

PONTÍFICE UNIVERSIDADE CATÓLICA – COGEAE

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

**MÚSICA E RELIGIÃO: A GÊNESE DO SOFRIMENTO HUMANO NA ÓPERA
O ANEL DOS NIBELUNGOS, DE RICHARD WAGNER**

Alexandre Freitas Ceistutis

Orientado pelo Prof. Dr. Frank Usarski

SÃO PAULO

2012

ALEXANDRE FREITAS CEISTUTIS

**MÚSICA E RELIGIÃO: A ORIGEM DO SOFRIMENTO HUMANO NA ÓPERA
O ANEL DOS NIBELUNGOS, DE RICHARD WAGNER**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao COGAE PUC-SP,
como parte dos requisitos para obtenção
do grau de especialista em Ciências da
Religião.

Orientador: Profº Dr. Frank Usarski

SÃO PAULO

2012

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

FORMULÁRIO DE AVALIAÇÃO

Tema do trabalho: Música E Religião: A Origem Do Sofrimento Humano Na Ópera O Anel Dos Nibelungos, De Richard Wagner

Data da Apresentação: ____/____/____

Horário: _____

Local: _____

Comissão Julgadora:

1) **Professor Orientador:** _____

2) **Professor da Área:** _____

3) **Professor Convidado:** _____

**Dedico a meus pais, em especial a
minha mãe, modelos e inspiradores,
heróis a mim!**

AGRADECIMENTOS

Agradeço 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; grato ainda pela liberdade e convicção a mim concedido.

A Prof^a Ms. Maria Celina Nasser, que com sutis toques me conduziu pela jornada do Herói.

A minha madrinha e padrinho, Magda e Edson, avó Magdalena e tio Eloy que me ensinaram o olhar, apreciar os momentos e acima de tudo nunca perder a esperança.

A Maria Laura Vianna Cossio que me apresentou a arte do bem ouvir, aos grandes compositores de todos os tempos e, também acreditou em mim.

A “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.

A Joseph Campbell (in memoriam), que entendeu e vislumbrara em seu brilho no olhar o que é ser um herói e, quem sabe o que é Deus.

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

“...I did it my way”

Paul Anka

**“Follow your bliss and the universe
will open doors in place there where
only walls”**

Joseph Campbell

RESUMO

Este trabalho procurou contribuir teoricamente para o tema, com uma pesquisa bibliográfica sobre as interações mítico-religiosas orientais no prólogo de “O Anel dos Nibelungos” de Richard Wagner, suas origens, desenvolvimento da obra e implicações sociais possíveis; buscou apresentar de quais maneiras música e religião se relaciona; caracterizou e sintetizou os aspectos simbólicos presentes ao longo do prelúdio do “Anel”.

Trata-se de um estudo exploratório, utilizando pesquisa bibliográfica.

Palavras-chave: Richard Wagner, mitologia, budismo, música.

ABSTRACT

This study sought to theoretically contribute to the theme, with a literature on the oriental mythical-religious interactions in the prologue of "The Ring of the Nibelung" by Richard Wagner, its origins, possible development and social implications of the work; sought to present ways in which music and religion are related; synthesized and characterized the symbolic gifts during the prelude to the "Ring."

This is an exploratory study, using bibliography review.

Keywords: Richard Wagner, mythology, Buddhism, music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 Wagner: Vida e Obra	5
1.1 <u>Quadro Histórico da Europa no Séc. XIX</u>	5
1.2 <u>Os Primeiros Anos e a Juventude</u>	7
1.3 <u>As Primeiras Composições</u>	9
1.4 <u>Os Anos de Transição e a Construção do “Anel”</u>	10
1.5 <u>O Anel dos Nibelungos: do Prólogo a Síntese Motivacional</u>	13
1.5.1 <i>A Tetralogia e Suas Partes</i>	14
2 Conceitos de Religião, Mito e Música	16
2.1 <u>Religião e suas Definições</u>	16
2.2 <u>Pelas Definições de Mito e Música</u>	17
2.3 <u>Aproximações entre Música e Religião</u>	20
3 O Impacto do Budismo sobre o Anel dos Nibelungos	22
3.1 <u>Budismo</u>	22
3.2 <u>O Prólogo Do Anel Dos Nibelungos</u>	27
3.2.1 <i>O Reno</i>	28
3.2.2 <i>As Filhas do Reno</i>	28
3.2.3 <i>Alberich</i>	29
3.2.4 <i>O Ouro e o Anel</i>	29
3.2.5 <i>Diálogos do Prólogo</i>	29
3.3 <u>Os Elementos do Prólogo à Luz do Budismo</u>	31
CONCLUSÃO	40
BIBLIOGRAFIA	44

INTRODUÇÃO

Uma das primeiras formas de expressões humanas foram observadas talvez pela música. Em “six talks about music”, em meio a conversas descontraídas na Universidade de Harvard, em 1976, o Maestro e musicólogo Leonard Bernstein conta-nos sobre o caso das canções de Ur. Por meio de decodificações da antiga escrita cuneiforme, oriunda de tempos remetidos aos sumérios, textos foram encontrados, em que conjuntos de palavras unidos, como um poema arcaico, serviriam a propósitos variados: desde festividades até a composições consideradas sagradas de evocação.

Estas canções arcaicas são comparadas por Bernstein, em se tratando dos componentes rítmicos e melódicos propostos, às expressões infantis, a quando uma criança inicia sua forma de expressão para o mundo exterior tentando “cantar”, ou uma tentativa de cânticos a um adulto aparentemente desconexo, mas a ela uma maneira de externar emoções, pensamentos e até mesmo pedidos.

A ciência da religião, campo este de estudo, 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 eram bem consideradas objetos de estudo com nexos.

A estética na ciência da religião e a sociologia da religião, desta forma, vêm tentando quebrar esses “tabus”; demonstrando o quanto à música possui, não somente como uma expressão artística, certa intencionalidade religiosa.

A música pode se ater a dois focos primordiais e interessantes de se estudar neste caso: tendo a sua base em visualização propriamente dita, sendo esta considerada sagrada ou como um meio de comunicação com a transcendência, mais explicitamente um objeto desta ciência; e, como textos, melodias e construções de sinfonias e até mesmo Operas podem possuir conteúdo a se referir a aspectos religiosos.

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 personalidade.

Música, Mito e sociedade em uma tríade indissociável. Diria Lévi-Strauss (2011) que com o passar do tempo mito transformar-se-ia em sinônimo de mentira, com a crescente de um pensamento típico e exclusivamente científico negatório, mas de que uma única vertente traria para si a responsabilidade de manter a gênese de nossas histórias, a Música.

Grande autor de temas míticos, Richard Wagner ainda é considerado parte desta “dinastia” de autores *non gratos*, quer 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, aos poucos se tornando uma realidade do fim do Século XIX, com maior margem ao início do XX.

Buscando em antigas lendas nórdicas, celtas, linguagem minuciosa de nuances oriental, como temas hindus e budistas, Wagner criaria uma bricolagem de temas, reflexo da sociedade europeia, como uma síntese de povos, para alinhar suas obras. A maior e mais titânica seria “O Anel dos Nibelungos”, Ópera dividida em quatro partes, que evidencia esses temas e, que moldaria formas de pensar e agir em uma sociedade nascente do século XX.

Teria mesmo Wagner se apropriado de elementos da religiosidade oriental para construir parte de suas obras? De quais maneiras, caso isto seja visto em afirmativo caso, estes seriam adaptados a uma realidade musical e cultural? Teria ainda ele a intenção em transmitir valores religiosos, normativos ou esta proposta seria meramente casual?

O atual projeto busca se enveredar pela busca, ou se aproximar destas respostas, na tentativa de analisar parte de uma de suas maiores obras na busca de evidências parciais, ou até mesmo totais destas nuances, desta linguagem religiosa oriental.

A obra o “Anel dos Nibelungos”, principal e notória construtiva de Richard Wagner, desde seu libreto até a construção cênica primordial, fora um megaprojeto, iniciado em meados dos anos de 1848, e encerrado em 1874. É uma Gran-Ópera, compostas por quatro partes interligadas por uma mesma história, que é determinada com o prólogo, e que se estende até os últimos acordes, com diversas nuances.

O principal foco de estudo, todavia, se limita a um recorte temporal e espacial de tal universo, restrito, pois, a primeira parte de nome “O Ouro do Reno”, de 1848, e ainda de análise e investigação minuciosa apenas do prólogo, chave encadeadora das demais cenas.

A obra é por si só determinista; tem como principal foco a ideia de que o universo particular que a cerca será vislumbrado em dor e sofrimento, provenientes, pois da vontade individual de ter e querer possuir cada vez mais, ou seja, no poder.

Para nortear nosso olhar, o presente trabalho se estruturará, de modo a tentarmos chegar a algumas respostas, do porque desta utilização de linguagem tão peculiar, podendo ser este indício buscado da gênese do sofrimento visto no budismo. Para tal, o trabalho será norteadado da seguinte forma:

a) A primeira parte não é só meramente biográfica, mas de importância substancial para compreendermos a vida a cerca de Richard Wagner; o que era o mundo, a Europa em sua época e como os autores, músicos e suas obras, sua família e visões particulares influenciaram os primeiros anos de vida do autor até suas obras.

Descobriremos que o tema, sofrimento, morte, busca religiosa, afirmação e redenção logo será um lema na vida do próprio autor e, assim não somente suas primeiras obras, na fase mais drástica de sua vida, mas o “Anel dos Nibelungos” sofrerá com estes modos de pensar.

b) A segunda parte trabalhará três temas de suma importância: religião, mito e música. Em se tratando de um trabalho de investigação, estes temas se veem recorrentes e, para isso devemos a princípio buscar nos aproximar de algumas definições consagradas para construirmos nossa base. Não nos cabe dar juízos de valor, mas devemos saber que a obra de Wagner não é apresentada como propaganda ou simbolicamente explícita religiosa, mas sim mítica, assim faz-se necessária estas definições.

c) Na terceira parte do trabalho, após vislumbrarmos a vida e influências gerais do autor para a construção do “Anel” e, de definirmos nossas bases em relação a religião, mito e música, importantes até mesmo para compreender o universo wagneriano, podemos nos ater ao Prólogo e analisa-lo.

Buscaremos antes descrevê-lo, isto é, mediante o texto da cena da Opera e, das vontades cênicas de Wagner para a obra, tentar buscar pela linguagem simbólica as nuances religiosas presentes na cena. De quais maneiras o sofrimento, a ideia de aniquilação, da iluminação estão presentes no excerto escolhido.

Para a promoção desta que, sem dúvida, será uma grande jornada, algumas ideias centrais nortearão o trabalho, tendo como ponto de vista a ordenação e concepção de mundo

sobre uma noção religiosa baseada no sofrimento, muito vista nos relatos e constructos do Budismo.

Grande parte do movimento filosófico e romântico do Séc. XIX, meio espacial e temporal de influência à obra, se relacionou com tal visão, de que a condição humana é baseada no sofrimento, grande Leitmotiv da obra Wagneriana.

Sendo assim, o texto wagneriano representaria uma síntese de tal condição, um mapa conceitual das origens de tal “mal” e suas implicações e, de certa forma, cria uma linguagem normativa.

O diálogo das fontes, bem como das intenções do autor, demonstraria que e quais condições são desdobramentos normativos, e que criaram raízes tão profundas, que mudaria o panorama sócio-político-econômico-cultural do pós séc. XIX e entrada ao XX.

