

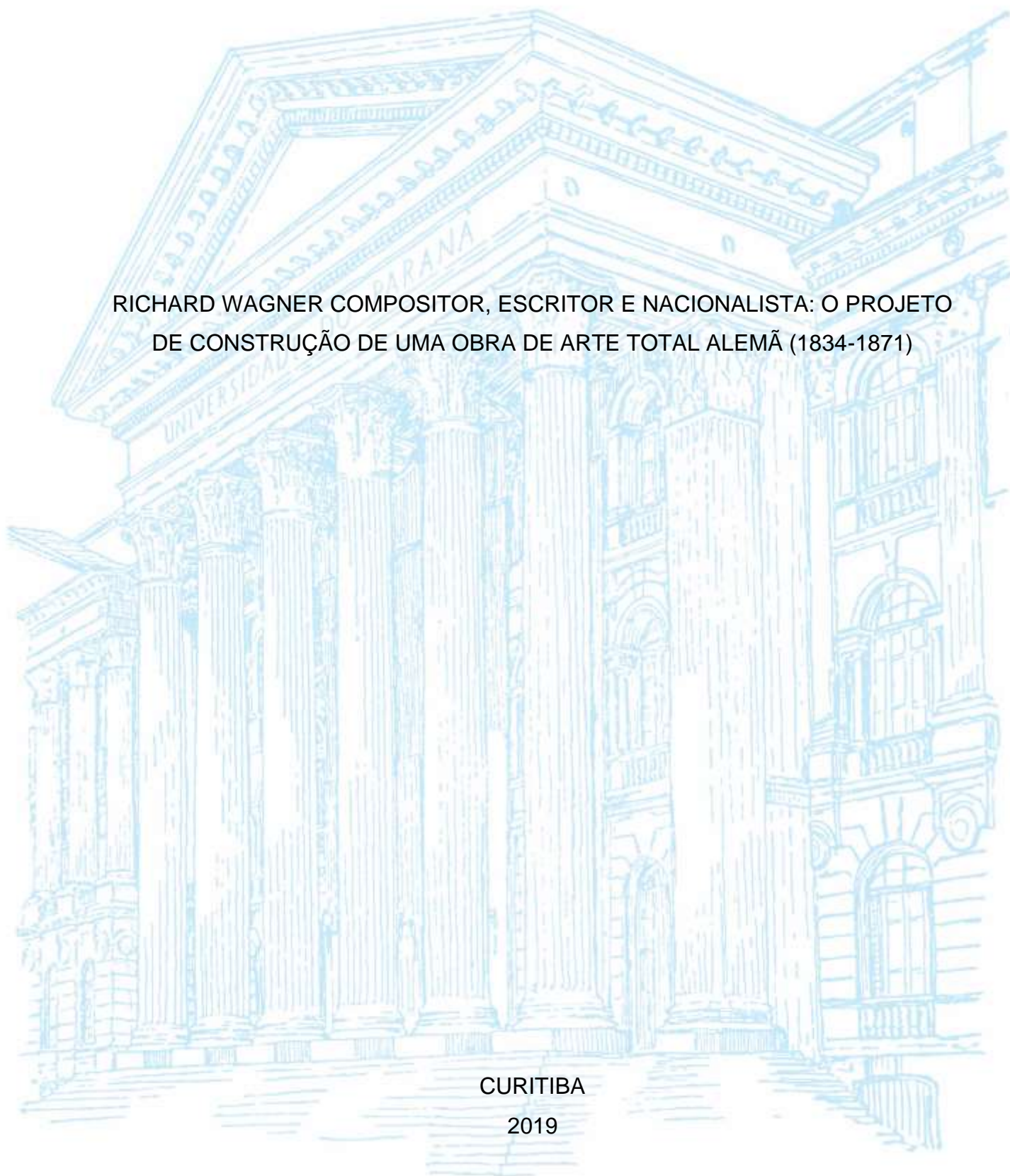
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

AMANDA RIBEIRO COUTINHO

RICHARD WAGNER COMPOSITOR, ESCRITOR E NACIONALISTA: O PROJETO  
DE CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE TOTAL ALEMÃ (1834-1871)

CURITIBA

2019



AMANDA RIBEIRO COUTINHO

RICHARD WAGNER COMPOSITOR, ESCRITOR E NACIONALISTA: O PROJETO  
DE CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE TOTAL ALEMÃ (1834-1871)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. André Egg

CURITIBA  
2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Coutinho, Amanda Ribeiro

Richard Wagner compositor, escritor e nacionalista : o projeto de construção de uma obra de arte total alemã. / Amanda Ribeiro Coutinho. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. André Egg

1. Richard, Wagner, 1813 – 1883 – Crítica e interpretação. 2. Músicos - Alemanha. 3. Ópera - Alemanha - História. 4. Romantismo na música.  
I. Título.

CDD – 780.92



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -  
40001016009P0

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **AMANDA RIBEIRO COUTINHO**, intitulada: **RICHARD WAGNER COMPOSITOR, ESCRITOR E NACIONALISTA: O PROJETO DE CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE TOTAL ALEMÃ (1834-1871)**, sob orientação do Prof. Dr. **ANDRÉ ACASTRO EGG**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 23 de Agosto de 2019.

  
ANDRÉ ACASTRO EGG  
Presidente da Banca Examinadora

  
PAULO RENATO GUÉRIOS  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO  
PARANÁ)

  
FÁBIO POLETTO  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO  
PARANÁ)



Dedico este trabalho aos queridos professores, amigos e família que acompanharam o desenvolvimento da pesquisa, em especial, ao Felipe Augusto Tkac que, mais do que ninguém, me incentivou e me ajudou nos momentos mais difíceis nesses dois anos e meio de mestrado.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer as pessoas envolvidas nesses dois anos e meio no processo de preparação da dissertação. São muitas, mas algumas em especial desempenharam um papel mais que importante.

Ao orientador, Prof. Dr. André Egg, por aceitar a me orientar na pesquisa e por fazer parte dessa luta, que foram esses trinta meses dissertando, sem o apoio dele, não teria sido possível.

Ao programa de Pós-Graduação em História, que mesmo em meios as dificuldades enfrentadas nesses últimos anos, tem sempre mostrado força e dedicação frente a todos os seus alunos.

Aos professores, que se dedicaram em ofertar suas disciplinas possibilitando uma intensa aprendizagem e troca de conhecimento das mais diversas áreas.

A linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa, que proporcionou uma nova perspectiva do estudo da História num universo multidisciplinar e acolhedor que é trabalhar com História Cultural.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo o auxílio a pesquisa, sem o qual este e muito outros trabalhos não existiriam.

A minha família, que mesmo distante do mundo acadêmico, compreendeu as faltas aos almoços, as mensagens quase que mensais e o isolamento que as vezes é necessário, mas que agora se normalizará.

Ao Felipe Augusto Tkac, namorado, amigo, psicólogo e companheiro que está ao meu lado desde a Graduação, me incentivando e trabalhando comigo dias inteiros. Acordando no meio da noite para falar sobre a dissertação, perdendo noites de sono, pensando na pesquisa, etc. Foi, sem sombra de dúvidas, a pessoa mais importante desse processo todo, sem você eu não teria conseguido. Sou eternamente grata por estar comigo e me fazer persistir sempre, mesmo quando tudo não parecia fazer muito sentido.

Aos amigos, que são muitos e que por isso já sou grata, saber que posso contar com cada um de vocês me tranquiliza, cada um do seu jeito me completa e faz parte de mim. Não preciso nem escrever os nomes, pois ao lerem este trecho saberão exatamente de quem falo. Obrigada por estarem na minha vida.

Agradeço a todos, de coração...

*É desta maneira – e não de outra – que o agrupamento de artistas do futuro tem que se constituir, logo que os una o objetivo da obra de arte, e não outro. Pergunta-se-á, então, quem será o artista do futuro. O poeta? O actor? O Músico? O artista plástico? – Digamo-lo simplesmente: o povo. O mesmo povo a quem, ainda hoje, devemos a única verdadeira obra de arte que vive na nossa recordação e que só desfiguradamente imitamos, o povo a quem unicamente devemos a arte.*

(WAGNER, 2003a, p. 207)

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR), busca analisar a vida do compositor alemão Richard Wagner e algumas de suas obras mais importantes de caráter artístico e político no período de 1834 a 1876. Richard Wagner é conhecido por suas grandes produções operísticas, mas ele também foi um importante crítico e reformador da música do século XIX. Em seus textos *A Ópera Alemã [Die Deutsche Oper]*, *A Arte e a Revolução [Die Kunst und die Revolution]* e *A Obra de Arte do Futuro [Das Kunstwerk der Zukunft]*, podemos perceber a construção daquele que foi seu grande projeto de revolução na música, a criação do Drama wagneriano. Desde o primeiro texto, publicado em 1834, o compositor já se mostrava insatisfeito com a ópera e a produção musical do período. Ao decorrer de sua carreira, ele foi cunhando seu projeto de uma *obra de arte do futuro*, além de discutir o papel do músico, que, para ele, se assimilava ao conceito de gênio – *Genie* – trabalhado também por Schopenhauer, inspiração para Wagner na sua filosofia da música. Os conceitos de romantismo e nacionalismo serão utilizados para analisar as obras do compositor, como também para tentar identificar um projeto de criação de uma identidade do povo alemão a partir do Drama wagneriano nas óperas. A análise das óperas do ciclo do *Anel dos Nibelungos [Der Ring des Nibelungen]* finaliza o objetivo desta dissertação em apresentar o projeto wagneriano nas diversas facetas de Richard Wagner.

Palavras-chave: Richard Wagner. Nacionalismo. Obra de arte total. Música. Romantismo na música.



## ABSTRACT

This Master's degree dissertation presented to the Post-Graduate Program in History of the Federal University of Paraná (PPGHIS-UFPR) seeks to analyze the life of German composer Richard Wagner as well as some of his most important works concerning politics and art during the years of 1834 and 1876. Richard Wagner is known for his major opera productions, however, he was also an important reviewer and reformer of nineteenth century music. In his works *The German Opera* [*Die Deutsche Oper*], *Art and Revolution* [*Die Kunst und die Revolution*] and *The Work Art of the Future* [*Das Kunstwerk der Zukunft*], we can see his great project for revolutionizing music, the Wagnerian Drama. Since his first work, published in 1834, the composer had already shown his dissatisfaction with the opera and music production of his time. During Wagner's career he was building the project of *the work art of the future*, besides to it he discussed to role of the composer, which for him was similar to the concept of genius – *Genie* – that was also discussed by Shopenhauer, Wagner's inspiration for the philosophy of music. The concepts of romanticism and nationalism will be used in order to analyze the composer's works and to try to identify a project of identity of the German folk through the Wagnerian Drama at the operas. The analyses of the operas from the cycle *The Ring of the Nibelung* [*Der Ring des Nibelungen*] ends the main goal of this dissertation when presented the Wagnerian project in its various aspects of Richard Wagner.

Keywords: Richard Wagner. Nationalism. Total work of art. Music.  
Music Romanticism.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – RICHARD WAGNER.....	16
FIGURA 2 – REPRESENTAÇÃO DA ÓPERA <i>DAS RHEINGOLD</i> .....	69
FIGURA 3 – REPRESENTAÇÃO DA ÓPERA <i>DIE WALKÜRE</i> .....	72
FIGURA 4 – REPRESENTAÇÃO DA ÓPERA <i>SIEGFRIED</i> .....	74
FIGURA 5 – REPRESENTAÇÃO DA ÓPERA <i>GÖTTERDÄMMERUNG</i> .....	77

## **LISTA DE TABELAS**

TABELA 1 – PRINCIPAIS TEXTOS ESCRITOS POR RICHARD WAGNER.....	21
TABELA 2 – LISTA DAS ÓPERAS DE RICHARD WAGNER.....	64

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>1 RICHARD WAGNER ROMÂNTICO E NACIONALISTA</b> .....	<b>16</b>
1.1 WAGNER: COMPOSITOR, CRÍTICO, ENSAÍSTA, POLÍTICO.....	17
1.2 ROMANTISMO E NACIONALISMO: NOS ESCRITOS DE WAGNER .....	26
<b>2 WAGNER E SCHOPENHAUER</b> .....	<b>48</b>
2.1 UMA FILOSOFIA DA MÚSICA EM SCHOPENHAUER: O GÊNIO ARTISTA E A MÚSICA COMO VONTADE .....	48
2.2 WAGNER LEITOR DE SCHOPENHAUER: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA OBRA <i>BEETHOVEN</i> .....	57
2.3 <i>DER RING DES NIBELUNGEN</i> .....	64
2.3.2 <i>DIE WALKÜRE</i> .....	71
2.3.3 <i>SIEGFRIED</i> .....	72
2.3.4 <i>GÖTTERDÄMMERUNG</i> .....	76
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>78</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>80</b>

## INTRODUÇÃO

Richard Wagner (1813-1883) é amplamente reconhecido por suas composições operísticas e sua reforma musical, foi também um escritor e crítico assíduo da arte e da música, no século XIX, na Europa. Como fonte de análise, usamos alguns de seus principais textos escritos em diferentes períodos da vida do compositor.

