

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

ALEXANDRE FREITAS CEISTUTIS

**“TORNEI-ME BUDISTA SEM QUERER”: O BUDISMO PRESENTE NAS OBRAS
DE RICHARD WAGNER.**

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

SÃO PAULO

2014

ALEXANDRE FREITAS CEISTUTIS

**“TORNEI-ME BUDISTA SEM QUERER”: O BUDISMO PRESENTE NAS OBRAS
DE RICHARD WAGNER.**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Ciências da Religião, sob a orientação do Prof. Dr. Frank Usarski

SÃO PAULO

2014

Banca examinadora:

**Dedico a meus pais, modelos e inspiradores,
heróis “wagnerianos” a mim!**

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo auxílio com a bolsa e ao fomento geral prestado para o desenvolvimento da pesquisa no meio acadêmico.

À comissão de bolsas e à coordenadoria do curso de Ciências da Religião da PUC-SP, bem como da secretaria geral, sempre presentes e preocupados com seus alunos.

Ao incansável apoio e suporte que meu orientador Prof^o Dr. Frank Usarski, que com carinho e denodo foi um mentor nos momentos mais difíceis, tendo representado um ser humano sem igual; grato ainda pela liberdade e convicção a mim concedido.

Aos professores do curso de Mestrado em Ciências da Religião da PUC-SP, heróis, mentores e amigos, com os quais aprendi não somente o que tange às disciplinas, mas a ver o mundo e a religião de uma forma totalmente nova.

À Prof^aMs. Maria Celina Nasser, que com sutis toques me conduziu pela jornada do Herói, mais uma vez e continuamente, acreditando sempre no meu potencial.

À minha mãe, pai, madrinha, padrinho e ao Tio Eloy que me ensinaram o olhar, apreciar os momentos e, acima de tudo, a nunca perder a esperança.

À Evelyn Fligeri que foi meus olhos em caminhos tortuosos, abrindo caminho para que eu pudesse enfim ter meu “troféu”, mas que sem sua ajuda não seria nada possível. À Adriana Ruiz pela maestria na língua inglesa.

À “tia” Luciana e o “tio” Emil, que são os seres mais espiritualizados e unidos que já pude ver nesta minha breve existência; que me deram apoio e me fizeram crer em mim mesmo, ainda quando decidira abrir mão de tudo.

Ao Dante e ao Lenny pelos momentos de descontração, quando parecia enlouquecer com as linhas desta obra.

Aos meus queridos amigos de curso no Mestrado, pelos cafés, risos e conselhos: Andres, Celia Maria e Heloisa.

Ao Prof^o Daily Matos que me fez entender que a minha vocação estava correta.

RESUMO

Este trabalho contribuiu para evidenciar e sistematizar o uso do conceito do budismo (e algumas de suas características) e da proximidade que Wagner teve com essa religião, quer seja por meio de seus escritos, ou até mesmo através de suas Óperas, tendo por base as leituras feitas por este compositor a autores da filosofia, da religião, da mitologia e entre outros e de seu histórico de vida.

A pesquisa foi feita por fontes bibliográficas primárias (escritos de Wagner e sua esposa), bem como de ampla bibliografia secundária específica para o tema. Este trabalho optou em fazer uma análise discursiva e comparativa entre fontes para se chegar aos objetivos pretendidos.

Palavras-chave: Richard Wagner; Budismo; Pessimismo filosófico; Óperas de Wagner.

ABSTRACT

This work has contributed to substantiate and systematize the use of the concept of Buddhism (and some of its features) and closeness that Wagner having with this religion, whether by his writings, or even by his Operas, great relevance and based on the readings fulfilled by the authors of this composer's philosophy, religion, and mythology among others and his life history.

The work was fed by primary literature sources (Wagner's writings and his wife), as well as comprehensive secondary literature particular to the topic. It was chosen to do a discursive and comparative analysis of sources to reach the ultimate goals.

Keywords: Richard Wagner; Buddhism; philosophical pessimism; Wagner's Operas.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	1
I	Wagner: vida e obra	7
I 1	Quadro histórico da Europa no século XIX	7
I 2	Os primeiros anos e a juventude	12
I 3	As primeiras composições	17
I 4	Os anos de transição	19
I 5	A síntese motivacional para a criação do “Anel”	26
I 6	A Tetralogia e suas partes	29
I 7	Vislumbre de uma linguagem religiosa-musical	31
II	Budismo e Wagner: da origem indiana à composição romântica do século XIX	34
II 1	Os Budismos: principais “escolas”	34
II 2	A Europeização do Budismo: do contato inicial com o ocidente a Wagner	37
II 2.1	A Intersecção de dois mundos: os primeiros contatos do budismo com o ocidente	37
II 2.2	A Renovação sobre o conceito do budismo no século XIX	39
II 2.3	Os pensadores do século XIX e suas interpretações sobre o budismo	43
II 2.3.1	Kant	44
II 2.3.2	Hegel	45
II 2.3.3	Schopenhauer	46
II 2.3.4	Nietzsche	47
II 2.4	Wagner e Budismo: relações filosófico-religiosas na construção musical	49
III	O Budismo nas obras de Wagner	57
III 1	Articulações biográficas	58
III 1.1	Ocorrências em escritos por Wagner	59
III 1.2	Ocorrências em textos por Cósima	62
III 2	Referências do budismo às obras de Wagner	65
III 2.1	Na obra “Os vencedores”	66
III 2.2	Na obra “O anel dos nibelungos”	67
III 2.3	Na obra “Parsifal”	72
III 3	Possíveis referências indiretas ao budismo no Prólogo do “Anel”	73
III 3.1	Constituintes do “Anel”	76
III 3.1.1	O Reno	76
III 3.1.2	As filhas do Reno	77
III 3.1.3	Alberich	78
III 3.1.4	O ouro e o anel	79
III 3.2	Reflexões sobre o “Anel”	81
	Considerações Finais	87
	Bibliografia	91

INTRODUÇÃO

Para a Ciência da Religião, que ao longo das últimas décadas vem se aproximando cada vez mais em tentar entender seus objetos além dos textos sagrados e noções experimentais sociais, busca incluir em sua pesquisa expressões humanas até então não consideradas relevantes, como a relação do binômio música/religião.¹

A estética e a sociologia da religião desta forma vêm tentando quebrar esses “tabus”, diz-se isso, pois, há pouco interesse em se demonstrar o quanto a música e escritos operísticos são mais do que uma expressão artística, mas sim grande foco de intencionalidade religiosa. A busca por se entender símbolos, de composição social em torno da música vem crescendo constantemente como uma disciplina mais autônoma, podendo assim entender este vasto caminho que esta mídia vem tomando a cada dia.

Acredita-se que uma das primeiras formas de um indivíduo iniciar o processo de socialização, mesmo ainda em família, seja por palavras arcaicas, sons que representam um estado de ser, de estar e de querer. Esses sons mais lembram música e, acredita-se também que esta arte seja uma das primeiras formas de aprender, de focar e se mirar em uma sociedade, proporcionando até uma boa construção em personalidade².

Música, mito e sociedade em uma tríade indissociável. Diria Lévi-Strauss, que com o passar do tempo, o mito transformar-se-ia em sinônimo de mentira, com a crescente de um pensamento típica e exclusivamente científico negatório, mas de que uma única vertente traria para si a responsabilidade de manter a gênese de nossas histórias, a Música³.

Grande autor de temas míticos, Richard Wagner ainda é considerado parte de uma “dinastia” de autores *non gratos*, seja por sua inconsistência musicalmente incompreendida no século XIX ou ainda pela ligação, *post mortem* do mesmo como um dos ícones da política nazista.

Sua música, independentemente das cismas da academia, criaria um viés normativo explícito e intencional (para muitos a música de Wagner renderia a grupos uma linguagem de determinar ação e modos de agir), aos poucos se tornando uma realidade do fim do século

¹ K. HOCK. *Introdução à ciência da religião*, p. 191.

² L. BERNSTEIN. *The Unanswered Question - Six Talks at Harvard by Leonard Bernstein*.

³ C. LEVI-STRAUSS. *Mito e significado*, pp. 43-44.

XIX, com maior margem ao início do XX, mais do que simplesmente um compositor erudito, um referencial em escrita musical e um visionário de uma nova forma de pensar esta arte.

Buscando em antigas lendas nórdicas, celtas, linguagem minuciosa de nuances orientais, como temas hindus e budistas, Wagner criaria uma bricolagem⁴ de temas, reflexo da sociedade europeia, como uma síntese de povos, para alinhar suas obras.

Com uma emblemática frase “tornei-me budista sem querer”⁵, Wagner nos revela traços e marcas de uma profunda influência desta religião em sua vida e obras. Teria ele se tornado budista? Ou teria o budismo exercido um tamanho fascínio ao ponto dele aproximar este de sua obra?

Esta revelação do compositor esta em meados de 1859, período muito marcante para o compositor, uma fase de crise financeira e pessoal se abatera sobre ele, alterando, ao menos os rumos da escrita de suas Óperas e escritos políticos, para uma tônica um tanto mais pessimista. A partir deste momento, Wagner desperta para uma fase mais madura no amplo mundo de suas obras. O que para muitos poderia ser motivos suficientes para desistir e entregar-se a uma vida de vitimização, teve sobre ele outra força.

Dessa fase conturbada da vida do compositor, várias foram as influências de escritos e pensamentos voltados a uma moral e credo religioso, em maior parte e concentração ainda ao orientalismo, com defesa de pontos de vista que o ligariam ao budismo. Autores como Nietzsche e Schopenhauer, além de manuscritos traduzidos fariam parte do cotidiano deste autor, imergindo num universo totalmente novo, pessoal e musicalmente falando.

Vários são os escritos sobre Richard Wagner como compositor, como grande produtor de monografias sobre política entre outros, mas a maioria de dissertações e teses sobre ele e sua obra cercam o entorno musical, nuances particulares de uma construção mais métrica, comparações literárias, ou de que maneira o autor lidaria com os textos originais, as lendas e mitos nórdicos, alterando-os para a construção de suas obras, sem se ater muito sobre o foco religião⁶. Notemos que apenas uma dessas dissertações, a de Lopes tem um título sugestivo,

⁴ Termo este utilizado como a vertente de Lévi-Strauss a define, como a composição de inúmeros elementos, de diversas culturas que acabam por criarem um novo cenário cultural, produto da miscigenação de outras.

⁵C. SUNESON. *Richard Wagner und die indische Geisteswelt*, p. 36.

⁶ Nota do autor: em consulta do dia 10/09/2014, como palavra-chave “Richard Wagner”, são computadas apenas uma tese e seis dissertações com temas correlatos no site <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>, sendo elas: ALVES, Francisco Alexandro Soares. “O Nascimento Da Gesamtkunstwerk Wagneriana”; LAGE, Silvia Machado. *Música e decadência em o caso Wagner, de Nietzsche*; OLIVEIRA, Aline Carrijode. *Ocorrências entre literatura e música na lenda Tristão e Isolda e na ópera homônima de Richard Wagner*; BOHMANN,

todavia este, em quase 200 páginas, só esboça comentários genéricos nas últimas 20 páginas de seu trabalho.

Pode ser uma falta de estudos mais profundos sobre o tema, uma ausência mais incisiva não deixada por Wagner (sobre essa ou aquela característica mais evidente do budismo na obra), ou até mesmo pouca relevância sobre o tema até então para que essa não fosse desvendada.

Desses importantes autores, podemos citar como algumas referências: Peter Basset e William Kinderman, dois autores que bem delinearão em suas obras a influência reverberada do budismo em Wagner, aqui e ali em suas obras; Deryck Cooke, que foi um dos poucos que cita brevemente a influência religiosa em Wagner, mas se atém muito mais ao campo simbólico mítico do “Anel”; ao passo que Robert Donington abre o leque de entendimento, dando ao mito wagneriano um viés mais psicológico e universalista; Gregor Dellin e Thomas Grey são dos poucos que fazem uma densa cronologia descritiva, quase um passo a passo sobre os anos de Wagner, e novamente, bem ao ponto de um quebra-cabeça, podemos montar um quadro religioso sobre o compositor; Barry Magee monta a cronologia não por acontecimentos na vida do autor, mas sim por influências filosóficas que este recebeu e, é bem interessante a proximidade com que Richard Wagner utilizaria conteúdo de outros autores que declaradamente usaram em seus livros o budismo; Wolfgang Osthoff é um dos poucos, senão o único, que dedica ao menos um artigo a uma obra declaradamente budista de Wagner (“Os Vencedores”), podendo ser o “elo perdido” para entender o possível uso desta religião em o “Anel”; Peter Schofield considera que a Tetralogia do “Anel” tem continuidade estética e teórica em “Parsifal” e, se um possui influência sobre o budismo o outro o deve ter, construindo sua linha lógica baseada em similaridades entre as obras, além do material que Wagner lera entre a composição de ambas; Carl Suneson desvenda as origens, buscando em meio a diários autobiográficos, o pessimismo que envolvia a vida do autor e sua relação com o Budismo; Urs App se concentraria em duas outras obras, “Tristão e Isolda” e a inacabada “Os Vencedores”, dizendo que este compositor talvez fosse o primeiro a entrar em um foco propriamente oriental em suas Óperas.

Katja Junqueira. *O sentido da música em f. Nietzsche*; LOPES, Ricardo Farias Martins. *A contemplação estética como ideal do nirvana búdico*; SILVA, Betania Maria Franklin De Melo. *Lévi-Strauss: mito e música entre o largo e o prestíssimo*; DAVILA, Leandro Macedo. *Música e palavra na obra do jovem Nietzsche*.

Na consulta feita no sistema <scielo.cl>, apenas dois artigos: PAYÁ, Ernesto. *Tristán e Isolda y el gran amor de Richard Wagner*; BARROS, Márcio B. *Música como aia da vontade: ensaio sobre a leitura wagneriana de Schopenhauer*. No sistema <cnpq.br> não houve nenhum trabalho sobre o tema. No sistema <periodicos.capes.gov.br>, apenas uma incidência: FILIPE, Pedro José L. *O anel do Nibelungo: reinterpretação pictórica da tetralogia de Wagner*.

Dos autores citados, nenhum deles dita ou menciona especificamente partes e características de quais maneiras o universo musical criado por Wagner se apropria de elementos mais específicos do budismo, sendo a maioria da informação mais genérica. Resta, então, além de uma “trilha de migalhas”, o rico material contido em cartas escritas por Wagner e obras feitas por sua esposa, Cósima, na busca de compreender o caminho que esta religião deu a ele um novo rumo de vida.

Descartar os fatos mais gerais e, até mesmo os de natureza mais implícita sobre a vida de Wagner, seria incorrer no erro de não entender que rumos o autor tomou de influências básicas como compositor e escritor filosófico. Seus dramas, suas tragédias pessoais, sua vida de dívidas, sua prisão, seus relacionamentos e sua, enfim, fase de maturidade formam, junto com a história da Europa, um grande pano de fundo para suas Óperas.

Portanto, pergunta-se: em que medida o contexto histórico social do século XIX influenciou a vida e obra de Wagner?

Sua obra está, portanto, envolta em sua cosmovisão. O contato com diversos continentes é uma realidade a muito presente, e novas formas de pensar e agir (tanto no quesito cultural, quanto o político) é visto – dos séculos XV ao XVIII - como fora a chegada do budismo ao continente europeu e, sua maior difusão no nascente século XIX. Para tal, refletir sobre o conteúdo filosófico/simbólico que cerca as obras de Wagner, em busca das notações da religião oriental (o budismo) nos faz refletir um pouco a respeito de quais parâmetros contribuiriam para a escrita desta obra.

Foi citado anteriormente o aspecto da “bricolagem”, termo este cunhado de Lévi-Strauss, que cabe bem para a obra de Wagner, pois, o mesmo utilizaria inúmeros textos mitológicos, nuances de características religiosas (essencialmente o budismo), além de obras consagradas da filosofia.

Portanto, faz-se outra indagação: por meio de quais mediações se deu a apropriação do budismo em suas obras?

Grande parte dos autores em filosofia, literatura geral e poemas do século XIX foram influenciados pelo budismo, levando sua ampla escrita a se aproximar de inúmeras características dessa religião. Kant, em uma profunda reflexão sobre o budismo, revela ser um admirador sobre o tema da transmigração das almas; Hegel fora outro entusiasta, lendo e citando muito sobre Índia e China em seus documentos, tendo como principal abordagem o

interesse no Nirvana e a reflexão meditativa; Schopenhauer, sério leitor dos Upanixades e sobre o budismo, marcaria profundamente o mundo ao lançar sua obra central “O mundo como vontade e representação”, em que assinala, definitivamente, o niilismo e características explícitas do budismo como base de afirmação em seu texto; e Nietzsche, que juntamente a Wagner bebera na fonte de Schopenhauer, de quem em muito se apropriara para afirmar o ateísmo.⁷

As obras de Wagner, ao menos as formadas a partir de 1845 em diante, estão imersas nessa realidade, dialogando com parte do movimento filosófico e romântico do século XIX, meio espacial e temporal por excelência em seus trabalhos. A partir desta fase, vê-se que a tônica de Wagner segue mais a uma intensa busca pela compreensão dos motivos que dão à condição humana uma base no sofrimento, um grande *leitmotiv*, fio condutor, elemento semântico presente na obra de Wagner.

Um caminho que possibilita explicar esta conduta do compositor pode ter sido a sua condição de vida precária (pessoal e profissionalmente), no momento em que fora apresentado a materiais que enalteciam uma visão mais determinista (um tanto deturpada sobre o budismo), além das opções políticas, religiosas e artísticas escolhidas por ele.

Outra hipótese acerca da influência do budismo em suas obras tem ligação com o que se acabou de comentar: Os autores lidos por Wagner são de uma guinada antropocêntrica do iluminismo e, assim sendo, tendo eles desenvolvido uma “nova” visão sobre o budismo, o compositor a “compraria” como meio certo para seu padrão de pensamento daquele momento.

Sendo assim, o texto wagneriano representaria uma síntese de um “novo” budismo na visão antropocêntrica europeia e algo que se aproximaria demais da sensibilidade de Wagner, a ponto de usá-lo em suas obras. Tal condição se comportaria como um mapa conceitual das origens de tal “mal” humano e suas implicações. Wagner ainda veria sua arte como uma forma de “salvação”, em uma mescla de filosofia com religião neste empreendimento, fazendo com que seus ouvintes saíssem de uma de suas obras transformados com modos de pensar e de agir diferentes.

⁷ H. DUMOULIN. *Buddhism and Nineteenth-Century German Philosophy*. University of Pennsylvania Press: Journal of the History of Ideas, Vol. 42, No. 3 (Jul. - Sep., 1981). pp. 459-469.

Wagner se apropriou de muitos pontos da religião budista como apontam alguns teóricos, de forma a quase criar uma reinterpretação da já “nova” visão de budismo dos filósofos e demais autores do século XIX, estando esta mais evidente ao longo de seus escritos e obras musicais.

O presente projeto, portanto, se atém ao foco de estudo a um recorte temporal e espacial de tal universo, restrito, pois, à fase de maturidade literária de Wagner, de 1848 a meados de 1870, fase esta de grande relevância para a compreensão do uso recorrente do budismo nas obras de mesmo período.

Pretende-se ter como objetivos centrais assim: evidenciar a proximidade de Wagner com o budismo, graças ao seu histórico de vida bastante determinista e pela leitura de amplo material produzido sobre a religião, ao qual ele mesmo teria acesso; e sistematizar, genericamente, o modo como Wagner se relacionava com alguns conceitos do budismo e com as fontes de leitura sobre este, no período citado do objeto, e de que forma essas poderiam influenciar em suas obras.

Como o projeto é alimentado por fontes bibliográficas e análise textual, o trabalho se organiza em três pilares, sendo cada qual a estrutura básica para os capítulos, respectivamente:

- Um histórico-biográfico;
- Um filosófico-religioso;
- Um conceitual-simbólico.

I Wagner: vida e obra

O presente capítulo pretende abordar um breve histórico sobre a vida de Wagner, tendo em vista um amplo panorama de análise, desde a Europa que antecedeu seu nascimento, em grande transformação na modernidade mais tardia (do século XIX), até a síntese motivacional que culminará na escrita do “O Anel dos Nibelungos”. O recorte temporal se dá até esta fase exatamente pelo momento em que Wagner se aproximaria cada vez mais de sua maturidade musical.

Começa-se por um rápido panorama histórico da Europa que cerca Wagner, desde seus primeiros anos até a fase de suas primeiras composições; seguido pela fase de sua transição, de revolução pessoal e política, em que pontos da estética musical são renovados, culminando no projeto da Tetralogia do “Anel”, importante de ser mencionada, sendo ela o marco inicial da escrita definitiva de Wagner.

Grande parte das fontes utilizadas para este relato biográfico se aterá a sua autobiografia e bibliografias relacionadas e citadas.

II Quadro histórico da Europa no século XIX

Para se compreender melhor a existência de Richard Wagner, devemos antes fazer uma breve viagem sobre a Europa histórica, mais precisamente na Alemanha, que traria um novo brilho político-social ao longo do século XIX (este de vivência do compositor), com uma nova forma de pensamento a surgir. A vida do compositor transcorreria em paralelo à própria história, bem como dessas grandes alterações políticas, econômicas, científicas, e que influenciariam diretamente suas obras e sua cosmovisão; sendo esta uma influenciadora de um grande legado a outras partes do mundo, como América, Ásia e na própria Europa, e a ele como um dos maiores compositores do século XIX.

Bem particular foi a trajetória de Wagner, que nasceu e cresceu em meio a uma Alemanha também em fase de pleno nascimento: desde a formação do Sacro Império Romano Germânico até as Guerras de Unificação no século XIX. A Alemanha até este século se comportaria como um conglomerado de reinos unidos, que muito se ligava a um grande conflito de interesses políticos entre a nobreza e a religião; além disso, há um brado nacionalista que era cada vez mais urgente:

O senso de identidade nacional alemã estava fadado a ser diferente do de outras nações, especialmente as da Europa Ocidental, na medida em que se baseava na ideia do império, na cultura alemã e na língua⁸

Vê-se no trecho acima a importância que a cultura e língua exercerão sobre a construção da ideia de nação e, ao mesmo tempo, de história para a Alemanha, sendo uma base teórica e de própria vivência para Wagner, e nos próximos anos de grande relevância para suas primeiras composições.

Sabe-se que, até meados do século XVIII, o país ainda era bastante ligado à produção agrícola e que uma acanhada camada média⁹, que ascendera desde a Idade Média, formaria uma forte corrente nacionalista no país. Camada social esta na qual a família de Wagner surgiria.

A rivalidade presente entre as duas grandes nações em nascimento até meados do século XIX, França e Alemanha, era algo centenário: disputas por regiões de fronteiras durante a divisão do Império Carolíngio (800-843), muito mais marcada e delineada quando do expansionismo Napoleônico durante seu Império (1804-1814).

Via-se como certo que a Alemanha estava tentando se livrar dos anátemas medievais, bem como do passado que ainda a ligava a sua irmã histórica, a França. Os primeiros movimentos sociopolíticos de libertação datam do início do século XIX (1813-1849)¹⁰, quando das perdas de Napoleão, a aliança de reinos e conquistas de espaço sobre a França, Dinamarca e Itália desenhariam o território em definitivo. Nota-se neste trecho o que as novas revoluções trariam ao pensamento mundial:

E, além do mais, era evidente para todos os estadistas inteligentes que não se toleraria daí por diante outra guerra de grandes proporções na Europa, pois este tipo de guerra quase que certamente significaria uma nova revolução e a consequente destruição dos velhos regimes¹¹

Ao tempo que até o continente americano passara por uma fase de total transformação político-cultural, em que os padrões medievais, a concentração absolutista seriam por definitiva considerada superada. O início da chamada Era Napoleônica, de 1799, destituíra as últimas linhagens da monarquia antiga, trazendo ares de um novo estar para a sociedade, com o predomínio de uma elite em relação às representações monárquicas no continente.

⁸ B. MILLINGTON. *Wagner: um compêndio*, p. 45.

⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 49-51.

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

Além das grandes revoluções que ocorreram na Europa, o restante do mundo sentira o impacto de novos ideais políticos, vistostambém na América: pedidos cada vez mais inflados em nome de uma definitiva conquista de sua liberdade, um início ao pensamento abolicionista, independência das antigas colônias como os EUA (1776), Haiti (1804), México (1820), uma quebra de grilhões, por centenas de anos de dependência das metrópoles.¹²

Este era o grande clamor popular, os estigmas do passado não seriam mais aceitos como vias históricas ao presente momento, do século XIX nascente. Pode-se dizer que Richard Wagner se veria banhado nesta síntese cultural, e por assim dizer, tendo grande influência nesses movimentos, tanto em uma ordem política mais pessoal, quanto a uma influência para suas primeiras obras de música.

A vontade entoada pelas grandes massas era de grandes processos revolucionários, isto é, de transformação total em todos os parâmetros sociais: fim dos regimes monárquicos; fim das contradições entre política ligada à religião como definidores do modo de agir e se comportar, mediante os ditames cristãos e protestantes; quebras de tabus culturais, com início das pesquisas e descobertas científicas, dentre outras.

Os novos ares prometiam ainda uma fase de perfeição, de uma padronização que levaria o homem, por fim, aos ideais buscados desde o início dos teóricos do Iluminismo. Mas teria este atingido seus anseios em sua plenitude? A busca cada vez mais pelaautovalorização, os ímpetos e realizações nacionais transformar-se-iam em nacionalismos: uma bandeira, uma só nação! Assim cada vez mais as fronteiras da Europa e do mundo se cristalizariam.¹³

Sobre a Alemanha, um forte sentimento revolucionário e nacionalista, talvez um grande prelúdio da unificação (1871), podendo gerar um sentimento pessimista¹⁴, como quase que a sociedade clamasse por uma oportunidade, um espírito vivaz que a pudesse guiar aos novos rumos da modernidade e da contemporaneidade. A escassez de alimentos no fim do século XIX, mesclada com uma também escassez de trabalho, fontes limitadas de renda e de sobrevivência.

Para alguns autores, como Hobsbawn, a arte e as ciências de certa forma se tornariam grandes “receptáculos” das crenças no corrente século XIX, deixando de lado potências políticas como o absolutismo e o controle desenfreado da religião também sobre este grupo, e assim:

¹² E. HOBSBAWN. *A era das revoluções*, p. 80.

¹³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴ *Ibid.*, p. 123

Com pouquíssimas exceções, todos os pensadores de importância em nosso período falavam o idioma secular, quaisquer que fossem suas crenças religiosas particulares. Muito do que eles pensavam (e do que as pessoas comuns tinham como certo sem uma reflexão maior) será discutido nos termos mais específicos das ciências e das artes.¹⁵

A Arte, último grande legado das mensagens simbólicas de todos os tempos¹⁶, guardiã, pois do íterim do ser humano na sua grandeza, auxiliaria na definição de fronteiras novas a este mundo sedento de um novo horizonte. A Arte, portanto expressaria uma nova tônica social:

É o excepcional desenvolvimento de certas artes e gêneros. A literatura, por exemplo, e dentro dela o romance. Provavelmente, nenhum meio século contém uma maior concentração de romancistas imortais [...] o jovem Wagner (para não mencionarmos as duas últimas óperas de Mozart)¹⁷

O movimento iniciado por Mozart, como vimos no trecho anterior, dava início a um novo modo de pensar musical, e por que não dizer social, sendo que esta arte cada vez mais influenciaria o modo de pensar das massas.