Por fim, quais desdobramentos históricos e culturais de relevância, positivos ou negativos, da relação de análise dos dois parâmetros fundamentais, a obra tomaria principalmente no séc. XX.

Para tal embasamento, como previamente citado, o próprio autor Richard Wagner, com análise minuciosa de sua obra e suas vontades explícitas, norteará parte do material, além da obra de Dellin de sua biografia.

As abordagens mítico-sociais, de como a linguagem das lendas, resgatada com força ao fim do Séc. XIX influenciaria os rumos político-sociais e, para tal Lévi-Strauss, e sua visão específica na construção heroica em Wagner; Campbell, e a relação sociedade e mitos vivos; Zimmer, e a relação da visão oriental com os mitos e sociedade; e a relação dos antigos cultos nórdicos e Roso de Luna, com a visão holística nas obras de Wagner.

O embasamento religioso discursivo e comparativo do libreto em diálogo com as obras de Raveri e as Religiões do Oriente, de Hans Küng, notações e complexidade em Frank Usarski e ainda música e mítica, da base organizada a comparação de David Tame, Cooke e Donington com a construção mítica psicológica da obra, além dos compêndios da Cambridge sobre o autor e da Ópera alemã. Entre outros que nos darão os prismas visionários para a condução geral do estudo.

1 Wagner: Vida e Obra

1.1 Quadro Histórico da Europa no Séc. XIX

Então Richard Wagner já estaria com seus 11 anos de idade quando sobre a Europa, mais precisamente na Alemanha, um novo brilho, uma nova forma de pensamento estava a surgir. Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827) no ano de 1824 não só causaria emoção à sociedade ao apresentar sua 9ª Sinfonia, mas mudaria os rumos definitivos do padrão musical existente, passando assim a ser uma predecessora a 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 fomos 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 a 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 detém ”.¹

O Velho Mundo passara por uma fase de total transformação político-cultural, onde os padrões medievais, concentração absolutista e afim seriam por definitivos considerados superados. A onda napoleônica, desde meados de 1799 com o Consulado, destituíra as últimas linhagens da monarquia antiga, trazendo ares de um novo estar para a sociedade.

O mundo, por sua vez, no Novo continente, a América pediria em definitivo sua liberdade, um início ao pensamento abolicionista, independência das antigas colônias

¹ Livre tradução a partir do original. SCHILLER, Friederich. <www.schillerinstitute.org>, Acesso em 11/10/2012).

como os EUA (1776), Haiti (1804), México (1820), uma quebra de grilhões, por centenas de anos de dependência das metrópoles.²

Esta era a canção popular, os estigmas do passado não seriam mais aceitos como vias do presente momento, o séc. XIX nascente, e, por assim dizer, Richard Wagner banhado nesta síntese cultural teria suas nuances de influência, tanto da forma de pensamento pessoal, quanto para a influencia de composição a primeiras obras e apogeu para a nova linguagem musical.

A melodia entoada adiante 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 e etc.

Os novos ares prometeriam 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 em sua plenitude os anseios? A busca por cada vez mais a auto valorização, 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 embruteceriam.³

Sobre a Alemanha, um forte sentimento de descontentamento, talvez por conta de sua ainda não realizada unificação (1871), sentimento pessimista⁴, como quase que a sociedade clame-se por uma oportunidade, um espírito vivaz que a pudesse guiar aos novos rumos da modernidade e da contemporaneidade. Escassez de alimentos na urgência do Sec. XIX, mesclada com mesma escassez de trabalhos, fontes limitadas de renda e de sobrevivência.

A Arte, último grande legado das mensagens simbólicas de todos os tempos, guardiã, pois do íterim do ser humano na sua grandeza, auxiliaria na definição de fronteiras novas a este mundo sedento de um novo horizonte. Se os músicos do passado, antes da Era Romântica estavam mais preocupados com a individualidade, vemos a partir de agora uma multidisciplinaridade.

² HOBBSAWN, Eric. *A Era das revoluções*. 20ª Ed.- Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006, p. 80.

³ Ibidem, p. 83

⁴ Ibidem, p. 123

A vasta amplitude de materiais, uso ilimitado de instrumentos, de acomodações sinfônicas, de temas recorrentes de verdades míticas⁵, 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.

1.2 Os Primeiros Anos e a Juventude

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 influencia 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, vira e amaria a arte de atuar⁶

De uma criança inspirada a um adulto entusiasta de 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.

Como o visto no excerto acima citado, sua vida estaria envolta em influências tipicamente familiares, desde o rigor deixado por seu pai, do estímulo às artes 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.

A maior parte das fontes conhecidas de sua vida são muitas, porém a maioria popularizada demasiadamente e até mesmo alteradas, por isso difíceis de possuir uma confiabilidade acadêmica. Para tal, os registros ditados a Cosima Wagner (1837 – 1930), sua esposa, são os mais próximos de uma realidade a cerca de suas intenções e de sua visão de mundo.

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 que este pode ser apresentado por suas obras.⁷

Sua cidade natal, Leipzig, formará a capacidade de visão de mundo a um ser jovem: cidade oficial, 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.⁸

⁵ BURROWS, John. *Música Clássica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

⁶ WAGNER, Richard. *My Life — Volume 1*. Projeto Gutenberg. Acesso em 14 de outubro de 2012.

⁷ GREY, Thomas S. *Wagner*. Londres: Cambridge, 2008, p. 5.

⁸ GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Madri: Alianza Música, 2001, p. 23.

A cidade sofreria constantemente, por ser um grande centro urbano e cultural de uma Alemanha a nascer, 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 em uma mente reformada e com inclinação a transformação.

Em 22 de Maio de 1813 nasce e registrado pelo nome de Wilhelm Richard Wagner, batizado na igreja de São Tomé ao fim de Agosto, igreja essa onde antes Johan Sebastian Bach fora organista. História, ficção de suas obras e sua vida mesclar-se-ão com o passar dos anos.

Como dito anterior, 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 influenciar positivamente para as artes, o teatro e a dramaturgia.⁹

Para a infância, vida de magia e descobertas, da música clássica e do teatro, sua principal inspiração Ludwig Van Beethoven, e sua Nona Sinfonia, apesar de uma doença de pele, erisipela que o acompanharia pela vida toda, o que lhe daria várias críticas por uso de roupas em seda pura, para facilitar o convívio com a mesma. A vida em uma cidade de revoluções ainda daria o pano de fundo para o Anel dos Nibelungos.

Suas primeiras obras até 1821, ou os primeiros passos até a criação das mesmas, pode-se observar a busca por uma afirmação, uma conexão ainda com um mundo a ser descoberto. Mas um fato mesmo que acompanharia a vida do autor é a busca por uma superação, tanto físico-psicológica a uma perfeição, como de ideais politizantes. Grande parte desta influencia se atém aos contos e lendas gregas, lidos em meio à adolescência.¹⁰

Neste mesmo ano, 1821, acompanharíamos a mudança temporária de Wagner a Dresden, período, pois, de grande busca e comprometimento com os estudos, grande proximidade com a educação musical. Mas nem só de sorte este seria acompanhado, neste ano perdera 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 a concertos de música erudita e se apaixonaria 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

⁹ Ibidem, p. 32.

¹⁰ WAGNER, Richard. My Life. Volume 1, p. 11.

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.”¹¹

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.

1.3 As Primeiras Composições

“Creio em Deus, em Mozart e em Beethoven”¹², condensa bem a estrutura cultural e afetiva de Richard Wagner, nesta fala do mesmo aos meados dos anos de 1840, antecessores a Tetralogia.

A primeira fase das composições de Wagner é geralmente definida como um período de Formação, no qual suas primeiras obras ainda refletem muito as influências de outros autores, bem como do anseio de qualquer autor por vendê-las no mercador musical. Estas incluem ainda: “As fadas” (1834), “A Proibição de amar” (1836) e *Rienzi* (1840).¹³

Já em meados de Fevereiro de 1831, Wagner iniciaria seus estudos em música na Universidade de Leipzig, tendo grandes frutos acadêmicos e notoriedade como aluno exemplar. Próximo a este seu esboço da primeira de muitas obras que viriam “*Das Feen*”, a Fada, em 1833, concluída em 1834, que não renderia grandes plateias, mas levaria o autor a praticar um pouco a sua habilidade e destreza sonora. Deve-se lembrar de que ainda sendo a primeira grande obra, é dela que a paixão mitológica crescerá.

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 até 1840, um meteórico avanço: tendo conduzido por tempos a fio o teatro de Magdeburgo, com o inusitado *debut* de “*Dom Giovanni*”, de Mozart, sem ensaios e perfeição na execução; sua paixão nos anos seguinte por Minna, atriz, no momento que iniciaria sua carreira de Maestro, com quem se casaria no ano de 1836; sua ida

¹¹ WAGNER, Richard. In. GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Madri: Alianza Música, 2001, p. 74.

¹² *Ibidem*, p. 161.

¹³ COELHO, Lauro Machado. *A Opera Alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 225.

a Berlim no mesmo ano, renderia ainda mais uma amplitude de peças a regência e, por fim nos anos de 1837 a 1838 o convite insistente para que se tornar Diretor Artístico em Königsberg.¹⁴

Com a contração de inúmeras dívidas, ainda que possuindo um emprego estável, Wagner decidiria por sair de onde estava 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 a cortes, da Europa central e França. Ele mesmo, ao longo dos anos de 1839 – 40, em “My Life”¹⁵, 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.

1.4 Os Anos de Transição e a Construção do “Anel”

“Sua apresentação cênica duvidável, porém uma maestria na arte de conduzir uma orquestra”, nota esta em suas memórias¹⁶ ao que se referem aos anos franceses, idos de 1839 até meados de 1842. Em mesma época, o libreto e encenação da Opera “O Navio Fantasma” (1841), que lhe rendera poucas graças e muitas críticas nas apresentações aos palcos da França, interpretada pelo próprio autor como “eles não entenderam a máxima mística desta obra, esta além de seu tempo”.¹⁷

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 a 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.

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

¹⁴ GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Madri: Alianza Música, 2001, p. 130 – 137.

¹⁵ WAGNER, Richard. *My Life*. Volume 1, p. 270 - 275.

¹⁶ *Ibidem*, p. 336.

¹⁷ *Ibidem*, p. 341.

natureza perdida a humanidade, sedenta de esperança e vida”¹⁸, assim constituiria um grande passo em direção a sua autonomia musical frente a Opera “*Tannhäuser*”.

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*, o motivo condutor ou de ligação, fora criado.

Para Wagner, mais do que um hino de liberdade o povo necessitaria, ele acreditaria em definitivo que nenhuma grande instituição, quer seja política, religiosa, social e etc, daria este sentimento em sua plenitude. Só poderia ser por meio das artes, da música em especial, como um de totalidade, que todos poderiam ouvir o chamado para a transformação real.

Sua grande religião seria a arte, ou como costumaria se referir à própria arte “O homem é o aperfeiçoamento de Deus; Os deuses eternos são os elementos que formam os homens”¹⁹. E é em 1848, ao longo da leitura de mitologia alemã e nórdica e, em 4 de Outubro de 1848, 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”.

Grandiosa esta obra atribuída a vários nomes, por Wagner, que a considerava uma mescla de várias leituras de mundo, desde os originais esboçados até a era revolucionária de Proudhon, Hegel entre 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.

O pessimismo presente nas linhas de sua obra não se atém 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 o caminho para Wagner é o da sublimação por meio dos próprios feitos de cada um; esta é a mensagem de sua obra.

