza como objeto artístico. Isto é, a ideia se presentifica como obra de arte através da experiência, de modo que a Arte se configura num entrelugar do abstrato, do concreto, do espiritual, do humano, do real e do imaginário.

Além disso, ao compreender que a Arte adquire vida no ato do fazer, evidencia-se uma compreensão intrigante de que é imprescindível a presença de alguém que a faça e de um espectador que a contemple, conferindo-lhe forma e significado. Portanto, a Arte não se limita unicamente à ação, mas também à materialização/concretização de algo produzido por alguém e experimentado por outrem.

Amplificando as reflexões de Rohden (2007), acrescenta-se a ideia de Humberto Eco (2016, p. 120):

A ARTE é o que há de mais sublime para o filósofo, justamente porque é capaz de rever-lhe, por assim dizer, o Santíssimo, em cuja eterna e originária união queima como uma chama aquilo que na natureza e na história é separado e isto, na vida e no agir, assim como no pensamento, deve eternamente de si mesmo.

O potencial da arte em revelar o que estava anteriormente oculto permite, por meio do seu processo ativo de ação, alcançar o mais sublime do ser humano, seja em seu aspecto espiritual – não em seu sentido religioso institucional –, seja em sua humanidade mais profunda, como Nietzsche afirma em *Humano demasiado humano* (2017).

Rudolf Arnheim (2013, p. II), em seu livro *Arte e Percepção Visual*, afirma que “ARTE é o produto de organismos e por isso provavelmente nem mais nem menos complexa do que estes próprios organismos”. Por isso, a arte se

configura como um produto da interação entre o indivíduo, o coletivo e seu meio. A arte repercute de maneiras distintas, sendo uma de suas múltiplas funções “fazer com que o espectador conheça algo que não conhecia antes” (Baensh *apud* Langer, 2011, p. 24).

Diante do exposto, a concepção de arte não se limita a algo abstrato e/ou subjetivo, mas é encontrada na natureza concreta de seu produto artístico como obra de arte. Dessa forma, uma ideia pode se transformar em uma obra de arte de maneira abstrata ou concreta, sem perder a subjetividade do eu e a objetividade do produto artístico que a constitui. Nesse contexto, a criação de uma ideia na arte pode se estabelecer de várias formas. Ela pode surgir da expressão gestual e do movimento na dança, na partitura de uma música popular ou erudita, nas cores e desenhos de uma pintura, na escrita e/ou vocalização de uma poesia, na estruturação da dramaturgia escrita e visual de uma peça teatral durante sua encenação etc.

Esse produto artístico se torna mais concreto/tangível quando encontra o olhar do espectador, que pode ser passivo ou ativo diante da obra. É o espectador quem busca, na objetividade da obra de arte, compreender de maneira sensível a concretização da ideia artística, através de sua própria subjetividade e da do artista. Dessa maneira, o processo criativo do artista se transforma em um produto concreto, mesmo que sua natureza seja abstrata e se consolide na relação prática do observador com a obra de arte. Nessa interação, encontram-se presentes a subjetividade do criador e a do observador.

Para Eco (2016, p. 49): “É evidente que a obra é algo mais do que seu ano de nascimento, seus atecedentes e os juízos formulados a seu respeito”. Em *Estética e Filosofia*, Mikel Dufrenne (2008, p. 17) declara: “O artista cria a obra de arte. O espectador, através da percepção, é responsável pela epifania do objeto estético”. Ambas as formulações destacam a complexidade inerente ao estudo do objeto artístico e sugerem a falta de uma definição absoluta, porém evidenciam que o processo de criação artística se situa entre a subjetividade do artista e a objetividade da obra, ao mesmo tempo que se realiza na percepção do sujeito que a contempla e/ou a vivencia.

A Arte, portanto, é um fenômeno cultural, intrinsecamente ligado ao meio em que se manifesta, e desenvolve-se na interação do sujeito com o seu mundo. Embora não seja um fenômeno físico, mas simbólico, ela se manifesta de maneira concreta/tangível em seus objetos de arte. É nessa interação, entre aquele que cria e aquele que observa a obra de arte, como produto concreto, que a arte se estabelece como fenômeno.

Abbagnano (2007, p. 436-437) define fenômeno:

FENÔMENO (gr. *τὰ φαινόμενα*; in. *Phenomenon*; fr. *Phénomène*, ai. *Phänomen* \ it. *fenômeno*). 1. O mesmo que *aparência* (v.). Nesse sentido o F. é a aparência sensível que se contrapõe à realidade, podendo ser considerado manifestação desta, ou que se contrapõe ao fato, do qual pode ser considerado idêntico (v. FATO). [...] Podemos agora resumir da seguinte maneira os três significados atualmente em uso da palavra F.: 1) aparência pura e simples (ou fato puro e simples), considerada ou não como manifestação da realidade ou fato real; 2) objeto do conhecimento humano, qualificado e delimitado pela relação com o homem; 3) revelação do objeto em si.

A Arte, assim como seu objeto, a obra de arte, transcende o conceito abstrato. Ela é um fenômeno que se manifesta em suas múltiplas linguagens e/ou expressões artísticas, as quais se presentificam em forma, conteúdo e função. Cada objeto artístico possui uma forma específica que carrega um conteúdo e pode desempenhar uma função.

Enquanto forma, uma obra de arte pode ser de natureza concreta e/ou abstrata – ou uma combinação de ambas – e se apresentar de modo simples ou complexo. Em relação ao conteúdo, pode abordar temas, ideias, inquietações ou até mesmo não ter um assunto específico, podendo obter um sentido lógico ou fictício, produzir significados, dentre outros. Quanto à função da arte e, principalmente, da obra de arte, verifica-se a variação de acordo com o tempo e o espaço em que ela e seu produtor se encontram. A cada momento histórico e contexto cultural, a arte poderá ter uma finalidade específica, até mesmo alcançar um ponto em que não necessite de uma função.

A Arte, ao longo da história, tem sido fenômeno fundamental a todos os povos e culturas desde os registros em pinturas rupestres, realizadas pelos ho-

minídeos na pré-história, encontrados em cavernas como Altamira, na Espanha; Chavet, na França; Rio Côa, em Portugal; no Brasil, no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí, e no Lajedo de Soledade, no Rio Grande do Norte; entre outras localidades. Ela tem estado presente de várias formas, tanto entre os povos antigos quanto na contemporaneidade. A Arte tem sido usada como fonte de conscientização e compreensão da humanidade, servindo ainda como forma de entretenimento e distração. Ela assume múltiplas funções: espiritual, sagrada, catequética, educacional, pedagógica, social, política e cultural.

Segundo Harold Osborne (1974, p. 29-30), em *Estética e Teoria da Arte – Uma Introdução Histórica*:

À proporção que examinamos a obra de arte do passado, a partir da caverna mais antiga, verificamos que, por variados que fossem os seus usos, de um modo geral, todas as obras de arte eram feitas com uma finalidade. Um fetiche mágico, um templo para honrar os deuses e glorificar a comunidade, uma estátua para perpetuar a memória de um homem (Grécia) ou para assegurar-lhe a imortalidade (Egito), um poema épico para preservar as tradições da raça ou um mastro totêmico para realçar a dignidade de um clã – eram todos artefatos, manufaturados para um fim diferente do que hoje denominaríamos estético.

Na Grécia Antiga, um contexto no qual se consolida o conceito de Arte segundo grandes referenciais bibliográficos ocidentais e eurocentristas da História da Arte, a arte tinha um papel educacional, religioso e social. De acordo com o filósofo grego Aristóteles (384 a.C-322 a.C), em sua obra *Poética*, a função primordial da arte trágica era realizar uma purificação no espectador, levando-o a sair do espetáculo em estado de purgação, conscientemente purificado e libertado de certos estados emocionais.

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (Aristóteles, 2008, p. 47-48).

Com o passar do tempo, a Arte se estruturou como modo de explorar e compreender as várias categorias do belo, do sublime, do feio e do grotesco,

estabelecendo, desse modo, um campo filosófico de estudos de si mesma, conhecido como Estética. Desde então, a Arte passa a ser analisada como um domínio essencial para a produção do conhecimento humano como fenômeno estético fundamental.

A organização desses elementos para o estudo estético da arte evidencia a potencialidade do fazer artístico e sua relevância para o pensamento ocidental no que diz respeito à produção do conhecimento humano. Além disso, destaca que, como campo de produção de conhecimento, a Arte engloba amplos aspectos e processos na/da vida do ser humano, abrangendo múltiplos tempos e espaços nas diversas sociedades e culturas.

Para Mikel Dufrenne (2008, p. 24):

A estética não é história e a pré-história, ela explora não é as das sociedades sem história, mas, na história, a das iniciativas que todas as épocas edificam a cultura e descortinam uma história. Sim. Cada uma dessas iniciativas – o olhar novo que um homem lança à paisagem, o gesto novo que cria uma nova forma – se inscreve na cultura.

Na Estética, a Arte encontra uma pluralidade de signos, ícones, índices e símbolos. A partir desses elementos, ela se configura como linguagem capaz de gerar, em si mesma, um ato de comunicação e expressão entre aquele que cria e aquele que observa.

A arte, como fenômeno em si, vem sendo usada por instituições políticas e religiosas como elemento de formação, entretenimento, evangelização ou catequização. Contudo, em muitas ocasiões, tem sido negada e desvalorizada. Nesse sentido, a Arte está sempre em um limiar entre o sagrado e o profano, o belo e o grotesco, o espiritual e o humano, a liberdade e o controle institucional, político e religioso.

Diante das ideias apresentadas, afirmo que a expressão da arte em sua natureza fenomenológica permite compreender suas potencialidades em termo de forma, conteúdo e função. Esses elementos se constituem de maneiras diversas em cada época da evolução humana, dentro de suas respectivas culturas e povos. Nesse sentido, busco analisar e questionar a ideia de Gesa-

tkunstwerk no âmbito de um conceito discursivo, bem como sua configuração enquanto fenômeno estético simbólico no drama wagneriano.

2.1 A IDEIA DE GESAMTKUNSTWERK EM RICHARD WAGNER: ENTRE O CONCEITO E O FENÔMENO

O conceito de *Gesamtkunstwerk* é o mais emblemático na obra wagneriana. Ele surge pela primeira vez na escrita de Richard Wagner em seu tratado *The Artwork of the Future* [A Obra de Arte do Futuro], de 1849. Nesse trabalho, Wagner estabelece as bases ou fundamentos de sua nova proposta artística para seu tempo e, principalmente, para o futuro. Ou seja, Wagner proclama em sua escrita uma nova proposta de arte que rompe com os modelos vigentes, os quais proporcionam ao ser humano moderno a possibilidade de criar coletivamente uma obra de arte total, integradora e comunal.

É importante ressaltar que esse movimento levou ao entendimento do termo *Gesamtkunstwerk* como uma *Collective Artwork of humankind of the future*, *The Communal Artwork*, *The Dramatic Artwork* e *The Artwork of the future*. Em Wagner (2012 [1849], p. 54), encontra-se: “A vontade de criar a obra de arte comunitária, no entanto, surge instintivamente em cada forma de arte, desconhecida por si mesma, assim que atinge os seus limites e se entrega à sua forma de arte correspondente sem exigir nada em troca”.⁹⁴

Pode-se perceber, nos termos ou nomeclaturas utilizadas por Richard Wagner, a presença de uma proposta ampla de Arte como um processo e projeto coletivo de comunhão entre todas as pessoas, cuja estrutura se fundamenta em uma obra dramática para pensar não apenas o ser humano do seu tempo, mas também os que virão depois dele. Não foi em vão que artistas, cenógrafos, diretores e dançarinos, como Edward Gordon Craig, Adolphe Ap-

94 “The will to create the communal work of art, however, emerges instinctively in each art form, unbeknownst to itself, as soon as it reaches its limits and gives itself to its corresponding art form without demanding anything in return” (Tradução nossa).

pia, Isadora Duncan e Loïe Fuller, e artistas simbolistas franceses, como Charles Baudelaire, dentre outros, propuseram suas reformas artísticas apoiadas no pensamento wagneriano de *Gesamtkunstwerk* encontrado em sua Obra de Arte do Futuro.⁹⁵ Para Alex Ross (2020, p. 11-12), Richard Wagner foi:

Um dramaturgo potente, que escreveu os textos de todas as suas óperas, combinando sequências de ações espetaculares com estudos psicológicos intrincados. Ele foi um prolífico e profícuo ensaísta, cuja mistura de conceitos – *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total), leitmotif, melodia sem fim, obra de arte do futuro – ultrapassou o discurso intelectual por várias gerações.⁹⁶

Há um debate entre estudiosos, professores e profissionais da encenação sobre Wagner, dentre eles: Mathew Wilson Smith⁹⁷, Günter Berghaus (1953-), Theodor W. Adorno (1903-1969), Sanna Pederson⁹⁸, Sergio Casoy⁹⁹, Adolphe Appia (1862-1928), Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940), Josef Svoboda (1920-2002), Berthold Brecht (1898-1956), entre outros que procuram compreender a complexidade da proposta wagneriana de *Gesamtkunstwerk*. Alguns não acreditam que o termo foi criado por Wagner; no entanto, a maioria afirma em seus escritos que é a ideia mais importante de seu trabalho e a mais complexa de se executar, chegando a denominá-la como uma “utopia wagneriana”.

Trabalhos escritos, como *From Gesamtkunstwerk to Music Drama*, de autoria de Sanna Pederson, encontrado no livro *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*, lançado em 2016; *Gesamtkunstwerk: A Utopia*

95 Esse processo foi demonstrado nos subtópicos 2.2. e 2.3 deste livro.

96 “An idiosyncratic but potent dramatist, he wrote the texts for all of his operas, combining spectacular action sequences with intricate psychological studies. He was a prolific, all-too-prolific essayist and polemicist, whose menagerie of concepts – *Gesamtkunstwerk* (Total Work of Art), leitmotif, endless melody, artwork of the future – overran intellectual discourse for several generations” (Tradução nossa).

97 Professor assistente de Inglês na Universidade de Boston.

98 Mais informações sobre a autora: <https://www.ou.edu/finearts/music/faculty-staff/sanna-pederson>.

99 Informações sobre o autor: <http://www.sergiocasoyopera.com.br/>.

de Wagner, dissertação de mestrado de Ricardo Manuel Ramos Castanheira, apresentada junto ao Programa de Mestrado em Arquitetura na Universidade do Porto, Portugal, em 2013; e *The Total Work of Art – From Bayreuth to Cyberspace*, de Matthew Wilson Smith, com sua primeira publicação em 2007, demonstram que a ideia de *Gesamtkunstwerk* de Wagner era uma utopia devido à grandiosidade e à potencialidade desse conceito.

Em Smith (2007, p. 8), encontro a seguinte afirmação: “Por um lado: a obra de arte total é impossível. É uma imagem de lanterna, um fantasma no vidro. Utopia, portanto, lugar nenhum”.¹⁰⁰ Para Günter Berghaus (2012, p. 284), em seu trabalho intitulado *The Futurist Conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti's Total Theatre*: “Isso, porém, não erradicou a ideia de uma obra de arte total. Artistas do período moderno submeteram a concepção de Wagner a uma crítica fundamental e desenvolveram noções novas, não menos utópicas, de uma Obra de Arte Total”.¹⁰¹ Ambos os textos apresentados trazem uma visão utópica da ideia wagneriana de Obra de Arte Total. No entanto, em relação ao primeiro, o segundo texto demonstra que, mesmo assim, esse conceito foi fundamental para o pensamento da Arte Moderna.

Seria a *Gesamtkunstwerk* wagneriana, portanto, uma utopia que, segundo Ferreira (2011, p. 891), em seu *Aurélio Júnior: Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*, significa “um substantivo feminino. 1. Lugar ou situação ideal. 2. Por extensão, projeto irrealizável; quimera”, ou seria esse conceito um ideal wagneriano de difícil realização ou um *leitmotiv* – um tema condutor central de todo o seu trabalho? A palavra alemã *Gesamtkunstwerk*, que é a junção ou justaposição das palavras *Gesamt* (TOTAL), *Kunst* (ARTE) e *Werk* (OBRA), foi traduzida para o inglês como *The Total Work of Art* e para o português brasileiro como A Obra de Arte Total.

100 “On one hand: the *Gesamtkunstwerk* is impossible. It is a lantern image, a ghost in glass. Utopia, thus nowhere” (Tradução nossa).

101 “This, however, did not eradicate the idea of a *Gesamtkunstwerk*. Artists of the modernist period subjected Wagner’s conception to a fundamental critique and developed new, no less Utopian notions of a Total Work of Art” (Tradução nossa).

Não se trata apenas de um jogo de palavras, mas de uma produção que se imbrica em uma complexa teia da linguagem que constrói sentidos simbólicos, artísticos, políticos, sociais, estéticos e socioculturais. Essa afirmação é confirmada no texto de Smith (2007, p. 8) logo depois de ele expor a ideia de *Gesamtkunstwerk* como uma utopia: “Por outro lado: a *Gesamtkunstwerk* é sensível e concreta. Ela toma forma na literatura, na música, na ópera, na pintura, na dança, no teatro, no drama, no cinema, na política”.¹⁰²

Segundo o filósofo alemão Theodor W. Adorno (1903-1969), em seu livro *Versuch über Wagner* (1952), traduzido para o Inglês por Rodney Livingston (1981) com o título *In Search of Wagner*:

Não é tão fácil descobrir um modelo para Wagner. Mas o coro de indignação que saudou Thomas Mann quando ele soltou a palavra ‘dilettante’ em conexão com Wagner sugere que ele tocou em um ponto sensível. Vale a pena ponderar sua relação com as artes individuais a partir das quais compôs sua “*Gesamtkunstwerk*”; há algo peculiarmente dilettante nisso, algo sobre o qual Nietzsche comentou em seu adulatório Quarta observação fora de temporada (Adorno, 1981, p. 18).¹⁰³

Adorno aponta o quanto é preciso ponderar sobre o conceito de *Gesamtkunstwerk* com cuidado e sensibilidade, pois há nele um diálogo entre as individualidades de cada arte que podem corroborar ou não a produção de uma Obra de Arte Total. Não se trata apenas de aglutinação das Artes; é muito mais complexo do que isso. A ideia de *Gesamtkunstwerk* precisa ser compreendida, para além de um fator linguístico, como um fenômeno estético que estabelece um novo modo de se pensar, fazer e problematizar o drama

102 “On the other: the *Gesamtkunstwerk* is sensuous and concrete. It takes form in literature, in music, in opera, in painting, in dance, in theatre, in drama, in film, in politics” (Tradução nossa).

103 “It is not so easy to discover a model for Wagner. But the chorus of indignation that greeted Thomas Mann when he let fall the word ‘dilettante’ in connection with Wagner suggest that he touched a raw nerve. His relationship to the individual arts from which he composed his “*Gesamtkunstwerk*” is worth pondering; there is something peculiarly dilettantish about it, something upon which Nietzsche has commented in his adulatory “Fourth Observation Out-of-Season” (Tradução nossa).

wagneriano. Esse fenômeno estético transita entre o pensamento abstrato e metafísico do conceito e a concretude configurada para a produção de uma nova *Gestalt* da cena musical, operística e teatral, que se baseia no potencial simbólico para a criação do drama.

Para o músico, maestro e Airan Santos Barbosa de Sousa (2018, p. 15), o conceito de Obra de Arte Total não é necessariamente uma criação exclusiva wagneriana:

Começemos nosso caminho com o surgimento do termo e do conceito Gesamtkunstwerk, no primeiro quarto do século XIX, publicado pela primeira vez em 1827, pelo filósofo Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, na sua obra *Estética ou Doutrina de Fé (Cosmovisão) e Arte*. Trahdorff diz algo que, pela primeira vez na história ocidental, na era cristã, sela um termo que será o símbolo do pensamento Wagneriano e o impulso para a unificação das formas em uma só Arte.

Desse modo, Sousa oferece uma abordagem para compreender a origem desse fenômeno estético como conceito no século XIX, ao apontar que o termo empregado por Wagner foi primeiramente introduzido pelo filósofo alemão Karl Friedrich Eusebius Trahdorff (1782-1863). Essa afirmação, presente na obra de Trahdorff intitulada *Estética ou Doutrina da Cosmovisão e Arte* (1827), levanta questionamentos sobre se essa origem invalida o trabalho de Wagner e de todos os outros que acreditaram que ele foi o criador desse conceito. A origem do conceito em Trahdorff suscita problematizações sobre o que é mais relevante para a análise da obra: se é a origem etimológica da palavra como conceito e quem a utilizou pela primeira vez, ou se é a produção de um fenômeno proposto por Wagner, que influenciou não apenas seu tempo, mas todo um modo de conceber a Arte em seus potenciais simbólico, estético, social, político e cultural.

Sousa (2018, p. 12) afirma que “É mister perceber que o conceito desenvolvido por Wagner não é algo estático e linear e, por este motivo, não se pode limitar a um único caminho de concretização”. Nesse sentido, o autor parece apresentar uma pequena contradição ao sugerir que Richard Wagner desenvolveu o conceito. Apoiado na análise de Sousa, busquei compreender

a *Gesamtkunstwerk* wagneriana como um fenômeno estético simbólico que se manifesta não apenas como um conceito, mas como uma ação que está presente no drama escrito e encenado.

Mesmo que alguns possam argumentar que desenvolver não é o mesmo que criar, é inegável que autor valida a presença desse conceito na obra e no pensamento de Wagner. Portanto, posso afirmar que, para Wagner, a ideia de *Gesamtkunstwerk* não era apenas um conceito filosófico para elucidar um pensamento teórico estético, mas uma experiência que se manifestava na ação conjunta de múltiplas formas de Arte para a produção de um fenômeno concreto do drama.

Nesse sentido, mesmo que o autor reconheça que o conceito foi cunhado por Trahandorff em 1827 na Alemanha, ele se faz presente em Wagner com o objetivo de provocar uma nova configuração da Arte como uma obra total. À vista disso, Richard Wagner direcionou seu olhar para as impressões originárias da Arte na Grécia Antiga e vislumbrou a elucidação de uma Obra de Arte do Futuro que pudesse ser revolucionária em sua essência.

Dessa forma, Sousa (2018, p. 26) apresenta a seguinte formulação: “Embora não saibamos exatamente como Wagner teve acesso ao texto de Trandorff, o termo *Gesamtkunstwerk* emerge como um selo suficiente ao seu pensamento de Arte-Total, refletido na maneira como os antigos gregos concebiam a Arte”.

Para Sanna Pederson (2016, p. 39), em seu texto *From Gesamtkunstwerk to Music Drama*:

Wagner não assumiu o crédito pelo conceito *Gesamtkunstwerk*, nem pelo termo em si. Como aponta o capítulo de Nicholas Vazsonyi neste volume, o fato de *Gesamtkunstwerk* e drama musical terem se tornado “marcas registradas” wagnerianas tinha pouco a ver com o próprio Wagner; ambos os termos estão amplamente ausentes de seus escritos. Vazsonyi mostra que o termo *Gesamtkunstwerk* apareceu impresso antes de Wagner “criá-lo”, e encontrei evidências de que foi usado sem referência a Wagner por um tempo e depois de sua “apropriação dele”.¹⁰⁴

104 “Wagner did not take credit for the *Gesamtkunstwerk* concept, nor for the term itself. As Nicholas Vazsonyi’s chapter in this volume points out, the fact that *Gesamtkunstwerk* and mu-

Na análise desses autores, há uma compreensão de que, mesmo que o conceito não tenha sido originalmente criado por Wagner, ele desempenha um papel essencial e fundamental na elaboração de seu pensamento filosófico/estético e das suas propostas de Obra de Arte do Futuro, de Arte e Revolução, e de Ópera e Drama. Portanto, sugere-se que esse seja um conceito fundamental para compreender o fenômeno da obra de arte wagneriana. Tanto é assim que Pederson (2016, p. 40) afirma: “O conceito de ‘Obra de Arte Total’ é muito maior do que um capítulo sobre Wagner na história da ópera”.¹⁰⁵ E, assim, ela apresenta: “O termo *Gesamtkunstwerk* aparece em *Das Kunstwerk der Zukunft* (A Obra de Arte do Futuro, 1849)” (Pederson, 2026, p. 39).¹⁰⁶

Definir o conceito de *Gesamtkunstwerk* como a produção de um fenômeno simbólico em Richard Wagner permite compreender que sua formulação representa uma nova visão sobre a Arte em sua época, visando à constituição de um ser total.

Somente a partir do impulso comum idêntico de todas as três formas de arte elas podem ser redimidas em uma verdadeira obra de arte – na verdade, isso por si só torna tal obra de arte possível. Somente quando a independência desafiadora das três formas de arte se rompe e se torna absorpta no amor dos outros; somente quando cada um é capaz de se amar no outro; somente quando deixarem de existir como formas de arte únicas, todos serão capazes de criar a Obra de Arte Total; na verdade, no momento em que deixam de existir, é por si só esta obra de arte, sua morte é sua vida instantânea (Wagner, 2013 [1849], p. 57).¹⁰⁷

sic drama became Wagnerian “trademarks” had little to do with Wagner himself; both terms are largely absent from his writings. Vazsonyi shows that the term *Gesamtkunstwerk* appeared in print before Wagner “coined” it, and I have found evidence that it was used without reference to Wagner for a time both and after his “appropriation of it” (Tradução nossa).

105 “The concept of the “Total Work of Art” is much larger than a chapter on Wagner in the history of opera” (Tradução nossa).

106 “The term *Gesamtkunstwerk* appears in *Das Kunstwerk der Zukunft* (The artwork of Future, 1849)”. (Tradução nossa).

107 “Only from the identical communal impulse of all three art forms can they be redeemed into the true work of art – indeed this alone makes such a work of art possible. Only when the three art forms defiant independence breaks and becomes absorbed in the love of the others;

Wagner propõe, além de um simples conceito ou justaposição de palavras, a criação de uma obra unificada e total, com o intuito de produzir um novo modelo de Arte para a sociedade de sua época. Esse modelo visava repensar o sentido estético da arte por meio da integração da música, da poesia e da dança.

A grande obra de arte total deve incluir todos os ramos da arte e mais ou menos consumi-los ou aniquilá-los como meios separados para que cada um alcance seu objetivo comum, em outras palavras, a representação imediata e incondicional da natureza humana perfeita – essa grande obra de arte total ele reconhece não como o ato intencionalmente possível de uma única mente, mas como o trabalho coletivo necessariamente concebível da humanidade do futuro (Wagner, 2013 [1949], p. 22-23).¹⁰⁸

A ideia de Obra de Arte Total permeia toda a produção do drama estético wagneriano, que se configura na interdisciplinaridade constituída pela música, pela poesia e pelo gesto da dança, além das artes plásticas e da arquitetura, entre outros elementos, para a criação da visualidade da cena. Nessa abordagem, há a formulação de uma linguagem que se situa entre a escrita poética e musical, capaz de trazer personagens que vão além da figura do ser humano romântico ou histórico, revelando sua natureza total.

Portanto, é possível afirmar que, em Wagner, há a utilização de um pensamento interdisciplinar para a estruturação de uma abordagem visando à presentificação do fenômeno *Gesamtkunstwerk* e, por meio dele, à reflexão não apenas sobre a arte do seu tempo, mas também sobre a Obra de Arte do Futuro. Essa busca pela união do humano com a natureza pela *Gesamtkunstwerk* exige a produção de uma nova configuração ou forma –

only when each is able to love herself in the other; only when they cease to exist as single art forms, will all be capable of creating *The Total work of Art*; indeed the moment they cease to be is of itself this work of art, their death its instant life” (Tradução nossa).

108 “The great total artwork has to include all branches of art and more or less consume or annihilate them as separate media in order for each one to attain its common goal, in other words the unconditional, immediate representation of perfected human nature – this great total artwork he recognises not as the wilfully possible act of a single mind but as the necessarily conceivable collective work of humankind of the future” (Tradução nossa).

Gestalt – para revelar, por meio de seu potencial simbólico, a importância da Arte na/para a cultura.

Wagner (2013 [1849], p. 13-15) argumenta que “Os humanos estão para a natureza assim como a arte está para os humanos¹⁰⁹ [...]. A redenção do pensamento, da ciência na obra de arte seria impossível se a própria vida pudesse ser condicionada à especulação científica¹¹⁰”. Portanto, para Wagner, a Arte desempenha um papel fundamental na história porque possibilita a produção do conhecimento humano por meio de uma percepção de mundo, de vida e do “eu” como sujeito.

Por isso, é fundamental compreender que a Arte é uma obra total que se encontra em construção contínua e que, como o próprio ser humano, se constitui de vários modos e por diferentes meios. O ser humano não é apenas um organismo individual que se estabelece por sua natureza física, química, biológica ou matemática, mas também um sujeito que se estrutura dentro de complexa teia de emaranhados simbólicos. Como Wagner nos apresenta, a Arte também busca estabelecer um sentido de totalidade entre o ser humano e a natureza, razão pela qual é essencial que ela se manifeste como uma *Gesamtkunstwerk*.

É interessante notar que, a partir do conceito de *Gesamtkunstwerk*, Wagner desenvolve um ensaio para pensar a Obra de Arte do Futuro, cuja concretização só seria possível mediante a participação do povo. Nesse ensaio, ele estabelece uma relação entre a natureza, os seres humanos e a arte. Ele problematiza a vida, a arte e a ciência, destacando o papel do povo e sua relação com a arte como força que orienta e influencia a obra de arte e que se manifesta em um modo de produção abstrata, voltada para o modismo. Através da produção abstrata e “fashionista” de sua época, Wagner propõe o paradigma da ruptura com uma sociedade frívola e individualista em direção à criação de uma Obra de Arte do Futuro. Como ele afirma: “A arte

109 “Humans are to nature as art is to humans” (Tradução nossa).

110 “The redemption of thought, of science in the artwork would be impossible if life itself could be made contingent on scientific speculation” (Tradução nossa).

só pode ganhar substância e forma da vida, da qual somente a necessidade de arte pode crescer; onde a vida é moldada pela moda, a arte não pode ser moldada pela vida” (Wagner, 2013 [1849], p. 21).¹¹¹

Na visão desse dramaturgo, é por meio da Arte que acontecerão as grandes revoluções, e é nela que será pensada a sua relação com dogmas católicos e crenças protestantes, de modo que a própria Arte possa se tornar uma religião. Segundo Wagner (2013 [1849], p. 24): “A obra de arte é a religião enxada na vida: mas as religiões não são inventadas pelos artistas, elas apenas emergem do povo”.¹¹²

Para Wagner, a Arte representa uma busca pela totalidade de um povo, em que ela se torne um símbolo identitário que transcende as questões individuais, dando origem a uma nação unificada e hegemônica. Portanto, a Arte, como religião, precisa nascer do povo para que, por meio dela, seja possível criar a Obra de Arte do Futuro.

Em Wagner (2013 [1849], p. 23), encontra-se a seguinte afirmação:

A mente solitária, buscando redenção na natureza por meio da arte, não pode criar a obra de arte do futuro; só o espírito comunitário satisfeito pela vida pode conseguir isso. Mas a mente solitária pode imaginá-la, e é o próprio esforço de se unir à natureza que a impede de se tornar uma mera fantasia. Aquele cuja mente anseia pela natureza e, portanto, está insatisfeito com a vida contemporânea, encontra não apenas na totalidade da natureza, mas em particular em toda a história da natureza humana que se apresenta diante dele, imagens cuja contemplação o reconcilia com a vida. Quanto ao futuro, ele reconhece na natureza uma imagem pronta dentro de um quadro limitado: expandir esse quadro até seus limites mais amplos reside na capacidade imaginativa de sua sede instintiva de natureza.¹¹³

111 “Art can only gain substance and form from life, from which alone the need for art can grow; where life is shaped by fashion, art cannot shape from life” (Tradução nossa).

112 “The artwork is religion enacted in life: but religions are not invented by artists, they only emerge from the people” (Tradução nossa).

113 “The solitary mind, searching for redemption in nature through art cannot create the artwork of the future; only community spirit satisfied by life can achieve this. But the solitary mind can imagine it, and it is the very effort to join with nature which prevents it from becoming a mere fancy. He whose mind longs for nature and is therefore dissatisfied with

Nesse contexto, Wagner, por meio de sua concepção de *Gesamtkunstwerk*, questiona a arte do seu tempo e como ela é produzida; ele procura compreender o pensamento artístico como algo tão potente quanto o pensamento científico. Desse modo, sua ideia de *Gesamtkunstwerk* ultrapassa a barreira das especificidades dos gêneros artísticos, como teatro, música, dança, artes plásticas e arquitetura. Wagner procura, portanto, conhecer uma nova forma – a *Gestalt* – da Arte em seu tempo, por meio de uma abordagem interdisciplinar das artes que possa criar uma obra de arte total.

Para alcançar esse objetivo, Wagner se dedicou a compreender o contexto de sua época e a arte que estava sendo produzida – um período marcado pelo surgimento da burguesia, o desenvolvimento e aperfeiçoamento do método científico, o surgimento das ciências humanas, o crescimento da produção industrial etc. Na esfera da Arte, um fator relevante foi o movimento conhecido como romantismo, o qual abordava temas como o amor trágico, a individualidade e o direito do sujeito. Nesse sentido, Gutiérrez (2014, p. 14) expõe:

No final dos anos 40, a velha Europa do século XIX parece destinada a uma mudança. O romantismo, desde a Revolução de 1789, continua a renovar a arte e as ideias. Graças a ele, agora, diante da deusa da razão, a fantasia e o sonho se erguem, cada vez mais poderosos; o homem acredita-se capaz de dirigir o seu próprio destino e o do seu povo, em harmonia com uma Natureza que é mais uma vez reconhecida como a Mãe Eterna; os velhos impérios tremem, enquanto as novas nações lutam para existir, captando os ecos lendários de suas glórias passadas. O liberalismo e o socialismo, em seus sentidos mais amplos, começam a se enraizar em consciências que não mais se acomodam nos moldes rançosos das monarquias absolutas e dos direitos divinos ou dos despotismos esclarecidos.

Se, no movimento clássico do século XVIII, marcado pelo Iluminismo, havia um desejo pela racionalidade, o período romântico apresentou uma

contemporary life finds not only in the totality of nature, but in particular in the whole history of human nature laid out before him, images whose contemplation reconciles him to life. As for the future, he recognizes in nature a ready-made image within a limited frame: to expand this frame to its widest limits resides in the imaginative capacity of his instinctive thirst for nature” (Tradução nossa).

contraposição, passando a valorizar a subjetividade. Nesse sentido, a produção artística durante o romantismo buscava explorar os dramas humanos, desvelando seus conflitos individuais ou históricos. De acordo com Margot Berthold (2014, p. 382), no livro *A História Mundial do Teatro*:

A época iniciada sob o ponto frio da Razão, terminou em sentimental ânimo, sendo ao mesmo tempo, porém, abrasada pelas noções de gênio do *Sturm und Drang* que, então domesticadas, foram centrais na era do classismo de Weimar. A represa do século decorrido inundou as correntes intelectuais e políticas do século XIX. O romantismo tornou-se o primeiro movimento literário cosmopolita capaz de reunir tanto a Revolução quanto a Restauração. [...] Para Victor Hugo, o drama histórico romântico era um “*miroir de concentration*” (espelho de concentração) – a ópera o envolveu na ebriedade sonora das grandes orquestras, e o realismo transformou o palco no cenário da arqueologia ou no salão elegante.

Berthold, em seu texto, apresenta uma visão histórica do movimento romântico no século XIX. Para ela, características como tempestade e ímpeto, revolução e restauração são elementos fundamentais para compreender o movimento romântico na Arte. Outro aspecto listado pela autora é a produção de um drama histórico, que busca trazer à cena teatral/operística um espelho/reflexo concentrado em um pensamento sonoro e arqueológico. Todos esses elementos de movimento são trabalhados na especificidades de cada gênero artístico, e não de forma abrangente em toda a Arte. Dessa maneira, o movimento romântico se manifesta nas artes plásticas, na arquitetura, no teatro, na dança, na ópera, entre outras formas de expressão, mas cada uma é livre para abordá-lo à sua maneira.

Em contraposição a essa individualidade das artes, Wagner desenvolveu um pensamento de totalidade que pudesse convergir todas elas em uma só. Em sua obra *Ópera e Drama*, tenta estabelecer um diálogo no qual questiona o movimento romântico a partir de sua estrutura. Embora Wagner não mencione diretamente, nesse ensaio, o termo *Gesamtkunstwerk*, percebo sua presença no desenvolvimento de sua teoria sobre o drama. Para ele, a ideia de confinar o drama dentro de uma linguagem específica,

com o propósito de apresentar personagens históricos ou conflitos humanos pessoais ou subjetivos, era limitada.

Entre as chamadas nações românicas da Europa, com as quais a caça à aventura do romance – que derrubou todos os elementos germânicos e românicos numa massa de confusão selvagem – se alastrou de forma mais louca, este romance também se tornou o mais inadequado para dramatizar (Wagner, 1995 [1851], p. 130).¹¹⁴

Para uma compreensão mais aprofundada do questionamento wagneriano sobre o gênero romântico e a sua formulação na Arte do século XIX, é interessante estabelecer contato com o pensamento do dramaturgo francês Victor Hugo (1802-1885). Em seu prefácio de *Cromwell* (1827), intitulado *Do Grotresco ao Sublime*, Hugo apresenta uma proposta de dramaturgia baseada na liberdade de escrita e nos personagens históricos encontrados nas obras do dramaturgo inglês William Shakespeare (1554-1616). A ideia de drama histórico e/ou subjetivo é inovadora para sua época, e Hugo desenvolve na dramaturgia a união dos gêneros teatrais, como a tragédia e a comédia, trazendo para a cena personagens grotescos e sublimes dentro do ideal romântico. Entretanto, para Richard Wagner, isso não será suficiente para estabelecer a potencialidade do drama moderno.

O drama moderno tem uma origem dupla: uma é natural e peculiar à nossa Evolução histórica, nomeadamente o Romance, – a outra é estranha e enxertada na nossa Evolução pela reflexão, nomeadamente o Drama Grego visto através das regras incompreendidas da Aristóteles. O verdadeiro cerne de toda a nossa poesia pode ser encontrado no Romance. No seu esforço para tornar este grão o mais saboroso possível, os nossos poetas recorreram repetidamente a uma imitação mais próxima ou mais distante do Drama Grego. – A flor mais elevada daquele Drama que brotou diretamente do Romance, temos nas peças de Shakespeare; no mais distante deste Drama, encontramos o seu oposto diametral na “Tragédie” de Racine (Wagner, 1995 [1851], p. 124).¹¹⁵

114 “Amongst the so-called Romanic nations of Europe, with who the adventure-hunting of the Romance – which tumbled every Germanic and Romanic element into one mass of wild confusion – had raged the maddest, this Romance had also become the most ill-suited for dramatizing” (Tradução nossa).

115 “The modern drama has a twofold origin: the one a natural, and peculiar to our historic Evolution, namely *the Romance*, – the other an alien, and grafted on our Evolution by reflec-

A afirmação de Wagner é crucial para entender a crítica à origem do drama que ele desenvolve em seus ensaios, desde o livro *Obra de Arte do Futuro* até *Ópera e drama*. Aqui, ele demonstra preocupação com a estruturação do drama na modernidade e como os poetas/artistas de sua época conduziam os processos de elaboração de seus trabalhos.

Para Wagner (2013 [1849]), a tentativa de alguns poetas de imitar os dramas gregos era um grande desperdício, pois não passava de mera repetição da forma. Essa, por si só, limitava a capacidade de abordar os problemas do seu tempo de maneira autêntica, mesmo que os principais poetas tentassem estabelecer uma conexão com a obra shakespeariana. Na visão de Wagner (2013 [1949]), tudo isso não passava de uma repetição da forma aristotélica, tal como descrito na *Poética*, escrita por Aristóteles entre os anos 335 e 323 a.C.¹¹⁶

De acordo com Wagner (2013 [1849], p. 78):

A obra de arte do futuro é comunitária e só pode surgir de um anseio comunitário. Esse anseio – como descrevemos até agora apenas em teoria – está necessariamente no cerne das artes individuais e é praticamente apenas pensável em uma comunidade de todos os artistas; e a união de todos os artistas no tempo e lugar e para um propósito particular é o que compõe esta Comunidade. Esse propósito particular é o drama: aqui, todos se unem para participar dessa obra de arte especial, a fim de se abrirem o mais plenamente possível e, tendo se aberto, se fundirem para criar, como fruto dessa fusão, um drama vivo e fisicamente presente. O que torna sua participação possível, até necessária e que jamais poderia surgir sem essa participação é o verdadeiro cerne do drama: a ação dramática.¹¹⁷

tion, namely the *Greek Drama* as looked at through the misunderstood rules of Aristotle. The real kernel of all our poesy may be found in the Romance. In their endeavour to make this kernel as tasty as possible, our poets have repeatedly had recourse to a closer or more distant imitation of the Greek Drama. – The topmost flower of that Drama which sprang directly from Romance, we have in the plays of *Shakespeare*; in the farthest removal from this Drama, we find its diametrical opposite in the “Tragédie” of Racine” (Tradução nossa).

116 Não me aprofundarei nem demorarei na *Poética* de Aristóteles neste momento, pois a referência no texto de Wagner apenas ressalta a presença desse importante filósofo na estruturação do drama romântico, embora muito me interesse aprofundar o assunto em outro momento.

117 “The artwork of the future is a communal one and it can only arise from a communal yearning. This yearning – as we have so far described only in theory – is necessarily at the

A busca por uma Obra de Arte Total e do Futuro levou Richard Wagner a explorar um caminho para fundamentar seu pensamento artístico, filosófico, teórico e prático. Ao questionar a estrutura tradicional de criação da arte de sua época, o autor sentiu a necessidade de propor uma nova abordagem para a criação de sua *Gesamtkunstwerk* e Obra de Arte do Futuro.

É importante ressaltar que Wagner, ao propor seu pensamento para o desenvolvimento da Obra de Arte Total, decidiu estruturá-lo na forma de um drama. Sua proposta se diferencia da abordagem do movimento romântico, que se embasava em personagens históricos ou em dramas subjetivos, e também divergia das teorias aristotélicas encontradas na *Poética*.

Nesse sentido, Richard Wagner direciona seu olhar e sua proposta para o teatro grego, pois vê nele a realização dos grandes dramas que expressam os conflitos e anseios coletivos de sua época. Nos teatros gregos, questões morais, éticas, sociais, culturais e religiosas eram encenadas de maneira coletiva e integrada, unindo poesia, música e dança em forma de drama.