Se os músicos do passado, antes da Era Romântica estavam mais preocupados com a individualidade, vemos a partir de agora uma multiplicidade. A vasta amplitude de materiais, uso ilimitado de instrumentos, de acomodações sinfônicas, de temas recorrentes de verdades míticas¹⁸, do uso da melodia em Ópera e da verdade subjetiva em torno da canção, certamente mudaria e fascinaria a mente de um jovem com sede de viver.

Inicia-se, agora, uma breve reflexão em relação à influência desta grande renovação histórica em meio às artes, “berço” para o pensamento de Wagner, que também notaria grandes diferenças em relação a seu passado medieval. Percebe-se que desde compositores do início da era romântica, os moldes da arte musical foram desenhados de outra forma, e as apresentações que eram até então espetáculos de uma corte limitada, ganharia aos poucos o mundo, sairia às ruas, acompanhando o brado do povo em transformação.

Os anos que se estenderiam desde a morte de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) e as primeiras pinceladas em notas de Giacomo Rossini (1792 – 1868) teriam um frenético declínio na escrita musical, mais especificamente no mundo Operístico. A Europa, “Velho”

¹⁵ Ibid., p. 178.

¹⁶ C. LEVI-STRAUSS. *Mito e significado*, p. 42.

¹⁷ E. HOBSBAWN, E. op. cit., p. 194.

¹⁸ J.BURROWS. *Música Clássica*, p. 234.

mundo há muito tempo, se ateriam mais e mais às grandes revoluções que destituiriam as antigas monarquias aos poucos, tanto na Inglaterra, quanto na França.¹⁹

Neste mundo em plena revolução, nomes como Giuseppe Verdi (1813 – 1901) e Richard Wagner (1813 – 1883) renovariam as esperanças do mundo musical, debruçando-se a um movimento de apelo internacional e, ao mesmo tempo, propagandístico de detalhes nacionalistas: enfim a Era Romântica na Ópera.²⁰

Muitos compositores românticos eram ávidos leitores e tinham grande interesse pelas outras artes, relacionando-se estreitamente com escritores e pintores. Não raro uma composição romântica tinha como fonte de inspiração um quadro visto ou um livro lido pelo compositor. Mas aqui mais uma vez a necessidade de expressar, a música, aliás, tem no romantismo a função essencial de expressar, e a alma é o objeto que se deve primordialmente retratar. Muitas das composições pintam quadros, contam histórias; o individualismo romântico incitará frequentemente o músico a “pintar” suas próprias experiências²¹

Não diferente seria a escrita de Wagner, que, como já comentado, não só sofreria influência dos acontecimentos mundiais em suas obras, mas toda a sua vida daria um molde para as mesmas, tornando personagens da vida real em personagens de sua ficção mítica, seu universo particular, em que seres sobrenaturais interagem e influem na vida mundana.

É dito que as Gran-Óperas²² se inspiram em grandes peças épicas, romances e até mesmo em contos, dando asas à imaginação dos libretistas, geralmente apoiadores dos compositores (no caso de Wagner ele mesmo exerceria a dupla função). Este gênero nascente se ateriam a temas melodramáticos, de conteúdo trágico e de apelo pessoal, em que o próprio autor mescla nuances particulares a sua peça, transformando tudo em um grande enredo.²³

História, Arte, Música e vida se unem para formar um dos maiores compositores que o século XIX teria, sendo toda a bagagem anterior e contextos pessoais de tamanha influência para a composição das primeiras obras de Richard Wagner.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ópera é o plural de *opus*, isto é, “trabalho” do latim. Drama encenado com presença de música instrumental com acompanhamento vocal.

²¹ B. ALGRAVE. *O Romantismo na música (1810-1910)*. 2008. <<http://www.beatrix.pro.br>> Acesso em 16/12/2013.

²² Gênero de Ópera surgida no século XIX, estruturada em cerca de quatro ou cinco atos, com grande composição de orquestras, tendo como grandes expoentes compositores nacionalistas especialmente na França, Itália, Alemanha e Inglaterra.

²³ J. BURROWS. op. cit., p. 235.

Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827), no mesmo período, não só causaria emoção à sociedade ao apresentar sua nona sinfonia (1824), mas mudaria os rumos definitivos do padrão musical existente, passando assim a ser predecessor à Era Romântica.

Toques de vivacidade, de força e ao mesmo tempo, em meio ao término desta obra, de esperança. A música nos cerca como se estivéssemos saindo de um campo de batalha e recebidos fôssemos como heróis. A sinfonia seria a primeira a utilizar elementos instrumentais e coral, por isso conhecida também como Sinfonia Coral.

O novo hino, uma “Ode à Alegria” causara impacto e seria entoada por toda uma Europa sedenta de paz, esperança e brilho para um futuro incerto, cabe aqui um trecho de tal feito:

Oh amigos, mudemos de tom!
 Entoemos algo mais prazeroso
 E mais alegre!
 Alegre, formosa centelha divina,
 Filha do Elíseo,
 Ébrios de fogo entramos
 Em teu santuário celeste!
 Tua magia volta a unir
 O que o costume rigorosamente dividiu.
 Todos os homens se irmanam
 Ali onde teu doce voo se detém²⁴

I2 Os primeiros anos e a juventude

Ao traçar uma breve cronologia sobre os principais acontecimentos na vida de Wagner, este que com o passar do tempo seria considerado um dos maiores expoentes do movimento musical que fora iniciado com o fim do século XVIII e ganharia corpo no XIX, a Era Romântica, constata-se que as fontes mais conhecidas de sua vida são inúmeras, sendo a maior parte delas de sua autobiografia (ditada à sua futura esposa Cósima Liszt), ou até mesmo de centenas de cartas e monografias dos mais variados tipos; porém, a maioria popularizada demasiadamente e até mesmo alterada. Para tal, os registros ditados a Cósima Wagner (1837 – 1930), são os mais próximos de uma realidade acerca de suas intenções e de sua visão de mundo.

²⁴ Livre tradução a partir do original. SCHILLER, Friederich. <www.schillerinstitute.org>, Acesso em 11/10/2012).

A partir destes documentos, e de alguns escritos sobre sua breve biografia entende-se um pouco do mundo da época de Wagner e, de que maneira este o ajudaria numa construção de personalidade.

Sua cidade natal, Leipzig, num turbilhão cultural, auxiliaria e muito na formação de um jovem músico: grande capital do Romantismo, por causa da política e pela tradição em formação de inúmeros célebres compositores e autores (como Johan Sebastian Bach) dando ao mesmo tempo impulsos aristocráticos e retorno doméstico ao autor.

Presentes também núcleos políticos, desde a concepção reformista religiosa, que influenciaria o palco histórico, até a presença ainda ativa de uma origem católica e judaica.²⁵

A cidade sofreria constantemente, por ser um grande centro urbano e cultural de uma Alemanha prestes a nascer (dada a ainda unificação), de embates políticos e religiosos. A Guerra dos Trinta Anos (1618 - 48), a invasão Napoleônica e a Guerra dos Sete Anos (1756 - 63), transformariam toda uma sociedade: de uma mentalidade reformada e com inclinação à transformação revolucionária.

Para tal deixemos que o mesmo se apresente:

Nasci no dia 22 de maio de 1813, em Leipzig [...] meu pai Friedrich Wagner, falecido no Outubro de mesmo ano [...] criado fui por meu tio Adolf, formado em teologia, que exerceria demasiada influência a mim. Meu pai, que perdera tão cedo, descobrira mais tarde o amor pela poesia [...] e de minha mãe o amor personificado. Meu padrasto, Geyer, viria e amaria a arte de atuar²⁶

De uma criança inspirada a um adulto entusiasta, com uma vida cercada por perdas, desilusões, mas acima de tudo, de uma busca incansável pela perfeição, pela expressão máxima que um ser humano poderia alcançar, assim pode-se descrever o início da conturbada vida de Wagner.

Seus primeiros anos de vida estavam envoltos em influências tipicamente familiares. Com a morte de seu pai no mesmo ano de seu nascimento, sua mãe assumiria tão logo as rédeas da família, tornando-se grande influência moral para Wagner por toda sua vida e mesmo a seus irmãos.

²⁵M. GREGOR-DELLIN. *Richard Wagner*, p. 23.

²⁶R. WAGNER. *My Life — Volume 1*. Projeto Gutenberg. Acesso em 2 de Dezembro de 2013.

Como dito anteriormente, seu pai falecera muito cedo, Wagner sequer o conhecera de verdade; sua mãe, Johanna, então com 35 anos, tivera de se impor e tomar a frente de uma grande família. Tão logo um dramaturgo e diretor de teatro, Ludwig Geyer, aproximar-se-ia da família ainda mais, viria a casar-se com sua mãe, dando, assim, força e amparo ao jovem Richard, a quem amaria, e muito, e seria o primeiro a influenciá-lo positivamente para as artes, o teatro e a dramaturgia.²⁷

Logo me convenci sobre uma imagem dele em minha mente, como um sublime e ser único e além-humano, com o qual nenhum outro se compara. [...] seres com quem falo em meus sonhos e acordado me encontro banhado em lágrimas.²⁸

As memórias mais antigas de minha infância estão associadas ao meu padrasto, passadas por ele sobre o teatro.²⁹

A cultura bastante presente, pelo rigor deixado por seu pai, até o grande estímulo às artes cênicas, delineado por seu padrasto, velho amigo de família e, da preocupação em vida, centrada em valores religiosos, de acordo com o irmão de seu pai, Adolf, formado em teologia cristã e em psicologia.

É visível o quanto, ao longo dos relatos de Wagner em sua biografia em citações de “*My Life*”, o amor e bagagem cultural que seu tio lhe daria em muito, talvez fosse utilizado na construção de suas grandiosas obras.

Pelas próprias palavras do autor, a vida dele seria a intensa busca por uma manifestação da totalidade, isto é, sua arte é, ao mesmo tempo, a maneira que vê o mundo e como este pode ser apresentado por suas obras.³⁰

A magia que o teatro exerceria sobre o autor, as fantasias, a montagem do cenário, e toda a família com certa formação musical e o fascínio dele pelos temas da mitologia³¹ faziam de sua vida uma busca pela chamada “Arte Total” (que será melhor detalhada no capítulo seguinte, onde se esboçará a estrutura político-filosófico-religiosa na Ópera de Wagner).

²⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁸ *Ibid.*, p. 55.

²⁹ *Ibid.*, p. 7.

³⁰ T. S. GREY. *Wagner*, p. 5.

³¹ R. WAGNER. *op. cit.*, p. 10.

Minha imaginação a este ponto estava profundamente ligada ao teatro, com o qual tive contato, não somente como um jovem espectador de bastidores com acesso ao palco [...] mas participando das performances.³²

Toda “criança” necessita de mitos, ou seja, figuras criativas e inventivas, com as quais se podem dar estímulo, magia e descobertas. Por certo, a música clássica e o teatro exerceram esta função com o pequeno Wagner. Sua principal inspiração, Ludwig Van Beethoven e sua Nona Sinfonia, exerceriam um “místico” poder sobre suas primeiras composições e uma grande meta em vida: uma incansável busca pela obra como redenção, apontada em sua autobiografia.

Para ele, Beethoven é indescritível, apenas poderia ser sentido: a obra prima como a Nona Sinfonia se tornaria “um alvo místico de meus pensamentos e desejos sobre música”³³. O efeito desta seria avassalador. Descrevendo ainda o evento em seu próprio texto, ele afirmaria que “tive de copiar” (quando da transcrição e versão sua para o piano em 1826) o “santo dos santos” para ele, a música que revolucionaria o mundo a partir de então, e inclusive a sua própria existência.

Teríamos a tempo um paradoxo: a busca pela superação de uma condição humana e o luxo. O fato de o compositor possuir uma doença de pele, erisipela que o acompanharia pela vida toda, tendo ele de usar roupas em seda pura, para facilitar o convívio com a mesma, lhe renderia várias críticas a vida toda, como se este fosse exclusivamente um motivo para esbanjar uma luxúria.

A vida em uma cidade de revoluções ainda daria o pano de fundo para o delineamento de futuras obras que seriam bastante importantes para o compositor. A vida de Wagner teria, tão logo, uma grande proximidade com o viés revolucionário, demonstrando desde cedo uma maturidade política a florada, como vemos:

De repente tomei consciência de que vivia em um tempo em que essas coisas poderiam não ter efeito em um "corpo" de 17 anos (o autor falando sobre ele anos depois). O mundo como um fenômeno histórico iniciaria diante de meus olhos, e naturalmente minha simpatia era toda voltada à revolução.³⁴

³²Ibid., p. 9.

³³Ibid., p. 64.

³⁴Ibid., p. 72.

Em suas primeiras obras até 1821 ou, dos primeiros passos até a criação das mesmas, pode-se observar a busca por uma afirmação, uma conexão ainda com um mundo a ser descoberto. Um fato que acompanhou a vida do autor foi a busca por uma superação, tanto físico-psicológica a uma perfeição, como de ideais politizantes. Grande parte desta influência se atém aos contos e lendas gregas, lidos em meio à adolescência.³⁵

Neste mesmo ano, 1821, acontece uma mudança temporária de Wagner à cidade de Dresden, período, pois, de grande busca e comprometimento com os estudos de guerras na antiguidade e das revoluções na Europa, que o marcou e o aproximaria do sentido mais reformador. Sua grande proximidade com a educação musical ainda seria de grande valia no mesmo período. Mas nem só de sorte este seria acompanhado, neste ano perderia um grande referencial, Geyer falecera.

Em 1827, retornaria à cidade natal, cada vez mais apaixonado pelos mistérios em torno dos grandes temas míticos. Em Dresden, ouvira muito concertos de música erudita e se apaixonara de vez pelo mestre Beethoven e, após uma dessas apresentações, registraria em um de seus cadernos de lembranças:

Não será a música uma linguagem misteriosa de um reino de espíritos, cujos prodigiosos acentos voltam a soar em nossos ouvidos para despertar uma vida intensa e superior? Todas as paixões combatem entre si brilhantemente armadas e se confundem em um ciclo inexpressável em nosso peito.³⁶

Em 1830, temos por definitivo um marco na vida do autor: acompanhado pelo espírito inspirador Beethoveniano, de mudança social e política, bem como de suas pesquisas e conclusões juvenis, Wagner se proporia a iniciar uma jornada incrível, suas obras começariam e, só seriam encerradas, com sua morte no ano de 1883.

Sua vida de estudante faria desenvolver interesse particular intelectual e espiritual, além de não se ater somente à música, alienando-se do restante, com seus interesses revistos sobre política que marcariam em definitivo os traços mais profundos de sua lembrança.³⁷

³⁵Ibid., p. 11.

³⁶R. WAGNER. In. GREGOR-DELLIN. Cf. p. 74.

³⁷R. WAGNER. op. cit.,p. 107.

I3 As primeiras composições

“Creio em Deus, em Mozart e em Beethoven”³⁸, condensa bem a estrutura cultural e afetiva de Richard Wagner, antecessores à Tetralogia.

Sua verdadeira adoração à visão revolucionária final em Beethoven, como já descrita anteriormente e, o berço do movimento Clássico em Mozart, por Wagner é considerado um incompreendido e pai de grandes alterações sistemáticas em técnica de composição. Segundo a literatura mais cronológica sobre Wagner, há uma convenção prática de divisão das composições do autor por fases, estas de mais ou menos “amadurecimento”, isto é, de encontro a um “eu” mais presente, mais de “persona musical”, sendo, pois:³⁹

- Uma fase de formação, indo de 1832 a 1840, em que suas primeiras obras ainda refletem muito as influências de outros autores, bem como do anseio de qualquer autor por vendê-las no mercado musical. Estas incluem ainda: “As fadas” (1834), “A Proibição de amar” (1836) e “Rienzi” (1840);⁴⁰
- Uma fase mais de transição, muito ligada à época de crise financeira e político-religiosa do autor, entre os anos de 1839 a 1848, indo da Ópera “O Navio Fantasma” (1841), “Tannhäuser” e “Mestres Cantores de Nuremberg” (ambas em 1845) e “Lohengrin” (1848);
- E sua maturidade compositiva, indo da escrita de o “Anel” (em 1848) até “Parsifal” (1882), em que o autor sairia de um esboço de Arte Total, chegando ao que consideraria seu grande auge.

Sua vida musical mais plena, além do já descrito como bagagem na infância e cultural anterior, se daria por definitivo em sua entrada na Universidade de Leipzig no ano de 1831, tendo grandes frutos acadêmicos e notoriedade como aluno exemplar. Próximo a este, seu esboço da primeira de muitas obras que viriam “Das Feen”, ou “a Fada”, em 1833, concluída em 1834, não renderia grandes plateias, mas levaria o autor a praticar um pouco a sua habilidade e destreza sonoras. Deve-se lembrar de que ainda sendo a primeira grande obra, é

³⁸Ibid., p. 161.

³⁹L. M. COELHO. *A Opera alemã*, p. 225

⁴⁰Esta fase de formação a única retirada com afirmativa ao pensamento de Lauro M. Coelho, pois, as demais fases há divergências de início e término das mesmas.

dela que a paixão mitológica crescerá e temas como o conflito de “bem contra o mal”, este dualismo ontológico moral e ético nasce em Wagner.⁴¹

Suas principais recorrências para base musical se atêm a obras de Giacomo Rossini (1792 – 1868) e Vincenzo Bellini (1801 – 1835), na questão dramática e melódica; em Heinrich Marschner (1795 – 1861) e Carl Maria von Weber (1786 – 1826) a estrutura conceitual e harmônica.

Nos anos seguintes, desde 1834, um meteórico avanço: tendo conduzido por tempos a fio o teatro de Magdeburgo, com o inusitado *debut* de “Don Giovanni”, de Mozart, sem ensaios e perfeição na execução; sua paixão nos anos seguinte por Minna, atriz, no momento em que iniciava sua carreira de Maestro, com quem se casaria no ano de 1836; sua ida a Berlim, no mesmo ano, renderia ainda mais uma amplitude de peças e a regência; e, por fim, nos anos de 1837 a 1838, o convite insistente para que se tornasse Diretor Artístico em Königsberg.⁴²

É sabido que as leis sobre direitos autorais, que datam deste período, não davam totais poderes ao compositor sobre as obras escritas, sendo que a maioria deles vivia basicamente de uma ampla produção de material, com a finalidade de arcar com seus custos, quando os mesmos não tinham um “mecenas” à sua disposição. Os cachês, na maioria das vezes, eram únicos, como uma venda de “produto” a uma encomenda. Além disso, Wagner também se demonstraria, ao longo de toda vida, bastante irredutível ao que se supõe sobre o controle de suas obras:

Mesmo quando conseguia levar suas Óperas à cena, portanto, Wagner não tinha como esperar um retorno justo pelos seus trabalhos [...] a natureza de suas obras exacerbava essa situação, uma vez que os editores e os administradores teatrais mostravam-se tão tímidos quanto Wagner era inflexível em suas exigências dos mais elevados padrões artísticos.⁴³

Com a contração de inúmeras dívidas, e, em 1839, com seu contrato de regente em Riga sem renovação, Wagner decidiria por sair de onde estava (Leipzig) e se aventurar, junto a sua esposa, em uma viagem em busca de notoriedade e fortuna, com a apresentação de suas peças e venda de parte de seus direitos às cortes da Europa central e França. Ele mesmo, ao longo

⁴¹R. WAGNER op. cit., p. 129.

⁴²M. GREGOR-DELLIN op. cit., p. 130 – 137.

⁴³B. MILLINGTON op. cit., p. 125.

dos anos de 1839 – 40, em “*My Life*”⁴⁴, descreve um palco, um cenário de vida de ingratidão, beirando o desespero. Não fosse o eterno amigo, Franz Liszt (1811 – 1886) que o auxiliaria a ganhar frente e espaço nas cortes francesas.

Imagine por um instante um jovem, no auge de sua vida, recém-casado, com uma grande gana por estabilidade, com uma visão determinista em que tudo parecia dar errado: no ano seguinte, 1840 foi preso por dívidas.⁴⁵

Até a composição de “*Rienzi*”, o compositor se ligaria ao imaginário dualista como já comentado, embates pessoais e aspirações sem limites, porém, a partir desta verdadeira tormenta pessoal que se instauraria suas composições atingiriam um status sem precedentes, um viés mais psicológico e, um avanço na técnica de escrita:⁴⁶ o esboço compositivo de suas obras dramáticas por base; esboços orquestrais distribuídos mentalmente (de início) por grupos de vozes (de instrumentos por afinidade de sua composição); e, os motivos musicais (precursores dos *leitmotifs* futuros).

I4 Os anos de transição

Uma transição é um caminho tortuoso, deixa-se para trás algo que não permite avançar, e até mesmo crescer. Wagner tivera até aqui um caminho de bastante aproveitamento e notoriedade com o passar dos anos, mas sentiria uma necessidade sem precedentes: uma identificação própria musical em suas obras, algo que fosse simplesmente indissociável de sua imagem.

Poderia ter sido atendido este pedido implícito de sua consciência por meio do caminho de dor que teria até a sua maturidade musical, transformando-o em um ícone. Vejamos como essa imagem foi construída:

Sua apresentação cênica duvidável, porém uma maestria na arte de conduzir uma orquestra, nota esta em suas memórias⁴⁷

Esta é uma visão bem particular que se refere ao período chamado “anos franceses”, idos de 1839 até meados de 1842, ocasião esta de engrandecimento em técnica pessoal, em início dos

⁴⁴R. WAGNER. op. cit., pp. 270 - 275.

⁴⁵M. GREGOR-DELLIN. op. cit., p. 159.

⁴⁶Ibid., p. 104.

⁴⁷Ibid., p. 336.

primeiros manuscritos teóricos e pessoais, que fariam de Richard Wagner um dos compositores mais bem “documentados” de todos os tempos.

Segundo Stewart Spencer, os anos que antecederam este período de transição, em sua estada e turbulência desde Königsberg, Riga e Paris, serviram como uma promoção cada vez maior para o senso de isolacionismo do compositor no meio musical.⁴⁸ Para Grey:

Ele se sentia em desconforto com o ambiente a sua volta e deu expressão ao seu sentido de frustração e situações adversas nas suas Óperas que se seguiram: *Rienzi*, *O Holandês Voador*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*.⁴⁹

A partir de então, e até mesmo que possível pelo histórico pessoal do compositor, suas obras seriam, como muitas do próprio espírito romântico, como um meio de transformação, de informação sobre os “caminhos” de salvação que a humanidade poderia seguir.

Na mesma época, o libreto e a encenação da Ópera “*O Navio Fantasma*” (1841), que lhe rendera poucas graças e muitas críticas nas apresentações nos palcos da França, interpretada pelo próprio autor como “eles não entenderam a máxima mística desta obra, está além de seu tempo”.⁵⁰

Grande parte dessas obras citadas teria uma semelhança: “*Rienzi*” e o “*Navio*” lidam, cada qual com suas particularidades, com o mundo externo e o senso de “vacuidade”, causados pela alteridade.

Uma coisa é certa, dos anos de peleja em meio à fome, falta de proventos, pouco reconhecimento popular e das grandes casas de espetáculo, só superados ao longo dos anos de 1842 – 1843, Wagner absorvera, e muito, as noites frente aos livros e conversas a fio com grandes intelectuais, o que daria suporte a uma nova arte nascente, sua verdadeira síntese musical.

Algumas delas como Ludwig Feuerbach (1804 – 1872), de quem tomaria parte da obra “*A essência do cristianismo*” como modelo de crítica à sociedade capitalista desenfreada, e Pierre-Joseph Proudhon (1809 – 1865), este de base típica para a construção do “*Anel*”, anos depois.

⁴⁸ T. S. GREY. op. cit., p. 67.

⁴⁹ Ibid., p. 67.

⁵⁰ M. GREGOR-DELLIN. op. cit., p. 341.

O efeito que produziu sobre o estado interior de minha alma, só pode descrever como um renascimento interior. Assim como nós sentimos uma alegria terna sobre um primeiro sorriso brilhante da criança de reconhecimento, então agora meus próprios olhos brilharam com o êxtase como eu vi um mundo, revelado, por assim dizer, por milagre, até então se mudou cegamente como o bebê no ventre de sua mãe.⁵¹

O trecho descreve sucintamente o mundo com o qual Wagner se depararia, cada vez mais, ao mergulhar nos “mistérios” da mitologia germânica e, com ela a escrita de novas peças com os temas medievais e épicos, que o tomariam até o fim de sua vida.

Em 22 de Maio de 1843, o autor mergulharia em definitivo pela busca de um reconhecimento e, mais, a busca por uma metodologia capaz o suficiente de encantar e trazer aos seus ouvintes o rememorar de uma Era de Ouro, na qual “mito e sonhos revelariam uma natureza perdida à humanidade sedenta de esperança e vida”⁵², assim constituiria um grande passo em direção a sua autonomia musical frente à Ópera “*Tannhäuser*”, que em primeiros esboços chamaria de “O Monte de Vênus”.

Em “*Tannhäuser*” (1845), o autor criaria um novo tipo de metodologia, já vista em gênese em 1843, aplicado na relação de melodia, ou de base do arranjo de sons, de notas de acordo com um tema. Cada vez que o tema original, de uma cena mesclada com esta melodia fosse lembrado em algum momento em outra cena, o tema central original seria inserido em meio a esta. Para esta inovadora técnica, o termo *leitmotiv*⁵³, o motivo condutor ou de ligação, fora recriado por Wagner, sabendo-se que tal não teria sido o criador do mesmo.

Para esta obra, contos de fadas, feitos por Ludwig Tieck, e uma breve adaptação do conto “O Torneio dos Cantores”, por E.T.A. Hoffmann, seriam a base para contar a história do mito de Vênus e seu reino subterrâneo de Venusberg, “a montanha de Vênus”. Tanto o histórico e o mitológico estão unidos na personalidade de Tannhäuser. Embora ele seja um compositor poeta histórico, pouco se sabe sobre ele além do que os mitos que o cercam. Além disso,

⁵¹ R. WAGNER. op. cit., p. 456.

⁵² M. GREGOR-DELLIN. op. cit., p. 448.