¹⁸ Ibidem, p. 448.

¹⁹ Ibidem, p. 19.

Seriam 26 anos ao total, para completar esta grandiosa obra, considerada por muitos não mais um padrão de Opera, 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*²⁰, ou a Arte Total, somatória de música, canto, dança, encenação para que a informação pudesse atingir o ser humano.

A era se via o cântico por um ideal nacional, e fora, por meio desta deixa, a vez de Richard Wagner 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.

Lembrado, pois que, os anos de construção do Anel estariam 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. O ano de 1848 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 a 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.²¹

Aos 9 de Maio de 1848, sentenciado por manifestação política contra o modelo político atual, 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.

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 condução e como compositor, boa para agradar multidões e, considerado um herói nacional, defensor dos direitos políticos de acesso à maioria. Contradições à parte, Wagner renderia na realidade culto duplo: sua obra infelizmente seria mais cultuada e entendida por uma elite, ainda nos tempos atuais, podendo pouco contribuir a uma massa revolucionária.

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,

²⁰ HOBBSBAWN, Eric. *A Era do capital*. 20ª Ed.- Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006, p. 295.

²¹ *Ibidem*, p. 25.

uma vez que este conduziria a uma sociedade estratificada e destruída, como a capitalista, a de classes, segundo a visão wagneriana em Gregor-Dellin (2001)²².

O que pensar então a respeito das obras de Wagner senão a religião? Seria esta uma tentativa oculta por criar um padrão normativo? Gregor-Dellin descreve a religião para Wagner como instituições que nascem em tempos em que nostalgias retrospectivas com esperanças para o futuro e, que aos poucos naufragam ao tentar manter suas palavras com a discrepância temporal, não resolvendo mais os dilemas humanos em sua inteireza.²³

1.5 O Anel dos Nibelungos: do Prólogo a Síntese Motivacional

“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?” – Richard Wagner.

“A natureza fez o homem feliz e bom, mas a sociedade deprava-o e torna-o miserável”. – Jean Jacques Rousseau.

“Cada dia a natureza produz o suficiente para nossa carência. Se cada um tomasse o que lhe fosse necessário, não havia pobreza no mundo e ninguém morreria de fome.” – Gandhi.

Podemos pensar em um tipo de ideia até utópica; em uma forma de pensamento de vanguarda ou até em uma tentativa de criar um padrão de agir e de se relacionar.

A criação da Tetralogia, posteriormente intitulada “O Anel dos Nibelungos”, fora algo sem precedentes. Sua origem em questão de composição cênica remonta aos gregos antigos, que em festivais apresentavam quatro peças: sendo as três primeiras tragédias e a última parte uma satírica, mais branda, com ou sem ligação entre as partes.²⁴

A questão em afirmar a inovação nesta arte de Richard Wagner se além ao fato de que, nunca antes uma Opera traria elementos tão inovadores, e ao mesmo tempo juntos em um único espetáculo, tanto que as primeiras apresentações da obra seriam motivo de grandes críticas. Em síntese, estariam presentes os *Leitmotivs*, a questão de uma Arte Total, a

²² GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Madri: Alianza Música, 2001, p. 331.

²³ GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Madri: Alianza Música, 2001, p. 332.

²⁴ BOWRA, C. W.. *Landmarks in Greek Literature*. Weidenfeld and Nicholson, 1966, p 236-237.

“*Gesamtkunstwerk*” e a exigência da construção de um palco cênico especial para as exigências de cenários e interpretações dificilmente existentes na Europa para esta época.

A grande imaginação de Wagner e seu espírito empreendedor dariam fim às exigências faraônicas que seu trabalho pediria. Para a infelicidade de a maioria das orquestras europeias não compreenderem 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 Operas. 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.²⁵

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 vinte seis anos. Na visão dele um ciclo de quatro Operas, 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.²⁶

A tentativa de renovar e transformar o mundo, que cada qual, uma elite selecionada pudesse, ao assistir suas obras, interiorizando os personagens e ações ao longo da Opera, enfim, redistribuir este objetivo por todos os locais da Europa, de modo assim também descarrumper a sociedade.

1.5.1 A Tetralogia e Suas Partes

As quatro partes desta grandiosa obra foram, desde o início, inspiradas nos poemas da “Edda”, na saga dos Volsungos e na Canção dos Nibelungos, este do séc. 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.

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

²⁵ COELHO, Lauro Machado. *A Opera Alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 238.

²⁶ *Ibidem*, p. 239.

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 esta 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, 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 esta seria, encerrada em um círculo de fogo, somente resgatada por um herói que jamais tivesse medo algum.

Na Opera Siegfried, o jovem 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 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 Opera 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.

Certamente a escalada desse ícone da composição romântica ganharia notoriedade e sua música estaria embebida em misticismo, religião, política e daria novos rumos a Europa no alvorecer do Séc. XIX.

A seguir passaremos a debruçar sobre de quais maneiras mito e religião se relacionam, se casam em aspectos complementares e de quais maneiras estas duas noções se aproximam

das noções básicas sobre a música: música e religião como expoentes de um pensamento social.

2 Conceitos de Religião, Mito e Música

2.1 Religião e suas Definições

Tanto o conceito de mitologia se vê ainda pouco claro a um determinante definitivo entre os maiores acadêmicos em estudo de caso, tanto mais é o termo religião, sendo ainda muitas as suas tentativas de definições e verdadeiros tomos para explicar o mesmo. Seu termo viajaria desde as idas do séc. V a.C. com Cícero, em que o termo estava ligado a ideia de *relegere*, ou mesmo de reler, de interpretar um fato de acordo com a vontade dos deuses, sido amplamente combatida pelo seu sucessor filosófico Lactâncio (entre os séculos III e IV d.C.), que reinterpreta a visão de Cícero e a liga ao termo *religare*, ligar novamente, como se a conexão com a divindade fosse uma dádiva aos homens. Agostinho de Hipona (séc. IV d.C.) crê, em sua obra “Cidade de Deus”, que religião está mais próxima da ideia de *relegere*, em que a humanidade poderia novamente se conectar, se reelegia em direção a Deus²⁷. Na reforma, tomaria vez ao pensamento de que uma religião e seu seguidor são unidos pela questão da fé comum.

Mais vista, porém nos textos religiosos ou não ocidentais como uma prática social, um constructo humano e, diferente em construção na questão oriental, que não vê esta prática definida com um único termo, por exemplo, na visão islâmica ligada ao termo *din*, que sugere um “alcançar”, ou até mesmo o *dharma* das instituições hindus e budista, vendo a questão como um ato de “carregar” algo, possuir²⁸. Certamente um árduo trabalho, sem vias de conclusão e tampouco pretensões, neste atual, mas que é certamente um termo bastante abrangente, mais ligado a valores ocidentais em pareamento cultural, histórico e social.

A religião como constructo social ainda prevê manifestações de sua existência, como criação de cultura e arte ligada a esta ideia, bem como de questões normativas sugeridas e delimitadas de acordo com vontades próprias, visto, por exemplo, na criação de um estilo musical próprio da era medieval, o canto Gregoriano e, estilos de viver e pensar ligados ao mesmo, como o modo monástico.

²⁷ HOCK, Klaus. *Introdução à ciência da religião*. São Paulo: Loyola, 2010, p. 18.

²⁸ *Ibidem*, p. 20-21.

Sendo uma realidade social marcante, a religião possui uma proposta e processo de comunicação bem abrangente, ganhando força por meio dos atos sociais e, da relação desse com demais setores de um tempo-espaço: como a relação da religião com a história de um povo; da interação deste com sua geografia, sua estética, ou da criação de manifestações artísticas; com a ordem de pensamento e etc.²⁹

2.2 Pelas Definições de Mito e Música

“A música é celeste, de natureza divina e de tal beleza que encanta a alma e a eleva acima da sua condição”. Aristóteles

“A música exprime a mais alta filosofia numa linguagem que a razão não compreende.”- Arthur Schopenhauer

“O mito é o sonho individual. O sonho é o mito coletivo” – Joseph Campbell.

Como anunciado em diversas tradições, quer sejam elas orientais, ou sejam elas ocidentais, um fato é nato, comum a todas: não há povos sem uma tradição musical e, tampouco, sem qualquer que seja a criação de uma mitologia. Mesmo as mais remotas populações, das ilhas longínquas da polinésia³⁰, ou até mesmo dos grandes centros urbanos, vemo-nos envolvidos, até mesmo entorpecidos de imagens, sons e histórias.

A voz abafada do antigo sacerdote das tribos do passado deu vez aos alto-falantes e imagens animadas, ao próprio cinema uma nova roupagem às mitologias de outrora.

Mas o que são mitos? A que passo estes tem uma conexão com uma tônica religiosa? Poderia música e mito dialogar em torno dos mesmos objetivos? Poderia uma canção ou uma composição sem cunho religioso impor e construir canais mítico-religiosos?

Definir mito é uma tarefa hercúlea, a maioria dos grandes acadêmicos, de Max Müller (1823 - 1900), Émile Durkheim (1858 - 1917), Max Weber (1864 - 1920), Mircea Eliade (1907 - 1986), Carl Gustav Jung (1875 - 1961), Joseph John Campbell, (1904 - 1987) entre outros pesquisadores não chegariam ao consenso definitivo desta missão.

A relação entre mito e sociedades do passado é constantemente vista e defendida pela maioria dos acadêmicos, de que esta, de certa forma, constituiria parte de sua mensagem social. Para as sociedades arcaicas, por exemplo, trata-se de uma história real, a história do pensamento humano mais remoto. Para tal, por não se tratarem de contos e mensagens postas

²⁹ Ibidem, p. 30.

³⁰ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógeno*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 146.

de uma tradição mais histórica comprovada, os mitos sociais vão se transformando em tônicas religiosas³¹. Para Eliade, todas as religiões mediterrâneas e orientais contam com as mitologias para desenvolver seu senso social, justificando, pois, o pensamento e até atitudes nelas vistas.

Para ele, ainda, o mito conta com quatro fundamentos: o 1º aponta que a mitologia trata de seres sobrenaturais; 2º, trata-se de uma história real (mensagem psicológica e normativa de um povo) e ao mesmo tempo sagrada (religiosa); 3º, o mito sempre se refere a uma criação, ou do prólogo de um pensamento, de uma história de uma regra de um comportamento etc; e 4º, conhecer o mito é conhecer as coisas e, por conseguinte dominá-las.³² Cada linguagem mitológica se apropria ainda de símbolos, de ritos e de músicas para que a manifestação deste “saber” cósmico seja interiorizada pelo ser humano.

O símbolo, por sua vez, é um canal, por meio do qual o mito pode suprir uma necessidade humana, respondendo-a³³. Por sua vez, afirma Campbell³⁴ que o mito é uma mensagem própria do ser humano, já presente e imanente em sua psique desde tempos imemoriáveis e, que cada vez que este passa por iniciações, de sociais até as religiosas, estas “marcas” inatas vão se manifestando no campo de sua consciência, e de que os mitos constituem pistas para as maiores potencialidades que um ser humano pode ter.

Cada vez que alguém conta uma história, a vontade por saber mais adiante é quase que um impulso natural. Cada vez que uma criança é colocada em uma situação de exposição a um mito é como se esta estivesse participando ativamente de cada desenrolar das cenas. A resposta para tal dilema sempre é no mínimo polêmica, mas acima justificada, pois, para cada símbolo a ela trazido, é como se uma parte desta fosse atraída, como a um ímã, que a trouxesse de volta a seu “lar”.