Richard Wagner se envolveu, no início de sua carreira, com movimentos revolucionários na Alemanha que tinham como intenção derrubar a estrutura feudal e estabelecer um poder centralizado, além da unificação dos territórios germânicos. Grande parte de seus textos críticos foram escritos e publicados nesse período, essa fase é citada pelo próprio Wagner em sua autobiografia – na qual ele chega a disponibilizar alguns deles – mas, segundo historiadores, foram alterados por ele mesmo por se tratar de um momento revolucionário do escritor, que havia ficado para trás. Ou seja, dessa forma, sobre alguns desses escritos não há a versão original da época da primeira publicação, porque Wagner usava artifícios para manter o anonimato, visto que esses levantes eram fortemente suprimidos em todo o território da Confederação Germânica.

Os textos utilizados na pesquisa foram *A ópera alemã [Die Deutsche Oper]*, publicado em 1834, na revista *Zeitung für elegante welt*. Escrito no qual o compositor apresenta sua crítica à situação da ópera tanto na Alemanha quanto na Europa e já demonstra sua intenção de reformar a música alemã. A tradução para o português utilizada foi a do pesquisador Leandro Ricon, em um artigo publicado em 2011. Essa tradução apresenta alguns problemas que foram levados em consideração nas análises realizadas. *A Arte e a Revolução [Die Kunst und die Revolution]* e *A obra de arte do futuro [Das Kunstwerk der Zukunft]*, ambos livros publicados em 1849, no período revolucionário de Wagner, logo que ele fora exilado por seu envolvimento no levante de Dresden de 1848, foram as obras consultas. As edições utilizadas dessas obras foram as da editora portuguesa Antígona, desta forma, alguns trechos podem apresentar sintaxes próprias do português de Portugal, mas que não interferem nas análises realizadas.

Quanto a obra *Beethoven* foi utilizada a tradução de Anna Hartmann Cavalcanti, publicada pela editora Zahar, em 2010. Essa obra que comemora o centenário de Beethoven, grande ídolo de Wagner, e também contém um estudo dos

conceitos de Schopenhauer na música alemã segundo Wagner. E, por último, o ciclo de quatro óperas do *Anel dos Nibelungos* [*Der Ring des Nibelungen*] finalizado em 1876 e apresentado na inauguração do Teatro de Bayreuth. A tradução utilizada é a de Ramar Nunes, de 2003, na versão impressa, disponível também na versão digital.

Os principais aportes teóricos utilizados foram os pesquisadores do nacionalismo como Stuart Hall, Anthony Smith, Eric Hobsbawm, e do romantismo como Löwy e Sayre. Esses autores ofereceram suporte para as discussões levantadas pela pesquisa envolvendo Richard Wagner e o projeto nacionalista alemão que estava em curso no século XIX, não só na música, mas nas demais artes também, ambiente no qual ele e muitos outros artísticas estavam inseridos.

Como bibliografia auxiliar utilizamos artigos e dissertações de pesquisadores da área de música e da filosofia, como Caio Nocko e Leandro Ricon, Márcio Barros e Sidnei Oliveira, que tem trabalhos recentes sobre a música de Richard Wagner, sua relação com a unificação e também com a filosofia de Schopenhauer.

O trabalho foi organizado em dois capítulos principais e dentro deles subdivisões estratégicas dos temas. O primeiro trabalha as facetas de Richard Wagner, enquanto compositor, crítico, ensaísta e político. Para tal tarefa foram feitas análises de seus textos, inserindo a produção teórica de Wagner nas discussões do romantismo e do nacionalismo desenvolvidas na época.

No segundo capítulo, nos debruçamos a entender os conceitos de Vontade e Representação para o filósofo Schopenhauer, além de verificar a mudança no projeto Wagneriano a partir da interpretação desses conceitos na música. Essa adoção dos conceitos schopenhauerianos nos mostra ainda o papel da música para os dois pensadores, bem como a forma com que ela se torna uma linguagem universal para Wagner, ao mesmo tempo que, no Drama wagneriano, possibilitará resgatar a identidade do povo alemão. Identidade essa que, para Wagner, foi suprimida pela modernidade, no que tange ascensão do capitalismo e a forma como o povo é alienado em relação ao trabalho e ao consumismo. Esse mesmo consumismo fez da música do século XIX um produto, apreciado por um público, a aristocracia, vazio e que aplaude mesmo sem ter tido o mínimo de compreensão daquilo que assistiu, mas que assim como os artistas estavam preocupados com status e, portanto, faziam parte de uma encenação (WAGNER apud RICON, 2011).

Por último, apresentamos a análise das óperas que compõem o ciclo do Anel. A intenção de utilizar essa fonte, parte de tentar identificar como que seu projeto de

arte total foi colocado em prática, nesta que é considerada sua obra prima, que teria levado vinte e seis anos para ser concluída. Portanto, a escolha dos textos teóricos está diretamente relacionada com o diálogo destes com os fenômenos do romantismo e do nacionalismo e ainda a forma com que o compositor apresentou isso em tal ciclo do Anel. A escolha dessa obra está vinculada com o teatro de Bayreuth, que foi inaugurado com a apresentação completa das quatro óperas e que se tornou um santuário para os wagnerianos.

O tema surgiu inicialmente com o objetivo de relacionar a produção musical e crítica Richard Wagner, com a filosofia de Nietzsche e o período de aproximação entre os dois. No decorrer da pesquisa ficou evidente que o assunto demandaria muito mais estudos nas obras de Richard Wagner para que fosse possível fazer essa relação *a posteriori* com o filósofo Nietzsche. Dessa forma, optamos por adentrar o estudo dos escritos de Wagner e o projeto com Nietzsche foi reservado para uma possível continuidade em trabalhos futuros.

## 1 RICHARD WAGNER ROMÂNTICO E NACIONALISTA



Figura 1 – Richard Wagner. Wagner; Gemälde – Acervo: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig 1862. Disponível em: <[https://www.europeana.eu/portal/record/08547/sgml\\_eu\\_php\\_obj\\_gm000912.html](https://www.europeana.eu/portal/record/08547/sgml_eu_php_obj_gm000912.html)>. Acesso em: 24 de julho de 2019.



Richard Wagner (1813-1883) nasceu em Leipzig, em meio às Guerras de Libertação nos territórios dominados por Napoleão. Esse período que fora um tanto conturbado para os alemães, foi também o que despertou uma “sensibilidade nacional” e o fortalecimento de anseios nacionalistas nos territórios de origem germânica, contribuindo para o desenvolvimento do movimento romântico também como um movimento político.

### 1.1 WAGNER: COMPOSITOR, CRÍTICO, ENSAÍSTA, POLÍTICO.

Richard Wagner cresceu em um período de intensa produção cultural e intelectual nos territórios alemães, desde cedo demonstrou interesse e habilidade no campo artístico. A família de Wagner se mudou constantemente após a morte do pai do compositor, poucos meses após seu nascimento. Quando a viúva se casou novamente, se mudaram para Dresden, sob os cuidados do ator Ludwig Geyer<sup>1</sup> (1779-1821). Ele, que foi uma importante referência artística para Wagner, é citado por alguns autores e, até mesmo pelo próprio compositor, em uma carta a sua meia irmã Cäcilie (1815-1893), como sendo seu verdadeiro pai (DEATHRIDGE; DAHLHAUS, 1988)<sup>2</sup>. Em 1826, a família volta para Dresden, onde Wagner se aproxima de seu tio Adolf Wagner – erudito e compositor, famoso e respeitado nos campos da literatura, história e filologia. O tio despertou no jovem Richard o interesse pelos gregos e Shakespeare, temas que estiveram presentes já nos primeiros escritos dele.

Nesse período o jovem Wagner já se dedicava a compor. Em 1828, ele finalizou sua primeira obra, *Leubald*. Iniciou os estudos de teoria da composição e harmonia com Christian Müller (1800-1863), importante compositor e regente local muito relevante na formação musical de Wagner. Foi nesse momento que o jovem compositor sofreu fortes influências de Beethoven<sup>3</sup> (1770-1827). Além das aulas de composição, ele copiava minuciosamente as partituras da Quinta e Nona Sinfonias<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Foi ator e pintor alemão, amigo próximo da família Wagner e, a partir de 1814, padrasto de Wagner. Trabalhou como ator em Dresden de 1809 até sua morte, em 1821. (MILLINGTON, 1995)

<sup>2</sup> Ver também Millington, Seção 6, 1995.

<sup>3</sup> Wagner e Beethoven foram contemporâneos, apesar de nunca terem se conhecido pessoalmente, Beethoven foi a principal influência para Wagner, tanto na parte musical e composicional, quanto na questão política, quando Wagner passou a relacionar com a música alemã. A análise do Beethoven de Wagner nos deixa perceber essas marcas do compositor a partir da percepção do próprio Wagner.

<sup>4</sup> Esses escritos estão no acervo físico de Bayreuth, um dos maiores arquivos sobre Wagner. Algumas informações sobre o acervo podem ser consultadas na página do museu em: <[www.wagnermuseum.de](http://www.wagnermuseum.de)>

como forma de exercício. Além disso, usou em suas primeiras obras instrumentais o modelo do ídolo. Também é possível perceber outras autoridades como Mozart e Haydn nas formas de composição.

A década de 1830 foi o período no qual o compositor começou a escrever suas óperas, bem como sobre a música e a política. Esse foi também o momento em que ele passou a se dedicar profissionalmente à música – coincidindo com o advento de grandes virtuosos como Paganini (1782-1840) e Liszt<sup>5</sup> (1811-1886). Apesar de talentoso, Wagner ainda não tinha reconhecimento por suas composições, dessa forma, sua carreira começou como regente e diretor artístico em pequenos teatros (DEATHRIDGE; DAHLHAUS, 1988).

Em 1833, ele compôs sua primeira ópera *Die Feen* e, entre 1835 e 1836, a segunda, *Das Liebesverbot*. Já em 1839, em meio à escrita de *Rienzi, der Letzte der tribunen*, saiu às pressas de Riga<sup>6</sup>. Wagner e Minna Planer<sup>7</sup> (1809-1866), sua esposa, foram à Paris, para, além de fugir de dívidas, buscavam a aceitação das recentes composições de Richard (GOMES, 2013). Na França, Meyerbeer<sup>8</sup> (1791-1864) foi quem influenciou diretamente Wagner nesse novo momento de sua carreira. Sob a orientação do colega compositor, Wagner compôs *Der fliegende Holländer*. Sem ter a aceitação esperada, logo deixou o projeto de lado e se debruçou a terminar *Rienzi* (GOMES, 2013). Com a ajuda de Meyerbeer, que era um músico já com certa fama e influência, *Rienzi* foi aceita em 1841 para ser apresentada no Teatro da Corte Real de Dresden. A empolgação com o aceite, levou Wagner a finalizar *Der fliegende Holländer* e, mais uma vez, com a ajuda de Meyerbeer, a obra também foi admitida para apresentação (GOMES, 2013).

