



Richard Wagner (1813-1883)

**RICHARD WAGNER, OS MITOS
GERMANO-ESCANDINAVOS E AS
FONTES FILOSÓFICAS DE *O ANEL
DO NIBELUNGO* NA ERA DO
ADVENTO DA
CONTEMPORANEIDADE**

– *Ensaio* –

RUI COIMBRA GONÇALVES

INTERNET

(www.arte.com.pt/text/ruigoncalves/richard_wagner.pdf)

15 – X – 09

Richard Wagner, os mitos germano-escandinavos e as fontes filosóficas de *O anel do nibelungo* na era do advento da contemporaneidade

RUI COIMBRA GONÇALVES

Desde a sua mais tenra juventude que Richard Wagner se deixou imbuir pelos mitos e lendas da velha Germânia, terra dos seus antepassados e solo fértil em argumentos de toda a ordem. O percurso intelectual que o levaria a adoptar esse substrato revela-se contudo instável, achando-se longe de se nos apresentar linear. Com efeito, se é verdade que, para redigir o seu drama literário clássico, *Leubald und Adelaide*, o jovem Wagner sofreu, logo aos 13 anos de idade, os primeiros influxos do teatro pré-romântico, ao jeito do *Götz von Berlichingen* (1773), o Cavaleiro da mão de ferro – também ela uma peça redigida no período juvenil da criação de Goethe (da sua fase primeva de militância no chamado *Sturm und Drang*, ou primeiro romantismo alemão) –, a verdade é que o sendeiro que o levaria a incorporar de forma sistemática o acervo da mitologia germânica e nórdica nas suas produções maiores viria a revelar-se assunto complexo, para não dizer flutuante, por vezes raiando o sinuoso.

Partindo do pressuposto de que ele começa por abordar uma história com traços de familiaridade com a superestrutura mitológico-lendária numa das suas criações da primeira fase, no domínio do teatro lírico – em *As fadas* (1834), designadamente –, sucede porém que de algum modo reverteu nesse percurso conceptual à hora de proceder à escolha dos argumentos para as suas óperas. E será a um tema heróico-trágico, de feição meyerbeeriana, de que iria lançar mão na sequência do período atribulado que o viu ocupar as primeiras posições à frente dos teatros líricos menores da Alemanha dos anos de 1830 (como o aqui em causa, da Ópera de Würzburg).

Não tencionando, de forma alguma, deixar escapar-lhe a oportunidade da conquista dum êxito retumbante e algo precipitado na capital mundana que era a Paris de então, aonde rumou em 1839 (e que na altura se achava na linha da frente na prerrogativa sempre discutível do ditar das modas), resolve inflectir nas suas opções, e tentar a sua sorte com um tema como o de Rienzi, o tribuno da Roma medieval que idealizara restaurar a antiga grandeza da cidade dos Césares. Com a opção por um

argumento dessa monta, pedido de empréstimo à História e em tudo revelado acomodaticio à estrutura e tonalidade do estilo de ópera francesa – a *Grand Opéra* –, visava ele transigir com a estética vigente e imperante, no que pode ser reconhecido como uma cedência face ao gosto dos súbditos da nova Monarquia de Julho do rei Luís Filipe, o regime então vigente em França.

A experiência negativa de revés que se lhe seguiria – da vã tentativa de produção de *O navio fantasma* na Ópera de Paris, com o libreto adaptado para o francês, mas resultando, por fim, semelhante projecto literalmente esquarterado pelo director daquela instituição, Léon Pillet –, levou Wagner, não só a abandonar temporariamente o “assalto” à capital gaulesa, como até (e sobretudo), a regressar definitivamente no teor dos argumentos seleccionados para as suas óperas, doravante passando a optar, com carácter de exclusividade, por temas pedidos de empréstimo a material extraído da tradição literária e folclórica medieval e dos primórdios míticos da Alemanha. Entendia ele, ao acenar com esse esgar, que, à imagem e semelhança do que sucedera entre os gregos da Antiguidade, assim também o povo alemão se poderia e deveria rever numa sorte de vitalidade criativa fundada nas suas próprias raízes, de igual modo imanentes ao imaginário colectivo.

Já instalado em Dresden, a cujo Teatro da Corte havia oferecido as estreias alemãs de *Rienzi* (em 1842) e de *O navio fantasma* (no ano seguinte), e a cujo púlpito e posto de direcção artística tinha ascendido mercê dos êxitos por essas produções aí alcançados (sobretudo do da primeira), em vão a sua primeira mulher, a cantora lírica Minna Planer, instava junto do seu visionário marido perspectivar, quanto antes, mais um triunfo que ajudasse a poupar o jovem casal aos anos de humilhação artística e penúria material experimentados em Paris.

É que o recém-empossado *Kapellmeister* não havia meio de deter-se em soluções de águas passadas e era todo ele inquietação artística e curiosidade intelectual. Decidido a virar a página também no que pudesse dizer respeito a mais esse capítulo da sua carreira, e depois de consultar desveladamente, ainda em 1843, a *Mitologia alemã* (aparecida em 1835), devida à autoria de um dos irmãos Grimm – Jacob Grimm –, numa altura em que mal suspeitava ainda até onde poderia conduzi-lo essa temática no empreendimento de tamanha aventura, declarou, fazendo gala da característica estratégia de propaganda literária com que, nos seus escritos autobiográficos, sempre procurava angariar novos apóstolos para a sua obra revolucionária e adeptos para a sua causa estética:

Eu achava-me sob o império de um estranho sortilégio. Esses farrapos da tradição correspondiam ao passado que emergia da noite dos tempos, e, sem tardar, tomei consciência de ser eu próprio o paladino eleito de uma ressurreição. E de estar, de alguma maneira, investido em termos involuntários dessas penumbras surgidas duma memória profunda, mas que paulatinamente se me tornavam familiares.

Desse estado de arroubo extático até ao gizar do seu primeiro esboço do poema, que lhe serviria de base para o desenvolvimento do projecto no seu conjunto (ainda que não o idealizasse, por esse entorno, sob a forma pela qual o conhecemos hoje), tratava-se de uma questão de tempo. Com vista a lograr um mais substancial aprofundamento do contacto com os acervos mitológicos germânicos – a que acresceria, a breve trecho, os de matriz nórdica –, prosseguiu o músico-poeta com novas e cada vez mais assíduas consultas em obras filológicas de referência e em fontes secundárias, abstendo-se, numa primeira fase, da observação directa dos próprios textos da tradição oral medieval.

Em 1847, porém, encontramos-lo já embrenhado no levantamento de temáticas a partir das sagas germano-escandinavas, que conhece, fundamentalmente, mediante os estudos monográficos de Franz-Joseph Mone: *Introdução à Canção dos Nibelungos*; e *Pesquisas sobre as tradições heróicas dos Germanos*, publicações datadas, respectivamente, de 1818 e 1836. Seria, nesse interregno, ainda a vez de voltar a abordar um dos seus dilectos Irmãos Grimm, desta feita o irmão menor – Wilhelm Grimm –, cujas *Lendas heróicas alemãs*, opúsculo que remontava ao ano de 1829, fez questão de assimilar.