Os sonhos de cada um, ou as utopias juvenis recobram sentido em meio ao mundo doce das mitologias; recorda Eliade³⁵ de que os sonhos e imagens míticas são inconscientes em toda a humanidade. Traduzir uma imagem simbólica é traduzir o “genoma” inconsciente do no nosso ser. Podemos viver ainda mais, ou de maneira mais lúcida em um mundo onde os símbolos nos dão ideia de que caminhos devemos trilhar, mas cada vez que os símbolos são destruídos, parte de nossa existência também é fundamentalmente alterada.

³¹ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Ed. 4º. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 4.

³² *Ibidem*, p. 10 e 11.

³³ ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcadia, 1979, p. 13.

³⁴ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. 21ª Edição São Paulo: Palas Athena, 2003, p. 4-7.

³⁵ ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcadia, 1979, p. 14.

A mitologia também pode ocupar caráter normativo, isto é, definir a vida ou o modo de agir em determinados grupos sociais, podendo até mesmo se utilizar de símbolos³⁶, religiosos ou não, para manifestar estas intencionalidades, trazendo aquela memória “mítica” dentro de cada um e a florá-la. Cada grupo se afirma, constrói a sua identidade social por meio destes símbolos, reciclando sua vida, construindo uma realidade própria³⁷.

Já a questão da definição sobre música é um pouco mais clara, uma vez que essa se comporta como o arranjo de sons em ordem definida, ou seja, de modo a estabelecerem certa ordem, de acordo com uma composição e intenção de autor, tendo como princípios básicos a ideia de ritmo, melodia, harmonia e tom. A “alma” da música como conjunto de sons ordenados é tida com a tonalidade em uma composição, isto é, da capacidade de como notas são arranjadas de acordo com uma escala musical, variando, pois, de acordo com sua origem cultural, sua base de altura, de vibração e de ressonância, ou de como o som ressoa³⁸.

A melodia é a capacidade de organizar estes padrões sonoros em uma classe, de acordo com escalas de sons e de arranjos de composição, como nas obras de Richard Wagner o uso do Leitmotiv, figurando situações ligadas a cenas e personagens específicos a serem lembradas; já a harmonia é a ordenação completa de uma composição musical, seu genoma mais interno, no caso sua essência musical, surgida em meados da era pitagórica, na qual por vezes era considerada a questão da adequação cosmológica, ordenação do “cosmos” na música³⁹.

O ritmo, base estrutural de uma música, se além ao compasso, à medida de um conjunto de sons, como estes soam a nós, como a nossa capacidade cerebral absorve a questão do tempo e determinado espaço em que a música ocorre⁴⁰.

Logicamente, cada autor, para cada época e espaço geográfico, usaria medidas de tempo, de ritmo diferenciado, inspirações para iniciar uma criação de conjunto de sons, como, Claude-Achille Debussy (1862-1918) em sua obra *La Mer* (1905), obra esta de influência do padrão impressionista, a inspiração dos sons produzidos pelo mar, desde o nascer do Sol até seu poente, como base a melodia e constituição plena de uma futura harmonia.

³⁶ CROATTO, J. S. *As Linguagens da Experiência Religiosa - uma introdução à fenomenologia da religião*. Trad. de C. M. V. Gutiérrez. São Paulo: Paulinas, p. 290.

³⁷ *Ibidem*, p. 309.

³⁸ JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, p. 56-57.

³⁹ *Ibidem*, p. 130-133.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 180-190.

2.3 Aproximações entre Música e Religião

"Música é vida interior, e quem tem vida interior jamais padecerá de solidão." - Artur da Tavola

Como visto anteriormente, a religião, o mito e a música possuem um radical em comum, todos são processos humanos, criados para a eventual necessidade destes em expressar um sentimento, uma emoção ou até mesmo para preencher o inexistente como algo. Quer seja a crença religiosa de uma pessoa, a vida de um artista se comporta por vezes bem próxima dessa fé, alguns até chegariam a dizer que “minha religião é minha arte”, como um ponto de comunhão tal de valores espirituais, que compositores do passado e da contemporaneidade enalteceriam a este ponto a produção artística.

De qualquer forma, longe de críticas a qualquer uma das faces dessa ou daquela expressão humana de sua visão de mundo, as três manifestações citadas também partilham de ritos e de modos a se comportar que sugerem uma ordenação, haja vista a profissão de fé exercida por um sacerdote mediante uma ritualização e da vez de um compositor sentado a uma mesa, prestes a escrever as primeiras notas: ambos necessitam de habilidades específicas, ordenação de mente e preparação corporal e intelectual mínima para tal.

A música, como expressão social das civilizações do passado, como a chinesa, mediante a dinastia Tang, em seu auge, acreditava que cada cidade que possuísse por sua vez uma apresentação afinada orquestral, certamente estaria dentro de padrões de ordem e equilíbrio⁴¹. Muitos rituais do passado e, também do presente, quer seja de uma tribo distante na África, quer seja de um rito cristão atual, ainda se utilizaria de linguagem musical como parte integrante de seu vernáculo religioso: modais diferentes, em épocas e espaços distintos, porém de uma coisa é certa, semelhanças funcionais.

Para Küng, a música e a religião são fenômenos universais da humanidade, no que ele mesmo diz ser tanto no sentido diacrônico, ao longo da história, tanto sincrônico, em todos os continentes.⁴² A música então também serviria como propósito de conectar os seres ao divino, tanto quanto proporcionar uma harmonia celeste. Para o autor, a palavra cantada é o apelo ao divino, uma espécie de mântica.⁴³

Cada época tem uma sociedade moldada a seus padrões, à medida que uma música atende a estas necessidades de expressão social, ou até mesmo de simbolismo a esta ligada,

⁴¹ TAME, David. *O Poder Oculto da Música*. 9ª Edição. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 14.

⁴² KÜNG, Hans. *Música y religion*. Madrid: Editorial Trota, 2008, p. 15.

⁴³ *Ibidem*, p. 16.

como é a questão da música jazzística, em meio à crise de 1929 e reestruturação do Novo Mundo mediante a falência econômica.⁴⁴ Esta intencionalidade vista por Tame (1993) descreve ainda que os maiores compositores de todos os tempos, como Bach, Mozart, Beethoven e Wagner creditariam a suas obras, como tal obra tal sociedade e vice-versa, ou ainda dos modelos queridos por eles.

O autor ainda descreve que as sociedades mais antigas, ligadas a preceitos bricolados com a religião, como a judaica, a cristã e, as de origem oriental como a hindu e budista, não diferenciavam a criação musical dos preceitos religiosos e, o som era tão cultuado quanto às divindades, ou seja, a música era um canal que ligava o mundo espiritual ao mundo físico.⁴⁵

Tanto para Lévi-Strauss⁴⁶, quanto para Tame⁴⁷ a música tomaria vez à mitologia deixada de lado pelos autores e pensamento renascentista, mais racionalista e pouco religioso. A partir daí, autores da renascença e, posterior criação do barroco, seriam na realidade os grandes receptáculos da proeminência religioso-mitológica até o início do séc. XIX. A música conectaria por razão de vontade e afinidade os seres humanos a padrões espirituais vistos em outrora, como Tame afirma, em músicas e mantras entoados por gurus no oriente serem capazes de afastar males e possibilitar a equidistância cósmica do praticante.⁴⁸

A música, portanto, afetaria não só a vida e os quereres de um grupo de pessoas, mas até o caráter e moral construtiva de uma sociedade, como nos cânticos védicos, que influiriam não só no curso do destino humano, mas na ordem universal como um todo.⁴⁹ O som é uma das primeiras formas de expressão de um ser humano, sendo a fala uma das primeiras a se desenvolver, bem como do próprio universo, segundo as tradições mais orientais ter surgido do OM, o som primordial, ou ainda do Verbo divino, segundo a tradição cristã e o Ain Suph, a célula primordial para os cabalistas.

Lévi-Strauss, ainda analisa a questão, relação religião/mito e música na comparação com a composição Wagneriana “O anel dos nibelungos”, de que esta é uma obra não só mitológica, mas de que a mesma desejava visão esta para o autor de Wagner, transcender as notas musicais e linhas mitológicas, pretendia conjugar as duas e criar uma nova visão de mundo⁵⁰. “mito e música... têm origem na linguagem, mas que ambas se desenvolveram em

⁴⁴ Ibidem, p. 214.

⁴⁵ Ibidem, p. 23.

⁴⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. São Paulo: Record, 2007, p. 43.

⁴⁷ TAME, David. *O Poder Oculto da Música*. 9ª Edição. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 25.

⁴⁸ Ibidem, p. 134.

⁴⁹ Ibidem, p. 187.

⁵⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. São Paulo: Record, 2007, p. 47-48.

diferentes direções: a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem e, mitologia sublinha os sentidos e significados contidos na linguagem.”⁵¹

Para Werneck In. Volubuef, os padrões míticos estudados por Lévi-Strauss em Wagner sugerem que estes se comportam ao longo dos Leitmotivs, em que a tônica e a linguagem mítica são decorrências na história e, na realidade sugere a aplicação do tema motriz nas cenas posteriores, como desenrolar sonoro e memorativo.⁵² Considerada, enfim, a arte realmente total, substituta dos antigos padrões e moldes para o futuro, no qual a música somente não lhe cabe o título e tampouco Opera, mas sim o termo de Arte Total, musical, corporal e visual.

Com a finalização destas tentativas de nos aproximar de uma definição um pouco mais clara, de que maneiras mito, religião e música são bem próximas e por diversas vezes interagiram e muito com o passar das eras, analisemos na próxima parte de quais maneiras uma obra em específica, o Prólogo de “O Anel dos Nibelungos” pode conter uma linguagem religiosa.

A seguir poderemos então, após nos aproximar de definições um pouco mais claras, saber como Wagner poderia se apropriar de algumas temáticas da religiosidade oriental e mesclar em sua obra. Ateremos-nos em um primeiro momento a um histórico e caracterização do budismo e, em um segundo momento a compará-lo, sucintamente ao excerto escolhido.

3 O Impacto do Budismo sobre o Anel dos Nibelungos

3.1 Budismo

“Somos o que pensamos. Tudo o que somos surge com nossos pensamentos. Com nossos pensamentos, fazemos o nosso mundo.” – Buda

Religião iniciada no Norte da Índia, entre os séculos VI ou V a.C., quando um homem de nome Sidarta Gautama buscou a iluminação, a última realidade pela qual a humanidade se vê livre da roda dos renascimentos. Ele se tornaria o Buda, ou “o iluminado”, aquele que ensinaria aos demais a arte de escapar dos renascimentos e do sofrimento. Sua verdade envolveria meditação e exercícios espirituais⁵³.

⁵¹ Ibidem, p. 49.

⁵² WERNECK, Mariza M. F. In. VOLUBUEF, Karin (Org). *Mito e Magia*. São Paulo; UNESP, 2011, p. 152.

⁵³ BOWKER, John. *World Religions*. London: DK, 2006. Traduzido a partir do original

Uma nova religião é sempre um caminho no mínimo de uma revolução, isto é, todo um arcabouço dinâmico econômico, político e cultural contribui diretamente para que inclusive as alterações religiosas possam se proceder. Como vimos no contexto anterior, as religiões de certa forma vem para completar, suprir uma grande necessidade social até mesmo em relação a um tempo-espaço definido.