⁵³ “motivo condutor”, elemento de antecipação ou até mesmo de recordação de dada cena em uma peça musical, trazidos a tona por sons que são relativos a personagens, ações, momentos específicos da mesma. Wagner negaria em diversas ocasiões o uso do termo *leitmotiv*, o substituindo por *Grundmotive*, “motivos fundamentais”, ou mesmo “tema dramático”, acumulando ainda mais o caráter romântico da época, mas de qualquer forma se assemelhando com o termo anterior. Segundo MILLINGTON (op. cit.), o termo é comumente atribuído a F. W. Jähns (1809 – 1888), professor universitário de música e grande catalogador das obras de Carl Maria von Weber (1786 – 1826).

metade da ópera se passa em um cenário histórico, e a outra metade tem lugar na Venusberg mitológica.⁵⁴

Para Wagner, nenhuma instituição social seria grande detentora de uma mudança radical tão revolucionária quanto à exercida por meio das artes, da música em especial, como um tom de totalidade, que todos poderiam ouvir o chamado para a transformação real.

Wagner costumava se referir à própria arte como religião. A cada passo para as novas produções ele se manteria mais próximo de uma linguagem determinista, crente de que o produto histórico de nossa atualidade seria a soma dos nossos desejos, somente sendo possível a Arte de outrora, a música: a grande herdeira de um processo de libertação e de redenção. Seria esta, o veículo modificador da nova era de um ciclo já bem desgastado por guerras.

Durante os anos que se seguiriam, Wagner, além de uma incrível ligação com a revolução que avassalaria toda a Prússia, futura enfim Alemanha unificada, teria ainda tempo para a composição para “Lohengrin”:

A lenda do cisne que forma tão importante característica de todas as muitas versões de uma série de mitos que meus estudos trouxeram ao meu conhecimento, exercendo um fascínio singular sobre minha imaginação.⁵⁵

Antes mesmo de Wagner iniciar a leitura de algumas das bases para sua grandiosa obra da Tetralogia, uma série de fatos históricos e pessoais pareciam moldar as peças definitivas para o pensamento dramático daqui em diante.

A morte de sua mãe, que desde sua infância seria de função estrutural, atuando, por vezes, no papel do pai ausente em sua vida e, por isso, tão austera, marcaria os passos dele, como segue o testemunho em sua biografia:

No início de Fevereiro a morte da minha mãe foi anunciada para mim. [...] fui tomado de profunda emoção e alegria pela expressão maravilhosamente calma e doce de sua face. Ela havia passado os últimos anos de sua vida, que tinha antes sido tão ativos e inquietos, em alegre vontade, e no final, em felicidade pacífica e quase infantil. [...] Era uma manhã muito fria quando baixamos o caixão à sepultura no adro da igreja, e duros pedaços congelados de terra, que estavam espalhados sobre a tampa, em vez de um punhado de pó habitual que caíam, me assustando com o barulho que eles faziam.⁵⁶

⁵⁴B. MILLINGTON.op. cit., p. 318.

⁵⁵R. WAGNER.op. cit., p. 530.

⁵⁶Ibid., p. 628.

Com este clima de nostalgia, o compositor se despediria de uma das figuras mais importantes para sua existência e, a partir daí, sua vida seria uma eterna busca pela transformação e superação, tanto de uma condição profissional superior nunca alcançada, ao menos na sua vontade individual, quanto de uma aceitação pessoal em relação aos demais, muito descrita em sua autobiografia, em meio à crises de depressão profunda, quando duvidaria de qualquer traço seu de genialidade e produção musical.

Já em meados do ano de 1848, teria feito a leitura de mitologia alemã e nórdica e, em 04 de Outubro, após ajuda de seu fiel escudeiro, o maestro Hans Guido Freiherr von Bülow (1830 – 1894), da leitura da “Canção dos Nibelungos” e, da releitura de o “Mito dos Nibelungos”, todos contos e lendas de autoria desconhecida, terminara seu esboço para “O Anel dos Nibelungos”, previamente chamado de “A Fábula do Anel”. De uma grande fusão de leituras nascia uma grande obra:

O tom do ensaio sobre os Nibelungos era como uma mescla de Fourier, Proudhon, C. G. Jung, Borges e Lernt-Holenia. Mas não era senão as raízes do que se tornaria “O Anel dos Nibelungos”.⁵⁷

Desde a composição de “Lohengrin”, Wagner se ligaria, até o fim de sua vida, à composição de “Parsifal”, aos contos e lendas do universo nórdico, que por natureza o lembrariam de uma fase, historicamente falando, intocada do ser humano, à qual o autor remete para um objetivo de libertação da humanidade.

Sua grandiosa obra tem de ser atribuída a vários nomes, mesmo por Wagner, que a considerava uma mescla de várias leituras de mundo, desde os originais esboçados, até a era revolucionária de Proudhon, Hegel, dentre outros. O espírito renovado de Wagner nesta nova fase, de mais maturidade, daria à síntese pessimista, contida ainda na influência de Arthur Schopenhauer (1788 - 1860), uma nova moldagem. Para o autor, a vida humana é, na realidade, a escala do sofrimento, descrita no decorrer do “Anel”, matéria esta, trágica por excelência.

A história universal é um processo que na verdade não chega a ser possível sem um sujeito ativo, socialmente identificado com uma causa, que poderia dominar e guiar este processo; mas para cada época e para cada povo tem-se suas próprias particularidades.⁵⁸

⁵⁷ M. GREGOR-DELLIN.op. cit., p. 246.

⁵⁸F. HEGEL. In. M. GREGOR-DELLIN.op. cit., p. 251.

Wagner via-se cada vez mais responsável por essa transformação, quase como um grande arauto de uma arte que poderia trazer a “cura” para o grande mal estar desta fase de declínio da humanidade. Segundo Gregor-Dellin, o compositor se via musicado na figura de Siegfried, grande personagem de sua Tetralogia.⁵⁹

O pessimismo presente nas linhas de sua obra não se prende exclusivamente a um final trágico de destruição, como visto pelas últimas cenas do “Crepúsculo dos Deuses”. O homem nasce em meio ao sofrimento, das decisões a serem tomadas, dos sacrifícios feitos em nome do ser e do ter e, por isso:

Vocação da humanidade em alcançar um patamar mais elevado, sempre mais pura buscando um maior aperfeiçoamento de suas forças espirituais, morais e físicas.⁶⁰

Sendo assim, o caminho para Wagner será o da sublimação por meio dos próprios feitos de cada um; representando esta a grande mensagem central de suas obras da fase de transição para seu amadurecimento musical.

Seriam 26 anos ao total, para completar esta grandiosa obra, considerada por muitos não mais um padrão de Ópera, nem mesmo por Wagner. As quatro partes definem a jornada dos personagens rumo ao fim, delineados desde seu Prólogo, definidor de atitudes e cenas posteriores. Para Wagner, a Arte daí em diante seria uma *Gesamtkunstwerk*⁶¹, ou a Arte Total, somatória de música, canto, dança e encenação para que a informação pudesse atingir o ser humano.

Este momento histórico era visto quase como um “cântico”, uma busca por um ideal nacional, e fora deixado por meio das obras de Richard Wagner, que pode brilhar e trazer ao seu povo, amado e cultuado, a oportunidade de construir este ideal não só em ideologia pacata, mas de uma construção total com sua música e futura peregrinação em torno do *Festspielhaus*, na cidade de Bayreuth, para abrigar suas obras:

O teatro possui uma acústica inédita para a época, obtida com a forma da sala e da construção de um fosso encoberto [...] que esconde a orquestra dos

⁵⁹Ibid., p. 250.

⁶⁰Ibid., p. 253.

⁶¹E. HOBBSAWN. op. cit., p. 295. Segundo Wagner, em “Arte e Revolução” (1849), a arte deveria ser a grande fusão de todas as obras conhecidas, como música, teatro, canto, dança, e as artes plásticas, sendo na encenação a perfeita ciência para melhoria na sociedade. Para tal, o compositor não via mais a arte como mera interpretação, mas como *Zukunftsmusik*, ou mesmo a “música do futuro”.

olhos do espectador, aumentando a ilusão da realidade cênica [...] Para Wagner, o BayreutherFestspiele tinha um caráter sagrado: era um local não de entretenimento, mas de celebração.⁶²

Lembrando, pois, que os anos de construção do “Anel” estava em torno, inclusive, da atividade revolucionária do autor, em meio às batalhas pela unificação. Deixando, mesmo em suas memórias, alheio o fato de sua prisão por quase um mês neste corrente ano de 1848, quando também seria acompanhado da primeira publicação de porte internacional sobre o pensamento socialista científico, “O Manifesto do Partido Comunista”, por Marx e Engels, o que de certa forma acirrará ainda mais as tensões entre pensadores e classes.

Tanto para Marx quanto para Engels, o essencial era o papel determinante da burguesia em torno do desenvolvimento pleno da era, bem como da posterior onda revolucionária que instauraria o socialismo e comunismo em definitivo.⁶³

Aos nove de Maio de 1848, sentenciado por manifestação política contra o modelo político de então, tivera de refugiar-se na Suíça, perdendo, assim, parte de seu prestígio em Dresden e, iniciando uma fase de pessimismo pessoal e profissional, que certamente daria meios para as próximas composições.

Foi concedido um refúgio a ele, um asilo político provisório por este governo, tendo em vista uma legislação específica que determinava:

Todo estrangeiro (não suíço) que, como consequência de um delito político cometido fora da Confederação, para que se evite perseguição política, se refugiando neste mesmo país [...] obtém uma autorização provisória de residência e, se esta passar de um ano, residência permanente.⁶⁴

Regeneração e sublimação seriam os lemas de vida de um homem, próximo agora de seus 40 anos, e que voltaria com experiência o suficiente, possuindo agora, grande controle na condução orquestral e, como compositor já agradava multidões, considerado um herói nacional, defensor dos direitos políticos de acesso à maioria. Contradições à parte, Wagner renderia na realidade culto duplo: sua obra seria mais cultuada e entendida por uma elite, ainda nos tempos atuais, podendo pouco contribuir com uma massa revolucionária.

⁶² L. M. COELHO. op. cit., p. 240.

⁶³ E. HOBSBAWN. op. cit., p. 25.

⁶⁴ M. GREGOR-DELLIN. op. cit., p. 280.

Descobri uma semelhança com o objeto central nos mitos do Nibelungo e Siegfried, exercendo uma poderosa atração para mim⁶⁵

O trecho anterior nos revela o quanto a natureza da mitologia ligada a obra dos Nibelungos em si marcaria o modo de pensar de Wagner. Nos estudos míticos, tanto do “Anel” tendo influência oriental, como base do sofrimento e desdobramentos, o ideal pela perfeição presente na mitologia grega é superado, uma vez que este conduziria a uma sociedade estratificada e destruída, como a capitalista, a de classes, segundo a visão wagneriana⁶⁶.

O que pensar, então, a respeito das obras de Wagner senão a referência à religião? Seria esta uma tentativa oculta de criar um padrão normativo? Gregor-Dellin descreve a religião para Wagner como instituições que nascem em tempos nos quais nostalgias retrospectivas com esperanças para o futuro e, que aos poucos naufragam ao tentar manter suas palavras com a discrepância temporal, não resolvem mais os dilemas humanos em sua inteireza.⁶⁷ E, sendo assim, sua grande visão de mundo poderia ser sintetizada até este ponto:

Wagner foi capaz de lançar as bases para todas as suas obras posteriores, em que o rascunho do romantismo é substituído pela história mitificada e o mito secularizado.⁶⁸

Um universo em plena criação está para nascer.

I5 A síntese motivacional para a criação do “Anel”

Expressar um pensamento, dando forma a este por meio de uma ação e ainda recebê-lo musicalmente é uma tarefa árdua. A grande “batalha” entre os compositores se fixava a criar uma ambiência musical de tal forma que um universo a parte fosse encenado a cada vez que uma de suas obras fosse executada. Wagner persistiu e chegou a esta notoriedade como vimos até aqui.

O compositor chegou a tal ponto que suas angústias seriam transpostas a suas obras como uma mescla de lágrimas nostálgicas e risos de esperança de um futuro incerto. Para Wagner, seu trabalho não era mais o de um mero escritor de partituras, mas sim uma missão. Como

⁶⁵ R. WAGNER. op. cit., p. 660.

⁶⁶ M. GREGOR-DELLIN. op. cit., p. 331.

⁶⁷ Ibid., p. 332.

⁶⁸ T. S. GREY. op. cit., p. 73.

veremos a seguir, sua arte passará a expressar a Arte do Futuro, isto é, a transformação da sociedade por meio da ação musical.

Se tivéssemos uma verdadeira vida não teríamos necessidade de arte. A arte começa precisamente onde cessa a vida real, onde não há mais nada à nossa frente. Será que a arte não é mais do que uma confissão da nossa impotência?⁶⁹

A natureza fez o homem feliz e bom, mas a sociedade deprava-o e torna-o miserável.⁷⁰

Pode-se pensar em um tipo de ideia até utópica, em uma forma de pensamento de rompimento com a vanguarda ou até em uma tentativa de criar um padrão de agir e de se relacionar. A arte até aqui não era conhecida pelo menos nesses moldes. Para ele, a inovação de estética musical vai desde a base até os últimos detalhes:

Na construção do libreto do “Anel”, porém, Wagner iniciou em 1848, o papel desempenhado por Ésquilo é de grande importância [...] Wagner impôs uma forma grega ao conteúdo fornecido pelas lendas nórdicas. A ideia de Tetralogia é grega; nos festivais dramáticos, três trágicos produzem cada um três tragédias, acompanhadas de um divertimento mais ligeiro⁷¹

Apesar de Wagner sempre ter afirmado que a obra não se trataria de uma Tetralogia em si, a composição ficaria consagrada em tal molde pelo grupo de compositores e de ouvintes. Para o compositor, a “tetralogia” nada mais seria do que uma grande Ópera dividida em três partes, precedida por um grande Prólogo; para o compositor o “Ouro do Reno”, hoje considerada a primeira parte desta grandiosa obra, seria a noite inaugural de outras três precedentes (sequenciais) para os espectadores.

A questão em afirmar a inovação nesta arte de Richard Wagner se liga ao fato de que nunca antes uma Ópera traria elementos tão inovadores, e, ao mesmo tempo, juntos em um único espetáculo. Essas inovações foram tão surpreendentes para a época, tanto que as primeiras apresentações da obra seriam motivo de grandes críticas negativas, talvez pela falta de entendimento do público e dos críticos de uma forma geral.

Em síntese, estão presentes os *leitmotifs*, a questão de uma Arte Total, a “*Gesamtkunstwerk*” e a exigência da construção de um palco cênico especial para as exigências de cenários e

⁶⁹R. WAGNER, R. op. cit., p. 56.

⁷⁰J. J. ROUSSEAU. *Do contrato social*, p. 14.

⁷¹B. MILLINGTON.op. cit., p. 178.

interpretações dificilmente existentes na Europa nesta época. Não fosse a ajuda financeira propiciada por alguns “mecenas”, sua obra não seria possível, o momento musical era de uma recessão, como vemos:

Numa época em que o apoio econômico aos compositores e instituições musicais havia sido quase que inteiramente transferido para um “mercado aberto” [...] se visse subitamente como beneficiário régio de um generoso mecenato do jovem Ludwig II da Baviera⁷²

A grande imaginação de Wagner, aliado ao seu espírito empreendedor, dariam início a exigências faraônicas que sua obra tanto careceria. Para a infelicidade da maioria das orquestras europeias que não compreenderam o trabalho e as notações musicais, o mesmo estaria presente como grande “afinador” e, seu fiel escudeiro, Hans Büllow, o maestro oficial e mais querido pelo autor na regência das Óperas. E, para enfim resolver a insatisfação quanto ao espaço, seria financiada a construção de uma casa de espetáculos dos sonhos, por Luís II (1845 – 1886), Rei da Baviera, na cidade de Bayreuth, o Festspielhaus, que se tornaria verdadeiro motivo de peregrinação na Europa em culto a arte deixada por Wagner.⁷³

Desde o libreto à compilação de materiais e obras para sua composição, cenários desenhados, figurinos esboçados, design dos tickets entre outros, tudo era uma preocupação do autor. A tetralogia começaria sua jornada em 1848, sendo encerrada em meados de 1874, portanto após vinte e seis anos. Na visão dele, um ciclo de quatro Óperas, encenadas uma a cada noite para manter um “espírito” e mundo mágico cênico, em que as plateias pudessem se inteirar em viver as ações propostas, como a um ritual religioso.⁷⁴

A tentativa de renovar e transformar o mundo deveriam ser feitas, ao menos na concepção de Wagner, de forma que cada parcela de uma elite selecionada pudesse, ao assistir suas obras, interiorizar os personagens e ações ao longo da Ópera e, enfim, redistribuir este objetivo por todos os locais da Europa, de modo a também descorromper a sociedade, imersa em um mundo de desejos e aspirações negativas.

⁷²Ibid. p. 103.

⁷³L. M. COELHO. op. cit., p. 238.

⁷⁴Ibid.,p. 239.

I6 A Tetralogia e suas partes

Sendo uma grande obra da era da maturidade, faz-se necessário passar por alguns de seus pontos, até mesmo para poder se ver o quanto Wagner progredira em termos estéticos.

Em uma síntese cronológica sobre a composição desta Grán-Ópera, segue:

- 04 de Outubro de 1848: resumo do original em prosa para o “Anel”;
- Outono: o texto acima é transformado em libreto, chamado *SiegfriedsTod* (A Morte de *Siegfried*);
- Inverno: esboço, que seria o segundo Ato de *Siegfried*;
- Fevereiro de 1849: disserta sobre os Nibelungos;
- Outono de 1851: esboços sobre o “Ouro do Reno” e “A Valquíria”;
- 1852: conclui os rascunhos das duas obras citadas;
- 1856: conclui a parte orquestral das duas Óperas;
- Outono: começa a composição de “*Siegfried*”;
- 1871: conclui “*Siegfried*”;
- 1873: inicia a composição de o “Crepúsculo dos Deuses”
- 1874: conclui a última parte da Ópera;
- 1876: ensaios e apresentação do primeiro ciclo do “Anel” em Bayreuth.

Em conexão direta com essa, eu comecei a esboçar um resumo claro sobre o velho mito original dos Nibelungos, que havia assumido em minha mente uma associação imediata com a lenda mitológica dos deuses – uma forma que, apesar de ser cheia de detalhes, foi ainda muito condensada em se tratando de seus personagens e inúmeros recursos. Graças a este trabalho, eu fui capaz de converter a ideia central do próprio material em um drama musical. Foi apenas grau após grau, no entanto, e depois de uma longa hesitação, que me atrevi a entrar mais profundamente nos detalhes deste trabalho, pois o pensamento da encenação prática desta obra no palco literalmente me havia chocado⁷⁵

As quatro partes desta grandiosa obra foram, desde o início, inspiradas nos poemas dos “Eddas”, na saga dos “Volsungos” e na “Canção dos Nibelungos”, este do século XIX, lembrando que todas estas serviriam de inspiração para o autor, que criaria desta base seu libreto e, portanto, uma história não totalmente fiel aos originais.

⁷⁵ R. WAGNER.op. cit., p. 660.

Logo, as partes ganhariam forma e nomes; a primeira parte, o “Ouro do Reno”, a segunda a “Valquíria”, a terceira “*Siegfried*” e por fim “O Crepúsculo dos Deuses”. Todos formando totais, como se fossem capítulos de um livro, só possíveis de entendimento em sua inteireza.

A história criada por Wagner é, na realidade, um desdobramento de seu Prólogo, isto é, todas as ações e fatos posteriores decorrentes da ação inicial, que em síntese contam a história do “Anel”, a saga de quem seria o detentor deste objeto mágico que daria ao seu dono poder sobre todas as coisas.

O foco principal é a questão do anel, feito por um anão de nome Alberich, o protagonista, segundo o título, que roubaria este ouro nas proximidades do Reno, quando suas protetoras, as ninfas, estavam distraídas. Vários brigariam pela posse do anel, até mesmo Wotan, o deus dos deuses.

A segunda parte se atém à história de Brünnhilde, a Valquíria, filha mais amada de Wotan. A história giraria em torno do amor de irmãos amantes, Sieglind e Sigmund, como se andrógenos fossem, amor este impedido de continuidade, segundo a vontade de Wotan. A encarregada de se certificar de que nada daria errado no momento crucial, em que o marido de Sieglind mataria Sigmund, a Valquíria intercede a favor do seu meio-irmão. Grávida, Sieglind é protegida por Brünnhilde. A criança nasceria Siegfried, aquele que daria o fim ao governo dos deuses. Castigada por seu pai Wotan, esta seria encerrada em um círculo de fogo, somente resgatada por um herói que jamais tivesse medo algum.

Na Ópera “*Siegfried*”, o jovem Siegfried é adotado pelo irmão de Alberich, Mime. A grande jornada dele continuaria de onde seu pai, Siegmund, parou, forjaria uma espada invencível, a partir dos restos da arma do pai, a Notthung, para vencer o dragão Fafner e se tornar o detentor do tão querido anel. Por fim, o herói vence o dragão e liberta a Valquíria do círculo de chamas e de seu sono imortal.

Na última parte, tendo na abertura o diálogo dos seres chamados Nornas, as detentoras do destino, descrevem a jornada do herói com pessimismo, de que tudo acabaria mal. A Ópera segue com a traição de Siegfried, que tivera tomado uma poção fazendo-o deixar de lembrar-se de sua amada e se casando com outra. Seguida de uma cena na qual o protagonista duela com seu rival e morre. Brünnhilde devolve o anel e o restante do ouro às ninfas e se atira na fogueira de imolação de seu amado. O cenário é tomado pelas águas do Rio Reno e o vilão Hagen tenta recuperar o anel em vão. Tudo retorna ao início, fechando assim um ciclo.

A escalada desse ícone da composição romântica ganharia notoriedade e sua música estava embebida em misticismo, religião, política e daria novos rumos à Europa no alvorecer do século XIX.

17Vislumbre de uma linguagem religiosa-musical

Como visto ao longo do último capítulo, a vida de Wagner foi influenciada por inúmeros fatores que transbordaram como motivos para o que seriam suas obras musicais, assim como um filho que acaba herdando, por certo, “notas” de seus pais.

Em destaque, podemos evidenciar um quadro síntese de uma cronologia sobre sua vida e também de suas primeiras criações até o “Anel”:

- 1813: nascimento de Wagner; morte de seu pai;
- 1821: morte de Geyer, padrasto e grande incentivador das artes;
- 1826: escrita de um breve material sobre mitologia “A batalha do Parnasso”; mudança para Praga, e proximidade com o Teatro;
- 1828: inicia os estudos teóricos em escola sobre música, em Nicolaishule;
- 1829 – 1840: primeiras obras; casa-se e tão logo deixa a esposa; crise financeira;
- 1841 – 1847: relativo enobrecimento de suas obras, sendo feito um “tour” pela Europa, no qual regia a maior parte delas;
- 1848 - 1850: morte de sua mãe; Wagner se alia a revolução nas ruas; leitura de obras míticas “Canção do Nibelungo”; fuga para Suíça, com ajuda de Liszt; esboço de o “Anel”.

Morte – Música – Religião, senão uma tríade que resume bem a vida do compositor até meados de 1850, em que a maturidade de suas obras ganharia cada vez mais intensidade e proximidade com as leituras que este fizera do mundo em particular. Que leitura Wagner poderia fazer de sua vida, e até mesmo de uma crença religiosa em específico:

O homem é o aperfeiçoamento de Deus; Os deuses eternos são os elementos que formam os homens⁷⁶.

Não seria Deus produto dos homens, a imagem acabada de uma individualidade? E o “Amor de Deus” não seria no fundo somente o infinito

⁷⁶ M. GREGOR-DELLIN. op. cit., p. 19.

amor humano, que se encontra na sua suprema confirmação no seu sofrimento? ”⁷⁷

Sua vida, cercada por perdas familiares, profissionais, políticas e até mesmo religiosas; todas levando a ter uma cosmovisão diferente, uma realidade construída a seu modo, que determinaria a construção de uma das, senão a obra que marcaria sua existência: “O Anel dos Nibelungos”. Dessas, de suas frustrações um tipo bem específico de pessimismo que marcaria sua obra, até mesmo o final de sua vida, em Veneza.

Poderia ser este um grande canal, entre o sofrimento pessoal de Wagner e o “espírito” que rondara a Europa durante o século XIX, sobre mesma tônica, que o faria aproximar de autores da filosofia, como Schopenhauer, e assim deste, sobre um debruçar quase que intuitivo ao “pessimismo” budista nascido também no continente no século decorrido. Essa como uma chave de leitura sobre o autor e sobre a maneira como encarará suas obras, seu pessimismo.

No próximo capítulo inicia-se uma breve descrição do pano de fundo estrutural desta hercúlea obra. Como tal pode-se notar que, não é somente o arranjo de notas musicais e espaço cênico a única preocupação de Wagner, mas também de uma estrutura complexa, em que filosofia, política e religião se mesclam, criando um universo a parte.

A história de Wagner desta fase se mescla com outro histórico: a da “europeização” do budismo e de algumas de suas crenças básicas durante o século XIX. Autores e pensadores do mesmo período, que em contato com esta religião do extremo asiático mudariam em muito o modo de pensar filosófico da Europa.

Para isso buscar-se-á um breve histórico do surgimento do budismo na Ásia notando, resumidamente, aspectos de seu fundador, de suas principais características e como o panorama organizacional ficaria após a sua morte. Não é de competência deste trabalho abordar toda a história do budismo, mas sim de caracterizar suas principais ideias, para que se possa, depois, acompanhar como possivelmente o compositor se apropriou de características deste.

Logo após este histórico, situar-se-á a difusão e entendimento deste na Europa durante o século XIX, através da linguagem bem própria de alguns pensadores do período.

⁷⁷Ibid., p. 207.

Por fim, esclarecer-se-á os temas mais específicos na arte de compor de Wagner. A compreensão destes filósofos, principalmente Schopenhauer, em sua obra é de suma importância para compreender seu universo particular na linguagem oriental, mais precisamente a budista.

II Budismo e Wagner: da origem indiana à composição romântica do século XIX

O capítulo pretende traçar uma breve cronologia sobre a presença da temática budista no pensamento filosófico europeu do século XIX, além de aproximar esta temática ao modo de compor de Richard Wagner, que bebera em fontes filosóficas, surgido desde 1848, fase esta muito importante para o entendimento da guinada em sua produção. Devemos lembrar que é neste período de vida que o autor daria uma maior proximidade de suas obras com a religião.

Para isso, serão retomadas as características básicas do budismo, diferenciando as duas principais escolas e ressaltando uma delas, que terá bastante difusão no pensamento na Alemanha e no compositor.

Em seguida, será abordado como a importação do budismo de uma dessas escolas na Europa foi reinterpretada graças a uma linguagem específica, na atuação de grupos religiosos que o trouxeram.

A seguir serão analisados, sucintamente, quatro autores que estudaram o budismo na Europa, e de que maneira um desses em especial, Schopenhauer, se relaciona com a linguagem de Wagner.

Por fim, chegar-se-á à temática central do capítulo: de que maneira este budismo simbolizado e reinterpretado é apropriado na linguagem filosófico-musical de Wagner.