Com o curso dos anos, é chegada, por fim, a vez de também as fontes primárias desta literatura passar a aflorar. Entre elas, figuram os ciclos épicos extraídos da tradição oral germânica – *A canção dos Nibelungos*, com transcrição em alto-alemão médio na região do Danúbio, cerca do ano 1200 –; e, bem assim, as colectâneas nórdicas: designadamente, o ciclo épico escandinavo dos *Edda poéticos* (do qual, por solução de contraste, existe uma versão em prosa, devida à pena do poeta e diplomata islandês na Noruega do séc. XIII, e vice-versa, Snorri Sturlusson). Mas não menos se achando inscrita nesse elenco a *Saga dos Velsungos*, remontando a fixação escrita de ambos estes últimos poemas a cerca de uma geração posterior por comparação com o mencionado relato das façanhas dos Nibelungos.

Por fim, terá sentido a necessidade de complementar a informação aí inserta, fazendo menção de travar conhecimento com uma saga de conteúdo, se não omisso,

ao menos dúbio quanto ao seu subtítulo, apenas parecendo fazer menção à autoria: referimo-nos à conhecida por *Tidrecks-saga af Bern* (muito embora sendo também este conto heróico conhecido pela singela designação de *Niflunga-saga*).

Ora, esta compilação de fontes germânicas mais remotas revela-se diversa, como tal, das mencionadas de antemão. É atribuída, tal como decorre da sua nomenclatura, a um certo poeta, Dietrich de Verona (em que Verona vem a corresponder aqui ao alto-alemão médio «*Bern*», ao invés do que possa a grafia original do topónimo à partida sugerir). Trata-se este de um outro plausível cultor dos relatos pela via da tradição folclórica, que, contudo, terá, em Bergen, ainda no séc. XIII, seleccionado e passado igualmente à escrita um deles na sequência de um longo período de permanência em estágio de gestação a partir da oralidade no que se reporta ao atinente material literário. Da mesma forma que a *Saga dos Velsungos*, onde se narram as origens da história de Siegfried (incluindo a da sua ascendência), forneceu o material fundamental para a construção futura de *A Valquíria*, foi da *Tidrecks-saga* que manou para Wagner o essencial da trama da ópera que viria a exhibir o nome e a debruçar-se sobre as façanhas daquele que se impôs como o herói germano-escandinavo por excelência: Sigurd.

De entre a matéria-prima encerrada nessa massa literária plena de potencialidades, Wagner dedica-se a decantar os temas cultural e psicologicamente mais transcendentos, para daí extrair os filões que lhe interessava explorar com critérios de privilegiada eleição:

Pouco a pouco ganhava consistência em mim a ideia de que as grandes imagens desse mundo mitológico habitavam em nós desde os tempos primordiais.

afirmou ele, no sempre crucial ano de 1847. Com efeito, em dois poemas distintos, oriundos da tradição folclórica germânica entendida em sentido lato, figurava já a temática mitológica da destruição de uma velha ordem social e religiosa estabelecida em tempos (quer lendários, quer históricos), por demais remotos e obscuros.

Um deles pertencia à camada islandesa. O outro provinha do substrato da literatura puramente germânica, em ambos os casos devendo ter sido suscitada a atenção de Wagner de forma particular devido à sua compleição tópica. O primeiro trata-se de *A profecia da Sibila – Völuspá*, na designação nativa da ancestral língua literária norse –, e acha-se inserto nos *Edda poéticos*. Para discorrermos em termos

cronológicos, deverá remontar este poema (porventura o mais famoso de quantos de acham encerrados no *Codex regius*), a cerca do ano 1000 da Era cristã, numa conjuntura histórica em que os povos escandinavos, regressados da Islândia para colonizar, numa segunda ocasião, a Europa e o Atlântico Norte – aquilo que vulgarmente estamos habituados a conhecer por Migrações viking –, deviam atravessar um processo evolutivo de inculturação, no qual abandonavam as suas antigas crenças e raízes no domínio religioso e cultural em proveito do cristianismo. Aí se põe em cena de forma embrionária, ainda que algo obscura, uma descrição cosmogónica da história primitiva do mundo, desde a coexistência, de par em par, de deuses, heróis e monstros, culminando o relato com o aniquilamento final dos primeiros (entidades que na Cultura nórdica eram perecíveis, ao contrário de como sucede na Mitologia grega e nas demais matrizes tópicas oriundas da orla mediterrânica). Foi este último episódio que, na linguagem da Mitologia norse, ficou conhecido pela designação de Ragnarök.

O segundo texto, parte integrante de *A canção dos Nibelungos*, remonta à provável autoria anónima do chamado “Aedo” (*Spielmann*) da Áustria, e, partindo do fio condutor, uma vez ainda, da vida de Siegfried, contada através de canções de gesta sob a forma de lendas heróicas, dedica-se a colocar toda a sua ênfase no motivo da integral devastação do povo Burgúndio às mãos dos Hunos de Átila, evento que, sem deixar de mitigar a realidade histórica atestada no ano 437 d. C., não obstava, porém, ao sumário processo de resolução arquetípica duma servil assimilação daquele à estirpe dos Nibelungos.

Este tipo de epopeias mitificadas, de explicação porventura penosa, para não dizer confusa (à maneira do que sucede com a literatura de carácter etiológico), conservava todavia a virtude de tender a demonstrar as causas dos eventos historicamente comprovados e não é sem nos trazer à lembrança a forma como os antigos Gregos recorriam ao material folclórico para justificar a entronização de certos cultos religiosos praticados ao tempo da maior irradiação da sua literatura (mormente no séc. V a. C.). Ou ainda o expediente mediante o qual os Romanos tentaram fazer remontar à Guerra de Tróia e aos sequazes do guerreiro troiano fugitivo, Eneias, a origem remota da primeira família imperial Júlio-Cláudia (a *gens Iulia*). O próprio Júlio César, o quejando patriarca dinástico, acreditava, enquanto prócer de Roma, descender de Iúlo, filho de Eneias, assim conhecido pelo seu nome

de herói epónimo (enquanto se fazia corresponder a designação mítica daquela personagem ao Ascânio literário...).

Também Wagner deverá ter adquirido conhecimento desse mecanismo da consciência filogenética dos povos – quiçá uma antecipação em cerca de uma centúria à formulação, por Carl Jung (o discípulo e mais tarde dissidente de Sigmund Freud), da famosa Teoria dos arquétipos da consciência –, pois, graças à observação da cronologia da sua vida relativa ao período a que temos vindo a reportar-nos, ficamos cientes de como ele imergiu afincadamente na leitura dos clássicos da Tragédia grega, sobretudo no teatro de Ésquilo: designadamente, no *Prometeu agrilhoado* e nas três peças que compõem a trilogia *A Oresteia* – a saber: *Agamémnon*, *As Coéforas* e *As Euménides* –, as quais, por sinal (e à semelhança, nesse particular, da tetralogia wagneriana), constituem um todo indiviso, como adiante veremos, sobre a ciclo mítico da casa real de Argos.