Até mesmo devemos encarar de certa forma uma Era de reformas não somente no continente asiático, mas de uma transformação geral, como o previsto na teoria de Karl Theodor Jaspers (1883- 1969), filósofo e psiquiatra alemão, a Era Axial, de que uma renovação de pensamento se viu presente em três locais distintos em uma mesma época: Índia, com o surgimento do budismo; China, com as escolas do confucionismo e taoísmo e, no Ocidente com o zoroastrismo, os profetas do judaísmo, o sofismo e as primeiras escolas filosóficas e de dramaturgia gregas.

O autor comenta que a base para a origem deste pensamento ainda se fundamentaria em alguns pontos, tais como: uma busca incessante a uma realização e salvação pessoal; essa busca leva a uma interiorização, por meio de pensamentos reflexivos, levando a verdadeiros debates; deste conflito teríamos toda a base de nossa filosofia e; modos de pensar, agir e se comportar são postos em discussão, como produto ou não das realidades mais contemporâneas.⁵⁴

A Índia, em meio a este recorte temporal, de certa maneira, clamava por uma presença religiosa que atendesse aos anseios até mesmo de estratos mais inferiores de uma sociedade muito antiga. Lembremos, pois, que o modelo político-social da indiano presente nesta época era o de castas, determinista, fechado e que previa quatro grandes estratos: Bramanes (sacerdócio), Xátrias (guerreiros), Vaixas (comerciantes) e os Sudras (camponeses).

Após o fundador de o movimento budista entrar em seu estado de “sono” perene, ou “paranirvana”, as disputas e interpretações sobre o legado seriam de grande valia para a fundamentação da nova religião ascendente. Três seriam os grandes movimentos, dados como tipificações e leituras espacial-culturais do budismo.

A primeira delas, o “Hinayana” teria como áreas de concentrações o Sri Lanka, Tailândia, Camboja, Laos e Myanmar; o “Mahayana” se concentrando no extremo oriente e; “Vajrayana”, budismo marcante no Tibete e Himalaia.⁵⁵

⁵⁴ JASPERS, Karl; BULLOCK, Michael. *The Origin and Goal of History*. London: Routledge and Keegan Paul, 1953.

⁵⁵ USARSKI, Frank. *O Budismo e as Outras*. 2ª Edição. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2009, p. 24.

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.

Os seguidores mais velhos, os “theravādins” defenderiam uma doutrina mais individualista, enquanto os componentes da grande comunidade, os “mahāsaṅghikas”, uma doutrina mais reformada e aberta a uma maioria para sua prática.⁵⁶ Usarski (2009) defende a ideia de que dos diversos cultos, ou escolas florescentes do budismo original, apenas por certo a Theravada, hoje quase sinônimo dos seguidores do “Hinayana” seria a que sobreviveria.

Certamente, esta formação de uma elitização sobre o pensamento original constituiria uma reinterpretação do Sangha, em que por um lado só uma minoria poderia ser digna de atingir o Nirvana pela prática ascética (Hinayana), enquanto que interpretações mais modernas, datadas do Séc. I a.C. creem o processo humano e uma vida ponderada possibilitar a mesma chance de atingir a iluminação, sendo então a humanidade, como um todo, budas em potencial (Mahayana).⁵⁷

Sendo ou não uma coincidência, uma nova onda de pensamento renovado, a partir de uma realidade enclausurada se formaria. A história de um jovem príncipe, que não contente com sua vida de luxo e fantasia em torno de um castelo mantido pelo seu pai, estaria a se iniciar.

Sidarta Gautama, filho da bela Yashodhara, teria seu nascimento envolvido em símbolos de prenúnciação de um ser especial, cerca de 32 sinais físicos gerais e mais 80 secundários que atestariam tal proeza. Viveria grande parte de sua vida em meio as riquezas do palácio escolhido pelo seu pai, envolto somente por luxo, prazeres e uma vida liberta da imagem do negativo e infelicidade aparente. Essa vida não seria o suficiente para o príncipe, que sonharia em saber o que havia fora das grandes muralhas do palácio⁵⁸.

O modelo seguinte, analisado por Joseph Campbell, segue a teoria da Jornada do Herói, em que a maior parte dos personagens de todos os tempos, quer sejam estes religiosos, políticos ou míticos seguem de fato uma história com características bem próximas.

Em uma de suas obras⁵⁹, o autor nos brinda com um esquema bem prático e sucinto destas aventuras: da saída de uma vida comum o herói parte para um chamamento a aventura;

⁵⁶ Ibidem, p. 35.

⁵⁷ KÜNG, Hans. *Religiões do mundo*. Campinas: Verus Editora, 2004.

⁵⁸ CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus – Mitologia Oriental*. 3ª Edição São Paulo: Palas Athena, 2005, p. 209-211.

⁵⁹ CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix, 1992.

em meio a visões e embates de seus pré-conceitos frente ao mundo o herói se recusa a jornada, tendo logo um encontro, sobrenatural ou não com um ser que será seu condutor, seu mentor; testes, lutas, perigos a sua volta para que este possa finalmente entender que os dilemas são seus próprios atos; chega-se a provação suprema, em que este entender o significado de sua busca e finalmente morre, no sentido mítico, para retornar a seu local modificado, transcendido.

A vida de Sidarta segue bem os passos descritos por Campbell (1992): saída do palácio acompanhado por um de seus criados; visões de envelhecimento nas pessoas, de doença e de morte, dada essas a questão da recusa de seguir adiante; em uma última visita a um vilarejo próximo este se vê diante de um Iogue, em estado de meditação, caminho não muito longe do escolhido pelo príncipe; este foge finalmente do palácio para se dedicar a iluminação e, após anos de provas e testes de si mesmo retorna como o “grande instrutor universal”.

O budismo, como todas as religiões é um complexo sistema de pensamentos e normativas que com o passar do tempo constituiriam uma nova tendência universal. Como visto anteriormente, a prática de meditações, de asceticismo e posturas mentais favoráveis determinam e darão uma noção maior para a vida do praticante. Porém não é tão simples assim, a metodologia, características e forma do budismo, com o passar dos tempos se mostraria mais complexa.

Para Buda, a vida como nós conhecemos é na realidade produto de nossos pensamentos e de atos feitos não somente nesta existência, mas na realidade a soma de todas as ações no decorrer de toda nossa vida universal. Para tal, ele crê e vê na nossa vida o reflexo do puro sofrimento, regida, pois nossa vida de atos que nos levam incessantemente ao desejo de ter, querer, ousar, saber entre outros e, portanto a raiz de todos os nossos problemas⁶⁰. A missão de Sidarta, como “iluminado”, era alertar e ensinar os meios para se livrar deste mal.

Primeiro, ensina a prática budista, de que devemos ter consciência de nossa vida em meio a este mar de dor e, para isso Buda elabora simples de falar, complexo de entender, 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 Buda⁶¹.

⁶⁰ ZIMMER, Heinrich. *Filosofias da Índia*. 4ª Edição. São Paulo: Palas Athenas, 2008, p. 327.

⁶¹ *Ibidem*, p 328-330.

A vida, na realidade, 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 vida mais consciente. Também Buda chamaria atenção para as Três Jóias do pensamento budista: o *Dharma*, a Lei Universal regente dos seres e do universo; o *Karma*, a causa e efeito produtiva de nossos atos e pensamentos e, a *Samgha*, a comunidade em vida monástica⁶².

A vida 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”⁶³. O propósito da vida é livrar-se da existência em dor, para isso usa-se o termo “aniquilação” dessas tendências que nos mantêm no vórtice e turbilhão do ser, também chamada de gênese condicionada⁶⁴.

O praticante pode se servir de duas maneiras de cruzar a margem do lago do seu ser em direção ao Nirvana, ou a iluminação. Pode-se usar o barco pequeno, ou intitulado “Hinayana” ou até mesmo o grande “barco”, o “Mahayana”. Novamente, a primeira se atém a uma via de libertação individual, a um grupo seletivo de poucos no decorrer das eras e, já a segunda, promove a integração de todos os seres.⁶⁵

Sinteticamente, o quadro a seguir promove a síntese das diferentes concepções do budismo pós-instrução do Buda para encerrarmos este bloco:

MODELO	GEOGRAFIA	TENDÊNCIA	IDEAL	TEXTOS
Theravada	Índia e Sri Lanka	Iluminação Pessoal	Arhat ⁶⁶	Tripitaka ⁶⁷
Mahayana	Extremo Oriente	Questões Ontológicas	Bodhisattwa ⁶⁸	Sutras ⁶⁹
Tantrayana	Centros fora da Índia	Leis Naturais	Siddha (poderes)	Tantras ⁷⁰⁷¹

⁶² RAVERI, Massimo. *Índia e Extremo Oriente; Via de Libertação e da Imortalidade*. São Paulo: Hedra, 2005, p. 99-100.

⁶³ ZIMMER, Heinrich. *Filosofias da Índia*. 4ª Edição. São Paulo: Palas Athenas, 2008, p. 332.

⁶⁴ USARSKI, Frank. *O Budismo e as Outras*. 2ª Edição. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2009, p. 28.

⁶⁵ ZIMMER, Heinrich. *Filosofias da Índia*. 4ª Edição. São Paulo: Palas Athenas, 2008. P. 339.

⁶⁶ Segundo Raveri (2005) P. 103, trata-se dos seguidores que alcançaram os mais altos graus da iluminação.

⁶⁷ Ibidem, p. 107, escritos do Mahayana.

⁶⁸ Ibidem, p. 109, modelo de santidade, o candidato a iluminação.

⁶⁹ Ibidem, p. 109, escritos com maior fidelidade aos ensinamentos do Buda.

⁷⁰ Ibidem, p. 123, uso da energia da libido para se alcançar a libertação e iluminação.

⁷¹ USARSKI, Frank. *Budismo*. COGEAE-PUC/SP. 11 de maio de 2012.

3.2 O Prólogo Do Anel Dos Nibelungos

A tetralogia teria uma dedicação incansável de Richard Wagner anos a fio, em se tratando de uma composição total, cada detalhe era-lhe previsto. Em Outubro de 1848 daria início a leitura de obras de maior envergadura, a base textual e contextual do “Anel”, lembrando sempre de que a finalização nada teve de uma cópia autêntica pelo autor, os textos serviram-lhe somente por inspiração.

Somente em 1852 terminaria os libretos e o texto total para o “Anel”. De 1854 até meados de 1869 encerraria o trabalho das orquestrações e finalmente a preparação para a estreia da primeira parte. Somente mesmo em 1873, a última parte “O crepúsculo dos deuses” fora encerrada.⁷²

Após a inauguração do teatro em Bayreuth, com o primeiro festival entre os dias de 13 a 17 de agosto de 1876, a ordem do autor seria de que o mundo destinaria uma peregrinação a este se quisesse ter contato com a tetralogia. A construção só foi possível graças ao Mecenas, Luís II da Baviera.

O Prólogo, segundo o próprio autor é o fio condutor de toda a obra e, por isso como o grande Leitmotiv e sentido total, o selecionado para posterior análise. Ele apresenta um único cenário com diversas interações, resumidamente descritas por Cooke (2002), em oito elementos: o Reno; as damas do Reno; Alberich; o insucesso do anão em conquistas 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.⁷³

Para evitar algumas repetições vistas ao longo do libreto, a sugestão é da leitura do original para que sejam revistas as partes omissas. O presente trabalho se aterá aos diálogos selecionados, sem que o sentido da obra seja perdido, mediante esta tipificação de Cooke, retirando do libreto a essência para posterior caracterização e significação à mesma.