De volta a Dresden, para a preparação da estreia de *Rienzi*, Wagner iniciou os esboços de *Tannhäuser*. Pouco depois, foi nomeado mestre de capela vitalício da

---

<sup>5</sup> Franz Liszt foi um compositor e pianista húngaro. Ele e Wagner se encontraram pela primeira vez em Paris em 1841. A relação entre os dois baseava-se em compreensão e admiração mútuas, mesmo com o envolvimento de Wagner com a filha de Liszt, Cosima, não afastou os compositores. (MILLINGTON, 1995)

<sup>6</sup> Wagner e Minna Planer foram para Riga, onde o compositor atuou como diretor musical do teatro local, período em que iniciou a escrita de *Rienzi*, no mesmo ano seu contrato acaba e o casal sai as pressas da cidade (GOMES, 2013)

<sup>7</sup> Christine Wilhelmine (Minna Planer), foi uma atriz alemã e a primeira esposa de Wagner, casamento que durou cerca de 30 anos, embora tenham vivido muitos anos separados

<sup>8</sup> Jakob Liebmann Meyer Beer ou Giacomo Meyerbeer, alemão de família judaica, foi um dos mais importantes operistas do século XIX. Apesar de ser fundamental no início da carreira de Wagner, os dois tiveram desentendimentos devido a ascendência judia de Meyerbeer, algo que Wagner registra em cartas e textos que escreve sobre o judaísmo na música.

corte do rei da Saxônia em Dresden. No período de 1844-49, Wagner se dedicou a terminar alguns escritos e projetou alguns de seus mais importantes trabalhos. Em 1846, finalizou um longo projeto de reforma da Orquestra da Corte. Nesse momento, seus interesses políticos e artísticos passaram a se fundir, pois ele acreditava que para alcançar seus objetivos artísticos o teatro precisava ser reformado. Esse espaço era para ele um espelho da sociedade que deveria ser transformada. Porém, seu projeto foi rejeitado várias vezes e assim “quanto mais seus planos para uma reforma do teatro eram rejeitados, mais ele se deixava envolver na política subversiva” (DEATHRIDGE; DAHLHAUS, 1988, p. 34).

Foi nesse período que Wagner começou uma intensa publicação de textos anônimos exaltando a revolução e a anarquia, ao mesmo tempo em que defendia a monarquia. Parece estranho, mas Wagner precisava manter seu trabalho e sabia dos riscos (GOMES, 2013). Porém, não demorou muito até a situação política piorar e a revolução estourar. As Revoluções de 1848 nos Estados da Confederação Germânica seguiram as agitações que vinham ocorrendo em toda a Europa. No contexto alemão, o que levava os alemães à rua foi, também, a ânsia por um território unificado e a adoção de políticas liberais:

A revolução de 1848 na Europa foi a única a afetar tanto as partes “desenvolvidas” quanto as atrasadas do continente. Foi, ao mesmo tempo, a mais ampla e a menos bem-sucedida revolução desse tipo. No breve período de seis meses de sua explosão, sua derrota universal era seguramente previsível; 18 meses depois, todos os regimes que derrubara, com exceção de um, foram restaurados, e após 18 meses de sua irrupção, com a exceção da República Francesa, estava mantendo toda a distância possível entre si mesma e a revolução à qual devia sua própria existência. (HOBSBAWM, 2012, p. 33)

Nos estados alemães não foi diferente, a revolução fracassou rapidamente, e Wagner passou a ser procurado por ter participado do levante. Segundo Deathridge e Dahlhaus, não se sabe com certeza qual foi a atuação de Wagner, mas sabe-se que ele distribuiu cartazes incitando a participação popular no levante.

No que se refere aos textos escritos por Wagner no período de 1840-50, Spencer (1995) afirma que ao reunir o conjunto de sua obra para a publicação de uma autobiografia em 1871, o compositor alterou datas e até mesmo partes dos textos para criar uma narrativa de seu agrado, na tentativa de minimizar seu envolvimento com questões mais políticas, como no caso de seu envolvimento com o movimento

revolucionário em Dresden. Em *A Arte e a Revolução*<sup>9</sup> [*Das Kunstwerk der Zukunft*] de 1849, Wagner inicia seu texto da seguinte forma:

Nos tempos que correm é praticamente generalizado o lamento dos artistas em relação aos prejuízos que a Revolução lhe causou. Mas não é contra as proporções que a luta de rua atingiu, nem contra o abalo inesperado e violento a que o edifício do Estado foi submetido, nem tão-pouco contra a substituição apressada do governo que se dirigem as suas queixas. A impressão que esses formidáveis acontecimentos, em si mesmos, deixam atrás de si, é, na maior parte das vezes, relativamente passageira e o incómodo directo que causam não dura muito tempo. A ameaça de morte que pesa sobre a prática artística, tal como conhecemos até os nossos dias, reside, pelo contrário, no carácter particularmente persistente dos recentes abalos. Os fundamentos vigentes do lucro, do comércio e da riqueza estão hoje ameaçados e, mesmo depois do regresso à calma exterior, depois do completo restabelecimento da fisionomia da vida social, há uma angústia torturante, uma preocupação profunda a corroê-la, a consumir-lhe as entranhas: a inibição dos empreendimentos paralisa o crédito. Quem quer conservar em segurança aquilo que tem renuncia ao ganho incerto. Consequentemente a indústria estagna e a arte não tem do que viver. (WAGNER, 2000, pp. 34-35)

Wagner, que passou grande parte de sua vida fugindo de dívidas e emprestando dinheiro de amigos para se manter, atestou assim, segundo Gomes (2013, p. 140), “sua total incapacidade de viver e de se manter dentro dos limites de seus rendimentos”. O que pode ter ajudado Wagner a viver endividado foi um certo otimismo apressado na consolidação de suas composições, que o levava ao drama financeiro sempre que seus planos desandavam. Essas constantes crises financeiras pela qual o compositor passava estão entre os motivos pelo qual ele se inseriu no cenário político revolucionário da década de 1840. Ele reclamava melhores condições para sua atuação enquanto mestre de capela da corte e aplicação de um projeto que parece ser um esboço da sua *Obra de Arte total* que logo seria apresentada em *A Arte e a Revolução*, de 1849.

A partir das obras de Millington e Deathridge e Dahlhaus, montamos uma tabela com os textos escritos por Richard Wagner de 1834 a 1883. Dado a extensão de escritos, optamos por incluir os textos mais relevantes e relacionados a essa proposta. É importante ressaltar que muitos desses textos se perderam ou são de difícil acesso, por terem sido publicados em jornais ou em periódicos “obscuros”, como afirmam Deathridge e Dahlhaus. Muitos ainda foram publicados por Wagner de forma

---

<sup>9</sup> Utilizo a edição portuguesa da obra: WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. 2 Ed. Tradução de José M. Justo. Editora Antígona: Lisboa, 2000.

anônima ou com o uso pseudônimos, só a partir de um levantamento extenso e trabalhoso poderíamos chegar perto de elencar todos os escritos de Richard Wagner. Além do mais, como citado anteriormente, o próprio Wagner alterou textos e datas ao seu interesse, o que dificulta mais ainda o trabalho para os pesquisadores.

<b>Título</b>	<b>Data</b>
Die Deutsche Oper	1834
Der dramatische Gesang	1837
Über deutsches Musikwesen	1840
Der Virtuos und der Künstler	1840
Eine Pilgerfahrt zu Beethoven	1840
Der Künstler und die Öffentlichkeit	1841
Die königliche Kapelle betreffend	1846
Künstler und Kritiker, mit Bezug auf einen besonderen Fall	1846
Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber	1848
Thikspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Kapelle in Dresden	1848
Der Nibelungen-Mythus: als Entwurf zu einem Drama	1848
Deutschland und seine Fürsten	1848
Die Wibelungen: Weltgeschichte aus der Sage	1849
Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen	1849
Theater-Reform	1849
Die Revolution	1849
Die Kunst und die Revolution	1849
Das Kunstwerk der Zukunft	1849
Das Judentum in der Musik	1850
Oper und Drama	1850-51

Aus der Europe Artiste	1859
Über Staat und Religion	1864
Mein Leben	1865
Was ist deutsch?	1865
Preussen und Österreich	1866
Deutsche Kunst und Deutsche Politik	1867
Beethoven	1870
Über die Bestimmung der Oper	1871
Metaphysik. Kunst und Religion. Moral. Christentum	1878-82
Wollen wir hoffen?	1879
Über die Anwendung der Musik auf aus Drama	1879
Religion und Kunst	1880
Berich über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes: na den Herausgeber des Musikalischen Wochenblattes	1882
Über das Weibliche im Menschlichen	1883

TABELA 1 – Textos escritos por Richard Wagner de 1834 a 1883. Seleção feita a partir das temáticas Política, Arte e Música. FONTE: Próprio autor, 2019.

A vida de Richard Wagner, segundo Patriota (2013), confunde-se com a gênese da Alemanha Imperialista, principalmente nos termos de um encontro ideológico entre o homem e seu tempo, presente tanto nos escritos, quanto na produção artística do compositor. Wagner foi essencialmente compositor de óperas, mas também regente e escritor. Apesar de ser conhecido principalmente por suas composições operísticas, Wagner escreveu importantes textos no decorrer de sua carreira que esclarecem os anseios do compositor, tanto na música quanto, no contexto político no qual estava inserido.

Um dos textos mais emblemáticos e um dos primeiros escritos por Wagner foi *Die Deutsche Oper*<sup>10</sup> [A Ópera Alemã], publicado em 10 de junho de 1834, na Revista *Zeitung für elegante welt*, um periódico ligado ao movimento político-literário e que vinha sofrendo repressões dentro do território confederado alemão e, por isso, foi publicado sem assinatura. O texto de Wagner está diretamente relacionado com o contexto apresentado nos itens anteriores deste capítulo e ainda conectado com o advento do nacionalismo no início do século XIX na Alemanha.

Na primeira parte do texto, Wagner fala da música instrumental, que ele considera, naquele momento, um campo que pertencia aos alemães por direito, em referência aos grandes nomes germânicos como Bach e Beethoven. Mas, segundo ele, “uma Ópera Alemã nós não temos e por isso não temos um Drama Nacional” (Wagner apud RICON, 2011, p. 63). Quando Wagner escreve isso, fica claro como o discurso nacionalista já atingiu o compositor, pois ele acredita que a ópera é capaz de criar uma identidade nacional: algo que fizesse os alemães se sentirem alemães. A importância disto se dava para ele de forma a impedir a influência de uma música por vezes bela, mas pobre em conteúdo; e ainda a sobreposição da música estrangeira sobre a alemã. Wagner admite a importância de grandes nomes da música clássica, como Mozart e Bellini, que “possuíam uma vantagem incomensurável, sobre nós [os alemães], beleza vocal é uma segunda natureza, e suas figuras humanas são tão calorosas em manifestações sensoriais quanto pobres em conteúdo individual” (Wagner apud RICON, 2011, p. 64). Já os franceses tiveram como herança a música dramática de Gluck (1714-1787). Wagner percebeu “o que faltava aos italianos e foi capaz de realizar uma reforma na ópera” (p. 65) resultando numa grande influência para a música francesa.

O compositor considerava necessária a adaptação de algumas características da música estrangeira na música alemã, mas com muita cautela, pois, a incorporação de elementos externos ao contexto alemão poderia enfraquecer mais ainda o espírito nacionalista que ainda era fraco nos territórios germânicos devido a descentralização política, além de dificultar a criação de um drama nacional.

Sobre a situação da ópera naquele momento, Wagner demonstra certa insatisfação, afirmando que, por mais que existam compositores alemães talentosos,

---

<sup>10</sup> O texto original e a tradução usados foram publicados por Leandro Ricon em 2011, por isso fazemos uso do “apud”.

a ópera alemã era falha. Segundo o que Ricon (2011) nos aponta, Wagner, ao criticar a ópera alemã, indica que a busca por erudição deixava de lado o aspecto melódico-humano<sup>11</sup>, semelhante a tentativa do *Aufklärung* anteriormente. Sobre isso Wagner escreve sobre a obra “*Der Freischütz*” de Weber (1821):

Que mesquinho domínio da declamação, que agitado uso deste ou daquele instrumento para enfatizar uma única palavra! Ao invés de jogar fora uma emoção completa com um arrojado golpe, ele esmagou a impressão do todo com detalhes insignificantes e abundância de minúcias. Quão difícil lhe é dar vida a suas peças de conjunto, como ele arrasta o segundo *Finale*! Aqui um instrumento, ali uma voz quer dizer algo absolutamente inteligente, e, finalmente, ninguém sabe o que dizem. E desde que o público é obrigado a admitir no final que não entendeu nenhuma nota do mesmo, as pessoas têm que encontrar seu consolo considerando-o algo surpreendentemente erudito e, por tal motivo, digno de grande respeito. Essa miserável erudição – a fonte de todo o mal alemão. (Wagner apud RICON, 2011, p. 66)

Nesse trecho, o compositor critica o processo de erudição principalmente na música alemã que vinha ocorrendo desde o século XVIII. Os artistas cada vez mais passavam a escrever de forma complexa levando o ouvinte para a não compreensão música: “é ridículo o compositor se vestir nesse nimbo de erudição, é igualmente absurdo para o público dar o ar de compreensão e gostar” (WAGNER apud RICON, 2011, p. 68)<sup>12</sup>. Wagner ainda questiona: “por que não tem um compositor de ópera alemão chegado a fama há tanto tempo?” e ele mesmo responde “porque ninguém sabia como se tornar a voz do povo, - isto é, porque nenhum aprendeu a verdadeira vida quente tal como ela é” (WAGNER apud RICON, 2011, p. 69)<sup>13</sup>.