Nesse cenário, ocorria a personificação de seus deuses, semideuses e heróis que, por meio de uma linguagem mitológica, buscavam produzir a unificação do povo grego. Como afirmou Wagner (1995 [1851], p. 133): “De suas sagas nativas, os trágicos gregos condensaram tais materiais, como o resultado artístico mais elevado dessas Sagas”.¹¹⁸ O pensador continua a afirmar:

Assim o Povo retratou no Mythos seu Deus; portanto, seu herói; e assim, finalmente, seu Homem. A Tragédia Grega é a personificação artística do espírito e do conteúdo dos Mitos Gregos. Assim como nestes Mitos os fenômenos mais abrangentes foram comprimidos em formas cada vez mais próximas, o Drama assumiu essa

core of the individual arts and is practically only thinkable in a community of all artists; and the coming together of all artists in time and place and for a particular purpose is what makes up this Community. This particular purpose is drama: here, all unite to partake in this special artwork in order to open themselves up as fully as possible and having opened themselves up, to fuse together to create, as a fruit of this fusion, living, physically present drama. What makes their participation possible, indeed necessary and what could never emerge without this participation is the true heart of the drama: the dramatic action” (Tradução nossa).

118 “From their native Sagas the Greek tragedians had condensed such stuffs, as the highest artistic outcome of those Sagas” (Tradução nossa).

forma e a representou na forma mais próxima e comprimida (Wagner, 1995 [1851], p. 155).¹¹⁹

Richard Wagner escolheu fundamentar sua visão sobre a Arte do Futuro e sua *Gesamtkunstwerk* nas bases do drama grego, o que se evidencia no ideal grego de arte que ele adota. A partir desse ideal, ele estrutura seu pensamento na união de todas as formas de arte, resultando, principalmente, na produção do drama.

Para Wagner, a produção do drama tinha como fundamento estabelecer um processo criativo voltado para uma escrita capaz de revelar uma linguagem mitológica. Por isso, Wagner procurou, com sua *Gesamtkunstwerk*, conceber sua criação em personagens transtemporais, adotando uma abordagem mitológica. Em Gutiérrez (2014, p. 15), lê-se:

Se, para Schopenhauer, pela arte se pode chegar ao conhecimento da essência das coisas, Wagner também lhe confere o poder de formar moralmente o homem, de regenerar uma sociedade decadente e de salvaguardar a essência da religião, quando esta perece afogada pelo dogma. Tal arte não pode ser individual, nem um luxo destinado a alguns espíritos ociosos; não pode ser egoísta. Para cumprir as suas mais altas missões, deve ser colectiva, nascer do povo e responder a necessidades artísticas comuns. Por isso, Wagner, para criar seus dramas, sua obra de arte total, não se vale da História, mas do Mito, pois este é, a seu ver, uma produção coletiva e genuína da cidade: seu poema primitivo e anônimo.

Nesse contexto, conforme aponta Gutiérrez (2014), o estudo dos mitos e da mitologia em Wagner é essencial para entender sua *Gesamtkunstwerk* como um fenômeno transformador na esfera social, política e cultural. Na linguagem mitológica, as personagens são essencialmente mitos personificados, integrantes de uma criação coletiva em oposição ao individualismo. Os mitos se configuram como parte da cultura, da identidade de um povo e da

119 “Thus did the Folk portray in Mythos to itself its *God*; thus, its *Hero*; and thus, at last, its *Man*. Greek Tragedy is the artistic embodiment of the spirit and contents of Greek Mythos. As in this Mythos the widest-ranging phenomena were compressed into closer and ever closer shape, so the Drama took this shape and re-presented it in the closest, most compressed of forms” (Tradução nossa).

formação de uma nação; representam elementos transformadores e se manifestam, em muitas culturas, como arquétipos – impressões primordiais – presentes no inconsciente coletivo (Jung, 2014).

Portanto, em Wagner, há uma busca por essas imagens arquetípicas que se transfiguram em seu potencial simbólico ao fazer uso dos mitos. Devido às suas potencialidades simbólicas, os arquétipos podem se configurar em imagens mitológicas, contribuindo para a transformação da sociedade de sua época por meio da Obra de Arte Total, cuja estrutura se fundamenta no drama.

Nesse sentido, o drama wagneriano se estrutura de modo a revelar a imagem simbólica presente em sua ideia de *Gesamtkunstwerk*. Na estruturação do novo drama moderno, os mitos se revelam como símbolos de transformação social e cultural. A ideia de *Gesamtkunstwerk* parece se configurar por meio dos mitos como uma imagem simbólica que promove transformação coletiva através do drama. Nele, a unificação das artes possibilita o desenvolvimento de uma escrita poética/musical capaz de elucidar os grandes conflitos humanos por meio de suas personagens mitológicas. Dessa forma, a proposta do drama wagneriano é a construção de uma imagem simbólica para a personificação de uma Obra de Arte Total.

O que afirmo é que o conceito de *Gesamtkunstwerk* se configura e se personifica no pensamento e na obra de Richard Wagner por meio dos seus dramas escritos e encenados como um fenômeno simbólico. Mesmo que o conceito não seja uma criação do autor, ele se estabelece como fenômeno fundamental para a produção do drama e da sua proposta de Obra de Arte do Futuro. É por meio dele que se desenrola a maior parte da discussão sobre a obra wagneriana nos séculos XIX, XX e XXI. Muitos movimentos artísticos, como o simbolismo, o futurismo, o dadaísmo, dentre outros, basearam suas propostas nesse conceito. Por isso, a partir de agora, busco analisar o fenômeno do *Gesamtkunstwerk* e seu diálogo interdisciplinar entre música, poesia e dança como formas de drama em Richard Wagner.

2.2 GESAMTKUNSTWERK: DA ÓPERA AO DRAMA

O estudo para compreender a ideia de *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner e sua concretização no drama atravessa as barreiras da música, da dança, do teatro e da linguagem da ópera. A proposta de Wagner para o drama moderno e a Obra de Arte do Futuro se encontra no limiar das linguagens artísticas. Nesse ponto de encontro, surge um espaço (entrelugar) em que a busca por uma nova experiência da arte se apresenta como elemento transformador e unificador da sociedade. Não se trata mais de um ato individual, mas sim de uma experiência coletiva que revela os mistérios mais importantes e profundos do inconsciente humano.

A partir do drama wagneriano, imagens são produzidas em seus potenciais simbólicos, poéticos e dramáticos para dar vida a seus personagens. Esse processo visa proporcionar uma transformação social, política e cultural, algo que Wagner almejava com sua Obra de Arte Total. A proposta de Wagner não se limitava a produzir um espetáculo ou uma obra de arte para o entretenimento do público; pelo contrário, buscava criar uma produção que promovesse uma nova percepção de sujeito, mundo e nação. O pensamento de Richard Wagner revolucionou a ópera ao problematizar sua origem, história e forma.

Nesse contexto, a formulação de *Gesamtkunstwerk* é fundamental para compreender a relação entre a ópera e o drama. A proposta de *Gesamtkunstwerk* estabelece, por meio da união das artes de então, uma nova estruturação da ópera, indo além de um conceito abstrato, configurando-se como um modelo concreto: o drama.

O estudo da obra de Wagner conflui para uma interação entre as linguagens das artes e para a estruturação de uma nova forma da ópera, que transita entre o questionamento do que é a ópera do seu tempo e sua escrita musical e poética, bem como seus desdobramentos históricos. Por isso, o processo de configuração de um novo modelo por ele proposto instiga co-

nhecer as principais características e estruturas da ópera tradicional, a fim de perceber o que ele propõe de novo.

Em tal sentido, meu objetivo, ao mergulhar na complexidade deste estudo, é compreender a relação da ópera tradicional com a proposta de drama wagneriano, muito mais do que realizar uma historiografia dela. Para tanto, busco realizar uma breve contextualização histórica da ópera para localizar o ponto inicial de discussão do fazer operístico e dramático em Richard Wagner. Contudo, ele não era apenas um compositor de ópera? Um libretista com ideias utópicas para o campo da música e da Arte? Mas, afinal, o que define a ópera? E como Wagner pode nos auxiliar a compreender esse movimento artístico-musical?

Há diversos estudos importantes sobre a história da ópera. Alguns dos que utilizo neste estudo incluem o trabalho de Carolyn Abbate e Roger Parker, intitulado *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*, traduzido para o português por Paulo Geiger, em 2012, como *Uma história da ópera: Os últimos quatrocentos anos*, pela Editora Companhia das Letras; e o livro de Raynor, intitulado *As Origens da Ópera*. Além desses, há *What is Opera? A Guide to the Art of Opera for New Audiences*, publicado pelo *Manitoba Opera* desde o início dos anos 2000. Por fim, menciono *Oper und Drama [Ópera e Drama]* (1851), de Richard Wagner.

O que se encontra em todos esses livros é a imprecisão histórica em relação à origem e à data do surgimento da ópera, havendo divergência entre autores: alguns apontam sua origem no final do século XVI, durante o período renascentista, ao passo que outros a situam em meados do século XVII, no período Barroco. Há ainda aqueles que localizam geograficamente o surgimento da ópera em Florença, na Itália. Dessa forma, levando em consideração as duas primeiras hipóteses, atualmente, a ópera pode ter 500 anos. Embora uma definição histórica precisa não pareça ter importância, tal definição é relevante para compreender a estrutura da ópera e o pensamento estético de Richard Wagner.

Primeiramente, devido aos questionamentos que são apontados sobre o fazer operístico, as bases para definir o que seria ópera são estruturadas. Ten-

do sua origem em Florença, na Itália, o modelo de ópera se configura dentro de uma produção barroca a partir de determinados elementos. Para os estudiosos Ernest Nennman, Carolyn Abbate e Roger Parker, a ópera encontra na Grécia Antiga um modelo de estruturação do drama, tornando-se mais que uma fonte de inspiração para a produção da ópera, mas um locus de estudo para fundamentar o fazer operístico.

Segundo Abbate e Parker (2015, p. 50): “Tudo começou, assim nos disseram, em Florença, um viveiro de energia e invenção renascentista, que, em 1600, viu se juntarem vários grupos de eruditos e músicos, que se dedicavam a imaginar de que maneira se poderia fazer reviver o drama musical grego”. Na afirmação dos autores, há a confirmação de que existe uma imprecisão quanto ao período e local de origem da ópera. No entanto, os autores confirmam que a ópera tem em si o desejo de trazer de volta a estrutura dramática dos gregos. Mas, em linhas gerais, o que é uma ópera?

Para Abbate e Parker (2015, p. 16): “Ópera é um tipo de teatro no qual a maioria ou todos os personagens cantam durante a maior parte do tempo ou o tempo todo”. Essa definição de ópera como um tipo de teatro nos apresenta um gênero teatral com características singulares que o diferenciam dos demais. Algumas dessas características incluem o canto virtuoso, a música erudita ou clássica, o maestro e a orquestra. No texto da revista *Manitoba Opera*¹²⁰ (2000, p. 2), encontra-se a seguinte exposição:

Uma ópera, como uma peça, é uma forma dramática de teatro que inclui cenários, adereços e figurinos. Na ópera, no entanto, os atores são cantores treinados que cantam suas falas em vez de pronunciá-las. Uma orquestra acompanha os cantores. Um maestro coordena os cantores no palco e os músicos no fosso da orquestra. A ópera consiste em muitas dimensões: a voz humana, a música orquestral, as artes visuais (cenário, figurinos e efeitos especiais), o drama (tragédia ou comédia) e, ocasionalmente, a dança. A fusão desses elementos cria uma experiência teatral multidimensional.¹²¹

120 Disponível em www.manitobaopera.mb.ca.

121 “An opera, like a play, is a dramatic form of theatre that includes scenery, props and costumes. In opera, however, the actors are trained singers who sing their lines instead of spea-

O texto da revista *Manitoba Opera* traz, em sua definição de ópera, outros elementos agregadores para se pensar a estrutura operística. Tanto nela quanto em Abbate e Parker (2015) percebe-se a complexa estruturação da realização operística, cuja configuração se estabelece no alicerce dos elementos da teatralidade. A ópera se desenvolve dentro de uma estrutura dramática e teatral, incluindo cenário, adereços, figurinos, drama ou ação dramática – todos apresentados de maneira cantada. Essa configuração envolve o uso da orquestra que acompanha atores e atrizes, os quais buscam aprimorar suas técnicas vocais para execução do canto. Destaca-se a figura do maestro, responsável por reger toda a produção sonora do espetáculo, dos músicos aos cantores.

Nos textos mencionados, percebe-se a complexidade da forma operística que transcende os limites disciplinares de cada campo artístico presente para se estabelecer na interdisciplinaridade da criação dramática. Dessa forma, diversas áreas do conhecimento e do fazer artístico convergem para levar à cena os conflitos humanos por intermédio dos elementos da cena, pela integração da visualidade, da sonoridade, da dança, da escrita musical e poética, da tecnologia e da técnica para a criação da forma de arte dramática operística.

A ópera combina muitas grandes formas de arte para criar algo completamente diferente. Em primeiro lugar estão os performers que retratam personagens revelando seus pensamentos e emoções através da voz cantada. O próximo componente muito importante é uma orquestra sinfônica completa que acompanha os atores e atrizes cantores, ajudando-os a retratar toda a gama de emoções possíveis no formato operístico. A orquestra se apresenta em uma área à frente dos cantores chamada fosso da orquestra, enquanto os cantores se apresentam na área aberta chamada palco. Perucas, figurinos, cenários e iluminação especializada aprimoram ainda mais essas apresentações, todas projetadas, criadas e executadas por uma equipe

king them. An orchestra accompanies the singers. A conductor coordinates the singers on stage and the musicians in the orchestra pit. Opera consists of many dimensions: the human voice, orchestral music, visual arts (scenery, costumes and special effects), drama (tragedy or comedy), and occasionally dance. The melding of these elements creates a multi-dimensional theatrical experience” (Tradução nossa).

de artesãos altamente treinados. A criação de uma ópera começa com um cenário dramático elaborado por um dramaturgo ou dramaturgo que, sozinho ou com um libretista, cria o roteiro ou libreto que contém as palavras que os artistas vão cantar. Trabalhando juntos, o compositor e o libretista criam um drama musical coeso no qual a música e as palavras trabalham juntas para expressar as emoções reveladas na história (Manitoba Ópera, 2000, p. 6).¹²²

Na ópera, a complexidade da forma é ampliada pela exigência de uma formação artística que requer dos artistas técnica musical e vocal refinadas. Geralmente, a maioria dos cantores de ópera passa por um treinamento rigoroso para chegar ao máximo de sua voz, visando alcançar o virtuosismo vocal. Enquanto a orquestra é dividida por naipes de cordas, metais, sopros, madeiras, percussão, entre outros, as vozes dos cantores são classificadas de acordo com sua tessitura e extensão vocal. As vozes femininas são categorizadas em contralto, mezzo-soprano e soprano, ao passo que as masculinas são divididas em baixo, barítono e tenor. Além disso, existem alguns timbres vocais, como o contratenor e os *castrati*, que possuem um timbre vocal mais próximo da voz feminina. Segundo Abbate e Parker (2015, p. 64):

A aceitação dos *castrati* na ópera veneziana – muitas vezes no papel do protagonista masculino, mas às vezes travestido na protagonista feminina – é com certeza mais um exemplo de “desregramento carnavalesco”, mas as audiências do século XVII estavam muito menos preocupadas com o realismo, tal como o entendemos em nosso sentido moderno. O travesti era facilmente aceito tanto em situações

122 “Opera combines many great art forms to make something completely different. First and foremost are the performers who portray characters by revealing their thoughts and emotions through the singing voice. The next very important component is a full symphony orchestra that accompanies the singing actors and actresses, helping them to portray the full range of emotions possible in the operatic format. The orchestra performs in an area in front of the singers called the orchestra pit, while the singers perform on the open area called the stage. Wigs, costumes, sets and specialized lighting further enhance these performances, all of which are designed, created, and executed by a team of highly trained artisans. The creation of an opera begins with a dramatic scenario crafted by a playwright or dramaturg who, alone or with a librettist, creates the script or libretto that contains the words the artists will sing. Working together, the composer and librettist create a cohesive musical drama in which the music and words work together to express the emotions revealed in the story” (Tradução nossa).

sérias como cômicas; com frequência mulheres se alternavam com os castrati na representação de protagonistas masculinos.

Na atualidade, a figura do *castrati* foi abolida da ópera e da música erudita devido ao ato cruel de castrar os meninos na puberdade para que pudessem manter suas vozes finas como as de mulheres. Com a abolição desse procedimento, a figura do contratenor passou a ser mais comum na música erudita.

Na ópera, também há uma subdivisão de vozes, incluindo baixo profundo, tenor dramático, tenor lírico e tenor lírico-ligeiro; soprano dramático, lírico, ligeiro e soprano, dentre outras categorias. Essa divisão vocal é essencial para a execução de algumas óperas, pois cada compositor concebe um tipo de voz para suas personagens. Consequentemente, algumas personagens são destinadas ao tenor lírico ou lírico-ligeiro, enquanto outras demandam o tenor dramático ou barítono dramático, capaz de alcançar notas graves e agudas para conferir maior dramaticidade ao personagem com o peso da sua voz. Em Abbate e Parker (2015, p. 35):

No entanto, de modo ainda mais básico, os tipos característicos de ópera evoluíram gradualmente para tipos de voz, sendo o registro e o peso da voz atribuídos a um determinado personagem, que poderia então passar de ópera em ópera, e mais tarde à opereta e ao teatro musical. Surgiu um repertório de personagens operísticos: a protagonista feminina (soprano), a mulher de idade avançada, ou de pouca virtude, ou vítima de uma feitiçaria (meio-soprano ou contralto), o heroico protagonista masculino (no século XVIII, em geral um castrato, depois um tenor), o vilão, ou pai, ou companheiro leal até a morte (barítono), o avô, ou sacerdote ou outro símbolo de autoridade patriarcal (baixo). Embora todos esses tipos estivessem sujeitos a alterações (houve sacerdotes sopranos, mas não muitos), muitas vezes é importante saber o que era o convencional, em particular para apreciar como o ato de inverter totalmente uma convenção é em si mesmo uma forma de drama.

Portanto, muitos cantores eruditos se especializam em um tipo de personagem devido à sua tessitura e à extensão vocal não servirem para interpretar outros papéis. Por exemplo, um contratenor ou tenor lírico-ligeiro pode

não ser capaz de alcançar as mesmas notas de um barítono dramático e vice-versa, pois cada naipe tem um alcance específico de notas.

O trato vocal de cada pessoa é construído de forma diferente. Os papéis que um cantor desempenha dependem principalmente de seu alcance vocal, mas dentro dos alcances vocais, há muitas cores e pesos de voz que contribuem. A cor vocal refere-se à riqueza do som e o peso vocal refere-se à potência de uma voz (Manitoba Opera, 2000, p. 6).¹²³

Além da técnica vocal e musical dos cantores, músicos e maestro, alguns outros elementos compõem a ópera, incluindo os diferentes gêneros operísticos, como ópera séria, ópera cômica e ópera bufa; a escrita musical realizada pelo compositor; o poeta ou libretista, responsável pela criação do libreto (texto); a partitura musical, que contém a história cantada e, por vezes, falada; a melodia e o ritmo; a ária e o recitativo, realizados pelos personagens principais em solos ou duetos; a presença do coro de vozes; e a equipe criativa, composta por maestro, diretor de cena ou encenador, figurinista, cenógrafo, coreógrafo, aderecista, iluminador, *designer* de som e o corpo técnico de execução.

As definições de óperas apresentadas demonstram a complexidade do fazer artístico, teatral e operístico. Tem-se a confirmação de um trabalho que se inicia e só pode se constituir por um processo interdisciplinar para a configuração – *Gestalt* – da cena na produção do drama. Nesse sentido, todos os elementos, como a música, a escrita musical e poética por meio de suas partituras e libretos, o maestro, a orquestra, os cantores e toda a equipe criativa, se unem para revelar na cena os dramas humanos, sejam eles pessoais, subjetivos, históricos e/ou mitológicos.

É na configuração do drama que a ópera acontece, e não apenas na escrita da música ou na regência da orquestra pelo maestro que faz soar a partitura musical. O drama se estabelece como um espaço que permite presentificar o

123 “Each person’s vocal tract is constructed differently. The roles that a singer performs are dependent mostly upon their vocal range, but within the vocal ranges, there are many colours and weights of voice that contribute. Vocal colour refers to the richness of the sound and vocal weight refers to how powerful a voice sounds” (Tradução nossa).

tempo e outros espaços, trazendo personagens com seus conflitos e questionamentos sobre a vida, o mundo e si mesmos. Nesse sentido, a ópera se materializa na união de todos os seus elementos e se concretiza no drama para a criação da imagem simbólica.

Portanto, é necessário pensar sobre o conceito de drama, pois é nele que tanto a ópera moderna quanto as ideias de Richard Wagner se fundamentam para a criação e a produção da *Gesamtkunstwerk*. Por isso, procuro compreender o que seria o conceito de drama no teatro. O autor francês Patrice Pavis (2011, p. 109), no livro *Dicionário do Teatro*, apresenta o seguinte conceito de drama:

No Brasil, de modo genérico, para um público não-especializado, *drama* significa o gênero oposto a comédia. E, dentro de uma tradição americana adotada por nosso teatro, o *drama* é imediatamente associado ao drama psicológico. Se o grego *drama* (ação) resultou, em inúmeras línguas europeias, no termo *drama* para designar a obra teatral ou dramática, ele é usado em francês apenas para qualificar um gênero em particular: o drama burguês (do século XVIII), e posteriormente o drama romântico e o drama lírico (no século XIX). Num sentido geral, o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa.

A definição apresentada por Pavis (2011) se mostra aberta e ampla, pois ora representa um gênero teatral ou psicológico, ora, em outros momentos, uma ação, uma obra teatral, um estilo, uma estética ou um texto poético dramático. Essa amplitude do drama revela a dificuldade de estabelecer uma definição precisa do conceito como estrutura e forma. Além disso, demonstra o quão desafiadora é a apreensão de um fenômeno estético como conceito, pois sua configuração se baseia em múltiplas possibilidades da criação da cena. Ao utilizar a teoria de Umberto Eco, presente em seu livro *Obra Aberta* (1991), afirmo que o drama se configura como uma obra aberta para onde convergem todos os elementos da encenação: o texto, o gênero, o estilo, a ação dramática, a atuação e a observação ativa ou passiva do espectador.

No drama, os conflitos humanos são revelados e apresentados ao espectador e é também nele que se constroem as teorias operísticas e teatrais. O

drama assume uma natureza dual, sendo o gênero, o estilo; em outras vezes, a ação dramática ou a forma de representação. Neles se estabelece um complexo jogo da encenação que vai além do texto falado ou cantado.

Esse jogo encenado se modifica de acordo com a vontade de cada artista criador e sua equipe. Seu objetivo é presentificar para o espectador os enlazes e desenlaces das personagens em seus conflitos pessoais ou coletivos. Como se pode perceber, é na totalidade de uma obra de arte, seja teatral, musical, circense ou de dança, que o sentido da obra de arte se configura e, ao mesmo tempo, estrutura-se. Portanto, o drama se afirma como um veículo central na produção de uma obra, sendo nele que os significados se apresentam tanto na escrita dramaturgica quanto na visual em sua encenação.

Na continuação deste estudo, proponho analisar a relação entre ópera e drama conforme concebida por Richard Wagner em seu ensaio *Oper und Drama* [Ópera e Drama] de 1851. Tal análise pode contribuir para a compreensão da importância do drama wagneriano, a sua produção estética e a concepção de *Gesamtkunstwerk* [Obra de Arte Total]. Antes de prosseguir, é relevante ressaltar que as teorias sobre ópera e drama aqui apresentadas são contemporâneas e revelam dois pontos importantes: em primeiro lugar, o indício de uma totalidade do fazer artístico teatral e operístico; em segundo lugar, a importância do drama como finalidade da Obra de Arte Total, e não apenas como um meio para um fim. Seria plausível considerar que todos esses conceitos possam ter se originado da proposta estética de Wagner para uma nova Obra de Arte do Futuro por meio de sua ideia de *Gesamtkunstwerk*? Em Pederson (2016, p. 41), encontramos:

O texto teórico mais longo de Wagner, *Oper und Drama*, inclui seu relato histórico mais detalhado da ópera. Como parte de uma polémica envolvendo a ópera de seu tempo, sua versão se afasta da narrativa padrão estabelecida em meados do século XIX e apresenta a história da ópera como uma descida à corrupção.¹²⁴

124 “Wagner’s lengthiest theoretical text, *Oper und Drama*, includes his most detailed historical account of opera. As part of a polemic attaching the opera of his time, his version departs from the standard narrative that had been established by the mid nineteenth century, and

Pederson (2016) afirma que Richard Wagner apresenta caminhos importantes para se pensar a ópera do seu tempo. Nela, há uma reflexão profunda de Wagner sobre a forma e a estrutura da ópera desde a sua origem até o momento atual. Essa reflexão aponta um caminho necessário para compreender que Wagner não estava preocupado apenas com o ato de composição, mas também buscava entender a produção operística e artística de sua época. Nesse sentido, ele estrutura seu pensamento de modo a abordar questões formais da ópera a partir de uma reflexão estética.

O próprio título de seu ensaio, denominado *Ópera e Drama*, aponta uma questão logo de início: Wagner irá falar de ópera ou de drama? Não seria a ópera, por meio da música, o objetivo final? Se sim, porque Wagner irá também falar do drama? Nesse caso, como Wagner definia ópera e drama? Todas essas questões apontam para uma compreensão de que as definições de ópera e drama que demonstrei no início deste tópico não eram as mesmas na época de Richard Wagner. E, principalmente, que elas foram redefinidas a partir do seu pensamento estético e da sua proposta de *Gesamtkunstwerk*.

Para problematizar ainda mais este estudo sobre o pensamento de Wagner em relação à ópera e ao drama do seu tempo, permito-me trazer aqui as próprias palavras do autor. Segundo ele:

Se, no entanto, eu pronunciar esta fórmula com maior acento, se eu declarar em voz alta que o erro no gênero artístico da Ópera consiste aqui: que um meio de expressão (música) foi feito o fim, enquanto o Fim da expressão. (o Drama) tornou-se um meio, não o faço no sonho inútil de ter descoberto algo novo, mas com o objetivo de expor o erro tão claro contra aquela miserável indiferença que espalhou sua mortalha sobre nossa arte e crítica (Wagner, 1995 [1851], p. 17).¹²⁵

presents opera's history as a descent into corruption" (Tradução nossa).

125 "If nevertheless I pronounce this formula with stronger accent, if I declare aloud that *the error in the art-genre of Opera consists herein*: that a means of expression (music) has been made the end, while the End of expression. (the Drama) has been made a means, I do it nowise in the idle dream of having discovered something new, but with the object of posting the Error so plain Against that miserable Half-heartedness which has spread its pall above our Art and Criticism" (Tradução nossa).

Wagner apresenta um pensamento muito importante sobre a finalidade e o meio da ópera. Para ele, o problema na ópera residia em colocar a música como a finalidade de obra, já o drama, para muitos, era considerado apenas instrumento, um meio para se atingir o fim. A perspectiva apresentada por Wagner demonstra que, na ópera, o drama não poderia servir como um meio para a música, mas que ele deveria ser a própria finalidade.

Nesse sentido, a percepção do fenômeno artístico modifica a natureza do objeto estudado em Wagner e a partir dele. Ou seja, o drama precisa ser compreendido como o objeto principal de estudo, no qual todos os outros elementos, como a música, a poesia, o gesto, a melodia, a orquestra, a cenografia, entre outros, precisam ser meios para se atingir seu fim: a estrutura dramática.

Essa nova perspectiva de leitura da ópera, na qual o drama é considerado o objetivo e a música um meio em Wagner, é um ponto fundamental para analisar algumas críticas e trabalhos sobre ele. Além disso, pode ser uma ferramenta para esclarecer alguns aspectos técnicos, estéticos e filosóficos sobre a produção wagneriana, especialmente sua visão sobre a ópera, a arte e a Obra de Arte do Futuro. O termo “nova chave” é adotado aqui a partir do trabalho da filósofa americana Susanne K. Langer (1895-1985), cujo livro, intitulado *Filosofia em Nova Chave* e mencionado anteriormente, aponta uma nova perspectiva sobre o pensamento filosófico. Langer cunha esse termo através da filosofia de Ernst Cassirer (1874-1945), que aborda o pensamento simbólico em seus escritos. Portanto, o estudo do drama como gerador de imagem em seu potencial simbólico pode ser uma nova chave para compreender a *Gesamtkunstwerk* como um novo fenômeno estético e um símbolo de transformação artística, social e cultural na visão wagneriana.

Nessa perspectiva, o pensamento de Richard Wagner se estrutura como uma “nova chave” para compreender a arte, a ópera e o drama, como ele próprio afirma:

Desde então, tornei o objetivo deste livro provar que, precisamente pela colaboração de nossa Música com a Poesia dramática, um significado até então inimaginado não apenas pode, mas deve ser dado ao Drama: eu também o fiz, para alcançar esse objetivo, começar

com uma exposição completa do incrível erro em que estão envolvidos aqueles que acreditam poder esperar aquela formação superior do Drama a partir da essência de nossas Óperas modernas, ou seja, da colocação da Poesia em uma posição contranatural em relação à Música (Wagner, 1995 [1851], p. 20).¹²⁶

O texto de Wagner (1851), *Ópera e Drama*, afirma a percepção do drama como objeto principal, ou seja, o fim, e não o meio, da sua proposta de arte total. A música e a poesia precisam trabalhar em conjunto para que esse ato seja realizado, pois é nele que a ópera e o drama devem florescer. Para tanto, Richard Wagner estabelece em seu trabalho um questionamento sobre a produção operística, bem como sua estrutura e forma.

Primeiramente, Wagner elucida em todo o primeiro capítulo uma análise sobre a essência da ópera e como os artistas de tempos anteriores e do seu tempo propuseram um formato no qual a música se tornava o fim; e o drama, o meio. Nesse sentido, o drama era apenas um fundo para a música cantada – figura principal dentro de uma produção musical. Logo, a música era o elemento absoluto dentro da ópera, na qual a ária, o recitativo, a melodia e os ritmos se estabeleciam como essenciais na criação operística. O compositor, dentro da estrutura da ópera, era uma das figuras mais importantes – senão a mais importante.

Doravante, o cetro da Ópera passa definitivamente para o Compositor: o Cantor torna-se o órgão do objetivo do Compositor, e esse objetivo é conscientemente declarado como sendo a correspondência do conteúdo dramático do substrato do texto com uma expressão verdadeira e adequada (Wagner, 1995 [1851], p. 41).¹²⁷

126 “Since, then, I have made it the goal of this book to prove that by the collaboration of precisely *our* Music with dramatic Poetry a heretofore undreamt significance not only can, but *must* be given to Drama: so have I, for the reaching of that goal, to begin with a complete exposure of the incredible error in which those are involved who believe they may await that higher fashioning of Drama from the essence of our *modern Opera*, i.e. from the placing of Poetry in a contra-natural position toward Music” (Tradução nossa).

127 “Henceforth the sceptre of Opera passes definitely over to the Composer: the Singer becomes the *organ of the Composer’s aim*, and this aim is consciously declared to be the matching of the dramatic contents of the text-substratum with a true and suitable expression” (Tradução nossa).

A forma da ópera se configura como uma questão central em Wagner, principalmente devido ao domínio do compositor de sua estrutura e à submissão dos outros elementos da encenação. O libretista, responsável pelo desenvolvimento do enredo da história, embora tivesse uma relação mais próxima com o compositor do que com os outros envolvidos, via-se subjugado ao seu trabalho. Dessa forma, a poesia precisava servir meticulosamente à partitura musical criada pelo compositor e adaptar-se a ela, de modo que a história exigisse que suas rimas e versos estivessem estruturados em uma métrica adequada para que fosse cantada.

Assim, na esteira do Compositor, o Poeta certamente ganhou um acesso de importância; mas apenas na medida exata em que o músico subiu antecipadamente e ordenou que ele simplesmente o seguisse. As possibilidades estritamente musicais, apontadas pelo compositor, o poeta teve que ter em mente como única medida para todos os seus ordenamentos e modelações, ou mesmo para esta escolha das coisas; e assim, apesar de toda a fama que começou a colher também, ele permaneceu sempre como o servo habilidoso que era tão hábil em servir o compositor “dramático” (Wagner, 1995 [1851], p. 31).¹²⁸

Richard Wagner procura desenvolver em seu *Ópera e Drama* uma análise sobre o processo criativo da ópera no seu tempo. Suas incursões sobre a ópera e a música, em sua essência, iniciam-se a partir dos trabalhos de compositores como o austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), os alemães Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Giacomo Meyerbeer (1791-1864) e Christoph Willibald Gluck (1714-1787) e o italiano Gioachino Antonio Rossini (1792-1868). A partir deles, Wagner problematiza a natureza da ópera e sua essência, mediante reflexão crítica sobre a música e a ópera de seu tempo. Apresento, portanto, algumas análises de Wagner a respeito de dois desses compositores: Mozart e Rossini.

128 “Thus, in the wake of the Composer, the Poet certainly won an access of importance; but only in exact degree as the musician mounted upwards in advance, and bade him merely follow. The strictly musical possibilities, as pointed out by the composer, the poet had to keep in eye as the only measure for all his orderings and shapings, nay even for this choice of Stuff; and thus, for all the fame that *he* began to reap also, he remained ever but the skilful servant who was so handy at waiting on the “dramatic” composer” (Tradução nossa).

Para Wagner (1995 [1851], p. 36, 38):

Não há nada mais característico de Mozart, na sua carreira de compositor de ópera, do que a despreocupação com que passou a trabalhar suas obras¹²⁹ [...] Somente para a história da música em geral Mozart tem um momento tão marcante; de forma alguma para a história da Ópera em particular, como um gênero específico de arte¹³⁰.

Sobre Rossini, Wagner (1995 [1851], p. 42) afirma: “O que a reflexão e a especulação estética construíram, as melodias da ópera de Rossini derrubaram e transformaram em nada, como um sonho infundado”.¹³¹ Wagner (1995 [1851], p. 45) continua: “Com Rossini, a verdadeira história da Ópera chega ao fim”.¹³²

A ópera, em todos esses compositores, tinha como finalidade a música composta sobre belas melodias para serem cantadas de forma virtuosa. Havia uma clara separação entre música, poesia e dança no fazer operístico, pois as duas últimas tinham de ser subordinadas à primeira. A cena e a poesia eram criadas para refletir a natureza e a potencialidade da música, e não do drama. É nessa falta de relação entre música, poesia e dança na criação do drama que Wagner constrói a problematização da segunda parte de seu ensaio *Ópera e Drama*. Para ele, a ausência de integração das artes na composição do drama inviabiliza a criação de uma arte total.

Dessa forma, não fazia sentido que o movimento operístico fundamentasse seus trabalhos na estrutura do drama grego, principalmente devido à essência diferenciada dos dois. Wagner afirma em seu texto que, diferentemente do que a maioria dos intelectuais e músicos acreditavam, o drama na Grécia Antiga era o agente central de toda produção artística, sendo o veículo por meio do qual a música e os demais elementos da produção se voltavam

129 “There is nothing more characteristic of Mozart, in his career of opera-composer, than the unconcernedness wherewith he went to work” (Tradução nossa).

130 “Only for the history of Music in general, is Mozart of so strikingly weighty moment; in no wise for the history of Opera in particular, as a specific genre of art” (Tradução nossa).

131 “What reflection and aesthetic speculation had built up, Rossini’s opera-melodies pulled down and blew it into nothing, like a baseless dream” (Tradução nossa).

132 “With Rossini the real *life-history of Opera* comes to end” (Tradução nossa).

para a apresentação dos conflitos coletivos do povo. Nesse sentido, toda a música, o coro, a orquestra, a dança e o texto, ao se estabelecerem como drama, provocavam o que Aristóteles, em sua *Poética*, viria a chamar de catarse – *kátharsis* –, termo grego que significa purificação.

Em Wagner (1995 [1851]), a essência da obra grega residia no drama, cujo objetivo era construir, através da linguagem, uma obra coletiva na qual personagens mitológicos presentes no inconsciente coletivo eram representados, produzindo, por meio do drama, um ato de reparação. Ao perceber a essência do drama grego e criticar o movimento romântico e moderno de seu tempo, Wagner propõe sua ideia de *Gesamtkunstwerk*. Para ele, a produção de uma Obra de Arte Total só aconteceria se todos os elementos da arte da música, da poesia e da dança trabalhassem juntos na criação do drama encenado. E somente por meio do drama sua proposta de *Gesamtkunstwerk* se realizaria, transformando e unificando sua sociedade, tornando-a um todo integrado.

Em Wagner (1995 [1851], p. 365), lemos:

Somente na obra de arte mais perfeita, portanto, no drama, o insight da experiência única pode se entregar com sucesso total; E pela mesma razão que, através do emprego de todas as faculdades de expressão artística do homem, o objetivo (*Absicht*) do Poeta é, no Drama, ser transportado da forma mais completa da compreensão para o Sentimento – a saber, é artisticamente transmitido ao sentimento mais diretamente órgãos receptivos, os sentidos. O drama, como a obra de arte mais perfeita, difere de todas as outras formas de poesia nisso – que nele o objetivo é levantado para a máxima imperceptibilidade, por toda a sua realização.¹³³

Portanto, é na vivência do drama que os eventos significativos ocorrem e se tornam capazes de revelar os conflitos coletivos de uma sociedade,

133 “Only in the most perfect artwork therefore, in *the Drama*, can the insight of the experienced-one impart itself with full success; and for the very reason that, through employment of every artistic expressional-faculty of man, the poet’s *aim* (*Absicht*) is in Drama the most completely carried from the Understanding to the Feeling, – to wit, is artistically imparted to the Feeling’s most directly receptive organs, *the senses*. The Drama, as the most perfect art-work, differs from all other forms of poetry in just this – that in it the Aim is lifted into utmost imperceptibility, by its *entire realisation*” (Tradução nossa).

proporcionando uma integração reparadora. É nesse contexto que ocorre a experiência coletiva da Obra de Arte Total. Por conseguinte, afirmo que o pensamento de Richard Wagner sobre a arte, a ópera e o drama é fundamental para a compreensão da cena moderna. A perspectiva aqui apresentada também sugere uma mudança de enfoque no estudo da *Gesamtkunstwerk* wagneriana, considerando o estudo do simbólico e da arte como símbolo.

2.3 A GESAMTKUNSTWERK COMO UMA PROPOSTA SIMBÓLICA DA ARTE WAGNERIANA

Conforme Camargo (2019), a Arte transcende os limites da linguagem, sendo dotada de elementos simbólicos que a configuram como um símbolo em si mesma. Essa transcendência ocorre mesmo quando a arte se estrutura anteriormente à linguagem. A arte, como símbolo da expressão e experiência humana, presentifica-se entre o racional e o emocional de maneira sensível. Essa sensibilidade é acessada pelos signos, sinais e conversões linguísticas faladas e escritas. Essas ideias são confirmadas por Camargo (2019, p. 14) no artigo intitulado *Novas sensibilidades, performances e o neo-concretismo: o exercício experimental de liberdade de Hélio Oiticica*:

A arte, ao contrário, se organiza como símbolo único, sem uma referência necessária na natureza ou na sociedade e sem a necessária decomposição em seus elementos simples, num terreno que se constrói sem a obrigatoriedade das leis do significado, composto por partes aleatórias que podem se contradizer. A arte tem como objetivo não o esclarecimento de uma ideia, o de “transmitir” algo, mas o de possibilitar uma experiência verdadeira, não o de ser uma repetição de determinada outra experiência ou mesmo de uma forma de imitá-la.

Como declarado pelo autor, a arte se estabelece como expressão primordial, um símbolo único, capaz de proporcionar uma experiência verdadeira e relevante do ser humano com seu mundo, com o universo e consigo mesmo. Nessa perspectiva, a arte não se insere na linguagem nem se origina

dela, mas, como símbolo, é passível de ser apreendida por meio dela e pode se manifestar em múltiplas expressões artísticas e pensamentos estéticos.

O filósofo alemão Ernst Cassirer (1874-1945) sustenta que o que nos distingue dos animais é nossa produção simbólica. Em Cassirer, a Arte ocupa o mesmo patamar do mito, da linguagem e da ciência, e não é mera expressão subordinada do pensamento lógico. Ela é, em si, um símbolo que se configura exclusivamente como produção humana. O filósofo desenvolve essa ideia em obras como *A Filosofia das Formas Simbólicas* (1923), *Ensaio sobre o homem* (1944), entre outras. Em seu trabalho *Linguagem e Mito*, Cassirer (2009 [1925], p. 22) afirma:

Deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e partaja seu próprio mundo significativo.

O ser humano possui a capacidade inata de produzir símbolos e construir, a partir deles, uma estrutura simbólica que se presentifica nas diversas áreas da produção do conhecimento, abrangendo a compreensão de si mesmo, do tempo e do espaço onde habita.

É no processo de criação simbólica que o ser humano configura seus símbolos na busca por construir sua percepção de mundo, de realidade e de significado. Em suas interações internas e externas, ele se encontra em um emaranhado de signos, ícones e símbolos que se estabelecem dentro de uma criação simbólica. Ernst Cassirer (2021, p. 47), em seu *Ensaio sobre o Homem*, aponta: “O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuator, que são encontrados em todas espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o *sistema simbólico*”.

Portanto, é no complexo sistema simbólico que o ser humano estabelece não apenas seu processo de conhecimento lógico e factível, mas também sensível e emocional. Nessa interação, ele se torna produtor de uma complexa rede de linguagem. Por intermédio da linguagem, o ser humano se torna

apto a produzir signos capazes de estruturar ampla variedade de expressões simbólicas, utilizadas para o ato de comunicação. Destaco, primeiramente, o pluralismo do conceito de linguagem por compreender que esta não se limita apenas aos signos e símbolos linguísticos, mas também se manifesta em outras configurações sógnicas e simbólicas presentes em outras formas da produção de conhecimento humano, como no mito e na arte.

Segundo Cassirer (2021, p. 48): “O homem não pode fugir à sua própria realização. Não pode senão adotar as condições de sua própria vida. Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a religião são partes desse universo”. Nesse sentido, ele afirma que, “lado a lado com a linguagem conceitual, existe uma linguagem emocional; lado a lado com a linguagem científica ou lógica, existe uma linguagem poética” (Cassirer, 2021, p. 49). De acordo com esse autor:

A razão é um termo muito inadequado para compreender as formas da vida cultural do homem em toda sua riqueza e variedade. Mas todas essas formas são formas simbólicas. Logo, em vez de definir o homem como *aminal rationale*, deveríamos defini-lo como *animal symbolicum* (Cassirer, 2021, p. 50).