Além disso, é sabido como Wagner começou por pensar em abordar o mito dos Nibelungos – insistimos –, apenas se preocupando em fazê-lo incidir sobre a história do malogrado herói Siegfried, pelo que planeou inicialmente uma única ópera intitulada *A morte de Siegfried*. Na sua concepção definitiva, teremos de igual modo ocasião de observar como essa obra – cuja gestação jamais abandonou, ao contrário, nesse prisma, de inúmeros outros projectos que não passaram da fase do esboço do poema do libreto (como se terá dado o caso com aquele que tencionava escrever e compor sobre o rei Frederico Barbarrussa) –, viria a converter-se em *O crepúsculo dos deuses*.

Uma segunda ópera (que havia de preceder esta última não só na acção dramática, como também na ordem de representação em palco), e a cujo empreendimento, entretanto, sentiu necessidade formal de meter ombros (começando por apelidá-la de *A juventude de Siegfried*, no intuito, quiçá, de constituir uma contrapartida à primeira), passou ele, *a posteriori*, a denominá-la simplesmente de *Siegfried*. É esta a obra que conhecemos hoje como correspondendo ao resultado e intenções finais que Wagner pretendeu surtir com aquele que viria a constituir o terceiro drama da série.

A forma regressiva (na óptica do processo criador), e analítica (do ponto de vista da estrita lógica do desenvolvimento da pesquisa literária aqui subjacente), como levou a cabo o seu colossal trabalho, vai balizada pelas emergentes necessidades de empreendimento de um projecto em que se visse finalmente implementado o ideário

estético por si gizado, cujas directrizes se terão visto desenvolvidas no decurso da redacção dos seus ensaios de finais dos anos de 1840 e princípios do decénio seguinte, mormente em *Ópera e drama* (de 1850).

Prende-se esse processo, não em menor escala, com toda a superestrutura da componente da Cultura clássica que Wagner havia assimilado ao fio dos anos, com destaque para a haurida na sua componente helénica, cujo teatro, tal como salienta noutra ensaio teórico desta fase – *Arte e revolução* (datado de 1849) –, se encontrava ligado a experiências culturais de celebração religiosa e era apresentado em conjuntos de quatro peças (três tragédias, seguidas de um drama satírico), à imagem e semelhança de como sucede na tetralogia aqui em causa (princípio conceptual a que não será de todo casual a agnominação, presente no subtítulo do empreendimento, de «Festival cénico»).

De entre os autores do teatro grego da Antiguidade, sem dúvida que foi Ésquilo quem Wagner sempre mais admirou. Sucede ainda que, face aos demais notórios de entre os pares de produção dramática do tragediógrafo ateniense (como os seus contemporâneos e conterrâneos, Sófocles e Eurípides), foi unicamente a Ésquilo, de igual modo, que ficou a dever-se a preservação da elaboração de uma estrutura diegética “ligada”, isto é, a prática de apresentar uma sucessão de tragédias em que a história e o tempo da acção encontravam continuidade de umas peças para as outras. Não será, por isso, difícil explicar como essa devoção encontraria o tributo final na obra do seu émulo saxão de volvidos 24 séculos, na forma lógica e cronologicamente consequente como fez este evoluir os eventos nos quatro dramas líricos, apresentados, mais precisamente, sob a forma de «três jornadas e um prólogo» (ou vice-versa), tal como decorre da parte remanescente do já de antemão mencionado subtítulo desta magna criação.

Para dar corpo ao seu ingente projecto, Wagner começou, porém, por redigir, em 1848, um primeiro «argumento em prosa» sobre o mito dos Nibelungos (de seu título completo, *O mito dos Nibelungos como esboço para um drama*). Pese embora Siegfried aí sucumbisse já à aleivosa cilada em que o veremos mais tarde incorrer (atente-se em *O crepúsculo dos deuses*, I Acto, cena II), nessa primitiva abordagem ainda o músico-poeta pensava em remir os deuses das suas faltas e poupá-los à danação final, sendo-lhes concedido reinar em glória, através de uma acção de expiação de auto-imolação, levada a cabo pela futura valquíria Brünnhilde.

No ano seguinte, foi a vez de abalançar-se na redacção de um ensaio, ainda muito abreviado, sobre a história a que pretendia dar corpo, e a que chamou “Die Wibelungen”. *História universal extraída da lenda*. Neste último opúsculo, pretendia ele surpreender algumas relações de paralelismo susceptíveis de entabular entre aquela estirpe puramente mítica, por um lado; e os súbditos e contemporâneos de Frederico Barbarrussa, por outro, procurando estabelecer uma ligação com a facção dos Gibelinos nas lutas contra o papado de Roma, no séc. XIII, e daí com a dinastia, então reinante no Sacro Império alemão, dos Hohenstaufen.

Por esses dois documentos se pode vislumbrar como muitas das ideias, cenários e acções à partida previstos para figurar e atribuir às personagens de *O anel do nibelungo*, se veriam sucessivamente abandonados, removidos, ou, em alternativa, reincorporados em episódios e situações diversos dos equacionados numa fase embrionária do seu ingente projecto.

Ora, é fundando-nos na ponderação das motivações que terão presidido a essas modalizações conceptuais, que poderemos, por outro lado, chegar a avaliar da evolução intelectual e do acervo de leituras que ia assimilando Wagner com o curso do tempo (com inelutável destaque para as de cariz filosófico), sucedendo que àquela jamais poderia ser estranho o processo de maturação pessoal de cerca de três décadas em que se desenvolveu a gestação da presente obra.

De entre os textos que, no decurso da elaboração de *O anel do nibelungo*, de forma mais indelével terão marcado o músico saxão com a sua esteira, sem dúvida que o ensaio fundamental do paladino da chamada Filosofia do pessimismo – Arthur Schopenhauer –, *O mundo como vontade e representação*, lido pelo primeiro em 1854 a conselho do poeta anarquista e amigo pessoal do músico, Georg Herwegh; e publicado havia 36 anos (em 1818), se impõe em termos inquestionáveis. Junto com o idealismo de Friedrich Schelling, encerrado numa outra obra – o ensaio *Sobre a essência da liberdade humana* –, com que Wagner deverá ter travado conhecimento com toda a certeza, o livro de Schopenhauer revela-se incontornável à hora de explicar dois sucessos transcendentais e decisivos para o transcurso da tetralogia, o primeiro deles situado quase no início do ciclo (logo no primeiro quadro dos quatro que compõem *O ouro do Reno*); o segundo relativamente próximo do seu desfecho que, de resto, precipita.

Trata-se dos episódios da renúncia ao amor por parte do nibelungo Alberich, a personagem que dá o nome ao ciclo, independentemente de o considerarmos

protagonista ou não; e do repúdio pela causa da salvação do mundo, em cuja premência, Waltraute, a irmã dilecta de Brünnhilde, vem, na cena III do I Acto de *O crepúsculo dos deuses*, instar a valquíria a assentir. A atitude por esta última personagem finalmente perfilhada, da liminar sonegação da devolução do fatídico anel às Filhas do Reno, acaba, como é sobejamente consabido, arrastando consigo o universo para uma integral perdição.