Um pensamento claro e melodioso, quanto mais compreensível o todo por ele, mais aprendido ele será. O compositor sabe muito bem, ele vê aquilo que faz o efeito, e o que obtém, aplauso, na verdade se torna muito mais fácil a ele, já que a única coisa que ele tem que fazer é deixar-se levar. (WAGNER apud RICON, 2011, p. 67).

---

<sup>11</sup> Esse termo usado por Ricon, segundo ele mesmo, é utilizado na interpretação do texto através do conceito de *Gesang*, que significa ao mesmo tempo a música em si e o aparelho fonador humano (2011).

<sup>12</sup> É interessante perceber mais tarde que conforme Wagner ganha fama, a opinião dele a respeito do papel de destaque do compositor, que aqui 1834 ele critica arduamente, mas que mais tarde ele vai defender.

<sup>13</sup> A tradução que usamos carrega alguns problemas que não puderam ser solucionados a tempo, mas que em trabalhos futuros será repensada.



Baseado nessa concepção, sobre o que faltava na música alemã, foi que Wagner, mais tarde, projetou a criação de uma obra de arte total<sup>14</sup>, capaz de criar nos alemães um reconhecimento cultural a partir da música, e pudesse se estender ao campo político. A ópera era para ele o campo artístico principal para desenvolver esse projeto. Como aponta Peterlevitz:

O status social da ópera no século XIX desagradava profundamente o compositor e não é necessária uma visão utópica da arte para compreender o incômodo: a classe alta reunia-se em récitas para “ser vista” e para realizar negócios, sendo a música colocada como um pano de fundo para estas atividades. Esse público interessava-se em conhecer apenas as principais árias das óperas, assistindo às apresentações de forma descontínua, abandonando-a nos momentos em que os cantores mais importantes ausentavam-se do palco. (PETERLEVITZ, 2015, p. 25)

Assim, o autor ressalta que facilmente podemos fazer a leitura de que o próprio compositor se considerava responsável pela forja dessa identidade musical alemã, mas isso estava diretamente relacionado aos seus próprios anseios, incluindo sua visão de mundo, posições políticas e religiosas e principalmente suas ideias musicais (PETERLEVITZ, 2015). Na década seguinte, Wagner continuou a escrever e a compor suas óperas, caminhando para criação do Drama Wagneriano (OLIVEIRA, 2017).

Essa *obra de arte total* proposta por Wagner é a junção de todas as artes na apresentação operística, ou como ele passa a denominar, no Drama. O verdadeiro Drama, em *A obra de Arte do Futuro*, ele afirma: “só é pensável enquanto produto do impulso colectivo de todas as artes para a mais imediata comunicação a um público coletivo” (WAGNER, 2003a, p. 178). Além disso, ele já enuncia que para o Drama perfeito, também precisamos ter o teatro perfeito, “a medida e a lei são ditadas até nos mais ínfimos pormenores, exclusivamente por aquilo de que se carece” (pp. 178-179). Ele continua e nos indica como será esse teatro do futuro:

A cena tem, antes de mais, que preencher todas as condições de espaço para a acção dramática colectiva que nela há-de representar-se; em segundo lugar, porém, tem de resolver estas condições na intenção de levar acção à percepção e à compreensão dos olhos e dos ouvidos dos espectadores. Na organização do espaço dos espectadores é a exigência de compreensão da obra de arte que, no plano óptico e no plano acústico, dita a lei necessária, à qual só a beleza da disposição dos elementos – a par da adequação aos fins – pode corresponder; porque o desejo do espectador colectivo é precisamente o desejo da obra de arte, para cuja apreensão ele terá que ser

---

<sup>14</sup> *Gesamtkunstwerk* é o conceito que wagneriano que nomeia o Drama criado por ele, que reunia numa mesma obra música, teatro, canto, dança e artes plásticas.

determinado por tudo o que lhe surge perante os olhos. E assim, pelo ver e pelo ouvir, o espectador colectivo transporta-se inteiramente para o palco. (WAGNER, 2003a, p. 179)

É a partir desse projeto da *obra de arte do futuro* [*Das Kunstwerk der Zukunft*] (o Drama wagneriano) e do teatro do futuro, que o compositor escreve suas principais óperas. O Anel dos Nibelungos por exemplo, ciclo de quatro óperas, foi projetado especialmente nesses moldes descritos por Wagner e apresentado pela primeira vez no teatro de Bayreuth, projetado pelo compositor.

## 1.2 ROMANTISMO E NACIONALISMO: NOS ESCRITOS DE WAGNER

Em *A Obra de Arte do Futuro* [*Das Kunstwerk der Zukunft*], Wagner apresentou a importância da ideia de “povo” para ele:

*Quem é o povo?* É necessário que comecemos por nos entender quanto à resposta a dar a esta pergunta extremamente importante. O povo foi, desde sempre, a síntese *de todos os singulares* que compõe uma *comunidade*. A princípio era a família e as tribos; depois, a nação, enquanto união das tribos por via da semelhança linguística. Contudo, no plano prático por intermédio do poder generalizado do império de Roma que absorveu as nações, no plano teórico por intermédio do cristianismo que admitia em si apenas os homens, ou seja, os homens cristãos e não os homens com a sua nacionalidade própria, o conceito de povo foi-se alargando ou volatilizando de tal maneira que hoje podemos entender por ele ou o homem em geral ou então, mediante uma suposição política arbitrária, uma certa parte dos cidadãos, vulgarmente a parte não possidente. (WAGNER, 2003a, p. 17, grifos do original)

Wagner vai além e define que o povo [*folk*] é a síntese daqueles que sentem uma falta, uma privação coletiva, a este são pertencentes aqueles que reconhecem a privação que é sua, como sendo coletiva. A privação é para ele, a força da verdadeira carência, uma carência comum, só quem sente essa “verdadeira carência” é digno de satisfazê-la, “só a satisfação de uma verdadeira carência é necessidade, e só o povo age segundo a necessidade, e por isso de modo irresistível, triunfante e incomparavelmente verdadeiro” (WAGNER, 2003a, p. 18, grifo do original).

Ao definir dessa forma, Wagner sobrepõe o que Agamben chama de polaridade do conceito de povo. Para o autor, o povo é aquilo que para sê-lo, deve negar o seu oposto, ou seja, pensando no caso alemão, quando o indivíduo se diz alemão, ele está também dizendo aquilo que ele não é: francês, inglês, italiano, etc. Essa exclusão

parte da ideia de que a fonte pura da identidade está no sangue, na língua e no território. E ainda:

Tudo ocorre como se aquilo que chamamos de povo fosse, na realidade, não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois polos: de um lado, o conjunto Povo como corpo político integral, de outro, o subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos; ali uma inclusão que se pretende sem resíduos aqui uma exclusão que se sabe sem esperanças; num extremo, o Estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a reserva – corte dos milagres ou campo – dos miseráveis, dos oprimidos, dos vencidos que foram banidos. (AGAMBEN, 2017, pp. 36-37)

Para Wagner, a arte seria capaz de promover a unidade entre os homens em busca do bem comum, *a obra de arte do futuro* seria a expressão de uma sociedade sem classes. Peterlevitz (2015) aponta para a contradição de que ao mesmo tempo em que Wagner pregava o fim da sociedade de classes ele defendia a divisão de funções, colocando o artista como o líder do povo, ou seja, ele assumia um papel dual frente aos alemães: ao considerar-se parte do por pensar agir pelo bem comum, e ao se destacar dele, por ter o artista o papel de liderança.

Ao longo dos anos de 1850, muito do idealismo de Wagner fora confrontado com a realidade do compositor, mas a idealização de um teatro livre a todos os alemães para a apresentação de suas grandes produções continuou, e culminou na construção do *Festspielhaus* de Bayreuth, em 1876. Lá aconteceriam, pelo menos nos planos de Wagner, festivais acessíveis para todos os alemães sem distinção de classe. O mais importante para ele ainda seria a queda da visão da arte como um entretenimento qualquer para apreciação da aristocracia. A arte, para o compositor, só atingiria o povo alemão se se desvinculasse de uma cultura inatural, ela tinha que vir de baixo, da cultura natural do *povo*. Em *A arte e a Revolução* [Die Kunst und die Revolution], Wagner escreve:

Ora é precisamente a Revolução e não a Restauração que nos pode devolver essa suprema obra de arte. A tarefa que se nos apresenta é infinitamente maior que aquela que em tempos foi levada a cabo. Se a obra de arte grega sintetizava o espírito de uma nação bela, a obra de arte do futuro tem que abarcar em si o próprio espírito da humanidade livre, para lá de todos os limites respeitantes às nacionalidades. Nela, o cunho nacional não pode ser mais que um adorno, um estímulo oriundo da diversidade individual, mas nunca um obstáculo espartilhante. Assim sendo, a criação que nos compete não se confunde com nenhuma reprodução da arte grega. Houve de facto quem tivesse tentado a absurda restauração de uma cultura grega de imitação – o que não espanta, já que há artistas capazes de tudo para

responder às encomendas –, mas tais tentativas resultam sempre num artifício sem carácter próprio, manifestações do mesmo esforço hipócrita que constantemente encontramos cristalizado na história oficial da civilização em lugar da única luta real, a da natureza. (WAGNER, 2000, pp. 84-85)

Nesse período, Wagner escreveu seus textos mais conhecidos sobre política: *Über Staat und Religion* [Sobre Estado e Religião], *Was ist deutsch?* [O que é germanidade?] e *Deutsche Kunst und Deutsche Politik* [Arte e Política Alemãs]. Em todos esses textos é clara a tentativa de Richard Wagner em exaltar as características dos alemães ao mesmo tempo que expressa seu desejo de criar uma arte que expressasse um “espírito nacional”.

As intenções dele estavam alinhadas com o romantismo, corrente de pensamento que virou sinônimo de um período da história dos movimentos artísticos, ou seja, esse projeto de Richard Wagner<sup>15</sup>. A palavra romantismo antes de ser ligada a uma corrente de pensamento e também artística, fazia referência à literatura antiga das línguas de origem romana, como: francês, espanhol, português, italiano e romeno. E então no século XVIII, ela também passou a denominar uma época literária entre 1790 e 1830, nos países europeus, chegando até as colônias ao longo do século XIX.

Aquilo que se considera ser o objetivo da vida orienta a nossa educação e a dos nossos filhos. Os povos germânicos educavam-se para a guerra e para a caça, o homem cristão sincero para a continência e para a humildade. O súbdito do Estado moderno é preparado para ganhar dinheiro na indústria, preparação que pode passar inclusivamente pela arte e pela ciência. Se o homem livre do futuro já não tiver por objetivo único ganhar a vida de se, pelo contrário, por intermédio de uma nova fé, que em rigor será um novo saber posto em prática, estiver completamente fora de causa a questão da subsistência, ultrapassada em benefício de uma atividade natural que corresponda às capacidades dos indivíduos, ou seja, se a indústria deixar de ser dona dos nossos destinos para passar a estar ao nosso serviço [...]. (WAGNER, 2000, p. 94)

O romantismo surgiu como uma corrente filosófica, que alcançou o ambiente político e artístico ao longo do século XIX e ganhou forma, aliado ao nacionalismo e movimentos de unificações dos emergentes estados-nação. O liberalismo também foi importante nesse contexto – tendo aparecido com o advento do iluminismo, surgiu

---

<sup>15</sup> “Os termos romantismo e romântico adquirem definitivamente o significado moderno com Mme. De Staël. Em sua obra *De l’Allemagne (Da Alemanha)* de 1813, ela faz a famosa distinção entre poesia clássica e poesia romântica; a primeira, restrita à Antiguidade greco-latina, a segunda, originária da Idade Média, da poesia trovadoresca” (GOMES; VECHIE, 1992, p. 18-19).

como uma ideologia da burguesia inglesa que buscava ascendência e legitimação sobre o proletariado – pois assim como o romantismo, esteve ligado a movimentos nacionalistas.