Uma das melhores indicações são as traduções dos libretos, geralmente pela Deutsche Grammophon ou mesmo pela companhia inglesa Decca, sempre adaptações ou visões sobre o original. Disponível ainda, traduzido ao português, uma boa dica se vê pela apresentação da tetralogia pelo Teatro de São Carlos (2006), traduzido e montado um libreto para fins de legendagem, bem fidedignos ao original.

A cena do prólogo é descrita neste como as damas, ou filhas do Reno estão brincando, quando são surpreendidas por um anão, Alberich, da raça dos Nibelungos. Ele tenta a todo

⁷² GREY, Thomas (Org). *Wagner*. 1ª Edição. Londres: Cambridge, 2008. Cronology.

⁷³ COOKE, Deryck. *I Saw the World End*. 1ª Reimpressão. Londres: Oxford, 2002, p. 134.

custo chegar até elas, mas não o consegue. Por fim, cansadas com esta perseguição, as ninfas revelam-no o segredo que guardam: do ouro do Reno, se fosse feito um anel, seu possuidor teria poderes ilimitados. Uma tranquiliza a outra a advertindo de que ninguém se atreveria e tampouco teria vontade de roubar este. Alberich ouve tudo e escala uma pequena encosta, onde se vê o bloco do ouro, roubando-o e prometendo negar o amor em nome deste poder absoluto!

Em se tratando da cena, existem elementos fixos, isto é, de continuidade e entendimento objetivo e subjetivo na composição e das ações. Analisemos cada qual em partes, primeiramente em destaque os elementos na ordem em que aparecem.

3.2.1 O Reno

A Abertura nos remete a um espaço-tempo na realidade atemporal, de tempos imemoriáveis e, de um cenário mítico. Os acordes iniciais dão a ideia de nascimento, de movimento em tom de *crescendo*, isto é, da calmaria das águas genesíacas surge, suntuoso o Reno. Fato este de que é neste onde a história tem seu início e, com ele que o crepúsculo por vir se dará.

Aos poucos, em movimento mais intenso, principalmente do som das cordas, a abertura dará vez a mais elementos fixos da obra.

3.2.2 As Filhas do Reno

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. Protetoras por excelência do tesouro do Reno, o ouro sagrado, elas o fazem de maneira sedutora para afastar os curiosos.

Serão surpreendidas, após longa apresentação de sua docilidade juvenil, pelo anão Alberich, que, atraído pelo cântico e beleza empreende em uma conquista sem igual: primeiro a tentativa as donzelas, que por não obter êxito se transformará em maldição.

3.2.3 Alberich

Filho da raça de anões, também chamada de nibelungo, trabalhador árduo da construção do mundo terreno é envaidecido pela beleza e oportunidade passional na cena anterior. Tenta a todo custo se aproximar e encantar as ninfas, sem êxito, pois, o mesmo é desdenhado pela sua horrível aparência e pela pouca inteligência. Quando o mesmo está prestes a desistir, já acuado em um rochedo, ouve o canto esclarecedor das ninfas revelando sua real presença obrigatória naquele local: proteger o Ouro sagrado, deixado pelo Deus Wotan, pais das ninfas; metal este detentor do poder sobre o mundo material sem limites.

Personagem este adaptado do poema épico citado, Wagner daria a ele papel fundamental: por conta da recusa do amor das ninfas a ele, roubaria ele o ouro e, deste forjaria um anel para o mundo material ser dono (dado este omissos no original, criado então pela visão de Richard Wagner).

3.2.4 O Ouro e o Anel

Decorrentes da maldição de Alberich, o roubo do ouro, metal sagrado para o panteão nórdico, como símbolo máximo da construção dos mundos interiores, ou dos nibelungo e, do mundo dos humanos, a Terra-Média. O detentor de tal metal, feito este um anel dominaria toda e qualquer forma do mundo material, se assim o quisesse.

Mencionado acima, o original “A canção do Nibelungo”, desconhece a forja do anel para o domínio e também do roubo do ouro. A inspiração de Wagner para a criação da cena se atém ao anão Andvari, do original medieval, que em uma barganha frente ao deus Loki, conseguiria um anel mágico que atrairia qualquer metal precioso para si.

3.2.5 Diálogos do Prólogo

A seguir os diálogos, adaptados a partir do libreto feito para a apresentação em São Carlos, com a finalidade sintética de análise no item posterior:

Alberich	Atrapalho seu jogo, se fico aqui olhando, quieto? Mergulhe aqui para baixo; O nibelungo gostaria de brincar e folgar com vocês!
----------	---

Floßhilde	Agora rio de medo: o inimigo deve estar apaixonado.
Alberich	Que desagradável limo escorregadio! Com pés e mãos não consigo me segurar tampouco deter! A umidade acaba comigo; malditos espirros!
As três [nadando juntas, ao redor do rochedo]	Heiajaheia! Heiajaheia! Heiajaheia! Heiajaheia! Wallalallalala leiajahei! Wallalallalala leiajahei! Ouro do Reno! Ouro do Reno! Luz e prazer, como é claro e divino o teu sorriso! Ardente esplendor enches divinamente as ondas! ... Acorda, amigo, alegre acorda! Para ti são as nossas deliciosas brincadeiras: o rio cintila, as ondas se incendeiam, e nós a circulamos, dançando e cantando, com alegria, banhando em seu leito. Ouro do Reno! Ouro do Reno! Heiajaheia! Heiajaheia! Wallalaleia heiajahei! Wallalaleia heiajahei!
Alberich	Este seu jogo é dado somente ao ouro? Para mim, pouco teria valor!
Wellgunde	A herança do mundo

	<p>pertencerá àquele que do Ouro do Reno forjar o anel que lhe dará ilimitado poder.</p>
Woglinde	<p>Só quem renunciar ao poder do amor, só aquele que afastar de si o prazer do amor, só ele conseguirá fazer o anel.</p>
Alberich	<p>Tomo a luz de vós; tirando o ouro do rochedo, forjarei o anel vingador; pois que ouça as águas isto: Assim eu amaldiçoo o amor!⁷⁴</p>

3.3 Os Elementos do Prólogo à Luz do Budismo

Em 1848 Wagner já tivera seus primeiros idos a leitura de autores imersos na temática budista e, junto com os últimos retoques de “O ouro do Reno”, em 1858, a Opera os “Os vencedores”, considerada plenamente de linguagem religiosa oriental seria composta.

Sem dúvida a obra “O Anel dos Nibelungos” marcaria em definitivo não só a fase de maturidade e desenvolvimento musical de Wagner, mas de uma nova fase para influencia em todo o mundo. Certamente também, como motivo de críticas a sua obra não seria tão cultuada como o esperado, como com a maioria dos grandes compositores mediante a espera de anos pela apresentação de uma epopeia.

Em 16 de Janeiro de 1854, por fim o término do libreto original por Wagner de “O ouro do Reno”, primeira parte da Tetralogia e, somente em meados de 1869⁷⁵ a première da peça. Com grande pompa, a obra seria a magnânima apresentação com a parte mais importante no prólogo, para o autor o fio condutor, mais do que um Leitmotiv, para toda a saga.

Por este mesma época, muito influenciado por escritores do niilismo, da filosofia romântica do sec. 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 (1819), de Schopenhauer, mexeria com o autor em suas entranhas

⁷⁴ CARVALHEIRO, Filipe. *Libreto “O Ouro do Reno”*. São Carlos: Teatro Nacional, 2006.

⁷⁵ WAGNER, Richard. *My Life*. Volume 1, p. 869.

filosóficas, diria até ser este um dos maiores autores, daqueles que conseguem tratar de temas fundamentais desde seu princípio e parecer solucioná-los⁷⁶. Suas conclusões e sistemática, tão logo seriam defendidas por Wagner. A ideia de sofrimento e perda casaria com o Prólogo.⁷⁷

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 tendo se conhecido.⁷⁸

A dialética Hegeliana deleitaria as linhas de Wagner se precedentes⁷⁹, presentes por assim dizer nas contradições, no balanço temático do “Anel”, onde tese, o constructo ideal e positivo por vezes é contraposto por sua antítese, negativa.

Mas por que tantos autores de filosofia em meio à construção de um ideal e obra musical? Lembremo-nos de que estamos em uma era de guinada, onde todo o pensamento cultural, político, social, econômico, histórico, filosófico e etc se unem para a promoção de uma revolução, da construção de um ideário de nação sem precedentes. O mundo vivenciaria uma segunda revolução industrial (segunda metade do séc. XIX) e, creia na morte, na transformação dos padrões absolutistas naufragantes em algo inteiramente novo e, ao mesmo tempo incerto.

Incerto, morte, transformação e superação são termos bem combinantes com o foco orientalista já visto. Pois é, os grandes cientistas da época, mediante as descobertas e contatos aflorados com o oriente criaram novas vias de pensamento, de filosofias vejamos:

Muito absorvidos pelos relatos e escritos provenientes das nações do extremo oriente, principalmente do domínio inglês, francês e alemão sobre estas no neocolonialismo⁸⁰, certamente os autores teriam acesso. Escritos estes dos mais variados possíveis, como as primeiras vistas dos Vedas do hinduísmo, do pensamento Theravada, Mahayana e Hinayana budistas.⁸¹

Kant (1724-1804), ilustre filósofo se aproximaria dos escritos budistas, principalmente ao que concerne na ideia da transmigração das almas⁸², a ideia de “gênese condicionada”, bem como das teses vacuidade, já estudadas aqui.

⁷⁶ Ibidem, p. 875.

⁷⁷ MILLINGTON, Barry In. GREY, Thomas (Org). *Wagner*. 1ª Edição. Londres: Cambridge, 2008, p.80.

⁷⁸ MONIZ, Luiz C. *Mito e Musica em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras, 2007, p. 53.

⁷⁹ Ibidem, p. 666.

⁸⁰ KINDERSLEY, Dorling. *History Atlas*. 2ª Edition. London: DK, 2005, p. 94-95.

⁸¹ DUMOULIN, Heinrich. Buddhism and Nineteenth-Century German Philosophy. University of Pennsylvania Press: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 42, No. 3 (Jul. - Sep., 1981), pp. 457-470, Accessed: 25/02/2009 14:33, p. 458.

⁸² Ibidem. P. 459.

Hegel (1770-1831) afirmava que a história mundial teria seu fim mais próximo na Europa e seu início mais distante no oriente. Para ele a santidade esta, afirmando a teoria budista, na ideia do não-ser e, submersa no nada. Cada um é responsável por seu próprio avanço e aprimoramento a caminho da iluminação. Ainda vê-nos mesmos, o que Dumoulin “um definitivo e necessário passo para a representação religiosa”.⁸³

Schopenhauer (1788-1860) afirmaria ainda mais seus posicionamentos mediante a leitura de boa parte dos textos védicos e budistas, apresentados a este em 1813 pelo orientalista Friedrich Meier. Seu principal texto “O mundo como vontade e representação”, se apoia na base do sofrimento e determinismo budista, ao passo de que os kalpas hindus, por eles são comparados a fases do desenvolvimento humano e seus dilemas.⁸⁴

Som e emoção são vistos em meio a sua obra a um relembrar das tragédias gregas e ao pessimismo de seu atual pensar. Em “Mundo como vontade e representação III”, o autor busca na questão do emprego dos semitons⁸⁵ esta nuance trágica em Wagner, transformada e materializada em linguagem musical.