Não resistimos a dar testemunho aqui de pelo menos dois nomes mais, oriundos da Filosofia alemã contemporânea do músico de Leipzig e cujo contributo para enformar a compleição final de *O anel* nos parece por demais evidente.

Um deles terá deixado uma esteira por via indirecta: referimo-nos a Hegel e aos seus sequazes espirituais – os chamados Jovens hegelianos (como Bruno Bauer e Otto Friedrich Strauss, ou ainda o controverso Max Stirner) –. Outro, Ludwig Feuerbach, encontrava-se, por sinal, o próprio Wagner a assimilá-lo, mormente a sua obra de referência – *A essência do cristianismo* (então recentemente publicada, em 1841) –, à data dos contactos que manteve com o agitador profissional russo, Mikhail Bakunine (e demais amigos comuns e, por essa altura, colaboradores directos de Karl Marx), ainda em Dresden, na antecâmara dos acontecimentos de convulsão política e social, que, no biénio de 1848 e 1849, abalaram toda a Europa. (Eventos esses em que o jovem *Kapellmeister* do Teatro da Corte da Saxónia tomou parte activa e cujos ecos ideológicos são igualmente passíveis de detectar de forma indelével no titânico ciclo wagneriano).

Aos primeiros, ficou o nosso autor a dever uma avantajada quota-parte do seu idealismo. De Hegel, mais em concreto (cujo influxo lhe chegou normalmente por via de terceiros), os matizes vão desde a vontade indómita de auto-affirmação (traço que, aliás, podemos reconhecer no percurso pessoal de vida e na personalidade de Wagner), até às relações senhor *versus* servo e clivagens sociais daí decorrentes, detendo-se, de passagem, no tema da necessidade como agente responsável pela dinâmica intrínseca da História (um tópico que, com roupagens diversas – as subjacentes à ideia de guerra e de toda a sorte de iniciativas beligerantes da humanidade –, transitaria, como sabemos, para o sistema marxista). Em suma, a guerra, diacronicamente entendida, estaria para Marx como o Demiurgo está para Platão; o Motor imóvel para Aristóteles; Deus para S. Tomás de Aquino; o mecanismo da Revolução política e social para Lenine; o papel tutelar exercido pelo Estado sobre todos os sectores das sociedades para Benito Mussolini e o ideário

fascista, genericamente entendido; ou, mais recentemente, o determinismo das decisões individuais tomadas pelos líderes mundiais para o historiador escocês nosso contemporâneo, Niall Ferguson...

Importa, em suma, frisar, que, para a Cultura alemã contemporânea de Wagner, a começar pela longa e aturada meditação a que procede o *Fausto* de Goethe no tocante a essa matéria, a motivação para todo e qualquer devir humano residia no conceito de *acção*. Resulta, aliás, bem elucidativo a esse propósito o facto de o teor da conclusão semântica a que logra, afinal, chegar a Doutor Fausto no intuito de verter para o seu nativo idioma teutónico – o verbo «*streben*» (literalmente, em alemão, «agir», «esforçar-se») –, corresponder ao conteúdo do passo que, logo no primeiro versículo do *Evangelho segundo S. João*, estamos habituados, no acto de tradução para o nosso português vernáculo, a ver consagrado por uma expressão (quanto ao mais, diametralmente diversa da actual), como “o Verbo”: «No princípio era o Verbo...». Eis ali, por sinal (e, não menos, por solução de contraste), a índole, ainda que inglória, da tarefa a que se achava entregue o pobre sábio de Nuremberga a dar cobro, antes mesmo que irrompesse Mefistófeles pela sala gótica abobadada adentro, o cenário, justamente, de uma das cenas iniciais da imortal tragédia do poeta de Weimar, além do *opus summum* da Literatura alemã.

Do segundo autor acima mencionado – Feuerbach –, pode dizer-se que é fiel depositário de influxos sem precedentes, com os quais privamos de perto a cada instante ao longo de *O anel*, mormente o motivo do constante sentimento de repúdio tornado manifesto pelo vínculo deste mundo aos interesses de clã, por contraste com o direito à diferença, e, sobretudo (tal como – em ocasião diversa da actual, mas de igual maneira tornada pública –, vimos suceder em *Tristão e Isolda*), com o direito ao amor. Consequentemente, não será caso para assombro vislumbrarmos o permanente influxo deste estado de coisas na ênfase depositada no tributo prestado aos laços da devoção afectiva, em detrimento do casamento, para não dizer que entrando em frontal rota de colisão com essa instituição alegada e presumivelmente artificial das sociedades nossas contemporâneas. (Uma entidade como tal acha-se, na tetralogia, materializada, por solução de antonomásia, pela personificação dos desmandos em que incorre Wotan perante a sua legítima esposa, Fricka).

É, pois, sem qualquer rasto de assombro que podemos aferir como, à luz da ideologia subjacente a *O anel do nibelungo*, o matrimónio significará, assim, um mero *cliché* consignado pelas aparências exaradas pelas convenções sociais, dissimulando,

porém, as efectivas roupagens dos fins lucrativos com que haveria sido engendrado. (De notar, por acréscimo, como, nos aspectos mais radicais deste particular, Wagner não hesitava em perfilhar o ideário iconoclasta da propriedade privada, cabalmente subscrito pelo socialista utópico, Pierre-Joseph Proudhon no seu ensaio *Qu'est-ce que la propriété?*, violento panfleto divulgado pela primeira vez numa edição de 1840, não tardando a ver-se assimilado e discutido, também no seio do cenáculo de activistas políticos do nosso compositor, já desde os tempos do seu exercício do cargo de *Kapellmeister* em Dresden). Aí havia declarado aquele precursor do anarquismo radical, com uma verve e irreverência bem dignas das mais vitriólicas de entre as línguas (e penas) do criticismo histórico de então, uma alocução que havia de fazer furor... e História: «A propriedade é um latrocínio».

Independentemente da subscrição pela sua parte de tamanhos excessos, é um facto consumado que, à luz do ideário subjacente a *O anel do nibelungo*, Wagner jamais previu que pudesse corresponder a instituição do matrimónio a qualquer sorte de expressão, ainda para mais engendradora de geração espontânea, da devoção entre dois amantes sinceramente anelantes da companhia um do outro (a menos que redundando ela num saldo liminarmente desastroso, como vem a ser aqui o caso amiúdes vezes).

Daí, porventura, a explicação para o facto, consumado e constante, de redundarem todo o tipo de relações conjugais em experiências manifesta e invariavelmente infelizes (porquanto que compulsivas, algumas), como sucede, em *A Valquíria* (o segundo drama da série): uma situação evidenciada, mormente, na cena II do I Acto), com a união do frustrado guerreiro Hunding com Sieglinde, a donzela literalmente raptada, à revelia de qualquer sorte de cláusula de contrato celebrada entre clãs. Mas, sabe-se lá por obra de que puras artes da ironia das ironias, talvez não menos aí resida a justificação cabal para aqui se verem proliferar vínculos ilegítimos (não obstante consentidos por ambas as partes), como os mantidos entre os irmãos gémeos, Siegmund e Sieglinde (porquanto que de natureza incestuosa). Ou que acabem acomodando-se, ainda, à incursão numa estratégia de fraude os liames entabulados entre Siegfried e Brünnhilde (de *Siegfried*, III Acto, cena III, em diante), redundando umas afinidades à partida votadas ao fracasso; outras, achando-se sujeitas a uma danação tão certa quanto fatídica se revela a maldição proferida pelo sinistro nibelungo, Alberich, sobre o anel que forjou para seu proveito, e que, por fim (no

quarto quadro de *O ouro do Reno*), se lhe escapa dos dedos, extorquido pela sovínice dos deuses.