Já no final do século anterior, os ingleses se definem como nação, por meio do liberalismo político, que no Século das Luzes, atrelado à ideologia de uma economia impulsionada pela Revolução Industrial, possibilita a ascensão da burguesia. Paulatinamente, a classe burguesa estende seu *modus vivendi* sobre todos os setores da atividade social e cultural. (GOMES; VECHI, 1992, p. 15)

Segundo os autores, a partir da ascensão da classe burguesa vários efeitos são percebidos na literatura e nas artes, pois “até então o artista não reconhecia nem respeitava o burguês: sua figura era vista como carente de dignidade e, portanto, imprópria para ser aproveitada na tragédia. Sempre ridicularizada, povoava o universo grotesco da comédia” (GOMES; VECHIE, 1992, p. 15). O drama burguês que surgiu com as novas ideias, traz um indivíduo que pensa e age por razões práticas. Os artistas começam a buscar inspiração na idade média e nas especificidades da terra nacional e assim, vê-se o desencadeamento de uma onda nacionalista pela Europa e nas colônias, ao longo do século XIX.

Embora seja possível indicar essa contribuição inglesa, as condições específicas da Alemanha fizeram desta região o principal berço do movimento romântico. O surgimento do movimento *Sturm und Drang*<sup>16</sup> [Tempestade e Ímpeto] foi a principal resposta dos alemães, que teve como característica a exaltação do sentimento em oposição à racionalização e a figura do “gênio”. A palavra “gênio”, em alemão *Genie*<sup>17</sup>, começa a aparecer na literatura e na filosofia a partir do século XVIII.

Segundo Rosenfeld, boa parte da dramaturgia do movimento *Sturm und Drang* está no conflito entre o herói elementar ligado à natureza e a sociedade civilizada. Para o autor, essa sociedade abstrata reflete o absolutismo alemão da época e a busca pela liberdade em diversos pontos:

A grande prisão do absolutismo alemão torna-se, portanto, na concepção dos jovens “gênios”, em cadeia eterna e absoluta. O homem genial – Prometeus e Fausto ao mesmo tempo – é fatalmente condenado a definhar no cárcere do mundo. Em última análise, este conflito só pode ser solucionado pela

---

<sup>16</sup> Este é o título de uma peça de Friedrich M. Klinger de 1776, que passou a denominar um período e um estilo do período pré-romântico.

<sup>17</sup> A discussão do conceito de *Genie* será mais bem trabalhada no capítulo 2.

morte. Mas é ao grande indivíduo que deve ser atribuído o direito – não à sociedade, que aniquila a liberdade. Os deveres e convenções impostos pelo coletivo limitam os impulsos vigorosos e “naturais” do gênio. Ser extraordinário que é, deve ter direitos extraordinários. (ROSENFELD, 1965, p.10)

Essa visão da sociedade como aniquiladora da liberdade do indivíduo é proposta por Rousseau, que pode ser considerado um dos precursores do romantismo na França. Para o filósofo, o ser humano era originalmente bom, o que o corrompeu foi a sociedade e seus valores culturais que criaram uma desigualdade artificial de origem social. Daí surge a busca na natureza humana selvagem pela essência de todos os homens, a liberdade, não apenas social, mas também emocional e sentimental. Ao identificar a fonte da corrupção humana, Jean Jacques Rousseau (1712-1778) estabeleceu um profundo pessimismo em relação à sociedade e à civilização, ideia que será retomada pelos românticos.

Dentro do movimento *Sturm und Drang* ainda era possível identificar uma corrente do “sentimentalismo” [*Empfindsamkeit*] – tendência da última fase do Iluminismo europeu. Na Alemanha, esteve ligada ao *pietismo* – corrente protestante de cunho místico em oposição à Igreja Protestante oficial – que foi a expressão de uma religiosidade baseada nas escrituras, experiência religiosa pessoal e amor ao próximo. Opondo-se ao dogmatismo formal, o *pietismo* contribuiu para preparar o movimento espiritual da época goethiana – separando o sentimento religioso do dogma e a individualizando – assim, ele preparou as almas para o irracional. O lirismo de *Klopstock*<sup>18</sup> é um exemplo conhecido, que tratava de temas como: amizade, amor, virtude, divindade e uma piedade fervorosa que encontra Deus nos esplendores da natureza.

Mesmo os alemães tendo já vários nomes no âmbito cultural e literário, ainda faltava um aporte teórico para o romantismo. Esse “vazio” foi ocupado por Johann Gottfried Herder (1744-1803), que apareceu com uma nova literatura espontânea, nascente da paixão e do sentimento, ao contrário daquela literatura elaborada pelo formalismo racionalista. A língua para Herder era a revelação do divino e a poesia a

---

<sup>18</sup> O alemão Friedrich Gottlieb Klopstock, escreveu a epopeia religiosa *Messias* que o tornou o poeta mais admirado da sua geração, foi um dos precursores do movimento nacional alemão e muito saudado pelos românticos da geração de Goethe.

expressão extrema dessa linguagem, dessa forma, era possível a manifestação da individualidade do indivíduo ou de um povo.

Uma nação . . . não tem nada mais valioso que a língua de seus pais. Nele vive todo o seu tesouro espiritual de tradição, história, religião e princípios de vida, todo o seu coração e alma. Privar tal nação de sua língua, ou rebaixá-la, é privá-la de sua única posse imortal transmitida de pais para filhos. (HERDER apud WILSON, 1973, p. 827, tradução nossa)<sup>19</sup>

Segundo Drijard (1971), a mudança causada por ele foi total, a obra de arte grega e romana perdeu seu valor “canônico” e o folclore, os cantos populares [*Stimmen der Volker*] e a poesia lírica alemã foram renovados. E ainda “a noção de gênio singular de um povo ou de um indivíduo” (p. 99) instaurou-se e teve repercussões até mesmo no plano político. Essa perspectiva fica clara nas palavras do próprio Herder:

Vou adiante; se na poesia, o pensamento e a expressão aderem firmemente um ao outro, sem dúvida, então, deverei poetar na língua na qual tenho o maior domínio e poder sobre as palavras, o maior conhecimento das mesmas ou, pelo menos, a certeza de que minha ousadia não se torna anarquia; e, sem dúvida, esta é a língua materna. Ela imprimiu-se em nós primeiro e nos mais tenros anos, quando através de palavras colecionamos na alma o mundo de ideias e de imagens que se torna um cofre de tesouros para o poeta. É nela, pois, que deverá meditar e encontrar expressões com maior facilidade; nela deverá encontrar a riqueza de imagens e cores, inevitavelmente necessária ao poeta; nela deverá encontrar o ribombar do trovão e o fulgor do relâmpago que lançara como mensageiro dos deuses; nela está como que plantada nossa alma; nosso ouvido e nossos órgãos da fala foram com ela formados. (HERDER apud ROSENFELD, 1965, p. 46)

Herder é também considerado o fundador do ideal secular do conceito de *Bildung* – esse termo deriva da palavra *Bild* [imagem] e foi usado desde o século XIV na esfera religiosa; só com Herder teria passado para esfera secular – segundo Alves (2019), o ideal educacional<sup>20</sup> que derivou desse valor crítico apresentado por Herder, teve profundas repercussões no pensamento e na sociedade alemã na segunda

---

<sup>19</sup> Texto original: a nation ... has nothing more valuable than the language of its fathers. In it lives its entire spiritual treasury of tradition, history, religion, and principles of life, all its heart and soul. To deprive such a nation of its language, or to demean it, is to deprive it of its sole immortal possession transmitted from parents to children. (HERDER apud WILSON, 1973, p. 827).

<sup>20</sup> A pedagogização do conceito de *Bildung*, segundo Alves, já estava em andamento a partir de escritos de autores como Klopstock e sua obra *Messias*, que tem a figura do Messias colocada como educadora dos jovens.

metade do século XVIII. A particularidade na crítica de Herder sobre a formação humana está na crítica da cultura. Segundo ele, “a humanidade não é um estado no qual entramos ao nascer, mas uma tarefa a ser realizada por meio da disciplina e do esforço consciente de cada um” (HERDER apud ALVES, 2019, p. 5). O Estado, para o pensador, seria responsável por dar as condições para que as inclinações e potencialidades de cada possam se desenvolver individualmente, para ele, isso faria do indivíduo um melhor servidor da sociedade e do Estado (ALVES, 2019).

A Alemanha, nesse período, era uma “colcha de retalhos” de pequenos principados autônomos, com uma rígida estratificação social e pouca criação cultural. Isso só começa a mudar com a ascensão da Prússia ao fim da Guerra dos Sete Anos (ALVES, 2019, p. 7). Segundo Alves (2019), esse processo de modernização pelo qual essa sociedade passou de forma que o conhecimento se tornou especializado através das divisões do trabalho e o desenvolvimento da ciência, o *Bildung* (como ideal universalista) surgiu como uma reação a essa fragmentação. Uma das funções do ideal clássico é a integração pela educação e a cultura, “essa função está associada à noção normativa de humanidade e a ideia de indivíduo integral como instância unificadora e totalizadora” (ALVES, 2019, p. 7).

A questão fundamental colocada pelos teóricos neo-humanistas da *Bildung*, conforme coloca Alves 2019, era “como forjar o vínculo entre a pessoa e sua cultura?” (p. 8). A resposta está diretamente ligada ao objeto desse estudo, Richard Wagner e arte como linguagem universal e unificadora:

A contemplação artística é exemplo de uma experiência que liberta o indivíduo de seu egocentrismo e suspende a clausura que faz com que ele viva apenas segundo seus interesses e desejos. Segundo Humboldt, uma vida dedicada à *Bildung* é um esforço contínuo de autoaperfeiçoamento, como fim em si mesmo, sem nenhum objetivo externo ou utilitário. Esse esforço pode ser comparado ao do artista na produção de uma obra de arte. Tal como o artista que dá forma à matéria bruta que tem em suas mãos, *Bildung* consiste em modelar o conteúdo plural e espontâneo das experiências vitais em uma totalidade harmônica e coerente (ALVES, 2019, p. 8, grifos do original).

De 1770 a 1815, o conceito *Bildung* na Alemanha, se apresentava como um conceito universalista, que estava associado com autonomia e autodeterminação individual, na educação ecoavam, segundo Alves (2019), os ideais de um saber puro e desinteressado, desvinculado de finalidades externas e objetivos utilitários (p. 10). Foi, então, a partir de uma proposta de reforma do sistema educacional, que a Prússia



convocou Humboldt e os neo-humanistas para desenvolverem um modelo educacional a partir dos moldes das humanidades (*Humanitätsideal*) (ALVES, 2019). Com a reforma, foi adotada a pedagogia Pestalozzi<sup>21</sup>, no nível secundário foram criados os *Gymnasien* e, em 1810, fundada a Universidade de Berlim, que serviria de modelo para reorganização das demais universidades, tudo isso, dentro dos ideais de individualidade dos humanistas (ALVES, 2019).

Esse sistema segundo Humboldt, transformaria a educação e constituiria um único caminho acessível a todos para uma formação humana integral. Mas, na prática, o que ocorreu foi o aumento do controle estatal sobre os indivíduos, esse sistema inclusive serviu de instrumento para os nacionalistas prussianos (ALVES, 2019).

Nietzsche, segundo Britto (2010), viu na *Gesamtkunstwerk* de Wagner um projeto de renovação da *Bildung*, a figura do gênio [o artista do futuro] como um meio da unidade de todas as coisas. Essa unidade originária reúne não só as esferas do conhecimento, mas também as da vida pública (BRITTO, 2010). A vida de Wagner é oferecida por ele mesmo como ilustração de seu projeto de artista do futuro

Aqui, o gênio assume o comando de seu destino – e aí está sua maior arte. A narrativa de suas memórias nos mostra como a tendência primitiva de sua personalidade pôde se desenvolver subterraneamente, apesar dos interesses externos – políticos, financeiros; como esse “impulso comunicativo artístico [*künstlerischer Mittheilungstrieb*] sempre acabara por transformar sua vida em uma experiência artística. Há traços indiscutíveis da tão alardeada megalomania de Wagner presentes nessas passagens, mas o mais importante é que foi justamente o modo pelo qual elas vincularam a grandiosidade do projeto de recuperação da unidade originária do homem e o personalismo, que garantiu todas as suas dimensões, que sustentou sua metafísica do gênio e sua proposta estética em geral, não nos importando aqui se sua origem é de ordem psicológica ou não. (BRITTO, 2010, p. 203)

Os precursores do romantismo literário alemão foram Goethe (1749 – 1832) e Schiller (1759 – 1805), importantes na tentativa de dar forma a uma ideia de Alemanha no campo intelectual muito antes que ela fosse viável como unidade política<sup>22</sup>. O

---

<sup>21</sup> Johan Enrich Pestalozzi (1746-1827), seguindo a corrente neo-humanista, foi precursor da reforma educacional prussiana.