E finalmente Friedrich Nietzsche (1844-1900), grande companheiro e leitor assíduo de Wagner, que partilharia da ideia budista e oriental na vida como abandono da vontade e do desejo, para se alcançar o estado de igualdade e estabilidade. A expressão e ideal no nirvana e negação de uma divindade centralizadora é a chave para aproximação dele a esta filosofia religiosa.⁸⁶

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”⁸⁷, Richard Wagner moldá-los-ia para a construção de uma nova mitologia, podendo a ser dito 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.⁸⁸

Em 1855, em meio a escrita de três materiais distintos: “Os vencedores”, “Tristão e Isolde” 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

⁸³ Ibidem, p. 461-462.

⁸⁴ Ibidem, p. 464-468.

⁸⁵ SCHOPENHAUER, Artur In. Moniz, Luiz C. *Mito e Musica em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras, 2007, p. 51.

⁸⁶ Ibidem. p. 468-470.

⁸⁷ COOKE, Deryck. *I Saw the World End*. 1ª Reimpressão. Londres: Oxford, 2002, p. 85-90.

⁸⁸ MILLINGTON, Barry In. GREY, Thomas (Org). *Wagner*. 1ª Edição. Londres: Cambridge, 2008, p.82.

imediatamente ao presente. Vejo que esta reminiscente 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 “nibelungos”⁸⁹

O uso do Leitmotiv, aquele fio condutor, que nos lembra de conceitos musicais e momentos especiais ao longo da Opera, 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 comparada a um condutor kármico, que vez ou outra determinará as ações de personagens em realidades bem distantes, dando sentido a obra.

Vejamos a seguir como este foi montado, quem são seus personagens e, por fim seus significados e características gerais em relação à religião e visão mitológica.

Primeiro o destaque e elemento de início, o próprio cenário com o Rio Reno, adaptado do original por Wagner, para realocar a mítica à Alemanha. Água é um elemento de vida e morte, de significação tanto fisiopsicológica, quanto de natureza simbólica religiosa⁹⁰. A ideia de os personagens estarem imersos neste rio, dá a razão para absorção e dissolução na obra, isto é, o Rio é 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.

A água é a matéria-prima por excelência, presente e demonstrada ao som dos primeiros acordes, quando deixada 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.

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.⁹¹ O encontro das águas, doce do rio com a salgada do mar, leva ao princípio da indiferenciação, o Nirvana budista.

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.⁹²

Em seguida três entidades do rio, as ninfas, número este emblemático, relacionado como um princípio universal, o número perfeito segundo a tradição chinesa, sendo a resolução

⁸⁹ WAGNER, Richard. *My Life*. Volume 1, p. 908.

⁹⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 15.

⁹¹ *Ibidem*, p. 780.

⁹² ROSO DE LUNA, Mario. *Wagner: Mitólogo e Ocultista*. Madri: Libreria de la Viuda de Pueyo, 1917, p. 275.

dos opostos entre o “1” e o “2”.⁹³ É ainda a manifestação, a base, o fundamento das coisas, no budismo, por exemplo, as três jóias: Karma, sanga e darma.

As ninfas, por sua vez, são consideradas seres de projeção de um inconsciente, que trazem à margem da consciência a mensagem a ser assimilada.⁹⁴

Em muito comentado no texto como um anão, proveniente da raça dos nibelungo, exímios construtores e forjadores.

Anões são seres tipicamente terrestres, ligados aos anseios aos desejos terrenos e mundanos, tanto vistos sedentos por pagamento a seus feitos e dádivas bem recebidas a eles nos textos míticos. 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”).⁹⁵

Por serem pequenos e, na maioria das vezes apresentarem deformidades, são vistos como demônios, força diabólica, ou mesmo aquele que movimentava a cena, o contexto presente, 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.⁹⁶

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.

Por sua vez, como um elemento aqui fixo e determinante do fio-condutor do “Anel”, o Ouro possui características curiosas. É considerado o metal e a manifestação perfeita da natureza. É o alvo místico da perfeição. Para algumas tradições é a chave que abre muitas portas ou é o fardo para muitas gerações. Aqui uma meta: o objetivo final, ou de queda ou de liberação da condição humana do sofrimento. Para a maioria dos deslumbrados por ele, em Alberich, Wotan, Fafner, Mime, e Sigfried a queda no desejo mais humano e, de libertação em Brünnhilde.

⁹³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 899.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 636.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 760.

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, o ouro seria transformado em um anel, como visto anteriormente, criação total de Wagner, que pela análise do original medieval (base de seu texto) nada tem de mencionado o objeto. Por que um anel?

Em suma, tido como símbolo em muitas culturas de um acordo, um tratado indissociável, 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.⁹⁷

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.

Após a leitura do enredo sintético, de mapear a relação entre os elementos fixos do prólogo, poderemos por fim relacionar maiores significados entre os apresentados.

Façamos aqui, antes de tudo uma conciliação entre os textos dos dois maiores leitores e intérpretes da mitologia wagneriana, que foram Deryck Cooke e Robert Donigton, respectivamente defendendo posições aparentemente distintas, mas possíveis de uma leitura complementar e conciliada.

O primeiro defende a ideia de que Wagner lera diversos textos, já antes aqui abordados 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.

O presente trabalho não defende nem uma postura e tampouco a outra, prefere se ater ao melhor entendimento da obra como um todo, a partir porém do seu princípio disparador no prólogo. Sem dúvida uma coisa é certa, e até mesmo podendo ser chamado um compositor a defendê-la: toda obra tem os porquês das coisas serem de uma maneira e não de outra e, por isso, cada parte, levando Wagner a mais de 20 anos para compor o todo tem os seus significados. O presente ainda não deseja uma definição e tampouco uma regra geral para esses significados, apenas tentar ver por um prisma o que o autor poderia ter dado a entender neste seu universo.

⁹⁷ Ibidem, p. 56.

Cooke vê a partir do prisma dos textos originais, em que o prólogo, contando com oito subtemas, tem cinco criadas a partir das concepções de Wagner, sendo, pois, um texto de bricolagem de elementos gerais.⁹⁸ E o tema central, a renúncia do amor por Alberich, frente ao poder total, pura invenção de Wagner sem demais sentidos atribuídos por Donington.

Cooke 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, já vistos no capítulo anterior.

Possíveis afirmações são defendidas por Cooke, em se tratando de um contexto político e histórico geral, como a relação desta obra com a renúncia geral do amor relacionada com o budismo; o fim de uma sociedade de classes, como um padrão de igualdade entre os seres humanos; e os humanos, seres suscetíveis à corrupção, sedentos por mais poder, como via negativa da evolução.⁹⁹

Já para Donington, a manipulação de temas por Wagner pode levar a necessidade de construção de uma epopeia que retrata a atual sociedade, a do séc. XIX ao XX, seus anseio, vontades e moral indicativa de Richard Wagner na conclusão.¹⁰⁰

O prelúdio se passaria em tempo-espço na realidade atemporal, distante de nossa realidade, podendo até ser comparada a psique de um indivíduo, onde 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.¹⁰¹

Esta tomada de consciência do saber não se atém exclusivamente a ideia de pecado, mas de que saber é sofrer. O cenário geral é na água, lembrando o tema geral de dissolução anterior, mais ainda da natureza psicológica da *solutio* alquímica, em que cada ser humano é comparado a um quebra-cabeça: cada parte de sua integridade é agregada mediante tempo e aprendizagem, para a formação simbólica de sua existência. Por isso temas envolvendo rios, mares, dilúvios, nascer (água uterina), fertilidade, provas nas águas, lágrimas todas como símbolo de retornar á origem.¹⁰²

⁹⁸ COOKE, Deryck. *I Saw the World End*. 1ª Reimpressão. Londres: Oxford, 2002, p. 138.

⁹⁹ Ibidem, p. 16-23.

¹⁰⁰ DONINGTON, Robert. *Wagner's Ring and it's Symbols*. 6ª Edição. Londres: Faber and Faber, 1986. P. 21.

¹⁰¹ Ibidem, p. 39-41.

¹⁰² EDINGER, Edward F. *Anatomia da psique*. 5ª Edição. São Paulo: Cultrix, 2007.

Ainda em Donington, Alberich é comparado ao princípio da vida, até mesmo a ideia de sombra, o que sabíamos e por determinações gerais de regras e condutas positivas em sociedade, devemos deixar para trás, mergulhadas em nossa inconsciência.¹⁰³ Ouro é a libido e, saber, poder é tido como sofrimento.

“Os deuses são metáforas de comportamentos arquetípicos e os mitos são representações arquetípicas”, dito por Jung¹⁰⁴ 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, aprendizagens e etc (ninfas, proporcionadas por um anão, em busca de Ter). Todo este pensamento, semelhante a questão da “gênese condicionada” trabalhada anteriormente.

A análise geral da presente obra, tendo em vista os hercúleos autores citados, em relação a suas visões nas linhas wagnerianas é a seguinte:

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 séc. XIX, ligada a fixação no conceito do sofrimento das religiões orientais, mais ainda explorada no budismo.

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 Operas. 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.

O prólogo por certo contem elementos constitutivos não somente para o “Anel”, mas para o universo musical de Wagner e sua visão normativa de mundo:

A água e o ouro unidos, como um zigoto em desenvolvimento, um gênese filosófica para ele em relação ao mundo. As ninfas, ou musas como princípio infantil e de inspiração geral, mexidas, revolucionariamente pelas forças inorgânicas da terra, que nos força por vezes a sair de nossas zonas de conforto em relação a algo novo.

Se foi ou não a intenção de Wagner a comparar a vontade de Alberich à libido isso será um enigma eterno, mas algo se vê de interessante. Comparemos a cena à realidade

¹⁰³ DONINGTON, Robert. *Wagner's Ring and it's Symbols*. 6ª Edição. Londres: Faber and Faber, 1986, p. 46.

¹⁰⁴ JUNG, Carl G. In. ZWEIG, Connie (Org). *Ao Encontro da Sombra*. 8ª Edição. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 29.

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 princípio criador dos homens, tanto quanto do cosmos e, por isso imanente em toda a criação.¹⁰⁵ Querer mais é nossa natureza! Para a visão oriental budista este é o problema, sofremos a cada vez que desejamos e imergimos neste conflito inicial, presente na criação e também no prólogo wagneriano do “Anel”.

Se esta foi a “dica” do autor vejamos: renúncia ao Amor em nome de atingir o poder total. Esta seria uma contradição à ideia budista, que renuncia não só os desejos mundanos, mas a 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 Opera 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 temas e características do budismo. Wagner demonstraria a sua visão de mundo, dos seres maculados cada vez mais na ira do consumismo (me se tratando da era atual da Segunda Revolução Industrial) e as possíveis consequências, portanto uma obra também retórica e normativa.

Certamente a visão de Cooke deve ser correta: Wagner talvez não tenha pensado em um terço dessas interpretações, mas criou um universo mítico a 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 como a humanidade nos séculos XX e XXI lutariam por mais poder e desejariam ferozmente compreender a divindade.

¹⁰⁵ ZIMMER, Heinrich. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*. 1ª Reimpressão. São Paulo: Palas Athenas, 1993, p. 29.

CONCLUSÃO

“E ali onde pensávamos encontrar uma abominação, encontraremos uma divindade; onde pensávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos; onde pensávamos viajar para o exterior, atingiremos o centro de nossa própria existência; e onde pensávamos estar sozinhos, estaremos com o mundo inteiro.”¹⁰⁶
 – Joseph Campbell

Tivemos sem dúvida uma grande viagem até aqui: iniciando nossa jornada desde o nascimento do autor, com as primeiras influências gerais e, até afetivas às mais distantes e formais a Wagner; seus esboços em primeiras composições e o prelúdio biográfico ao “Anel”. Depois seguimos nosso mergulho pela difícil tarefa de encontrar as definições gerais, bem como da aproximação dos termos chave para nós, em se tratando de Mito, Música e Religião.