Digno de salientar se torna igualmente como, segundo numerosas opiniões críticas, se impõe Wotan na qualidade de um sério candidato mais a sufragar a sua liderança estrutural ao longo da acção dos quatro dramas, muito embora a respectiva actuação se vá esbatendo até a sua voz se desvanecer por completo e dar lugar, na integridade de *O crepúsculo dos deuses*, ao universo “neurasténico” dos parentes guibichungos (e, também eles, membros da estirpe nibelunga de Alberich) – Gunther, Gutrune e Hagen (logo, esclareça-se, desde a cena I do I Acto) –, de acordo com a espirituosa expressão do musicólogo espanhol, Ángel Fernando Mayo.

Curioso será notar como, já para o maestro polaco, Marek Janowsky (em entrevistas concedidas à Rádio França, por ocasião da realização integral na Cidade luz da tetralogia wagneriana, que dirigiu, em versão de concerto, para a quejanda cadeia de radiodifusão, em 1986), o mais sério aspirante a habilitar-se ao cobiçado estatuto de protagonista de todo o ciclo seria o ígneo deus Loge, mercê da precisa capacidade efectiva – mais que por si confinada a uma mera imagem de personificação –, da devastação material de que nos dá demonstração cabal e contundentes penhores possuir sobre o orbe terreno. É isso o que vemos desenhar-se, mormente, na cena final de *O anel do nibelungo* (atente-se no que sucede em *O crepúsculo dos deuses*, III Acto, cena III; mas, não menos, aflorando já essa faculdade de epirose nos desenlaces de cada um dos demais dramas da série: no quarto quadro de *O ouro do Reno*; bem como nas cenas III, em ambos os respectivos terceiros actos, de *A Valquíria* e de *Siegfried*).

Sabemos, de igual modo, de ciência certa como o compositor havia pensado, numa primeira fase, em fazer figurar Wotan em pleno episódio inicial do Prólogo, ou seja, no instante mesmo em que, no primeiro quadro de *O ouro do Reno*, dá Wagner azo, pela boca das três ondinas – as Filhas do Reno –, à revelação, por temerária inadvertência, do dilema que conduziria quem quer que se dispusesse a prescindir dos deleites do amor, à contrapartida de conquistar para si o senhorio político do mundo mediante o estratagema da fundição dum anel com as jazidas do inerte mineral que afloravam o leito do rio. Dessa opção acabou o músico lípsio demovido, atendendo, entre outros, aos pressupostos que pareceu surpreender na índole de canção de embalar da Terra, contida no onírico prelúdio orquestral a esse Prólogo à tetralogia; e do atributo do influxo da dimensão de fecundidade de que, em conformidade com as

ideias que colheu no supradito ensaio de Schelling, se disporia Deus a exercer sobre a natureza incorrupta no seu estádio de desenvolvimento primitivo.

Ao invés, o atentado responsável pelo desequilíbrio da ordem estabelecida pelos pactos gravados em caracteres rúnicos na lança de Wotan – qual expressão fiel da lei, além de empossada como fonte de direito (de preferência, nesse sentido, ao anel, personificação do terror tirânico e de toda a sorte de propaganda falaz, característica esta última que, por sua vez, partilharia com outro adereço aqui presente, não menos sinistro: o elmo mágico, forjado pelo anão Mime, o desditoso irmão do nibelungo) –, revelar-se-ia em tudo incompatível com a primeira subversão por este cometida contra o grande Freixo do mundo (Yggdrasill, no antigo idioma norse), episódio que cai fora da lógica equacionada por Wagner para figurar no decurso da acção que previu para o conjunto da sua vasta produção.

Na verdade, um episódio dessa monta acabaria sempre por redundar como inconsequente, pois o desenrolar da intriga tem justamente início com o estupro cometido pelo rei dos Nibelungos sobre o ouro renano (em *O ouro do Reno*, primeiro quadro), verdadeira pedra angular de toda a tetralogia, em detrimento de com a primitiva infracção cometida pelo rei dos deuses contra a natureza. Um evento de têmpera afim, na boa tradição da garridice germânica para surtir o espírito da concisão, opta Wagner por remetê-lo para uma agoirenta menção, emitida a cargo de uma das três Nornas, ou entidades do destino, conhecedoras do passado, do presente e do futuro (que tecem com a ajuda de um fio, acabando este por fim quebrado – qual prenúncio da conflagração que entretanto já se antevia ir ter lugar a breve trecho –, no decurso do passo a que por ora nos reportamos: *i. e.*, do Prólogo de *O crepúsculo dos deuses*).

Foi nessa precisa conformidade que se dedicou o nosso compositor e autor a depurar a acção do seu drama quadripartido de todo o tipo de redundâncias. E o resultado é de uma coesão e unidade que podemos classificar como saldando-se por uma sorte de solidez e de coerência férreas, qualidades porventura jamais suplantadas em toda a História da Arte ocidental no tocante a semelhante compleição. Ou, em alternativa, no que possa reportar-se ao capítulo das Artes do palco, do espectáculo (ou ainda “performativas”, de acordo com o jargão cénico que, mais hodiernamente, sói empregar-se, partindo, quiçá, de paradigmas entrementes tornados imperantes mercê do emergente fenómeno da preponderância da anglofonia cultural...).

Com efeito, personalidades oriundas tanto do mundo da música, como não – da envergadura intelectual de um Deryck Cooke, ou de um Gerhard Hauptmann –, encontram-se entre aquelas que acederam a admitir o alcance dessa craveira wagneriana como um pressuposto e um dado adquirido. Thomas Mann, por seu turno, não tinha por norma ir menos longe nessa matéria, e considerava que, para Wagner antever e engendrar um edifício de uma ambição a tal ponto desmedida para tudo quanto até então havia sido congeminado, foi preciso que se tornasse numa espécie de derradeiro diletante multifacetado: o «diletante genial», como um dia o cognominou o romancista e amigo chegado do maestro berlinense de ascendência judaica, Bruno Walter, nos anos de exílio por ambos vividos e partilhados no Novo mundo americano (sem com isso, entenda-se, àquele tencionar regatear qualquer espécie de crédito).

Bem ao invés: só assim se poderá, aliás, compreender como logrou ele impor-se na qualidade de agente (alguém já aqui mencionado chegou a chamar-lhe «médium»), em primeiras instâncias, de uma muito particular noção conceptual de Arte, que, em conformidade com a nova ordem proclamada nessa matéria, um jovem admirador (e dissidente, numa segunda fase) do «*Caso Wagner*» – que dava pelo nome de Friedrich Nietzsche –, tinha eleito como nova profissão de fé o pressuposto de que Deus havia morrido e que aquela entidade tinha vindo dar provimento ao Seu trono, entretanto votado à vacatura. Enfim, a Arte haver-se-ia visto alcandorada ao patamar mesmo de religião.