<sup>22</sup> Quando falamos Alemanha antes de 1871, quando ocorreu a unificação, estamos nos referindo ao conglomerado de principados alemães, a escolha do termo se deu a partir dos autores utilizados.

crítico alemão Korff<sup>23</sup> dividiu, em sua obra, o período de produção de Goethe em quatro momentos: 1) O *Sturm und Drang*, 2) o idealismo razoável, 3) o classicismo propriamente dito e, por último 4) o Romantismo ou idealismo metafísico.

Goethe era herdeiro de uma família burguesa, de tradições romanas e cristãs da região do Reno. Ele soube, segundo Drijard (1971), dar ao *Sturm und Drang* a expressão mais forte e ao mesmo tempo mais característica. Schiller, ao contrário de Goethe, veio de uma família modesta e uma educação militar, sob um ambiente rígido, foi leitor de Goethe, Lessing e Klingel em segredo. A partir desse contato, Schiller se apaixonou pelos autores e os ideais defendidos por eles, tendo mais tarde uma aproximação pessoal com Goethe. *Die Rauber* começou a ser escrito pelo jovem Schiller na *Carlsschule*, ambiente de opressão, que culminou no nascimento da obra considerada uma das maiores expressões do romantismo alemão (DRIJARD, 1971).

Mesmo numa Alemanha sensivelmente atrasada em seu desenvolvimento capitalista, o movimento *Sturm und Drang* dos anos de 1770 e, sobretudo o *Werther* de Goethe, testemunham um romantismo de primeira importância. [...] Na época, as relações capitalistas e os costumes burgueses estão solidamente estabelecidos na Alemanha e 'não se deve esquecer que as contradições na evolução da burguesia não se encontraram em qualquer outra parte um sentimento tão apaixonado e uma expressão tão viva quanto, precisamente, nessa literatura alemã do século XVIII'. (LÖWY; SAYRE, 1993, p. 19)

O romantismo de Jena [ou Jena]<sup>24</sup>, teve marcos importantes como: a fundação da revista doutrinária *Athenaeum*<sup>25</sup> (1798), a publicação do grande romance de Novalis (1801) e ainda as *Conferências sobre literatura e a Arte* de Schlegel. Já a segunda geração (1806-1826) esteve mais preocupada com a tradição nacional, folclore e a linguagem, tornando-se mais política e mais artística que a primeira, e é nesse ambiente que Wagner está inserido.

---

<sup>23</sup> Hermann August Korff (1882-1963) foi um germanista autor da volumosa obra "O espírito da época de Goethe" [*Geist der Goethezeit*] obra em quatro volumes escrita entre 1923 e 1953. A consulta à obra de Korff foi mediada pelo livro de Drijard e o Benjamin "A origem do Drama trágico alemão".

<sup>24</sup> Localizada atualmente no estado da Turíngia, a cidade é conhecida pela Universidade de Friedrich Schiller que foi dirigida no início do século XIX por Goethe, além de ter tido como professores alguns dos mais importantes nomes do romantismo alemão da época, como: Fichte, Hegel, Schelling, Schlegel e Schiller. Descrito por Drijard (1971) como um laboratório alquímico de ideias e fórmulas, preocupado em reconstruir filosoficamente o mundo, essa que é reconhecida como a primeira geração dos românticos.

<sup>25</sup> Revista fundada pelos irmãos Schlegel para acabar com a antiga *Teutscher Merkur* [Mercurio Alemão] de Wieland (fundada em 1773, publicou os trabalhos de Goethe e Schiller) e para competir com a *Die Horen* [Os ouvintes] de Schiller (criada em 1795, foi a primeira revista literária do classicismo alemão teve como colaboradores nomes como Fichte, Goethe, Herder e Hölderlin).

Com uma ideia mais geral do que foi o romantismo, podemos, sob auxílio de autores mais recentes, pensar o romantismo não mais como um movimento linear ou então coerente, mas com um caráter naturalmente contraditório. Além disso, para Michel Löwy e Robert Sayre, outra característica dele é ser anticapitalista e ainda:

A um só tempo (ou ora) revolucionário e contra-revolucionário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, restitucionista e utopista, democrático e aristocrático, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual... Contradições que atravessam não apenas o “movimento romântico”, mas a vida e a obra de um único e mesmo autor e, às vezes, de um único e mesmo texto. (LÖWY; SAYRE, 1993, p. 11)

Esse autor de quem falam os autores é Richard Wagner. Como já exposto anteriormente, o compositor se envolveu na revolução e escreveu sobre isso e, ao mesmo tempo, tentava se manter enquanto artista sob o manto da corte alemã. O passado objeto da nostalgia romântica – o que o presente perdeu existia antes, num passado mais ou menos longínquo – pode ser, segundo os autores, inteiramente mitológico, como *Der Ring des Nibelungen* [O Anel dos Nibelungos] ou bem próximo do real, mas seja qual for sempre haverá uma idealização do passado (1993). Löwy afirma que isso se dá por causa da tendência anticapitalista do romantismo,

A visão romântica toma um momento do passado real em que não havia características negativas do capitalismo, ou estas eram atenuadas, quando características humanas sufocadas pelo capitalismo ainda existiam, e o transforma em utopia, molda-o como encarnação das aspirações e das esperanças românticas. (LÖWY; SAYRE, 1993, p. 23)

O romantismo, para Löwy e Sayre, pode ser definido como *Weltanschauung* [visão de mundo], “como uma estrutura mental coletiva específica a certos grupos sociais” (1993, p. 17). As formas de expressão incluem literatura, belas artes, filosofia, pensamento político e econômico, etc. Portanto, o “reencantamento” do mundo pela imaginação é um importante aspecto do romantismo e é também o que o torna singular na Alemanha, assim como na França, ao mesmo tempo que compartilham traços próprios do movimento ou uma mesma visão de mundo.

Os autores ainda sugerem uma tentativa de tipologia sumária do romantismo: restitucionista, conservador, fascista, resignado, liberal, revolucionário (incluem

jacobinos, populistas, socialistas, libertários e marxistas). Para nós, o mais relevante é o romantismo restitutionista, no qual se encontra um grande número de escritores e artistas, inclusive Richard Wagner. Ele é restitutionista porque suas aspirações rodeiam a restituição de um passado perdido,

Os românticos alemães se voltaram para o ideal de uma restauração medieval cujos valores dominantes são a ordem hierárquica dos *Stände* [Estados], laços feudais de pessoa a pessoa, a comunhão de todo o corpo social na fé religiosa e no amor pelo monarca” (LÖWY; SAYRE, 1993, p. 43, grifo do autor).

Assim como o romantismo, os conceitos de nação e nacionalismo surgiram na Europa já no fim do século XVIII, mas ainda hoje são muito discutidos, isso porque são conceitos voláteis tanto no campo político quanto no teórico, mas especialmente no primeiro. Dessa forma, primeiramente, é preciso conhecer o que dizem os importantes teóricos desses temas, como: Ernest Gellner, Benedict Anderson, Eric Hobsbawm e Stuart Hall, para então entender a relação e a importância do nacionalismo na compreensão do objeto desta pesquisa, bem como do método de análise.

Para Ernest Gellner, o

[...] nacionalismo é uma teoria de legitimação política, a qual exige que as fronteiras étnicas não atravessem as fronteiras políticas, e, em particular, que as fronteiras étnicas dentro de um certo estado [...] não devem separar os detentores do poder dos demais (GELLNER, 2008, p. 1, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Isso significa, para o autor que, por mais que existam muitas nações em potencial, o fato de que elas ainda vivem “misturadas” de forma complexa em determinados territórios, impede que exista uma unidade política e étnica homogênea. Um exemplo disso são as guerras étnicas e genocídios que perduram até o século XXI, impulsionados principalmente por disputas de territórios vinculadas a tradições e a culturas específicas ligadas a esse. Por isso, Gellner escreveu que, na perspectiva nacionalista, esta vinculação entre território e “etnia” se dá apenas se “[...] se mata,

---

<sup>26</sup> Texto original: “[...] nationalism is a theory of political legitimacy, which requires that ethnic boundaries should not cut across political ones, and, in particular, that ethnic boundaries within a given state [...] should not separate the power-holders from the rest. (2008, p. 1)

ou expulsa, ou assimila todos os não-nacionais” (p. 2, tradução nossa)<sup>27</sup>. Para compreendermos esse princípio, Gellner nos leva olhar para o conceito de *Estado*

[...] o Estado é a especialização e a concentração da manutenção da ordem. O 'Estado' é aquela instituição ou conjunto de instituições especialmente relacionados com a aplicação da ordem (dentre qualquer outra coisa com as quais elas também possam estar envolvidas). O Estado existe onde agências especializadas na execução da ordem tais como as forças policiais e as cortes, se separam do resto da vida social. Eles são o Estado. (GELLNER, 2008, p. 4, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Essa definição é essencial para o autor, pois segundo ele o nacionalismo só pode surgir dentro de um *Estado*.

Não apenas a nossa definição de nacionalismo é dependente à uma anterior e pressuposta definição de Estado: também parece ser o caso de que o nacionalismo apenas emerge em um ambiente em que a existência do Estado já é tida como garantida. A existência de unidades politicamente centralizadas, e de um clima político moral em que tais unidades centralizadas são tidas como garantidas e tratadas como normativas, é uma condição necessária, embora de modo algum a condição suficiente para o nacionalismo. [...] Desta forma, o problema do nacionalismo não surge quando não há Estado. Disso não decorre que o problema do nacionalismo surja para todo e qualquer Estado. Pelo contrário, surge apenas para *alguns* Estados. Resta saber quais os que enfrentaram esse problema. (GELLNER, 2008, pp. 4-5, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Para além, quando o autor fala de *nação*, ele afirma que “[...] nações e estados não são a mesma contingência”<sup>30</sup>, o “nacionalismo considera que ambos [nação e Estado] foram destinados um para o outro; que um sem o outro é incompleto, e

---

<sup>27</sup> Texto original: “[...] if either kills, or expels, or assimilates all non-nationals”. (2008, p. 2)

<sup>28</sup> Texto original: “[...] the state is the specialization and concentration of order maintenance. The 'state' is that institution or set of institutions specifically concerned with the enforcement of order (whatever else they may also be concerned with). The state exists where specialized order-enforcing agencies, such as police forces and courts, have separated out from the rest of social life. They are the state. (2008, p. 4)

<sup>29</sup> Texto original: “Not only our definition of nationalism parasitic on a prior and assumed definition of the state: it also seems to be the case that nationalism emerges only in milieux in which the existence of the state is already very much taken for granted. The existence of politically centralized units, and of a moral-political climate in which such centralized units are taken for granted and are treated as normative, is a necessary though by no means a sufficient condition of nationalism. [...] so the problem of nationalism does not arise when there is no state. It does not follow that problem of nationalism arises for each and every state. On the contrary, it arises only for some states. It remains to be seen which ones do face this problem”. (2008, pp. 4-5)

<sup>30</sup> Texto original: “[...] nations and states are not the same contingency”. (2008, p. 6).

constitui uma tragédia” (2008, p. 6, tradução nossa)<sup>31</sup>. Desta forma, a coexistência de uma *nação* com um Estado, leva a qualquer projeto nacional, independentemente do estágio que se encontre, incentivado pelo nacionalismo a crença de que um espaço territorial escolhido *deve* pertencer à nação em projeto.