Após esta apresentação inicial, nos dois primeiros capítulos, trataríamos do que é e quais são as bases para o budismo e da caracterização inicial do prólogo da obra: suas principais ideias, personagens, análise dos mesmos e aproximação simbólica com o budismo. Tendo por fim alcançado uma visão particular, após densa pesquisa bibliográfica, sobre esta ponte: sofrimento – símbolo – Wagner – “Anel” – Mundo.

E assim um bravo maestro conduziria a sua jornada, como realmente a de um herói, vilão até mesmo para outros. Wagner nunca fora uma unanimidade: desde suas primeiras composições, criticado de início por ser um plagiador de estilos; quando de seu primeiro alçar voo de uma nova estética musical foi considerado um megalomaníaco e autor de uma super-arte para poucos; ao fim de sua vida, por muitos um mito do luxo e da ostentação, bem como de ser um traidor de seus próprios ideais revolucionários, como afirmaria Nietzsche, ao ver Bayreuth como um antro de burgueses mesquinhos e sem essência, e ao resgatar os mitos cristãos em Parsifal.

Uma verdade deve ser dita, Richard Wagner revolucionou o mundo musical e até mesmo literário com sua nova visão por composição. Por meio de sua “arte total” e de seus “temas” musicais, parte integrante e indissociável das próximas composições aos séculos XIX e XX, o romantismo teria seu grande expoente na Alemanha.

O compositor faz sua obra sem às vezes ter a mínima ideia de que maneira esta ou aquelas linhas serão usadas e reinterpretadas, mas esta já é uma necessidade puramente

¹⁰⁶ CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 31-32.

humana, em sempre querer saber o que há além das portas fechadas... às vezes nada, como se diz mesmo o ditado: “às vezes uma porta é só uma porta!”. Música de multidões até o uso deste como Leitmotiv do nazismo e, como bem lembra sua nora Winifred Wagner, de que a música wagneriana pode ter soado como hino hitlerista, mas que Wagner nunca foi um nazista!

Seja como for, o presente trabalho não pretendia e tampouco quer defender um culto imagético a nenhuma ideologia político-social. Certamente o compositor chegaria a um êxito ao tentar criar, a sua maneira, uma reinterpretação dos antigos mitos nórdicos, que aliados à metodologia oriental com o tema determinista do sofrimento e da tragédia, muito influencia uma nova ambiência cultural.

A influência direta sobre os principais conceitos do budismo e de outras fontes orientais puderam se fazer valer na análise apurada do presente estudo.

Além, da questão do sofrimento, implícita e estruturante ao budismo, outros conceitos se veem presentes do prólogo e seguintes ao “Anel”: as quatro nobres verdades são listadas no terceiro capítulo visivelmente implicitamente; a ideia de karma, reproduzida como decorrente da ação do personagem Alberich, para toda a condução, como fio temático no decorrer da Tetralogia; a linguagem musical wagneriana e a mitosfera criada é por excelência normativa e ética e, se assemelhando a proposta religiosa do budismo, para muitos até não vista como uma religião, mas uma filosofia ética religiosa; e, a futura apresentação de um constructo na jornada do herói, para Wagner em *Brünnhilde*, que se comportaria como um *Boddhisatwa*, aspirante à iluminação.

A maior de todas as interrogações, todavia ainda paira na mitosfera construída por Wagner: teria ele feito e usado de qual maneira estes elementos orientais para uma sociedade europeia?

Para o autor, sua música não bastava estar e ser contemplada como arte burguesa nos grandes salões, para ele “a arte total” deveria ser por excelência transformadora de consciências, de cima para baixo, ou seja, do mais abastado para o mais simples, para que a sociedade fosse unida em torno de um ideal. Seja como for, elitizada ou não em Bayreuth após sua morte, seu legado não seria contido, o mundo necessitaria deste novo “tesouro” além das paredes do santuário que Wagner as encerrou. Cosima, sua esposa, bem que tentou, mas em meados dos anos de 1914, Nova York teria seu debut.

Em partes, a visão normativa de Wagner, pelo visto, alcançaria seu êxito: a tentativa de conscientizar as classes mais abastadas para uma sociedade menos estratificada e de mais oportunidades e a própria história nos mostraria por falhar, haja vista as disputas

mercadológicas e estratégicas da 1ª e 2ª Guerras mundiais. Algo ele pode ser felicitado, mesmo em vida veria sua obra se transformar em um gigante, nada até então visto.

A proposta ética defendida por meio deste, na obra wagneriana, poderia querer alcançar um pareamento com a iluminação plena, proposta esta vista no budismo Mahayana. As obras de Wagner seriam um modelo didático-metodológico de apresentação espacial-temporal de adaptações destes temas universais na religiosidade oriental: ter e querer são fatos em meio ao séc. XIX e, isto geraria mais sofrimento com o passar das eras, ainda mais em se tratando do capitalismo industrial gritante; suas obras trazem uma via alternativa de capacitação para aqueles que a vejam, levando assim esta visão normativa para os cantões mundiais por fim.

Sua influencia, sua semente essencial se veria frente aos trabalhos posteriores de Anton Bruckner (1824-1896), César Franck (1822-1890), Jules Massenet (1842-1912), Gustav Mahler (1860-1911) e Arnold Schoenberg, (1874-1951) em se tratando de música; criaria e moldaria os estilos de regência e estilização orquestral com Hans von Bülow (1830-1894), Arthur Nikisch (1855-1922), Wilhelm Furtwängler (1886-1954) e Herbert von Karajan (1908-1989); e moldaria por fim a estética cinematográfica e de composição na atualidade.

É também certo que sua música e suas obras não possuiriam totalmente os dogmas das religiões orientais, mas, pelo levantamento feito neste, vimos que, ao menos superficialmente, o autor “beberia” desta fonte, como base estrutural, por certo em “O Anel dos Nibelungos”, tendo em vista a vida como sofrimento, a questão do uso de Leitmotiv como nuances, que nos lembram do fio kármico acionário dos seres e a busca por uma extinção, uma libertação deste estado de espírito, desta condição.

O trabalho também mostrou uma significância notação, além de atributos simbólicos dos mais variados e possíveis de se extrair dos elementos centrais em meio ao prólogo: características essas que nos lembram de que a obra poderia ser vista como um metabolismo humano, e que cada constituinte da Opera é um arquétipo em potencial, como sugerem alguns autores levantados. Cada um ao assistir este ciclo, presente na vontade do autor no teatro, no santuário por ele vislumbrado e construído, teria poderes suficientes para renovar o mundo e transmitir esta mensagem ao mundo, sendo assim um catalisador vivo da revolução.

E a pergunta, em que o “Anel”, o 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.”.

O presente trabalho pretende abrir essas portas para uma visão um tanto distinta sobre o simbolismo Wagneriano, em se tratando da busca por elementos das religiões orientais e pretende, ao longo de continuidade acadêmica se dedicar a aprofundamentos em relação a cenas posteriores do “Anel dos Nibelungos” e, de que forma essas nuances se transformariam em um universo mítico particular para o mundo: das especificidades e maiores caracterizações religiosas ao longo do “Ouro do Reno” ao desenvolvimento de “A Valquíria”.

BIBLIOGRAFIA

- BOWKER, John. *World Religions*. London: DK, 2006.
- BOWRA, C. W.. *Landmarks in Greek Literature*. Weidenfeld and Nicholson, 1966.
- BURROWS, John. *Música Clássica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- _____. *As Máscaras de Deus – Mitologia Oriental*. 3ª Edição São Paulo: Palas Athena, 2005.
- _____. *Mitos de Luz*. 2ª Edição. São Paulo: Maddras, 2006.
- _____. *O poder do mito*. 21ª Edição São Paulo: Palas Athena, 2003.
- _____. *Tu és Isso*. 1ª Edição. São Paulo: Maddras, 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.
- COELO, Lauro Machado. *A Opera Alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COOKE, Deryck. *I Saw the World End*. 1ª Reimpressão. Londres: Oxford, 2000.
- CROATTO, J. S. *As Linguagens da Experiência Religiosa - uma introdução à fenomenologia da religião*. Trad. de C. M. V. Gutiérrez. São Paulo: Paulinas.
- DONINGTON, Robert. *Wagner's Ring and it's Symbols*. 6ª Edição. Londres: Faber and Faber, 1986.
- DUMOULIN, Heinrich. Buddhism and Nineteenth-Century German Philosophy. University of Pennsylvania Press: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 42, No. 3 (Jul. - Sep., 1981), pp. 457-470, Accessed: 25/02/2009 14:33
- EDINGER, Edward F. *Anatomia da psique*. 5ª Edição. São Paulo: Cultrix, 2007.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcadia, 1979.
- _____. *Mefistófeles e o Andrógeno*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Mito e realidade*. Ed. 4ª. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GREGOR-DELLIN, Martins. *Richard Wagner*. Madri: Allianza, 1980.
- GREY, Thomas (Org). *Wagner*. 1ª Edição. Londres: Cambridge, 2008.
- HOBBSAWN, Eric. *A Era do capital*. 20º Ed.- Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- _____. *A Era das revoluções*. 20º Ed.- Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- HOCK, Klaus. *Introdução à ciência da religião*. São Paulo: Loyola, 2010.
- JASPERS, Karl; BULLOCK, Michael. *The Origin and Goal of History*. London: Routledge and Keegan Paul, 1953.
- JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KINDERSLEY, Dorling. *History Atlas*. 2ª Edition. London: DK, 2005.
- KÜNG, Hans. *Música y religion*. Madrid: Editorial Trota, 2008.

_____. *Religiões do mundo*. Campinas: Verus Editora, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. São Paulo: Record, 2007.

MASSENZIO, Marcello. *A História das Religiões na Cultura Moderna*. São Paulo: Hedra, 2005.

MONIZ, Luiz C. *Mito e Musica em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras, 2007.

PIANNA, Giovanni. *Linguaggio, Musica e Mito in Lévi-Strauss*. Versão Digital, 2003.

RAVERI, Massimo. *Índia e Extremo Oriente; Via de Libertação e da Imortalidade*. São Paulo: Hedra, 2005.

ROSO DE LUNA, Mario. *Wagner: Mitologo e Ocultista*. Madri: Libreria de la Viuda de Pueyo, 1917.

SCHOPENHAUER, Artur In. Moniz, Luiz C. *Mito e Musica em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras, 2007.

SCRUTON, Roger. *Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Londres: Oxford, 2004.

TAME, David. *O Poder Oculto da Música*. 9ª Edição. São Paulo; Cultrix, 1993.

USARSKI, Frank. *O Budismo e as Outras*. 2ª Edição. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2009.

VOLUBUEF, Karin (Org). *Mito e Magia*. São Paulo; UNESP, 2011.

WAGNER, Richard. *My Life* — Volume 1. Projeto Gutenberg (1 de fevereiro de 2004). Página visitada em 16 de dezembro de 2007.

ZIMMER, Heinrich. *Filosofias da Índia*. 4ª Edição. São Paulo: Palas Athenas, 2008.

_____. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*. 1ª Reimpressão. São Paulo: Palas Athenas, 1993.

ZWEIG, Connie (Org). *Ao Encontro da Sombra*. 8ª Edição. São Paulo: Cultrix, 2000.