Só nesses moldes, em suma, se poderia reconhecer como susceptível de ver-se Wagner – músico, encenador, poeta, dramaturgo, filósofo, político (integrou, com efeito, como membro incumbido de funções de propaganda e até marciais, o Governo democrático provisório da Saxónia, o *Vaterladsverein*, em 1849),... –, entrosado na linhagem dos sofistas da Antiguidade; dos sábios do Renascimento (como Leonardo, ou Leibniz); dos homens iluminados do século da *Enciclopédia* francesa, na esteira de um Voltaire (que, por alguma razão, deu o nome a toda essa centúria); ou chegado, por fim, a reivindicar-se, de pleno direito, como vindo a inscrever-se, qual derradeiro rebento, na linhagem dos apóstolos de uma crença optimista depositada nas ilimitadas capacidades fáusticas do empreendimento humano no acto de exercício das suas mais díspares actividades. Acresce que esse tipo de *Weltanschauung* (ou mundividência) seria o mesmo que, em moldes de uma renhida profusão, se veria praticado, ainda, por um Johann Wolfgang von Goethe – poeta, dramaturgo, ministro das minas, inspector dos canais de irrigação e superintendente dos uniformes do exército do duque de Sax-

-Weimar (graças ao estatuto que lhe proporcionava o *Bürgerturn* em que havia sido nado e criado), e, ainda, botânico nas horas vagas... –, em moldes, como daqui decorre, incondicionais, além de constituir esse um *modus vivendi* cultivado à porfia ao longo da dilatada existência e profícua carreira do autor de *Os sofrimentos do jovem Werther*...

Já o mesmo se não poderá considerar no respeitante às problemáticas ali suscitadas.

Se nalguns casos é matéria pacífica admitirmos a presença, no actual quadrante, de temas de uma actualidade quiçá mais flagrante, inclusive, para nós hoje do que para os dias do próprio Wagner – como os da exploração irracional dos recursos da natureza e consequências deletérias daí decorrentes; ou o condicionamento das liberdades pessoais de cada um, de comum acordo admitidas como apanágio do indivíduo irrepetível e desejavelmente não submetido aos interesses de casta (como os perfilhados, de forma sustentada, pelos actuais grupos económicos multinacionais de produção grossista, sobremaneira interessados no consumo em massa, e, como tal, envolvidos no patrocínio de gostos pessoais que desejam, de igual modo, ver massificados a todo o transe) –, já, por exemplo, a sombria metáfora da opressão que vemos irromper no início do terceiro quadro de *O ouro do Reno*, se presta aos mais desencontrados exercícios de hermenêutica.

Tratar-se-ia, aí, do anúncio premonitório de mais que insuspeitados caudilhismos messiânicos? Ou, justamente o seu invés, colocando-nos à consideração a tremenda fábula da coacção da máquina bem oleada da política e da propaganda totalitárias, diegeticamente narrada em guisa de fresco e reportada a alguma sorte de advento conjuntural que já se avizinhava ou faria antever: a opressão que, a breve trecho – para todos os efeitos, dentro de uma escassa centúria –, se abateria sobre a Alemanha pós-weimariana de entre-guerras, e, bem assim, sobre todo um continente?...

A lança de Wotan, à força de que título terá ela sido arrebatada pelo patriarca dos deuses ao estado da “pura natureza”, tal como a entendiam os Enciclopedistas do séc. XVIII nos seus exercícios ensaísticos desenvolvidos em torno da densa controvérsia travada em redor da problemática do Bom selvagem (à imagem de como, *e. g.*, em 1755, procedeu Rousseau no seu assaz celebrado *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*)? A partir de algum *Diktat* (como o anel com que Alberich submete o seu povo, destituído de qualquer forma de lei ou de

constituição)? Ou antes, mediante um contrato, ainda que despojado de retroactivos (porque no universo arisco e sarcástico da tetralogia wagneriana não é possível voltar atrás com a letra dos acordos), mas dotado, ao menos, de algumas cláusulas de contrapartida que o tornassem passível de granjear uma sorte de justificação cabal? Uma convenção, afinal, do tipo *do ut des* («dou para que dê»).

Como avaliar, ainda, o efectivo alcance envolvido no atentado primordial do deus cometido para com a natureza, no acto de subtrair ao grande Freixo um dos seus ramos contra uma primeira e última *chance* de ablução na água que manava da fonte da sabedoria (assim acabando esgotadas uma e outra, nesse único e mesmo ápice)? Que dizer, ainda, do subsequente vazamento de um dos olhos do deus, tratando com isso de enformar, com o membro nodoso por si amputado à árvore fálica e procriadora da vida telúrica, a sua lança, por intermédio da qual governaria o mundo à custa de um mais que precário equilíbrio de forças, por sua vez decorrente dos pactos nela consignados? Estaremos aqui a assistir a alguma espécie de Pecado original modelado em versão mitológica germânica? Ou, ao invés, ao selar de um contrato do género daquele cujo rubricar tínhamos, volvido o longo corolário de uma já então complexa linhagem literária, presenciado entre Fausto e Mefistófeles com o sangue do primeiro? Ou ainda, em alternativa (e à falta de melhor), a um acordo firmado através de um singelo gesto – como o estreitamento de mãos entre D. Giovanni e o Comendador –, que podemos enxergar na igualmente genial criação de Wolfgang Amadeus Mozart, com vista à comutação de um recíproco convite para cear... além-túmulo?

Não se achará, porventura, inserto na própria forma circular do anel – destituída de princípio e de fim –, a chave para uma explicação, de alguma sorte razoável, de todos os malefícios de que é portador o objecto-símbolo por excelência da tetralogia; e, bem assim, da maldição que Alberich sobre ele faz impender, como se não bastasse já o estigma de infertilidade que consigo arca?

Que papel substancial atribuir, por outro lado, à paixão que nutre Siegfried por Brünnhilde, pronta e levemente suplantada pela acção do filtro do esquecimento, ministrado ao herói (na cena II do I Acto de *O crepúsculo dos deuses*), a expensas do sinistro Hagen, o protótipo do vilão wagneriano: grosseiro e pertinaz no seu calculismo, mas, em últimas instâncias, propenso à poltroneria uma vez confrontado com as primeiras adversidades que lhe surgem por diante, a título de resultado da espiral de ciladas que vai maquinando e armando às suas vítimas? Tal se dá, em últimas instâncias, o caso, na antecâmara, já, do desfecho desta descomunal tragédia

quadripartida (*O crepúsculo dos deuses*, III Acto, cena III), com o pérfido gibichungo, no acto, designadamente, de descrever, atónito de espanto, o esgar do recuo diante do aceno, a bem dizer póstumo, esboçado por Siegfried com a sua dextra, de onde tencionava, para mais, arrebatá-lo por que, movido pela vã cobiça, acabara, havia escassos instantes, de bater-se mortalmente com o seu meio irmão, Gunther.