II 1 Os Budismos: Principais “Escolas”

O budismo, como todas as religiões, é um complexo sistema de pensamentos e valores que, com o passar do tempo, constituiriam uma nova tendência universal por meio de sua difusão. A tradição mais “original” tem em sua prática o uso de meditações, de asceticismo e posturas mentais favoráveis ao caminho que o Buda ensinou:

Qualquer fenômeno empírico é apenas uma manifestação instantânea gerada por agrupamentos de fatores existenciais, ou seja, qualidades abstratas, que surgem e logo desaparecem – semelhantes aos sons singulares, que nada mais são do que vibrações de curta duração, mas cuja colocação em

sequência leva o ouvinte a acreditar que ouve uma melodia possuidora de valor em si.⁷⁸

A vida é, portanto, produto de nossos pensamentos e de atos feitos não somente nesta existência, mas a soma de todas as ações no decorrer de nossa vida universal. Para tal, crê-se que a mesma é o reflexo do puro sofrimento, regida, pois, por atos que nos levam incessantemente ao desejo de ter, querer, ousar, saber entre outros e, portanto, a raiz de todos os nossos problemas⁷⁹. A missão de Siddharta, como “iluminado”, era alertar e ensinar os meios para se livrar deste “mal”.

Buda resume então esta vida sem uma determinada consciência como sofrer e assim postula as chamadas Quatro Nobres Verdades, que funcionarão como fundamento da religião, sendo elas: a vida é dor, a morte, o desejo, sendo todos reflexos da primeira; a causa do sofrimento como desejo ignorante; a dor pode ser extinta e; o modo é o caminho óctuplo ensinado pelo Buda⁸⁰.

É a projeção dessa maneira de pensar e viver e, assim se suprimido o mal, essa “doença”, a cura é possível com uma nova forma de viver, de praticar a mesma com mais consciência. Ela também é tida como existência contínua, e a morte é vista como uma interrupção, uma pausa da mesma, que, mediante o *Karma* acumulado, dará vida a um novo corpo, a um novo veículo, intitulado de “yãna”, ou mesmo “barca”⁸¹.

O propósito da vida é “livrar-se” da existência em dor, dessas tendências que nos mantêm no vórtice e turbilhão do ser, também chamada de gênese condicionada⁸², ou seja, para cada ação uma reação, sendo que para cada impulso liberado em uma vida, outra ganha sentido e forma em outra.

Após a morte do seu precursor, movimentos se formariam em torno de uma continuidade sobre o legado intelectual deixado pelo ensinamento de Siddharta. Disputas entre grupos mais ou menos puristas, isto é, daqueles que se consideravam legalmente mais próximos do discurso do seu mestre, dividiriam por certo os grupos, dando formação a “budismos”, e não uma só instituição de sabedoria. Para tal, encontramos como principais tradições:

⁷⁸F. USARSKI. *O Budismo e as Outras*, p. 26.

⁷⁹H. ZIMMER. *Filosofias da Índia*, p. 327.

⁸⁰Ibid., p. 328-330.

⁸¹Ibid., p. 332.

⁸²F. USARSKI. op. cit., p. 28.

Esta é a grande doutrina que tem sido designada, de maneira algo complacente, de “Grande Veículo” (Mahāyāna), a barca na qual todos podem navegar. Em contraposição está o “Pequeno Veículo” (Hinayāna), caminho dos solitários, “luzes para si mesmos”, que caminham pelo difícil istmo da libertação individual.⁸³

O conteúdo budista se institucionalizaria pela formação de núcleos de práticas meditativas e também por seu aprimoramento por meio de “escolas”, que se formariam após a morte de Siddharta.

Independentemente das cisões ideológicas mais específicas entre os grupos, três são as realidades indistintas, ou seja, características básicas entre elas, com as chamadas três joias do budismo: o *Dharma*, a Lei Universal regente dos seres e do universo, tendo por base a ideia de tempo cíclico, de um provir nos renascimentos; o *Buda*, como grande refúgio e precursor do caminho e, a *Sangha*, a comunidade em vida monástica⁸⁴.

Entre os grandes núcleos budistas, a primeira grande escola, o “Hinayāna”, quase um sinônimo da escola que seria considerada mais “original” e próxima de Buda, a Theravāda; tendo como áreas de concentrações o Sri Lanka, Tailândia, Camboja, Laos e Myanmar.⁸⁵

Grande parte destes movimentos defenderia interpretações um pouco distintas do original, deixado em fonte oral pelo próprio Buda aos discípulos mais próximos, causando estranheza às leituras mais contemporâneas e afastadas do centro nevrálgico budista, situado no Norte da Índia. Sendo o “Mahāyāna” se concentrando no extremo oriente.⁸⁶

Os seguidores mais velhos, os “theravādins” defenderiam uma doutrina mais individualista, enquanto que os componentes da grande comunidade, os “mahāsaṅghikas”, uma doutrina mais reformada e aberta à maioria para sua prática.⁸⁷ Portanto, o budismo Theravāda, bem próximo do Hinayāna, com método ligado ao aspecto psicofisiológico, isto é, com a aplicação de práticas meditativas para a cessão do sofrimento humano.

Esta formação de uma elitização sobre o pensamento original constituiria uma reinterpretação da comunidade, em que por um lado só uma minoria poderia ser digna de atingir a iluminação pela prática ascética (Theravāda), enquanto que interpretações mais modernas, datadas do

⁸³ H. ZIMMER. op. cit., p. 352.

⁸⁴ M. RAVERI. *Índia e Extremo Oriente; Via de Libertação e da Imortalidade*. p. 99-100.

⁸⁵ F. USARSKI. op. cit., p. 34.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

século I a.C. creem que uma vida ponderada possibilita a mesma chance de atingir este objetivo, sendo, então, a humanidade como um todo, budas em potencial (Mahāyāna).⁸⁸

A “escola” Mahāyāna se concentrou no extremo oriente e, caracterizando-se por uma maior liberdade visionária do cânone, tendo as primeiras traduções além da língua pali, além de ser simbolizada por uma linguagem de uma prática menos formatada no indivíduo, e mais altruísta.⁸⁹

Tendo por base o conteúdo mais específico visto sobre o nascimento, características gerais e difusão do conteúdo nas primeiras “escolas”, verifica-se como o budismo será interpretado na Europa do século XIX. No próximo item será aprofundada, então, a jornada em direção ao entendimento e adaptação que o mesmo tomaria não só como forma de religião, mas também no aspecto filosófico, e por fim, musical em Wagner.

II2 A Europeização do Budismo: do contato inicial com o ocidente a Wagner

II 2.1A Intersecção de dois mundos: os primeiros contatos do budismo com o ocidente

Para este presente trabalho não é pretensão focar nos processos de difusão específicos que o budismo teria ao longo de sua expansão, desde o extremo oriente até a sua chegada à Europa. Lembremos que o budismo que Wagner “bebera” fora “importado” do Oriente, isto é:

- Grande parte dos relatos da antiguidade Clássica são tardios e questionáveis até hoje, como a conversão de Menandro I.⁹⁰
- Há um grande hiato nos relatos da antiguidade até o final da Idade Média europeia.
- A tradição que chega à Europa, não com um “corpo” institucional, mas novamente por relatos, é de um budismo Theravāda, monástico.

Os relatos de missionários são retomados, aproximadamente no fim do século XV, com a chegada de expedições no Oriente. Na visão dos primeiros exploradores e missionários que chegavam ao Oriente:

⁸⁸ H. KÜNG. *Religiões do mundo*. p. 165.

⁸⁹ F. USARSKI. op. cit., p. 40.

⁹⁰ B. PESALA *The debate of King Milinda*. pp. 24-28.

Em seus escritos chineses, outro jesuíta Matteo Ricci (1552-1610) ridiculariza tanto a visão Budista sobre a reencarnação renascimento, quanto o fato de se proibir a matança de animais. Após ter ouvido as doutrinas sobre o “não-ser” e transparência, ele concluiu que budismo era niilista e desprovido de valores positivos. Seu viés eurocêntrico levou a acreditar que os budistas foram na verdade dissidências dos pitagóricos, cujas doutrinas se espalharam da Grécia para Índia, e por fim desta para a China.

Foram boa parte dessas visões bem próprias que alimentariam aos poucos o imaginário, usado pelos missionários na Europa, para o entendimento do budismo como algo sem sentido. Contrapor uma religião dominante, o cristianismo com um *ethos* e um rito⁹¹ baseado na existência individual, e na ideia de salvação, em algo que não prevê tais elementos poderia ser um grande desafio para os pensadores do fim do mundo medieval.

Entre os séculos XVI e XVIII, com a expansão da atividade missionária aos mais distantes recantos do continente asiático, levaria este grupo a ter contato com um budismo específico, já visto anteriormente, o Theravãda.

O grupo de padres, em sua maioria jesuíta, sugeriram algumas reflexões sobre o contato com este tipo diferente de prática: notaram ser o budismo uma religião sem uma linha de entendimento clara, pois, na visão deles havia muita diferença entre as diversas práticas observadas em todo o continente asiático, ou seja, de diferentes formas de ritualização e teorias, além de ser também uma corruptela do próprio hinduísmo (termo também problemático como comentado sobre o “Oriente”).⁹²

E ao longo do nascente século XIX, com grande afluência de uma ligação com esse budismo específico, o termo antes de ser formalizado como um dos “ismos”, junto a outras religiões, ganharia ainda títulos pessoais como: opressivo, indolente, inativo, místico e tirânico (em decorrência de uma análise de presença de uma forte categoria de sacerdócio corrupto). O budismo chega a ser “demonizado” pelos missionários. E mais:

Além disso, o budismo era essencialmente visto como um sistema baseado no pessimismo. Uma análise básica do sofrimento humano, sendo a maneira de se libertar deste, os elementos de tese que constituem o conteúdo do ensinamento do Buda, entregue na forma das quatro nobres verdades, perto de Benares, tornando-se este um elemento crucial ao enfatizar o lado mais negativo do budismo.⁹³

⁹¹ Para melhor compreensão: THEISSEN, Gerd. *A religião dos primeiros cristãos*. São Paulo: Paulinas, 2009.

⁹² A. BEINORIUS. op. cit., p. 13.

⁹³ Ibid., p. 16.

Este é um caminho seguido por vários autores, que afirmam ser esta uma interpretação errônea aos preceitos básicos que muitos dos primeiros filósofos da era moderna beberiam durante o início do século XIX. Entre esses, Roger PolDroit é um grande crítico desta visão determinista de uma função negativa que o budismo tem sobre termos básicos como o nirvana e a aniquilação, que até então era vista como a extinção da existência de uma personalidade como o caminho único para se chegar ao estado da iluminação atingido por Siddharta.

Para Droit, o termo budismo como religião do “nada”, e da busca pelo nirvana como aniquilação é a grande problemática da entrada no século XIX: passando agora de uma religião marginal e sem sentido, do início a Idade Antiga, para uma nova reinterpretação no movimento romântico.

Pode-se ver, a seguir, um pouco desta relação entre a nova visão sobre o budismo e de que forma os autores clássicos do século XIX o relacionariam com uma Europa em plena transformação com o fim das Revoluções Burguesas e o início do Neo-colonialismo.

II 2.2A Renovação sobre o conceito do budismo no século XIX

A forma como o budismo foi recebido até o século XIX pelos viajantes da Europa foi, ao menos até aqui, de uma maneira bastante negativa: como algo simplesmente incompreensível (por não se assemelhar ao momento monoteísta no continente) ao horror na visão de uma busca frenética pelo “nada”.

Em uma primeira impressão o budismo foi visto como um “hóspede” estranho, com métodos, ritos, símbolos que não eram comuns entre as comunidades europeias, sendo talvez por isso e, também pelo aspecto multicultural adaptativo do mesmo, o receio em que este viesse para ficar.

Foi mais especificamente com os movimentos filosóficos do século XIX que este conteúdo ganharia uma nova forma, portanto, já bem distante de uma visão purista que o encarava legítimo somente no oriente. Como toda “estranheza” ao novo, o século XIX o reinterpretaria, tomando para si pontos isolados do mesmo, tornando assim o budismo um grande fenômeno europeizado: de temido a recriado.⁹⁴

⁹⁴ R. DROIT. *The cult of nothingness: the philosophers and the Buddha*. pp. 6-12.

Esta renovação sobre uma visão mais determinista tem já nos autores do Iluminismo – como Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 - 1716), Christian Wolff (1679 - 1754) e Voltaire (1694 - 1778) – um grande apoio, ao menos em quebrar querelas e miasmas passados, de ser somente a religião do extremo oriente negativa:

Na Índia, a mente humana adquiriu a sua primeira forma de sabedoria e virtude, com grande profundidade, força, e sublimidade que, não tem igual em nosso frio e europeu mundo filosófico.⁹⁵

O conteúdo mais íntimo do saber religioso oriental é visto por um ângulo diferenciado, com certo entusiasmo por certo. Como citado acima, mais profundo, ou seja, podendo ser este aquele que fala sobre a natureza do pensar, do agir com mais propriedade de um passado perdido; com força, podendo ser este como um fator de integração, tendo sobrevivido a tantos embates; e sublime, como um ponto bastante ratificado entre os filósofos.

Sabe-se, todavia, que até meados de 1820, todo conteúdo oriental era encarado de uma maneira muito genérica, sem distinção de características próprias entre uma religião e outra. Para caracterizar o movimento religioso de origem no Norte da Índia, tendo como fundador Siddharta, que mais tarde se tornaria o Buda, fora criado o termo “budismo”.⁹⁶ Sendo a primeira publicação usando este termo, datada de 1817, como “pesquisas sobre o *Buddou*” – “*bouddisme*”.⁹⁷

O século XIX se iniciaria com uma sociedade clamando por um mote: retorno à primordialidade e resgate em tempos de decadência. Vale lembrar sobre esta temática vista ao longo do primeiro capítulo, de que a Europa passaria por uma fase de revolução, em que as formas vigentes até o fim do século XVIII, das monarquias absolutas seriam aos poucos destituídas por governos de participação popular.

Com os escritos do século XIX, os pensadores foram levados juntos a comparar uns aos outros, tornando-se evidente que a descoberta do budismo, sendo especialmente sua nova interpretação uma forma possível da religião do “nada”, sendo grande parte do desenvolvimento para o conceito niilista e sobre as diferenças do pensamento filosófico ocidental para o oriental.⁹⁸

⁹⁵J.G. HERDER.In. DUMOULIN, H. *Buddhism and Nineteenth-Century German Philosophy*.p. 457.

⁹⁶R. DROIT. op. cit., p. 12.

⁹⁷Ibid., p. 37.

⁹⁸R. DROIT. op. cit., p. 21.

O budismo daria então, bases a um movimento niilista na Europa, ao menos de formação, em que elementos tradicionais e congelados no tempo, por normas e instituições que cristalizavam a sociedade, seriam questionados. Ocorre, nesse termo, uma dicotomia arraigada: um viés positivo – libertário, salvador e desmascarador; outro negativo – ressentimento histórico, destrutivo e pessimista.⁹⁹

Possivelmente a busca intensiva pelo enriquecimento e por mais e mais poder levaria os seres humanos a uma crise, a uma decadência moral e ética. Poderia, então, ser esta nova visão filosófica uma resposta por essa angústia.

Os resquícios feudais, de concentração de renda por parte da sociedade; o controle da política pelas monarquias; e o domínio da religião por um viés mais do exclusivismo cristão católico fora encarado como negativo.

E assim, o que por séculos fora encarado como “estranho”, “tacanho”, “sem sentido”, “primordial demais” e outros conceitos ligados ao budismo, parece tomar cada vez mais importância. Novamente a filosofia; analisar e comparar ao momento histórico vigente parecia não ser um caminho sem saída. Esta "filosofia", o budismo parecia carregar respostas para os problemas atuais por muito tempo, sem ter sido levado muito a sério.

Como grandes temas convergentes que se moldariam ao longo dos primeiros anos do século XIX, herança do passado, foi uma incrível busca sobre “quem sou eu”, ou seja, o início de uma construção do ideal nacional. Como aspecto integrante deste processo de construção, a religião, a identidade nacional e cultural e etnia seriam as bases primordiais a serem definidas. Seria a busca intensa por essa questão de identidade, que levaria a Alemanha na busca de se “orientar”, buscar o seu caminho do “meio”.¹⁰⁰

O Buda, em meados de 1820, é tido como uma figura legisladora e reformista, aquele que estabeleceu um quadro de valores a serem superados em uma sociedade bastante arcaica. Esta visão está ligada à questão do embate sobre a limitação do contato da sociedade de castas.¹⁰¹ Modelo a ser revisto, porém ratificado pela filosofia que se estenderia até meados de 1830, por exemplo, em August Wilhelm von Schlegel (1767 - 1845).

⁹⁹ Ibid., p. 22.

¹⁰⁰ G. MOORE. *From buddhism to bolshevism: some orientalist themes in german thought*. p. 21.

¹⁰¹ R. DROIT. op. cit., p. 40.

De 1830 - 1835, alguns termos foram revistos, e conforme já comentado, readaptados para a realidade europeia e suas demandas sociais e modelos, que se estabeleceriam no campo filosófico. Dois deles bastante problemáticos quando unidos nesta época:

A partir destes primeiros trabalhos, uma afirmação é desenhada baseada na relação entre budismo e o “nada”: a relação não existe. Logo que os testemunhos são ouvidos e os textos decifrados (a partir dos originais), nirvana e o “nada” não poderiam ter sido confundidos. [...] “Aniquilação” é usado em textos por missionários, de uma forma pouco apropriada.¹⁰²

Importante esta citação, pois segundo o autor, será uma interpretação errônea a partir dos originais seguidas por alguns pensadores e, por outros criticados, talvez até por não a entenderem com propriedade. Seguindo a lógica do texto do autor, o nirvana é visto como um processo sereno, em que as instâncias impulsivas são “domadas”, e de que o abismo existente em nossa existência é banido para sempre.

Seguindo este entendimento sobre o processo de cessar o sofrimento, cabe citar:

O método de superar a situação existencialmente precária consta no caminho óctuplo ensinado pelo Buda para alcançar o nirvana, objetivo soteriológico do Budismo qualificado pela extinção das raízes do sofrimento e, portanto, pela ausência do mesmo.¹⁰³

Portanto, ambos concordam em que, é do mergulho no viver incessante, e na identificação do ser nos hábitos, atividades e sensações como sua real existência que o sofrimento nasce (baseados nos fundamentos das quatro nobres verdades budistas), e é na consciência disso que está o cerne do nirvana, não como aniquilação da pessoa como consciência, mas no adquirir consciência dessas práticas. A vida sendo assim passageira e impermanente.

A seguir poder-se ver mais especificamente de que forma alguns dos pensadores mergulhados nessas transformações históricas, políticas, religiosas e sociais interpretariam o fenômeno religioso “recém-nascido” no século XIX, o budismo. Assim, após a realização deste, ver-se-á quais influências finais levariam um autor e compositor de mesma época a optar por elementos desta religião a compor uma das maiores obras da Ópera de todos os tempos.

¹⁰²Ibid., p. 57.

¹⁰³F. USARSKI. op. cit., p. 29.

II 2.3 Os pensadores do século XIX e suas interpretações sobre o budismo

Conforme o item anterior, o budismo surge com uma carga bem diferenciada na Europa do século XIX, sofrendo um longo processo de aculturação ao longo de décadas. Desde sua categorização, como religião instituída com o termo “ismo”, em meados de 1820, as principais características e práticas do mesmo seriam quase que uma “cura”, ou ao menos um novo caminho para as mazelas de um continente em crise, em plena transformação.

Nesse processo, de uma Ocidentalização, de uma Europeização do seu conteúdo, são levantados novos conceitos que esses tomariam com o passar do tempo, como corpos que se criam ao longo de sua experiência e apropriação, a citar:¹⁰⁴

- O conhecimento sobre o budismo sofre um enorme diálogo com o Ocidente, ocorrendo em um curto espaço de tempo;
- Os grandes veículos (citados como “escolas” anteriormente), distanciados por um isolamento antes geográfico, agora coexistem em mesmo terreno e, tem suas teorias em confluência;
- Não houve uma sistematização própria para o budismo, sendo apenas mais uma cultura, em meio a muitas vistas pelos missionários e, relidas pelos filósofos na Europa;
- E, um distanciamento relativo sobre o conhecimento básico do ambiente em que o budismo originalmente se articulou, tendo com a popularização de autores como Arthur Schopenhauer (1788 - 1860) um contexto mais universalizado e atemporal.¹⁰⁵

É nesse ínterim que a Ásia pode “regenerar” o pensamento desgastado da Europa.

A seguir, serão abordados alguns dos pensadores do século XIX, sem a intenção de limitar uma visão específica (dando inúmeros dados biográficos), ou até mesmo esgotar a temática. É feito este recorte temático simplesmente por uma proximidade, e até utilização destes autores na teoria e escrita filosófica por trás da obra de Richard Wagner.

Vê-se, então, de que maneira seu conteúdo básico, suas principais características estão mais ou menos próximas desse pensamento diferenciado sobre o budismo da metade do século XIX em diante, e de quais formas uma nova filosofia nasceria a partir de um “Oriente” redesenhado. São os principais autores em pauta: Immanuel Kant (1724 - 1804); Georg

¹⁰⁴ F. USARSKI.op. cit., pp. 56-57.

¹⁰⁵ Ibid. Para conhecimento das demais noções sobre as mudanças desses corpos estruturais do budismo no Ocidente, pp. 58-63.

Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831); Arthur Schopenhauer (1788 - 1860); e Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 - 1900).

II 2.3.1 Kant

Foi filósofo alemão, considerado como um dos maiores de toda a história e, talvez ainda até um dos mais influentes na Europa.

Nasceu em uma família simples e foi criado em meio à religião protestante. Lecionou geografia, começando sua carreira universitária em Ciências Naturais. Em 1770, foi nomeado professor na Universidade de Königsberg.

Kant criou um sistema filosófico, operando entre um diálogo sobre o racionalismo de Descartes e Leibniz e o empirismo dos filósofos David Hume e John Locke.

Sua primordial obra, “Crítica da Razão Pura”, pretendia colocar todas as questões sob análise racional, sem a confusão que os nossos sentidos poderiam causar para uma conclusão mais cuidadosa. Tentou, então, resolver o problema do conhecimento racional e empírico, pois não concordava que a experiência sensível era limitada. Kant achava que as verdades universais poderiam ser encontradas a priori, ou seja, antes de qualquer experiência.

Para o filósofo, sua principal visão era de uma sociedade corrupta, de leis intoleráveis e de práticas indesejadas, deveria ser da natureza e ação própria do ser humano tomar um caminho diferente, tomando consciência de pensamentos para sua felicidade e liberdade. Em sua obra clássica, Kant aponta que as pessoas devem por em pauta seus anseios e teorias, para que essas sejam levadas adiante, com o intuito de ser reformulada e melhorada por meio da crítica.¹⁰⁶

O pensador conhecia bem as duas “escolas” budistas, lhe sendo também familiar o pensamento confucionista. A maior parte do pensamento budista que lhe intrigava era a questão da preexistência da alma, como condição integrante para o processo de reencarnação, ao menos na sua concepção, assim lhe sendo bastante simpática a ideia de transmigração de almas (talvez uma visão um tanto deturpada da gênese condicionada).¹⁰⁷

¹⁰⁶E. KANT. *Crítica da razão pura*. pp. 8-9.

¹⁰⁷H. DUMOULIN. op. cit., pp. 458-459.

II 2.3.2Hegel

Foi um dos criadores do sistema filosófico chamado idealismo absoluto. Teria sido ainda o precursor da filosofia continental e do marxismo.

Nasceu em Stuttgart, Alemanha. Estudou no seminário de Tubinga com o poeta Holderlin e o filósofo Schelling; professor de latim em Nuremberg, além de ter ocupado a função importante na Universidade de Heidelberg; e foi também professor da Universidade de Humcoursvick, no curso de filosofia.

O sistema desenvolvido por Hegel, o idealismo absoluto, abrangeu várias áreas do conhecimento como a política, a psicologia, a arte, a filosofia e a religião. A teoria do filósofo baseia-se na ideia de que as contradições e dialéticas são resolvidas para a criação de um modelo, que tanto pode refletir-se no espírito - sentido de alma e aspirações ideais, como no Estado político.

Grande crítico do pensamento político absoluto, bem como da ideia de que a revolução tomara um caminho de contentamento próprio entre os políticos. Defendia a tese de que a liberdade e a razão seriam os elementos chave para transformação da sociedade, corroborando aqui ao menos com Kant. Criou a teoria de que o espírito era o ápice do percurso humano (sendo este, para o autor, a razão), e da dialética entre espírito-mente nasce a liberdade plena do ser humano.¹⁰⁸

Para o pensador, o budismo e as demais religiões do oriente não lhes cabia elogio algum, pelo contrário, o mesmo tecera comentários bem depreciativos sobre a China, tentando sistematizar essas religiões dentro de seu esquema metafísico. Deu ao budismo uma categorização bem vaga como “religião da substancialidade”, tendo seu próprio conjunto de práticas e sistema simbólico, diferente, por exemplo, do taoísmo.¹⁰⁹

Foi ele que determinaria uma das visões sobre a questão da aniquilação e a personalidade:

Ele considera a prática religiosa como o retorno ao inerente e imutável “nada” [...] suas disciplinas espirituais (no discurso de Hegel) tendem a realizar a destruição do “ser”, com o ganho de uma consciência, mediante a aniquilação total do “ser” [...] tendo como último propósito a destruição.¹¹⁰

¹⁰⁸F. HEGEL. *Fenomenologia do espírito*. pp. 303-304.

¹⁰⁹H. DUMOULIN. op. cit., pp. 460-461.

¹¹⁰R. DROIT. op. cit., p. 61.

Aqui já há bastante diferença na análise em relação ao pensamento medieval, missionário, mesmo possuindo a problemática interpretativa dos conceitos gerais para Hegel. Para ele ainda, a meditação é o outro ponto importante, não somente como um exercício religioso, mas como uma pré-condição de uma expressão de etapa metafísica bastante relevante para a interiorização dessa consciência.¹¹¹

II 2.3.3 Schopenhauer

Segundo muitos autores, nenhum outro filósofo foi tão influenciado pelo pensamento oriental quanto ele.¹¹² Quase que com um primor, o autor resgata o ícone oriental em uma intensa busca cavaleiresca. Para Schopenhauer, diferente de Kant, não é que a razão não alcance o Absoluto (no caso como a coisa-em-si), mas de que esse não é o objeto da razão. O absoluto, por ele, é visto como um fundamento básico da realidade, a qual se dá o nome de “vontade” – a razão é vista como uma objetivação desta vontade – sendo esta além da capacidade racional.¹¹³ O ser humano apenas tem uma indireta noção desta vontade, por meio de suas representações.