O autor aponta duas “definições temporárias”, uma cultural e a outra voluntária, isto porque uma definição mais “satisfatória” seria muito mais difícil de se alcançar. Segundo Gellner

1 Dois homens são da mesma nação somente, e somente se eles compartilham a mesma cultura, onde cultura por sua vez significa um sistema de ideias, sinais, associações e formas de se comportar e de se comunicar. (GELLNER, 2008, p. 6, tradução nossa)<sup>32</sup>

2 Dois homens são da mesma nação se, somente se, eles se reconhecem um ao outro como pertencentes a mesma nação. Em outras palavras, a nação faz o homem, nações são artefatos das convicções, lealdades e solidariedades dos homens. Uma categoria qualquer de pessoas (digamos, ocupantes de determinado território, ou falantes de uma determinada língua, por exemplo) tornam-se uma nação se e quando os membros dessa categoria decididamente reconhecerem certos direitos e deveres mútuos em virtude de sua adesão compartilhada. É seu reconhecimento mútuo como companheiros deste tipo que os transforma em uma nação, e não os outros atributos compartilhados, quaisquer que eles possam ser, que separam a categoria dos não membros. (GELLNER, 2008, p. 7, tradução nossa, grifo do autor)<sup>33</sup>

Sobre a questão cultural, o autor explica que ela é resultado da criação de sociedades industriais que, muitas vezes, já influenciadas pelos nacionalistas, vislumbraram sociedades padronizadas, literárias e baseadas em uma educação de massa e de um sistema de comunicação (língua padrão). Gellner ainda salienta que para chegar a essas definições gerais sobre a nação, ele partiu de dois pontos: 1) que a nação só pode ser entendida ou definida na era do nacionalismo, pois ele

---

<sup>31</sup> Texto original: “Nationalism holds that they [Nation and State] were destiny for each other; that either without the other is incomplete, and constitutes a tragedy”. (2008, p. 6)

<sup>32</sup> Texto original: “1 two men are of the same nation if and only if they share the same culture, where culture in turn means a system of ideas and signs and associations and ways of behaving and communicating”. (2008, p. 6)

<sup>33</sup> Texto original: “2 two men are of the same nation if and only if they recognize each other as belonging to the same nation. In other words, nations maketh man; nations are the artefacts of men’s convictions and loyalties and solidarities. A mere category of persons (say, occupants of a given territory, or speakers of a given language, for example) becomes a nation if and when the members of the category firmly recognize certain mutual rights and duties in virtue of their shared membership of it. It is their recognition of each other as fellows of this kind which turns them into a nation, and not the other shared attributes, whatever they might be, which separate the category from non-members”. (2008, p. 7)

necessariamente a precede, e é um fenômeno histórico temporalmente localizável; 2) que a era do nacionalismo foi e é sincrônica com uma condição social geral de padronização, homogeneização de uma alta cultura, que não é acessível apenas para uma pequena elite, mas sim é implantada para toda uma população, a qual gera uma massa relativamente educada sob a mesma unidade cultural (2008, p. 54).

O uso de Gellner, no caso alemão, é problemático por alguns pontos importantes. O primeiro é que ao afirmar que o nacionalismo para emergir precisa de um estado garantido, com unidades políticas centralizadas e tratadas como normativas, pois, se olharmos para a Alemanha e o surgimento do nacionalismo na primeira metade do século XIX, o que encontramos é um conglomerado de estados, com poder descentralizado, ligados pela memória da terra e pela língua, que viu surgir por uma classe média descontente, o que Elias chama de *Intelligentsia* o uso de conceitos como *Kultur* e *Zivilisation* como base para o desenvolvimento de suas atitudes e crenças (ELIAS, 1997). Enquanto o termo *Zivilisation* era usado como símbolo do mundo de príncipes, corte e classes dominantes, o termo *Kultur* tinha uma predisposição não-política, segundo Elias,

E talvez até antipolítica, sintomática do frequente sentimento entre as elites da classe média alemã de que a política e os assuntos de Estado representavam a área de sua humilhação e da falta de liberdade, ao passo que a cultura representava a esfera de sua liberdade e de seu orgulho (ELIAS, 1997, p. 122)

Hobsbawm, em sua obra *Nações e nacionalismo desde 1780*, assim como Gellner, discute os conceitos de Estado, nação e nacionalismo e, inclusive discorda dele em questões importantes, como a caracterização do nacionalismo enquanto ideologia e não apenas como um princípio político, mas concorda, por exemplo, com a impossibilidade de se estabelecer uma definição condensada sobre o conceito de nação e, ainda recomenda uma postura agnóstica a qualquer pesquisador sério que se debruce sobre o tema (2013, p. 17).

Uma importante crítica ao trabalho de Gellner, segundo Hobsbawm é a perspectiva da modernização pelo alto, que dificulta a devida atenção aos de baixo: “a nação vista não por governos, porta-vozes ou ativistas de movimentos nacionalistas (ou não nacionalistas), mas sim pelas pessoas comuns que são o objeto de sua ação e propaganda, é extremamente difícil de ser descoberta” (2013, p. 20). Apesar de o

autor salientar essa dificuldade, ele admite que através da história das ideias os historiadores hoje estão mais próximos das opiniões e sentimentos no “plano sublitterário” e, dessa forma, três pontos estão claros:

Primeiro, as ideologias oficiais de Estados e movimentos não são orientações para aquilo que está nas mentes de seus seguidores e cidadãos, mesmo dos mais leais entre eles. Segundo, e mais especificamente, não podemos presumir que, para a maioria das pessoas, a identificação nacional – quando existe – exclui ou é sempre superior ao restante do conjunto de identificações que constituem o ser social. Na verdade, a identificação nacional é sempre combinada com identificações de outro tipo, mesmo quando possa ser sentida como superior às outras. Terceiro, a identificação nacional e tudo o que se acredita nela implicado pode mudar e deslocar-se no tempo, mesmo em períodos muito curtos. (HOBSBAWM, 2013, p. 20)

No que se refere às definições, a proposta de Hobsbawm está na essência dos conceitos, que são, segundo ele, discursos filosóficos baseados em uma realidade cultural e histórica localizada no tempo e no espaço, que influenciam a ação e o pensar-fazer dos indivíduos, portanto: “devem ser explicados em termos destas realidades” (2013, p. 18).

Diferentemente de Hobsbawm, Benedict Anderson em *Comunidades imaginadas* propõe a leitura dos conceitos de nação e de nacionalismo (ou como ele prefere chamar, a *condição nacional* [*nation-ness*]) como produtos culturais específicos, que precisam ser considerados com cautela, como suas origens históricas, seu processo de transformação ao longo do tempo e ainda por que dispõem de legitimidade emocional tão profunda atualmente (2008, p. 30).

Dentro de um “espírito antropológico” é que Anderson propõe uma definição de nação: “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (2008, p. 32). Aqui Anderson acusa Gellner de identificar “invenção” como “falsidade” e “contrafação” e não como “imaginação” e “criação”, implicando assim na afirmação de que existem comunidades verdadeiras. As comunidades, segundo ele, se distinguem pela forma com que são imaginadas, e:

Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. (ANDERSON, 2008, p. 32)



Ao dizer que a nação é “limitada”, Anderson tem a intenção de afirmar que, por maior que seja a nação, ela possui fronteiras finitas, ela nunca englobará toda a humanidade, justamente por a nação constituir-se em *nós* e *eles*. Para o autor, ela é ainda soberana, isto porque as nações modernas surgiram no fim do reino dinástico divino, onde a soberania e a liberdade transfiguraram-se no Estado-soberano “nacional” e, por fim, como “comunidade”, pois por mais desigual e exploratória que seja uma nação, o princípio fundamental é o da horizontalidade entre os indivíduos (2008, p. 33-34).

Stuart Hall (2015) escreve que a nação não é apenas uma entidade política, mas é também uma forma particular de identidade cultural que existe na representação simbólica de uma ideia, assim como outras formas de identidade cultural. O autor argumenta que os indivíduos não nascem com as identidades nacionais, portanto, elas são formadas e transformadas no interior de uma *representação*, “as pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional” (2015, p. 30).

Hall fala também da formação da cultura nacional e de como ela contribuiu para a criação de padrões de alfabetização, a instituição da língua vernácula, a criação de uma cultura homogênea e ainda um sistema educacional nacional. Essas culturas nacionais são compostas por instituições culturais além de símbolos e representações. A cultura nacional é também, para Hall, um “*discurso*”, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (2015, p. 30-31), e ainda

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2015, p. 31).

Hall elenca cinco elementos principais que levaria a uma resposta abrangente às questões que envolvem a constituição da identidade cultural e das estratégias de representação que envolve: 1) *A narrativa da nação* tal como é compartilhada pelos membros da nação, são elas uma série de imagens, histórias, eventos históricos, etc. que simbolizam ou representam as experiências partilhadas “que dão sentido à

nação”, “ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte” (2015, p. 31); 2) *As origens, continuidades, tradições e intemporalidade* atribuídas à uma nação, elementos que permitem uma inquestionabilidade existencial para essa comunidade, “os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história. Está lá desde o nascimento, unificado e contínuo “imutável” ao longo de todas as mudanças, eterno” (2015, p. 32); 3) *A invenção das tradições* está diretamente ligada a ação criadora de símbolos, signos e características que podem ser capazes de referenciar a uma “cultura nacional”; 4) O *mito fundacional*, “uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo “real”, mas de um tempo mítico” (2015, p. 33); 5) A identidade nacional baseada na *ideia de um povo ou “folk”* puro e original, mas que Hall afirma ser raramente esse povo primordial que persiste ou exerce o poder (2015, p. 33).

O passado é um elemento importante para cultura nacional, pois, segundo Hall o discurso da cultura nacional constrói identidades de modo ambíguo entre o passado e o futuro:

Ele se equilibra entre a tentação por retornar as glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentados a restaurar as identidades passadas. Esse constitui o elemento regressivo, anacrônico, da história da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para frente. (HALL, 2015, p. 33).

Os Estados-nação modernos, segundo o autor, só alcançaram uma certa unificação da identidade cultural nacional após um longo processo marcado por conquistas violentas, ou seja, pela supressão forçada da diferença cultural. Essas divisões e diferenças internas são “‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural” (2015, p. 36). Hall ainda afirma que a “raça”, termo muito utilizado por ideologias racistas, é uma categoria discursiva e não biológica e, por isso, não pode ser utilizada para diferenciar um povo de outro. Hall ainda lembra

que “a Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. *As nações modernas são, todas, híbridos culturais*” (2015, p. 36).

Outro autor muito importante nesta discussão é Anthony D. Smith, dado que esse possui uma vasta produção sobre os temas discutidos, optamos por trabalhar com um texto específico que resume um pouco das teorias do sociólogo. Além disso, a forma de análise proposta por ele e Stuart Hall serão utilizadas para análise dos textos de Wagner e seu projeto de *Obra de Arte Total*.

O artigo em questão intitulado *Cultura, Comunidade e Território: as políticas de etnicidade e nacionalismo*<sup>34</sup> apresenta três principais tendências propostas por Smith, que propõe olhar para relação entre cultura e política para analisar o nacionalismo e o nascimento da nação, principalmente nas questões envolvendo os laços étnicos e as nações modernas. São eles:

[...] *a purificação da cultura* através da autenticação, a qual pode levar a exclusão cultural e social; *a universalização étnica* do [povo] escolhido através da ideologia nacionalista, a qual engendra solidariedade nacional e autoafirmação; e *a territorialização da memória* compartilhada, a qual inspira reivindicações históricas de terras natais históricas e locais sagrados. (SMITH, 1996, p. 445, tradução nossa, grifo nosso)<sup>35</sup>

Para Smith, as nações e o nacionalismo são modernos, mas, os grupos étnicos escolhidos como referência ideológica [ethnic chosenness], são mais antigos e foram base para muitas nações, facilitando assim a forja da consciência e coesão social, isso significa que “[...] a relação entre laços étnicos pré-modernos e o nacionalismo moderno é a chave para uma grande parte da política moderna nacional e internacional”. (SMITH, 1996, p. 447, tradução nossa)<sup>36</sup>.

O autor nos propõe olhar para a formação do Estado por um outro lado, de forma a perceber a influência da cultura e da etnicidade nesse processo e da política, pois, para ele “parece muito mais simples dotar o estado, tanto antigo quanto

---

<sup>34</sup> Título original: “*Culture, Community and Territory: The Politics of Ethnicity and Nationalism*”, 1996.

<sup>35</sup> Texto original: “[...] the purification of culture through authentication, which can lead to cultural and social exclusion; the universalization of ethnic chosenness through nationalist ideology, which engenders national solidarity and self-assertion; and the territorialization of shared memory, which inspires historical claims to historic homelands and sacred sites”. (1996, p. 445).

<sup>36</sup> Texto original: “[...] the relationship between premodern ethnic ties and modern nationalism is the key to a large segment of modern national and international politics”. (1996, p. 447)

moderno, com o papel primário na criação de comunidades étnicas ou nações” (1996, p. 448, tradução nossa)<sup>37</sup>.

Dessa forma, Smith passa a explicar as três tendências citadas anteriormente. Começando pela *purificação da cultura*, Smith afirma que pode ser traçada até as culturas da antiguidade, ele identifica dois principais elementos: “nostalgia” e “autenticidade”. Smith explica que “a cultura que guiou o processo de purificação foi identificada com as fases iniciais, normalmente medievais, da história documentada de uma comunidade; o passado, ou passados étnicos, serviram de repositórios de exemplares culturais a serem seguidos”. (1996, p. 450, tradução nossa)<sup>38</sup>. Essa é das questões mais importantes que cabe a esta pesquisa, pois, Wagner retorna ao passado como forma de legitimar as ações e criações do presente que estava inseridos.