As afirmações do filósofo alemão apontam para um confronto de ideias e para a estruturação do ser humano, que vinha sendo construída no pensamento filosófico antigo e moderno. Esse embate ganhou destaque no pensamento de René Descartes (1596-1650), que proclamou a famosa frase: “Penso, logo existo” (Cassirer, 2001). Esse pensamento fundamentou a base do cientificismo, partindo do princípio do *logos*, buscando a produção de um método rigoroso para compreender o mundo a partir dos fatos e dados concretos.

Na compreensão de que o ser humano não se resume a um ser racional, amplia-se a percepção de que, conforme afirmado por Cassirer, o processo de conhecimento de sujeito, do mundo, do tempo, do espaço, do universo e de si mesmo não se restringe apenas ao campo da lógica ou do factivo. Ele se desenvolve também no âmbito do simbólico, que permite apreender as complexas relações humanas no seio da religião, do mito, da arte, da linguagem e do próprio campo científico. Nessa concepção, sentir, assim como pensar,

também é uma forma de existir no mundo e em si mesmo, como sujeito criador de processos simbólicos que estão tão presentes no meio artístico, mitológico e religioso quanto na lógica da ciência. Em seu livro *Linguagem e Mito*, Cassirer (2013, p. 22) destaca:

Conseqüentemente, as formas simbólicas especiais não são imitações, e sim órgãos dessa realidade, posto que, só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós. [...] Uma vez reconhecidas a linguagem, o mito, a arte e a ciência como tais formas de ideação, a questão filosófica básica não é mais o modo como todas estas formas se relacionam com um ser absoluto que constitui, por assim dizer, o cerne intransparente que se encontra por trás delas, mas sim o modo pelo qual, agora, elas se interam e condicionam mutuamente.

Há, portanto, uma ruptura com o movimento científico moderno, caracterizado por seu pensamento determinista e absolutista, suas leis de causa e efeito, seus métodos rigorosos e a ênfase no mundo real, comprovado por fatos e dados. Nesse contexto, acredito que o processo de produção do conhecimento humano se encontra também no mundo do espiritual, do mitológico e do artístico, os quais se presentificam por meio do simbólico na qualidade de símbolos próprios que podem ser apreendidos pelo pensamento e pela linguagem. Segundo Cassirer (2001, p. 64), em *A Filosofia das Formas Simbólicas* volume I – *A Linguagem*, “[...] o mito, a arte, a linguagem e a ciência são criações que formam o ser.

O conhecimento, bem como a linguagem, o mito e a arte: nenhum deles constitui um mero espelho que simplesmente reflete as imagens que nele se formam a partir da existência de um ser dado exterior ou interior; eles não são instrumentos indiferentes, e sim as autênticas fontes de luz, as condições da visão e as origens de toda configuração (Cassirer, 2001, p. 43).

O processo de constituição do eu e de seu mundo encontra-se no limiar que abarca o lógico, o racional, o intelectual, o sensível, o emocional e o espiritual, cujos elementos se estruturam na produção simbólica, envolvendo múltiplas percepções e sentidos. Reconhecer que o conhecimento não se li-

mita somente ao lógico, mas também ao simbólico, possibilita a compreensão de outros processos da produção humana de maneira relevante, tal como o fenômeno físico o é. O ser humano traz em si a capacidade intrínseca de criar símbolos que se manifestam tanto em si mesmo quanto na cultura, sendo portadores de significados abstratos, porém com significado concreto na produção da experiência humana do mundo e do eu.

Segundo Cassirer (2021, p. 96-97): “O conhecimento humano é por sua própria natureza um conhecimento simbólico. [...] Para o pensamento simbólico, é indispensável fazer uma distinção clara entre real e possível, entre coisas reais e ideais. [...] Um símbolo não tem existência real como parte do mundo físico; tem um ‘sentido’”. Em seu *Ensaio sobre o Homem*, esse autor declara:

Os símbolos – no sentido próprio do termo – não podem ser reduzidos a meros sinais. Sinais e símbolos pertencem a dois universos diferentes de discurso: um sinal faz parte do mundo físico do ser; um símbolo é parte do mundo humano do significado. Os sinais são “operadores” e os símbolos são “designadores”. Os sinais, mesmo quando entendidos e usados como tais, têm mesmo assim uma espécie de ser físico ou substancial; os símbolos têm apenas um valor funcional (Cassirer, 2021, p. 58).

O esclarecimento de Cassirer indica que o símbolo não pode ser considerado simplesmente como um signo dentro de uma linguagem discursiva, mas que ele permite ser estruturado pelo seu próprio processo simbólico e produz seu próprio sentido. Portanto, o símbolo se estabelece antes de qualquer processo sógnico e precede certos processos estruturantes do pensamento e da linguagem.

O símbolo pode ou não permitir sua apreensão através de sistema de signos – no caso, a linguagem discursiva que estrutura o pensamento –, mas, às vezes, ele requer um complexo sistema simbólico para começar a ser elucidado. Isso se deve ao fato de que o símbolo se configura por múltiplas formas e cria diversos sentidos de si mesmo. Para Cassirer (2021, p. 64): “Um símbolo é não só universal, mas também extremamente variável. [...] Um símbolo humano genuíno não é caracterizado por sua uniformidade, mas por sua versatilidade. Não é rígido e inflexível, mas sim móvel”.

Dentro desse processo simbólico, a Arte se configura de forma autônoma, criando a si mesma como símbolo da expressão e da experiência humana através da produção de seus objetos artísticos e, assim, corroborando as concepções de Camargo (2019) quando declara que a Arte é em si mesma um símbolo cultural da produção humana que possui a capacidade de se estruturar como um processo simbólico.

Considerando as incursões destacadas, ressalta-se que o símbolo, em seu caráter abstrato, estrutura-se de maneira concreta nas diversas manifestações culturais da humanidade, na pluralidade de suas expressões religiosas, artísticas, mitológicas e científicas, e nas linguagens. Essas expressões culturais representam uma maneira de compreender o sensível e o lógico dentro da experiência humana, resultante da interação do indivíduo com seu mundo e universo.

Dentro desse contexto, o símbolo se manifesta como um produtor de sentido, que pode ser apreendido pelo pensamento simbólico e estruturado, ou não, no pensamento lógico e na produção sónica da linguagem escrita. Em resumo, a apreensão do símbolo se estabelece no fenômeno do pensamento simbólico humano por meio de suas diversas produções culturais, que podem ser encontradas e estruturadas por meio da linguagem, do mito, da arte, da religião, da ciência, entre outros.

Embora a complexidade da produção do conhecimento humano, em sua experiência, venha sendo predominantemente abordada por meio de um pensamento lógico-científico, é crucial a compreensão de que ela não pode ser construída e compreendida apenas por esse modelo. É preciso lembrar que o ser humano é, intrinsecamente, um sujeito simbólico, e todas as suas produções derivam desse centro de expressão e criação de significado.

Deste modo, apesar de toda a sua diversidade interior, os vários produtos da cultura espiritual, tais como a linguagem, o conhecimento científico, o mito, a arte, a religião, tornam-se parte de um único grande complexo de problemas – tornam-se múltiplas tentativas direcionadas, todas elas, para a mesma meta de transformar o mundo passivo das meras impressões, que em um primeiro momento aparentemente aprisionam o espírito, em um mundo de pura expressão espiritual (Cassirer, 2001, p. 23).

Isso não implica que a produção do pensamento lógico deva ser invalidada em relação ao simbólico, pois o próprio pensamento lógico é parte integrante de um processo simbólico. Portanto, é preciso entender que, assim como o pensamento simbólico permite ser apreendido por seus símbolos, o pensamento científico se fundamenta neles para configurar seu processo factível e seus dados concretos. É nesse complexo jogo da produção do conhecimento e da experiência humana no mundo que o pensamento simbólico, conforme proposto por Cassirer (2001), auxilia no rompimento com certos pressupostos epistemológicos, promovendo uma nova percepção da produção do conhecimento humano e de sua experiência no mundo.

Dessa maneira, estabelece-se um processo de reconstrução e reformulação do pensamento a partir de uma filosofia das formas simbólicas. Para Cassirer, a reformulação do pensamento lógico para o simbólico requer uma abordagem ativa e efetiva. Nesse sentido, as ideias de Cassirer (2004) e Carmargo (2019) proporcionam a compreensão de que a Arte, no século XXI, não pode ser vivida, estudada e feita somente avançando sobre um cientificismo estruturado nos séculos XIX e XX. Essa abordagem é reforçada por Jung (2008, p. 113), quando diz:

Para o espírito científico, fenômenos como o simbolismo são um verdadeiro aborrecimento por não poderem formular-se de maneira precisa para o intelecto e a lógica. [...] Conheço bastante o ponto de vista científico para compreender o quanto é irritante lidar com fatos que não podem ser apreendidos apropriadamente ou totalmente. O problema com esse tipo de fenômenos é que são fatos que não podem ser negados, mas que também não podem ser formulados em termos racionais. Para fazê-lo precisaríamos ser capazes de compreender a própria vida, pois é ela a grande criadora de emoções e ideias simbólicas.

Trabalhos como o de Cassirer e Jung proporcionam uma compreensão do distanciamento entre os pensamentos científico e simbólico, evidenciado pelo desenvolvimento de suas fontes de estudo e formas de investigação dentro do âmbito do pensamento factível, concreto, lógico e discursivo. A análise do mundo e do espaço dentro do campo científico deve ser realizada

de maneira tangível e averiguável, tendo em vista o rigor metodológico experimental na criação de sua epistemologia. Contudo, ressalta-se que o pensamento científico tem como fonte o mesmo material simbólico produzido pelo ser humano na arte, no mito, na religião e na linguagem discursiva.

Os tópicos anteriormente elencados também despontam no trabalho de Susanne K. Langer (1895-1985), a filósofa norte-americana cujo estudo do simbólico constitui uma das bases de suas teorias sobre a arte. Suas análises dialogam com autores como Heinrich Schenker (1868-1935), Louis Arnaud Reid (1895-1986), Kurt Goldstein (1878-1965) e, principalmente, Ernst Cassirer (1874-1945). Notavelmente, o estudo do simbólico tornou-se um tema central na formulação de Langer em seu livro *Filosofia em Nova Chave*, publicado em 1942. Nessa obra, a autora busca compreender como o estudo do processo simbólico no homem, na ciência e na filosofia pode ser uma chave para a apreensão do ser humano. Langer (2004, p. 8) oferece uma possível descrição de ato:

A universalidade da grande mudança de chave em nosso pensar é indicada pelo fato de que a tônica de uma sensibilidade poderia soar verdadeira para uma mente essencialmente preocupada com a linguagem lógica e científica e com o fato empírico, embora essa corda fosse realmente antes vibrada por pensadores numa escola muito diferente. A lógica e a ciência tinham, na verdade, preparado inconscientemente a harmonia para tal; pois o estudo de “transformações” e “projeções” matemáticas, a construção de sistemas descritivos alternados, etc., tinham levantado o problema dos modos simbólicos e da relação variável de forma e conteúdo. Mas aqueles que reconheceram a importância de formas expressivas para toda a compreensão humana foram os que viram que não só a ciência, mas mito, analogia, pensar metafórico e arte são atividades intelectuais determinadas por “modos simbólicos”; e esses eram, na maior parte, da escola idealista. A relação da arte com a epistemologia foi a princípio revelada a eles através de reflexão sobre o caráter fenomenal da experiência, no discurso da grande “aventura de ideias”, transcendentalista, lançada por Immanuel Kant.

Tal como observado nas análises mencionadas por Cassirer, pode-se verificar em Langer (2004) que o processo de conhecimento vigente nos sécu-

los anteriores ao XX, bem como nele propriamente dito, tinha como base o pensamento lógico científico estruturado numa epistemologia que se construiu no cientificismo experimental e sobre as leis naturais. De acordo com a autora, nesses princípios também foram geradas as ciências humanas que, por muito tempo, visaram estudar o homem por meio das ciências naturais e exatas. Dessa forma, disciplinas como a sociologia, a antropologia, a psicologia e outras correntes das ciências humanas, surgidas posteriormente, mantiveram, mesmo que de forma residual, elementos dessa cientificidade.

Na tentativa de ampliar o entendimento acerca do conhecimento, com destaque para a produção voltada ao campo artístico, a postura evocada por Langer (2004), na primeira metade do século XX, consiste em reformular alguns paradigmas e preceitos estabelecidos, sem, contudo, desqualificar as ciências exatas e naturais. Para a autora, o conhecimento não está restrito à lógica científica, sendo o mito e a arte também fontes produtoras do saber, intrinsecamente carregado de um potencial simbólico. Logo, encontra-se em seu trabalho uma valiosa reflexão sobre o símbolo e seu significado:

O estudo de símbolo e significado é um ponto inicial da filosofia e não um derivado de premissas cartesianas, humanas ou kantianas; e o reconhecimento de sua fertilidade e profundidade pode ser alcançado a partir de várias posições, embora seja fato histórico que os idealistas o alcançaram primeiro e nos deram a mais esclarecedora literatura sobre simbolismos não-discursivos – mito, ritual e arte (Langer, 2004, p. 8-9).

Ao longo de sua trajetória, Langer (2004) adota uma postura investigativa cuidadosa para examinar essa nova premissa presente no pensamento contemporâneo: o simbólico. Inicialmente, as análises da filósofa têm suas bases de estudo estabelecidas na linguagem, percebida como um signo dotado de poder simbólico. Posteriormente, ao aprofundar suas investigações e dar continuidade ao trabalho desenvolvido em sua obra *Filosofia em Nova Chave*, no livro *Sentimento e Forma*, Langer direciona seu olhar para a elaboração de um pensamento crítico sobre o conceito de arte. Segundo ela, “A arte é visualização de sentimento, o que envolve sua formulação e expressão naquilo que chamo de símbolo e Collingwood chama de ‘linguagem’” (Langer, 2011, p. 395). A autora acrescenta:

Uma obra de arte é um símbolo indivisível, único, embora seja um símbolo altamente articulado; não é, como um discurso (que também pode ser considerado como uma forma simbólica única), composto, analisável em símbolos mais elementares – sentenças, orações, frases, palavras e mesmo partes separadamente significativas de palavras: raízes, prefixos, sufixos, etc.; selecionados, arranjados e permutáveis de acordo com “leis da linguagem” publicamente conhecidas. Pois a linguagem, falada ou escrita, é um *simbolismo*, um sistema de símbolos; uma obra de arte é sempre um símbolo primário. Ela pode, efetivamente, ser analisada, visto que sua articulação pode ser rastreada e podem ser distinguidos nela vários elementos; mais jamais é possível construí-la por um processo de síntese de elementos, porque fora dela não existe qualquer elemento assim (Langer, 2011, p. 383).

A compreensão do símbolo artístico transcende não apenas conceitos filosóficos e simbólicos da linguagem discursiva, mas também requer considerar que o símbolo da arte é singular e precisa ser apreendido por seus próprios elementos simbólicos. Conforme aponta Langer (2011, p. 42): “[...] Arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano. Por isso é que a arte não pode ser entendida somente como um processo de linguagem, mas enquanto um símbolo em si produtor de linguagem”. O símbolo da arte é exclusivamente o que deve ser, ou seja, não se manifesta como símbolo científico, linguístico e/ou matemático, mas é, em si mesmo, artístico em sua essência, permitindo-se apreender outros símbolos e signos para compor seu objeto artístico.

O símbolo da arte, por outro lado, é a forma expressiva. Não é um Símbolo no sentido pleno e familiar, pois não transmite algo além de si mesmo. [...] É um Símbolo num sentido especial e derivado, porque não cumpre todas as funções de um Símbolo verdadeiro; formula e objectiva a experiência para a percepção intelectual direta, ou intuição, mas não abstrai um conceito para o pensamento discursivo (Langer, 2011, p. 139).¹³⁴

134 “The art symbol, on the other hand, is the expressive form. It is no a Symbol in the full familiar sense, for it does not convey something beyond itself. [...] It is a Symbol in a special and derivative sense, because it does not fulfill all the functions of a true Symbol; it formulates and objectifies experience for direct intellectual perception, or intuition, but it does not abstract a concept for discursive thought” (Tradução nossa).

Jung (2008) também contribuiu com suas reflexões para o entendimento do símbolo no campo da psicologia e da arte. Segundo suas análises: “O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional (Jung, 2008, p. 18)”. Portanto, de acordo com o autor,

Quando nos esforçamos para compreender os símbolos, confrontamo-nos não só com o próprio símbolo, mas com a totalidade do indivíduo que o produziu. Nessa totalidade inclui-se um estudo do seu universo cultural, processo que acaba por preencher muitas das lacunas da nossa própria educação (Jung, 2008, p. 115).

Nessa perspectiva, também segundo o ponto de vista junguiano, o ser humano se caracteriza como um ser simbólico e, ao mesmo tempo, produtor de símbolos. No processo de construção do conhecimento, o símbolo assume múltiplas formas e conteúdos, implicando a produção de sentidos variados. De acordo com Jung, em seu *Símbolos da Transformação* (2013b, p. 100), “O símbolo não é uma alegoria nem um *semeion* (sinal), mas uma imagem de um conteúdo em sua maior parte transcendental ao consciente”. De tal modo, os símbolos produzidos pelo ser humano se configuram de modo natural e cultural, podendo abarcar uma ampla gama de significados e serem encontrados em diversas formas, incluindo objetos linguísticos, científicos, religiosos e/ou artísticos.

A respeito da disposição do símbolo como natural ou cultural, Jung (2008, p. 117), em *O Homem e seus Símbolos*, assinala:

Os primeiros [símbolos naturais] são derivados dos conteúdos inconscientes da psique e, portanto, representam um número imenso de variações das imagens arquetípicas essenciais. Em alguns casos pode-se chegar às suas origens arcaicas – isto é, as ideias e imagens que vamos encontrar nos mais antigos registros e nas mais primitivas sociedades. Os símbolos culturais, por outro lado, são aqueles que foram empregados para expressar “verdades eternas” e que ainda são utilizados em muitas religiões. Passaram por inúmeras transformações e mesmo por um longo processo de elaboração mais ou menos consciente, tornando-se assim imagens coletivas aceitas pe-

las sociedades civilizadas. Esses símbolos culturais guardam, no entanto, muito da sua numinosidade ou “magia” original.

A Arte representa um desses símbolos criados e manifestados pela produção humana. Em sua essência, ela constitui um símbolo cultural, ou seja, uma expressão não natural, presente e atuante nas diversas culturas e povos existentes ao redor do mundo por meio de suas diversas manifestações artísticas. Como um símbolo cultural, a Arte se encontra envolta por diversos tipos de estruturas e relações, possibilitando o diálogo com outras formas simbólicas existentes. Nesse contexto, a Arte, à semelhança dos sonhos, evoca – por meio do seu potencial simbólico – imagens arquetípicas presentes no inconsciente coletivo.

É fundamental ressaltar que a natureza cultural do símbolo possibilita a compreensão da complexidade inerente ao estudo do simbólico na Arte, em suas múltiplas manifestações artísticas e obras de arte. Além disso, permite compreender que a Arte, como símbolo, carrega sua própria estrutura simbólica, analisada não apenas por estudiosos da religião, psicologia, mitologia e cultura, mas também por aqueles dedicados ao estudo da própria arte e do processo artístico. Isso se deve ao fato de que, conforme Jung (2013j, p. 72), “uma obra de arte, porém, não é apenas um produto ou derivado, mas uma reorganização criativa”. Portanto,

A obra reconhecidamente simbólica não necessita dessa sutileza; sua linguagem cheia de pressentimentos nos diz bem alto: Estou em condições de dizer mais do que realmente digo; eu “entendo” para além de mim. Aqui podemos apropriar-nos do símbolo, apesar de não conseguirmos decifrá-lo satisfatoriamente. O símbolo é sempre um desafio à nossa reflexão e compreensão. Daí o fato de a obra simbólica nos sensibilizar mais, mexer mais com o nosso íntimo e raramente permitir que cheguemos a um deleite estético puro (Jung, 2013j, p. 78).

Nesse sentido, uma obra de arte se torna simbólica quando possui o potencial de transcender uma análise objetiva e imediata. Ela carrega consigo uma multiplicidade de sentidos e significações, transcende o literal, o racional e o lógico, adentrando o âmbito do sensível, do emocional e do subjetivo. Sua apreensão

são pela linguagem falada e/ou escrita é ampliada em razão da diversidade de suas figuras de linguagem, comportando-se ora como metáfora, ora como alegoria, entre outras possibilidades. Jung (2013j, p. 66) enfatiza, em seu *O Espírito na Arte e na Ciência*, que: “Por sua própria natureza a arte não é ciência e ciência tampouco é arte; por isso esses dois campos espirituais possuem áreas reservadas que lhe são peculiares e só podem ser explicadas por elas mesmas”.

O pensamento lógico, embasado no rigor científico da averiguação do objeto, por meio de seus dados concretos e reais, muitas vezes não consegue abarcar a natureza da arte, visto que um símbolo não se revela facilmente em sua totalidade. Jung (2013j, p. 124-125) explora essa ideia ao afirmar que “simbólico significa que uma essência poderosa e inconcebível reside oculta no objeto, seja espírito ou mundo; e que o homem faz desesperados esforços para enquadrar numa expressão o segredo que lhe escapa”.

Integrando as perspectivas de Camargo, Cassirer, Langer e Jung, delinheiro o entendimento do processo simbólico da arte como um símbolo artístico/cultural. No entanto, compreendo a configuração da obra de arte como parte desse processo simbólico, permeado por múltiplos atravessamentos e pela produção de sentidos. Esse conjunto de referenciais fundamenta a análise da obra de Richard Wagner como um símbolo de transformação e unificação das artes do seu tempo e de sua cultura.

Wagner revolucionou a concepção e a prática artística por meio de uma produção estética baseada em imagens simbólicas, introduzindo não apenas um novo olhar sobre a Arte, mas uma *Gesamtkunstwerk*. Esta última, longe de ser um conceito abstrato, representa um fenômeno estético-simbólico concreto e presentifica-se como síntese da arte total, materializada no formato de um drama escrito e encenado.

Em sua proposta de Obra de Arte do Futuro, Wagner propõe um diálogo interdisciplinar entre as diversas áreas do conhecimento e do fazer artístico, reconhecendo o potencial da Arte para além dos limites impostos pelo campo científico. Ele apresenta a potencialidade da Arte e do seu objeto, a Obra de Arte, como um processo unificador e de transformação artística, social,

intelectual, religioso e cultural. Jonathan Coffey (2012, p. 88), em seu artigo *Through the artwork we will become one: Art as ethical reality*, destaca que o que faz a proposta wagneriana de Obra de Arte do Futuro ser tão relevante e diferenciada para o pensamento moderno é sua singularidade.

Na medida em que “A Obra de Arte do Futuro” é conhecida, o aspecto que parece atrair mais atenção é a ideia da obra de arte total – uma agregação de formas de arte específicas, incluindo música e poesia, numa forma de arte maior. Mas “Artwork” não é simplesmente um relato do que pode parecer um espetáculo artístico novo, embora um tanto confuso. É uma tentativa de explicar o que é a arte e para que serve em termos de uma metafísica abrangente – um sistema filosófico que começa com as questões normativas mais básicas. Para Wagner, as questões conceituais sobre a arte estão inextricavelmente ligadas às questões sociais e éticas: Do que os humanos precisam? Qual é a melhor maneira para os humanos viverem individual e coletivamente? A sua abordagem a estas questões em “Artwok” segue diretamente a tradição dos filósofos do direito natural ao apelar a noções como “natureza” e “essência” ou potencialidade humana como fontes de autoridade ou validade normativa. [...] A arte, na teoria de Wagner, é ao mesmo tempo reflexo e produto de uma realidade ética ideal. A arte também contribui para esta realidade ética.¹³⁵

As múltiplas possibilidades de leitura da proposta wagneriana de *The Artwork of the future* demonstram a complexidade do seu pensamento sobre Arte, caracterizando-a como um símbolo moderno e futurista. Em Wagner, para além de um conceito ou um objeto estético, a obra de arte se estabelece como um

135 “To the extent that ‘The Artwork of the Future’ is known, that aspect which seems to attract most attention is the idea of the total artwork – an aggregation of particular art forms, including music and poetry, into one bigger art form. But ‘Artwork’ is not simply an account of what might appear to be a novel, if somewhat cluttered, artistic spectacle. It’s an attempt to explain what art is and what it’s for in terms of an overarching metaphysics – a philosophical *system* that begins with the most basic normative questions. For Wagner, conceptual questions about art are inextricably linked to social and ethical questions: What do humans need? What is the best way for humans to live individually and collectively? His approach in ‘Artwok’ to these questions follows squarely in the tradition of Natural Law philosophers in appealing to notions such as ‘nature’ and human ‘essence’ or potentiality as sources of normative authority or validity. [...] Art, in Wagner’s theory, is both a reflection of and a product of an ideal ethical reality. Art also *contributes* to this ethical reality” (Tradução nossa).

pensamento abstrato e uma forma concreta de refletir não apenas a contemporaneidade, mas também a posteridade. Ela é, simultaneamente, uma proposta estética para uma nova Cena, um símbolo de renovação e uma via para a integração ética e cultural de um povo, de uma nação – um símbolo de união.

A arte passa a se transformar, em Wagner, por meio de uma mitologia encenada em dramas musicais, em que deuses e deusas se manifestam de forma atualizada. Não é por acaso que o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) procurou encontrar, na imagem mítica dos deuses gregos Dionísio e Apolo, a relação dessa potência simbólica que permeia a filosofia e a arte enquanto filosofia, visando compreender e confrontar o espírito de sua época. Em sua obra *Wagner em Bayreuth*, Nietzsche (2009b, p. 27) estabelece a importância de Richard Wagner na conexão entre a arte e a vida.

Wagner realizou esse feito ao encontrar uma relação entre duas coisas que pareciam viver indiferentes e estranhas uma à outra, como esferas separadas: entre música e vida, e em todo caso, entre música e drama. Não que tenha inventado essa relação ou que tenha sido o primeiro a criá-la: ela está aí e jaz, praticamente, aos pés de todos, assim como um grande problema se assemelha sempre ao da pedra preciosa sobre a qual passam milhares, até que enfim a apanha.

O entrelaçamento das ideias wagnerianas da vida e da arte, da música e do drama, como exposto por Nietzsche, junto à arte e à cultura alemã, evidencia a grandiosidade da proposta de Obra de Arte Total. Estabelecer essa proposta significa estruturar a crítica ao pensamento artístico de sua época, oferecendo um novo modelo a ser seguido, desafiando a soberania de um estilo artístico sobre outro. Nesse contexto, a *Gesamtkunstwerk* emerge como uma discussão tanto teórica quanto prática sobre o que constitui uma obra de arte em sua época, ao mesmo tempo que se apresenta como projeto que delineia seu caráter estético e cultural.

Como um dos principais influenciadores de suas ideias, Wagner dirigiu seu olhar ao contexto considerado o berço da Arte no ocidente, conforme relatado pela historiografia tradicional, isto é, a Grécia Antiga. Foi na produção cênica grega ou helenística que ele buscou compreender o simbolismo na

arte a partir da mitologia, da totalidade e da unificação do drama que se estrutura na e pela cena. Desse modo, imerso nas problemáticas de seu tempo, Richard Wagner formulou suas concepções revolucionárias sobre o conceito e o fenômeno artístico, propondo aspectos relativos à sua forma, conteúdo e função, articulados na ideia de *Gesamtkunstwerk*.

Segundo suas ideias, é no drama que a totalidade da arte pode acontecer e é por meio do drama que os artistas e espectadores serão capazes de encontrar a verdadeira liberdade de expressão da vida. “O drama só é concebível como a expressão mais completa de uma necessidade comunitária de divulgação artística; e por sua vez esta necessidade exige nada menos que a participação comunitária” (Wagner, 2012, p. 49).¹³⁶ Ele, portanto, continua ao declarar que

O ser humano artístico só pode ficar plenamente satisfeito na união de todas as formas de arte numa obra de arte comunitária: no isolamento das suas faculdades artísticas ele não é livre, não é plenamente aquilo que pode ser; enquanto na obra de arte comunitária ele é livre e plenamente aquilo que pode ser (Wagner, 2012, p. 71).¹³⁷

A concepção de Obra de Arte do Futuro se manifesta de maneira coletiva através da integração de diversas linguagens artísticas e aspectos fundamentais da cultura. Desse modo, visa alcançar, por meio de um processo criativo comunitário, a obra de arte total. Ao propor a *Gesamtkunstwerk* como uma abordagem para o processo criativo da nova cena, baseada na união de várias formas de expressão artística, especialmente música, poesia e dança, Wagner expressa sua convicção de que a verdadeira obra de arte só pode ser plenamente realizada pela união coletiva de todas as formas de arte. Apesar das individualidades de cada arte, elas só alcançarão a sua plenitude artística na interação entre elas, produzindo, assim, uma totalidade artística. Por isso,

136 “Drama is only conceivable as the fullest expression of a communal need for artistic dissemination; and in turn this need demands nothing less than communal participation” (Tradução nossa).

137 “The artistic human can only be fully satisfied in the union of all art forms into a communal artwork: in the isolation of his artistic faculties he is unfree, not fully that which he can be; whereas in the communal artwork he is free and fully that which he can be” (Tradução nossa).

Wagner procura compreender a obra de arte em sua totalidade, integral, a qual, por meio da interação de todas as artes, obterá uma potencialidade de significação ampliada dos seus símbolos.

Como dançarino, músico e poeta, porém, ele é o mesmo: nada menos que um homem artístico e perfurante, comunicando-se no limite máximo de sua capacidade para a recepção mais ampla possível. No imediatismo da atuação do ator, as três artes irmãs trabalham juntas para que cada forma de arte individual possa atingir o auge do seu potencial. Ao trabalharem juntas, cada uma ganha da outra o poder de ser e alcançar o que sua forma de arte específica exige (Wagner, 2012, p. 75).¹³⁸

A obra de Wagner se caracteriza pelo entrelaçamento da linguagem musical e poética na criação do drama escrito e encenado, com o intuito de apresentar, através da mitologia, uma nova proposta teórica e prática da Arte e da cultura. Richard Wagner buscou elementos simbólicos para construir a relação entre música e linguagem, compondo peças teatrais/operísticas com o objetivo de garantir uma encenação hegemônica e grandiosa. Suas composições não se limitavam ao arranjo musical de notas e tonalidades escritas para a execução dos músicos e o êxito dos cantores; representavam um entrelaçamento/integração do pensamento filosófico, estético e artístico na elaboração de um drama musical. Embora pudesse ter se contentado em criar composições operísticas para preencher melodicamente os libretos escritos por outros poetas, ele optou por assumir o papel de compositor e libretista, ousou e desenvolveu um método de estruturação operística que priorizava a criação poética antes da execução melódica, resultando em partituras operísticas musicais complexas que refletiam o enredo proposto.

Diante das ideias apresentadas, pode-se afirmar que a produção e a criação wagneriana de *Obra de Arte Total* se caracterizam por um processo

138 “As dancer, musician and poet, however, he is one and the same: none other than performing, artistic man, communicating at the fullest limit of his ability to the widest possible reception. In the immediacy of the actor’s performance the three sister arts work together so that each individual art form can reach the height of her potential. By working together each gains the power from the other to be and to attain what her own particular art form demands” (Tradução nossa).

criativo que se baseia em imagens simbólicas e as produz. Em síntese, a *Gesamtkunstwerk* torna-se um símbolo de um novo modo de conceber, ver, ouvir e executar a Arte em e através de Richard Wagner. Mais do que apenas um conceito, a *Gesamtkunstwerk* se revela como um fenômeno simbólico e um símbolo estético, social e cultural de transformação – fenômeno simbólico enraizado na Arte wagneriana.

Compreendo, então, a *Gesamtkunstwerk* como símbolo de um pensamento moderno que busca estruturar uma nova percepção da Arte para além de suas individualidades, em sua total integração. Nessa concepção, a criação dessa totalidade não está solta no tempo e no espaço, menos ainda se estrutura apenas no campo das ideias; ela se apresenta de maneira concreta em seu fenômeno – o drama. Richard Wagner, ao propor a ideia de *Gesamtkunstwerk*, procurou desenvolvê-la através da criação da imagem simbólica, que se presentifica no/e enquanto drama escrito e encenado. Em vista disso, a obra wagneriana se configurou entre uma escrita musical, poética e gestual, revelando, através da mitologia germânica e nórdica, imagens simbólicas e arquetípicas presentes na cultura alemã.

Diante das considerações expostas, no próximo capítulo, empreendo uma análise da gênese da imagem simbólica no drama literário *O Anel do Nibelungo*, o qual condensa os aspectos debatidos acerca da *Gesamtkunstwerk* wagneriana e sua produção simbólica.

CAPÍTULO 3

O simbolismo em Richard Wagner: mitos, arquétipos e a produção do sensível



Este capítulo tem sua origem nos estudos realizados pelo grupo de estudo Mito, Arquétipo e Arte¹³⁹, da professora Dr.^a Nádia Maria Weber Santos, dentro da Área Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. No grupo de estudo, tive acesso ao conhecimento do simbólico na Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961) e na arte através da apreensão dos mitos e dos arquétipos e na produção do sensível. No grupo de estudo, busquei compreender qual é o papel dos mitos e dos arquétipos na natureza da psique humana ao revelar, por meio de imagens simbólicas, o inconsciente coletivo. O estudo do simbólico, do símbolo, do simbolismo, do mito e das representações arquetípicas na Psicologia Analítica, na arte e nas Performances Culturais constitui o tema central de interesse do grupo, servindo de base para a realização de alguns dos estudos já publicados.

O estudo da mitologia e a compreensão dos seus mitos são fatores relevantes nas áreas da Ciência da Religião, da História Cultural, da Filosofia das Formas Simbólicas e da Psicologia Analítica. Embaso o presente trabalho, como mencionado, nas perspectivas de Ernst Cassirer (1874-1945), Mircea Eliade (1907-1986), Carl Gustav Jung (1875-1961), Josef Campbell (1904-1987), Richard Wagner (1813-1883), entre outros.

Nesses autores, busco compreender como o estudo dos mitos, em suas múltiplas mitologias, podem auxiliar na apreensão do simbólico na Arte e na obra de Richard Wagner. Os estudiosos citados confirmam que o mito se encontra presente em todas as culturas de diferentes modos e exerce influência significativa em diversas esferas da vida em sociedade, impactando aspectos religiosos, sociais e culturais.

139 Destaco aqui as dissertações de mestrado *Alquimia Performativa: Ritual Menstrual Contemporâneo em Dança*, de Nancy Oliveira Ribeiro, e *F'Ara Imóra: Mitos e Memórias do Caçador*, de João Marcos de Souza; e a tese de doutorado *Lygia Clark e Nise da Silveira: o processo criativo como ato terapêutico à luz da Psicologia Analítica de Jung*, de Luana Lopes Xavier, todas sob a orientação da dra. Nádia M. Weber Santos. Em todos esses trabalhos, o tema em comum é o estudo do simbólico e do símbolo a partir dos seus mitos e arquétipos presentes tanto na psicologia quanto na arte. É justamente essa temática que retomo com esta obra para aprofundar a investigação acerca da criação da imagem simbólica na *Gesamtkunstwerk* wagneriana.

Conforme a bibliografia estudada aponta, para muitos povos, o mito se configura como uma realidade, atua diretamente nas crenças, nos costumes, nos comportamentos, nos hábitos e nas relações sociais, políticas e culturais. Em outras culturas, o mito pode ser considerado apenas uma lenda ou fantasia, um sistema de crenças ou uma ideia metafísica sem base científica. Ou seja, há mais de uma concepção sobre o mito; e sua manifestação, em diferentes contextos, pode ocorrer de maneiras diversas, comportando-se ora como realidade, ora como fantasia.

Essa é uma das principais discussões presentes nas obras dos autores previamente mencionados, devido às suas interpretações acerca da potencialidade dos mitos – ou, conforme a definição de Joseph Campbell (1990) em seus trabalhos, o poder do mito. Os mitos, para eles, não devem ser entendidos apenas como uma questão semântica, como parte de uma estrutura do pensamento na elaboração de uma fantasia mítica. Eles devem ser apreendidos a partir de sua potencialidade simbólica na produção de símbolos, como a linguagem discursiva, a matemática e a física.

Conforme exposto por Joseph Campbell (1990, p. 6) em *O Poder do Mito: Lendo Mitos*. Eles ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos. [...] O mito o ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo. Ele lhe diz o que a experiência é”. Nesse sentido, segundo Campbell, o mito não se trata de uma experiência linguística ou fantasiosa, mas sim de uma realidade que abrange em si mesma um poder de transformação do eu e do mundo. Nele, o ser humano permite-se experimentar seu mundo, compreender sua existência e, igualmente, questioná-la.

Mircea Eliade (2016, p. 11) afirma que

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. [...] O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tem fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha,

uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido ou começou a ser.

O mito, portanto, assume o papel de uma realidade ativa nas diversas culturas e povos ao redor do mundo. Ele se manifesta através da religião, da agricultura, do nascimento, da morte, da arte, entre outros aspectos. Dentro dele reside o poder de criar, de destruir, de estruturar, de produzir, de guiar e assim por diante. Na esfera religiosa, o mito se faz presente por meio de imagens primordiais. Jung (2013, p. 82) esclarece: “A imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura – seja ela demônio, ser humano ou processo – que reaparece no decorrer da história sempre que a imaginação criativa é livremente expressa. É, portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica”. Apresentarei a seguir alguns exemplos.

Na Grécia Antiga, destacam-se figuras como Zeus, senhor dos raios e dos relâmpagos, mantenedor da ordem e da justiça; Afrodite, a deusa do amor, da beleza e da sexualidade; Atenas, a deusa da justiça e da guerra; Apolo, o deus da harmonia, patrono da música e da arte; Dionísio, deus do vinho, das festas e patrono do teatro; além de outros, como Hades, Prometeu e Poseidon.

No Egito Antigo, encontram-se deidades como Hórus e Ísis. No Oriente, a religião e a filosofia budista foram desenvolvidas por Buda, o iluminado. Na Índia, existem múltiplos deuses, sendo um dos mais conhecidos Shiva – aquele que destrói e transforma. No Islã, destaca-se a figura de Maomé. Também merecem menção os deuses da mitologia Nórdica, como Wotan; os deuses dos povos Maias e Astecas na América; e, no continente africano, cada nação e cada povo possui suas divindades. No Brasil, além do Deus cristão e de seu filho Jesus, há uma mitologia dos deuses contada e vivenciada dentro da Umbanda e do Candomblé, além de várias mitologias dos povos originários.

Campbell (2002, p. 24), em *Mitologia na Vida Moderna*, afirma:

O homem, aparentemente, não consegue se manter no universo sem acreditar em algum arranjo de herança mítica geral. Na verdade, a plenitude de sua vida parece mesmo estar em proporção direta à profundidade e alcance não de seu pensamento racional, mas de sua mitologia local.

O mito representa para os humanos um espaço de compreensão e reflexão sobre si mesmo e sua existência dentro de seu mundo, universo e cultura. Ele está presente e se manifesta em diversas performances culturais de cada povo, por intermédio de suas festas, cultos, rituais, celebrações, atividades artísticas e obras de arte. Campbell (2002, p. 23) observa que “Ainda não se encontrou uma cultura humana em que esses motivos mitológicos não foram ensaiados em liturgias; interpretados por visionários, poetas, teólogos ou filósofos; apresentados nas artes; exaltados em canções”.

Eliade (2016, p. 13) reforça isso ao afirmar que “a principal função do mito consiste revelar os modelos exemplares de todos ritos e atividades humanas significativas: tanto na alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria”. O ser humano tem, em sua estrutura histórica, religiosa, artística e cultural, uma relação íntima e viva com seus mitos, os quais, em muitos casos, ocupam papéis essenciais do desenvolvimento e do conhecimento da humanidade.

Considerado um fenômeno cultural presente desde tempos imemoriais até os dias atuais em diversos povos e nações, o mito tem sua origem aliada ao da própria humanidade e se configura em cada época em conformidade com suas necessidades, lutas e conhecimentos. Nesse sentido, o mito, ao se renovar, transforma-se em um símbolo cultural que contribui para a construção de um sistema simbólico de crenças, conhecimentos e identidades de um povo ou nação.

Em muitas sociedades, ele não é apenas um constructo da linguagem e do pensamento discursivo, por meio de seus signos e sinais linguísticos, mas uma entidade presentificada e atuante em suas vidas, determinando hábitos, costumes, conflitos, crenças e restaurações pessoais, coletivas e sociais. Sendo assim, o mito não deve ser encarado como uma fantasia ou crendice, tampouco pode ser compreendido exclusivamente dentro de um contexto histórico, pois, ao se manifestar, ele se atualiza conforme seu tempo e espaço, tornando-se uma entidade transhistórica.

Então, para compreender o mito como um fenômeno presente em todas as culturas, é necessário, primeiramente, entendê-lo a partir de seus próprios

símbolos e significados simbólicos, para depois tentar apreendê-lo por meio da linguagem. Esse é um dos principais pontos abordados nos estudos de Cassirer. Em sua investigação sobre o simbólico, o pesquisador procurou entender o mito não como um processo de linguagem, mas como símbolo com seu próprio universo simbólico.

Em *Linguagem e Mito*, Cassirer (2013, p. 64) afirma: “A consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e o da moral, as formas fundamentais da comunidade e do Estado, todas elas se encontram originariamente ligadas à consciência mítico-religiosa”. Por isso, para apreender a consciência mítica, de acordo com o autor, é necessário entender a estrutura operante do mito a partir dele mesmo. Isso não significa que o mito não possa ser compreendido por outros sistemas, mas destaca, principalmente, que ele não é meramente uma manifestação da linguagem ou uma fantasia do pensamento. Para Cassirer (2018, p. 47-48):

No início, o mundo da linguagem, assim como o do mito, no qual a princípio ainda parece estar inserido, apegase inteiramente à indiferenciação entre palavra e essência, entre “significante” e “significado”. Mas a separação cada vez mais definida ocorre à medida que a sua forma intelectual independente se torna manifesta, à medida que a força autêntica do logos se torna manifesta. [...] Assim, embora as configurações do mito, da linguagem e da arte se misturem em fenômenos históricos concretos, a relação que mantêm entre si revela um certo movimento sistemático, um progresso ideal cuja finalidade é que o espírito não exista apenas e vive em suas próprias criações, em seus símbolos criados por si mesmo, mas os compreende pelo que são.¹⁴⁰

140 “Al comienzo, el mundo del lenguaje, lo mismo que el del mito, en el cual al principio parece todavía enclavado, se aferra enteramente a la indiferenciación de palabra y esencia, de “significador” y “significado”. Pero la separación cada vez más definida se va produciendo a medida que se va manifestando su forma intelectual independiente, a medida que se va manifestando la auténtica fuerza del logos. [...] Así pues, aunque las configuraciones del mito, del lenguaje y del arte se mezclen entre sí en los fenómenos histórico concretos, la relación que guardan entre sí revela un determinado escalonamiento sistemático, un progreso ideal cuya finalidad consiste en que el espíritu no sólo esté y viva en sus propias creaciones, en sus símbolos autocreados, sino que los comprenda como lo que son” (Tradução nossa).