E, bem assim, que lugar reservar a todos os demais sequazes e criaturas engendrados por Wotan com entidades divinas (como a telúrica deusa Erda); e mortais, como a mãe incógnita de Sieglinde, a neurasténica progenitora de Siegfried, sempre disposta, por seu turno, a fazer alarde da sua predisposição para o comprazimento na dor (veja-se *A Valquíria*, II Acto, cenas III e IV), pautada, nesse particular, por um muito peculiar sentido da abnegação, raiando com isso o masoquismo? O perfilhar de tamanha condição dá azo, por sua vez, ao papel, de que se desobriga exemplarmente, de profetiza em primeiras instâncias, que lhe é conferido na cena III do II Acto da mesma *Valquíria*, antecipando-se, nesse particular, às três Nornas presentes no Prólogo a *O crepúsculo dos deuses*, a derradeira jornada da tetralogia.

Havemos de confinar-nos ao reconhecimento do pressuposto da intrínseca e liminar inutilidade dos diversos e sucessivos elos afectivos, aqui colocados à nossa ponderação; ou, bem pelo contrário, de chegar a admitir a qualidade de que seriam lídimos depositários esses artificiosos mecanismos da procriação (investidos, quanto ao mais, de inauditos fins), como uma possibilidade única de remissão futura para um mundo à partida votado à condenação?

Enfim, também nos caberia ponderar se nos acharíamos, por ora, diante de um imenso drama materialista, no qual se assistiria à cabal metamorfose, nos seus diversos cambiantes, de uma singela economia doméstica noutra de cariz estritamente industrial. Um imenso fresco, mais, destouta fábula calculista da transmutação das matérias-primas em riqueza; e da cerebral e interesseira geração de mais-valia – qual conceito marcada e sintomaticamente marxista –, assim se impondo como mais um natural sinal dos tempos (os nossos coetâneos e os vigentes na actual conjuntura, admitamos em boa hora).

Um pressuposto dessa monta não deixaria, por outro lado, espaço para qualquer margem de humanismo, à imagem de como, entre nós, no Teatro de São Carlos, nos já algo longínquos meses de Maio e Junho de 2006, pretendeu deixar entrever Graham Vick numa das suas mais recentes (além de arrojadas, e quanto a

nós, em todos os seus particulares, coerentes), encenações, como aquela que a essa data modelou para *O ouro do Reno*, o Prólogo a *O anel*. Uma produção como tal, que, *in loco*, tivemos justamente o ensejo de comentar em directo para todo o País (e, quiçá, um pouco para todo o mundo lusófono, via edição *online* da Internet), aos microfones da Antena 2 da RDP, por ocasião da récita que, do mesmo espectáculo, a Rádio e Televisão de Portugal houve por bem, como é de norma nessas ocasiões, decidir transmitir, trazendo, dessa vez ainda, a parte audível de tão precioso património de leitura estética e conceptual, para o domínio público. E que, neste interregno, foi a nossa vez de, mais recentemente (em Maio último), também no Reino Unido tornarmos a aflorar, para o devido efeito havendo tratado de rumar a solo nativo do Velho bardo, no fito da apresentação e discussão, aí, de uma comunicação reportada ao tópico do triunfo do individualismo no quadro daquilo a que, entretanto, convencionou apelar-se de uma “encenação de autor” (como é o caso, por sinal brilhante, da aqui trazida à liça), no decurso, por acréscimo, de um congresso sobre as Artes do palco, realizado na Universidade de Lincoln.

Todas estas questões (que, estamos em crer, vão continuar a ser colocadas e debatidas à saciedade ao longo de uma posteridade contabilizada em inumeráveis séculos ainda), permanecem na ordem do dia igualmente no propósito singular de dirimir o real intuito com que terá Wagner pretendido fazer passar ao próximo as suas transcendentais mensagens, na medida em que também elas legadas à humanidade inteira. Contanto que fosse sobre essa mesma entidade – será instrutivo notar –, que jamais encontrou o patriarca da nova Arte entronizada (reclamando-se de cultores e apóstolos de um ritual litúrgico até então insuspeitado), qualquer sorte de pejo em fazer pender a severa profissão de fé e a desmedida ambição encerradas no lema da sua existência – «A humanidade deve-me aquilo de que preciso» –, não será, afinal, porventura mais desejável que assim prossiga sucedendo?

Uma existência como tal, esclareça-se, a um tempo marcada, por um lado, pela bitola paralela de esteta incorruptível, dotada de um voluntarismo indómito de empreendimento artístico; e norteadas, por outro, pelo paradigma de conduta de uma moralidade leviana, afinal, antes própria do teatro, das actrizes e das mulheres casadas com quem cometia os seus *flirts*, ora à revelia, ora sob a mirada complacente da perplexa cumplicidade dos garbosos e lídimos consortes destas últimas: eis aqui a índole que, com uma maior porção de conteúdo pitoresco, enxergamos à saciedade entre os traços da sua trepidante biografia. Os casos, em conformidade, dos

socialmente embaraçosos incidentes afectivos, sobrevivendo em Zurique, na Primavera de 1850 e entre 1858 e 1859 – no decurso, como tal, do exílio suíço ali vivido pelo Mago de Bayreuth do porvir –, com as esposas de um comerciante de vinhos de Bordéus – Jessie Laussot –, e do abastado mercador de cedas, Otto von Wesendonck – Mathilde Wesendonck –, aí estão para nos fornecerem consumado testemunho a respeito desse “vício” de carácter em cuja prática toda a vida parece ter-se revelado relapso. Situações dessa têmpera é o que, em inúmeras ocasiões, podemos chegar a colher, uma vez ali se achando inscritas com toda a naturalidade e auto-aquiescência deste mundo, na sua própria autobiografia, *A minha vida*, ditada a Cosima durante o idílico lustre que vai de 1865 e 1870, granjeado pelo polémico casal em Munique e em Tribschen...

Com efeito – para tornarmos a regredir no nosso fio de raciocínio –, torna-se inevitável reconhecer resultar sumamente líquido um dado adquirido, como, muito para além de um estéril exercício de recepção crítica das austeras fontes do magma literário povoado de criaturas mais características da poesia do degredo do bardo Ossian, tão ao gosto dos autores românticos – Lord Byron e Goethe aí se achando compreendidos –, expostas aos elementos da natureza desencadeados em fúria; dotadas de couraças e frustres varapaus, como as aqui presentes (designadamente os boçais gigantes, Fafner e Fasolt, obreiros do Walhalla, a mansão dos deuses): a ideia, em suma, de esta realização ultrapassar liminarmente o tempo em que foi formulada e criada, em todos os sentidos que alvitrar se possa.

Transcende, inclusive, o século de que o seu autor se terá tornado o «perfeito epítome» (isto para lançarmos mão de mais uma alocução proferida por Thomas Mann a propósito do velho «*Lolus*»: a chistosa agnominação por que ficou conhecido o dissipador Wagner entre os salões e botequins de Munique ao tempo do seu pleno usufruto do efémero mecenato do moço rei, Luís II da Baviera, nos anos de 1864 e 1865).