A busca pelo conhecimento, que vai além das representações, é ao mesmo tempo a busca por um princípio único e maior que o ser. Essa inquietação é uma fonte de sofrimento, e aqui se esbarra em algo já muito comentado neste trabalho, em uma intersecção com o pensamento budista.

A fonte para a condição desse sofrimento é vista como uma “Vontade cega”, isto é da condição inconsciente que leva o ser humano a realizar operações sem que esse o saiba, gerando assim, na visão do pensador, mais condições para um desenvolvimento negativo em seu corpo causal.¹¹⁴

Seus estudos e interpretações estão intimamente ligados aos clássicos do pensamento oriental. Sob uma influência direta de Friedrich Maier, que lhe presenteou com exemplar dos

¹¹¹ H. DUMOULIN. op. cit., p. 463.

¹¹² G. MOORE. op. cit., p. 22.

¹¹³ A. SCHOPENHAUER. *O mundo como vontade e representação*. pp. 40-45.

¹¹⁴ S. CROSS. *Schopenhauer's encounter with indian thought*. p. 169.

“Upanishads”, em 1813. Tendo, por exemplo, se influenciado na construção de sua magistral obra “O mundo como vontade e representação”¹¹⁵, como vimos acima citado.

Para Schopenhauer a negação implícita da Vontade leva o ser humano a uma condição parecida ao do nirvana, condição esta muito bem ligada ao pensamento ultrarromântico de meados dos 1850, em que o budismo alcançaria o auge da interpretação como método de superação a este estado.¹¹⁶

O que eles (Buda e Schopenhauer) têm em comum pode ser resumido na ascética negação da Vontade para viver, compaixão universal por todas as formas de vida, e a mítica expressão de uma intuição em comum – que supera o individualismo.¹¹⁷

Poderia se dizer que seria então Schopenhauer, um dos mais audazes defensores do pensamento pessimista ligado ao budismo em todo o século XIX, sacralizando por assim dizer o termo ligado à religião.

Esta “religião ateísta” era, para o pensamento de Schopenhauer, uma via negativa para a salvação, isto é, no sentido de que fala sobre uma Teologia negativa, quando o centro é dado no inefável, no inimaginável, e na natureza oculta de Deus.¹¹⁸

Para o autor, a sociedade se via cada vez mais corrompida por inferências em moldes muito arcaicos, e a decadência vista, em seu século, como a persistência em mantê-los cada vez mais mantenedora de uma justificativa da condição de realidade. A negação da verdade judaico-cristã, em plena decadência, deveria ser tomada como a única fonte de “salvação”, em negação direta ao hegelianismo.¹¹⁹

II 2.3.4 Nietzsche

Até grande parte de sua existência como autor e pensador, Nietzsche seria bom defensor de uma afirmação de que a vida e a vontade de viver intensamente eram positivas, portanto também um pensamento de renovação do século XIX, mas marcadamente contrário a certos postulados na teoria de Schopenhauer, como exemplo. A escrita do autor é por vezes bastante

¹¹⁵ H. DUMOULIN. op. cit., p. 464.

¹¹⁶ G. MOORE. op. cit., p. 22.

¹¹⁷ R. DROIT. op. cit., p. 97.

¹¹⁸ Ibid., p. 99.

¹¹⁹ G. MOORE. op. cit., p. 24.

difícil, pois não está concentrada em grandes teorias encadeadas, falando por vezes bastante em aforismos. A expectativa de Nietzsche em relação a Wagner era:

Da mesma forma que Wagner via a redenção na música instrumental de Beethoven, Nietzsche percebia um possível “retorno” estético da tragédia através do drama wagneriano, isto é, a redenção pela fusão da palavra com a música. Para Nietzsche, Wagner reacenderia a chama original do verdadeiro drama popular grego. A palavra, que tinha função não mais importante que a música para os gregos, juntamente com a representação ateniense, era vista agora por Nietzsche como uma possibilidade do renascimento da tragédia, uma tentativa de regressar à forma grega por excelência com cenas trágicas tiradas de mitos germânicos escolhidos por Wagner em suas obras através da junção da dança, do teatro, da música e da poesia.¹²⁰

Para ele, portanto, o sofrer, diferente dos outros autores vistos até aqui, e na visão budista, pode ser encarado como uma afirmação de superação da vida, como uma lógica inversa, outra via negativa (diferente da proposta por Schopenhauer). O budismo, ou ainda melhor, o niilismo do budismo é uma etapa necessária para que os caminhos de novos valores sejam criados.¹²¹

Foi ainda bastante relutante e teceu comentários mais contundentes sobre a questão da negação budista sobre a Vontade; sendo que para ele a salvação pode ser obtida por meio da arte e da própria vida.

O desejo de uma união mística com Deus é o desejo do budista para o “Nada” e o Nirvana, e nada mais.¹²²

Para ele o budismo, sendo um contraponto à religião cristã é o símbolo de um “ateísmo”, sendo privado de faculdades mais transcendentais, o fazendo próximo de um exemplo de religião que condensa as lamúrias e sofrimento em uma condição de “fraquezas” do ser humano, de seus desejos como caráter negativo – no caso, negados para a linha de escrita e entendimento do autor, que exalta o pensamento da tragédia grega.¹²³

Aqui, a religião é novamente vista e definida como o inimigo da vida e do corpo, por ser fundamentalmente niilista. Deixando, portanto, o pensamento do autor bem distante de seu

¹²⁰ S. OLIVEIRA. *O Beethoven De Wagner Em O Nascimento Da Tragédia De Nietzsche*. p. 13.

¹²¹ *Ibid.*, p. 27.

¹²² H. DUMOULIN. *op. cit.*, 469.

¹²³ R. DROIT. *op. cit.*, pp. 142-145.

foca metodológico, mas não o descartando como religião e tampouco a depreciando, apenas não sendo vista como o caminho correto, defendido por outros autores.

Após concluir este denso caminho quádruplo que o budismo tomou na linguagem e interpretação de alguns autores da filosofia do século XIX – o romantismo literário, pode-se, por fim, adentrar as “portas” do entendimento que Richard Wagner - agente histórico em meio a este processo revolucionário e de transformação da Europa (visto no capítulo anterior); e compositor de obras que levam a temática budista como base de entendimento da natureza humana – fizera sobre todo este processo de interpretação e interação com o conteúdo budista em meio a suas obras.

II 2.4 Wagner e Budismo: relações filosófico-religiosas na construção musical

Até aqui, o budismo como religião que fora institucionalizada após a ausência de seu fundador, o Buda, percorrerá um longo e árduo caminho até a Europa do século XIX. De contatos que o viam como corruptelas de outras vertentes religiosas conhecidas; religião sem sentido e “grotesca”, “demonizada”; e por fim, reinterpretada mediante os inúmeros pensadores, que criariam um verdadeiro caleidoscópio com as características básicas e postulados implícitos a ele.

Foi neste panorama religioso que Richard Wagner encontra o budismo, mais ligado à ideia de monasticismo, e se aproxima do mesmo por meio da filosofia e da leitura de textos básicos sobre essa religião, como será visto neste item.

É de uma Alemanha em transformação, um centro cosmopolita, herdeiro de inúmeras tradições culturais¹²⁴, que o brado por uma nova arte ascende na mente de Wagner, que considerava este como último refúgio de um meio renovador e salvador para a decadência humana. Poderia deste tema, a epifania e crise do “ser humano”, que o compositor tanto se assemelharia ao menos em teoria, à escrita de Schopenhauer:

Opiniões, em meus escritos casuais, sobre assuntos pertinentes à arte que me fizeram particular interesse, foram a presença de vestígios que aprendi com o meu estudo da filosofia de Schopenhauer, e que me eram claramente perceptíveis.¹²⁵

¹²⁴ B. MAGEE. *The Tristan chord: Wagner and philosophy*. p. 10.

¹²⁵ R. WAGNER. op. cit., p. 888.

Para o presente item deste trabalho, não é de pretensão abordar todas as influências religiosas que Wagner obtivera e se utilizara em seus escritos (poéticos ou políticos). Portanto, apresentar-se-á um corte mais “didático” e intenso, na busca de uma maior influência do autor sobre a leitura feita sobre Schopenhauer e, deste na relação com algumas de suas composições.

Um dos autores que mais criariam uma influência na linguagem filosófico-religiosa de Wagner foi Schopenhauer. A contemplação de uma maneira geral sobre a arte e a estética aproveitada e reinterpretada por este autor em temas budistas fascinava o compositor. O ponto de veneração por seus escritos foi tamanha, ao ponto de Wagner ler toda sua obra por mais de quatro vezes, que assim que ele completara a escrita do “Anel”, grande homenagem, e na qual se utilizaria de elementos de seu pensamento, enviaria uma cópia na íntegra para Schopenhauer: sem ao menos ter recebido nem um “obrigado”.¹²⁶

Foi por volta de Setembro ou Outubro de 1854, por contato de um colega, Georg Friedrich Rudolph Theodor Herwegh (1817 - 1875), que Wagner tem seu primeiro contato com a filosofia schopenhariana.¹²⁷ Sendo a partir desta uma recriação de cosmovisão no modo em que este encarava seus escritos, pois, até mesmo as versões do “Ouro do Reno” e de “A Valquíria” já estavam terminadas, mas foram revisadas para se adequar melhor a uma nova proposta estética adotada por Wagner.

Vê-se na citação próxima a importância dos temas orientais para a Europa do século XIX, mergulhada em novas filosofias:

Os britânicos durante o Século XVIII conquistaram a Índia e possuíam, até o fim deste século, traduções de textos em sânscrito que iam aos poucos emergindo. Durante a primeira metade do século XIX, houve uma mudança no pensamento científico, o que levaria a investigação das línguas mais antigas e religiões da Índia.¹²⁸

O texto pode ter emergido assim, portanto, do desenvolvimento da Indologia do século XVIII, que via na composição dos termos e da análise mais etimológica, uma apropriação legítima, como também visto nos itens anteriores, sobre o resgate do conceito da construção sobre o budismo.

¹²⁶ Ibid., p. 889.

¹²⁷ B. MILINGTON. op. cit., p. 16.

¹²⁸ C. SUNESON. *Richard Wagner und die indische Geisteswelt*. p. 4.

Neste grande mergulho no universo budista, Wagner se inspiraria em ler mais, até mesmo por fontes traduzidas de alguns originais que já chegariam à Europa, mediante claramente do contato estabelecido por este continente em meio ao Neocolonialismo. O compositor estudaria textos dos mais clássicos, como o Mahabharata, do Ramayana, até Jatakas¹²⁹ para compor a sua visão própria sobre a teoria budista.¹³⁰ É nesta fase mais madura, mais “tardia” a influência que os temas orientais ocorreriam mais especificamente budistas nas obras posteriores a 1854. Até mesmo a composição de “*Rienzi*”, a sua técnica de composição, foi mais intuitiva¹³¹, isto é, o que sempre pareceu ser proposital como citações e menções que poderiam de uma maneira lembrar “acordes” orientais, ou até mesmo temáticas relacionadas, não tinham um embasamento mais aprofundado.

Segue uma breve listagem de obras com temática oriental que Wagner tivera contato, todas listadas de sua biblioteca particular em Wahnfried, os quais constam de suas memórias no “Livro Marrom”, ou de citações ao longo de “Cosima’s diaries”:¹³²

- *BhagvatGita*: original em sânscrito;
- *GitaGovinda*: no original em sânscrito, por Dschajadewa;
- 1801/2, *Oupnek'hat*: em latim, por AnquetilDuperron;
- 1808, *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, por Friedrich Schlegel;
- 1820-27, *IndischeBibliothek: eineZeitschrift*, por August Wilhelm Schlegel;
- 1834, *Livres sacrées de l'orient*, por GuillaumePauthier;
- 1834, *Essaissur la philosophie des Hindous*, por H.T. Colebrooke;
- 1843, *BarlaamundJosaphat*, por Rudolf von Sem;
- 1843, *Die Märchensammlung des SomadevaBhatta aus Kashmir*, por Hermann Brockhaus;
- 1843, *SammlungorientalischerMärchen, Erzählungen und Fabeln*, por Hermann Brockhaus;
- 1844, *Introduction à l'histoire du buddhisme indien*, por EugèneBurnouf;
- 1847, *Abhandlung über die heiligen Schriften der Indier*, por H.T. Colebrooke;
- 1852, *Le Lotus de la bonne Loi*, por EugèneBurnouf;
- 1852, *SakuntaleKalidasa*, por Ernst Meier;

¹²⁹ Parte do cânon budista, de escritos posteriores à morte de Siddharta, que discutem sobre as vidas anteriores do Buda, sendo este básico da tradição Theravāda.

¹³⁰ C. SUNESON. op. cit., pp. 13-14.

¹³¹ B. MAGEE. op. cit., p. 20.

¹³² acesso em 19/04/2014: < <http://www.monsalvat.no> >

- 1853, *A Manual of Buddhism in its modern development*, por Robert Spence Hardy;
- 1854, *Indischen Sagen*, por Adolf Holtzmann;
- 1854-58, *Ramayana Valmiki*, por Hippolyte Fauche;
- 1856, *Malavika und Agnimitra Kalidasa*, por Edmund Lobedan;
- 1857, *Die Religion des Buddha und ihre Entstehung*, por Carl Friedrich Koeppen;
- 1857, *Indischen Skizzen*, por Albrecht Weber;
- 1858-67, *Indische Alterthumskunde*, por Christian Lassen;
- 1859, *Pantschatantra: fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen*, por Theodor Benfrey;
- 1861, *Urwasi (Vikramorvasi) Kalidasa*, por Edmund Lobedan;
- 1861, *La Bhagavad Gita: ou le Chant du Bienheureux*, por Eugène Burnouf;
- 1863, *Mahabharata*, por Hippolyte Fauche;
- 1869, *Indische Streifen*, por Albrecht Weber;
- 1870-73, *Indische Sprüche*, por Otto Böthlink;
- 1872, *Chefs-d'oeuvre littéraires de l'Inde, de la Perse, de l'Égypte et de la Chine. Bd. I. - Rig-Véda ou livre des hymnes*, por Philippe-Edouard Foucaux;
- 1874, *Sutta Nipáta, or dialogues and discourses of Gotama Buddha*, por M. Coomára Swámy;
- 1874, *Geschichte der indischen Religion*, por Paul Wurm;
- 1881, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, por Hermann Oldenberg.

Junto a Schopenhauer, Wagner criaria em meio a suas obras a ideia de que a salvação é tida por meio da libertação do amor, o desapego total, libertando-se assim da posse, da materialidade humana.¹³³

Para ele, então, lidar com assuntos e escritos que o levassem a cruzar informações de um modo natural era bem comum. O budismo era, na medida em que se identificara cada vez mais no seu trabalho nuances implícitas e intuídas. Para Wagner, seu momento de vida era um grande sinal de renovação, e sua obra uma ferramenta de mudança social. Os temas orientais nunca antes fariam tanto sentido para ele, e aqui estão descritos como:

A partir de seu ponto de vista, Wagner possuía muito da paisagem da temática da filosofia da Índia. Com a sua forte natureza artística formada,

¹³³ U. APP. *Richard Wagner and Buddhism*. p. 24.

Wagner certamente tomara a experiência de Schopenhauer com a Índia para um tipo de estilo altamente pessoal, de uma ordem bioquímica, e não o oriental para ele como algo exótico, mas como algo que corresponde a sua própria vida.¹³⁴

Wagner tomaria para si a visão de Schopenhauer como algo essencial. Nenhuma de suas obras atingiria tamanho sucesso como seriam as obras deste seu novo ciclo de maturidade. Deve-se lembrar de que o preciso momento em que se aproxima deste tipo de teoria filosófica é o mesmo em que o autor passaria por uma grande crise de depressão, causa entre outros fatores por problemas de saúde de sua primeira esposa, Minna, bem como de uma fase de grandes perdas financeiras.

Ele tomaria contato com um budismo monástico, tendo em vista à ideia de purismo e proximidade de Schopenhauer à escola Theravāda, além de uma visão mais contemplativa, em tempo que tivera a leitura de Karl Friedrich Köppen (1808 - 1863).

A Alemanha deveria ter uma regeneração definitiva, assim como o caminhar de sua vida, deixando para trás um passado de perdas e de lamúrias, regenerando-se¹³⁵, e assim o compositor traria para si quase que uma “missão” salvadora, promovida pela arte, que seria um grande método e caminho para que toda a sociedade pudesse, enfim, se transformar.

Wagner foi um artista com uma missão, e esta missão era nada menos do que a redenção da humanidade. Em um estágio de sua vida, Wagner queria redimir o mundo por meio da política revolucionária, do tipo romântico e utópico que inspirou muitos dos simpatizantes intelectuais [...] redenção é um anseio religioso, que não pode ser cumprida por política, e fez agir a mesma a partir de outra forma.¹³⁶

E esta missão seria tomada a cabo por meio da música. Para ele, somente uma revolução verdadeira, não uma liderada por burgueses sedentos por poder, mas sim aquele que pudesse retirar a humanidade de um estado de cegueira aparente, e que esta funcionasse como um remédio para as mazelas deste ciclo atual. A ele, somente a Arte seria o grande foco possível para essa transformação, pois, mantivera-se mais ou menos intacta com o passar do tempo.¹³⁷

O budismo em si, ele (Wagner) declarou ser um florescimento do espírito humano, contra o qual é tido como contraponto à decadência, novamente

¹³⁴ C. SUNESON. op. cit., p. 6.

¹³⁵ B. MAGEE. op. cit., p. 24.

¹³⁶ R. SCRUTON. *Sex and the sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. p.3.

¹³⁷ B. MAGEE. op. cit., p. 66.

para nações que se mantiveram sobre as formas de opressão que o cristianismo manteve.¹³⁸

Wagner culpa ao cristianismo em muito ter contribuído a esta sociedade de perversidades, ou seja, ligado ao pensamento de outros autores filosóficos já comentados, de que é nesta que parte de nossas divisões, de conceitos perdidos e deteriorados, teriam sua gênese.

O compositor compara sua vida como estar dentro do olho de um furacão, em estado de sonolência, mas que a nova ideia filosófica que lhe fora apresentar o despertara para algo novo e sem nada a comparar.¹³⁹

A música de Wagner seguiria como um grande caminho de renovação, uma ferramenta de revolução última, de um estilo de música absoluta, que daria elementos a toda a sociedade para atingir o ponto de sublimação querida pelo autor. Para ele, Schopenhauer é o “início” deste princípio, e assim:

A filosofia sobre a música de Schopenhauer era muito mais favorável à música absoluta que a de Wagner [...] a eliminação da relação sujeito-objeto e que nos põe frente a frente com a Ideia [...] mundo dos fenômenos como ilusão que pode ser desvendada e, portanto, destruída pela música.¹⁴⁰

O “Anel” como um aspecto multifacetado de uma personalidade individual [...] para que o inconsciente atinja a dissolução final e retorne a origem.¹⁴¹

A fusão de duas teorias, a do filósofo e a do compositor, por fim criaria um universo à parte, em que a música sonorizaria o antigo brado por renovação e redenção. A Arte não mais é vista como um aspecto integrante da cultura, mas como um meio *sui generis*, tanto quanto a religião já o é, se Absolutizando.

Na época de Wagner, sua música é absoluta, como a ideia de uma ordem de manifestação material, que eleva o indivíduo em um aspecto psicológico de inexorável desenvolvimento.¹⁴² A música teria não só a capacidade de mudar a sociedade, mas quase um caráter divino de transformação de tal, de gênese de um algo diferente. Para Wagner:

Alguns anos depois, em 1870, em uma citação no diário de Cósima, Wagner bem certo de sua fé, para com a capacidade única da música no mistério para

¹³⁸ C. SUNESON. op. cit., p. 13.

¹³⁹ Ibid. p. 8.

¹⁴⁰ E. BENTLEY. *O dramaturgo como pensador*. pp. 114-115.

¹⁴¹ B. MAGEE. op. cit., 85.

¹⁴² C. DAHLHAUS. *The idea of absolute music*. p. 13.

transmitir o renascimento humano: Só a música é capaz de reproduzir, disse, o segredo do jogo de volta de qualquer coisa, o renascimento.¹⁴³

Música como uma arte-religião, como renovação e nascimento de um novo ser humano, e a linguagem budista, principalmente da base teórica em Schopenhauer seu grande instrumento de síntese. Wagner tem aqui seus elementos-chaves para a escrita, ou melhor, dizendo, da reescrita das duas partes do “Anel”, além de uma conclusão em “*Siegfried*” e “Crepúsculo dos Deuses”, e o projeto de “Os vencedores” (melhor abordado no próximo item), imersos nesta nova realidade. Rompimento de barreiras, como a arte agora não sendo somente uma representação de uma Vontade, mas ela em si.

No fundo, podem-se considerar algumas pontes entre o pensamento budista de Schopenhauer em Wagner como:

- Em seu idealismo, tendo por base o mundo como uma grande ilusão e a distinção entre a Vontade primária e o conhecimento secundário;
- No seu, por assim dizer, pessimismo – por condição no desejo, no pecado e na necessidade, assim de uma salvação, bem como da ilusão no ego;
- Sua salvação otimista, sendo possível por meio de “insights”, quebrando então *mâyã* (ilusão), relativizando a ilusão do “eu” separado do “outro”.¹⁴⁴

Richard Wagner não só se apropria da linguagem budista em Schopenhauer, mas a insere em um novo patamar. Criaria um método único nunca antes visto:

- O *Gesamtkunstwerk*, já trabalhado, como a “Arte Total”, expressão da arte musical, vocal, cênica e visual em um só ambiente;
- O uso dos *leitmotivs*, como instrumentos de “rememorar” uma cena na mente, via lembrança musical de temas recorrentes (bem parecidos com alguns elementos budistas, tal como o princípio da gênese condicionada);
- E da construção de um santuário, quase que de uma prática monástica, em que suas obras deveriam ser somente lá encenadas, na cidade de Bayreuth, no Norte da Baviera, sob os incentivos de financiamentos do monarca Luis II (1845 - 1886).

Como foi visto até aqui, Wagner se utilizaria de elementos budistas a partir da leitura própria de traduções feitas no decorrer dos anos, bem como de uma intensa apreciação feita nas obras de Schopenhauer, até a exaustão. Além da análise, o compositor se apropriaria dos conceitos

¹⁴³ C. SUNESON. op. cit., p. 52.

¹⁴⁴ U. APP. op. cit., p. 19.

criados pelo filósofo para a criação de um método a parte, que consistiria na intenção da música transmitir tais elementos para seu grande público, por meio final das obras que seriam encenadas em um teatro com acústica, ambiente e “aura” específicos, para que a “meditação” e sublimação fossem finalmente atingidas.

Tenho em minha mente a parte das secções de “O Anel dos Nibelungos” e “Tristão e Isolda” (amor como uma terrível agonia) como o mais recente importante projeto. Os “Vencedores” (suprema salvação, lenda budista); são-me muito estimados, necessitando torna-los reais, tendo em mente o benefício em o “Anel”.¹⁴⁵

Com o parágrafo anterior, quebrando a ideia de que apenas uma única obra tinha a vontade do autor em compará-la e usar como base os temas budistas, mas sim de sua plena influência compositiva daí em diante. E por isso a importância de ler as obras da fase de sua maturidade, no intuito de tentar desvendar de que forma Wagner encararia o mundo religioso, frente ao musical.

Wagner, portanto criaria um método de escrever, de compor suas novas Óperas bem características. Não somente por utilizar a “arte total” e os *leitmotivs*, mas sim de ligar esta grande arte a uma renovação social, tendo sua obra um viés quase religioso. Sua apropriação de um tipo particular de budismo de Schopenhauer, que nascia assim em uma Europa em transformação ao longo do século XIX, se difundiria também de início intuitivamente no “Anel”, para ser “sacralizada” como se verá adiante.

A seguir, no próximo capítulo, uma ampla busca pelas fontes biográficas notadas tanto por Wagner, quanto por sua esposa para tentar entender o que Wagner idealizaria para seu mundo musical em se tratando do budismo.

Poderemos ver que o “Anel”, ao menos em sua primeira fase, representaria uma transição, uma maturidade no pensamento religioso e político de Wagner, entre “Tristão e Isolda” a “Parsifal”. Sendo esta obra, o “Anel”, mais um aspecto de sua escalada rumo a um mundo próprio de composição.

¹⁴⁵Ibid., p. 32.

III O Budismo nas obras de Wagner

Este capítulo será dedicado ao trabalho de recolhimento de fontes, tanto “primárias” (livros de Wagner e de sua esposa, além de Óperas), quanto de bibliografias secundárias que tenham citado mais explicitamente o uso recorrente do budismo.

Deve-se lembrar, então, de que a fase mais propriamente budista está por meados de seus últimos trinta anos, ou seja, em tempo da conclusão primeira das duas partes iniciais do “Anel” (devendo sempre ter em mente que as mesmas foram revisadas quando do término da Tetralogia), tendo assim grande influência da escrita própria de Schopenhauer (já bastante vista até este ponto).¹⁴⁶

O trabalho menos árduo poderia ser facilitado, caso Wagner tivesse deixado um manual prático para a leitura de suas obras, quase que uma distinta imagem enigmática que poucos foram os autores a tentar desbravar sua linguagem simbólica, e também religiosa. O que se verá adiante é não só a admiração do compositor sobre o pensamento do Buda, mas uma aproximação sobre alguns de seus preceitos. A grande indagação até aqui é: terá ele seguido o budismo em essência nas obras, ou se apropriado deste para criar o seu universo mítico-religioso?

Para tal sistemática, primeiro se fará um levantamento das fontes, isto é, daquelas produzidas pelo próprio Wagner, em cartas remetidas a sua fiel patrona, MathildeWesendock, e outras duas obras, reunidas em duas monografias também retiradas de cartas endereçadas a sua esposa e amigos, conhecidas como “Livro Marrom e Religião e Arte”. Após essas leituras, poderá se ver de que forma os conceitos de Buda e budismo são vistos com os escritos por sua esposa Cósima, em “Minha Vida”. e sua reunião de memórias, por seu Diário.

Após isso, colocar-se-á em discussão a presença de temas relacionados ao budismo por alguns autores e, portanto, da leitura sobre uma bibliografia mais secundária, que visa mostrar e evidenciar pontos específicos de algumas obras com o budismo.

Por fim, em um último item veem-se marcas mais indiretas, mais especulativas sobre o uso de pontos do budismo em uma das obras de Wagner pouco citada, claramente seguindo a linha de raciocínio seguida por este capítulo.

¹⁴⁶ K. B. SEIDENSTÜCKER. *Der buddhist: UnabhängigedeustchMonatsschriftfür das Gesamtgeibiet desBuddhismus*.p. 9.