Diante do exposto, compreende-se que o mito é uma realidade que exerce influência significativa tanto nas sociedades antigas quanto nas contemporâneas. Ao possuir seus próprios símbolos, como a linguagem, a ciência e a arte, ele deve ser compreendido de maneira a captar seus significados simbólicos dentro de sua própria estrutura. É preciso reconhecer que o mito, como símbolo, não deve ser tratado unicamente como um processo de linguagem, mas como um produto vivo da cultura humana, o que não significa que o mito seja completamente independente dos outros processos simbólicos.

O que precisa ser analisado é a complexidade do mito e da mitologia como fenômenos simbólicos, que têm em sua origem um poder sobre a produção do conhecimento e das relações humanas. Presente na humanidade desde a antiguidade, ele exerce várias funções nos domínios da espiritualidade, da sacralidade, do religioso, do conhecimento, da natureza, da vegetação e plantação, da psique, da arte e da cultura. É, portanto, um símbolo atuante em cada povo e cultura, capaz de promover transformação individual, coletiva e social ao estabelecer conexões entre o, mundo, físico e espiritual. De acordo com Campbell (2002, p. 23):

O estudo comparativo das mitologias mundiais nos leva a considerar a história cultural da humanidade como uma unidade; pois encontramos temas como Roubo do Fogo, a Terra dos Mortos, a Imaculada Conceição e o Herói Ressuscitado distribuídos por todo o mundo, aparecendo em todo lugar, em novas combinações, enquanto permanecem apenas, como em um calidoscópio, alguns poucos elementos que são sempre os mesmos.

As manifestações do mito, em suas diversas formas presentes nas diversas culturas existentes no mundo, permitem compreender que sua presença está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento da humanidade. Em diferentes épocas, é possível identificar temas que, de algum modo, entrelaçam-se entre todos os povos, ainda que adotem formas mitológicas distintas. A imagem do criador e da criação, por exemplo, existe desde tempos remotos em variados contextos e de certa maneira revela a origem do cosmos, do mundo e do ser humano para diferentes sociedades. A própria origem do tempo é

representada pela figura de Cronos, o deus Titã, apontada como uma imagem emblemática, uma vez que corresponde tanto ao criador quanto ao destruidor.

As afirmações de Campbell (2002) demonstram, como as de Cassirer (1998) e Eliade (2016), a amplitude dos estudos do mito e da mitologia em suas múltiplas tentativas de apreensão dos seus símbolos e significados. Presente nos mais diversos contextos humanos em forma de imagens simbólicas, o mito não pode ser apreendido facilmente ou literalmente, pois ele é produtor de múltiplos sentidos, os quais possibilitam a compreensão de vários aspectos da vida humana tanto em sua individualidade quanto em sua coletividade. Dessa forma, o mito está presente na cultura de forma a facilitar processos de transformação, unificação e individuação tanto social quanto na psique humana.

O estudo da psique humana na Psicologia Analítica proposta por Jung se situa no limiar de estudos da área da psicologia com as investigações culturais, fundamentando-se no material simbólico dos mitos e das imagens primordiais presentes não apenas nos sonhos de toda a humanidade, mas também na cultura e em seus mais variados produtos. Jung (2015, p. 35), em *O Eu e o Inconsciente*, assinala: “Do mesmo modo que o indivíduo não é apenas um ser singular e separado, mas também um ser *social*, a psique humana também não é algo isolado e totalmente individual, mas também um fenômeno coletivo”.

O autor amplia, em sua investigação, o estudo sobre a psique, destacando que os processos psicológicos não se limitam ao funcionamento do organismo biológico ou físico, mas também são influenciados pela dimensão cultural e se estruturam dentro dela. Dessa maneira, o estudioso da psicologia é instigado a transcender os limites dos laboratórios clínicos, nos quais se busca compreender a psique por meio dos métodos da ciência natural, e a considerar também a perspectiva dos estudos culturais.

Jung (2008, p. 82), na obra *O Homem e seus Símbolos*, assinala:

Assim como o biólogo necessita da anatomia comparada, também o psicólogo não pode prescindir da “anatomia comparada da psique”. Em outros termos, o psicólogo precisa, na prática, ter experiência suficiente não só dos sonhos e outras expressões da atividade inconsciente, mas também de mitologia no seu sentido mais amplo.

É nesse entrelugar, no limiar das ciências naturais e das ciências humanas, que Jung procurou desenvolver sua investigação sobre a psique e o inconsciente coletivo, tendo em vista uma nova percepção sobre o conteúdo simbólico dos sonhos e suas representações arquetípicas. Para ele, a psique tem um papel de regulação entre o eu e o inconsciente coletivo, cuja função maior é a individuação¹⁴¹ humana. Para o estudioso, “Os processos do inconsciente coletivo não dizem respeito somente às relações mais ou menos pessoais de um indivíduo com sua família, ou com um grupo social; dizem respeito à comunidade humana em geral” (Jung, 2015, p. 68).

Na acepção de Jung, a psique é dividida entre o consciente e o inconsciente, sendo este último repartido em duas esferas: o pessoal e o coletivo. Jung busca compreender a natureza do inconsciente coletivo como um lócus potencial, em que arquétipos se manifestam através de suas representações arquetípicas, que são simbólicas por excelência nos sonhos dos indivíduos, nas criações artísticas e nas ideias criativas em geral, inclusive das ciências e das filosofias.

Carl Gustav Jung (2014b, p. 51-52), em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, afirma:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. [...] Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. [...] O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado.

141 “Individuação. O conceito de individuação desempenha papel não pequeno em nossa psicologia. A individuação, em geral, é o processo de formação e particularização do ser individual e, em especial, é o desenvolvimento do indivíduo psicológico como ser distinto do conjunto, da psicologia coletiva. É, portanto, um *processo de diferenciação* que objetiva o desenvolvimento da personalidade individual” (Jung, 2013c, p. 467).

Além das questões já apontadas, de acordo com a perspectiva junguiana, o inconsciente coletivo, que é transmitido culturalmente, tem em si símbolos naturais que emergem nos sonhos, mitos e fantasias humanas de todas as espécies, revelando alguns arquétipos em forma de imagens simbólicas. O inconsciente coletivo é herdado culturalmente, é impessoal e possui a memória coletiva inconsciente da humanidade. Jung (2015, p. 83) afirma que “Diante destes fatos, devemos afirmar que o inconsciente contém, não só componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob a forma de *categorias herdadas* ou arquétipos”. Nesse sentido, as imagens primordiais ou arquétipos, segundo Jung (2014b), são transhistóricos e se atualizam de acordo com cada época e suas necessidades.

Na obra *Símbolos da Transformação*, Jung (2013b, p. 20) afirma:

O conjunto destas imagens forma o *inconsciente coletivo* que todo indivíduo traz em potencial, por hereditariedade. É o correlato psíquico da diferenciação do cérebro humano. Isto explica por que as imagens mitológicas podem reaparecer sempre de novo, espontaneamente e concordantes entre si, não só em todos os recantos deste vasto mundo, mas também em todos os tempos. [...] Pois a base criadora é sempre a mesma psique humana e o mesmo cérebro humano que, com variações relativamente pequenas, funcionam em todo lugar do mesmo modo.

Por isso, o inconsciente coletivo se manifesta através dos sonhos e de fantasias, trazendo em si imagens primordiais em forma de mitos ou elementos fantásticos que se encontram presentes em todos os povos e suas culturas. Para Jung, o estudo do inconsciente coletivo e de seus arquétipos não deve se restringir apenas aos aspectos da mente humana, mas, principalmente, debruçar-se sobre os mitos existentes em todas as culturas.

Desse modo, o inconsciente coletivo tem em si, através de seus símbolos, os quais aparecem em forma de imagens primordiais, a função de ajudar a psique em sua autorregulação. Além disso, os símbolos também se configuram como um elemento capaz de prognosticar o futuro, podendo antecipar uma situação adversa que possa ocorrer. Para Jung (2008, p. 97-98):

Os arquétipos são, assim, dotados de iniciativa própria e também de uma energia específica, que lhes é peculiar. Podem graças a esses poderes, fornecer interpretações significativas (no seu estilo simbólico) e interferir em determinadas situações com seus próprios impulsos e suas próprias formações de pensamento. [...] Os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras.

Em Jung, os símbolos, que são culturais, presentificam-se por meio de imagens simbólicas capazes de revelar, por meio de um sistema mitológico, imagens primordiais ou arquetípicas, ou seja, trata-se de impressões originais presentes no inconsciente coletivo do ser humano. Alguma dessas imagens primordiais ou arquétipos são: a *anima*; o *animus*; o mago – o velho sábio; a personalidade-mana; a grande mãe; o herói – Salvador; a sombra; entre outros.

Para Jung (2015, p. 83), “É o caso de um arquétipo reativado, nome com que designei estas imagens primordiais”. Isso sugere que os arquétipos são padrões universais e inatos que se manifestam em formas simbólicas diversas, refletindo aspectos fundamentais da condição humana, reativados em diferentes contextos e situações ao longo da vida de um indivíduo.

Um desses arquétipos reativados, ou imagem primordial, amplamente presente na cultura e no inconsciente coletivo, é o arquétipo do herói. Segundo Jung, o mito do herói se manifesta nos sonhos e nas diversas manifestações artísticas e performáticas da cultura humana; é uma das imagens simbólicas mais recorrentes, composta por uma representação primordial ou arquetípica, cujo fenômeno – em suas múltiplas formas – pode ser encontrado na mitologia antiga e no inconsciente coletivo. Para Jung (2008, p. 98), “O mito universal do herói, por exemplo, refere-se sempre a um homem ou um homem-deus poderoso que vence o mal, apresentado na forma de dragões, serpentes, monstros, demônios etc. e que sempre livra seu povo da destruição e da morte”.

Diante das reflexões apresentadas, é possível observar que o mito do herói emerge tanto na dramaturgia escrita quanto na Obra de Arte Total de

Richard Wagner, que mergulhou no inconsciente coletivo do povo alemão para trazer à superfície algumas imagens primordiais. Utilizando-se dos elementos simbólicos, Wagner presentificou em suas obras alguns personagens baseados na mitologia grega e, principalmente, nórdica.

Na ópera *Lohengrin* (1848), inspirada na lenda medieval germânica de *Parsifal*, cavaleiro do Santo Graal, exemplifica-se o mito do herói através da imagem simbólica do personagem que dá nome à obra, Lohengrin. Ele é retratado como o herói que vem em sua carruagem de cisne para salvar a personagem Elsa de Brabante e trazer a paz ao seu reino.

No drama *Lohengrin*, Elsa deveria abandonar desejos particulares e não perguntar o nome e a origem do nobre guerreiro que restaurou seu reino. Contudo, induzida pelas artimanhas e magias da personagem *Ortrud*, Elsa descumpru o combinado com o cavaleiro, seu marido, e faz perguntas proibidas. Dessa forma, após revelar sua identidade perante todos, ao afirmar ser Lohengrin um cavaleiro do Santo Graal, filho de Parsifal, o protagonista parte em seu barco puxado por um cisne, deixando Elsa para trás. Logo que Lohengrin chega ao Castelo do Santo Graal, o irmão de Elsa reaparece e explica que a mulher fora enfeitiçada por *Ortrud*, transformando-se em um cisne.

Casoy (2006, p. 151), em *Óperas e Outros Cantares*, assinala que

Ao voltar a Dresden, Wagner procurou refinar seu trabalho inicial, tornando-o historicamente mais consistente. Para tanto, debruçou-se com afinco sobre um grande número de obras que aludiam, com variações de época e lugar, ao mito do misterioso cavaleiro que chega em um barco conduzido por um cisne a fim de salvar uma donzela em perigo, desposa-a e é obrigado, por uma força maior, a partir para sempre no dia seguinte em que ela, cheia de dúvida, quebra sua promessa e lhe pergunta seu nome e sua origem.

A explicação de Casoy (2006) apresenta pontos interessantes sobre a feitura da obra *Lohengrin*. Primeiramente, no seu processo criativo, Richard Wagner busca materializar a obra a partir do estudo da sua cultura, envolvendo mitologia, fatos e dados históricos. Por mais que *Lohengrin* seja referenciada em uma lenda medieval germânica, Wagner procura encontrar fontes históri-

cas para fortalecer e validar a criação de sua dramaturgia, trazendo para a cena um mito que ressoa no povo alemão. Essa perspectiva demonstra o cuidado que o dramaturgo teve para trabalhar com temáticas coletivas de uma nação.

Além disso, Wagner evoca temas mitológicos presentes no imaginário ou no inconsciente coletivo da cultura alemã, o que permite que ele estabeleça a identificação do espectador com sua obra, ao mesmo tempo que constrói uma identidade operística legitimamente germânica. Ademais, Wagner construiu uma narrativa que ilustra o poder de um mito no imaginário coletivo ao apresentar na cena a imagem simbólica de um herói e da figura divina de uma deusa enviada por Deus ou pelos deuses para salvação do seu povo, personificada na donzela Elsa.

Por fim, esse processo evidencia a preocupação de Wagner para construir uma *Gesamtwkunstwerk*, pois nela se percebe uma proposta criativa que prioriza a escrita dramática em primeiro lugar, seguida pela composição musical e, por fim, a encenação do drama, como já mencionado nesta obra.

Para melhor elucidar a questão do mito do herói em *Lohengrin*, trago a exposição do Dr. Karl Schumann:

Lohengrin, o Cavaleiro do Cisne e filho de Parsifal, corporificou quatro conceitos aparentemente divergentes: a figura divina em forma humana que desce à Terra (Wagner admitia a similaridade com o mito de Zeus-Sêmele); o artista romântico que em meios aos “claros e sagrados reinos do éter” almeja a “doce sombra do amplexo de uma amante mortal” (*Tragik des Lebenselement der modern Gegenwart*, de Wagner); o antigo ideal da *Kalokagathia* – a relação entre o belo e o bom e o *miles ecclesie* (soldado da igreja), o cavaleiro paladino da virtude que, tanto nos mitos da Antiguidade (Perseu) como nos da Idade Média (São Jorge), salvava donzelas em terríveis dificuldades. O transe visionário de Elsa, enquanto ela espera seu defensor enviado por Deus, foi antecipado tanto pelo antigo mito Isis-Serápis quanto nas visões dos mártires cristãos. A função de Ortrud como feiticeira e conselheira do mal tem também sua precedência no mito de Sêmele. O desencanto de Lohengrin, causado pelas fatídicas perguntas de Elsa sobre seu “nome e título” prefigura-se no conto de Cupido e Psique (a proibição da pergunta é um tabu arquétipo) Finalmente, o cisne e a pomba como símbolos do Santo Graal se relacionam com imagens místicas de pássaros características de muitas religiões. Ri-

Richard Wagner, devotado à mitologia desde a infância, usou estes conjuntos de simbolismo para dar ao tema de Lohengrin um alcance que retrocede à Antiguidade (Schumann *apud* Casoy, 2006, p. 152).

Conforme a análise de Schumann, percebe-se que a mitologia desempenha papel fundamental na composição da obra *Lohengrin*. Richard Wagner procura, a partir dela, construir uma dramaturgia que possa tratar de várias questões da alma humana, de modo que sua obra possa ativar e atingir, por meio de imagens simbólicas, o espectador. Há, em Wagner, a criação de uma dramaturgia que evoca o mito do herói, encarregado de resgatar a donzela em perigo; contudo, ela não pode saber seu nome nem a sua origem, mantendo-os em segredo.

Ainda, é interessante notar, no comentário de Schumann, os entrelaçamentos e as atualizações das histórias mitológicas na obra comentada, o que reafirma a questão entrevista nas ideias de Jung, Campbell e Cassirer: o mito é um fator cultural e suas representações arquetípicas, ou imagens primordiais, configuram-se de várias formas e com diversas roupagens. Isso pode ser notado na simbologia do mito de *Lohengrin* quando comparado aos mitos de Perseu, da Grécia Antiga, e de São Jorge, cavaleiro da literatura cristã medieval.

De acordo com a afirmativa de Schumann (*apud* Casoy, 2006), percebe-se também o mito do herói e sua representação arquetípica na obra de Wagner. Conforme Jung (2008, p. 90), “A figura do herói é um arquétipo, que existe desde tempos imemoriais”. O herói se configura como um arquétipo, sendo denominado por Jung (2008) como *animus* na psique feminina, representando o lado masculino na natureza feminina. Da mesma forma, a *anima*, o aspecto feminino na psique masculina, pode ser compreendida na mitologia como a figura da heroína.

Jung (2015, p. 96) afirma que “A anima, sendo feminina, é a figura que compensa a consciência masculina. Na mulher, a figura compensadora é de caráter masculino e pode ser designada pelo nome de animus”. Portanto, ambos os arquétipos desempenham função compensadora nas psiques masculina e feminina. Lohengrin pode ser entendido em sua natureza arquetípica

como uma função reparadora na consciência da personagem Elsa, que se encontra insegura e indefesa após a perda de seu pai e, principalmente, de seu irmão. Como Jung (2015, p. 103) coloca: “A figura masculina do herói, que comparece inevitavelmente, é o *animus*”.

Embora essa afirmativa reforce o argumento apresentado, é crucial ressaltar que, como um conteúdo autônomo da psique presente no inconsciente coletivo, o *animus* pode manifestar-se de diversas formas e imagens. Portanto, é necessário considerar que um arquétipo não pode ser rigidamente definido por um único aspecto ou forma. Isso confere a ele seu caráter simbólico, pois abrange uma ampla variedade de formas e conteúdo. Uma imagem primordial pode ter uma natureza dual, podendo tanto compensar quanto não compensar a psique humana. No entanto, isso não nega a presença do mito do herói como exemplificação da representação arquetípica do *animus* na psique feminina.

No presente livro, nossa intenção não é realizar uma análise psicológica da obra de Richard Wagner, mas buscar, a partir do entendimento do mito do herói como uma imagem primordial – um arquétipo na acepção junguiana –, compreender o símbolo presente em uma obra de arte e o processo de criação de um objeto artístico como uma representação simbólica. Como um artista criador, busco explorar essas relações para entender como uma obra de arte pode incorporar os conteúdos do inconsciente coletivo, emergindo por meio de representações arquetípicas e símbolos mitológicos presentes em seu processo criativo. Nesse contexto, a abordagem do mito do herói *Lohengrin* como um arquétipo *animus* na psique feminina demonstra como tais elementos simbólicos podem ser manifestados na arte.

Nessa perspectiva, argumento que Richard Wagner realizou um trabalho criativo em *Lohengrin*, baseado em um estudo mitológico que revelou elementos universais e experiências coletivas, em contraste com elementos particulares e subjetivos. É possível perceber que *Lohengrin* não aborda amor e conflitos individuais, mas questões universais que ressoam em uma estrutura coletiva. Segundo Casoy (2006, p. 159-160):

Lohengrin representa um passo muito importante na evolução da arte wagneriana. Embora seja a mais lírica de suas óperas, há pouco resquícios das chamadas formas fechadas. A ária seguida pelo recitativo dá lugar, nessa ópera, ao *Sprechgesang* (canto declamado) contínuo. Quando observamos hoje as inovações contidas na partitura, percebemos quão próximo o autor se encontrava de realizar seu ideal do *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total, em conformidade com a teoria por ele enunciada no ensaio *Oper und Drama* (Ópera e Drama), escrito na Suíça em 1851.

Estabelecer um processo criativo de imagem simbólica é uma tarefa árdua, densa e desafiadora, especialmente quando o criador se propõe a criar uma obra de arte que abrange sua totalidade por meio de uma variedade de conteúdos simbólicos – conteúdos que vão desde uma escrita que transita por um entrelaçamento de conhecimento poético e musical até um sistema de símbolos mitológicos, artísticos e culturais.

Esse processo pode se tornar arriscado caso o autor não esteja preparado para lidar com uma vasta gama de conhecimentos e estruturas simbólicas. Até o momento, a ideia de Richard Wagner demonstra, em primeiro lugar, sua natureza simbólica evidente nas escolhas dos temas baseados em histórias e lendas da mitologia nórdica e grega. Em segundo lugar, Wagner revela um amplo conhecimento sobre os aspectos estéticos e culturais de uma obra de arte. Nesse sentido, pode-se afirmar que ele propôs uma dramaturgia escrita capaz de desvelar, por meio de suas personagens e suas representações arquetípicas, bem como do drama encenado, uma transformação estética e cultural do povo alemão.

Dessa forma, percebo que, na proposta wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, essas imagens primordiais se manifestam como símbolos transformadores e unificadores de um povo. Nessa perspectiva, em Richard Wagner, há a formação de um ideal de unificação, resultante da busca pela totalidade da obra de arte através da representação de uma imagem simbólica capaz de encarnar um arquétipo de transformação.

Jung (2014b, p. 14), em seu livro *Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, indica caminhos para compreender a potencialidade simbólica de trans-

formação por meio dos arquétipos: “O próprio processo constitui outra categoria de arquétipos que poderíamos chamar de arquétipos de transformação. Estes não são personalidades, mas sim situações típicas, lugares, meios, caminhos etc., simbolizando cada um um tipo de transformação”. Portanto, torna-se necessário considerar a presença de alguns arquétipos na obra de Richard Wagner.

Para validar esse pensamento, apresento o mito de *Wotan*, um arquétipo da criação e da destruição que se manifesta como o deus nórdico da sabedoria, da guerra e da morte. Jung (2012a, p. 15-16), em *Aspectos do Drama Contemporâneo*, descreve *Wotan* como “um deus da tormenta e da efervescência, desencadeador das paixões e das lutas e, além disso, mago poderoso e artista das ilusões, ligado a todos os segredos de natureza oculta”.

Não foi por acaso que a música e o drama wagnerianos foram apropriados pelos nazistas na primeira metade do século XX, durante a Segunda Guerra Mundial, como símbolos de poder e transformação. Conforme Jung (2012a, p. 14): “Em 1933, não se caminhava mais. Marchava-se aos milhares, desde crianças de cinco anos até veteranos. Hitler pôs literalmente em pé a Alemanha e produziu *in loco* o espetáculo de uma migração de povos. *Wotan*, o errante, voltava a despertar”. Tendo isso em vista, é crucial compreender como a interpretação de Jung (2012a) ressalta tanto a grandiosidade quanto o perigo de manipular certos símbolos, ao mesmo tempo em que destaca como eles podem nos alertar para certos eventos que se revelam por meio de uma obra de arte. De certa forma, como Jung bem aponta, o mito de *Wotan* serviu como um prenúncio do que estava por vir, já que essa representação arquetípica incorpora a ideia de criação e destruição.

Considerando o potencial da *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner, avanço agora para uma análise do enredo e das personagens, buscando compreender os mitos e as representações arquetípicas que se manifestam na criação da imagem simbólica no drama *O Anel do Nibelungo*.

3.1 O SIMBOLISMO NO DRAMA *O ANEL DO NIBELUNGO*

Nesta seção, partindo da abordagem junguiana do simbólico, analiso a relação entre mitos e arquétipos na obra *O Anel do Nibelungo*, de Richard Wagner, considerando sua dramaturgia escrita entre 1848 e 1874. Nosso objetivo é compreender como alguns arquétipos se revelam na forma de mitos, configurando-se como elementos centrais da trama para a criação da imagem simbólica na obra.

O processo criativo da obra *Anel do Nibelungo* se configura em um entrelugar da memória, do factual, do real, do fictício, do onírico, do imagético, do instintivo, do intuitivo e do simbólico, onde a memória traz, de forma sensível, temas complexos da natureza humana. Na obra, encontrei questões simbólicas profundas, como a noção de tempo e espaço, bem como conflitos humanos – o embate entre o bem e o mal, o amor e o poder, o conhecimento e a ignorância, a origem e o fim. Wagner (1995 [1851], p. 165), em *Opera and Drama*, afirma: “Mas este mundo imaginário, por maiores que sejam as divagações da fantasia, ainda deve tomar o seu arquétipo do mundo real e nada mais: a imaginação finalmente só poderia fazer novamente o que havia feito nos mitos”.¹⁴² Ele prossegue:

Se, então, quisermos definir a obra do Poeta de acordo com o seu poder concepção mais elevado, devemos chamá-la de *a justificada pela mais clara Consciência humana, a recém-concebida* para responder às contemplações de uma vida sempre presente, o trazido ao Drama para mostrar o inteligível – os Mitos (Wagner, 1995 [1851], p. 220).¹⁴³

142 “But this fancied world, however great the divagations of Phantasy, still must take its archetype from the actual world and nothing else: the imagination finally could only do over again what it had done in Mythos; it pressed together all the realities of the actual world – all that it could comprehend – into close-packed images, in which it individualised the essence of totalities and thus furbished them into marvels of monstrosity” (Tradução nossa).

143 “If, then, we wish to define the Poet’s work according to its highest power thinkable, we must call it *the - vindicated by the clearest human Consciousness, the new-devised to answer the beholdings of an ever-present life, the brought in Drama to a show the intelligible, - the Mythos.*

Nessa perspectiva, a obra *O Anel do Nibelungo* trata-se de um sistema de lendas e histórias que trazem à tona conteúdos mitológicos que se presentificam desde épocas remotas na memória e no imaginário da Alemanha e dos povos escandinavos. No libreto da obra, traduzido para o português por Arthur Avelar, encontra-se a seguinte nota do editor: “A história do *Anel do Nibelungo* possui origens antigas, principalmente lendas germânicas e escandinavas datadas do século V e VI, passadas por gerações por formas orais e tendo as primeiras versões escritas por volta do século XIII” (Wagner, 2022, p. 8).

Ao estruturar o processo criativo do *Anel do Nibelungo* dentro de um pensamento mitológico, Wagner se preocupou em desenvolver uma obra em que pudesse tratar de questões universais de sua cultura e de seu povo. Essas temáticas universais se presentificam desde tempos primordiais na humanidade, por meio de um sistema simbólico transmitido, vivenciado e apreendido, o qual é experienciado de forma coletiva e concretizado em manifestações culturais, religiosas, científicas, mitológicas ou artísticas, sendo um dos princípios fundamentais para a compreensão do processo criativo de Richard Wagner.

Nesse sentido, em *O Espírito na Arte e na Ciência*, Jung (2013j) denomina essa atividade como Criação Artística.

Esse modo, tudo se inverte: o tema ou a vivência que se torna conteúdo da elaboração artística é-nos desconhecidos. Sua essência, estranha de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos. [...] A forma visionária [...] rasga de alto a baixo a cortina na qual estão pintadas as imagens cósmicas, permitindo uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou. [...] Encontramos uma visão originária desse tipo nas obras de Wagner (*O Anel do Nibelungo, Tristão, Parsifal*) (Jung, 2013j, p. 91-92).

Desse modo, a estruturação do *Anel* se configura entre lendas e mitologias concernentes aos povos germânicos e escandinavos, demonstrando um modo de criação que visa à identificação coletiva da obra. Ao conceber sua

We now have only to ask ourselves, through *what expressional means* this Mythos is the most intelligibly to be displayed in Drama” (Tradução nossa).

obra, Wagner (1995 [1851]) demonstrou uma preocupação com os conflitos de cunho social, coletivo e transhistórico, não apenas individuais e/ou históricos. Segundo o autor: “O que há de incomparável nos mitos é, que ele é verdadeiro em todos os tempos, e seu conteúdo, por mais próximo que seja sua compressão, é inesgotável através dos tempos” (Wagner, 1995 [1851], p. 191).¹⁴⁴ Desse modo, o mito se organiza, em Wagner, como elemento ativo e atualizado, potente em todos os tempos e lugares.

O mito possui uma potência que se firma como estrutura fundamental para os povos, ao mesmo tempo em que se manifesta em múltiplas formas dentro de cada processo simbólico verificado nas diversas culturas. Apesar de parecer de fácil compreensão, o processo de apreensão dos símbolos de um mito é complexo, com vários aspectos envolvidos, incluindo as intrincadas tramas que cada estrutura mitológica carrega e como é experienciada por seu povo. Considerando que o mito se configura como material simbólico em Wagner, principalmente em *O Anel do Nibelungo*, tem-se a complexidade de análise da produção de sentido no trabalho do autor alemão.

Para João Paulo André (2017, p. 28), em *A forja d’O Anel do Nibelungo: a contribuição da ciência*, Wagner era

[...] grande conhecedor das lendas germânicas e das mitologias, da greco-romana às do norte da Europa, não lhe foi difícil rever nos temas universais das narrativas mitológicas a decadência dos valores filosóficos, políticos, sociais e econômicos de uma época. *O Anel* é assim, a um tempo, uma alegoria de exaltação da vida (e, claro, do amor!), e de denúncia de uma sociedade dominada pela mecanização e pela ânsia de poder e de riqueza (rápida, de preferência).

Como exposto por João Paulo André (2017), Wagner, além de ser um estudioso da mitologia nórdica e greco-romana, também foi profundo conhecedor do seu tempo, a ponto de estruturar, em sua maior obra, um diálogo sobre questões essenciais de sua época. Artisticamente, Wagner construiu um sofisticado pensamento simbólico por meio dos símbolos da arte e da

144 “The incomparable thing about the Mythos is, that it is true all time, and its content, how close soever its compression, is inexhaustible throughout the ages” (Tradução nossa).

mitologia para criar uma obra de arte total que pudesse refletir sobre as grandes transformações políticas, econômicas e socioculturais de sua contemporaneidade, tendo como mote a busca incessante pelo poder. A humanidade se encontrava em um momento de grandes transformações políticas, sociais, religiosas, científicas e culturais. Ao perceber isso, Wagner propôs uma revolução cultural e social por meio da Arte.

A partir d’*O Anel*, Wagner traz em sua obra conflitos e dramas sociais presentes na cultura e na sociedade de sua época, sendo tais dramas sociais caracterizados como “unidades de um processo harmônico que surge em situações de conflito” (Turner *apud* Schechner, 2012, p. 75).¹⁴⁵

Todo o drama social se desenvolve em quatro fases, uma seguindo a outra: Violação – Crise – Ação Corretiva – Reintegração ou Cisma. Uma violação ocorre quando um evento específico abre uma situação incipiente que quando ativada ameaça a estabilidade de uma unidade social – família, corporação, comunidade, nação, etc. Uma crise é um alargamento da brecha para manifestações cada vez mais abertas ou públicas. Pode haver várias e sucessivas crises, cada uma mais pública e ameaçadora que a anterior. Ação reparadora é o que é feito para lidar com a crise, para resolver ou sanar a violação. Muitas vezes, nesta fase de um drama social, toda crise é respondida por uma ação reparadora que fracassa, evocando novas crises ainda mais explosivas. A reintegração é a resolução da violação original em tal uma forma de unir novamente o tecido social. Ou um cisma ocorre.¹⁴⁶

Embora Turner e Schechner apontem a perspectiva do Drama Social sob o ponto de vista do pensamento antropológico e dos estudos das performances,

145 “Social dramas are units of a harmonic process, arising in conflict situations” (Tradução nossa).

146 “Every social drama develops in four phases, one following the other: Breach – Crisis – Redressive Action – Reintegration or Schism. A breach is when a particular event breaks open an incipient situation that when activated threatens the stability of a social unit – family, corporation, community, nation, etc. A crisis is a widening of the breach into increasingly open or public displays. There may be several successive crises, each more public and threatening than the last. Redressive action is what is done to deal with the crisis, to resolve or heal the breach. Often enough, at this phase of a social drama, every crisis is answered by a redressive action which fails, evoking new, even more explosive crises. Reintegration is the resolution of the original breach in such a way that the social fabric is knit back together. Or a schism occurs” (Tradução nossa).

ele tem por base a estrutura do drama escrito e encenado. Dessa forma, o drama wagneriano do *Anel* se manifesta ao trazer à cena, por meio de sua estrutura mitológica, os conflitos humanos vivenciados e experienciados de forma coletiva, especialmente por considerar as quatro fases propostas por Turner e Schechner – violação, crise, ação corretiva e reintegração ou cisma –, que ocorrem de forma gradual na obra do *Anel*. Nessa perspectiva, *O Anel do Nibelungo* se configura como um drama simbólico e tem, em si, natureza mitológica para a produção e o entendimento dos grandes conflitos humanos.

Diante do exposto, afirmo que a primeira obra d'O *Anel do Nibelungo* – *Das Rheingold* [O ouro do Reino] – marca o início do drama, em que Wotan e Alberich violam as leis sagradas e naturais do amor pela ambição ao poder. Na segunda, *Die Walküre* [A Valquíria], a crise se manifesta devido às posturas e decisões de Wotan para a retomada do anel do poder. A terceira, denominada *Siegfried*, estrutura-se como ação corretiva dos danos causados por Wotan, que se configura como o herói, mata o dragão e retoma para si o anel. Na última, *Götterdämmerung* [O Crepúsculo dos deuses], há uma tentativa de reintegração, mas, ao final, firma-se como cisão definitiva entre deuses e seres humanos.

Alguns aspectos importantes da criação wagneriana da *Gesamtkunstwerk* [Obra de Arte Total] d'O *Anel do Nibelungo* podem ser apontados para elucidar essa perspectiva da relação entre o drama social de Turner e Schechner (2012) e o drama artístico em Wagner. Assinalo alguns tópicos, apresentando o contexto de criação da obra destacada, com breve resumo da narrativa dramática proposta, os simbolismos detectados, as personagens e uma análise de quatro arquétipos identificados.

A obra completa *O Anel do Nibelungo*, também conhecida como O Ciclo do Anel, é um drama escrito, baseado em várias lendas germânicas do século XII e em conteúdos encontrados na mitologia nórdica.

Wagner criou a história unindo elementos de várias delas, sendo que o Edda em Prosa (*Snorra Edda*) e Edda Poética forma a base para os eventos de *O Ouro do Reno*. A Valquíria foi amplamente baseada em *A Saga dos Volsungos* (*Völsunga Saga*). Siegfried contém elementos dos Eddas e de *A Saga dei Thidrek* de Bern (*Thidreksaga*), enquanto

O *Crepúsculo dos Deuses* se fundamenta em *A Canção dos Nibelungos* (*Nibelungendlied*) (Wagner, 2022, p. 8).

Conforme os registros, na criação do Ciclo do Anel, foram utilizadas fontes como *Edda em Prosa*, *Edda Poética*, *Saga dos Volsungos*, *Saga dei Thidrek* e *Canção dos Nibelungos*. Todas demonstram o complexo material histórico, lendário e mitológico utilizado por Wagner em seu processo criativo no *Anel do Nibelungo*. Neste, Wagner procurou estruturar um arcabouço teórico sobre as diversas lendas e mitos para a criação da imagem simbólica de sua obra e de suas personagens.

Essas lendas e histórias demonstram o quanto Wagner tinha consciência da importância dos estudos do simbólico a partir do material arcaico, ou a imagem original, encontrado na mitologia nórdica. Esse material, originário do século XII, configura-se em Wagner e em sua obra de forma atualizada. Para tanto, ele estrutura um trabalho totalmente novo a partir dessas imagens originárias presentes no inconsciente coletivo do povo germânico.

Elizabeth Magee (2019, p. 29), em seu *In Pursuit of the Purely human: The 'Ring' and its Medieval Sources*, afirma:

Uma comparação entre o drama de Wagner e o poema alemão médio-alto mostra quão surpreendentemente pouco as duas obras nibelungas têm em comum. Somente em *Götterdämmerung*, no encontro com as Filhas do Reno e na morte elegíaca de Siegfried nas margens do Reno, Wagner aborda os acontecimentos ou o clima da ópera, mas não para uma ópera dos *Nibelungenlied*.¹⁴⁷

A autora destaca um ponto crucial que permite entender o processo criativo em Wagner e, ao mesmo tempo, compreender como se dá a produção de uma obra de arte em seu modo visionário prospectivo, conforme proposto por Carl Gustav Jung.

147 “A comparison between Wagner’s drama and the Middle High German poem shows how strikingly little the two Nibelung works have in common. Only in *Götterdämmerung*, in the encounter with the Rhinedaughters and at Siegfried’s elegiac death on the banks of the Rhine, does Wagner approach the events or the mood of the opera, but not for a *Nibelungenlied* opera” (Tradução nossa).

O ato criativo d'O *Anel* de Wagner não se trata de uma cópia literal nem de uma mera repetição das múltiplas histórias e lendas contadas no decorrer dos séculos pelo povo germânico. Trata-se de um processo singular que visa à atualização de imagens primordiais presentes no inconsciente do povo alemão. Tal singularidade criativa permite que a obra *O Anel do Nibelungo* se manifeste como imagem simbólica na criação de sua *Gesamtkunstwerk*. Portanto, “a ópera de Wagner é uma história original, com personagens inéditos e muitas tramas e reviravoltas com toques do próprio autor” (Wagner, 2022, p. 8).

A criação original d'O *Anel* de Wagner se estabeleceu de modo meticuloso e crítico, demonstrando a complexidade e o aspecto desafiador de seu trabalho com as imagens arcaicas de lendas e mitologias em seu material simbólico. Wagner dedicou 26 anos a esse trabalho, iniciado em 1848 e concluído em 1874. A estrutura da obra começou em 1848, com a escrita de *Siegfried*, finalizada apenas em 1871. Em seguida, escreveu *O Ouro do Reno* entre 1853 e 1854, seguido por *A Valquíria*, cujo libreto e música foram concluídos entre 1854 e 1856. *O Crepúsculo dos Deuses* foi escrito entre 1869 e 1874.

O processo de criação começou com a escrita em prosa, passando para o poético e, por fim, para a produção da partitura musical. Wagner teve muitos desafios para relacionar o material simbólico com o drama a ser criado, especialmente em como traduzir isso inicialmente em forma de drama escrito e depois em música para, finalmente, ser encenado.

Com a consciência da magnitude e complexidade de seu trabalho e tendo em vista seus próprios anseios criativos e a concretização de sua obra de arte, Wagner procurou apoio para a realização da encenação d'O *Anel*. Para o autor, esse drama só poderia ser encenado em um local específico, criado exclusivamente para ele. Tal como os dramas gregos – tragédia e comédia – tinham seus espaços teatrais, Wagner propôs a criação de um espaço para a realização de sua ópera. Sua intenção era produzir uma obra que segue o antigo modelo grego de criação de três obras em séries completas, de caráter trágico e prelúdio, incorporando certa comicidade.

Assim, Wagner buscou o apoio do rei da Baviera, Ludwig II, para a construção de seu projeto mais ambicioso – o seu teatro de ópera. Nele seria apresentada a sua obra-prima – *O Anel do Nibelungo*. Embora se saiba que *Das Rheingold* [O Ouro do Reino] e *Die Walküre* [A Valquíria] foram estreadas, respectivamente, em 1869 e 1870, em Munique, Alemanha, a pedido do rei da Baviera e contra a vontade de Wagner, a obra completa (O Ciclo) somente pôde ser vista na íntegra em seu *Bayreuth Festspielhaus* – Teatro do Festival de Bayreuth (Casoy, 2006). Dufourcq (1976, p. 122) declara que, “com as quatro noites do Anel, consegue-se a maior contribuição wagneriana, a ‘Obra de Arte Total’, a criação original que aspira à união íntima da poesia com a música, as artes plásticas, etc.”.¹⁴⁸

Nessa perspectiva, Richard Wagner produziu duas estruturas para a realização e a consolidação de sua *Gesamtkunstwerk*: a dramaturgia d’*O Anel* e a construção do teatro para a realização do drama em ação, encenado. Para compreender a criação da imagem simbólica nessa ópera, precisei adentrar o universo simbólico do drama escrito. Notadamente, *Der Ring des Nibelungen* [O Anel do Nibelungo] é a obra mais ousada de Wagner, dividida em quatro partes.

A primeira parte da tetralogia, intitulada *Das Rheingold*¹⁴⁹ [O Ouro do Reino] (1869), aborda como temática principal a ambição pelo poder. Configurada em um ato dividido em quatro cenas, o drama se inicia às margens do rio Reno e centra-se na renúncia do amor e na sede pelo poder. Na primeira cena, encontram-se as ninfas – as Filhas do Reno – e Alberich, o Nibelungo. Após sofrer, por várias vezes, a humilhação provocada pelas ninfas, Alberich, o anão, recusa o amor em troca do poder oferecido pelo ouro do Reno. De acordo com Wagner (2019, p. 69), seu canto (fala) final é:

148 “Con las cuarto veladas del *Ring* se logra la mayor aportación wagneriana, la “Obra de Arte Total”, la creación original que ambiciona la unión íntima de la poesía con la música, la plástica, et.” (Tradução nossa).

149 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8LF2ENhiJ7o>.

Alberich¹⁵⁰*(reaching the top with one last bound)*

Bangt euch noch nicht?
So buhlt nun im Finstern,
Feuchtes Gezüncht!

Still not afraid?
Then whore in the dark
You watery brood!

(He reaches out his hand toward the gold)

Das Licht lösch' ich euch aus,
Entreisse dem Riff das Gold,
Schmiede den rächenden Ring:
Denn hör' es die Fluth -
So verflunch' ich die Liebe!

Your light I'll put Out
wrench the gold from the rock
and forge the avenging ring:
so hear me, you Waters:
thus I lay a curse on love!

(He tears the gold from the rock with terrible force and plunges swiftly into the depths, where he quickly disappears. Impenetrable darkness suddenly descends on all sides. The girls dive down abruptly into the depths in pursuit of the robber).

Em português, compreende-se:

Alberich¹⁵¹*(Alcançando o topo com um último pulo)*

Ainda não tem medo?
Então se prostituam no escuro,
Sua ninhada aguada!
(Ele estende a mão para o ouro)
Sua luz apagarei,
Arrancarei o ouro da rocha
E forjarei o vingador anel;
Assim ouçam-me, espíritos das águas;
Ponho agora uma maldição sobre o amor!

(Alberich arranca o ouro da rocha com terrível força e mergulha rapidamente nas profundezas, onde desaparece. Uma escuridão impenetrável de repente desce por todos os lados. As garotas mergulham abruptamente nas profundezas em busca do ladrão (Wagner, 2022, p. 28)).

150 Os estudos iniciais da obra foram realizados em cima da versão bilingue alemão/inglês *Wagner's Ring of the Nibelung* realizada por Stewart Spencer e Barry Millington.