E ultrapassa-o, desde logo, na justa proporção do facto de constituir esta uma metáfora plena de ressonâncias fabulosas sobre esse tempo de industrialização feroz; marcado pela geração de uma sorte de psicose ou vertigem de contornos pré-freudianos, só imputável à confiança cega com que, por esses dias, se depositaram imponderáveis créditos nos dispositivos de progresso material aos quais se cria o Homem habilitado; assim como na capacidade indómita de geração de capital monetário a que, em parceria com o expediente do valor acrescentado,

exponencialmente acreditava este achar-se guindado. E consistindo essa, não em menor grau, numa efectiva sorte de imagem sombria da exploração económica do seu semelhante, uma vez confinado este à mera condição de objecto de utilidade fabril, ao lado das virtualidades que podiam oferecer as engrenagens da roda dentada, criação sua contemporânea e inseparável companheira de laboração servil e mecanizada nas linhas de produção.

Todas as ideias aqui elencadas, não o esqueçamos, faziam parte activa de uma tipologia que pairava no ar e respirava o próprio cidadão comum ao tempo de Wagner, porque, em igual proporção, pululavam na precisa atmosfera do séc. XIX e da Alemanha politicamente emergente do período do *Vormärz* (1815-1848) a que havia, assim, durante mais de três decénios, o príncipe Klemens von Metternich votado (do Congresso de Viena em diante), o quadrante germânico da Europa, embrião da futura Santa Aliança das nações paladinas da velha ordem absolutista. Não deixa de revelar-se um dado sintomático o facto de a este pacto geo-estratégico não haver de tardar, por sinal, a aderir a própria França jacobina de antanho, a qual, por seu turno, consta ter entretanto passado a enfermar da «*Maladie des enfants du Siècle*», na celebrada expressão de Alfred de Musset, assaz estigmatizada, por acréscimo, pela segunda geração romântica.

Ainda assim, não seria de despicienda toada convirmos aqui em como o público de tão convulsa centúria (na sequência, por outro lado, de haver presenciado Napoleão arrastando a sua cauda de imperador, tal como, a pés juntos, também Victor Hugo jurou consigo haver sucedido no outrora famoso *Prefácio do Cromwell*, datado de 1827), podia, quanto ao mais, dar-se ares de entrar no teatro «de jornal no bolso do casaco»... Era isso o que se via decorrer, ao menos, dos contornos conformes com a espirituosa sugestão delatora do carácter, daí em diante participado com foros de um voluntarismo crítico (mais próprio da sufragada recepção dos eventos políticos entre o cidadão comum de então), uma vez a florada essa locução por George Steiner – o sábio judeu da Literatura comparada nosso contemporâneo –, no seu recente e judicioso ensaio, *A morte da Tragédia* (1993).

Convirá, em suma, não olvidar haver sido justamente com a tetralogia reportada à imensa tragédia materialista dos Nibelungos, que, de uma assentada (e entre os já tão remotos no tempo, quanto sobremaneira fustigados pelas reposições), dias 13 e 17 de Agosto de 1876, foi inaugurada e estreou, em termos respectivos, a *Festspielhaus* e o próprio Festival idealizado por Wagner. Não será, aliás, menos

sintomático que assim haja procedido, contanto que o fizesse sob a égide da expressa diligência de angariar um público por inteiro devotado à sua obra e consagrado à sua causa, a título de uma até então mais que insuspeitada tipologia de apostolado (havendo pretendido, outrora e correspondentemente, resultasse uma popular em termos genuínos; o outro deveras acessível ao homem comum de cultura mediana).

Suscitada cerce, a controvérsia de que por ora fazemos menção não redundante de somenos importância (e o caso não é para menos), porquanto que, de então a esta parte, e de entre essa comunidade de crentes, tal como pretendeu o artista (ou, o seu invés, diante de uma plateia de simples detractores), que ainda ninguém jamais se arrogou à ousadia de chegar a qualquer conclusão satisfatória, quanto mais definitiva ou sequer razoável, reportada a matérias da índole daquelas ainda há pouco aqui esgrimidas, devidas à exclusiva chancela do Mago de Bayreuth. À maneira, quiçá, de uma esfinge, o nosso músico-dramaturgo – categoria confinada, hoje, aos anais de uma preciosidade pouco menos que museológica (quando não resultando tachada de circense); mas que Wagner, de bom grado e de pleno direito, perfilhou –, prosseguirá contemplando-nos com seu semblante oracular. E a nós, em corrente de sinal inverso, tão-só competiria a faina de, a uma semelhante disposição, reciprocamente tratar de corresponder, ao persistirmos nos intentos próprios de divisar-lhe quão singulares arcanos).

Mas daí até levantar a ponta do véu, quanto muito, a propósito das secretas engrenagens do que terá anelado veicular-nos a sua consciência críptica ao longo das páginas encerradas nas jornadas da sua obra capital, vai um passo intransponível para nós, comuns mortais que somos, diante da perenidade vivida entre os homens e no Além, condição que Wagner seguramente já há muito assegurou para si a título vinculativo, vislumbrando, quem sabe, face a face todas e cada uma das personagens constantes da fervilhante galeria das suas próprias criaturas.

Consta – presumivelmente dos *Diários* de Cosima von Büllow, a segunda mulher do compositor e filha natural de Franz Liszt e da condessa Marie d'Agoult –, que, pela última ocasião na véspera do dia da sua morte (sobrevinda a 13 de Fevereiro de 1883), teve o mestre ocasião de cruzar um relance de vista mais com as Filhas do Reno, executando, ao piano do Palácio Vendramin (o derradeiro reduto em que se encontrou alojado, em Veneza), o lamento final das náíades de *O ouro do Reno*, antes mesmo que houvessem os deuses de ascender à fortaleza do Walhalla, de onde

passariam aquelas, de então em diante, a auferir da luz que o seu ouro desvanecido, graças à imprudência própria, não mais lhes poderia facultar:

*O leuchtete noch in der Tiefe dein lautrer Tand!
Traulich und treu ist's nur in der Tiefe:
falsch und feig ist, was dort oben sich freut!*

Das Rheingold, Vierte Szene

Quem vero e devoto amor almeja,
Já nas trevas de bréu tão-só lateja!
P'la fraude e contumácia se compraze
Quem lá do alto mira e soberbo jaze!

*O ouro do Reno, quarto quadro
[tradução livre nossa]*

Num caso como noutro, cremos piamente achar-nos aqui confrontados com empreendimentos granjeados mercê de desvelos titânicos. Atendendo ao facto consumado de, da mesma sorte que *O anel do nibelungo* se salda como o corolário de toda uma vida, ocupando-a, no dizer de mais um grande estudioso da obra de Richard Wagner – Marcel Beaufils –, «de forma transversal» (ao invés, nesse particular, da restante produção músico-dramática do nosso vate), por certo que assim também haveríamos nós de assentir em como a cidadela das divindades wagnerianas constituirá, porventura, a mais sintomática e estupenda de quantas metáforas, de entre as miríades de miríades de um caudal pelo seu esquivo génio modeladas, no seu todo ou em parte jamais ousaríamos lobrigar.