III 1 Articulações biográficas

No capítulo anterior foi relatada uma possível bibliografia oriental a que Wagner teve acesso, sendo bastante genérica e, boa parte da escrita o orientaria nos tons de sua produção. São inúmeras citações diretas que Wagner fizera em seus escritos pessoais sobre o Buda ou mesmo budismo, além dos já citados por Cósima, totalizando em apenas cinco obras, além de algumas Óperas com este conteúdo:

- Cartas à MathildeWesendonck: 14 ocorrências;
- O Livro Marrom: duas ocorrências;
- Religião e Arte: sete ocorrências
- Diários de Cósima: 27 ocorrências;
- Mylife¹⁴⁷: duas ocorrências;
- “Os vencedores”
- “O anel dos nibelungos”
- “Parsifal”

Deste total de cinquenta e duas ocorrências em que Wagner fala, diretamente ou indiretamente através de Cósima, não se tem ao fim um texto explicativo, tampouco argumentativo sobre a maneira em que o autor utilizaria a religião budista em suas obras. Temos, por assim dizer apenas “pistas”, de cartas e relatos de outros autores e estudiosos que tentaram mapear estas relações. Wagner apenas nos dá “pegadas”, que a partir do que lera, criaria um viés musical sobre o pensamento do Buda, mesmo antes de sua proximidade com a leitura das obras de Schopenhauer.

Em boa parte destas cita, como já previamente falado em outros capítulos, o Buda como um precursor, de uma filosofia perdida pelos europeus que deveria ser resgatada, para que possivelmente um mundo em desgaste pudesse, enfim, purificar-se.

Wagner teria visto no budismo uma outra via, uma libertação de um ciclo mais gasto e deturpado em que seu país natal e mundo teria se tornado. Por várias vezes teria dito em suas cartas a amigos que os aspectos de ascetismo e proteção aos demais reinos que compõem a natureza dão a esta religião algo em especial.¹⁴⁸

¹⁴⁷R. WAGNER. Mylife.

¹⁴⁸K. B. SEIDENSTÜCKER. op. cit., p. 9.

Para o autor do romantismo, os filósofos de sua época, bebendo nesta que é mais do que uma fonte de pessimismo, uma pura reflexão sobre a natureza humana, pôde enfim nos dar esforços de combater injustiças, promovendo uma sociedade mais altruísta¹⁴⁹, todos os elementos contidos em sua jornada do herói no “Anel”, talvez uma das melhores sínteses de seu pensamento socialista e filosófico-religioso.

Não cabe aqui fazer citação por citação de cada vez que Wagner ou sua esposa mencionarem a palavra “Buda” ou “budismo”, sendo o total de ocorrências contabilizado dessa forma. Nesses próximos itens serão reunidos os temas que cercam cada uma dessas citações, no contexto mais específico do motivo que o fez mencioná-lo. Aparecerão, por vezes, comentários mais genéricos, uma vez que as fontes em determinadas ocasiões citam “Wagner nos falou sobre o Buda”, sem maior detalhamento.

III 1.1 Ocorrências em escritos por Wagner

Aqui, o interesse está no rico material produzido a partir da documentação realizada entre os dois, Wagner e Mathilde, por meio de cartas que chegavam aos montes durante a década de 1850, fase esta de pleno desenvolvimento do compositor sobre o “Anel” e, de grande proximidade nascente pelo budismo.

MathildeWesendonck foi poeta e mais conhecida como a grande patrona de Richard Wagner. Casada com um rico empresário e industrial, poderia se render ao luxo das cortes e investimentos pesados às artes.

Nessas, inúmeras são as referências, tanto sobre a obra de fato, mas também da maneira como Wagner iniciaria sua leitura sobre a religião budista.

A primeira citação é vista após a conclusão de Wagner sobre o livro de Karl Köppen¹⁵⁰, “*A vida do Buda*”, em que o compositor se aborrecera ao perceber caricaturada sobre um homem que abandonaria tudo em busca de redenção para a humanidade. O tema, sobre inserção de mulheres na comunidade após a morte do Buda, inspiraria ainda a utilização desta em “Os vitoriosos”, tendo por base o amor como redenção, a libertação plena dos desejos mortais.¹⁵¹

¹⁴⁹R. WAGNER. *Richard Wagner to MathildeWesendonck.*, p. 100.

¹⁵⁰ Para melhor aprofundamento: KÖPPEN, K. *Die religiondesBuddha.*

¹⁵¹R. WAGNER. *Richard Wagner to MathildeWesendonck.*,p. 110.

Para Wagner, em comunicação quase diária com Mathilde, sua obra teria, a partir deste momento, um elemento de conscientização (em oposição a sua arte), em que todo ser humano deve ser alertado de que caminhos devem ser tomados, a fim de que todos possam atingir uma elevação não só moral, mas social e espiritual, como observa-se no trecho abaixo:

Certamente o glorioso Buda estava certo quando ele severamente proibia formas de arte. Quem pode se sentir mais nitidamente do que eu, que é esta arte abominável que dá para sempre um retorno para o tormento da vida e todas as contradições da existência? Se este estranho sentimento dentro de mim, este forte predominância da fantasia de plástico, uma visão clara pode me fazer obedecer (a) ditames do meu coração [...]¹⁵²

A grande crítica notada por Wagner é referente à estética da arte anterior, uma que não tem esta preocupação mais moral e cabida sobre a humanidade. As outras duas citações, vistas ao longo das cartas, apenas falam sobre a questão do perdão e da verdade diária e, o livro de Koppen instigou e fez com que Wagner pudesse se habilitar para ver o mundo de uma forma diferente.¹⁵³ Podemos ver a urgência de Wagner ao declarar a importância do budismo:

Oh, sois homens insensatos de aprendizagem, mas entendais a grande amor infinito de Buda, vós quereis maravilhar-se com a profundidade que mostrou o exercício da arte como mais certa de todas as vias de salvação! Acredite em mim, Eu sei o que estou dizendo!¹⁵⁴

Outra fonte, com o chamado *Livro Marrom*, que é na realidade uma obra que reúne inúmeras cartas e rascunhos produzidos por Wagner ao longo dos anos de 1853 a 1882, sendo assim intitulado por possuir uma capa feita em couro, guardada hoje junto aos demais materiais biográficos na biblioteca em Bayreuth.

São apenas duas citações sobre os conceitos, mas de suma importância, uma vez que revelam uma grande inclinação do compositor sobre a religião budista, valendo então a sua leitura a seguir:

Pensamentos sobre o budismo em “Os vitoriosos”¹⁵⁵

Verdade = nirvana = noite

Música = brahman = iluminação

Poesia = samsara = dia

¹⁵²Ibid., p. 112.

¹⁵³Ibid., pp. 115 e 203.

¹⁵⁴Ibid., p. 113.

¹⁵⁵R. WAGNER. *The diary of Richard Wagner: the brown book*. p. 20.

Essa é a nova estrutura do mundo: fora de dhyana e dentro do mundo novamente, todos descendentes dos seres que foram feitos virtuosos, aqueles que receberiam suas recompensas para o auxílio em larga escala, adentram novamente no ciclo de renascimentos para alcançar uma ainda maior perfeição. Brahman se torna desejo, como a música; a música é transformada em samsara, a poesia; que é a outra, o oposto de samsara?¹⁵⁶

Como já visto, a primeira dá a entender uma insinuação de Wagner, que o levaria a seguir e manter com o budismo uma íntima relação, até mesmo no ato de escrever suas obras, deixando de lado o conteúdo mais “deturpado” de outras religiões, como era feita em suas leituras, e já comentada no capítulo anterior.

A outra citação nos é de grande valia, ao dar lume ao uso e conhecimento que o autor tivera sobre termos como Nirvana, Brahman e Samsara, tendo em muito sendo estimulado por leituras que fizera em Schopenhauer, utilizando assim o budismo não só nos escritos, mas também em Óperas, entre a fase de seu auge em 1854 e 1856.

No contexto dessa última citação do *Livro Marrom*, Wagner mencionou o próprio trabalho do Buda, que é um tipo de “alma”, que retorna para ajudar os seres humanos, que ele coloca em comparação a seu projeto em “Os vitoriosos” e até mesmo na figura de Siegfried.

A última das fontes, em que o tema sobre esta religião é recorrente, está em uma das muitas monografias produzidas por Wagner, o chamado livro “Religião e Arte”, que é um apanhado também de cartas entre amigos, em que o compositor fala mais restritamente sobre o tema sugerido pelo título, bem menos íntimo que as outras publicações. Esta obra reúne textos entre o fim da década de 1870 e os últimos anos da vida dele, sendo, portanto uma obra mais madura, numa fase em que Wagner já é uma figura internacional.

A primeira menção sobre budismo está nos parágrafos de introdução à obra, em que ele compara esta religião ao cristianismo para criticá-lo: tendo em vista a nulidade dos dogmas cristãos, ao passo que o budismo insere seus conceitos em uma tônica mais universalizante.¹⁵⁷ Tendo assumido sua influência mais geral em algumas obras escritas e em Óperas.

Wagner é mais histórico em algumas partes: em alguns momentos disserta sobre a importância que o budismo teve em relação às contradições da sociedade de castas, ou chamada por ele de Bramânicas, em que o conteúdo deixado pelo Buda acabada de vez com a

¹⁵⁶Ibid., p. 148.

¹⁵⁷R. WAGNER. *Religion and Art*. p. XXX.

segregação, tendo sido, assim, um grito por renovação, um revolucionário no mundo religioso.¹⁵⁸

E por fim, Wagner concluiu como uma última citação, mais indireta, uma crítica ao pensamento exclusivamente pessimista da época. Ele rejeita em absoluto o tema da corrupção humana sem questão de elevação possível, uma vez que o progresso e a revolução são sintomas de que podemos, sim, evoluir, mais uma vez chamando para si um conteúdo religioso, dando apoio teórico ao seu embasamento.¹⁵⁹

III 1.2 Ocorrências em textos por Cósima

As chamadas fontes secundárias básicas para este estudo são duas: o diário de Cósima Wagner e a autobiografia de Wagner. Vale registrar como uma fonte secundária o livro “Minha Vida”, pois, é sabido que a biografia de Wagner foi, em partes, ditada por ele a sua esposa e parte narrada diretamente por ela, não nos cabendo discutir o quão próximo ou verdadeiro é o texto.

Começemos com os diários, que são uma obra monumental: passando das duas mil páginas, geralmente divididos em dois grandes tomos, que na versão aqui usada estão assim feitos em duas fases:

Das paixões humanas e deturpação histórica, em que abusos diversos, dos políticos aos morais, podem ser revistos, alcançando-se assim uma “liberação” de uma condição densa da existência, o pensamento budista dá uma base a esta sociedade, valendo lembrar então: de 1869 – 1877 e o outro de 1878 – 1883.¹⁶⁰

Cósima é bastante detalhista, deixando espaço para praticamente todo dia ao menos um comentário entre esses anos sobre sua vida dedicada a seguir o marido, ouvir suas teorias sobre música, arte e a vida como um todo. As descrições vão desde as dores de cabeça e sonhos tidos por Wagner, passando pela rotina diária, pelos livros lidos, as influências dessas leituras sobre sua vida, dentre outros.

¹⁵⁸Ibid. pp. 214-225.

¹⁵⁹Ibid. p. 337.

¹⁶⁰C. WAGNER. *Cosima Wagner's Diaries Vol. I-II*.

São várias as citações diretas e indiretas sobre o Buda e sobre budismo nessas milhares de páginas, algumas bastante genéricas e outras de grande valia para o trabalho. Passemos sobre algumas delas.

No primeiro tomo, as passagens são mais raras e mais gerais, iniciadas pelo elogio que Wagner faz sobre a atitude do Buda em condenar práticas raivosas, e pregar um amor mais universal, na busca do aprimoramento pessoal.¹⁶¹

Em 16 de Abril de 1870, Cósima relata que Wagner fizera leitura de um artigo sobre budismo, escrito por Schopenhauer, “Budismo contemporâneo”.¹⁶²

No aniversário de seu primeiro filho, Siegfried Wagner, ele compara sua felicidade a uma ternura de Buda.¹⁶³

Em um comentário mais maduro, Cósima relata que em uma tarde, logo após a caminhada de Wagner, ele compararia (assim como o que foi visto no item anterior) o budismo ao cristianismo, relatando a insatisfação no conteúdo deste último, de que os dogmas e defesas que a Igreja faz sobre alguns pontos políticos são bastante vagos, revelando assim lacunas.¹⁶⁴ Sendo a mais simples, a religião surgida em meio aos pobres e simples de coração a que mais daria respostas a uma sociedade sedenta por sabedoria.¹⁶⁵

Já no segundo tomo dos diários, as citações são mais bem agrupadas, podendo estas serem mais bem compreendidas do que as tão genéricas quanto no primeiro tomo.

As citações são abertas ainda com críticas proferidas por Wagner ao cristianismo, quando esse é comparado ao budismo, sendo até mesmo chamado de conteúdo hipócrita, por revelar uma intensa busca pela humildade quando não o faz e assim, Cósima fala sobre o mesmo:

O budismo surge como a figura mais nobre. Richard lamenta o fato de o judaísmo e o cristianismo terem deturpado a sociedade.¹⁶⁶

Em uma passagem bastante marcante, talvez uma das mais importantes de todo o diário, Wagner fala bem concisamente sobre o budismo ao fazer uma analogia:

¹⁶¹Ibid. p. 200.

¹⁶²Ibid. p. 211.

¹⁶³Ibid. p. 229.

¹⁶⁴Ibid. 691.

¹⁶⁵Ibid. p. 705.

¹⁶⁶R. WAGNER. *Cosima Wagner's Diaries Vol II*. p. 200.

Todos os dias eu tomo mais e mais consciência sobre os terríveis fatos da existência. Hoje pensei sobre os vapores da Terra, que ocorrem nas profundezas e retornam a nós como chuva; isso leva a crer que o ser humano é uma forma de combustão, auto consumindo-se – ele (Wagner) deu vários exemplos sobre essas analogias, como a do Buda quando lança uma pedra sobre a água, e esta produz imagens distorcidas, assim como a nossa visão sobre o mundo.¹⁶⁷

Importante pensamento que revela o modo não só com que Wagner vê o mundo, a Europa do século XIX, mas que até este ponto da vida, boa parte das analogias foram inseridas aos poucos em sua obra. O mundo, tanto nos aspectos sociais, quanto políticos ou mesmo religiosos se via perdido e, mais uma vez, a arte tem o papel de redimir.

Ainda cita Cósima, falando sobre um comentário de Wagner sobre o budismo:

Os homens no budismo nascem pecadores para enfim se tornarem santos, tanto quanto o Buda.¹⁶⁸

O compositor compara esta busca pela “santidade” em duas imagens históricas: a de Buda e a de São Francisco de Assis, como modelos absolutos de desprendimento material e busca pelo aprimoramento humano. O compositor cita Alberich, como uma das principais formas de comparação a esse início, como a humanidade perdida em desejos, que ano após ano se consome e enfim, pode criar uma via de libertação.¹⁶⁹

Sobre esta decadência cita Wagner, pela escrita de Cósima:

Budismo é uma corrente do espírito humano, contra todas as formas de decadência, também contra o cristianismo, por compressão.¹⁷⁰

Teria sido a última fase de produção de Wagner, ao menos no mundo da Ópera, uma tentativa de resgate ao cristianismo, mas não como inspiração tanto quanto foi o budismo em conceitos, mas uma maneira de redimi-lo? Lembrando sobre o capítulo anterior, em que sua última obra, “Parsifal”, traz inúmeros elementos cristãos (vez essa que o fez romper amizade com Nietzsche) transformados.

As demais citações acercam o budismo com comentários bem esparsos. Com o uso em uma delas sobre o conceito de atman, que Wagner diz ser infinito, ao passo que nossa existência é

¹⁶⁷Ibid. p. 251.

¹⁶⁸Ibid. p. 306.

¹⁶⁹ Ibid. pp. 535 e 912-913.

¹⁷⁰Ibid. p. 919.

finita. E nesta, o que vemos é na realidade mera ficção, produto de nossa imaginação e desejos, confirmando a visão de Hegel e Schopenhauer.¹⁷¹

A última citação também é bastante marcante, valendo aqui ser feita diretamente:

Richard me disse que não compôs nada sobre o Buda por algumas imagens não serem familiares a ele, como mangueiras, flores de lótus, entre outras, mas que ele o fizera de outra forma, em outros personagens em suas Óperas.¹⁷²

Dois fatos merecem destaque: talvez seja essa citação a única explicação para o abandono da Ópera “Os vencedores”, uma falta de cenários e imagens, que fizeram o autor nunca mais citar em canto algum o motivo para isso; e uma ponte retrospectiva, uma vez que essa citação é feita na década de 1880, sobre possíveis formas e conceitos terem sido utilizados até este ponto, sendo uma das principais obras a própria tetralogia.

Em “Minha vida”, a autobiografia, escrita por Cósima, há apenas uma citação de Buda, quando Wagner se refere à passagem sobre Ananda, seu discípulo mais fiel.¹⁷³

Feito este apanhado sobre as citações em Cósima Wagner, será feita uma viagem sobre os conceitos em algumas das Óperas que cercam o período em paralelo à composição do “Anel”, feitos por bibliografias secundárias.

III 2 Referências do budismo às obras de Wagner

Além das articulações biográficas em escritos diretos de Wagner e sua esposa, em que os conceitos de budismo aparecem mais explícitos, pode-se também mencionar e aqui analisar menções mais implícitas através de suas Óperas.

Deve-se entender que a fase da maturidade da escrita de Wagner está intimamente ligada desde a fase do desenvolvimento de “Lohengrin”, visto no primeiro capítulo, e culminando na escrita interrompida da Tetralogia, que levaria quase 30 (trinta) anos para ser completada, sendo nestas “idas e vindas” a criação de inúmeras outras obras de suma importância, as quais não deveriam desconsiderar.

¹⁷¹Ibid. pp. 921 e 929.

¹⁷²Ibid. p. 930.

¹⁷³R. WAGNER. *My Life*.p. 920.

Não somente o material que foi citado fora usado por Wagner, sendo de longe a escrita de Schopenhauer uma das mais fundamentais para a criação de um laço definitivo para o compositor ter se inundado por essa temática budista,¹⁷⁴ é que delinearía os retoques finais para o Prólogo, e, como foi visto também, Wagner daria quase uma autoria a “quatro mãos” sobre o Prólogo, uma vez que esse admitira grandes relações, ainda que intuitivas e indutivas do mesmo.

Elabora-se um esquema mais conciso nas próximas linhas, tendo em vista esta influência de uma linguagem religiosa para suas escritas, quer seja de maneira direta, quer seja de um quadro mais estrutural.

No “Anel” vimos pela primeira vez o conhecimento de uma forma mais implícita, sendo iniciada sua escrita em 1848, e tendo como término, com a última parte “O Crepúsculo dos deuses”, em 1874; neste ínterim, três obras marcam ainda um auge nas citações e referências à religião budista por Wagner, sendo elas: “Os vencedores” (1856), e “Parsifal” (1865-82).

Se for considerada uma curva temática, como se verá adiante, o conteúdo usado pelo compositor tem o seu início mesmo em o “Anel”, e finalmente encerrado em “Parsifal”, além mesmo sua última obra, pois, fora seguida por sua morte. Acompanhem como o conteúdo religioso foi usado e desenvolvido pelo compositor, para servir ao entendimento de sua visão própria de mundo.

III 2.1 Na obra “Os vencedores”

Wolfgang Osthoff, em seu ensaio, defende algumas posições sobre o uso da temática ligada à religião, de uma obra mais específica na Ópera “Os vencedores”. O autor afirma que a essência maior sobre a utilização budista se viu em meados de 1854, com a leitura minuciosa, já citada anteriormente, de “O mundo como vontade e representação”, além da obra de Eugène Burnouf, que sugeririam uma visão mais madura sobre o tema oriental, além de ter uma grande influência para Wagner na reescrita de parte do material já iniciado de “O ouro do Reno” e “A Valquíria”.

¹⁷⁴W.OSTHOFF.RichardWagner’sBuddhaProjekt"DieSieger"., p. 192.

O projeto para uma Ópera, de nome “Os vencedores”, pois, é abandonado por Wagner, trata do amor do proscrito Prakriti e o monge Ananda. Ambos estão condenados ao isolacionismo por outros monges, tendo aqui um tema bastante recorrente, sobre a impossibilidade da permanência na comunidade monástica, defendida por algumas escolas do budismo.

E interessante a teia que o Osthoff tece sobre o tema da gênese condicionada em algumas das obras de Wagner, mas de que maneira essas estão ligadas? Para o ensaísta é visível que a estrutura musical sugere, junto ao próprio texto de Wagner em seus diários, que personagens são essencialmente uns ligados aos outros, ainda que em épocas distantes. O tema musical é a base, a “alma”, para conectar essas realidades. Para Wagner, no próprio ensaio de Osthoff, a música teria o poder de reproduzir o mistério desses renascimentos, e de certa forma, por meio de uma visão quase religiosa de Wagner, “sugerir” algo ao público que assistiria suas obras, como continua e afirma o ensaísta:

Esta é uma descrição geral da psicologia sinfônica de Wagner: uma técnica chamada *leitmotiv*, sendo uma estrutura dramática básica [...] A estrutura de conteúdo de “Os Vencedores” corresponde a uma estrutura dramática de Wagner em Siegfried.¹⁷⁵

E também sendo defendida por Osthoff, a ideia de que, no fim, Siegfried é na realidade a “reencarnação” de Ananda. É bastante importante esta reflexão, tanto do que é interpretado pelos autores que leram a obra de Wagner, quanto das indicações esparsas do compositor em seus escritos pessoais e para seus companheiros de jornada.

III 2.2 Na obra “O anel dos nibelungos”

Para ser mais dinâmico não será mencionado novamente a sinopse e principais características aqui de sua obra, lembrando o leitor de que isso foi amplamente citado e trabalhado ao longo dos últimos itens do primeiro capítulo. Pssa-se então para a abordagem que Osthoff tem sobre a temática religiosa nessa obra.

O ensaísta Osthoff afirma que, na visão de Wagner, seus personagens avançam em uma escala cronológica de um tipo de redenção da vida, de um mundo corrompido, que as obras vão, aos poucos, apresentando. A liberação do mundo, desta “roda” infinita, é iniciada com a

¹⁷⁵Ibid.,p. 204.

Tetralogia, mais precisamente com o Prólogo, quando Alberich, ao abdicar do desejo, mais pueril e sexual, para ter o ouro, levando-o a uma maldição. Para Osthoff, esta visão própria se tornaria não só um projeto de vida para Wagner, nem somente ainda uma linha metodológica para a escrita de suas obras, mas certamente uma “religião” para ele. A maldição é sugerida no trecho a seguir:

Para o avanço na questão da santidade budista na própria renúncia, o mesmo só pode ter para com a libertação do mundo da maldição iniciada na tetralogia.¹⁷⁶

Um tema bastante recorrente, não somente em Osthoff, é de que Wagner teria também se apropriado do tema sobre a transmigração das almas, e de que até mesmo seus personagens seriam “reencarnações” de uma mesma essência. Já foi sugerido que mesmo não sendo Wagner o criador do conceito de *leitmotiv*, seria ele um grande recriador desta técnica. Vê-se que este se aproximaria de uma forma de “rememorar”, de retomar cenas por meio do som, intimamente ligado ao aspecto intuitivo e mais inconsciente das massas, e de que esse poderia ser visto como algo próximo à gênese condicionada, descrita no capítulo anterior. Essa ideia intimamente estrutural se aplica ao aspecto religioso defendido por Wagner:

Wagner esteve especialmente atraído pelo tema secundário sobre a reencarnação como um veículo para a sua composição de reminiscência técnico-emocional, geralmente referida pelo termo *leitmotiv*. “Só a música” - Disse ele - “pode transmitir os mistérios da reencarnação.” *Die Sieger* foi desenvolvido como que um esboço de avaliação de teorias, que foram usadas novamente em “Parsifal” [...] Prakriti (a donzela pária) reaparece (transformada) como Kundry. O fascínio de Wagner com o budismo se intensifica com o passar dos anos, ganhando um tom especial em sua filosofia geral. Ele é visto mais vividamente em “Parsifal” e “Tristão e Isolda” (onde, por exemplo, encontra-se uma correlação entre a verdade, Nirvana e noite), mas há traços assim em “O anel dos Nibelungos”. Em 1856, o mesmo ano em que *Die Sieger*, Wagner redigiu encerramento budista para o “Anel”, com Brünnhilde atingindo a iluminação (tornando-se um Buda) e atingindo um Nirvana.¹⁷⁷

Aqui se viu claramente a ideia fixa de que o compositor liga as estruturas temáticas entre as obras, pondo “O anel” como um centro, em que o desenrolar dará por definitivo o contexto de libertação em “Parsifal”. Ainda sobre esta ideia de verdade/nirvana/noite, em 1868, Wagner faz trios em: música/brahman/crepúsculo; e poesia/samsara/dia.¹⁷⁸

¹⁷⁶Ibid., p. 200.

¹⁷⁷P. BASSETT. *Wagner's Parsifal: The Journey of a Soul.*, p. 93.

¹⁷⁸R. WAGNER. *The diary of Richard Wagner: the brown book.* p. 148.

Não é somente um autor literário que afirma ser o “Anel” e outras obras um constituinte de um “cânon” wagneriano, e que cada parte se interconecta. Aqui podemos observar que o “Anel” é apenas o início de todo um pensamento a surgir no universo de Wagner, e o *leitmotiv* nos dá apenas a ideia de quão complexo deve ter sido o imaginário do compositor a querer criar e recriar. E se esse é o fio condutor, o “Anel” tanto para o entendimento do “cânon”, o deve ser como chave de leitura para a utilização da linguagem budista sugerida por Wagner, para sua obra. Pode-se ver de que maneira o texto possuía uma forte ligação e intenção em Wagner:

Ao mesmo tempo em que foi reforçada a ideia organicista que Tristão e Isolda, “O Anel dos Nibelungos”, e Parsifal formaram um todo completo na mente de Wagner. Tese esta defendida por Chamberlain¹⁷⁹ sobre a natureza simbólica das obras, uma perspectiva que demonstrou a sua compreensão das características religiosas em Parsifal.¹⁸⁰

William Kinderman tem a fala sobre esta complexa conexão, em que “Parsifal” tem um gênese no “Anel”:

Devemos ver Parsifal como uma quinta parte do “Anel”, como integrante do ciclo, dando continuidade à resignação de o “Crepúsculo”.¹⁸¹

Junto a este autor, alia-se Paul Schofield, que analisa a obra de Wagner como um grande conglomerado, tendo como início temático “O Anel dos Nibelungos”. Para o autor, a virada religiosa de Wagner realmente foi vista logo após a leitura de Schopenhauer, quando o mesmo se intitularia quase que a um discípulo de seu legado.¹⁸²

O autor concorda com a versão de que a intuição inicial de Wagner o ligaria já desde o Prólogo, e que, após 1854, com Schopenhauer e o projeto de “Os vencedores” a temática budista daria vez a uma nova fase em sua composição. Para o Schofield, o conceito de “vontade” e a relação existente com o nirvana budista, já comentado no capítulo anterior, é um erro prático da leitura europeia do século XIX, levando diretamente para a escrita do “Anel” e de “Parsifal”.¹⁸³

Esta “vontade” é vista como uma força vital do universo, assim como, possivelmente Wagner o leria na composição do Prólogo. Temos, neste último, uma maldição obtida pelo desejo de

¹⁷⁹ Para maior leitura sobre o ensaísta wagneriano, seu nome completo é Houston Stewart Chamberlain.