151 Utilizo aqui a versão em português do libreto do *Anel do Nibelungo*, traduzido por Arthur Avelar.

Tendo renunciado ao amor, Alberich toma posse do ouro e forja um anel que lhe conferirá todo poder sobre aqueles que existem entre a terra e o céu. As ninfas, incrédulas, clamam por ajuda aos deuses, ao passo que Alberich foge para as terras dos nibelungos. Na sequência, tem-se a segunda cena, na qual se encontra Wotan, a deusa Fricka, esposa do deus da guerra, e outros dois deuses, Froh e Donner. Wotan, impulsionado por sua ambição e desejo de poder, ordena a construção de um imenso castelo denominado Walhalla.¹⁵²

Em conluio com Loge, deus do fogo e da trapaça, ele faz um acordo com os gigantes Fasolt e Fafner para executar seu ambicioso projeto, oferecendo como garantia de pagamento a deusa da beleza e da juventude, Freia, irmã de Fricka. Wotan planejava persuadir os gigantes a entregar o serviço sem a intenção de cumprir o acordo, mas seu plano fracassa. Nesse contexto, a cena se inicia com os deuses despertando ao amanhecer, surpreendendo-se com a conclusão de Walhalla – o Castelo dos Deuses.

Ao mesmo tempo que a felicidade se refletia nas faces dos deuses devido à criação de Walhalla, o temor se instalou entre eles diante dos eventos iminentes. Walhalla, fortaleza dos deuses e dos maiores heróis, seria o princípio do seu fim, pois o acordo com os gigantes Fafner e Fasolt exigia o pagamento. Eles cobraram imediatamente o que lhes era devido ao final da obra, exigindo a entrega imediata da deusa Freia, como acordado. Os deuses, revoltados com a cobrança, exigiram de Wotan uma solução que não envolvesse a entrega da deusa, fazendo-o perceber que estava compelido a cumprir o juramento feito.

Loge surge nesse momento com a notícia de que Alberich havia roubado o ouro das Filhas do Reno. O deus do fogo, então, afirma que, para realizar tal feito, Alberich teve que negar o amor e só então pôde forjar o ouro do anel que lhe conferia poder sobre o mundo e os deuses. Ao perceberem que Wotan estava tentado a não cumprir o acordo, os gigantes o lembraram do juramento feito diante da lança do destino. Compreendendo o poder que o Anel oferecia,

152 Para a compreensão dessa construção não somente na obra de Richard Wagner, mas na vida real do povo alemão, indico a visita on-line à página <https://www.viajoteca.com/walhalla-alemanha/>.

eles obrigaram Wotan a tomar a joia de Alberich e entregá-la a eles. Para garantir que Wotan cumprisse o novo trato, os gigantes levaram a deusa Freia até que ele estivesse com o anel e todo o ouro do nibelungo em seu poder.

No próximo momento, Wotan e Loge descem à terra dos nibelungos para encontrar Alberich, o protetor do anel, onde testemunham seu poder. Com o anel em mãos, Alberich havia escravizado todos os nibelungos e os obrigava a produzir instrumentos que aumentassem o seu poder. Um desses instrumentos foi o *Tarnhelm* – o capacete ou o manto do poder – criado por Mime, irmão de Alberich, que concedia àquele que o possuísse a capacidade de se transformar, garantindo-lhe a invisibilidade. O objetivo de Alberich, ao forjar esse instrumento, era proteger-se de perigos durante sua vigília. Wotan e Loge, incrédulos com a façanha, levam o nibelungo, possuidor do anel, a provar-lhes seu poder. Alberich, inocente das tramas dos deuses, transforma-se primeiro em um dragão e, em seguida, em um minúsculo sapo.

Desse modo, é capturado e levado ao céu dos deuses, onde é obrigado a entregar a Wotan todo o ouro dos nibelungos, o capacete – o elmo – e o anel do poder. Liberto de suas amarras, o nibelungo amaldiçoa tanto o anel quanto todos os que o usarem. A maldição somente seria quebrada quando a joia estivesse novamente em suas mãos. Wotan ignorou o decreto e se apossou do anel amaldiçoado, tornando-se ainda mais poderoso entre deuses e homens.

Nesse cenário, participam da cena os gigantes Fafner e Fasolt, acompanhados por Freia, com o propósito de receber o tesouro tomado pelos nibelungos. Entregue a eles todo o ouro, os gigantes percebem que não foi o suficiente, obrigando os deuses a ofertar-lhes o elmo e o anel. Wotan se recusa a entregar o anel, porém, aconselhado por Erda – a deusa da terra, conhecida como a grande-mãe –, entrega-lhes os objetos de poder. Para compreender esse momento, trago os cantos de Erda e Wotan, o que acontece em uma mudança de cena repentina que se inicia do seguinte modo:

(Fafner prevents Fasolt from hurrying away. All stand dismayed. Wotan turns away in anger. The stage has grown dark again. A bluish light breaks forth from a rocky fissure at one side and in it Erda suddenly appears, rising up to half her height.)

Erda*(Stretching out her hand to Wotan in a gesture of remonstrance)*

Weiche, Wotan, weiche!	Yield, Wotan! Yield!
Flieh' des Ringes Fluch!	Flee the curse on the ring!
Rettungslos	To irredeemably
Dunklem Verderben	dark destruction
Weiht dich sein Gewinn.	Its gain will ever ordain you.

Wotan

Wer bist du, mahnndes Weib?	What Woman are you that warns me [thus?
-----------------------------	--

Erda

Wie alles war, Weiss ich;	How all things were – I know;
Wie alles wird,	How all things are,
wie alles sein wird,	how all things will be,
seh's ich auch:	I see as well:
der ew'gen Welt	the endless earth's
Ur-Wala,	Primeval vala,
Erda mahnt deinen Muth.	Erda, bids you beware.
Drei der Töchter,	Ere the world was,
Ur-erschaff'ne,	my womb brought forth
Gebar mein Schooss:	three daughters:
Was ich sehe,	what I see
Sagen dir nächtl'ich die Nornen.	The Norns unfold each night.
Doch höchste Gefahar	But graves Danger
Führt mich heut'	brings me my self
Selbst zu dir her:	to you today:
Höre! Höre! Höre!	Hearken! Hearken! Hearken!
Alles was ist, endet.	All things that are – end.
Ein düst'rer Tag	A day of darkness
Dämmert den Göttern:	dawns for the gods:
Dir rath' ich, meide den Ring!	I counsel you: shun the ring!

Wotan

Geheimnis-hehr	Sublimely awesome
Hallt mir dein Wort:	your words resound:
Weile, dass mehr ich wisse!	Tarry, till I know more!

*(Erda sinks down to chest height, as the bluish light begins to fade.)***Erda***(Sinking)*

Ich warnte dich –
Du weisst genug:
sinn' in Sorg' und Furcht!

I've warned you –
you know enough:
Brood in care and fear!

(She disappears completely. Wotan tries to follow her into the fissure in order to stop her; Froh and Fricka throw themselves in his way and hold him back (Wagner, 2019, p. 112)).

Na versão em português, encontra-se:

(Fafner evita que Fasolt vá embora. Todos estão desanimados. Wotan se afasta com raiva. O palco fica escuro novamente. Uma luz azulada irrompe de uma fissura rochosa de um lado e nela Erda de repente aparece, subindo até a metade de sua altura.)

Erda

(Estendendo a mão para Wotan num gesto de advertência)

Ceda, Wotan! Ceda!
Fuja da maldição do anel!
Para a destruição
Irremediavelmente escura,
Sua posse o enviará.

Wotan

Que mulher é você que me adverte assim?

Erda

Como todas as coisas eram, eu sei;
Como todas as coisas são,
Como todas as coisas serão,
Eu também vejo:
A mulher primordial
Da infinita terra,
Erda, pede que tenha cuidado.
Antes que o mundo fosse,
Meu ventre trouxe
Três Filhas:
As Nornas te contam a cada noite.
Mas o mais grave perigo
Me traz a você hoje:
Ouça! Ouça! Ouça!
Todas as coisas que são, acabam.
Um dia de escuridão
Nasce para os deuses:
Aconselho-o: renuncie ao anel!

Wotan

Sublimemente impressionantes

Suas palavras ressoam:

Fique, até que eu saiba mais!

(*Erda afunda até a altura do peito; a luz azulada começa a desaparecer.*)

Erda

(*Afundando*)

Eu te avisei,

Você sabe o suficiente:

Reflita com atenção e medo!

(*Wotan tenta segui-la até a fissura para detê-la. Froh e Fricka se atiram em seu caminho e o seguram* (Wagner, 2022, p. 84-85)).

Em razão da maldição do anel, Fafner mata seu irmão Fasolt e se dirige para o mais obscuro lugar da terra, onde esconde o tesouro em uma caverna e se transforma em um dragão a fim de protegê-lo. Os deuses, guiados por Wotan, entram em Walhalla. Dá-se início à saga do Anel. Nenrman (1957, p. 133-134) afirma: “O problema de Wotan, durante as três noites posteriores do *Anel*, é conseguir que o anel fique em poder de alguém que não o utilize para a destruição dos deuses, como Alberich o faria, se tornasse a lançar mão dele”.

*Die Walküre*¹⁵³ [A Valquíria] (1870) é a segunda peça do drama *O Anel do Nibelungo*. Nela surgem as Valquírias, cuja função é levar à Walhalla os corpos dos grandes heróis mortos para que sejam reavivados e tenham o merecido descanso.

A mais conhecida das Valquírias é Brünnhilde, que tem uma participação significativa no restante da trama. O tema central da obra – da segunda parte d’*O Anel* – gira em torno do desentendimento entre Brünnhilde e Wotan. Com a recusa de obedecer a uma das ordens de Wotan, a guerreira é castigada e, no desfecho da trama, é perdoada; contudo, transformada em simples mortal. Uma das cenas mais marcantes da obra é a *Cavalcada das Valquírias*, no início do terceiro e último ato. Alex Ross (2020, p. 564) assim

153 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=80KUzCA71tg>.

a descreve: “A convocação das nove Valquírias no Ato III de *Walküre* é a melhor sequência de ação de Wagner – um exercício virtuoso na concentração de forças e acúmulo de energia”.¹⁵⁴

*Siegfried*¹⁵⁵ (1871) é a terceira parte do drama *O Anel do Nibelungo*. Escrito em três atos, tem como tema central a figura do herói que, criado por Mime – irmão de Alberich –, seria o salvador da humanidade e dos deuses. Na trama, Siegfried se encontra sozinho, pois não reconhece o anão que o criou como seu verdadeiro progenitor e busca seus verdadeiros pais. Depois de certa insistência, descobre ser filho do herói Siegmund, morto em batalha, e de Sieglinde, falecida ao dar à luz. A partir disso, ele compreende seu destino.

Instigado pelo anão e por Wotan, agora em forma de andarilho, Siegfried forja novamente a espada de seu pai, quebrada em batalha anterior, e consegue matar o dragão e recuperar o anel. Feito herói, torna-se apto a receber todo o tesouro dos nibelungos e o amor de Brünnhilde. No entanto, ainda precisava realizar sua última façanha com a ajuda do fogo mágico que protegia a *Valquíria*. A trama se encerra com Siegfried utilizando sua espada e quebrando a lança do destino de Wotan. Dessa forma, conquista o direito de ter o amor da maior das valquírias.

Segundo Warren Darcy (2019), em seu *The World Belongs to Alberich: Wagner’s Changing Attitude Towards the ‘Ring’*:

Somente aquele que é independente dos deuses pode realizar o ato benéfico de libertação, aquele que o faz por sua própria vontade. Esta capacidade os deuses vêem na humanidade, em quem eles se esforçam para implantar a sua divindade – percebendo, no entanto, que poderiam, em última análise, ser forçados a renunciar à sua influência em prol da liberdade da consciência humana. Várias gerações finalmente produzem o herói necessário. Seguindo apenas seus ditames internos, Siegfried mata o dragão e dá o anel para Brünnhilde, que lhe concede sabedoria divina (Darcy in Wagner, 2019, p. 48).¹⁵⁶

154 “The convocation of the nine Valkyries in Act III of *Walküre* is Wagner’s finest action sequence – a virtuoso exercise in the massing of forces and the accumulation of energy” (Tradução nossa).

155 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uxVPG5MkS4M>.

156 “Only one who is independent of the gods may perform the beneficent deed of libera-

*Götterdämmerung*¹⁵⁷ [Crepúsculo dos Deuses] (1874), também baseado na mitologia nórdica e na continuação de *Siegfried*, aborda uma profecia de fim dos deuses e do mundo até então conhecido. Nessa última saga d'O Anel, há a presença das Fiandeiras do Destino, denominadas *Nornas* na mitologia nórdica, responsáveis por cuidar do fio do destino, cujo rompimento resultaria no desaparecimento imediato de todas elas.

Durante esse momento da trama, Siegfried e Brünnhilde encontram-se e juram amor eterno. Contudo, no decorrer da história, ocorrem situações adversas que levam à separação do casal. O desfecho da trama é marcado pela morte de Siegfried, apunhalado pelas costas por Hagen, filho de Alberich com uma humana, e pela devolução do anel, por Brünnhilde, para as Filhas do Reno. Como conclusão da obra, Siegfried é cremado junto com Brünnhilde, recebendo a honra de se juntar aos outros heróis em Walhalla. O reino dos deuses, Walhalla, surge em chamas, encerrando, assim, a saga d'O Anel. Para compreender a complexidade desse ato final, descrevo as duas penúltimas falas de Brünnhilde e a última parte da rubrica final.

Brünnhilde

(She signal to the vassals to bear Siegfried's body to the funeral pyre; at the same time she draws the ring from his finger and gazes at it thoughtfully.)

Mein Erbe nun	My inheritance now
Nehm' ich zu eigen. -	I take as my own. -
Verfluchter Reif!	Accursèd band!
Furchtbarer Ring!	Fear-ridden ring!
Dein Gold fass' ich,	I grasp your gold
Und geb' es nun fort.	And give it away.
Der Wassertiefe	Wise Sisters
Weise Schwestern,	of the watery deep,
das Rheines schwimmende Töchter,	You daughters who swim in

tion, one who does it of his own free will. This capacity the gods see in mankind, in whom they strive to implant their divinity – realizing, however, that they might ultimately be forced to relinquish their influence to the freedom of human consciousness. Several generations finally produce the needed hero. Following only his inner dictates, Siegfried kills the dragon and gives the ring to Brünnhilde, who bestows upon him godly wisdom” (Tradução nossa).

157 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JyoeF9Rqc7A>.

euch dank' ich redlichen Rath!
Was ihr begehrt,
Ich geb' es euch:
Aus meiner Asche
Nehmt es zu eigen!
Das Feuer, das mich verbrennt,
Rein'ge vom Fluche den Ring:
ihr in der Fluth
löset ihn auf,
und lauter bewahrt
das lichte Gold,
das euch zum Unheil geraubt. –

(She has placed the ring on her finger and now turns to the pile of logs on which Siegfried's body lies outstretched. She seizes a great firebrand from one of the vassals, brandishes it aloft and points to the back of the stage.)

Fliegt heim, ihr Raben!
Raunt es eurem Herren,
Was hier am Rhein ihr gehört!
An Brünnhilde's Felsen
Fahrt vorbei:
Der dort noch lodert,
Weiset Loge nach Walhall!
Denn der Götter Ende
Dämmert nun auf:
So – werf' ich den Brand
In Walhall's prangend Burg.

the Rhine,
I thank you for your sound advice!
I give you
what you cover:
from my ashes
Take it as your own!
Let the fire that consumes me
cleans the ring of its curse:
in the floodwaters
let it dissolve,
and safely guard
the shining gold
that was stolen to your undoing. –

Fly home, you ravens!
Whisper to your lord
What you heard here by the Rhine!
Make your way
past Brünnhilde's rock:
tell Loge, who burns there,
To haste to Valhalla!
For the end of the gods
is dawning now:
thus do I hurl the torch
into Valhalla's proud-standing
[stronghold.

[...]

(From the ruins of the fallen hall, the men and women watch moved to the very depths of their being, as the glow from the fire grows in the sky. As it finally reaches its greatest intensity, the hall of Valhala comes into view, with the gods and heroes assembled as in Waltraute's description in Act I. Bright flames seem to flare up in the hall of the gods, finally hiding them sight completely. The curtain falls (Wagner, 2019, p. 349)).

Em português:

Brünnhilde

(Ela sinaliza para os vassalos levarem o corpo de Siegfried à pira funerária; ao mesmo tempo, ela tira o anel do dedo dele e o observa pensativamente.)

De minha herança
 Agora eu tomo posse.
 Argola amaldiçoada!
 Temeroso anel!
 Eu tomo seu ouro
 E me livro dele.
 Sábias irmãs das profundas águas,
 Filhas que nadam no Reno,
 Eu agradeço por seus sábios conselhos!
 Eu as dou o que desejam;
 Das minhas cinzas,
 Tomem como seu!
 Deixe que o fogo que me consome
 Limpe o anel de sua maldição:
 Nas correntezas das águas
 Que ela se dissolva,
 E protejam com segurança
 O reluzente ouro
 Que foi cruelmente roubado.

(Ela coloca o anel em seu dedo e agora se volta para a pilha de toras de madeira em que o corpo de Siegfried está estendido. Ela pega uma grande tocha de um dos vassalos, brande-a e aponta para a parte de trás do palco.)

Voem para casa, corvos!
 Sussurrem para o seu senhor
 O que ouviram aqui no Reno!
 Atravessam o caminho
 Além da Rocha de Brünnhilde:
 Digam a Loge, que está queimando lá,
 Para se apressar para Valhalla!
 Pois o fim dos deuses
 Está amanhecendo agora:
 Assim, atiro a tocha
 Na orgulhosa fortaleza de Valhala.

[...]

(Das ruínas do salão caído, os homens e mulheres observam as profundezas de seus seres, enquanto o brilho do fogo cresce no céu. Quando finalmente atinge sua maior intensidade, o salão de Valhalla aparece, com os deuses e heróis reunidos como na descrição de Waltraute no Ato I. Chamas brilhantes parecem incendiar-se no salão dos deuses, finalmente escondendo-os completamente da vista. A cortina cai (Wagner, 2022, p. 389, 391)).

Em ambas as falas de *Brünnhilde* e na rubrica final do drama, n' *O Anel do Nibelungo*, encontram-se elementos estruturantes da criação da imagem simbólica dentro da *Gesamtkunstwerk* wagneriana. O ato final d' *O Anel* é uma criação ousada e desafiadora que pronuncia novos tempos. Nessa imagem simbólica, ocorre uma cisão completa entre os deuses e os seres humanos, resultando numa ruptura total com as tradições vigentes, além de apresentar o desafio do novo que se principia. O ser humano, em *O Crepúsculo dos Deuses*, se vê agora sozinho com o fim dos deuses. Sem a ajuda e a proteção das divindades, precisa se tornar senhor de si para construir sua vida. A cena final, embora acompanhada por música, é, de certo modo, ensurdecidora e violenta, pois foi pelo fogo que tudo acabou, que o mundo dos deuses foi destruído, sendo necessário reconstruir o mundo dos humanos.

O simbolismo em *O Anel* se faz presente desde as fases iniciais de estudo para a elaboração da sua dramaturgia escrita até o desenvolvimento do drama em sua encenação. Nessa perspectiva, destacam-se primeiramente os símbolos da linguagem discursiva que se presentificam na escrita poética e musical da obra; em seguida, os símbolos da mitologia, evidenciados nas personagens e em outros elementos da cena; e, por fim, os símbolos artísticos que se configuram na criação da imagem simbólica do drama wagneriano.

Um dos recursos linguísticos presentes na escrita wagneriana é o *Stabreim*, um modo de rima arcaico utilizado pelos poetas e artistas da Alemanha medieval. Enquanto na poesia moderna os artistas geralmente buscam rimar utilizando a última sílaba das palavras, os poetas antigos procuravam estabelecer as rimas através da repetição de sons iniciais em versos consecutivos, criando uma aliteração métrica germânica. Para Stewart Spencer (*apud Wagner*, 2019, p. 11), em seu "*On Strike at Me Now as I Strangle Thy Knee*": *A note on the text and translation*, "Wagner foi o primeiro a empregar o *Stabreim* num libreto operístico".¹⁵⁸

Tal como os seus contemporâneos, Wagner acreditava que a Edda Poética era um produto espontâneo do *Volk* (os estudos modernos

158 "Wagner was the first to employ *Stabreim* in an operatic libretto" (Tradução nossa).

veem-na como um artefato altamente consciente) e que, ao recriar a sua dicção “natural”, ela seria instantaneamente compreendida: quanto mais insistente o *Stabreim* e o quanto mais arcaica a linguagem, mais “autêntica” seria a linguagem do Anel como expressão de emoções “puramente humanas” (Spencer, 2019, p. 13).¹⁵⁹

O *Stabreim* exerceu fluência significativa na arte dramática de Richard Wagner, especialmente na criação d’*O Anel do Nibelungo*. Através dele, o compositor desenvolveu sua abordagem poética para desvelar o imaginário presente no inconsciente coletivo germânico em sua linguagem arcaica. Ross (2020, p. 18) afirma: “Wagner está empregando uma versão altamente estilizada do antigo esquema de versos germânicos de *Stabreim*, que é estruturado em torno da aliteração interna. O afeto é épico, a linguagem abstrata”.¹⁶⁰

Embora compreendesse o caminho usualmente utilizado nas composições de sua época, Wagner se permitiu configurar seu próprio modo de criação poética, considerando o *Stabreim*, e não a rima final. Segundo o autor: “Nesta rima final reside a essência característica da melodia cristã, cujo resíduo verbal deve ser considerado. Pode-se imaginar seu significado imediatamente, lembrando do coral da Igreja” (Wagner, 1995 [1851], p. 244).¹⁶¹ Para ele:

Esse conflito entre o conteúdo da frase e sua expressão através do sotaque falado pode ser facilmente explicado pela influência do verso rimado final na fala cotidiana. Assim que esta última é despertada por qualquer excitação particular, ela involuntariamente se expressa de acordo com o caráter daquele verso, o remanescente da outra melodia; Assim como, por outro lado, o alemão, num evento

159 “Like his contemporaries, Wagner believed that the *Poetic Edda* was a spontaneous product of the *Volk* (modern scholarship sees it as highly conscious artefact) and that by recreating its ‘natural’ diction, he would be instantly understood: the more insistent the *Stabreim* and the more archaic the language, the more ‘authentic’ the language of the *Ring* would be as an expression of ‘purely human’ emotions” (Tradução nossa).

160 “Wagner is employing a highly stylized version of the old Germanic verse scheme of *Stabreim*, which is structured Around internal alliteration. The affect is epic, the language abstract” (Tradução nossa).

161 “In this End-rhyme lies the characteristic essence of the *Christian Melody*, as whose verbal residue it is to be regarded. Its significance we may figure to ourselves at once, by Calling to mind the chorale of the Church” (Tradução nossa).

semelhante, fala em *Stabreim* – por ex. “Zitten e Zagen”, “Schimpf e Schande” (Wagner, 1995 [1851], p. 269).¹⁶²

Nesse sentido, o *Stabreim* não era apenas uma técnica de linguagem poética, mas também um meio de evocar a sonoridade vocal de uma época e de um povo. Através dessa ressonância sonora, que remonta a épocas remotas, Wagner buscava revelar as imagens simbólicas presentes no drama *O Anel do Nibelungo*, visando provocar as emoções humanas genuínas. Para Wagner, esse método de composição poética era fundamental para capturar os mitos presentes em sua obra. Ele acreditava que a criação poética verdadeiramente alemã deveria ser moldada por certas características sonoras distintas de sua linguagem.

Através do *Stabreim*, Wagner almejava uma linguagem simbólica capaz de evocar as emoções genuinamente humanas de maneira sensível, integrando música, poesia e cena. O emprego de consoantes nessa técnica amplifica a complexidade do *Stabreim* como uma expressão sonora, permitindo que as rimas sejam estabelecidas no início de palavras com acentuação forte. Esse aspecto ilustra a intensa dedicação de Wagner na criação de uma obra enraizada na tradição germânica.

Portanto, justifica-se o uso das versões d'*O Anel* em alemão, inglês e português, considerando a complexidade do processo de tradução dessa obra dramática. Isso se torna ainda mais relevante quando se leva em conta que, como linguagem simbólica, a obra contém elementos que podem ser desafiantes de traduzir. Por meio do *Stabreim*, Wagner estabeleceu um processo criativo rico em simbolismo, em que as imagens arcaicas são constantemente construídas e reveladas a todo momento em *O Anel*, permeando diversos elementos da produção da obra escrita.

162 “This strife between the Content of the phrase and its Expression through the speaking-accent, we may easily explain by the influence of the end-rhymed verse upon the speech of everyday. So soon as this latter is roused by any particular excitement, it involuntarily expresses itself in accordance with the Character of that verse, the remnant of the other melody; just as on the other hand the German, in a like event, speaks out in *Stabreim* – e.g. ‘Zitten und Zagen’, ‘Schimpf und Schande’” (Tradução nossa).

De fato, a obra *O Anel do Nibelungo* está repleta de simbolismos, representados pelo anel, pela água e pelo fogo, pela sombra, pela luz e pela escuridão, pelo crepúsculo, pelo herói, pelo dragão, pelos deuses, como Wotan e Erda, pela valquíria Brünnhilde, entre outros elementos. A palavra que dá nome à obra é, em si mesma, repleta de significação simbólica, haja vista que ela é também a denominação de um ciclo com início, meio e fim. Além disso, o anel em si é um símbolo carregado de significados, representando poder, domínio, riqueza e ganância. Como mencionado por Ross (2020, p. 20), “O próprio Anel é uma nova engenhoca. As histórias antigas mencionam tesouros e anéis mágicos, mas somente na versão de Wagner o ouro produz uma arma de onipotência absoluta”.¹⁶³ Nessa perspectiva, o anel na obra wagneriana é um símbolo do poder absoluto, conferindo ao seu possuidor uma autoridade maior até mesmo do que a dos próprios deuses.

É a partir do anel que os conflitos da trama se iniciam, desenvolvem-se e se encerram. A ambição pelo poder contida no anel é o catalisador dos eventos que afetam tanto os homens quanto os deuses. É sobre o anel que os homens e os deuses enfrentarão o maior dos seus dramas: a sede pelo poder e a negação do amor. No libreto de Wagner (2019, p. 67-68) encontram-se as seguintes falas das ninfas Filhas do Reno – Wellgunde e Woglinde:

Wellgunde

Der Welt Erbe	The world's wealth
Gewänne zu eigen,	would be won by him
Wer aus dem Rheingold	who forged from the Rhinegold
Schüfe den Ring,	the ring
Der maasslose Macht ihm verlieh'	that would grant him limitless power.

Ademais, encontram-se também estas falas no libreto de Wagner (2019, p. 67-68):

163 “The Ring itself is a new contraption. The old stories make mention of hoards and magic rings, but only in Wagner’s version does the gold yield a weapon of absolute omnipotence” (Tradução nossa).

Woglinde

Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
Nur der erzielt sich den Zauber
Zum Reif zu zwingen das Gold.

Only the man who forswears
love's sway,
only he who disdains
love's delights
can master the magic spell
That rounds a ring from the gold.

Em português:

Wellgunde

A riqueza do mundo
Seria conquistada por aquele
Que forjasse do Ouro do Reno
O anel que lhe concederia poder ilimitado.

Woglinde

Apenas o homem que renunciar
Ao domínio do amor,
Apenas aquele que desdenhe
Os prazeres da paixão
Pode dominar o feitiço mágico
Que criaria um anel do ouro (Wagner, 2022, p. 25-26).

O desejo pelo poder do anel foi capaz de proporcionar a Alberich, e a todos aqueles que o possuíram, os maiores tesouros encontrados na terra e no céu. No entanto, também se tornou o elemento de maior destruição já existente, sendo a causa da desventura não apenas dos nibelungos, mas dos heróis, deuses e homens.

A renúncia ao amor para a obtenção do anel confere um elemento crucial na trama wagneriana, pois somente aquele que o negasse, verdadeiramente, poderia adquirir o anel e todo o seu poder. Esse poder estava escondido e protegido pelas Filhas do Reno, as ninfas guardiãs do elemento mais poderoso da terra, oculto nas águas do rio Reno. A água desempenha um papel simbólico central na obra d'*O Anel*, estabelecendo o princípio do drama e servindo como o local onde se encontra o ouro que será forjado no anel do poder. É nessas águas que as Filhas do Reno – Woglinde, Wellgunde e Frosshilde – cantam a

Alberich sobre o ouro que ali repousa e como ele pode conceder tesouros sem fim a quem o possuir. De acordo com João Paulo André (2016, p. 28):

O *Ouro do Reno*, a primeira ópera da Tetralogia, começa sob o signo da água. Os primeiros quatro minutos de música (136 compassos em *bi bemol maior*, que é atonalidade doce e heroica da natureza) são uma imagem musical de um fluxo aquático incessante em que se poderá ver a criação do mundo (e da vida).

Então, percebe-se que é nas águas do Reno que estão depositados os mais profícuos tesouros, ainda desconhecidos por Alberich e pela humanidade. A presença desse fenômeno físico se configura em *O Anel* como um elemento simbólico de relevância para o entendimento e o andamento do drama. É na água que o drama tem origem, assim como a vida e o próprio mundo, como bem explanou André (2016).

Conforme Jung (2014b, p. 27), em seu livro *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*: “A água é o símbolo mais comum do inconsciente”. E, em sua obra *Símbolos da Transformação*, Jung (2013b, p. 261) declara: “Nos sonhos e fantasias, o mar ou as grandes extensões de água significam o inconsciente”. E, ainda, na mesma obra, diz: “A água aqui mencionada representa a profundidade materna e o lugar do renascimento, e assim o inconsciente em seu aspecto positivo e negativo” (Jung, 2013b, p. 456). A água pode ser compreendida como um símbolo universal de criação, de nascimento e renascimento, de resiliência, de cura, de vida e de origem.

Além de ser um fenômeno natural, a água também carrega significados simbólicos: suas características físicas e químicas – como os estados sólido, líquido e gasoso – coexistem com seu simbolismo sagrado, representando a água batismal, a criação da vida, o materno e o inconsciente coletivo. Ela se presentifica no mundo como elemento puro e sagrado, necessário para a existência da vida em seus múltiplos fatores físicos, químicos, biológicos e culturais. É ela o local de origem da vida na terra, e é nela que o ser humano ganha forma no ventre materno.

Por conseguinte, a água como símbolo do inconsciente coletivo se configura num mar de possibilidades para as representações simbólicas. O incons-

ciente, assim como a água, é um lugar onde vidas e conteúdos são gerados desde as épocas iniciais, e não um lugar de descarte de dejetos. Há muitas coisas ainda desconhecidas no mar, no oceano, na água e no inconsciente coletivo humano. Em ambos, encontrei conteúdos arcaicos que emergem de tempos em tempos, resgatando materiais de natureza natural e simbólica. Esse entendimento nos permite perceber a potência desse fenômeno na obra wagneriana *O Anel do Nibelungo*, principalmente ao apreender sua natureza simbólica na criação do drama por meio do ouro do Reno. Em nossa concepção, essa figura se delinea como imagem arquetípica do pai, que surge do inconsciente coletivo – a água.

Jung (2013g, p. 44), em seu livro *Civilização em Transição*, relata que “O Reno é um pai, como o Nilo, o evento, a tempestade, o raio e o trovão. O pai é autor e autoridade e, por isso, é lei e Estado. [...] Portanto, o pai é um poderoso arquétipo que vive no íntimo da criança”. Em *O Ouro do Reino*, percebo essa imagem arquetípica por meio do rio Reno, onde se encontram as ninfas, filhas e protetoras do ouro do Reno – riqueza da qual o nibelungo Alberich irá se apossar após renunciar ao amor para forjar o anel do poder.

Nesse sentido, o que se ocultava nas águas do rio Reno era um tesouro intocado, até então, por seres humanos ou qualquer criatura na face da terra – um tesouro que conferiria a quem o possuísse um poder ilimitado perante homens e deuses. Quando Alberich rouba esse tesouro, as ninfas, sentindo-se roubadas, clamam aos deuses e aos céus pela restituição do ouro do seu pai, o qual só será devolvido por Valquíria Brünnhilde no ato final do drama *O Crepúsculo dos Deuses*.

Dessa maneira, pode-se compreender a tessitura simbólica realizada por Wagner para compor uma obra capaz de revelar, por meio de imagens primordiais, uma complexa tapeçaria simbólica. Ele demonstra profundo conhecimento ao utilizar uma variedade de símbolos, não apenas aqueles encontrados nas águas do Reno, mas também em outros elementos naturais, como o fogo, o ar e a terra.

Segundo André (2016, p. 28):

A última jornada da Tetralogia, *Crepúsculo dos Deuses*, termina nos antípodas: a destruição do mundo pelo fogo. A terra e o ar, como se verás, são igualmente convocados n'O *Anel do Nibelungo*. É a tetrassomia – a disciplina dos quatro elementos – ao serviço da Tetralogia wagneriana.

Nessa perspectiva, fenômenos naturais, como demonstrado por João Paulo André e Carl Gustav Jung, configuram-se como simbólicos em *O Anel do Nibelungo*. Esses fenômenos devem ser considerados na dramaturgia wagneriana a partir dos seus conteúdos simbólicos provenientes das mitologias, das histórias e das lendas encontradas em sua obra.

Frente a esse contexto, torna-se preponderante a análise da produção simbólica dos seus personagens a partir de seu conteúdo mitológico para a compreensão dos arquétipos, imagens ou representações primordiais presentes em *O Anel do Nibelungo*. Segundo Jung (2012e, p. 354), em seu *Mysterium Coniunctionis*, “em Wagner a representação de arquétipos forma uma característica fundamental de sua música”. Desse modo, a afirmação de Jung deve nos ajudar a analisar e compreender a presença desses arquétipos nas personagens wagneriana d'O *Anel* e seu sentido para a criação da imagem simbólica do seu drama.

3.2 MITOS E ARQUÉTIPOS NAS PERSONAGENS D'O ANEL DO NIBELUNGO: UMA ANÁLISE SIMBÓLICA

O Anel do Nibelungo, de Richard Wagner, é uma obra extensa e densa, totalizando aproximadamente 15 horas de espetáculo quando encenada. Na narrativa, 34 personagens são apresentados em uma trama intrincada, atravessada por diversas questões objetivas e subjetivas que transparecem tanto na concepção dramatúrgica quanto na encenação da ópera.

A obra é caracterizada por múltiplas e complexas camadas criativas que abrangem desde acontecimentos históricos e mitológicos até símbolos, tecnologias e dinâmicas cênicas, ultrapassando os limites do texto escrito ou de

um palco e impactando a sociedade como um todo. Dada a vastidão da obra, uma análise abrangente demandaria mais tempo do que o disponível para este estudo. Portanto, optei por focar na análise das personagens centrais na produção do drama, a saber: Wotan, Erda, Brünnhilde, Siegfried, Sigmund e Sieglinde. Em particular, os dois últimos serão examinados no próximo tópico deste livro.

Para compreender a estrutura das personagens n'O Anel, organizo o quadro abaixo (Quadro 2) com seus nomes, naipes vocais e respectivas aparições na obra.

Quadro 2 – Personagens d'O Anel do Nibelungo

	Personagens	Naipes de Vozes	O Ouro do Reno	A Valquíria	Siegfried	O Crepúsculo dos Deuses
DEUSES						
1	Wotan (Odin)	Baixo-barítono	X	X	X	
2	Donner (Thor)	Baixo-barítono	X			
3	Froh (Freyr)	Tenor	X			
4	Loge (Loki)	Tenor	X			
5	Fricka (Frigg)	Mezzo-soprano	X	X		
6	Freia (Freyja)	Soprano	X			
7	Erda (Urdr)	Contralto	X		X	
OS NIBELUNGOS						
8	Alberich	Baixo-barítono	X		X	X
9	Mime	Tenor	X		X	
OS GIGANTES						
10	Fasolt	Baixo-barítono	X			
11	Fafner	Baixo	X		X	

FILHAS DO RENO						
12	Woglinde	Soprano	X			X
13	Wellgunde	Soprano	X			X
14	Flosshilde	Mezzo-soprano	X			X
AS VALQUÍRIAS						
15	Brünnhilde	Soprano		X	X	X
16	Gerhilde	Soprano		X		
17	Ortlinde	Soprano		X		
18	Waltraute	Contralto		X		X
19	Helmwige	Soprano		X		
20	Siegrune	Mezzo-soprano		X		
21	Grimgerde	Contralto		X		
22	Rosswesse	Mezzo-soprano		X		
23	Schwertleite	Contralto		X		
VOLSUNGOS						
24	Siegmund	Tenor		X		
25	Sieglinde	Soprano		X		
NEIDINGES						
26	Hunding	Baixo		X		
HERÓI - FILHO DE SIGMUND E SIEGLINDE - NETO DE WOTAN						
27	Siegfried	Tenor			X	X
FILHOS DOS GIBICHUNGOS SENHORES QUE MORAM À MARGEM DO RENO						
28	Gunther	Baixo-barítono				X
29	Gutrune	Soprano				X

FILHO DE ALBERICH COM A MÃE DE GUNTER E GUTRUNE			
30	Hagen	Baixo	X
AS NORNAS – FIANDEIRAS DO DESTINO E FILHAS DE ERDA (A GRANDE-MÃE)			
31	1ª Norna mais velha	Contralto	X
32	2ª Norna do meio	Mezzo-soprano	X
33	3ª Norna mais nova	Soprano	X
34	Vassalos e mulheres	Coro	X

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Ressalta-se a perspicácia de Richard Wagner na construção das suas personagens em relação ao naipe vocal de cada um dos artistas. Destaca-se o quanto cada naipe contribui para a produção das personagens, desde sua tecitura vocal à construção de suas características físicas e simbólicas. A produção vocal, ao estabelecer uma região vocal que reflete a personagem, possibilita o entendimento de como Wagner criou uma identidade sonora para suas personagens.

Em síntese, o espectador pode identificar a presença da personagem tanto na música quanto no canto, mesmo que não identifique sua presença na cena. Dessa forma, a estruturação vocal desempenha papel fundamental na obra wagneriana, contribuindo para a criação da imagem simbólica, já que determinados grupos de personagens podem ser identificados através da própria estruturação vocal.

Barry Millington (2019, p. 16), em sua obra *Wagner's revolutionary musical reforms*, expõe:

Grupos de Personagens também são identificados com uma tonalidade particular: as valquírias com Si menor, os Nibelungos com Si bemol menor. Em todas as quatro cenas do Anel que apresentam os Nibelungos e suas características raciais, o Si bemol menor é predominante e pode até ser considerado a tonalidade tônica.¹⁶⁴

164 “Groups of « Characters are also identified with a particular key: the Valkyries with B minor, the Nibelungs with B flat minor. In all four scenes of the Ring that present the Nibelungs and their racial characteristics, B-flat minor is predominant and can even be considered the tonic key” (Tradução nossa).

O autor demonstra em sua exposição não apenas um dos processos criativos de Richard Wagner, mas também a dimensão simbólica que cada personagem representa através de seu naipe e grupo vocal. N'O Anel, as personagens não são meras representações de pessoas comuns; ao contrário, elas encarnam imagens primordiais que carregam consigo uma simbologia mitológica transmitida ao longo da história por meio da oralidade e, posteriormente, da escrita. Isso torna o trabalho do intérprete ainda mais desafiador, uma vez que cada personagem se manifesta de maneira única e transcende a vida cotidiana. Portanto, o desafio reside não apenas no entendimento das personagens em termos psicológicos ou de sua realidade, mas em sua natureza transitória e arquetípica dentro do contexto mitológico.

Diante da complexidade das representações dos papéis sociais e artísticos, busca-se aprofundar a compreensão da relação arquetípica das personagens wagnerianas no drama *O Anel do Nibelungo*. Como apontado anteriormente, a análise se estrutura, *a priori*, em quatro personagens: Wotan, que se configura como arquétipo do mago ou do velho sábio; Erda, o arquétipo da grande-mãe; Brünnhilde, enquanto *anima*; e Siegfried, como arquétipo do herói.

Como já visto, os arquétipos são conteúdos do inconsciente coletivo que se encontram nos diversos povos e culturas, podendo ser encontrados tanto na psique humana quanto em manifestações religiosas, mitológicas, artísticas e culturais. Configuram-se simbolicamente como representações primordiais presentes na humanidade desde tempos arcaicos. Dessa forma, Wotan é, ao mesmo tempo, a imagem primordial do deus nórdico – conhecido como *Odin*, Pai de todos, Senhor das Batalhas, dos Tratados, dos Mortos, da Guerra, entre outros – e uma figura do andarilho ou do errante na terra. Segundo Jung (2012a, p. 22-23), na obra *Aspectos do Drama Contemporâneo*:

[...] podemos falar de um arquétipo “Wotan” que, enquanto fator psíquico autônomo, produz efeitos coletivos que significam a projeção do quadro de sua própria natureza. [...] Nick tece uma pintura extraordinária do arquétipo alemão de Wotan. [...] ele o descreve como homem-fera, deus da tempestade, andarilho, errante, lutador, deus do desejo e do amor, senhor dos mortos e dos guerreiros, conhecedor do oculto, mago e deus poeta.

Como arquétipo, Wotan se estabelece na *imago*¹⁶⁵ do mago, que procura, por meio de suas andanças pela terra, reestabelecer o controle sobre o anel do poder, a fim de evitar o fim dos deuses. Para tanto, ele, na figura do andarilho, procura aconselhar Siegfried através de Mime, o nibelungo, a forjar a espada *Nothung* dada por Wotan a Siegmund.

Siegfried seria, portanto, o único capaz de matar o dragão e recuperar o anel sem a ajuda dos deuses. Por isso, Wotan, no terceiro drama d’*O Anel*, transfigura-se no arquétipo do mago, também conhecido como velho sábio, em forma de andarilho, e começa a andar sobre a terra para encontrar formas de chegar a Siegfried. Segundo Jung (2014b, p. 46): “O mago é sinônimo do velho sábio, que remonta diretamente à figura do xamã na sociedade primitiva. Como a *anima*, ele é um *daimon* imortal que penetra com a luz do sentido a obscuridade caótica da vida. Ele é o iluminador, o professor e o mestre”.

Para demonstrar essa relação de Wotan com o arquétipo do mago, também conhecido como velho sábio, exponho sua aparição como andarilho na cena dois do primeiro ato de *Siegfried*. Nesse momento, o Andarilho Wotan, que vaga pelo mundo em busca de conhecimento, apresenta-se a Mime, o nibelungo, para que, por meio dele, possa ensinar a Siegfried como forjar a espada *Nothung*, de seu pai Siegmund, deixada por sua mãe a ele no dia do seu nascimento. Em Wagner (2019, p. 207, grifo nosso), encontra-se, na rubrica da cena dois, a seguinte informação:

(The Wanderer (Wotan) enters from the forest through the door at the back of the cave. He is wearing a long, dark-blue cloak; he carries a spear as staff. On his head he wears a hat with a broad, round brim, which hangs down over his face).

Na versão em português, temos:

165 “Um indivíduo que eu percebo principalmente graças à minha projeção é *imago* (imagem) ou um *suporte de imago* ou de *símbolo*. Todos os conteúdos de nosso inconsciente são constantemente projetados em nosso meio ambiente, e só na medida em que reconhecemos certas particularidades de nossos objetos como projeções, como *imagines* (imagens), é que conseguimos diferenciá-los dos atributos reais desses objetos” (Jung, 2013d, p. 216).

(O Andarilho [Wotan] chega pela floresta e entra pela porta dos fundos da caverna. Ele está usando um longo manto azul-escuro e carrega uma lança como um cajado. Em sua cabeça, ele usa um chapéu com uma aba larga e redonda, que está caída sobre seu rosto (Wagner, 2022, p. 213, grifo nosso)).

Em ambas as versões, Wagner constrói uma descrição detalhada das principais características da personagem – desde sua fisionomia, acessórios e figurino – para a criação da imagem simbólica do andarilho como um mago, um velho sábio. Há, portanto, uma construção imagética primordial para a criação da *persona* do andarilho. No figurino, há o manto azul-escuro, o chapéu de aba larga, em formato redondo, e o famoso cajado – figura mítica de Abraão a Moisés, entre outros. Desse modo, Wotan se apresenta como andarilho a Mime, após ser questionado pelo nibelungo:

Wanderer

(Approaching very slowly, one step at a time)

Wand'rer heisst mich die Welt:	As Wanderer am I Known to the world
Weit wandert' ich schon,	already I've wanderer widely
Auf der Erder Rücken	and over the earth' broad back
Rührt' ich mich viel.	Have ofttimes wended my way
	(Wagner, 2019, p. 207).

Em português:

Andarilho

(Aproximando-se muito devagar, um passo de cada vez)

Como andarilho eu sou conhecido no mundo:
 Já vaguei amplamente
 E pelas largas costas da terra,
 Muitas vezes, passei ao longo do meu caminho (Wagner, 2022, p. 213).

Em sua fala, tem-se o reforço da imagem primordial de Wotan como andarilho, que sai a andar pelo mundo à procura de conhecimento, na tentativa de guiar aquele que se encontra perdido em sua jornada. Siegfried, por não saber sua origem e missão, perde-se nas matas e florestas a procura de alguém que possa guiá-lo pela vida, persuadindo Mime a forjar uma espada que não ceda à sua força e possa lhe dizer quem ele é.

Mime se vê atormentado, pois todas as espadas que ele forja para Siegfried se quebram. A única espada capaz de suportar tamanha força seria a *Nothung*, deixada por Sieglinde. Contudo, Mime nunca havia conseguido forjar a espada. O Andarilho, então, incapaz de influenciar diretamente Siegfried, conta tudo o que sabe a Mime para que este possa transmitir ao herói da saga como a espada deve ser forjada e como poderá, com ela, vencer o dragão Fafner, possuidor do anel do poder.

Em sua última fala da cena dois, o Andarilho (Wotan) aconselha:

Wanderer

(Having risen calmly from the hearth)

Dreimal solltest du fragen, dreimal stand ich dir frei: nach eitlen Fernen forschtest du; doch was zunächst dir sich fand, was dir nützt, fiel dir nicht ein.	Thrice you were meant to question me, thrice I was at your disposal: you asked after futile, far-off things; but what concerned you most closely and what concerned you most closely [omitted to ask.
Nun ich's errathe Wirst du verrückt: Gewonnen hab' ich Das witzige Haupt. – Jetzt, Fafner's Kühner Bezwinger, Hör', verfall'ner Zwerg: Nur wer das Fürchten Nie erfuhr, Schimiedet Nothung neu.	Now that I've guessed it, you lose your wits: I've won your wily head. – Now, Fafner's valiant conqueror, listen, you ill-fated dwarf: only he who never Knew fear Will forge the sword anew.

(Mime stares at him, wide-eyed: he turns to go.)

Dein weises Haupt Wahre von heut': Verfallen – lass' ich es dem, Der das Fürchten nicht gelernt.	Henceforth ward your wise head well: forfeit I leave it to him Who knows not the meaning of fear.
---	--

(He turns away, smiling, and disappears quickly into the forest. Mime has sunk down on the stool as though crushed (Wagner, 2019, p. 215)).

Vertido para o português como:

Andarilho

(Tendo se levantado calmamente da lareira)

Três vezes você deveria me questionar,
Três vezes eu estava à sua disposição:

Você perguntou por coisas
Fúteis e distantes;

Mas o que mais lhe preocupava
E o que mais precisava saber,

Omitiu pergunta.

Agora venci,

Você perderá sua sanidade:

Eu ganhei sua astuta cabeça.

Agora, valente conquistador de Fafner,

Escute, desafortunado anão:

Só aquele que nunca

Conheceu o medo

Forjará a espada novamente.

(Mime olha para ele, de olhos arregalados: ele se vira para ir)

Daqui em diante,

Cuide bem de sua sábia cabeça:

Confiscada, deixo-a para aquele

Que não conhece o significado do medo.

(O Andarilho se vira, sorri e desaparece rapidamente na floresta. Mime se afundou no banquinho como se tivesse sido esmagado (Wagner, 2022, p. 222-223)).

A presença do mago se estrutura na figura do Andarilho (Wotan), que demonstra a presença desse arquétipo em *O Anel do Nibelungo*, mais especificamente no drama de *Siegfried*. O Andarilho, depois de aferir sábios conselhos a Mime e repreendê-lo, sai a vagar pela terra dos nibelungos, sendo sua penúltima aparição na cena um do ato III, onde, angustiado e desesperado, busca a sabedoria de Erda.

A figura do Andarilho é emblemática na peça desde o seu encontro com Erda em *O Ouro do Reno*, momento em que é aconselhado pela deusa, de modo que entrega o anel do poder aos gigantes Fafner e Fasolt. A partir desse encontro, os dois constituem uma relação intensa e perturbada até o final do drama de *Siegfried*. Erda é, dentro da trama d'O Anel, uma figura chave que aparece pouco, mas produz imagens avassaladoras ao revelar o destino dos

deuses. Mãe das Nornas – “as três anciãs da mitologia nórdica que tecem os fios do destino dos homens” (Wagner, 2022, p. 396) – e das nove Valquírias, filhas dela com Wotan, ela se manifesta no drama como a imagem arquetípica da Grande-Mãe.

Segundo Jung (2014b, p. 82): “O conceito da Grande-Mãe provém da História das Religiões e abrange as mais variadas manifestações do tipo de uma Deusa-Mãe. [...] O símbolo é obviamente um derivado do arquétipo materno”.

O trecho abaixo, de Wagner (2019, p. 257-258), corresponde ao momento final da cena, que evidencia a dinâmica arquetípica comentada:

Erda

Du bist – nicht	You are not
Was du dich nenn’st!	What you say you are!
Was kam’st du störrischer Wilder!	Stubborn, wild-spirited god, why have
	[you come
Zu stören der Wala Schlaf?	to disturb the vala’s sleep?

Wanderer

Du bist – nich	You are not
Was du disch wähn’st!	What you think you are!
Urmütter-Weisheit	The wisdom of primavel mothers
Geht zu Ende:	draws towards its end:
Dein wissen verweht	your knowlegde wanes
Vor meinen Willen.	Before my will.
Weisst du, was Wotan – Will?	Do you Know what Wotan Wills?

(Long silence)

[...]	
Die dum ir gebar’st,	Brünnhilde,
Brünnhild’	whom your bore to me,
Weckt sich hold der Held:	the hero will lovingly waken:
Wachend wirkt	waking,
Dein wissendes Kind	your all-wise child
Erlösende Weltenthat. –	will work the deed that redeems the
	[world. –

(Somewhat broadly)

D’rum schlafe nun du,	And so, sleep on;
schliesse dein Auge;	close your eyes
träumend erschau’ mein Ende!	And, dreaming, behold my end!

Was jene auch wirken –
Dem ewig Jungen
Weicht in Wonne der Gott. –
Hinab denn, Erda!
Urmütter-Furcht!
Ur-Sorge!
Hinab! Hinab
Zu ew'gem Schlaf! –

Whatever they do –
one who's eternally Young
the god now yields in gladness. –
Descend then, Erda!
Primeval mothers' fear!
Primeval care!
Descend! Descend
to ageless sleep! –

(Having already closed her eyes and begun to descend, Erda now disappears completely; the cave too has now become very dark again. Moonlight casts its palor over the stage; the storm has abated).

Em português:

Erda

Você não é
O que diz ser!
Teimoso e selvagem deus,
Por que veio perturbar o sono da Vale?

Andarilho

Você não é
O que pensa ser!
A sabedoria das mães primordiais
Chega ao fim:
O seu conhecimento diminui
Diante da minha vontade.
Você sabe o que Wotan quer?
(Longo silêncio)
Brünnhilde, quem você me deu,
O herói amorosamente despertará:
Acordada, sua sábia filha
Realizará a ação que redimirá o mundo.
(Falando mais amplamente)
E assim, durma;
Feche seus olhos e,
Sonhando, contemple meu fim!
O que for que fizerem;
Para alguém que é eternamente jovem,
O deus agora cede em alegria.
Desça então, Erda!

Mãe primordial do medo!
 Receio primitivo!
 Desça! Desça
 Ao sono eterno!

(Tendo já fechado os olhos e começado a descer, Erda agora desaparece completamente: a caverna também se tornou muito escura novamente. O luar lança sua palidez sobre o palco; a tempestade diminui (Wagner, 2022, p. 273-274)).

De acordo com Jung (2014b, p. 111), “Tal como mostra a mitologia, é uma característica da Grande-Mãe o fato de aparecer muitas vezes junto com seu par masculino”. Wagner, seguindo essa estrutura mitológica, sempre faz com que Erda apareça junto ao seu par Wotan no drama. O último encontro dos dois na trama ocorre logo depois de Siegfried ter vencido o dragão Fafner e recuperado o anel, e antes do encontro do herói com a valquíria Brünnhilde.

Conforme Jung (2013b, p. 452): “Depois de matar o dragão, Siegfried encontra o pai Wotan acabrunhado por obscuras preocupações, pois a mãe primitiva Erda, por assim dizer, colocou a serpente em seu caminho para tirar a força de sua vida”. Em outras palavras, como aponta Jung, assim como Wotan está tendo suas forças sugadas pouco a pouco, ele, sob a forma de andarilho, tem sua lança quebrada por Siegfried. Dessa forma, após matar o dragão, recuperar o anel e quebrar a lança do destino de Wotan, Siegfried ganha o direito de encontrar Brünnhilde.

Siegfried vence Wotan e se apodera de Brünnhilde. [...] Brünnhilde, que tem com o pai Wotan a relação de filha-anima, torna-se aqui nitidamente a mãe simbólica, espiritual de Siegfried, e confirma assim a regra psicológica de que para o filho a primeira portadora da imagem da Anima é a mãe. [...] Como Anima, Brünnhilde é a mãe-espósa-irmã. Ela preexiste como arquétipo e sempre amou Siegfried (Jung, 2013b, p. 454-455).

Logo, ocorre o encontro do herói com sua *anima*, a valquíria. Essa união se dá na última cena do terceiro ato de *Siegfried*. Nesse momento, o herói, após enfrentar sua mais longa solidão, vencer suas duras batalhas, desafiar a sabedoria do velho sábio e superar o fogo da transformação,

depara-se com sua *anima*, Brünnhilde, que repousa adormecida há muito tempo, aguardando por ele.

Para Jung (2014b, p. 37), “A *anima* não é alma no sentido dogmático, nem uma *anima* racionalis, que é um conceito filosófico, mas um arquétipo natural que abarca satisfatoriamente todas as afirmações do inconsciente, da mente primitiva, da história da linguagem e da religião”. O encontro entre Siegfried e Brünnhilde se desenrola na cena três do terceiro ato do drama d’*O Anel*, que leva o nome do herói. Um dos momentos mais significativos desse encontro é revelador para a compreensão da relação entre o herói e sua *anima*, Brünnhilde:

Brünnhilde

[...]

(Both remain lost in radiant delight as they gaze at one another.)

O Siegfried! Siegfried!	O Siegfried! O Siegfried!
Seliger Held!	Thrice-blessed hero!
Du Wecker des Lebens,	You waker of life,
Siegendes Licht!	all-conquering light!
O wüsstest du, Lust der Welt,	if only you knew, you joy of the world,
Wie ich dich je geliebt!	how I have always loved you!
Du war’st mein Sinnen,	You yourself were all I thought of,
mein Sorgen du!	All I ever cared for!
Dich zarten nährt’ ich	I nurtured you, you tender child,
noch eh’ du gezeugt;	before you were begotten;
noch eh’ du geboren	even before you were born,
barg dich mein Schild:	my shield already sheltered you:
so lan’ lieb’ ich dich, Siegfried!	so long have I loved you, Siegfried!

Siegfried

(softly and shyly)

So starb nicht meine Mutter?	So my mother did not die?
Schlief die minnige nur?	Was the lovely woman merely asleep?

(Brünnhilde smiles and stretches out her hand to him in friendly fashion.)

Brünnhilde

Du wonniges Kind,	You blithesome child,
Deine Mutter kehrt dir nicht wieder.	your mother won’t come back to you.
Du selbst bin ich,	Your own self am I,
wenn du mich selige lieb’sst.	If you but love me in my bliss.

Was du nicht weisst,
Weiss ich für dich:
doch wissend bin ich
nur – Weil ich dich liebe! –
O Siegfried! Siegfried!
Siegendes Licht!
Dich liebt' ich immer:
denn mir allein
erdünkte Wotan's Gedanke.
Der Gedanke, den ich
Nie nennen durfte;
Den ich nicht dachte,
Sondern nur fühlte;
für den ich focht,
kämpfte und stritt;
für den ich trotzte
dem, der ihn dachte;
für den ich büsste,
Strafe mich ihn dachte
und nur empfand!
Denn der Gedanke –
Dürftest du's lösen! –
Mir war er nur Liebe zu dir.

What you don't know
I know for you:
and yet I am Knowing
only because I love you! –
O Siegfried! Siegfried!
Conquering light!
I loved you always:
to me alone
was Wotan's thought revealed.
The thought which I
could never name;
the thought I did not think
but only felt;
the thought for which I fought,
did battle and have striven;
for which I flouted
him who thought it;
for which I atoned,
because, not thinking,
I only felt it!
Because that thought –
could you only guess it! –
was but my love for you
(Wagner, 2019, p. 268-269).

Na tradução para o português:

Brünnhilde

(Ambos permanecem perdidos em radiante deleite enquanto olham um para o outro.)

O Siegfried! O Siegfried!
Triplamente abençoado herói!
Você que traz o despertar da vida,
Conquistador da luz!

Se ao menos soubesse, felicidade do mundo,
Como eu sempre te amei!
Você foi tudo em que eu pensei,
Tudo que eu sempre me importei!
Eu cuidei de você, carinhoso filho,
Antes de ser gerado,
Antes mesmo de nascer,
Meu escudo já te protegeu:
Por tanto tempo eu te amei, Siegfried!

Siegfried*(Falando baixo e timidamente)*

Então minha mãe não morreu?

A adorável mulher estava simplesmente dormindo?

Brünnhilde*(Brünnhilde sorri e estende a mão para ele de forma amigável)*

Jovial criança,

Sua mãe não voltará para você.

Você próprio sou eu,

Se me amar em minha felicidade.

O que você não sabe

Eu sei por você:

E, no entanto, sei apenas

Porque te amo!

Ó Siegfried! Siegfried!

Conquistador da luz!

Eu sempre te amei:

Só para mim

O pensamento de Wotan foi revelado.

O pensamento que eu nunca pude nomear;

O pensamento que não conjurei,

Mas que apenas senti;

O pensamento pelo qual eu lutei,

Batalhei e me esforcei;

Pelo qual eu desprezei

Aquele que o concebeu;

Pelo qual em penitência,

Fui aprisionada,

Porque, não o pensei,

Apenas o senti!

Porque esse pensamento;

Se pudesse adivinhar;

Foi apenas meu amor por você (Wagner, 2022, p. 287-288).

Conforme evidenciado na obra, o encontro de Siegfried com Brünnhilde, sua *anima*, desperta nele um sentimento de pavor até então desconhecido. Siegfried se vê tomado pelo desespero ao deparar-se com a imagem feminina da valquíria, após remover o elmo e a armadura que a encobriam. Em um misto de êxtase e medo, Siegfried encara seu maior temor e, com um beijo, desperta Brünnhilde.

Jung (2013b, p. 425) salienta que “Esse material mostra que a Brünnhilde wagneriana é uma das muitas figuras da alma atribuídas às divindades masculinas, todas elas representando uma separação com insistente tendência a uma existência independente na psique masculina em geral”. Dessa forma, o herói adquire o que mais lhe faltava: sua *anima*, a representação arquetípica da imagem feminina no homem. O herói, portanto, configura-se como uma expressão arquetípica do inconsciente coletivo, como demonstrado no tópico anterior.

Siegfried emerge no drama d’*O Anel do Nibelungo* como a personificação arquetípica do salvador, do redentor, o grande guerreiro que, destemido e com imensa coragem, enfrenta as tarefas mais árduas impostas pelos deuses. Ele se apresenta como o único ser capaz de livrar os homens e os deuses da destruição, graças à sua força, pureza e inocência.

Conforme observado por Jung (2013g, p. 57), “O herói é sempre a encarnação de um desejo muito forte ou de uma aspiração que se gostaria de realizar o quanto antes”. Essa aspiração se manifesta na necessidade de restaurar a ordem das coisas e de libertar o homem dos maiores perigos. Ainda segundo Jung (2013b, p. 449), “O herói, encarregado de realizar a renovação do mundo e vencer a morte, personifica a força criativa do mundo”.

Wagner constrói, assim, a imagem primordial do salvador em seu drama, tomando como referência a lenda germânica dos *Volsungos*, encontrada nos *Edda em Prosa* e *Edda Póetica*. Para dar forma à presença desse herói em *O Anel*, Wagner cria *Siegfried*, o terceiro drama desse ciclo. Nesse drama, Siegfried surge como o herói destinado a enfrentar o desafio de derrotar o dragão Fafner, guardião de grandes tesouros em uma caverna. No entanto, seu desejo mais profundo é descobrir sua verdadeira origem e conhecer seus pais. Ele sabe apenas que sua mãe faleceu logo após seu nascimento e que, desde então, Mime, um nibelungo, o criou.

Ao longo da história, Siegfried busca incessantemente informações sobre suas raízes, percebendo que pouco se assemelha a Mime, o único pai que conheceu até então. Mime, por sua vez, nunca revelou a verdade sobre sua mãe e seu pai, limitando-se a transmitir apenas o nome dado a ele pela mãe –

Siegfried – e uma espada destrozada em batalha, a *Nothung*. Entretanto, eles desconheciam que Siegfried era filho do incesto entre os irmãos-amantes Siegmund e Sieglinde, e descendente direto de Wotan. Jung (2013b, p. 460) esclarece que “O herói é o agente da transformação de Deus em homem; ele corresponde ao que chamei de personalidade-mana”.

A verdadeira origem de Siegfried começou a ser esclarecida quando Wotan, na forma de Andarilho e mago, apareceu a Mime, revelando que o garoto que ele cuidava seria o único capaz de forjar a espada *Nothung* novamente e, com ela, destruir o dragão Fafner, que possuía o anel do poder. Ao tomar conhecimento disso, Mime imediatamente passou a provocar Siegfried, dizendo que, ao forjar a espada e enfrentar o dragão, ele experimentaria o medo pela primeira vez. Determinado, o herói forjou a espada e partiu em direção à caverna onde o dragão se encontrava. Após uma longa e intensa batalha, saiu vitorioso.

Após beber o sangue do dragão, que inicialmente queimava sua mão, Siegfried tornou-se capaz de compreender as vozes de um pássaro, o qual lhe revelou ser agora o senhor do anel e detentor de toda a riqueza que antes pertencia ao nibelungo Alberich e que, atualmente, estava guardada pelo gigante Fafner. Além disso, o pássaro indicou-lhe a presença de uma mulher divina além das montanhas e rochedos, destinada a ser sua amada.

Siegfried foi um herói criado “sem a ajuda e interferência” dos deuses, principalmente do deus da batalha Wotan, mas, ao mesmo tempo, ele era filho de um incesto. Para compreender melhor a origem de Siegfried, investigo o arquétipo do *hierósgamos*, a união sagrada, na obra *A Valquíria*.

3.3 A VALQUÍRIA: O INCESTO, O HIERÓSGAMOS E A CRIAÇÃO DA IMAGEM SIMBÓLICA DO HERÓI

No presente tópico, analiso os principais aspectos simbólicos do drama *Die Walküre – A Valquíria* –, especialmente no que diz respeito à relação entre Siegmund e Sieglinde. Investigo alguns dos aspectos simbólicos que demons-

tram a relação incestuosa do casal como uma representação arquetípica. O incesto, na teoria junguiana, não é entendido como um complexo sexual, como proposto por Freud, mas como uma imagem primordial que se manifesta na humanidade desde sua origem.

O incesto, considerado um arquétipo ou uma representação primordial, não se limita à libido sexual reprimida no inconsciente pessoal. Em vez disso, ele abrange conteúdos arcaicos presentes no inconsciente coletivo, carregando uma natureza simbólica. Jung (2013b, p. 488-489), em *Símbolos da Transformação*¹⁶⁶, explica:

A teoria do incesto de Freud descreve certas fantasias que acompanham a regressão da libido e são características sobretudo do inconsciente pessoal na histeria. [...] O que realmente acontece na fantasia do incesto e ventre materno é uma imersão da libido¹⁶⁷ no inconsciente, onde provoca de um lado reações pessoais, afetos, opiniões e atitudes infantis e de outro lado anima também imagens coletivas (arquétipos), que têm significado compensador e curativo, como o mito sempre teve.

Como arquétipo presente no inconsciente coletivo, o incesto se estabelece em seu processo simbólico não como um desejo sexual do indivíduo pela mãe ou pelo pai, tal como Freud procura elucidar por meio dos seus complexos de Édipo e/ou de Electra (Jung, 2013a, p. 165). Em *Um Mito Moderno*, esse estudioso declara que “A escola freudiana estacionou no tema de Édipo, isto é, no arquétipo do incesto, e desta forma num conceito preponderantemente sexualista” (Jung, 2013h, p. 55). Ou seja, o arquétipo do incesto transcende sua conotação puramente sexual, pois é um símbolo enraizado no incons-

166 É na obra *Símbolos da Transformação* que Carl Gustav Jung, segundo as orientações de Nádia Maria Weber Santos (2024), melhor trabalha a noção de incesto simbólico. Conforme explicado por minha orientadora, para muitos especialistas, essa obra representa a ruptura entre Jung e Freud, justamente por Jung considerar o incesto simbólico, e não concreto, como o criador da psicanálise queria e supunha (orientação recebida em 3 fev. 2024).

167 “Libido. Por libido entendo a *energia psíquica*. Energia é intensidade do processo psíquico, seu *valor psicológico*. Mas não se trata de valor atribuído por considerações morais, estéticas ou intelectuais; o valor psicológico é simplesmente estabelecido por sua força *determinante* que se manifesta em certos efeitos (‘produções’) psíquicos” (Jung, 2013c, p. 474).

ciente coletivo. Sua natureza arquetípica permite que suas representações simbólicas se manifestem de várias formas, como nas relações entre o Sol e a Lua, o *animus* e a *anima*, a mãe e o filho, e o irmão e a irmã.

Por ser uma imagem primordial, o incesto permeia a vida e a cultura humana desde tempos imemoriais, sendo considerado um ponto de origem na criação do próprio ser humano. Essa concepção, segundo Jung, está ligada à ideia de *coniunctio*, que representa a união ou a conjunção, e de *hierósgamos*, representação do casamento sagrado ou matrimônio entre os deuses.

Para Jung, em *Aion – Estudo sobre o Simbolismo de Si-Mesmo* (2013e, p. 245-246):

O hierósgamos no monte é um tema popular, do mesmo modo que o hermafrodito da Alquimia, nas antigas representações, habita de preferência os outeiros. Os alquimistas também falam de um Adão que traz sua Eva sempre consigo. A *coniunctio* dos dois é um ato incestuoso, mas não praticado mais por pai e filha, e sim, de conformidade com os tempos mudados, por irmão e irmã, ou por mãe e filho, segundo o mitologema vétero-egípcio de Amon como Kamutef, termo que significa “marido de sua mãe” ou de Mut, que é a “mãe de seu pai e a filha de seu irmão”.

Nesse sentido, Jung amplia o entendimento desse arquétipo para além de um ato libidinoso e demonstra outras formas de sua relação com o arquétipo do hermafrodita e do *hierósgamos*. No arquétipo do incesto, encontra-se a atração dos opostos, do feminino com o seu *animus* e do masculino com a *anima*. Ele se estrutura pela busca do seu lado oposto, sublime, de um matrimônio divino. Em sua obra *Ab-reação, análise dos sonhos e transferência*, Jung (2012f, p. 102) diz: “O incesto simboliza a união do ser consigo mesmo. [...] Os deuses primitivos engendram quase que regularmente através do incesto, justamente pelas razões acima, e não por causa de ligações incestuosas causais”.

Essa união consigo mesmo permite compreender o arquétipo hermafrodita, em que sua totalidade se manifesta em sua imagem primordial. O hermafrodita é reconhecido não apenas como um estado de natureza híbrida, mas principalmente pelo seu caráter sagrado e original na produção da imagem própria. Na obra *Resposta a Jó*, Jung (2012c, p. 52) afirma: “Adão é considera-

do originalmente como hermafrodita, assim também a mulher e sua posteridade são consideradas como um par humano, ou seja, de um lado *Regina Caeli* (Rainha do Céu) e, de outro, o Filho divino que não tem pai humano”.

Desde a antiguidade, relações de incesto foram se constituindo como arquétipo do *hierósgamos* – casamento sagrado – simbolizando a busca da imagem própria em sua forma primordial (hermafrodita) na sagrada união dos opostos. Ou seja, a união sagrada do ser divino com a terra, da mãe-espiritual com o filho, do irmão e da irmã, da *anima* e do *animus*.

Em seu *Mysterium Coniunctionis – Os Componentes da Coniunctio Paradoxa; As Personificações dos Opostos*, Jung (2012e, p. 130) expõe:

Era o hierósgamos dos deuses, a prerrogativa mística dos soberanos, o rito dos sacerdotes etc. Trata-se aqui de um arquétipo do inconsciente coletivo, que passou a ter influência sempre crescente na vida consciente, à medida que também crescia a consciência.

Durante muito tempo, o arquétipo do matrimônio sagrado foi uma influência significativa em várias estruturas sociais como um elemento cultural. Diferentes comunidades o utilizaram como justificativa para casos de incesto que ocorriam em algumas famílias e instituições, visando manter suas propriedades e genealogias ou linhagens. Em diferentes períodos históricos, e até hoje, esse arquétipo continua sendo considerado um tabu. Na teoria de Freud, como já mencionado, o incesto é visto como um impulso libidinoso, sendo assim condenado e considerado pecaminoso na sociedade contemporânea, especialmente quando ocorre entre mãe e filho ou entre irmãos.

No entanto, a “intervenção” simultânea do Espírito Santo vem desvendar o sentido secreto do incesto, da união do irmão e da irmã ou da mãe e do filho como um símbolo indecoroso para exprimir uma *unio mystica* (união mística). O incesto, enquanto união entre parentes consanguíneos, é um tabu universal, mas não deixa de ser uma prerrogativa de reis – por exemplo os casamentos incestuosos entre os faraós (Jung, 2012f, p. 102).

O arquétipo do *hierósgamos* (casamento sagrado) assume uma importância significativa em diversas culturas, pois oferece uma compreensão de que

o incesto pode ser interpretado como uma busca pelo estado primordial do ser consigo mesmo, representado pelo arquétipo hermafrodita. Essa ideia é destacada por Jung, que observa que, dependendo da estrutura social e da posição dentro dela, o incesto pode ser legitimado como uma união entre pessoas consanguíneas, especialmente entre irmãos. Em muitos casos, essa prática é justificada pelo entendimento de que eles são seres sublimes e/ou divindades encarnadas na terra.

Jung (2012f, p. 114) declara que “Realmente, a ideia do hierósgamos incestuoso aparece nas religiões dos povos civilizados e vai se ramificando até atingir a mais alta espiritualidade nas grandes representações do universo cristão”. Por consequência, determinadas instituições partem do princípio de que o ato incestuoso se fundamenta na construção simbólica do *hierósgamos*.

Essa construção simbólica do casamento sagrado entre indivíduos que se elevam acima dos demais é concebida para mitigar a natureza pecaminosa do ato incestuoso. Dessa forma, o *hierósgamos* se manifesta como a união incestuosa dos opostos, seja na relação entre mãe e filho ou entre irmão e irmã. Nas representações artísticas, devido à sua natureza libidinosa e imoral, esse ato frequentemente culmina de forma trágica, resultando na morte de um ou mais personagens, conforme sinalizado por Jung (2013b, p. 243):

Como o incesto precisa ser evitado de qualquer maneira, necessariamente resulta ou na morte do filho-amante ou sua autocastração como castigo pelo incesto cometido, ou o sacrifício dos instintos, ou expiação contra a tendência ao incesto. Como a sexualidade é um dos exemplos mais convincentes da força dos instintos, ela também é a mais atingida pelo recurso ao sacrifício, a abstinência.

À luz das ideias apresentadas, busca-se compreender como o arquétipo do incesto e do *hierósgamos* se manifesta no drama wagneriano *A Valquíria*, segunda parte da tetralogia *O Anel do Nibelungo*. Na obra, surgem imagens arquetípicas importantes, como a da *anima*, representada por Brünnhilde, e a do herói, Siegfried, resultado da união incestuosa de Siegmund e Sieglinde.

O tema central de *A Valquíria* é a criação da imagem arquetípica divina do herói, que, sem depender dos deuses, torna-se capaz de derrotar o dragão

Fafner e recuperar o anel do poder para evitar a ruína dos deuses e a vingança desejada por Alberich, o nibelungo. O drama, com quase quatro horas de duração, está dividido em três atos.

No primeiro ato, a trama se desenrola em torno do relacionamento entre os irmãos Siegmund e Sieglinde, que, sem conhecerem sua verdadeira relação de parentesco, se apaixonam instantaneamente. Apesar de descobrirem que são gêmeos, eles permanecem profundamente envolvidos emocionalmente e acabam se entregando a um ato de incesto e traição, já que Sieglinde é casada com Hunding, um inimigo de Siegmund.

O ato se inicia com Siegmund chegando à casa e às terras de Hunding, após escapar de um grupo de homens implacáveis conhecidos como os *Neidinges* (Wagner, 2022), que buscavam vingar a morte de seus irmãos e amigos. Fugitivo e exausto, Siegmund encontra refúgio na casa, onde é recebido por uma mulher que se apresenta como Sieglinde, esposa de Hunding. Pouco depois de ela acolher o estranho e oferecer-lhe hospitalidade, seu marido chega e percebe as semelhanças entre os dois.

Hunding, cumprindo seu papel de anfitrião, recebe o desconhecido à sua mesa e solicita que ele conte sobre sua origem. Após Siegmund revelar sua procedência e a que família pertencia, seu anfitrião se transforma em seu inimigo ao descobrir que Siegmund é responsável pela morte de seus amigos e irmãos, desafiando-o para um duelo, mas garante-lhe a hospitalidade da noite e o instrui a preparar suas armas e escudo para o enfrentamento ao amanhecer.

Agora seu inimigo, Hunding obriga Sieglinde a preparar sua bebida e conduzi-lo aos seus aposentos. Ela obedece, mas, após um tempo, retorna, tendo dado a Hunding uma bebida contendo um sedativo. Ela alerta o forasteiro para que fuja antes que seja tarde demais. Siegmund rejeita o conselho, afirmando que, se tivesse uma espada, provaria sua habilidade para derrotar Hunding e qualquer outro desafiante, pois era um Valsungo, filho de um Wölfe.

Nesse momento, Siegmund compartilha com a mulher os trágicos eventos envolvendo sua família, desde o roubo até o desaparecimento de sua irmã

e a morte de sua mãe no dia em que saíra para caçar com seu pai. Revela também que, no mesmo dia, seu pai desapareceu após serem perseguidos durante a caçada, deixando-o sozinho e sem rumo pela terra, sem qualquer auxílio ou destino definido, vagando sem propósito desde então. Lembra-se da promessa feita por seu pai: que, no momento de maior necessidade, uma espada lhe seria entregue.

Ao ouvir a história, Sieglinde recorda-se de um Andarilho que, em uma festa, introduziu uma espada em um tronco de árvore, desafiando os presentes a retirá-la, afirmando que somente um verdadeiro herói seria capaz. Desde então, muitos tentaram retirá-la, mas nenhum homem conseguiu.

Sieglinde recordou as palavras proféticas do Andarilho, que afirmou que aquele que conseguisse retirar a espada da árvore seria seu irmão e seu grande amor. Convicta de que Siegmund era esse herói destinado, ela acreditava que ele conquistaria não apenas a espada, mas também seu coração. Movido por tal confiança, Siegmund encheu-se de determinação e extraiu a espada do freixo, batizando-a de *Nothung* – necessidade.

Nesse momento, uma noite de lua cheia irrompeu, anunciando a chegada da primavera e dissipando o inverno sombrio que assolava a casa e os corações de Sieglinde e Siegmund. Descobrimo simultaneamente seu amor e parentesco, eles se entregaram um ao outro sob a luz da lua, consumando seu amor incestuoso antes de fugir juntos da casa de Hunding, marido de Sieglinde.

No trecho destacado, identifica-se o arquétipo do incesto concretizado na relação entre irmão e irmã, representado pelos gêmeos Siegmund e Sieglinde. É evidente a presença do *hierósgamos* incestuoso, pois ambos são seres de origem divina, filhos de Wotan, o Wölfe, o Andarilho. Além disso, é perceptível a natureza do arquétipo do hermafrodita, que representa a união dos opostos homem/mulher na criação da imagem primordial. Anteriormente separados e distanciados, os irmãos agora se reencontram e se unem no desejo de se tornarem um único ser. Para uma compreensão mais clara dessa relação incestuosa, apresento pequenos fragmentos do trecho final da cena três, do primeiro ato de *A Valquíria*.

Sieglinde*(Starting up in alarm and tearing herself away)*

Ha, wer ging?/ wer kam herein?

Ha, who went out? Who came inside?

*(The door remains open: a glorious spring night outside; the full moon shines in and throws its bright light on the pair, so that they can suddenly see each other in total clarity.)***Sigmund***(In gentle ecstasy)*

[...]

(Tenderly)

Die Liebe lockte den lenz;
 In uns'rem Busen
 Barg sie sich tief;
 nun lacht sie selig dem Licht.
 Die bräutliche Schwester
 Befreite der Bruder;
 Zertrümmert liegt
 Was je sie getrennt;
 Jauchzend grüsst sich
 Das junge Paar:
 Vereint sind Liebe und Lenz!

Love has lured Spring here.
 Deep in our breasts
 Love lay hidden;
 In bliss she now laughs in the light.
 The sister-bride
 was freed by her brother;
 in ruins lies
 what held them asunder;
 exulting, the couple
 greet one another:
 United are love and spring!

Sieglinde

Du bist der lenz,
 Nach dem ich verlangte
 In frostigen Winters Frist;
 [...]

You are the Spring
 for which I longed
 in frosty wintertime;

Sieglinde*(Gazing into his eyes again)*

Deines Auges Gluth
 Erglänzte mir schon: –
 So blickte der Greis
 Grüssend auf mich,
 Als der Traurigen Trost er gab
 An dem Blick
 Erkennt' ihn sein King –
 Schon wollt' ich bei'm Namen ihn
 [nennen –
 Wehwalt heiss't du fürwahr?

Your eye's smouldering glance
 glinted upon me ere now: –
 so the greybeard looked
 as he greeted me once
 and brought comfort to me in my sadness.
 By his glance
 his child knew who he was –
 I wanted to call ou his name –
 Is Wehwalt really what you are called?

[...]

Siegmond

(Leaping up)

Siegmond heiss' ich,
 Und Siegmund bin ich
 bezeug' es diess Schwert,
 das zaglos ich halte!
 Wälse verhiess mir,
 In höchster Noth
 Fand' ich es einst:
 [...]
 Nothung! Nothung!
 So nenn' ich dich Schwert –
 Nothung! Nothung!

Siegmond I'm called
 and Siegmund I am:
 be witness this sword
 That I hold without flinching!
 Wälse promised
 I'd find it one day
 in my time of greatest need:
 [...]
 Nothung! Nothung!
 So I name you, sword!
 Nothung! Nothung!

[...]

Sieglinde*(Tearing herself free in the utmost intoxication and standing before him)*

Bist du Siegmund,
 Den ich hier sehe –
 Sieglinde bin ich,
 die dich ersehnt:
 die eig'ne Schwester
 gewann'st du zueins mit dem
 [Schwert!

If you are Siegmund
 whom I see here –
 Sieglinde am I,
 who has longed for you:
 your own true sister
 you've won for yourself with the sword!

*(She throws herself at his breast.)***Siegmond**

Braut und Schwester
 Bist du dem Brunder –
 So blühe denn Wälsungen-Blut!

Bride and sister
 you are to your brother –
 So let the blood of the Wälsungs blossom!

(He draws her towards him with furious passion. The curtain falls quickly (Wagner, 2019, p. 134-139)).

Em português:

(A porta principal se abre completamente)

Sieglinde

(Se alarmando e se afastando)

Ah, quem saiu? Quem entrou?

(A porta permanece aberta: uma gloriosa noite de primavera lá fora; a lua cheia brilha e joga luz sobre o par, de modo que eles podem repentinamente ver um ao outro com total clareza.)

Siegmund

[...]

(Ternamente)

O amor atraiu a primavera aqui.
No fundo dos nossos peitos
O amor estava escondido;
Em êxtase ele agora ri na luz.
O noivo e irmão
Foi libertado por sua irmã:
Nas ruínas está
O que os separou;
Exultante, o casal se cumprimenta:
Unidos estão o amor e a primavera!

Sieglinde

Você é a primavera
Pela qual eu ansiava
No gelado inverno;

[...]

Sieglinde

(Olhando em seus olhos novamente)

O ardente relance de seu olhar
Brilhou sobre mim agora:
Assim o ancião olhou
Quando me saudou uma vez
E me trouxe conforto em minha tristeza,
Por seu olhar,
Seu filho sabia quem ele era,
Eu queria chamá-lo por seu nome;
É Wehwalt realmente como você é chamado?

[...]

Sigmund*(Dando um salto)*

Sigmund eu chamo
 E Sigmund eu sou:
 Seja testemunha desta espada
 Que eu seguro sem vacilar!
 Wälse prometeu
 Que eu a encontraria um dia
 No meu momento de maior necessidade:
 Eu a tomo agora!

[...]

Nothing! Nothing! *(Necessidade)*
 Então eu te nomeio, espada!
 Nothing! Nothing!

[...]

Sieglinde*(Livrando-se do seu abraço em extremo êxtase e parando em pé diante dele)*

Se você é Sigmund
 Quem eu vejo aqui,
 Sieglinde *(vitória gentil)* eu sou,
 Quem ansiava por você:
 Sua própria e verdadeira irmã
 Você conquistou para si mesmo com a espada!
(Ela se joga em seu peito)

Sigmund

Noiva e irmã
 Você é para o seu irmão,
 Então deixe o sangue dos Volsungos florescer!

(Ele a puxa para si com furiosa paixão. A cortina cai rapidamente (Wagner, 2022, p. 115-122)).

O primeiro ato de *A Valquíria* termina destacando a relação incestuosa entre irmão e irmã. Tal situação ocorre durante uma noite de lua cheia, na qual os Volsungos, Sigmund e Sieglinde, filhos de Wälse – o Lobo –, se re-

conhecem como irmãos gêmeos e entregam-se ao amor. Nesse ato, há uma conexão do jovem casal com Wotan, o deus dos tratados. Essa ligação permite compreender a presença do *hierósgamos*, conferindo-lhes o direito à união mística do casamento sagrado. Dessa maneira, evidencia-se o *hierósgamos* incestuoso que se configura, aqui, para revelar a figura do hermafrodita, a união primordial entre homem e mulher.

Essa ligação se intensifica ainda mais no segundo ato, no qual Wotan, acompanhado de sua valquíria favorita, Brünnhilde, prepara-se para a batalha iminente entre Siegmund e Hunding. Para Wotan, Siegmund era o herói escolhido para vencer a batalha e, depois, conforme seus planos, deveria ser o responsável por matar o dragão Fafner e recuperar o anel. Desse modo, o deus da guerra revelou todo o plano a Brünnhilde e solicitou que ela protegesse seu herói a todo custo. Para Wotan, Siegmund representava o maior herói que já existira, o único capaz de realizar feitos que apenas um deus poderia concretizar, sem depender da ajuda ou interferência dos outros deuses. Portanto, repleto de contentamento, Wotan compartilhou seus desejos com Brünnhilde, expressando sua ávida esperança no herói, seu próprio filho, ali presente.

O segundo ato de *A Valquíria* se inicia com o desejo de Wotan de recuperar o poder do Anel das mãos do dragão Fafner, buscando evitar o fim dos deuses pelas garras do nibelungo Alberich, depositando sua esperança em seu filho herói. Esse ato é dividido em cinco cenas, ambientadas entre os montes onde residem os deuses e a terra. É nesse contexto espacial que o segundo ato se desenvolve, com as idas e vindas dos deuses Wotan e Fricka, da valquíria Brünnhilde, dos irmãos Siegmund e Sieglinde, e de Hunding, o homem traído que anseia por vingança.

Na primeira cena, como mencionado anteriormente, ocorre o encontro entre Wotan e sua filha Brünnhilde. Nela também está presente Fricka, esposa de Wotan (senhor dos tratados) e deusa do matrimônio sagrado. Fricka procura Wotan para exigir que ele impeça Siegfried de vencer a batalha, pois a deusa, indignada com a relação incestuosa dos irmãos e a quebra dos votos sagrados do matrimônio, atendeu às preces de Hunding.