¹⁸⁰ W. KINDERMAN. *A companion to Wagner's Parsifal.*, p. 252

¹⁸¹ Ibid., p. 24.

¹⁸² P. SCHOFIELD. *The redeemer reborn.*, p.5.

¹⁸³ Ibid., p. 8.

Alberich, que, se comparada a esta chave de leitura, é a partir de uma força latente (desejo) nesta “vontade”, que nasce a incessante busca pelo “ter” (do anão), e assim a origem de todo o processo que culminará na última parte da Tetralogia, e por fim em “Parsifal”.

O “Ouro do Reno” poderia bem ser comparado a esta grande presença do universo (dos deuses), e é a partir dos moldes do desejo do anão que este se torna um anel, dando início a todo um ciclo de decadência. Para o autor, esse desejo nunca é satisfeito, sendo uma boa leitura de Schopenhauer sobre o budismo, e deste em Wagner, como se vê na Tetralogia.

O autor retoma algo que se viu até este ponto: a leitura feita a partir do conteúdo em Schopenhauer sobre o nirvana, como uma “extinção”¹⁸⁴, de certa forma comprada por Wagner também, uma vez que o destino é condenado ao fim do ciclo do anel, com o “Crepúsculo” e a morte de Brünnhilde na fogueira, após entregar de volta o anel às ninfas.

Todavia, o autor defende a ideia de que Wagner não só usara a força interpretativa de Schopenhauer sobre o budismo, mas:

Explorando essas divergências sobre Schopenhauer e budismo é exatamente o caminho que nos leva a entender a relação deste autor e Wagner, que fora ainda além dele, e ao caminho de crer serem, tanto o ciclo do anel, quanto Parsifal uma só obra.¹⁸⁵

Não é de pretensão aqui defender uma opinião pessoal do autor frente à afirmação, base de seu texto, sobre as obras serem um bloco só. Para Schofield, em Wagner houve não somente uma leitura da obra schopenhaueriana, mas possivelmente uma “transcendência”, como ele mesmo afirma, mas até mesmo uma visão controversa sobre sua filosofia, como:

Trata-se de algo a mais, e é assim que Wagner transcende Schopenhauer, subconscientemente se não de maneira consciente. Wagner, em sua música, vê o caminho para a salvação envolvendo não a cessação, nem abnegação, tampouco a negação, mas a regeneração, renovação e renascimento espiritual.¹⁸⁶

Neste ponto, é que se pode entender o motivo de Schopenhauer talvez nunca ter respondido a entrega mais que especial de Wagner, de um exemplar do libreto de “O anel”, com dedicatória exclusiva a ele, podendo ter sido encarado como uma deturpação de sua obra, como Arthur teria sugerido em páginas de jornal sobre comentários à Tetralogia.

¹⁸⁴Ibid., p. 10.

¹⁸⁵Ibid., p. 11.

¹⁸⁶Ibid., 32.

A indagação permanece sem uma resposta certa em mente, teria Wagner deturpado o conteúdo de Schopenhauer, ao ponto de usar um tipo de linguagem sobre o budismo tão reinterpretado até aquele ponto, de modo a causar quase uma heresia? Ou o compositor usaria todo este material filosófico-religioso como uma base, acreditando verdadeiramente ter seguido fielmente esses preceitos, para poder assim criar seu universo particular?

Como comentado, a necessidade de Richard Wagner estava para levar sua música a um nível jamais encontrado em outra composição, podendo ser até taxado de megalomaniaco, em construção melódica infinita, e até mesmo de um teatro milionário para seu bel prazer. Todavia, o senso de uma arte que transformaria a sociedade falava mais alto por fim:

Esta era a função que Wagner queria criar. Como tragédia, “O anel” e Parsifal erguera um espelho da sociedade e sobre os indivíduos [...] personagens wagnerianos são mais do que meras vestes de seres das forças da natureza. Eles são representações arquetípicas do mais profundo aspecto de nossa psique. O budismo nos ensina que tudo no universo é uma manifestação da nossa natureza interior.¹⁸⁷

Como o dito popular “somos o que pensamos”, Wagner delineia bem sua obra, tendo-a quase que a uma religião nascente, de força transformadora de uma sociedade corrompida.

Esta grande obra é uma ode aos grandes heróis, não somente do passado, para serem cultuados como deuses de uma época imemoriável, mas para servirem de exemplo para toda a humanidade, ao menos na visão já destacada e trabalhada sobre o compositor. Sua música, seu teatro e seus pensamentos como ferramentas que poderiam catalisar este momento de transformação, dando a todos os elementos de virtude. Segundo Schofield, em um fechamento, não há redenção sem uma queda, desde os mistérios helênicos, até mesmo na mitologia criada por Wagner.¹⁸⁸ Para tal, o herói trágico wagneriano precisa mostrar em seu declínio que um novo ciclo está prestes a se iniciar.

III 2.3 Na obra “Parsifal”

Última grande Ópera de Wagner, tendo seu primeiro esboço sido escrito em 1857, mas de conclusão final somente vista em 1877. É uma grande obra dividida em três atos.

¹⁸⁷Ibid., 74.

¹⁸⁸Ibid., 54.

Essa obra narra a história de Parsifal, um aventureiro que aos poucos toma contato com uma comunidade de cavaleiros, fiéis ao Rei Amfortas e ao culto do Santo Graal. Parsifal será o encarregado de reestabelecer plenamente o ritual deste culto, pois, um dos elementos necessários para que este ocorra, a lança sagrada de Longinus foi roubada por Klingsor, antigo candidato a membro desta Ordem.

Muitos já caíram em armadilhas de Klingsor. Para encerrar esta perseguição, Amfortas foi, um dia, até o jardim encantado, lutar contra seu inimigo, Klingsor. Porém, o rei foi vítima também de sua maldade. Kundry, uma bruxa, amiga de Klingsor, incorporando uma personagem de belíssima mulher, roubou a consciência de Amfortas e, desta forma, ele caiu nos braços dela. Klingsor então pode roubar a Lança Santa e, com ela, ferir Amfortas. Somente graças à ajuda de Gurnemanz, um nobre cavaleiro, o rei conseguiu escapar no último momento, mas sua chaga foi grave e não quer se cicatrizar.

A chaga traz dores e terríveis sofrimentos para Amfortas. Ele deseja a salvação, preferindo morrer a continuar com uma vida de sofrimentos. Mas a força do Santo Graal, a cada vez que Amfortas celebra os mistérios, fortalece-o, ainda que não o cure, uma vez que ele recebeu a chaga por força do pecado que cometeu com Kundry, contra sua própria natureza.

Toda a irmandade perdeu força, acompanhando a fraqueza do rei, sendo o roubo da Lança Santa um sinal preocupante. Nas orações de Amfortas apareceu-lhe, certa vez, uma profecia do Santo Graal: "um dia aparecerá um tolo inocente que irá trazer a salvação e ser o novo rei."

As fontes usadas por Wagner são duas: o poema épico de Wolfram Eschenbach "*Parzival*", escrito no século XIII e "*Li contes del Graal*", de Chrétien de Troyes. Além de grande carga de influência budista, retirada de texto de Schopenhauer, para garantir a trilha de renúncia e iluminação, contida ao longo da obra, sendo grande parte do II Ato da Ópera considerado uma homenagem ao Buda.¹⁸⁹

Ainda podemos estabelecer aqui uma reflexão em que a paixão, sendo o grande vínculo do ser humano, o faz prender-se aos seus "vícios", tendo no caminho do Buda uma vida de libertação, lembrando até o personagem mais conhecido de Wagner, Parsifal. Todavia, Wagner não daria continuidade a este grande projeto de uma possível defesa da obra budista, pois creria segundo palavras de sua esposa:

¹⁸⁹ B. MILLINGTON. op. cit., pp. 353-356.

Richard concluiu, após nossa conversa após o jantar, que Parsifal será seu trabalho final, desde que nesse os cavaleiros do Graal levem a frente sua ideia de comunidade. “Os vencedores” apenas repetiriam isso de uma maneira mais fraca e insignificante.¹⁹⁰

Num tom bastante pretensioso, a grande herdeira demonstra que, em 1882, Wagner já sabia bem os rumos que sua escrita tomaria, e podemos até mesmo ver que o domínio, ao menos no entendimento que este teve sobre o budismo, já tinha o caminho certo a ser tomado.

III 3. Possíveis referências indiretas ao budismo no Prólogo do “Anel”

Uma definitiva versão dos fatos, ou seja, de caracterizar plenamente o que cada parte simboliza de acordo com o budismo não caberá aqui; porém, se tentará apenas ler essa incrível passagem da Tetralogia por algumas nuances budistas, que é, como visto, o fio condutor da obra, podendo assim criar uma possível ponte entre a religião e a música de Wagner.

Iniciaremos agora uma aproximação de alguns dos elementos fixos contidos ao longo do Prólogo com a temática estruturante do budismo. Esta parte se faz um tanto importante, dado o número de citações que mencionam a presença da possível temática budista na obra e, sendo este o fio condutor das outras, será feita somente desta parte a tentativa de proximidade.

Não se trata de um trabalho definitivo, mas sim um início de entendimento sobre uma das muitas obras que usa a temática oriental em Wagner, de poucas referências. Aqui se abre uma porta, um caminho a ser revisitado em pesquisas futuras, ou por outros autores que também busquem desvendar essa trilha.

Sabe-se já que, por volta de 1850, muito influenciado por escritores de vertente do niilismo e, alguns citados também no capítulo anterior, da filosofia romântica do século XIX, Wagner moldaria de certa forma os textos originais, de sua fundamentação, para tratar das problemáticas mais atuais da sociedade. O mundo como vontade e representação, de Schopenhauer, mexeria com o autor em suas entranhas filosóficas, diria até ser este um dos maiores autores, daqueles que conseguem tratar de temas fundamentais desde seu princípio e parecer solucioná-los¹⁹¹. Suas conclusões e sistemática, tão logo seriam defendidas por

¹⁹⁰ C. WAGNER., vol II, op. cit., p. 839.

¹⁹¹ R. WAGNER. *My life*. p. 875.

Wagner. A ideia de sofrimento e perda casaria com o Prólogo.¹⁹² À música cabe um papel especial:

Por meio da filosofia schopenhaueriana, Wagner descobriu que o mundo dos fenômenos é uma ilusão, mas uma ilusão que pode ser desvendada e, portanto, destruída pela música.

Para Wagner a música é por excelência redentora, e por isso deve cumprir o papel de acabar com a ilusão humana criada em meio a eras de incertezas e mentiras. Este poder, revelado por Moniz, fora visto antes por Wagner em Beethoven, seu mestre e mentor em linhas de composição, ainda que nunca o tenha conhecido.¹⁹³

O Prólogo, segundo Wagner, é a ligação primeira de toda a obra e, por isso como o grande *leitmotiv* e sentido total, o selecionado para posterior análise. Robert Cooke, estudioso do compositor, resume a cena em um único cenário com diversas interações, condensando-a em oito elementos:

O Reno; as damas do Reno; Alberich; o insucesso do anão em conquistar as Damas; o ouro do Reno; o segredo do poder em confeccionar um anel a partir deste, renunciando o amor; e o roubo do anel por Alberich.¹⁹⁴

Para evitar algumas repetições sobre esses temas no estudo, recomenda-se a leitura do libreto, a sugestão é da leitura do original para que sejam revistas as partes omissas. O presente trabalho se prenderá aos diálogos selecionados, sem que o sentido da obra seja perdido, mediante esta tipificação de Cooke, retirando do libreto a essência para posterior caracterização, possível caminho de uma ressignificação dado à mesma.

Uma das melhores indicações são as traduções dos libretos, geralmente pela Deutsche Grammophon ou mesmo pela companhia inglesa Decca, sendo os libretos traduzidos por essas duas companhias mais próximos do texto original deixado por Wagner. Disponível ainda, traduzido ao português, uma boa indicação se vê pela apresentação da tetralogia pelo Teatro de São Carlos, do ciclo encenado no ano de 2006, traduzido e montado um libreto para fins de legendagem, bem fidedignos ao original.

A cena do Prólogo é descrita como as damas, ou filhas do Reno brincando e rindo no rio, quando são surpreendidas por um anão, Alberich, da raça dos Nibelungos. Ele tenta a todo

¹⁹²B. MILLINGTON. op. cit., p.80.

¹⁹³L. C. MONIZ. *Mito e Musica em Wagner e Nietzsche*.p. 53.

¹⁹⁴R. COOKE. op. cit.,p.134.

custo chegar até elas, mas não o consegue. Por fim, cansado de tentar pegá-las ele decide ir embora, mas fica parado ao longe somente as observando. Uma conta para a outra sobre a importância de afastar forasteiros e revelam o segredo que guardam: do ouro do Reno.

Caso fosse feito um anel, seu possuidor teria poderes ilimitados. Uma tranquiliza a outra, advertindo de que ninguém se atreveria e tampouco teria vontade de roubar o ouro. Alberich ouve tudo e escala uma pequena encosta, onde se vê o bloco do ouro. Ele descobre queo roubando e prometendo negar o amor, poderia enfim ter um poder absoluto!

Pode-se comentar que essa é a cena que sintetiza toda a Tetralogia e, como já fora mencionado é grande símbolo da ilusão e aos poucos de subversão do mundo mitológico, da queda dos deuses, e bem como de símbolo da natureza humana, e sendo assim:

Redenção do mundo para uma vida melhor, a resolução do *status quo* em uma nova era do mundo é o cerne do problema da sua maior poesia. Envolvido na antiga lenda e mitologia germânica, sendo que aqui prega o poeta sobre o poder do ouro, inocência e a asfixia da humanidade. Por esse motivo, a salvação e a perdição encontrassem no fundo do Reno espumante, após muito tempo a posse é enfim dada a Alberich. Os anões astutos, e as donzelas indefesas, tentando arrancar o ouro e para forjar um anel dele.¹⁹⁵

Um dos maiores temas no “Anel”: de que o ouro faz o mundo dos ricos e, pode dar a muitos o poder para a redenção, ou para a destruição. Pode também ser o grande canal para o sofrimento, sendo assim, o maior signo para a aproximação com o budismo, com a ilusão do poder por ele mesmo. A posse traz o poder, e ao mesmo tempo o sofrimento daqueles que não o podem ter e da cegueira que dá ao seu detentor.

A não obtenção do prazer, com o abandono do amor (não o personificado romântico, mas sim o criador), transformaria a natureza do poder criador do ouro do Reno em algo amaldiçoado. Por que estariam os deuses, os criadores tão preocupados com sua existência? Caberia notar que o que eleva parcialmente os humanos e anões, faz com que a essência divina tenha reflexo. Tudo está conectado por Wagner.

Tem-se agora os elementos constituintes do “Anel”, cada qual com sua possível leitura simbólica.

¹⁹⁵K. B. SEIDENSTÜCKER. op. cit., 133.

III 3.1 Constituintes do “Anel”

III 3.1.1 O Reno

O próprio cenário com o rio, adaptado do original por Wagner, para realocar a mítica à Alemanha. Mas por que iniciar essa aventura em um ambiente aquático? Tanto quanto em outras inúmeras mitologias que o fazem, como o nascimento do ser humano segundo tradições hindus, este elemento possui inúmeros símbolos, uns até incontáveis, mas dentre alguns possíveis para esse uso:

As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas, de desenvolvimento, mas também todas as ameaças da reabsorção.¹⁹⁶

Água é um elemento de vida e morte, de significação tanto fisiopsicológica, quanto de natureza simbólica religiosa¹⁹⁷. A ideia de os personagens estarem imersos neste rio dá a razão para absorção e dissolução na obra, isto é, o Rio poderia ser comparado a um útero, onde as informações ali contidas serão dissipadas por toda a obra, é o princípio gerador e exterminador, quando as águas retornarão no “Crepúsculo” a fim de reaver o Ouro.

Como mesmo citado por Wagner, este é o princípio, para dar aos outros um porque ao existir, mas para onde todas as outras coisas vão retornar, de uma maneira cada vez mais trágica.

A água é a matéria-prima por excelência, presente e demonstrada ao som dos primeiros acordes, quando deixa de ser o centro e passa a ser o cenário, o pano de fundo. É nela que a revelação se procede, ou mesmo, o ouro do Reno é visto.

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e da fluidez das formas [...] a descida para o oceano de um rio é o ajuntamento das águas, o retorno à indiferenciação, o acesso ao Nirvana.¹⁹⁸

Mas não se trata aqui de qualquer manancial de água, e sim de um rio. Por ser água em movimento, significa a princípio a fluidez das formas, como as coisas mudam e se transformam com o tempo.¹⁹⁹ O encontro das águas, doce do rio com a salgada do mar, leva ao princípio da indiferenciação, o Nirvana budista.

¹⁹⁶ J. CHEVALIER; A. GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 15.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid., p. 780.

¹⁹⁹ Ibid.

Lembre-se do item anterior (citação 178), em que Basset compara o *leitmotiv* do Reno a uma reminiscência quase cármica querida por Wagner.

Tendo aqui como o movimento quase uníssono e “surdo” dos primeiros acordes, sugerindo ao ouvinte algo indiferenciado também, que dirá uma meta de vida, em que as águas calmas do princípio sejam também o desejo para o objetivo final, com o estado de plenitude alcançado pelo Nirvana.

III 3.1.2 As filhas do Reno

O tema é aberto com suaves acordes e por fim, o canto indecifrável das filhas do Reno toma forma, como mantras orientais presentes aqui e ali.²⁰⁰

Logo após os acordes de apresentação do Reno, aparecem exuberantes e brincando entre elas as filhas do Reno, as damas do rio, ou ainda as ninfas: Flosshilde, Wellgunde e Woglinde.

O prelúdio se passaria em tempo-espaço na realidade atemporal, distante de nossa realidade, podendo até ser comparada a psique de um indivíduo, na qual elementos míticos e simbólicos produziram uma síntese final. As ninfas e o momento inicial são comparados ao estado inocente dos seres, surpreendidos pela força da libido (Alberich) quanto anseia por mais conhecimento do mundo.²⁰¹

Foi também comentado ao longo do primeiro e segundo capítulos que Wagner deu a entender de que o “Anel” se trataria de uma obra *sui generis*, tendo em vista o conteúdo a ser apreendido nela. Cada personagem poderia ser um tipo ideal, um arquétipo, demonstrando um comportamento humano a ser seguido ou transformado.

Pode-se voltar ao item anterior, mais especificamente na citação de número 178 e 189, para se lembrar de que Wagner mesmo afirmaria serem seus personagens frutos de uma “reencarnação” e, além disso, Osthoff afirmando ser o “Anel” e “Parsifal” grandes conglomerados de representações arquetípicas do ser humano, podendo muito bem ser representada aqui como nossa própria natureza.

²⁰⁰M. ROSO DE LUNA. *Wagner: Mitólogo e Oculista*. Madri: Libreria de la Viuda de Pueyo, 1917, p. 275.

²⁰¹E. EDINGER. *Anatomia da Psique*. p. 39-41.

As ninfas, por sua vez, são consideradas seres de projeção de um inconsciente, que trazem à margem da consciência a mensagem a ser assimilada, ou talvez a ser organizada.²⁰²

III 3.1.3 Alberich

Tons emergem como um eco, metais pesados anunciam a presença indesejada e jocosa de uma criatura estranha, parte humana e parte animalesca. Interessantemente Andavari, o Alberich original nos contos escandinavos é um peixe. Nesta versão wagneriana ele é apresentado, como mesmo o autor faz a descrição sobre o personagem, sendo parte humano e parte animal, quase um pré-humanóide, ou melhor dizendo, um nibelungo, raça dos construtores, da metalurgia por natureza. É muito atribuído à raça dos anões serem exímios construtores e forjadores.

Talvez, seja por isso, que parte de algumas interpretações, como se verá adiante, sugeriram que eles representem algo bem próximo de nossa natureza humana, como uma parte de nossa “sombra”. Sendo assim, veja um pouco do que se trata este tema e, de que maneira o mesmo também se aproxima do foco budista:

Cada um de nós, desde o mais perfeitamente civilizado até o criminoso encarcerado, hospeda uma chaga interior, infeccionada e neurótica, uma sombra particular de raiva, terror, luxúria e dor. Essa sombra, esse “lado escuro”, é uma cópia em miniatura da escuridão maior da sociedade, que se manifestam em guerras, opressões e fome. [...] quando praticamos a meditação e contemplação, o lado escuro dentro de nós é trazido ao limiar da consciência pelo efeito purificador e energizador desses exercícios [...] a doutrina budista de que bem e o mal são aspectos ilusórios e temporários de uma mente e um universo puros e em constante mutação, talvez seja a imagem do mal mais próximo à verdade.²⁰³

Faz par perfeito junto às ninfas, psicologicamente falando (na teoria junguiana), já que é comparada a parte incontrolada do nosso inconsciente, mácula de acúmulos sombrios, ou mesmo a dita Sombra (pode até ser motivo de Alberich ser chamado de “o negro, o sombrio”).²⁰⁴

Por serem pequenos e, na maioria das vezes apresentarem deformidades, são vistos como demônios, força diabólica, ou mesmo aquele que movimenta a cena, o contexto presente,

²⁰²Ibid., p. 636.

²⁰³ W. C. EICHMAN. *O encontro com o lado escuro na prática espiritual*. In. C. ZWEIG. *Ao encontro da sombra*. pp. 156-157.

²⁰⁴ J. CHEVALIER; A. GHEERBRANT. op. cit., p. 49.

senão o que rouba o ouro. Mas, junto às ninfas, Alberich forma um quarteto em cena, assim não devemos deixar de lado as vistas junto ao simbolismo proposto ao numeral ‘quatro’. Tido como o sacrifício, representa o tangível, a manifestação total de uma existência, o universo em sua totalidade.²⁰⁵

Por que não se lembrar das quatro nobres verdades (descritas no início do capítulo anterior), que nada mais são do que a síntese da verdade do Buda, que leva a crer ser o desejo e as manifestações deste no humano os nossos males. E do desdobramento deste saber, com o caminho Óctuplo, que dá ao seguidor um “remédio” para se livrar de tal condição. Poderia ser este quarteto a síntese desta natureza?

Alberich representaria ainda a inércia passiva contida no discurso budista, da vida e do desejo que nos impulsiona a uma existência imersa na frivolidade. Do momento em que o anão amaldiçoa o amor, este como a libertação, em nome do poder absoluto, Wagner poderia demonstrar os ímpetus humanos presentes no momento histórico e, como característica de nossa existência em dor, em buscas, em sede por viver e ser.

III 3.1.4 O ouro e o Anel

O *leitmotiv* mais marcante nesta obra é sem dúvida o que apresenta o ouro do Reno. Com a saída de Alberich, após ter sido desdenhado pelas ninfas, que o menosprezam, ele ouve a confissão sobre o ouro ser, por fim, o elemento para onde todo o universo criado converge, tanto para os deuses, quanto para outras raças, uma vez que quem o possuir e fizer deste “um anel” torna-se o mais poderoso dos seres. E seu simbolismo:

É considerado o metal e a manifestação perfeita da natureza. É o alvo místico da perfeição. Tem o brilho da luz; o ouro, diz-se na Índia, é a luz mineral [...] Os ícones do Buda são dourados, signo da iluminação e da perfeição absoluta [...] reflexo da luz celeste; da transmutação e da redenção.²⁰⁶

Para algumas tradições é a chave que abre muitas portas ou é o fardo para muitas gerações. Aqui poderia ter sido colocado como uma meta (já que nos originais não consta um ouro, ou tão pouco este anel sendo forjado): o objetivo final, ou de queda ou de liberação da condição

²⁰⁵Ibid., p. 760.

²⁰⁶Ibid. pp. 669-670.

humana do sofrimento. Para a maioria dos deslumbrados por ele, em Alberich, Wotan, Fafner, Mime, e Siegfried a queda no desejo mais humano e, de libertação em Brünnhilde.

Portanto um símbolo também da iluminação do Buda, a flor de mil pétalas, de onde o instrutor universal acolherá as almas a caminho de sua própria jornada de evolução espiritual.

Mas e o anel? Veja, em uma pequena síntese, o que este pode sugerir o uso nesta obra:

Símbolo de voto; união e isolamento; [...] submissão a um acordo a quem o usa; [...] Na China símbolo de continuidade, do infinito [...] O anel dos nibelungos, garantia de seu poder. Simbolizando assim a ligação do poder do humano sobre a natureza, servo de turbilhões de desejos e das consequências diretas que o exercício desse poder acarreta. [...] a filha do Deus joga o anel no rio, como sinal de renúncia ao poder, a fim de suprimir do mundo a infelicidade, substituindo-a pela consciência dos poderes do amor.²⁰⁷

Em suma, o ouro é tido como símbolo em muitas culturas como um acordo, um tratado indissociável e visto na obra com muita relevância, deixar o amor para ter o poder. No caso de um humano, ou qualquer raça mítica o possuir, como é o caso da obra, submissão e ligação entre o natural e o divino.²⁰⁸

Tudo gira em torno do anel, assim como a própria vida em torno dos kalpas, dos ciclos que cercam a existência humana, da roda de samsara, ou a roda dos renascimentos.

Vale lembrar a citação 177, de Olthoff, sobre o ciclo que inicia a maldição e, ainda do conteúdo trabalhado no capítulo anterior por Schofield, afirmando ser este o momento em que Wagner ligaria toda a obra da maturidade por um simples “roubo”, tal como as ações de uma vida sendo interconectadas.

III 3.2 Reflexões sobre o “Anel”

Visto em síntese cada parte dos elementos fixos contidos no Prólogo, pode-se por em discussão dois grandes autores que falaram sobre a natureza mítica e religiosa em Wagner, cada qual com distintos pontos, às vezes se contrapondo.

Ambos têm em essência uma grande certeza: o uso da tradição oriental, mais precisamente o budismo, fora indiscutível, muito por certo apoiado em derradeira fonte em Schopenhauer. Mas, como já citado, sem uma maior reflexão como se tentou ler os elementos agora pouco.

²⁰⁷Ibid. p. 57.

²⁰⁸Ibid., p. 56.