Wotan contra-argumenta, afirmando que, como deus, não pode interferir no destino do herói, que foi criado sem qualquer ajuda da divindade da guerra. Fricka, percebendo as artimanhas de seu esposo, lembra-lhe que tal afirmação é falsa, pois ela sabe da relação afetiva e paternal que ele tem com ambos. Além disso, destaca que a espada que o herói empunha foi forjada por ele próprio.

O senhor da guerra tenta persuadir sua companheira a reconsiderar sua posição, revelando-lhe seus planos, dos quais ela não tinha conhecimento; no entanto, a deusa não o ouve, exigindo que Wotan cumpra sua palavra, pois ele é o deus dos Tratados. Wotan tenta, mais uma vez, ao menos, permitir que Fricka conceda a Brünnhilde o direito de seguir sua própria vontade na batalha e escolher por si mesma quem deveria triunfar. No entanto, a deusa permanece inflexível e pede que Wotan não quebre sua palavra, ordenando que a valquíria não defenda o herói no campo de batalha.

Após a realização do novo tratado entre eles, Fricka se retira e Brünnhilde entra, encontrando seu pai, Wotan, imerso em profunda angústia. Assustada, ela pede que seu pai lhe conte o que ocorreu e qual foi a decisão tomada em relação a Siegmund. Ele revela o segredo mais obscuro que jamais compartilhara com ninguém, explicando que o futuro dos deuses estava em jogo.

Depois de mostrar à valquíria o que apenas sua alma percebia, Wotan ordena que ela atenda ao desejo de Fricka e assegure a derrota de Siegmund na batalha, conduzindo-o então a Walhalla. O senhor da guerra sai contrariado ao perceber que seu destino e sua liberdade estavam condicionados pelos tratados que firmara. Brünnhilde, constatando a tristeza de seu pai, monta em seu cavalo alado e vai ao encontro de Siegmund. Este e Sieglinde aparecem exaustos, após terem fugido da casa de Hunding. Encontram-se no meio de uma floresta, sem forças e cansados demais para continuar. Sieglinde, completamente exaurida, adormece, enquanto Siegmund fica vigiando seu sono.

É nesse momento que aparece a valquíria Brünnhilde, revelando-lhe que ele deveria segui-la até Walhalla, onde estão reunidos todos os maiores heróis, incluindo Wälse, seu pai, e Wotan. No entanto, ele não poderia levar

sua recém-amada esposa-irmã, pois não era a hora dela e seu destino não era compatível. Ele se recusa a deixar sua amada irmã sozinha, afirmando que preferiria tirar suas próprias vidas a ir sem ela. Comovida por esse gesto, Brünnhilde promete lutar ao lado dele na batalha e protegê-lo com seu próprio escudo contra as investidas de Hunding.

Tem início, então, a batalha entre Siegmund e Hunding, que se enfrentam em ataques ferozes. Siegmund tem a vantagem de contar com a proteção da valquíria. No entanto, subitamente, Wotan surge em fúria e, com um único golpe, quebra *Nothung*, a espada forjada por ele e dada a seu filho. Nesse momento crítico, Hunding consegue atingir Siegmund, que tomba rapidamente, sem vida, ao chão. Ao perceber a gravidade de sua decisão, Brünnhilde agarra Sieglinde e foge com ela para junto de suas irmãs. Wotan, então, retira a vida de Hunding e desaparece atrás da valquíria. Assiste-se aqui ao início do grande conflito entre Wotan e Brünnhilde, entre a *anima* e seu pai.

Para Jung (2013b, p. 423-425), em seu *Símbolos da Transformação*,

O tema da perseguição aqui não está ligado à mãe e sim a Wotan, de acordo com a saga de Linos e outras, onde também o pai é o perseguidor. Wotan é o pai de Brünnhilde, havendo entre eles um relacionamento estranho. [...] Brünnhilde é uma espécie de parte separada de Wotan, uma parcela da personalidade do mesmo. [...] É estranho que Wagner tenha colocado o aspecto executivo de um deus tão guerreiro como Wotan nas mãos de um ser feminino, apesar do modelo grego de Palas Atena. [...] Wotan encontra-se nesta situação, assim como todo herói masculino que não sabe de sua própria feminilidade insidiosa.

Na afirmativa de Jung, observa-se uma explicação sobre a relação entre o pai e sua filha e a ruptura entre ambos. Wotan, ao perceber que Brünnhilde desobedeceu à sua ordem ao proteger aquele que deveria ser morto em batalha e, em seguida, fugiu com uma mulher que carregava em seu ventre o filho de um incesto, busca imediatamente punir tamanha ousadia.

No entanto, antes de adentrar nesse contexto, apresento a perspectiva que levou Wotan a mudar de ideia, abordando também o desejo de romper com as tradições estabelecidas e expressar sua visão sobre o incesto cometi-

do pelos irmãos. A parte selecionada desse segundo ato é a cena um, na qual ele revela a Fricka seus planos. Como é um trecho extenso, apresento apenas algumas partes que considero relevantes para a discussão sobre o incesto em Wagner (2019, p. 141-147):

(Brünnhilde disappears behind the high rock at the side. Fricka arrives on the mountain ridge from the gorge in a chariot drawn by two rams: here she stops abruptly and climbs out. She strides impetuously towards Wotan, who is standing at the front of the stage.)

Wotan

Was Fricka kümmert
Künde sie frei.

Let Fricka freely
confide her cares.

Fricka

Ich vernahm Hunding's Noth,
Um Rache rief er mich an:
der Ehe Hüterin
hörte ihn,
verhiess streng
zu strafen die That
des frech frevelnden Paar's
das Kühn den Gatten gekränkt. –

Hunding's distress I heard;
he called on me for vengeance:
wedlock's guardian
gave him ear
and promised to punish
severely the deed
of that brazenly impious pair
that dared to wrong a husband. –

Wotan

Was so schlimmes
Schuf das Paar,
Das liebend einte der Lenz?
Der Minne Zauber
Entzückte sie:
Wer büsst mir der Minne Macht?

What was so wrong
That was done by the couple
That Spring united in love?
Love's enchantment
had cast upon them its magic spell:
Who'll make me amends for the power of
[love?

Fricka

Wie thörig und taub du dich stell'st,
Als wüsstest fürwahr du nicht,
Dass um der Ehe
Heiligen Eid,
Den hart gekränkten, ich klage!

How foolish and dull you pretend to be,
as though, in truth, you did not know
that I grieve for wedlock's
holy now,
a vow most harshly broken!

Wotan

Unheilig
Acht' ich den Eid,
Der Unliebende eint;
Und mir wahrlich
Muthe nicht zu,
Dass mit Zwang ich halte
Was dir nicht haftet:
Denn wo kühn kräfte sich regen
Da rath' ich offen zum Krieg.

Unholy
I deem the vow
that binds unloving Hearts;
and, in truth, you cannot
expect me now
to bind by force
what won't be bound by you:
wherever forces are boldly stirring,
I openly counsel war.

Fricka

Achtest du rühmlich
Der Ehe Brucj,
so prahle nun weiter
und preis' es heilig,
dass Blutschande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaar's
Mir schaudert das Herz,
es schwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schwester den Bruder!
Wann – ward es erlebt,
Dass leiblich Geschwister sich liebten?

If you think breach
of wedlock worthy of praise,
then go on boasting
and deem it holy
that it incest springs
from the bond of a twin-born pair!
My heart is quaking,
my brain is reeling:
as bride a sister
Embraced her brother!
When was it witnessed
that natural siblings loved on another?

Wotan

Heut' – hast du's erlebt:
erfahre so,
was von selbst sich fügt,
sei zuvor auch noch nie es
[gescheh'n.
Dass jene sich lieben,
Leuchtet dir hell:
Drum höre redlichen Rathh!
Soll süsse Lust
Deinen Segen dir lohnen,
so seg'ne, lachend der Liebe,
Siegmund's und Sieglinde's Bund!

Today you have witnessed it happen:
learn thus that a thing
might befall of itself
though it never happened before.
That those two are in love
is a plain as the day:
So hear my honest advice!
if sweet delight
shall reward your blessing,
then, smiling on love, bestow that
[blessing
On Siegmund's and Sieglinde's bond.

Fricka

(Breaking out in the most violent indignation)

So ist es denn aus
Mit den ewigen Göttern,
seit du die wilden
Wälsugen Zeugtest? –

[...]

Nichts gilt dir der Hehren
Heilige Sippe;

[...]

Dass nach Lust und Laune nur walte
Diess frevelnde Zwillingspaar,
Deiner Untreue zuchtlose Frucht! –

[...]

Trauernden Sinnes
Musst' ich's ertragen
zog'st du zur Schlacht
mit den schlimmen Mädchen,
die wilder Minne
Bund dir gebar;
Denn dein Weiss noch scheutest du so,

Dass der Walküren Schaar,
und Brünnhilden selbst,
deines Wunsches Braut,
in Gehorsam der Herrin du gab'st

So is this the end
of the blessed immortals,
since you begot
those dissolute Wälsungs? –

The gods's hallowed kin
means nothing to you:

that this impious twin-born pair,
your falsehood's wanton fruit,
Might obey the dictates of pleasure and
[whim! –

In sadness of spirit
I had to stand by,
While you fared to the fray
with those ill-mannered girls,
who were born of the bond
of a dissolute love;
for you still held your wife in sufficient
[awe

that the valkyrie band,
and Brünnhild' herself
the bride of your wishes,
you gave to me to obey as their mistress.

[...]

Wotan

(*Calmly*)

Nichts lerntest du,
Wollt' ich dich lehren,
Was nie due erkennen Kannst,
Eh' dir ertagte die That.
Stets Gewohntes
Nur magst du versteh'n:
Doch was noch nie sich traf,
Danach trachtet mein Sinn!
Eines höre!
Noth thut ein Held,
Der, ledig göttlichen Schutzes,
Sich löse vom Göttergesetz:

You learned nothing at all
When I tried to teach you
things you can never recognize
Until the deed has dawned on you.
Age-old custom
is all you can grasp:
but my thoughts seek to encompass
What's never yet come to pass. –
Hear on Thing alone!
A hero is needed
who, lacking godly protection,
breaks Loose from the law of the gods.

So nur taugt er
Zu wirken die that,
Die, wie noth sie den Göttern,
dem Gott doch zu wirken verwehrt.

thus alone is he fit
to perform that feat
which, needful though it is to the gods,
the god is forbidden to do.

Na versão em português, temos:

(Brünnhilde desaparece por trás da rocha alta ao lado. Fricka chega ao cume da montanha a partir do desfiladeiro em uma carruagem puxada por dois carneiros: aqui ela para abruptamente e sobe. Ela caminha impetuosamente em direção a Wotan, que está de pé em frente ao palco.)

[...]

Wotan

Deixe que Fricka conte livremente
O que a preocupa.

Fricka

A angústia de Hunding ouvi;
Ele me chamou por vingança:
A guardiã do matrimônio
Deu-lhe atenção
E prometeu punir
Severamente a ação
Daquele par audaciosamente ímpio
Que ousou enganar um marido.

Wotan

O que de tão errado
Foi feito pelo casal
Que a primavera uniu no amor?
O encantamento do amor
Lançou sobre eles seu feitiço:
Quem me compensaria pelo poder do amor?

Fricka

Quão tolo e maçante você finge ser,
Como se, na verdade, não soubesse
Que eu sofro pelo voto
Sagrado do matrimônio,
Um voto tão duramente quebrado!

Wotan

Profano
Julgo o voto
Que une corações desamparados;
E, na verdade, não pode
Esperar que eu
Una pela força
O que não pode manter-se unido por você:
Onde quer que as forças estejam se movendo com ousadia,
Eu abertamente aconselho a luta.

Fricka

Se acha que a quebra
De um casamento é digna de louvor,
Então continue se gabando
E considere sagrado
Que o incesto provenha
Do vínculo de um par de gêmeos!
Meu coração está tremendo,
Meu cérebro está cambaleando:
Como noiva, uma irmã
Abraçou seu irmão!
Quando foi testemunhado
Que irmãos naturais se amavam?

Wotan

Hoje você testemunhou isso acontecer:
Aprenda assim que algo
Pode acontecer por si mesmo,
Embora nunca tenha acontecido antes.
Que aqueles dois estão apaixonados
É tão claro quanto o dia:
Então ouça meu honesto conselho!
Se doce prazer
Recompensar sua benção,
Então, sorrindo com amor, conceda essa benção
Aos vínculos de Siegmund e Sieglinde.

Fricka

(Irrompendo na mais violenta indignação)
Então este é o fim

Dos abençoados imortais,
Desde que você gerou
Aqueles dissolutos Volsungos?

[...]

A santificada família dos deuses
Não significa nada para você;

[...]

Sobre esse par de gêmeos ímpios,
O fruto devassado de sua falsidade
Pode obedecer aos ditames do prazer e do capricho!

[...]

Em tristeza de espírito
Tive que suportar,
Enquanto você se encaminhava para a batalha
Com aquelas deselegantes donzelas,
Que nasceram do vínculo
De um amor criminoso;
E ainda manteve sua esposa suficientemente respeitada
Pelo fato de a tropa das valquírias
E a própria Brünnhilde,
A noiva de seus desejos,
Você me deu para obedecerem a minhas ordens.

[...]

Wotan

(Calmamente)

Você não aprendeu nada
Quando tentei ensinar-lhe
Coisas que nunca poderá reconhecer
Até que a ação tenha acontecido perante você.
Um costume antigo
É tudo o que consegue entender:
Mas meus pensamentos procuram abranger
O que nunca ainda chegou a acontecer.
Ouça somente uma coisa!
É necessário um herói que,
Desprovido de proteção divina,
Se liberte da lei dos deuses:
Assim somente ele estará apto

A realizar a façanha que,
Por mais necessária que seja aos deuses,
A um deus é proibido fazer (Wagner, 2022, p. 124- 128).

No drama, os trechos selecionados para análise destacam a consciência de Wotan em relação ao ato incestuoso e seu anseio pelo que ainda não fora visto até então. Para Fricka, a deusa do matrimônio e dos votos sagrados, aquele ato pecaminoso, se admitido, representaria a vergonha e o fim dos deuses. Em outras palavras, enquanto Wotan compreende o ato cometido pelo casal de irmãos como algo novo e necessário, Fricka o percebe como algo ultrajante e inadmissível, especialmente por envolver um par de gêmeos. Ambos têm uma percepção clara de como cada um vê o incesto, mesmo que ele seja praticado por criaturas provenientes do próprio deus dos tratados.

Tal como já mencionado, impulsionado pelo desejo de obter o poder do Anel e evitar a destruição dos deuses, para Wotan era imperativo que o ato incestuoso ocorresse. Dessa forma, um herói, criado por ele próprio e sem qualquer intervenção divina, poderia realizar proezas comparáveis às realizadas apenas pelos deuses. No entanto, devido aos compromissos dos deuses, tal ação não estava ao alcance deles, tornando necessário criar um herói.

Wotan, então, explica a Fricka que os antigos votos sagrados do matrimônio precisavam ser quebrados para dar lugar a uma nova experiência de vida e pede à deusa que abençoe a união dos irmãos e conceda-lhes sua bênção. No entanto, Fricka se recusa categoricamente, pois, como guardiã dos votos matrimoniais, o que mais prezava era o respeito à palavra empenhada em cerimônia. Ela exige, então, que Wotan – que já havia ofendido sua honra ao criar o casal de irmãos e as valquírias com a grande-mãe terra, Erda – cumpra sua palavra sobre sua lança dos tratados e ordene a Brünnhilde que não tome partido na batalha, permitindo que Hunding – o traído – vença. Essa ação não foi realizada por Brünnhilde, como anteriormente demonstrado.

O terceiro ato começa com uma das cenas mais belas e desafiadoras da dramaturgia mundial, conhecida como *A Cavalgada das Valquírias*. Pela primeira vez, em todo o drama de *A Valquíria*, todas as nove valquírias apa-

recem juntas. Até então, apenas Brünnhilde, a protetora das vontades de Wotan, havia sido vista.

O drama, dividido em três longas cenas, tem início com o agrupamento das valquírias, que, após terem ido individualmente a diferentes campos de batalha em busca dos heróis escolhidos por Wotan, se reúnem para entrar em Walhalla. É importante ressaltar que Wotan havia reunido esses heróis com o objetivo de enfrentar uma possível guerra entre os deuses e o nibelungo Alberich. O anão, que ambicionava reconquistar o anel, teve um filho com uma mulher e preparou um exército para concretizar sua vingança contra os deuses.

Dito isso, retorno à cena um do terceiro ato, onde oito das nove valquírias estão reunidas com os heróis selecionados em batalhas. A nona valquíria, Brünnhilde, havia ido ao campo de batalha buscar o herói que Wotan lhe encarregara de trazer. Preocupadas com Brünnhilde, as demais valquírias começam a chamá-la, e ela aparece na cena extremamente agitada, trazendo consigo uma mulher em seu cavalo alado, ao invés de um herói.

A mulher que Brünnhilde trazia era Sieglinde, a irmã e noiva do herói Siegmund, morto em combate por Wotan. As oito valquírias que ali já estavam com os corpos de seus heróis ficam assustadas e amedrontadas, pois o que testemunhavam nunca havia acontecido; percebem que algo errado ocorreu no campo de batalha, visto que sua irmã está pedindo socorro, ao mesmo tempo que, sobre as nuvens, vem Wotan, furioso, em seu cavalo.

Brünnhilde relata às suas irmãs o que aconteceu e pede proteção para si e para Sieglinde. No entanto, as irmãs não se atrevem a atender ao pedido, pois compreendem que tal ato seria contrário às ordens de seu pai. Sieglinde então pede a Brünnhilde que enfie a espada em seu peito, pois seria impossível viver dali em diante sem seu irmão, amante e esposo, revelando que em seu ventre reside o fruto do amor entre ela e Siegmund.

A valquíria, percebendo que as irmãs não a ajudariam, orienta Sieglinde a fugir para a terra do leste, onde habitam os nibelungos, e onde encontrará, numa caverna, o perigoso dragão Fafner, que dorme sobre seu tesouro. Ali, embora perigoso, seria o local mais seguro para Sieglinde, uma vez que o deus

da batalha não ousaria entrar naquele lugar. Seguindo o conselho de Brünnhilde, Sieglinde foge para a terra do leste no exato momento em que Wotan chega para puni-las. À vista disso, tem início a segunda cena do terceiro ato.

As valquírias se reúnem para proteger Brünnhilde da ira de seu pai. Toda a ação da cena se desenrola na explicação e no esclarecimento do motivo pelo qual Wotan deseja punir sua filha. Após vencer os argumentos de seu pai, as demais valquírias se retiram, deixando Brünnhilde entregue ao seu destino. Dessa forma, tem início a terceira e última cena de *A Valquíria*.

Nela, Brünnhilde tenta explicar por que tomou a decisão de proteger Siegmund e fugir com Sieglinde, que esperava um filho de seu amado herói. Wotan diz a ela que não poderia amar a criança, pois ela seria fruto de um incesto e cresceria sem sua bênção e sem sua ajuda, pois fora gerada em um vínculo sagrado, porém incestuoso, entre irmão e irmã; portanto, teria que aprender a viver sozinha.

Brünnhilde é punida com a perda de sua divindade e de seu vínculo com os deuses, sendo destinada à submissão e ao controle de um homem. Aceitando seu destino, ela apenas pede a Wotan que a proteja de ser subjugada por qualquer homem, exceto aquele que seja considerado o maior entre todos os mortais e tenha o direito de despertá-la para conquistar seu amor.

Wotan a adormece e convoca o deus Loge, senhor das trapaças e do fogo, para que permaneça ali vigiando o sono da valquíria até que um herói destemido possa atravessar as chamas e despertá-la. Surge, então, uma grande chama que cerca toda a caverna onde Brünnhilde dorme. Assim se encerra o segundo drama do Ciclo do Anel.

Para finalizar essa análise sobre os arquétipos do incesto e do *hierós gamos* – matrimônio sagrado –, exponho dois trechos da cena um, da valquíria Brünnhilde, a mãe espiritual de Siegfried, e de Sieglinde, a mãe carnal do herói. No primeiro trecho, encontra-se:

Brünnhilde

Lebe, o Weib,
um der Liebe willen!

O Woman, live
or the sake of love!

Rètte das Pfand,
das von ihm du empfangst:

Save the pledge
you received from him:

(Forcefully and insistently)

ein Wälsung wächst dir im Schooss!

a Wälsung stirs in your womb!

(Sieglinde initially starts up violently, but her face immediately lights up with sublime joy.)

Sieglinde

Rette mich, Kühne!

Save me, brave woman!

Rette mein Kind!

Rescue my child!

Schirmt mich, ihr Mädchen,

Shield me, you maidens,

mit mächtigstem Schutz!

with mightiest shelter!

(An ever-darkening tempest rises in the background (Wagner, 2019, p. 175-176)).

Em versão na língua portuguesa, esse texto de Wagner (2022, p. 169-170) foi traduzido da seguinte forma:

Brünnhilde

Ó mulher, viva

Em nome do amor!

Salve a promessa

Que recebeu dele:

(Com força e insistência)

Um Volsungo se agita no seu ventre!

(Sieglinde inicialmente se levanta violentamente, mas seu rosto imediatamente se ilumina com alegria sublime.)

Sieglinde

Salve-me, brava mulher!

Resgate meu filho!

Protejam-me, donzelas,

Com o mais poderoso abrigo!

Em um outro trecho da peça de Wagner (2019, p. 177-178), lê-se:

Brünnhilde

Fort denn eile

Then hurry away

Nach Osten gewandt!

And head for the east!

Muthigen Trotzes

In brave defiance

Ertrag' alle Müh'n

bear all burdens –

Hunger und Durst,	hunger and thirst,
Dorn und Gestein;	thorns and stones;
Lache, ob Noth,	laugh if need
Ob Leiden dich nagt!	Or suffering plague you!
Denn eines wiss'	Know this alone
Und wahr' es immer	and ward it always:
Den hehrsten Helden der Welt	the world's noblest hero,
Heg'st du, o Weib,	o woman, you Harbour
Im schirmenden Schooss! –	within your sheltering womb! –
<i>(She takes the fragments of Siegmund's sword from beneath her coat of mail and hands them to Sieglinde)</i>	

Verwahr' ihm die starken	For him keep safe
Schwertes-Stücken;	the sword's stout fragments;
seines Vaters Walstatt	from his father's field
entführt' ich sie glücklich:	I haply took them:
der neu gefügt	let him who'll wield
das Schwert einst schwingt,	the newly forged sword
den Namen nehm' er von mir –	receive his name from me –
Siegfried erfreu' sich des Sieg's	may 'Siegfried' joy in Victory!

Em português:

Brünnhilde

Então se apresse
E vá para o leste!
Em corajoso desafio
Suporte todos os fardos;
Fome e sede,
Espinhos e pedras;
Ria se a necessidade
Ou o sofrimento te atormentarem!
Saiba somente disso
E proteja-o sempre:
O mais nobre herói do mundo,
Ó mulher, você abriga
Dentro do seu útero protetor!
*(Ela pega os fragmentos da espada de Siegmund debaixo da sua cota
de malha e entrega-os a Sieglinde.)*
Para ele, mantenha em segurança
Os robustos fragmentos da espada;
Do campo de batalha de seu pai
Eu os peguei:

Quem quer maneje
A recém forjada espada
Receba seu nome de mim;
Que Siegfried (*paz pela vitória*) se alegre na vitória (Wagner, 2022, p. 172)!

Nesses trechos, pode-se perceber a relação entre a mãe espiritual e a mãe carnal de Siegfried. Há a criação divina que se manifesta como novo herói no ventre de Sieglinde. É relevante destacar como a mãe espiritual atua para interceder por ele junto ao criador, protegendo-o naquele momento da fúria de Wotan, seu avô. Em vista disso, a valquíria Brünnhilde anuncia a chegada do herói, aquele que será o maior entre todos os homens e que livrará a humanidade dos males provocados pelo anel.

A esse respeito, Jung (2013b, p. 421-422), em seu livro *Símbolos da Transformação*, expõe o seguinte:

Sabe-se que Brünnhilde, a valquíria, favorece o nascimento de Siegfried, decorrente do incesto entre irmão e irmão. Enquanto Sieglinde é a mãe humana, Brünnhilde exerce o papel da mãe simbólica, da “mãe espiritual” (imagem materna). [...] O pecado do incesto, pelo qual ela também é culpada por sua cumplicidade, constitui a razão para o repúdio de Wotan.

Wotan é aquele que destrói o que criou, na tentativa de desfazer as tramas que ele mesmo teceu. Nesse sentido, a atitude do senhor das batalhas é a de punir a todos aqueles que infringem suas ordens e seus desejos. É o que ele fez com Brünnhilde e fará com Sieglinde e seu filho Siegfried.

Na peça, o incesto se torna a marca do herói que nascerá da união dos irmãos Siegmund e Sieglinde, tendo em Brünnhilde, a valquíria, o suporte e proteção diante da ameaça de seu pai. Nesse contexto, Wotan é, ao mesmo tempo, o deus e a imagem paterna de Brünnhilde, Siegmund, Siegfried e o avô, que é o ancião, o mago, o velho sábio, o Andarilho de Siegfried. Nesse sentido, a atitude do senhor das batalhas é a de punir todos aqueles que infringem suas ordens. É o que ele fez com Brünnhilde, Sieglinde e seu filho Siegfried. Na obra de Wagner (2019, p. 188), encontra-se o seguinte diálogo:

Brünnhilde*(Quietly, with intimate secrecy)*

Du zeugtest ein edles Geslecht;	You fathered a noble race;
Kein Zagen kann je ihm ent schlagen:	no Coward can spring from its stock:
Der weihlichste Held – ich weiss es –	the holiest hero – I know –
Entblüht dem Wälsungenstamm!	will arise from the race of the Wälsungs!

Wotan

Schweig' von dem Wälsungenstamm!	Speak not of the race of the Wälsungs!
Von dir Geschieden,	Parted from you,
schied ich von ihm:	I have parted from them:
vernichten musst' ihn der Neid.	spite was bound to destroy them.

Brünnhilde

Die von dir sich riss -	She who tore herself from you
Rettete ihn:	has saved them:

(Confidingly)

Sieglinde hegt	Sieglinde nurtures
Die heiligste Frucht;	the holiest seed;
in Schmerz und Leid,	in pain and grief
wie kein Weib sie gelitten,	such as no woman suffered
wird sie gebären	she'll one day bring forth
was bang sie birgt.	What she hides in her fear.

Wotan

Nie suche bei mir	Seek not my shelter
Schutz für die Frau,	for that woman
Noch für ihres Schoosses Frucht!	Nor for the fruit of her womb!

Na edição em português de Wagner (2022, p. 185-186), o trecho foi traduzido da seguinte forma:

Brünnhilde*(Discretamente, com íntima confiança)*

Você foi pai de uma nobre raça;
 Nenhum covarde pode nascer de seu rebanho:
 O herói mais sagrado, eu sei,
 Surgirá da raça dos Volsungos!

Wotan

Não fale da raça dos Volsungos!
 Ao me separar de você,
 Me separei deles:
 O rancor estava destinado a destruí-los,

Brünnhilde

Aquela que se separou de você
 Os salvou:
 (*Confidencialmente*)
 Sieglinde nutre
 A semente mais sagrada;
 Na dor e no pesar,
 Como nenhuma mulher
 Jamais sofreu
 Ela ainda dará à luz
 O que ela esconde em seu medo.

Wotan

Não busque minha proteção
 Para aquela mulher
 Nem para o fruto do seu ventre!

Como desfecho da cena, Wagner (2019, p. 189) apresenta:

Brünnhilde

Was hast du erdacht,
 Dass ich erdulde?

what have you planned
 that I should suffer?

Wotan

In festen Schlaf
 Verschliess' ich dich:
 Wer so die Wehrlose wecket,
 Dem ward, erwacht, sie zum Weib.

I'll seal you
 in soundest sleep: –
 he who wakes the defenceless woman
 Shall take her, awakened, as wife.

Brünnhilde

Soll fesselnder Schlaf
 Fest mich binden,
 Dem feigsten Manne
 Zur leichten Beute:
 diess Eine musst du erhören,

If fettering sleep
 is to bind me fast
 as easy prey
 to the basest of cowards,
 this on thing alone you must grant me

was heil'ge Angst zu dir fleht!		that holy fear entreats of you.
Die Schlafende schütze		Shield the sleeper
Mit scheuchenden Schrecken		with hideous terrors
	(Resolutely)	
Dass nur ein furchtlos		that only a fearlessly
Freiester Helder		free-born hero
Hier auf dem Felsen		shall find me
Einst mich fänd'!		here on the fell!

Na versão em português de Wagner (2022, p. 186-187), lê-se:

Brünnhilde

O que planejou
para eu sofrer?

Wotan

Vou selá-la
Em um sonho profundo:
Quem acordar a indefesa mulher
A tomará para si, desperta, como esposa.

Brünnhilde

Se os grilhões do sono
Deve me acorrentar,
Como presa fácil
Para o mais vil dos covardes,
Esta única coisa deve me conceder
Que o sagrado temor implora de você.
Proteja a adormecida
Com horrores medonhos
(Resolutamente)
Para que somente um destemido
E livre herói
Me encontre
Aqui no penhasco!

Os trechos destacados do drama *A Valquíria*, segunda parte do Ciclo do Anel, demonstram a existência dos arquétipos do incesto e do *hierósgamos*, em seus sentidos positivo e negativo. Especificamente, exibem como eles se relacionam com outros arquétipos ao longo d'O Anel. Nos trechos finais, per-

cebe-se a configuração da interação entre a mãe espiritual e a carnal. Observa-se, ainda, os conflitos que surgem a partir do incesto ocorrido na união sagrada dos irmãos Siegmund e Sieglinde, os quais reverberam por toda a trama e principalmente nas ações punitivas de Wotan em relação a eles. De acordo com Jung (2013b, p. 425):

O pecado de Brünnhilde é proteger Siegmund. Mas atrás disto está o incesto; este se projeta no casal de irmãos Siegmund e Sieglinde; simbolicamente, porém, Wotan, o pai, penetrou na própria filha para rejuvenescer. [...] Com razão Wotan se zanga com Brünnhilde, pois ela fez o papel de Ísis e tirou o poder das mãos do velho com o nascimento do filho. Wotan repeliu a primeira ameaça do fim na figura do filho, Siegmund, quebrando a espada de Siegmund. Mas ele ressurge no neto. E para este destino inevitável há sempre a ajuda da mulher, que é mensageira de seu sentido oculto; daí a raiva impotente de Wotan, que não consegue reconhecer sua própria natureza contraditória.

O drama de *A Valquíria* se desenvolve em torno da resolução do incesto e da figura da criança divina que nasce da união sagrada dos opostos representada pelo herói. Siegfried é essa união hermafrodita dos pares opostos, personificando a imagem primordial do salvador. Ele é o único capaz de realizar o que até então apenas os deuses poderiam fazer, sendo, portanto, uma criança divina predestinada a salvar os homens na terra e a evitar o fim dos deuses. Essa criança divina, fruto de duas mães – uma espiritual e outra carnal –, enfrentará diversas provações e não obterá ajuda dos deuses. Ela, que foi a causa da queda de Brünnhilde, também será responsável por despertá-la de seu sono profundo.

Diante do exposto, o drama *A Valquíria* nos apresenta, de forma precisa, a manifestação do arquétipo do incesto e do *hierósgamos* na criação da imagem do herói Siegfried. Esse herói, destinado a libertar os deuses de seu destino cruel, é introduzido no terceiro drama do Ciclo do Anel, que sucede imediatamente o d'*A Valquíria*. É nessa terceira obra que o herói matará o dragão, recuperará o anel do poder, obterá todo o tesouro guardado na caverna e resgatará sua amada do sono profundo. Portanto, compreendo que a representação primordial do herói em *O Anel do Nibelungo* é uma criança divi-

na nascida do ato incestuoso entre Siegmund e Sieglinde, os irmãos gêmeos, filhos de Wotan, o senhor das batalhas.

Nessa perspectiva, o estudo dos arquétipos relacionados ao incesto, ao hermafrodita e ao *hierósgamos*, juntamente com os do mago ou velho sábio, da grande-mãe e da *anima*, permite compreender o processo de criação da imagem simbólica do herói no drama *O Anel do Nibelungo*, de Richard Wagner. Ao mesmo tempo, possibilita a apreensão dessas representações arquetípicas na produção simbólica da *Gesamtkunstwerk* wagneriana como um símbolo de transformação.

Principalmente quando se compreende que as imagens primordiais reveladas na obra *O Anel do Nibelungo* configuram-se de modo a estabelecer um processo de ação corretiva, possibilita-se uma reintegração da ordem humana e divina por meio da recuperação do anel. Contudo, o que se observa no desfecho é uma completa ruptura que culmina com o fim do herói, da *anima* e dos deuses, deixando a humanidade entregue à sua própria sorte.

À GUIZA DE CONCLUSÃO:
performances culturais
e a *Gesamtkunstwerk*



Esta obra teve como ponto de partida o desejo de compreender de que modo a produção da *Gesamtkunstwerk* – Obra de Arte Total – configurou-se como um fenômeno na criação da imagem simbólica na obra de Richard Wagner e na sua proposta de reforma estética operística, estabelecendo-se como drama.

Para tanto, realizei um estudo bibliográfico com o intuito de construir um repertório-chave para o entendimento das proposições wagnerianas, especialmente no que concerne ao âmbito do fenômeno e do simbólico. Além disso, elejo a obra escrita *O Anel do Nibelungo* (1876) como lócus de minhas análises dos aspectos composicionais da produção de Wagner.

Seguindo o caminho delineado, o livro atingiu seu objetivo ao constatar que a *Gesamtkunstwerk* não é somente um conceito discursivo, mas um fenômeno que se configura na criação da imagem simbólica nas obras escritas e encenadas de Richard Wagner, constituindo-se também como um símbolo de transformação estético-cultural da sociedade de seu tempo.

Em suma, o estudo afirmou que a obra de arte de Wagner em sua totalidade se estabeleceu no diálogo com múltiplas áreas do conhecimento e da produção artística, configurando-se como um produto cultural nacional e mundial. Ao mesmo tempo, permitiu apreender o complexo ato criativo da obra de arte wagneriana ao destacar os estudos do simbólico e dos símbolos em seu drama *O Anel do Nibelungo*.

Além disso, essa investigação possibilitou o reconhecimento da relação entre o sujeito e o objeto no processo de criação de uma obra de arte, visto que a arte se configura entre a subjetividade do artista e a do espectador e na objetividade do seu produto artístico.

Ao estudar, na primeira parte desta obra, a vida e a obra de Wagner, deparei-me com o desafio de compreender a complexa relação do sujeito artista/criador com o seu tempo/espço e a sua produção artística. Nesse sentido, o trabalho afirmou a importância de estudar Wagner dentro do espírito de sua época, buscando assimilar suas propostas teóricas e práticas para a encenação moderna no campo da arte, da ópera e do drama. Assim,

constatei que o processo criativo do artista alemão estudado se estabeleceu entre a poesia, a música e o drama, articulando as dimensões estética, política, religiosa e cultural para a criação de um ato revolucionário através de uma Obra de Arte Total.

Richard Wagner concebeu uma série de inovações teórico-práticas no âmbito da criação artística, abarcando a dramaturgia, a música e a encenação, o que resultou em um processo artístico de múltiplas camadas que transcendeu a mera busca pelo objeto estético, explorando as facetas do belo, do sublime, do feio e do grotesco.

A *Gesamtkunstwerk* wagneriana consagrou-se como um novo paradigma e uma nova maneira de conceber não apenas a arte de sua época, mas também uma visão para o futuro. Apesar das críticas dirigidas a suas propostas e seus métodos de produção, não há dúvidas quanto à relevância do pensamento de Richard Wagner para a arte de sua época e para as eras subsequentes. Suas ideias sobre a Obra de Arte Total e a arte do futuro estabeleceram um marco no pensamento e na prática da encenação moderna, influenciando uma variedade de teorias e abordagens que ainda ecoam na atualidade.

Dentre as diversas inovações introduzidas por Wagner, destaca-se sua proposta revolucionária de reformular e reconceituar o drama dentro da estrutura da ópera, uma ideia que surgiu de discussões teóricas sobre os valores e práticas predominantes na produção artística e cultural de sua época. Ele argumentava que os modelos então em vigor na ópera eram ineficazes, pois a ênfase recaía primariamente na estruturação da música, com a melodia e a harmonia como elementos principais. Isso resultava em elementos poéticos e dramáticos que se tornavam subservientes à música, levando à concepção de obras para serem ouvidas, não vistas.

Para Wagner, a essência do processo criativo da *Gesamtkunstwerk* residia tanto no drama escrito quanto no drama encenado, sendo a música apenas um dos meios utilizados. Em sua visão, não era o drama que deveria servir à música, mas exatamente o contrário. Desse modo, o drama se originava em um processo criativo poético, seguido pela estruturação musical da dra-

maturgia. Somente então se desenvolvia a musicalidade do drama escrito, culminando na sua realização como drama em ação. Em outras palavras, na concepção wagneriana, a música era o meio, e o drama em ação representava o fim último para a criação e a execução de sua proposta estético-cultural.

Na segunda parte desta obra, o arcabouço teórico desenvolvido ajudou a compreender como a *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner, estruturava-se no campo da arte entre o conceito e o fenômeno, a ópera e o drama, o símbolo e o simbólico. Ademais, a *Gesamtkunstwerk* se configura como um objeto artístico concreto que se estrutura entre a natureza da ópera e do drama. Foi, portanto, nesse entrelugar da construção operística e dramática que discuti sobre a materialidade da proposta wagneriana. Nessa perspectiva, compreendeu-se que a raiz de sua proposta de *Gesamtkunstwerk* foi efetivada tanto na escrita dramática quanto na natureza da cena através de todo seu aparato estético e técnico.

Diante do exposto, busquei compreender a Obra de Arte Total wagneriana como símbolo e sua produção simbólica estabelecida entre o conceito e o fenômeno, na forma de drama escrito e encenado. Conforme constatado a partir das aproximações com as teorias de Cassirer, Camargo, Langer e Jung, a arte pode ser entendida como um símbolo cultural da produção humana. Assim como ela, a linguagem discursiva, a mitologia, a ciência, a religião, entre outros aspectos, devem ser analisados em sua própria produção simbólica.

O processo simbólico se estrutura na própria compreensão humana de si mesmo e na produção de seus símbolos artísticos, linguísticos, científicos, religiosos e mitológicos, podendo ser analisados e compreendidos em suas materialidades concretas ou abstratas. Essas materialidades configuram-se como produtos culturais que provocam experiências significativas do eu consigo mesmo e com o seu mundo.

A Arte, portanto, é uma produção simbólica presente em todos os povos e culturas, estabelecendo-se como um símbolo da experiência humana sensível e subjetiva, refletida por meio de sua manifestação objetiva, a obra de arte. Nesse sentido, o símbolo da arte representa uma experiência primordial

que pode ou não ser captada por outras formas de produção simbólica, como a linguagem discursiva e o pensamento lógico.

Diante disso, o estudo da Arte em sua totalidade ou em suas partes deve ser elaborado de tal modo que seja capaz, primeiramente, de desvendar seu próprio sentido por meio da investigação de seus próprios símbolos. A partir disso, é possível adentrar na elaboração da produção simbólica da imagem e nela. Por fim, por meio dessas investigações, estabelecem-se as interações com a linguagem e o pensamento discursivo, possibilitando a construção dos significados linguísticos da arte por meio de suas múltiplas formas de expressão e apreensão.

A discussão realizada neste tópico evidenciou que a *Gesamtkunstwerk* não pode ser totalmente compreendida apenas através dos signos linguísticos na formulação de um conceito, mas, sim, na produção concreta da obra wagneriana como um fenômeno simbólico palpável/concreto. A proposta de *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner, sob essa ótica, não é apenas uma ideia abstrata, mas uma realidade tangível. Ela se concretiza na materialidade da escrita e na construção da cena no palco, revelando processos subjetivos e objetivos envolvidos na criação artística.

Esse processo artístico se manifesta no *modus operandi* do processo criativo de Wagner para a produção da imagem simbólica de sua obra de arte dramática. Como demonstrado, a imagem simbólica da *Gesamtkunstwerk*, como um símbolo de transformação wagneriana, transcende seu significado imediato, possuindo uma pluralidade de sentidos e, muitas vezes, sendo de difícil compreensão através dos signos da linguagem discursiva.

A terceira parte deste livro, por sua vez, concentrou-se na análise da criação da imagem simbólica do drama escrito *O Anel do Nibelungo*. Para conduzir essa análise, estabeleci um processo de fundamentação teórica que abordou os mitos, os arquétipos e a produção do sensível na arte, utilizando os estudos de Cassirer, Campbell, Eliade e, principalmente, do criador da Psicologia Analítica, Jung. Por meio desses estudos, elucidado a presença do mito e seu potencial simbólico como uma forma de produção cultural, ao mesmo tempo que compreendo suas representações primordiais ou arquetípicas.

Apoiado no estudo da obra, constatee a presença de lendas e diversos elementos e narrativas da mitologia nórdica na produção wagneriana do ciclo do anel, os quais se configuraram como imagens primordiais, arquétipos e conteúdo do inconsciente coletivo do povo nórdico. Como demonstrado, com base nas teorias de Jung, o inconsciente coletivo e seus conteúdos arquetípicos se constituem como um produto cultural da psique humana. Um mito representa sempre um conjunto de símbolos culturais que revela representações arquetípicas, exercendo uma função reguladora sobre o espírito de uma época. Nele estão contidos toda produção simbólica que traz à tona os conteúdos do inconsciente coletivo.

Constatee que um conteúdo desses é a imagem primordial do herói, que se configura como o arquétipo do menino-deus, do salvador. Essa abordagem foi realizada na obra *Lohengrin*, de Richard Wagner, na qual o mito do herói é explorado. Lohengrin, cavaleiro do Santo Graal e filho de *Parsifal*, é retratado na obra wagneriana como um ser superior, milagroso e salvador da jovem duquesa Elsa de Brabante. Além disso, ele se configura como um *animus*, representando a masculinidade na psique feminina da duquesa, demonstrando, portanto, a teoria de Jung sobre os arquétipos – conteúdo do inconsciente coletivo – na obra de Richard Wagner.

Para ampliar o debate, explorei um pouco o mito de *Wotan* – uma figura divina da mitologia nórdica – demonstrando sua representação arquetípica na obra de Wagner e na cultura alemã dos séculos XIX e XX, utilizando a abordagem de Jung sobre mito, arquétipo e inconsciente coletivo. Esse *insight* nos permitiu refletir sobre o drama *O Anel do Nibelungo* em sua condição de *Gesamtkunstwerk*, como uma obra de arte visionária estruturada no estudo dos símbolos mitológicos para a produção de imagens primordiais e de seus dramas coletivos.

Essas representações primordiais, de cunho coletivo e cultural, possuem uma rica produção simbólica que converge em um verdadeiro mar de símbolos, os quais se transfiguram e se atualizam por meio da obra *O Anel*. O Ciclo do Anel se manifesta no simbolismo da água, do fogo, da árvore,

da sombra, da luz, da escuridão, das personagens e do próprio anel, entre outros elementos, que trabalham em conjunto e em harmonia para criar a imagem simbólica da obra.

A primeira cena de *O Ouro do Reno* ocorre, como observado, nas margens do rio Reno, onde se encontram as ninfas protetoras do ouro do Reno e o nibelungo Alberich, que renuncia ao amor em troca do poder absoluto. Percebi o simbolismo da água, que também representa a imagem primordial do inconsciente coletivo, e o pai em sua margem consciente pelo Reno – o Estado, o regulador, o senhor das leis –, ao mesmo tempo que a construção do drama se dá pelo conflito coletivo, provocado pela negação do amor e pela ambição ao poder.

A negação do amor e a busca pelo poder se configuraram como temas centrais na obra d'*O Anel* e se apresentam como um drama coletivo envolvendo as ninfas filhas do Reno, o nibelungo Alberich e os deuses e deusas. Dentro desse contexto dramático, Richard Wagner estruturou suas personagens na referida obra, baseando-se em lendas germânicas e na mitologia nórdica. Personagens como Siegmund, Sieglinde e Siegfried foram inspiradas nas lendas germânicas dos *Volsungos*, enquanto Alberich e Mime, os nibelungos, foram extraídos do *Nibelungenlied*. Já os deuses, como Wotan, Fricka, Froh, Dorh, Loge, Erda, as Nornas e as Valquírias, têm suas raízes na mitologia nórdica.

O estudo das personagens – como Wotan (o deus das batalhas, senhor dos tratados e da destruição), enquanto arquétipo do mago; de Erda e sua representação arquetípica da grande-mãe; da valquíria Brünnhilde como a imagem primordial da *anima*; e de Siegfried na figura arcaica do herói – revelou-se eficaz para compreender os conteúdos do inconsciente coletivo na obra wagneriana, sob a ótica da Psicologia Analítica de Jung. Esse estudo foi especialmente relevante por captar a dimensão simbólica da obra e sua representação arquetípica nas figuras mitológicas d'*O Anel do Nibelungo*, e como elas se configuraram dentro do drama como símbolos do inconsciente coletivo.

Essa relação foi mais aprofundada nas personagens de *Siegmund* e *Sieglinde*, através da análise das representações arquetípicas do incesto, do her-

mafrodita e do *hierósgamos* – a união divina. Essas personagens foram fundamentalmente estruturadas dentro da obra *A Valquíria*, desempenhando um papel essencial no desenvolvimento do drama coletivo do Ciclo do Anel.

O tema do incesto sagrado se manifestou na relação entre os protagonistas Siegmund e Sieglinde, irmãos gêmeos e filhos do senhor da guerra Wotan. A relação incestuosa entre os irmãos levou Wotan a tomar uma decisão drástica de destruir aqueles que ele havia criado, pois apenas eles teriam a capacidade de realizar o feito que somente os deuses poderiam realizar. Siegmund era visto pelo senhor das batalhas como o único ser capaz de matar o dragão Fafner, recuperar o anel do poder e evitar o fim dos deuses.

Contudo, a relação dos irmãos, embora representasse a união dos opostos em um único ser hermafrodita, foi vista pelos deuses e deusas como um *hierósgamos* incestuoso, considerado inaceitável e pecaminoso. Nesse sentido, a Psicologia Analítica junguiana estabeleceu as bases para a compreensão do incesto como uma representação arquetípica enraizada no inconsciente coletivo cultural desde épocas arcaicas, ao mesmo tempo em que reforçou essa imagem primordial dentro da obra wagneriana.

Da mesma forma, também ocorreu para a compreensão dos arquétipos do hermafrodita e do *hierósgamos*, fundamentais para entender a criação da imagem simbólica do herói e sua relação com o arquétipo da *anima*. Essa representação arquetípica se manifestou, primeiramente, na figura da mãe espiritual e, depois, na esposa, personificada por Brünnhilde em *A Valquíria*. O entrelaçamento dessas duas personagens – Brünnhilde e Siegfried – intensifica-se ao longo do Ciclo do Anel, alcançando seu ápice no *Crepúsculo dos Deuses*, a última parte do drama.

O estudo dos mitos, dos arquétipos e do inconsciente coletivo, sob a perspectiva da Psicologia Analítica de Jung, revelou-se fundamental para a compreensão do drama escrito e encenado d'*O Anel do Nibelungo*, assim como a apreensão da *Gesamtkunstwerk* como símbolo de transformação, geradora de imagens simbólicas. Essa abordagem reforçou a importância dos estudos sobre o simbólico na arte e em seus objetos artísticos, os quais se situam en-

tre o abstrato e o concreto, o subjetivo e o objetivo, o conceito e o fenômeno. A análise simbólica da *Gesamtkunstwerk*, como um símbolo de transformação estética e cultural, trouxe à tona dinâmicas arquetípicas que refletiam a realidade psicológica do povo alemão naquele momento histórico. Nesse sentido, após os últimos diálogos¹⁶⁸ com a orientadora deste estudo, cheguei à compreensão da importância de se examinar os arquétipos em *O Anel do Nibelungo*, constatando o quanto a visão de *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner, revela-se à frente de seu tempo.

Primeiramente, *O Anel do Nibelungo* encerra-se com a morte dos deuses e a destruição de tudo, um desfecho que pode ser associado à Segunda Guerra Mundial. A dinâmica arquetípica, quando vem à tona, seja em uma obra de arte como a de Wagner ou em uma filosofia, como no caso de Nietzsche (2009), em *Assim Falou Zaratustra*, com a famosa declaração “Deus está morto!”, transcende para diversas expressões criativas, incluindo a ciência, as artes, a filosofia, a alucinação ou até mesmo um delírio psicótico.

Quando os arquétipos emergem, eles têm um sentido, um significado de autorregulação psicológica de cada época da humanidade ou de um indivíduo específico. Assim, a Obra de Arte Total, a *Gesamtkunstwerk*, é simbólica, pois constela arquétipos e dinâmicas arquetípicas que fazem uma prospecção da vida e do povo germânico através da personificação dos deuses nórdicos para o futuro da humanidade.

Em razão disso, Jung pode afirmar em seus estudos que a obra de arte wagneriana foi premonitória e visionária, não em seu sentido místico, mas no sentido de que todo o processo psicológico se desenvolve no futuro, isto é, para compreender eventos futuros. Um sonho que se tem hoje não está necessariamente relacionado a algo do presente, podendo antecipar um desenvolvimento psicológico futuro. Por exemplo, alguém que sonha com um terremoto hoje pode estar pressagiando um surto psicótico que poderá ocorrer em duas ou três semanas, daqui a um mês ou um ano. A finalidade do símbolo é realizar uma prospecção.

168 Orientação realizada em 4 fev. 2024, às 10h30.

O símbolo nunca é unívoco e sempre comunica algo que não se compreende totalmente. Nesse sentido, o simbolismo da obra de Richard Wagner, naquela época da vida alemã, buscava transmitir algo que não era compreendido naquele momento, mas percebido tempos depois, exatamente como ocorre com os símbolos. Dessa forma, a *Gesamtkunstwerk* foi visionária em *O Anel do Nibelungo*, pois, ao retratar a morte dos deuses e a destruição dos reinos, antecipou a ruína da Alemanha e de seu povo, o que acabou se concretizando com a Segunda Guerra Mundial.

Após as investigações realizadas ao longo deste estudo, ficou evidente a relevância de certos aspectos da obra de Wagner e sua concepção de *Gesamtkunstwerk*, as quais atravessam as discussões sobre as performances culturais, dentre as quais destaco a interdisciplinaridade presente na realização desse fenômeno artístico.

Conforme observado, foi nessa interseção que a *Gesamtkunstwerk* se tornou um símbolo de natureza interdisciplinar para a elaboração da imagem simbólica no drama *O Anel do Nibelungo*. Dessa forma, a proposta teórico-prática de Wagner evidenciou que o objeto artístico emerge da interconexão entre diversas áreas da prática artística e do conhecimento humano, como a poesia, a música, a dança, as artes visuais e o teatro.

Essa interdisciplinaridade também se manifestou na investigação e na construção da imagem simbólica no drama *O Anel do Nibelungo*, por meio da exploração das lendas germânicas e da mitologia nórdica, entre outros elementos, evidenciando a capacidade simbólica de criar uma obra de arte prospectiva e visionária. Nesse contexto, o estudo da *Gesamtkunstwerk* wagneriana possibilitou compreender o processo de criação da imagem simbólica em sua abordagem interdisciplinar, envolvendo símbolos mitológicos, artísticos, linguísticos e culturais.

Esta obra evidencia a importância de ampliar os estudos sobre o simbólico e os símbolos no contexto das Performances Culturais, destacando possíveis abordagens e análises de obras de arte e de seus criadores. Nesse sentido, o estudo ressalta que o simbólico e os símbolos podem e devem ser

investigados em sua natureza interdisciplinar, tanto nos dramas sociais, nos ritos e rituais, na filosofia, na antropologia, nas ciências sociais, nas psicologias, nas ciências naturais, entre outros campos, quanto nas artes e em suas diversas manifestações.

Assim, o diálogo interdisciplinar estabelecido neste livro – entre história cultural, teoria do conhecimento com sua filosofia das formas simbólicas, teoria da arte com sua base filosófica e Psicologia Analítica na compreensão das dinâmicas arquetípicas e do inconsciente coletivo – possibilitou uma compreensão mais profunda da *Gesamtkunstwerk* e da criação da imagem simbólica em Richard Wagner e nas Performances Culturais.

Como toda investigação, esta apresenta suas contribuições e limitações. Uma das limitações encontradas neste estudo diz respeito à dificuldade de acesso e à escassez de materiais que pudessem auxiliar na análise da montagem do drama *O Anel do Nibelungo*.

Nosso primeiro objetivo era compreender como os elementos da teatralidade moderna, como luz, figurino e cenografia, foram empregados por Wagner na criação da imagem simbólica no drama encenado. No entanto, devido à distância, à localização do objeto de estudo, aos custos envolvidos e ao contexto pandêmico global, que limitou a realização de muitos estudos, não foi possível alcançar esse objetivo por meio de uma investigação direta das materialidades cênicas. Diante dessas dificuldades, optei por realizar um estudo bibliográfico na tentativa de encontrar materiais escritos sobre Richard Wagner e a *Gesamtkunstwerk*, permitindo, assim, uma análise simbólica do drama escrito d'*O Anel*.

Outro desafio encontrado no desenvolvimento deste livro reside na extensão e complexidade da obra completa d'*O Anel do Nibelungo*. Como mencionado, *O Anel* é composto por quatro partes, totalizando 34 personagens inseridos em uma trama intrincada e repleta de elementos simbólicos. Quando encenada, a obra pode ter até 15 horas de duração. Portanto, a investigação se limitou ao estudo de alguns personagens e elementos presentes no drama escrito, devido ao tempo disponível para a conclusão do trabalho, além das diversas demandas enfrentadas na vida acadêmica, profissional e pessoal.

Os desafios mencionados ressaltam a convicção de que há um vasto campo a ser explorado, ampliado e aprofundado nos estudos sobre a obra de Richard Wagner como símbolo e geradora de imagens simbólicas. Além disso, abrem oportunidades para refletir sobre novos desenvolvimentos da *Gesamtkunstwerk* wagneriana nas performances culturais e na produção artística contemporânea, inclusive no contexto brasileiro.

Em síntese, esta obra ecoa nas minhas compreensões e práticas como ator, iluminador, diretor teatral, professor e estudioso da área, impulsionando-me à busca constante pelo entendimento e aprofundamento do simbólico na arte e na criação da imagem. Contribuí, assim, para minhas atividades no Máskara – Núcleo de Pesquisa Transdisciplinar em Dança, Teatro e Performance, no Núcleo de Estudos em Memória e Sensibilidades (Numes), por meio de estudos sobre mito, arquétipo e arte, e no *Humanum* Coletivo de Teatro. Dessa forma, espero continuar esse caminho em futuros trabalhos, visando ampliar os estudos do símbolo e do simbólico em Richard Wagner por meio de suas manifestações materiais, teatrais e espaciais.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário Filosófico*. Trad. da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da trad. dos novos textos Ivone Castilho Benedette. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABBATE, Carolyn e PARKER, Rober. *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ABULAFIA, Yaron. *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre*. London/New York: Routledge, 2016.

ADORNO, Theodor. *In Search of Wagner*. Translated by Rodney Livingstone. London/New York: Verso, 1981.

ANDRÉ, João Paulo. A forja d'O Anel do Nibelungo: a contribuição da ciência. *Química*, v. 41, n. 144, jan./mar. 2017.

APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Trad. e notas de ensaio de Redondo Júnior. Editora Arcádia, [s. d].

AQUINO, Rubin Santos Leão de et al. *História das Sociedades: das sociedades modernas às sociedades atuais*. 21. ed. [S. l.]: Editora Ao Livro Técnico, 1988.

ARCH, Cons. Richard Wagner – Der Ring Des Nibelungen Das Rheingold Boulez. *YouTube*, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4jO6d4z8r7w>. Acesso em 30 ago. 2023.

ARISTÓTELES. *A Poética*. Trad. e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. [S. l.]: Editora Texto & Grafia, 2009.

AZEVEDO, Nyrma Souza de e SCOFANO, Reuber Gerbassi (org.). *Introdução aos pensadores do imaginário*. Campinas: Editora Alínea, 2018.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BASSI, Calisto. Richard Wagner: Das Liebesverbot (Complete). *YouTube*, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oBAB40dO1xU>. Acesso em 28 jan. 2023.

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris/Charles Baudelaire*. Seguido de cartas e textos sobre Richard Wagner. Trad. Eliane Marta Teixeira Lopes (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAYREUTH. *Festspielhaus-Tour*. Disponível em <https://www.bayreuth-tourismus.de/en/discover/guided-tours/festspielhaus-fuhrung/>. Acesso em 26 jan. 2023.

BEACHAM, Richard C. *Adolphe Appia: Texts on Theatre*. London/New York: Routledge, 1993.

BEACHAM, Richard C. *Adolphe Appia: artist and visionary of the modern theatre*. University of Warwick, Contry, U. K.: Harwood academic publishers, 1994.

BERGHAUS, Günter. The Futurist Conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti's Total Theatre. v. 4. *Italograma*, 2012.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zura-wski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BILDA, Jonas Otávio. Rienzi, der letzte der Tribunen – Richard Wagner. *YouTube*, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jUt9icAqvTE&t=1146s>. Acesso em 28 jan. 2023.

BRASIL, Canal History. A cineasta nazista que mudou a publicidade. *YouTube*, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RPGwhael-mE>. Acesso em 28 jan. 2023.

BRASIL, DW. Por que Hitler idolatrava Wagner? *YouTube*, 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2X8f-TFN76E&t=13s>. Acesso em 2 fev. 2023.

BRIBITZER-STULL, Matthew. *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

BROWN, Hilda Meldrum. *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

BULFINCH, Thomas. *O grande livro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. Marcelo Albuquerque. São Paulo: Madras, 2018a.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018b.

BURDICK, Jacques. *Teatro*. Trad. Ricardo Alberty. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo. São Paulo, 1978.

BURIAN, Jarka. *The Scenography of Josef Svoboda*. Middletwon: Wesleyan University Press, 1974.

BURIAN, Jarka. *Svoboda: Wagner: Joseph Svoboda's Scenography for Richard Wagner's Operas*. Wesleyan University Press, WesScholar, 1983.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*. UFG, 2012.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. *Revista Karpa*, n. 6, Los Angeles, 2013. Disponível em <http://www.calstatela.edu/misc/karpa//KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>. Acesso em 12 out. 2017.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Marvin Carlson: Performance: a Critical Introduction, uma breve crítica da edição em português. In: PETRONÍLIO, Paulo e CAMARGO, Robson (org.). *Corpo, Estética e Diferença e outras performances nômadadas*. São Paulo: Paulinas, 2015. Artigo apresentado no Seminário NaPedra em Performances: Criações.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Novas sensibilidades, performances e o neoconcretismo: o exercício experimental de liberdade de Hélio Oiticica*. *Artelogie* [Online], 14, 2019. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.3954>. Disponível em <http://journals.openedition.org/artelogie/3954>. Acesso em 10 de setembro de 2022.

CAMARGO, Robson Correa de. *Gestual, Teatro e Melodrama: Performances, Pantomimas e Teatro nas feiras* [e-book]. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer. In: *Máskara – Núcleo de Pesquisa Transdisciplinar de Dança, Teatro e Performances*. Disponível em <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>. Acesso em 29 fev. 2024.

CAMARGO, Robson Corrêa de et al. (org.). *Performances da Cultura: Ensaio e Diálogos*. Goiânia: Kelps, 2015.

CAMPELL, Joseph. *O poder do Mito*. Com Bill Moyers. Trad. Carlo Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CAMPELL, Joseph. *As Máscaras de Deus*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Atenas, 1992.

CAMPELL, Joseph. *Mitologia na vida moderna: ensaios selecionados de Joseph Campbell*. Trad. Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 2002.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *A História da Música: da Idade Média ao Século XX*. 2. ed. São Paulo: Faro Editorial, 2022.

CASOY, Sergio. *Óperas e outros cantares*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASSIRER, Ernst. *Filosofia de las formas simbólicas: el pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas: fenomenologia do conhecimento*. Terceira parte. Revisão técnica e trad. Flávio Benno Webe- neichler; trad. Eurides Avance de Souza. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2011.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schan- ilderman. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cul-*

tura humana. Trad. Tomás Rosa Bueno. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2021.

CASTANHEIRA, Ricardo Manuel Ramos. *Gesamtkunstwerk*: a utopia de Wagner (dissertação). Porto: Universidade do Porto, 2013.

CASTELO, Rafa. Charles Chaplin – O Grande Ditador – Discurso final (Legendado). *YouTube*, 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Nmmif6wAxYk>. Acesso em 28 jan. 2023.

CEBALLOS, F. Carlos Andres. Richard Wagner – Sonata para Piano em La Bemol. *YouTube*, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PuStpfomYnk>. Acesso em 5 jan. 2023.

COFFEY, Jonathan. Through the artwork we will become one: art as ethical reality. In: WARNER, Emma. *The Artwork of the Future*: a especial issue of the Wagner Journal. London: Cambridge University Press, 2012.

COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*: Criação, Encenação e Recepção. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Estudos).

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COLEMAN, Jeremy. *Richard Wagner in Paris*: Translation, Identity, and Modernity. Woodbridge: The Boydell Press, 2019.

CRAIG, Edward Gordon. *The Mask*: a monthly journal of the Art of the Theatre. v. 1, n. 2. April 1908.

CRAIG, Edward Gordon. The Artists of the Art of the Future. In: CRAIG, Edward Gordon Craig. *The Mask*: a monthly journal of the Art of the Theatre, v. 1, n. 2, April 1908.

CRAIG, Edward Gordon (Jan Van Holt). Richard Wagner, Revolution and the Artist. In: CRAIG, Edward Gordon Craig. *The Mask*: a monthly journal of the Art of the Theatre. v. 1, n. 2, April 1908.

CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro*. Trad. Redondo Júnior. Editora Arcádia, 1963.

CRAIG, Edward Gordon. *Gordon Craig on movement and dance*. Ed., Introd. Arnold Rood. New York, 1977.

CRAIG, Edward Gordon. *Del Arte del Teatro; Hacia un nuevo teatro*. Trad. Manuel F. Vieites. Asociación de Directores de Escena de España, 2011.

CRAIG, Edward Gordon. *Un teatro vivo; el teatro em marcha; Escena*. Trad. Manuel F. Vieites. Asociación de Directores de Escena de España, 2012.

CRAIG, Edward Gordon. *Rumo a um Novo Teatro e Cena*. Trad. Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CRAIG, Edward Gordon. *A living theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask*. Disponível em <http://www.archive.org/details/cu31924026123368>. Acesso em 28 jan. 2023.

DARCY, Warren. The World belongs to Alberich! Wagner's changing attitude towards the Ring. In: Wagner, Richard. *Wagner's Ring of the Nibelung*. Translated by Stewart Spencer, Barry Millington, Roger Hollinrake, Elizabeth Magee, and Warren Darcy. London: Thames and Hudson Ltd, 2019.

DEATHRIDGE, John. *Wagner beyond good and evil*. London: University of California Press, Ltd., 2009.

DECEPTION, Social. Loie Fuller (1905) [silent short film]. *YouTube*, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dda-BXNvVkQ>. Acesso em 2 fev. 2023.

DITTRICH, Carina. *O Surpreendente Monumento Wallalana Alemanha*. Viajoteca, 2022. Disponível em <https://www.viajoteca.com/walhalla-alemanha/>. Acesso em 27 jan. 2024.

DUFOURCQ, Norbert. *La Música, Los Hombres, Los Instrumentos y Las Obras: La música desde el Alba del Clasicismo al período Contemporáneo*. v. 2. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DUNCAN, Isadora. *Der Tanz der Zukunft – The Dance of the Future*. Verlegt Bei Eugen Diederichs, 1903.

DUNCAN, Isadora. *Minha Vida*. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympico, 2012.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELIAS, Norbert. *MOZART: Sociologia de um gênio*. Organizado por Michael Schröter. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

FANTIN-EPSTEIN, Marie-Bernadette. *Richard Wagner/Emile Zola: Analogies et Correspondances*. Le Musée Virtuel Richard Wagner. Disponível em <https://richard-wagner-web-museum.com/wagner-apres-wagner/emile-zola-wagner-analogies-correspondances/>. Acesso em 30 jan. 2023.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio Júnior: dicionário escolar da língua portuguesa*. 2. ed. Curitiba: Positivo, 2011.

FESTSPIELE, Bayreuther. *Conclusão Festival Bayreuth 2022*. Disponível em <https://www.bayreuther-festspiele.de/en/festspiele/news/2022/completion-bayreuth-festival-2022/>. Acesso em 26 jan. 2023.

FILLUMS, Fun. The Wagner Family. *YouTube*, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qwyL9JXQhI4>. Acesso em 28 jan. 2023.

FOUNDATION, Mahler. *Richard Wagner*. 2023. Disponível em <https://www.gettyimages.pt/fotos/richard-wagnercompositor>. Acesso em 26 jan. 2023.

FREEDMAN, Gary. Wagner, Götterdämmerung, Boulez, Bayreuth '79 1. *YouTube*, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JyoeF9Rqc7A>. Acesso em 31 ago. 2023.

GARRIDO, Tonietal. *A Estrada*. Grupo Cidade Negra. Sony Music, 1998. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=esEgSi1isBw&list=RDesEgSi1isBw&start_radio=1. Acesso em 27 fev. 2023.

GIANOPOULOS, George. Richard Wagner. Piano Sonata in B-flat, Op. 1, WWV 21 (1831). *YouTube*, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kOIm0TGeZHY>. Acesso em 5 jan. 2023.

GOMES, Leonardo José Magalhães. Richard Wagner. In: BAUDELAIRE, Charles. 1821-1867. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. Seguido de cartas e textos sobre Richard Wagner. Trad. Eliane Marta Teixeira Lopes (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GREY, Thomas S. *Richard Wagner and His World*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2009.

GUINSBURG, Jacob. Nietzsche no Teatro. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia: Helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GUTIÉRREZ, Fátima. Richard Wagner: Mito y Obra de Arte Total. Salvador: *Repertório*, n. 22. 2014, pp. 13-19.

HALL, John. Glimpses of Isadora Duncan of Film. *YouTube*, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EdHiFMYUzkw>. Acesso em 3 fev. 2023.

HOLLINRAKE, Roger. Epiphany and apocalypse in the Ring. In: WAGNER, Richard. *Wagner's Ring of the Nibelung*. Trad. Stewart Spencer, Barry Millington, Roger Hollinrake, Elizath Magee, and Warren Darcy. London: Thames and Hudson Ltd, 2019.

HUEFFER, Franz. *Richard Wagner and The Music of The Future: history and aethetics*. London, 1874.

HUGO, Victor. *Do Grotesco ao Sublime*. Trad. prefácio de Crownwell de Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 2008.

JRTASTYMOVIE. Isadora Duncan. *YouTube*, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VMjzZDWq5mE>. Acesso em 3 fev. 2023.

JUNG, Carl Gustav. Índices gerais: onomástico e analítico. Compilação da Editora. v. 20. Petrópolis: Vozes, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *Aspectos do drama contemporâneo*, v. 10/2. Trad. Lucia M. E. Orth; revisão técnica Jette Bonaventure. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2012a.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e religião*, v. 11/1. Trad. Pe. Dom Mateus Raimalho Rocha; revisão técnica de Dora Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012b.

JUNG, Carl Gustav. *Resposta a Jó*, v. 11/4. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha; revisão técnica de Dora Ferreira da Silva. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2012c.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*, v. 12. Trad. e revisão literária Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva; revisão técnica Jette Bonaventure. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2012d.

JUNG, Carl Gustav. *Mysterium Coniunctionis: pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na alquimia*, v. 14/1. Colaboração de Marie-Louise von Franz. Trad. Frei Valdemar do Amaral; revisão literária de Orlando dos Reis; revisão técnica de Jette Bonaventure. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2012e.

JUNG, Carl Gustav. *Ab-reação, análise dos sonhos, transferência*, v. 16/2. Trad. Maria Luiza Appy; revisão técnica Jette Bonaventure. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2012f.

JUNG, Carl Gustav. *A vida simbólica: escritos diversos*, v. 18/2. Trad. Edgar Orth; revisão técnica Jette Bonaventure. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2012g.

JUNG, Carl Gustav. *Freud e a psicanálise*, v. 4. Trad. Lúcia Mathilde Endlich Orth; revisão técnica Jette Bonaventure. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2013a.

JUNG, Carl Gustav. *Símbolos da Transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*, v. 5. Trad. Eva Stern; revisão técnica Jette Bonaventure. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2013b.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*, v. 6. Trad. Lúcia Mathilde Endlich Orth. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2013c.

JUNG, Carl Gustav. *A natureza da psique*, v. 8/2. Trad. Mateus Ramalho Rocha. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2013d.

JUNG, Carl Gustav. *Aion – estudo sobre o simbolismo do si-mesmo*, v. 9/2. Trad. Dom Mateus Ramalho Rochar. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2013e.

JUNG, Carl Gustav. *Presente e futuro*, v. 10/1. Trad. Márica Sá Cavalcante. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2013f.

JUNG, Carl Gustav. *Civilização em transição*, v. 10/3. Trad. Lúcia Mathilde Endlich Orth; revisão técnica Jette Bonaventure. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2013g.

JUNG, Carl Gustav. *Um mito moderno sobre coisas vistas do céu*, v. 10/4. Trad. Eva Bornemann Abramowitz; revisão técnica Jette Bonaventure; revisão literária Orlando dos Reis. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2013h.

JUNG, Carl Gustav. *Estudos alquímicos*, v. 13. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luzia Appy. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013i.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*, v. 15. Trad. Maria de Moraes Barros. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2013j.

JUNG, Carl Gustav. *A vida simbólica: escritos diversos*, v. 18/1. Trad. Araceli Elman e Edgar Orth; revisão literária Lúcia Mathilde Endlich Orth; revisão técnica Jette Bonaventure. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2013k.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*, v. 7/1. Trad. Maria Luzia Appy. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2014a.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, v. 9/1. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014b.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*, v. 7/2. Trad. Dora Ferreira da Silva. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

JUNG, Carl Gustav *et al.* *O Homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KOVACEV, Asja Nina. *Return to the Origins – Wagner, Jung, and Symbolic Forms. Vrnitev k izvorom – Wagner, Jung in simbolične oblike*. Zdravstvena fakulteta Univerze v Ljubljani Health Faculty, University of Ljubljana, 2009.

LANGER, Susanne K. *Problems of Art: ten philosophical lectures*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em Nova Chave*. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma: uma nova teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia e nova chave*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LE CHUGA, Mujer. Wagner – Der Fliegende Holländer – Estes, Salminen, Balslev Nelsson Bayreuth 1985 sub español. *YouTube*, 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6dP86cMxvjA>. Acesso em 28 jan. 2023.

MAGEE, Elizabeth. In pursuit of the purely human: the Ring and its medieval sources. In: WAGNER, Richard. *Wagner's Ring of the Nibelung*. Trad. Stewart Spencer, Barry Millington, Roger Hollinrake, Elizath Magee, and Warren Darcy. London: Thames and Hudson Ltd, 2019.

MANACORDA, Mario Alighiero. *Marx e a pedagogia moderna*. Trad. Newton Ramos de Oliveira. Campinas: Alínea, 2007.

MANITOBA ÓPERA. Revista eletrônica. *What is Opera? A guide to the Art of Opera for New Audience*. 2000. Disponível em <http://www.manitobaopera.mb.ca/>. Acesso em 3 fev. 2023.

MARMATAZZ. Auditório de Bayreuth. *YouTube*, 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=FAk9KsDbImo&list=PL6XiaO-ffVsezwCVAh9Bh6U_WNrUzptFc&index=51. Acesso em 2 jan. 2023.

MCKINNEEY, Joslin e BUTTERWORTH, Philip. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MILIAN, Patrick. Loie Fuller's Fire Dance (Jessica Lindberg Reconstruction). *YouTube*, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XpL9901kMAc>. Acesso em 2 fev. 2023.

MILLINGTON, Barry. *The New Groove Guide to Wagner and his operas*. Barry Millington (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2006.

MILLINGTON, Barry. Wagner's revolutionary musical reforms. In: WAGNER, Richard. *Wagner's Ring of the Nibelung*. Trad. Stewart Spencer, Barry Millington, Roger Hollinrake, Elizath Magee, and Warren Darcy. London: Thames and Hudson Ltd, 2019.

MILLINGTON, Barry. What shall we do for a Ring? In: WAGNER, Richard. *Wagner's Ring of the Nibelung*. Trad. Stewart Spencer, Barry Millington, Roger Hollinrake, Elizath Magee, and Warren Darcy. London: Thames and Hudson Ltd, 2019.

MIRANDA, Lucas Souza. *Patrice Chéreau e o Anel em Bayreuth* (dissertação). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2021. Disponível em <https://www2.ufjf.br/ppgacl/wp-content/uploads/sites/139/2021/05/disserta%C3%A7%C3%A3o-lucas-miranda.pdf>. Acesso em 10 set. 2023.

MONUMENTS, AllClassical. Richard Wagner – Die Feen (The Fairies, Les fées, Le fate, Las hadas). *YouTube*, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nRQoIYuukzc>. Acesso em 28 jan. 2023.

MORGADO, Alberto Luís. *A visualidade mística da montagem do Hamlet de Gordon Craig no TAM* (dissertação). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

MOURA, Marinaide Ramos. O Simbólico em Cassirer. *Ideação*, Feira de Santana, n. 3, jan./jun. 2000, pp. 75-85.

MUSIC, GCS. Wagner History (BBC Doc). *YouTube*, 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JDLq9mTv1n0&list=PL6XiaO-ffVsezwCVAh9Bh6U_WNrUzptFc&index=10. Acesso em 28 jan. 2023.

NENRMAN, Ernest. *A Study of Wagner*. New York: G. P. Putnam's Sons/ London: Bertram Dobell, 1899.

NENRMAN, Ernest. *História das Grandes Óperas e de seus Compositores*, v. 1. Trad. Antônio Ruas. 6. ed. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Editora Globo, 1957.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia: Helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Editora Afiliada Martin Claret, 2009a.

NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Introdução, trad. e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009b. Disponível em <https://doceru.com/doc/vcnev5n>. Acesso em 6 jan. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche Contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia do Bolso, 2016 [1888].

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres, v. 5. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

NORTH, The Wicked. Richard Wagner – Götterdämmerung – Siegfried's Funeral March. *YouTube*, 2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=a53s4jyCqqU>. Acesso em 28 jan. 2023.

OLIVEIRA, Clarindo. Ópera Tannhauser de Richard Wagner. *Youtube*, 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vOyiSWAiRH0>. Acesso em 28 jan. 2023.

OPERA, JF52. Wagner – Tristan und Isolde (Barenboim, Ponnelle, 1983). *YouTube*, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ldjFBW-S3z0>. Acesso em 28 jan. 2023.

OPERÁRIA, Causa. 27 de maio de 1877 – Nascimento da bailarina Isadora Duncan, moderna e revolucionária. *Revista Causa Operária*, 2020. Disponível em <https://causaoperaria.org.br/2020/nascimento-da-bailarina-isadora-duncan-moderna-e-revolucionaria/>. Acesso em 3 fev. 2023.

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte: uma introdução histórica*. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978.

PARKER, Randall e JORDAN, Ken. *MultiMedia: from wagner to virtual reality*. London/New York: Norton, 2002.

PATRIOTA, Rainer Câmara. Richard Wagner e o Romantismo Alemão. *Princípios – Revista de Filosofia*: Natal, v. 20, n. 34, 2013, pp. 239-252.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências e perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PEDERSON, Sanna. From Gesamtkunstwerk to Music Drama. In: *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. David Imhoof, Margaret Eleanor Menninger and Anthony Steinhoff (ed.). New York and Oxford: Berghahn, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. 3 ed. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

PRODANOV, Cleber Cristiano e FREITAS, Ernani Cesar. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

QUAKDFEJ, Holady. Walküre Chéreau/Boulez Bayreuth 1979 HD. *YouTube*, 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yoHvGG5xFgw>. Acesso em 30 ago. 2023.

RAMOS, Luis Fernando. *A ideia da cena em Edward Gordon Craig e a cena contemporânea*. Tusp – Teatro da USP, 2018. Disponível em <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=historias-da-cena-gordon-craig>. Acesso em 4 fev. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Translated by Zakir Paul. London/New York: Verso, 2012.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música: Da Idade Média a Beethoven*. In: HISTÓRIA Social da Música. [S. l.: s. n.], cap. As origens da ópera, 1981, pp. 180-208.

RIBEIRO, Almir. *Gordon Craig: a pedagogia da über-marionette*. São Paulo: Giostri, 2016.

RICON, Leandro Couto Carreira. *Historiografia e Romantismo na Alemanha no Contexto da Unificação: Leopold von Ranke, Richard Wagner e a interpretação política-nacionalista na Confederação Germânica (tese)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

ROBERTS, David. *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca: Cornell University Press/Cornell University Library, 2011 [1937]., 2011 [1937].

ROHDEN, Huberto. *Filosofia da Arte: A metafísica da verdade revelada na estética da beleza. Universalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

RONDSPECHT, Bibi. OperSiegfried – Der Jahrhundertring 1976. *YouTube*, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dLJ4UJhN14c&t=4125s>. Acesso em 30 ago. 2023.

ROSS, Alex. *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of music*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2020.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. e apresentação Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SALMI, Hannu. *Imagined Germany: Richard Wagner's national utopia. (German life and civilization)*, v. 29, 2020.

SANTOS, Nádía Maria Weber e CAMARGO, Robson Corrêa de (org.). *Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades*. v. 1. [Recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.

SAUVAGE, Olivier. *Emile Zola Librettiste: Le Naturalisme a l'opéra face au wagnérisme Quelques éléments de comparaison*. Le Musée Virtuel Richard Wagner. Disponível em <https://richard-wagner-web-museum.com/wagner-apres-wagner/emile-zola-liberttiste-naturalisme-opera-wagnerisme-elements-comparaison/>. Acesso em 30 jan. 2023.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. 3. ed. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2013.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2022.

SCHNEIDER, Richard. *Loie Fuller*. *The Gay & Lesbian Review*, 2015. Disponível em <https://glreview.org/article/article-787/loie-fuller/>. Acesso em 2 fev. 2023.

SCHÖGL, Johannes. *Wagner: Lohengrin (Bayreuth 2018/Thielemann)*. *YouTube*, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iCy853CfyRY>. Acesso em 28 jan. 2023.

SILVA, Allan Lourenço da. *Luz e sombra em Senhora dos Afogados à Luz de Rembrandt* (monografia). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2013.

SILVA, Allan Lourenço da. *Cascando Beckett entre a luz e a sombra: um diálogo com Rembrandt Van Rijn (1606-1669) e Edward Gordon Craig (1872-1966)* (dissertação). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. Disponível em <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/59f7b5ac-0dd1-4ea3-b6f0-5a7bff92cd82>. Acesso em 29 fev. 2024.

SMITH, Matthew Wilson. *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York and London: Routledge, 2007.

SOMMERMAN, Américo. *Inter ou transdisciplinaridade? Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes*. São Paulo: Paulus, 2006.

SOUSA, Airan Santos Barbosa de. *Gesamtkunstwerk: O desenvolvimento de um processo criativo artístico coletivo e polimático (dissertação)*. Brasília: Universidade de Brasília, 2018.

SPENCER, Stewart. Or Strike at Me Now as I Strangle thy Knee: A note on the text and translation. In: WAGNER, Richard. *Wagner's Ring of the Nibelung*. Trad. Stewart Spencer, Barry Millington, Roger Hollinrake, Elizath Magee and Warren Darcy. London: Thames and Hudson Ltd, 2019.

STRAUGHN, Greg. Bayreuth Festspielhaus: behind the scenes. *YouTube*, 2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kY8zGYe5W5g>. Acesso em 28 dez. 2022.

T, Twinsunian. Richard Wagner: Parsifal. *YouTube*, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eqOBEH-JRhs&t=2682s>. Acesso em 28 jan. 2023.

TISDEL, Frederick M. Symbolism in the Theatre. *The Sewanee Review*, v. 28, n. 2. Published by: The Johns Hopkins University Press, April 1920.

TODESKINO, Marie e VALENTE, Augusto. *Cosima Wagner, sacerdotisa do culto a um gênio*. Deutsche Welle, 2013. Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/cosima-wagner-a-sacerdotisa-do-culto-a-um-g%C3%AAnio/a-16967707>. Acesso em 26 jan. 2023.

TOMÁS, L. Richard Wagner em *Considerações de um apolítico* de Thomas Mann. In: RAJOBAC, R. e BOMBASSARO, L. C. (org.). *Música, Filosofia e Formação cultural: ensaios*. Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul, 2017, pp. 95-112.

TRAHNDORFF, Karl Friedrich Eusebius. *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst (Estética ou Doutrina da Cosmovisão e Arte)*. Berlin: Maurer, 1827.

TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Trad. Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Trad. (capítulos I, III e IV) e revisão técnica Arno Vogel. Niterói: EdUFF, 2005.

TV, Merida1. The Bayreuther Festspielhaus: Main Stage. *YouTube*, 2010. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=O9AzVeVdHtM&list=PL6XiaO-ffVsezwCVAh9Bh6U_WNrUzptFc&index=50. Acesso em 29 dez. 2022.

VASCONCELOS, Sandra. “O que se diz no princípio”: uma leitura dos prefácios. In: DIMAS, Antônio, LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Reinventar o Brasil: Gilberto Freire entre história e ficção*. Porto Alegre/São Paulo: Editora UFRGS/Edusp, 2006, p. 175.

VIANA, Fausto. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

WAGNER, Richard. *The Destiny of Opera*. Translated by William Ashton Ellis. Blackmask, 1871 [1867].

WAGNER, Richard. *Religion and Art*. Translated by William Ashton Ellis. The Wagner Library, 1897 [1880].

WAGNER, Richard. *Judaism in Music (Das Judentum in der Musik)*. Translated by Edwin Evans. Willian Reeves, 83 Charing Cross Road, WC, London, 1910 [1850].

WAGNER, Richard. *Opera and Drama*. Translated by William Ashton Ellis [1893]. London: Bison Books, 1995 [1851].

WAGNER, Richard. *My Life*. New York: Dood, Mead and Company, 2007 [1911].

WAGNER, Richard. *The Artwork of the Future*. Translated by Emma Warner. London: The Wagner Journal, 2013 [1849].

WAGNER, Richard. *Wagner’s Ring of the Nibelung*. Translated by Stewart Spencer *et al.* London: Thames and Hudson Ltd, 2019.

WAGNER, Richard. *O Anel do Nibelungo – A ópera*. Trad. Arthur Avelar. 2.ed. Belo Horizonte: Editora Barbudânia, 2022.

WEIKI, Bernd. Bayreuther Festspiele: Die Meistersinger von Nürnberg. *YouTube*, 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=MY2S5-nG4BA&list=RDMY2S5-nG4BA&start_radio=1. Acesso em 28 jan. 2023.

WILCOX, Dean Robert. *The language of visual theatre: sign and context in Josef Svoboda, Merdith Monk, and Robert Wilson*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Chairperson of the Supervisory Committee: Professor Sarah Bryant-Bertail. The School of Drama, University of Washington, 1994.

WIPPLER, MR. Richard Wagner – Symphony in C Major. *YouTube*, 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RJNNJTRD1GQ>. Acesso em 5 jan. 2023.

ZAMORA, Juan Guerrero. *El roquedal de Las Walkirias, de Wagner, concebido por Adolphe Appia, 1961a*. Disponível em <https://www.march.es/es/coleccion/juan-guerrero-zamora-historia-teatro-contemporaneo/ficha/roquedal-walkirias-wagner-concebido-por-adolphe-appia--862>. Acesso em 6 fev. 2023.

ZAMORA, Juan Guerrero. *Adolphe Appia*. História del teatro contemporâneo, 1961b. Disponível em <https://www.march.es/es/coleccion/juan-guerrero-zamora-historia-teatro-contemporaneo/ficha/roquedal-walkirias-wagner-concebido-por-adolphe-appia--862>. Acesso em 6 fev. 2023.

Sobre o Autor

Allan Lourenço da Silva é natural de Goiânia, Goiás, filho de Raimunda Maria de Jesus e Silva e Wilmar Lourenço da Silva. É licenciado em Artes Cênicas pela Escola de Música e Artes Cênicas e mestre e doutor em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás. Trabalha como ator, diretor teatral e iluminador cênico na cidade de Goiânia desde 2001 e professor do Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica da Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França desde 2014. Estuda temas como a luz, a sombra, a escuridão e a criação da imagem no drama e nas Artes da Cena, tendo em vista o estudo do simbólico na arte e da Arte da Cena como símbolo. É integrante do Máskara – Núcleo de Pesquisa Transdisciplinar em Teatro, Dança e Performance –, do Núcleo de Estudos de Memória e Sensibilidades (Numes) e do Grupo de Estudos, Pesquisa e Ações de Extensão em Performances Culturais, Memória Social e Museologia (Gepemm). É coordenador e diretor do *Humanum* Coletivo de Teatro.