Som e emoção são vistos em meio à obra de Richard Wagner como uma forma de relembrar suas tragédias pessoais e universais. Em “Mundo como vontade e representação III”, o autor busca, na questão do emprego dos semitons, esta nuance trágica em Wagner, transformada e materializada em linguagem musical, como podemos ver a seguir:

É espantosa como a alteração de um semitom, a substituição do terço maior pelo menor, imediatamente força em nós um sentimento desagradável, de angústia, de que com igual rapidez nos vemos libertos pelo modo maior. O adágio atinge no modo menor a expressão do maior sofrimento, torna-se mais comovente lamento.²⁰⁹

Em meio a este caldeamento cultural e mais a base nos textos originais, de autoria indefinida, nos poemas medievais de “a canção do nibelungo”, de 1200, “a saga dos nibelungos” e os antigos “eddas”²¹⁰, Richard Wagner moldá-los-ia para a construção de uma nova mitologia, podendo ser elevado a um padrão mitológico para a humanidade da contemporaneidade, desde seu libreto, até o empreendedorismo de um teatro e vestimentas para essa peça. De certa maneira, “O Anel” é o espelho com o qual Wagner enxergaria a humanidade, ou ao menos tentaria propô-la uma alternativa positiva.²¹¹

Em 1855, em meio à escrita de três materiais distintos: “Os vencedores”, “Tristão e Isolda” e “O ouro do Reno”, Wagner se aproximaria em definitivo da linguagem budista e proferira:

A vida de sofrimento de um herói ou de uma heroína no passado é ligada imediatamente ao presente. Vejo que esta reminescente existência na música pode ser descrita perfeitamente nas emoções, coisa esta que manterei no texto, como uma missão bem agradável. Manterei essas sugestões nos meus dois projetos atuais, além do gigantesco projeto dos nibelungos²¹²

O uso do *leitmotiv*, aquele fio condutor, que nos lembra de conceitos musicais e momentos especiais ao longo da Ópera, hoje utilizado como recurso motivador em qualquer grande trilha sonora, seria uma metodologia criada e cristalizada mediante o Prólogo. Além de um método semântico, poderia ser comparado quase como a um condutor cármico, que vez ou outra determinará as ações de personagens em realidades bem distantes, dando sentido à obra.

Faz-se aqui, por último, uma conciliação entre os textos dos dois maiores leitores e intérpretes da mitologia wagneriana, que foram DeryckCooke e Robert Donington, respectivamente defendendo posições aparentemente distintas, mas possíveis de uma leitura complementar.

²⁰⁹A. SCHOPENHAUER In. L. Moniz. op. cit., p. 51

²¹⁰D. COOKE. op. cit., p. 85-90.

²¹¹B. MILLINGTON. op. cit., p.82.

²¹²R. WAGNER. op. cit.,p. 908.

O primeiro, de forma que já fora utilizado em itens anteriores, defende a ideia de que Wagner lera diversos textos e, por uma liberdade mais poética e de composição, os alterara livremente, segundo suas concepções pouco defendidas e, de vontade do próprio autor, pouco exploradas.

Já o segundo, defende a postura de que parte do enredo wagneriano no “Anel” é possivelmente comparado a processos humanos e profundamente comparado a questões da psicologia analítica e da psicanálise.

Para Cooke, não se pode simplesmente encarar a obra como um apanhado de símbolos ligados exclusivamente à linguagem psicanalítica ou mesma a analítica, pois, surgiram posteriormente e, seria redução demais. Para ele, em momento algum, se pode deixar de comparar a obra ao modo de vida de Wagner, influenciado pela religião e pela obsessão de criar uma nova forma de se viver e pensar, tendo como ponto de partida a Tetralogia.²¹³

Cooke, como foi dito, admite a presença de um rico arcabouço oriental, ainda mais de proximidade textual e imagética com os padrões budistas, porém de uma realidade mais implícita e por vezes muito mal adaptada em relação ao original. O autor ainda reforça a teoria de que Wagner se basearia e teria acesso a este pensamento religioso mediante a filosofia e seus autores, como é visto nesse excerto:

A chave de leitura mais adequada toma uma nova forma substituindo a exaltação de Brünnilde, tendo nessa mais a renúncia de um mundo material, sendo encarado como uma grande ilusão, e uma dissolução em um estado de não-ser.²¹⁴

O Prólogo demarca todas as ações do texto, concluídas com a morte de Siegfried e a canção final de Brünnilde, revelando o determinismo de toda a obra e a necessidade do retorno da peça de ouro para o Reno. Nesta, Wagner desafia mais uma vez e, ao invés de um final feliz de conciliação, o mundo é devorado em chamas, quando Brünnilde se atira na pira funerária do amado.

O tema é recorrente, e muito defendido por Cooke, procurando sempre encarar a obra com um ponto de vista mais genérico, podendo abarcar contextos políticos e pessoais que dariam influência a Wagner. Cabe aqui, talvez apenas para se ter contato com o final desta obra, e enfim enxergar o tema de sofrimento, determinismo e retorno, retirado também do libreto de São Carlos:

²¹³D. COOKE.op. cit., p. 22-25.

²¹⁴Ibid. p. 22.

Agora de minha herança eu tomo posse.
 Amaldiçoado aro!
 Anel terrível!
 Agora agarro teu ouro e o deito fora.
 Sábias irmãs do fundo d'água,
 flutuantes filhas do Reno,
 agradeço-vos pelo reto conselho.
 O que reclamais
 eu entrego a vós:
 de minhas cinzas,
 recebei-o como vosso!
 O fogo que me queima
 purifique da maldição o anel!
 Vós, nas águas, dissipai-a,
 e com zelo guardai o ouro luminoso,
 que desgraçadamente vos foi roubado.

Já para Donington, a manipulação de temas por Wagner pode levar à necessidade de construção de uma epopeia que retrata a atual sociedade, a do século XIX ao XX, seus anseio, vontades e moral indicativa de Richard Wagner na conclusão.²¹⁵ Para este autor, cada parcela da obra é em si um universo a parte, e precisa ser analisado:

Um motivo musical é uma imagem simbólica, e realmente não mais abstrato do que uma pintura é. Os motivos recorrentes em Wagner revelam o não dito, escondendo das palavras a personalidade do mundo interior.²¹⁶

Para Donington um dos principais símbolos desta primeira parte é o nibelungo Alberich, que é comparado ao princípio da vida, até mesmo à ideia de sombra. Sabe-se que, por determinações gerais de regras e condutas positivas em sociedade, deve-se deixar para trás, mergulhadas em nossa inconsciência.²¹⁷ O ouro é a libido e, saber e poder são tidos como sofrimento. Lembre-se aqui da citação direta que Wagner confidenciou a sua esposa (citação 169) ser Alberich o grande símbolo de toda a humanidade, caída no desejo.

A obra de Wagner, para ele, pode proporcionar ao ser humano um novo estado de consciência de seus atos e, talvez por isso a busca incessante por uma verdadeira peregrinação, como a muitos templos orientais em épocas de festivais, as pessoas deveriam buscar Bayreuth. Segue um trecho extenso sobre a visão de Donington sobre a relação desta tomada de consciência e a obra wagneriana:

Os opostos da vida incluem a nossa capacidade de ser bom e mau, feliz e infeliz, tanto na alegria e no sofrimento da mente e do corpo; acima de tudo estar vivo e certificar-se de morrer. O medo trazido por

²¹⁵R. DONINGTON. *Wagner's Ring and its Symbols.*, p. 21.

²¹⁶Ibid. p. 33.

²¹⁷Ibid. p. 46.

cada vez mais consciente desses fatos, embora por vezes parecer não ser insuperável, é real. Nossa ilusão de escapar da consciência de nossa responsabilidade nos faz assumir muitas formas, mas continua a ser uma ilusão. É uma ilusão perigosa, na medida em que nos mantém em uma atitude infantil para os nossos problemas e interfere com o crescimento de uma atitude mais madura.²¹⁸

Este trecho ilustra bem não só a tendência psicológica de análise sobre a obra, mas de que Wagner poderia ter se preocupado em criar uma Ópera de crítica e preocupação social com o que estaria por vir. Lembrem-se de sua vida, suas conquistas que beiravam o desespero e, por fim, nesta fase da vida o auge financeiro começaria e ser uma realidade. Poderia ele ter encontrado com a leitura do budismo em Schopenhauer e outros tantos e, ele mesmo influenciado por sua obra desejado um caminho profético aos anos que se seguiriam?

“Os deuses são metáforas de comportamentos arquetípicos e os mitos são representações arquetípicas”, dito por Jung²¹⁹. Somos a somatória das experiências anteriores, isto é, o produto orgânico do que as sociedades, os povos, os ecos de outrora chegaram e alcançariam ao seu máximo desenvolvimento e, por isso sombra, como padrões inadequados na atualidade, entram por vezes no produto de nossa consciência, levados por catalisadores, causando-nos erros e aprendizagens (ninfas, proporcionadas por um anão, em busca de ter). Todo este pensamento, semelhante à questão da “gênese condicionada” trabalhada anteriormente.

A análise geral deste Prólogo sugere, tendo em vista os autores citados, em relação a suas visões nas linhas wagnerianas é a seguinte:

- a. Poderia Wagner ter assumido ao longo da escrita não somente do prelúdio do “Anel”, mas de todas as partes, uma visão determinista, influenciada pela filosofia romântica do século XIX, ligada a fixação no conceito do sofrimento das religiões orientais, mais ainda explorada no budismo.
- b. Sua vida e sua obra são constantes em seu pensamento; não é possível dissociar aqui onde começa e onde termina sua visão de mundo real e imagético de suas Óperas. O “Ouro do Reno” é bem cabido, da data inicial de sua composição de uma fase de transição do autor, de um momento de crise, fome, miséria a um de auge, de notoriedade na vida social e nos altos escalões da música alemã.

²¹⁸Ibid. p. 41.

²¹⁹C. G. JUNG. In. ZWEIG, Connie (Org).op. cit., p. 29.

c.O Prólogo por certo contém elementos constitutivos não somente para o “Anel”, mas para o universo musical de Wagner e sua visão normativa de mundo.

Se foi ou não a intenção de Wagner comparar a vontade de Alberich à libido isso será um enigma eterno, mas algo se vê de interessante, comparando a cena à realidade determinista do sofrimento, vista acima: viver, ser é sofrer e nossa busca, a natureza mais profunda do ser é querer ter sempre mais.

O desejo é nas tradições orientais o principio criador dos homens, tanto quanto do cosmos e, por isso, imanente em toda a criação.²²⁰ Querer mais é nossa natureza! Para a visão oriental budista este é o problema: sofre-se a cada vez que se desejar e imergir neste conflito inicial, presente na criação e também no Prólogo do “Anel”.

Se esta foi a “dica” do autor, nota-se: renúncia ao Amor em nome de atingir o poder total. Esta seria uma contradição à ideia budista, que renuncia não só aos desejos mundanos, mas à própria natureza humana, aniquilando-a, apenas nos restando consciência plena de nossos atos. Pois bem, deixar o amor aqui é emblemático, amor como desejo de mais; infelizmente levado por toda a obra a mais sofrimento, pois o conhecimento, esta potencialidade divina no humano, o poder desejado e deturpado por Alberich pode levar ao Nirvana, mas o levará a queda.

O Prólogo desencadeará os elementos a seguir: uma Ópera que nasce com a ideia da tragédia, da visão em que o elemento chave é o sofrimento, e o desfecho encerra com uma questão também trágica: a morte do protagonista Siegfried e a devolução do ouro ao Reno por Brünnhilde, antes de se atirar na pira funerária de seu amor, respectivamente ainda comparados ao impulso do desejo e à vontade de libertação e extinção, ambos os temas e características do budismo. Wagner demonstraria a sua visão de mundo, dos seres maculados cada vez mais na ira do consumismo (em se tratando da era atual da Segunda Revolução Industrial) e as possíveis consequências, portanto, uma obra também retórica e normativa.

Poderia a visão de Cooke ser correta: Wagner talvez não tenha pensado em um terço dessas interpretações, mas criou um universo mítico à parte e, lembrando o ideário acima citado por Lévi-Strauss, o mito é mais ou menos fixo, mas a história não é; o tempo muda as pessoas e molda os pensamentos e termos de acordo com suas necessidades. Talvez Wagner tenha adiantado uma base de mundo nem um pouco prevista no fim do XIX, mas acertado em cheio

²²⁰H. ZIMMER. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*.,p. 29.

como a humanidade nos séculos XX e XXI lutariam por mais poder e desejariam ferozmente compreender a divindade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente Wagner não se converteu ao budismo, deve-se lembrar de que ele mesmo afirmou que “tornei-me budista sem querer”, como sugere o título do trabalho.

Pode-se notar ao longo desta dissertação, que em grande parte sua proximidade com esta religião se deu, primeiramente, por conta de seu histórico de vida, carregado por uma carga familiar bastante grande (com perdas lastimáveis, o que faria dele um homem bastante nostálgico) e uma intensa luta por entender seu papel no mundo, não apenas como um mero reprodutor de obras consagradas do passado, mas como alguém que veio para participar desta renovação mundial, a do século XIX, marcada por inúmeras transformações político-sociais na Europa.

Foi com o lema de redenção, de superação de uma fase conturbada, marcada pela morte de sua mãe, da separação de sua esposa, de perdas substanciais pelo ainda não reconhecimento de suas obras, da leitura de escritos filosóficos de carga bastante ligada ao pessimismo budista, que Wagner inauguraria sua fase mais marcante e intensa e, assim da ligação com que este tivera frente ao budismo.

A partir daí, ciente de uma quase responsabilidade profética, Wagner transformaria de vez a arte musical. Elementos como o *leitmotiv* e a estrutura estética geral seriam a base para uma Arte Total, o “*Gesamtkunstwerk*”, o teatro, a música, a dança e o canto unidos com um intuito, o de levar a sociedade a uma nova consciência estética.

É por deveras marcante e impressionante o modo como os estímulos pessoais de Wagner, construídos ao longo do primeiro capítulo, podem confirmar o modo como ele foi apresentado ao budismo, ainda que somente por escritos. Poderia realmente ser a dinâmica entre superação musical, decepção particular e a maneira como os autores interpretaram o budismo os três elementos perfeitos para o nascimento de uma apropriação em suas obras, tanto escritas, quanto musicais.

Deve-se, no entanto, ter cautela no modo em que essa ação de apropriação se deu, uma vez que Wagner foi influenciado por uma visão construída ao longo de séculos sobre o budismo, como nota-se pelo início do capítulo segundo.

Possivelmente foi com a última visão sobre este, como uma religião que mencionava a “regeneração” da sociedade pela mudança do modo de pensar e de agir, contra as atitudes

deturpadas que a Europa conquistaria, que ele, Wagner se mirou e a transpôs para seus estudos políticos e até mesmo suas Óperas. Das bibliografias lidas por Wagner, tendo em muito a gratidão por Schopenhauer é que mediações foram estabelecidas para seu amadurecimento frente ao budismo.

É no ponto em que o compositor estava em vias da conclusão da primeira parte do “Anel”, que ele percebera o quanto já usara inconscientemente o aparato conceitual defendido por Schopenhauer em sua música. E possivelmente foi por meio deste, que partes da confirmação do uso de alguns conceitos budistas se fariam: como o dos *Leitmotivs*, tal como o “rememorar” ações, tal como uma gênese condicionada; uma Arte Total, com a finalidade de “regenerar” e destruir o aspecto “mayáxico” pelo que a Europa vinha passando, tendo na música um “poder” bastante conectado com o da religião, todos os pontos defendidos pelo próprio compositor.

Boa parte dessas afirmações são mais garantidas por fontes ligadas a Wagner, por meio de cartas escritas por ele a amigos e, até mesmo de memórias guardadas e escritas por sua esposa, bem como de escritos consagrados de outros autores, a que se pode ter acesso no último capítulo do trabalho. As citações são poucas, quando se trata apenas de conceitos como “Buda” e “budismo”, todavia, muito reveladores sobre a forma com que o compositor via a religião e sua arte como um binômio quase indissociável, até mesmo interdependente.

Por esta parte, nota-se que Wagner tinha plena leitura sobre variados conceitos (como de *samsara*, carma, sublimação, nobres verdades entre outros) e para cada conceito, ele mesmo crera que este poderia ser defendido e transposto por meio de sua música, sem que ele acredita-se em uma deturpação ou exagero interpretativo (o que aqui não se defende nem um nem outro).

Por meio de suas cartas pode-se evidenciar que suas obras, mais precisamente suas Óperas assumem o papel revelador e didático de apresentar ao mundo não só o budismo, mas sua intensa mensagem de superação, deixando de lado um passado normativo guiado pelo conteúdo cristão, que segundo o próprio compositor, de nada auxiliou a escalada até aquele ponto, senão pela plena decadência que a Europa se encontrava.

Uma grande pergunta se faz no ar: se Wagner tanto enalteceu o budismo, como fonte de “verdade” e, o escolheu para revelar ao mundo, por que então não compor uma Ópera sobre o Buda, ou até mesmo de mensagem explicitamente budista? Lembre-se que por duas citações

Wagner dá a resposta a tais indagações. Uma primeira que não poderia ele o fazer, dado a falta de vivência e imagens específicas de cenários para retratar a vida do Buda (deve-se ter em mente o aspecto perfeccionista do compositor, que possivelmente não toleraria uma obra parcialmente falha); e a outra dita a sua esposa e revelada por ela mesma, de que Wagner já o fizera em meio a inúmeros personagens em outras Óperas.

Esse intenso intercâmbio de informações poderia muito bem ter culminado, portanto, no projeto de “Os vencedores”, mas como se deduz, transposto para possivelmente o próprio “Anel”. Wagner em momento nenhum, segundo as bibliografias mais secundárias (em Osthoff e Schofield) citar que os personagens são específicos para cada uma das obras, mas de que na realidade são móveis, dada a natureza orgânica de suas Óperas.

Cada um renasce, “encarna” no outro, levando consigo os carmas das atividades feitas de uma Ópera para a outra, tendo seu auge, sua marca mais simbólica as Óperas reelaboradas na década de 1850 – 1860, sendo o “Anel”, “Os vencedores” e “Parsifal”.

Se Wagner deixou clara a tendência de que a mensagem revelada dele sobre o budismo esta nas “entrelinhas” de suas obras, cabe em muito ao leitor, ao espectador o poder de se conscientizar pelas ações dos personagens, para que esta seja enfim “interiorizada” em cada um. Mas, sendo assim, um grave erro didático (proposital ou não, não cabe julgar aqui) de que é por meio de interpretação que essa caracterização pode ser enfim feita.

Como foi escrito, não é uma leitura definitiva a feita no último item e, assim sendo encarada por outros leitores como até mesmo conturbada, mas não deixando de ser um caminho pelo qual se pode enveredar na tentativa de compreender esta obra, sob a luz de elementos do budismo, tanto quanto outras bibliografias o fizeram, ainda quando eram experimentais.

O universo musical no “Anel” é apresentado como um início, do tempo imemoriável, sendo por meio das ações dos personagens, sendo a fusão destes a representação de toda a humanidade, com seus pontos positivos e negativos, em busca de uma vida de redenção, na tentativa de se redimir de erros do passado, para alcançar a iluminação.

Temas como a redenção, o desejo gerando mais ilusão e carma, o determinismo filosófico do budismo e a vida como uma constante onda de retorno para aquilo que nós mesmos produzimos e somos responsáveis aparecem como uma possível transposição metafórica de Wagner para suas obras.

Cabe, enfim, não se ater neste como uma última visita ao tema, tendo consciência de este trabalho ser um dos poucos que (ainda que em poucas linhas) tenta metaforizar o “Anel”. Mas que este seja um convite ao diálogo, a discussão do tema num nível acadêmico de relevância, sendo resgatado e revisitado posteriormente em uma futura tese.

E a pergunta, em que o “Anel”, a linguagem budista e o fim do séc. XIX poderiam fazer-se próximos uns aos outros? Como previamente citado, poderia Wagner ter realizado uma obra em vistas à sociedade do momento e até do padrão desejado para um ser humano do futuro. Visionário ou não, ele descreveria o quanto o próximo século se comportaria, um dos mais trágicos e sangrentos de toda a história: no qual a busca por mais, ou seja, do ter chegaria a limites nunca antes vistos e, por meio de que vidas não seriam poupadas aos milhões em questão de anos, coisa que no passado levaria centenas e até mesmo milhares de anos.

O século XX nascia assim sob os suaves acordes de uma sociedade em busca de seu momento áureo (como o retirado do Reno), de seu auge, quando nem mesmo a atitude de roubar, de “amaldiçoar” as leis do passado mítico, ou deixadas pelas divindades, serão preservadas. Chegaríamos enfim a era dos titãs caídos, isto mesmo, o tema wagneriano nos alerta para o fim de uma jornada, a busca desenfreada fará cair até mesmo os deuses, em seu sono final, seu crepúsculo às trombetas da Ragnarok.

Por fim, o século de ouro e sangue, vislumbrado pela obra, pela história e por Wagner seria ainda a busca intensa pela individualidade; chegamos ao topo da montanha e? Hoje, século XXI sofreríamos com crises, colapsos, distúrbios sociais, econômicos, psicológicos bem graves e ai retornaríamos a querer dar sentido aos símbolos perdidos de outrora e, bem sabiamente Jung nos diria: “Sua visão se tornará clara somente quando você olhar para dentro do seu coração. Quem olha para fora, sonha. Quem olha para dentro, acorda.”²²¹.

Por fim, se o “Anel” tem ou não esta carga definitiva, isto se porá em discussão, mas a certeza (defendida por Wagner) é de que o viés budista em algumas de suas obras tomaria não somente o caráter especulativo e simbólico, mas de padrão normativo, para que uma nova sociedade, surgida das cinzas do século XIX possa nascer e, dar ao mundo um suspiro de esperança, de renovação e de iluminação, tal como as cinzas de Brünnhilde na pira funerária de seu marido acabaria com a maldição iniciada no Reno!

²²¹ C. G. JUNG. *O problema do mal no nosso tempo*. In. C. ZWEIG. *Ao encontro da sombra*.p. 194.

BIBLIOGRAFIA

- ALGRAVE, Beatrix. *O Romantismo na música (1810-1910)*. 2008.<<http://www.beatrix.pro.br>> Acesso em 16/12/2013.
- APP, Urs. *Richard Wagner and Buddhism*. Kyoto: University Media, 2011.
- BASSETT, Peter. *Wagner's Parsifal: The Journey of a Soul*. London: Wakefield Press, 2000.
- BEINORIUS, Audrius. *Buddhism in the early european imagination a historical perspective*. Centre of Oriental Studies: Vilnius University, 2005.
- BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERNSTEIN, Leonard. *The Unanswered Question - Six Talks at Harvard by Leonard Bernstein*. KulturVideo: US, 1976.
- BURROWS, John. *Música Clássica*. 2006. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- CARVALHEIRO, Filipe. *Libreto "O Ouro do Reno"*. São Carlos: Teatro Nacional, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- COELHO, Lauro M. *A Ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COOKE, Deryck. *I Saw the World End*. 1ª Reimpressão. Londres: Oxford, 2002.
- CROSS, S. *Schopenhauer's encounter with indian thought*. US: University of Hawai'i Press, 2013.
- DAHLHAUS, Carl. *The idea of absolute music*. London: University of Chicago Press, 1991.
- DONINGTON, Robert. *Wagner's Ring and it's Symbols*. 6ª Edição. Londres: Faber and Faber, 1986.
- DROIT, Roger. *The cult of nothingness: the philosophers and the Buddha*. University of North Caroline, 2003.
- DUMOULIN, Henrich. *Buddhism and Nineteenth-Century German Philosophy*. University of Pennsylvania Press: Journal of the History of Ideas, Vol. 42, No. 3 (Jul. - Sep., 1981).
- EDINGER, Edward F. *Anatomia da psique*. 5ª Edição. São Paulo: Cultrix, 2007.
- GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Madrid: AlianzaMusica, 2001.
- GREY, Thomas S. *Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- HEGEL, Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- HOBBSAWN, Eric. *A era do capital: 1848-1875*. 9ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- HOCK, Klaus. *Introdução à ciência da religião*. São Paulo: Loyola, 2010.
- KANT, E. *Crítica da razão pura*. Trad. Afonso Bertagnoli. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, sd.
- KINDERSLEY, Dorling. *History Atlas*. 2ª Edition. London: DK, 2005.
- KINDERMAN, William. *A companion to Wagner's Parsifal*. New York: Boydell& Brewer, 2005.
- KÖPPEN, K. *Die religiondesBuddha*. Berlim: Nabu Press, 2012.
- KÜNG, Hans. *Religiões do mundo*. Campinas: Verus Editora, 2004.
- MAGEE, B. *The Tristan chord: Wagner and philosophy*. London: Penguin Press, 2000.
- MILLINGTON, Barry. *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- MONIZ, Luis Claudio. *Mito e Musica em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras, 1995.
- MOORE, Gregory. *From buddhism to bolshevism: some orientalist themes in german thought*. German Life and Letters 56:1 January, 2003.
- OLIVEIRA, Sidnei. *O Beethoven De Wagner Em O Nascimento Da Tragédia De Nietzsche*. Guarulhos: UNIFESP, 2013.
- OSTHOFF, Wolfgang. *Richard Wagners Buddha-Projekt "Die Sieger". Seine ideellen und strukturellenSpurenin"Ring" und "Parsifal"*. ArchivfürMusikwissenschaft, 40.Jahrg., H. 3. (1983), pp. 189-21
- PESALA, B. *The debate of King Milinda*. England: Association for Insight Meditation, 2001.
- RAVERI, Massimo. *Índia e Extremo Oriente; Via de Libertação e da Imortalidade*. São Paulo: Hedra, 2005.
- ROUSSEAU, Jean J. *Do contrato social*. Tradução: Rolando Roque da Silva. Edição eletrônica: Ed. RidendoCastigat Mores, 2002.
- SCHOFIELD, Peter. *The redeemer reborn*. New York: Amadeus Press, 2007.
- SEIDENSTÜCKER, Karl B. *Der buddhist: UnabhängigedeustchMonatsschriftfür das Gesamtgebiet des Buddhismus*. Berlim: DhammoKappam, 1906.

- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SCRUTON, Roger. *Sex and the sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. New York: Oxford University Press, 2004.
- STRAUSS, Claude L. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- SUNESON, Carl. *Richard Wagner und die indische Geisteswelt*. Leiden: E. J. Brill, 1989.
- THEISSEN, Gerd. *A religião dos primeiros cristãos*. São Paulo: Paulinas, 2009.
- USARSKI, Frank. *O budismo e as outras*. 2ª Edição. Aparecida: Editora Ideias& Letras, 2009.
- WAGNER, Cosima. *Cosima Wagner's Diaries Vol. I - II*. New York: Harcourt Brace, 1976.
- WAGNER, Richard. *My Life — Volume 1*. <Projeto Gutenberg>. Acesso em 2 de Dezembro de 2013.
- _____ *Religion and Art*. London: University of Nebraska Press, 1994.
- _____ *Richard Wagner to Mathilde Wesendonck*. London: Ulan Press, 2012.
- _____ *The diary of Richard Wagner: the brown book*. New York: University of Cambridge, 1980.
- ZWEIG, Connie (Org). *Ao Encontro da Sombra*. 8ª Edição. São Paulo: Cultrix, 2000.
- ZIMMER, Henrich. *Filosofias da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1991.
- _____ *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*. 1ª Reimpressão. São Paulo: Palas Athenas, 1993.