Segundo Smith, existem dois principais componentes e consequências nesse processo de purificação:

A primeira é a redescoberta de um passado étnico, e especialmente de uma era de ouro que pode agir como inspiração para problemas e necessidades contemporâneas. Estes passados tornam-se então padrões contra os quais se pode medir supostas falhas da geração atual e da comunidade contemporânea. (SMITH, 1996, p. 450, tradução nossa)<sup>39</sup>

### E a segunda reúne

Historiadores, arqueólogos, filologistas, folcloristas e outros a percorrerem os registros documentais e materiais da comunidade para reconstruir uma imagem de vida nativa em coletividade nos tempos primordiais, dos quais a comunidade dos dias atuais poderia obter um sentido de continuidade e dignidade. E fazendo isso, eles desenham as fronteiras da comunidade nas bases de códigos compartilhados, frequentemente uma língua vernácula, para produzir um forte sentido de identidade cultural e diferença. (SMITH, 1996, p. 451, tradução nossa)<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Texto original: “[...] it seems too simple to endow the state, whether ancient or modern, with the primary role in creating communities or nations”. (1996, p. 448)

<sup>38</sup> Texto original: “The culture that was to guide the process of purification was identified with earliest, usually medieval, phases of community’s documented history; the ethnic past or pasts served as repositories of cultural exemplars to be emulated”. (1996, p. 450)

<sup>39</sup> Texto original: “the first is the rediscovery of an ethnic past, and especially of a golden age that can act as an inspiration for contemporary problems and needs. These past then become standards against which to measure the alleged failings of the present generation and contemporary community”. (1996, p. 450)

<sup>40</sup> Texto original: “Historians, archaeologists, philologists, folklorists and others scoured the documentary and material records of the community to reconstruct a picture of collective native life in earlier times, from which the present-day community could derive a sense of continuity and dignity. In

Após isso, o autor escreve que vem a autenticação, ou seja, a de identificar o que é ou pode ser considerado “verdadeiramente nosso”, aí então reapropriar-se desta cultura fazendo com que “as pessoas devam ser encorajadas a tomar posse de sua autêntica herança vernácula e sua genuína etno-história” (1996, p. 451, tradução nossa)<sup>41</sup>.

Neste sentido, a cultura de uma designada população é purificada de supostos elementos exteriores e criada novamente em uma moldura estritamente vernacular. Indivíduos e movimentos que marcam grande importância pela purificação cultural e pela criação de um tipo de vernáculo muito frequentemente voltam-se contra aqueles que consideram responsáveis pela assimilação cultural e corrupção. (SMITH, 1996, p. 451)<sup>42</sup>

*A universalização do escolhido* é o conceito de existência de um povo, que “originalmente, isto tinha uma conotação estritamente religiosa, significando um sentido de missão sagrada confiada a uma comunidade por seu deus” (SMITH, 1996, p. 452), tradução nossa)<sup>43</sup>. Aqui, mais uma vez, o autor usa a antiguidade e a idade média como exemplo, pois “[...] desde o início, ser escolhido implicava tanto expansão quanto exclusão cultural, se não diretamente política”. (SMITH, 1996, p. 452, tradução nossa)<sup>44</sup>. Smith continua e escreve que

[...] no mundo moderno a antiga ideia religiosa de escolhido tem sido universalizada através de doutrinas específicas do nacionalismo, a qual reivindica que toda nação deve possuir uma identidade autêntica, isto é, ter sua própria, original e distinta cultura étnica. Uma nação deve possuir sua individualidade, sua história e destino peculiar, e deste modo revelar sua contribuição única, seus ‘insubstituíveis valores culturais’, para o mundo. (SMITH, 1996, p. 453, tradução nossa)<sup>45</sup>

---

doing so, they drew up the boundaries of a community on the basis of shared codes, often a vernacular language, to produce a strong sense of cultural identity and difference.” (1996, p. 451)

<sup>41</sup> Texto original: “The people must be encourage to take possession of their authentic vernacular heritage and their genuine ethno-history”. (1996, p. 451)

<sup>42</sup> Texto original: “In this way, the culture of a designated population is purified of allegedly extraneous elements and created anew in a strictly vernacular mould. Individuals and movements which set great store by cultural purification and the creation of a vernacular type often turn against those whom they hold responsible for cultural assimilation and corruption”. (SMITH, 1996, p. 451)

<sup>43</sup> Texto original: “Originally, this had a strictly religious connotation, signifying the sense of sacred mission entrusted to a community by its god”. (SMITH, 1996, p. 452)

<sup>44</sup> Texto original: “[...] from the first, chosenness implied both expansion and exclusion, cultural if not directly political”. (SMITH, 1996, p. 452)

<sup>45</sup> Texto original: “In the modern world the old religious ideal of chosenness has been universalized through the specific doctrines of nationalism, which claim that every nation must possess an authentic identity, that is, have its own distinctive and original ethnic culture. A nation must possess its individuality, its peculiar history and destiny, and thereby reveal its unique contribution, its ‘irreplaceable culture values’, to the world”. (SMITH, 1996, p. 453)

O nacionalismo fortalece esse pensamento dos indivíduos da nação, ele ainda

[...] incentiva a crença de que o povo que está formando uma nação é também único e incomensurável. Nesse sentido, eles começam a ver-se como 'escolhidos', isto é, como tendo uma missão cultural especial na economia moral do mundo, a qual nenhum outro grupo humano pode realizar. (SMITH, 1996, p. 455, tradução nossa)<sup>46</sup>

A terceira tendência citada por Smith é a *territorialização da memória*, esta está diretamente ligada às memórias coletivas, as quais são essenciais para entender o nacionalismo, mas Smith alerta que “[...] para tornarem-se nacionais, memórias compartilhadas devem ligar-se a lugares específicos e territórios definidos” (SMITH, 1996, p. 453, tradução nossa<sup>47</sup>). Segundo o autor, um espaço territorial que carrega uma carga de memória coletiva deve ser um território particular que se mescla com uma paisagem étnica, que Smith chama de “*ethnoscapes*”, e essa, por sua vez, se torna uma terra natal histórica, transformando-se assim, e somente assim, em um espaço de territorialização da memória. Ele ainda argumenta que esse processo começou a afetar a percepção política apenas em fins da idade média e o início da era moderna, através do aumento contínuo de estados em que seus territórios se tornavam cada vez mais congruentes com suas memórias étnicas. Sendo assim, o que se percebe mais recentemente segundo Smith, é que

[...] regimes nacionalistas tem subsequentemente se utilizado do sistema de educação pública massiva para inculcar o sentido de que a terra natal tem sido “nossa” por gerações, inclusive onde foi governada por estrangeiros, através de uma imagem de paisagens poéticas repleta com as ressonâncias de grandes eventos e façanhas do passado étnico. (SMITH, 1996, p. 455, tradução nossa)<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Texto original: “[...] encourages the belief that the people who are to form the nation are also unique and incommensurable. In that sense, they come to see themselves as ‘chosen’, that is, as having a special cultural task in the world’s moral economy, one that no other human group can perform”. (SMITH, 1996, p. 453)

<sup>47</sup> Texto original: “[...] to become national, shared memories must attach themselves to specific places and define territories”. (1996, p. 453)

<sup>48</sup> Texto original: “[...] Nationalism regimes have subsequently made use of mass public education system to inculcate the sense that homeland has been “ours” for generations, even where it was ruled by foreigners, through a picture of poetic landscapes filled with the resonances of great events and exploits in the ethnic past”. (1996, p. 455)

Compreender a discussão acerca desses conceitos é essencial para a análise do projeto nacionalista de Wagner no século XIX. O nacionalismo alemão foi, já nesse período, objeto de estudo e de críticas de pensadores como Nietzsche, por exemplo, que entre outros motivos, se afasta do compositor por seu envolvimento com a política nacionalista. Enquanto alguns dos autores apresentados servem, principalmente, para apresentar a discussão sobre os conceitos de nação e nacionalismo, eles servem também para justificar a escolha do caminho escolhido. A leitura que Smith e Hall propõem serão a chave para analisar as linhas de Richard Wagner, na tentativa de entender o seu plano nacionalista enquanto artista e compositor e, foram escolhidas por entenderem o nacionalismo como um sistema de crenças único, ligados a uma memória, um território e a um povo escolhido.

## 2 WAGNER E SCHOPENHAUER

*“A maneira que tem o poeta e o pintor de interpretarem as formas e os acontecimentos deste mundo depende das peculiaridades da nação a que eles pertencem. [...] Se, para o poeta, a língua em que ele escreve determina seu modo de expressão, assim a natureza de sua terra e de seu povo determina para o pintor a forma e o colorido de suas imagens. Quanto ao músico, nem a língua nem qualquer traço sensível do caráter nacional o aproxima daqueles artistas. Sabe-se que a linguagem dos sons é comum a toda humanidade e a que melodia é a língua absoluta em que o músico fala aos corações”.*<sup>49</sup>

### 2.1 UMA FILOSOFIA DA MÚSICA EM SCHOPENHAUER: O GÊNIO ARTISTA E A MÚSICA COMO VONTADE

O encontro de Wagner e Schopenhauer ocorreu em 1851. Ao ler *O Mundo como Vontade e como Representação*, o compositor abandonou seu ideário socialista e anarquista e aderiu a filosofia schopenhauriana como sua visão de mundo (BARROS, 2012). “A partir desse dia e durante muitos anos não abandonei nunca por completo esse livro. [...] Sua influência foi extraordinária e indubitavelmente decisiva por toda minha vida”. (Wagner apud SILVEIRA, 2010, p. 78)<sup>50</sup>.

A crítica romântica elevou a arte a um patamar de atividade espiritual mais próxima daquela essência humana que vinha sendo negligenciada pela racionalidade iluminista. Nesse contexto, a música adquiriu uma posição de destaque, pois ela que seria inapta para representar ou reproduzir o mundo externo, estaria conectada com a interioridade da alma humana e por isso “agora é o símbolo de sua grande prerrogativa, a de servir como canal de expressão à tempestuosa alma romântica” (BARROS, 2012, p. 182).

Na obra *O Mundo como Vontade e como Representação*, Schopenhauer afirma que a arte proporcionou à razão uma via de acesso à verdade. A razão por si só não

---

<sup>49</sup> WAGNER, Richard. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. P. 9.

<sup>50</sup> Neste caso me utilizo do “apud” porque não foi possível acessar a obra em questão, a saber, *Mein leben*, sua autobiografia.



pode compreender a coisa-em-si porque ela é um instrumento desta, ou seja, da *Vontade*, “a essência metafísica e pré-racional do mundo e da qual este é apenas o fenômeno projetado na tela do espaço e do tempo” (BARROS, 2012, p. 183). Essa tela e imagem que se forma, é o que nos impede de contemplar a verdadeira realidade, apenas quando imersos na contemplação estética nos afastando do princípio da razão e de tudo que o envolve e se torna possível vislumbrar o permanente e incondicionado. A partir da beleza, o objeto se revela para além dele próprio: eis o fenômeno estético (BARROS, 2012)

Wagner considera que Schopenhauer foi o primeiro a definir com clareza filosófica a posição da música entre as artes. Para o filósofo, a música não necessita da mediação de conceitos, ela é compreensível por ela mesma, diferente da poesia. Enquanto

O poeta torna as ideias inteligíveis à consciência intuitiva através do emprego, peculiar à sua arte, de conceitos em racionais, Schopenhauer acredita reconhecer *na própria música uma ideia do mundo*, pois aquele que pudesse esclarecê-la completamente por meio de conceitos, teria criado uma filosofia capaz de iluminar o mundo. (WAGNER, 2010, p. 15, grifo do original)

A obra de que Wagner fala é a mais conhecida e talvez a mais importante de Arthur Schopenhauer *O Mundo como Vontade e como Representação* de 1819 – a obra foi finalizada em 1818, porém foi publicada apenas no ano seguinte.

A visão schopenhaueriana tinha três pilares filosóficos, conforme aponta Nocko (2008): Platão, Kant e a filosofia vedana. A partir de 1814 Schopenhauer se dedicou ao estudo da *Vontade* e esses três pilares foram a base da sua obra de 1819. Schopenhauer apontou, a partir dessa relação, para “a capacidade de experiência de conhecimento intuitivo das Ideias e da *Vontade*, por contemplação estética, libertando-se da individualidade” (NOCKO, 2010, p. 19).

Alinhado diretamente a isso, a filosofia kantiana foi o ponto de partida para a teoria de Schopenhauer, mesmo que ele tenha discordado e modificado alguns pontos. Schopenhauer considera que para Kant, a ciência é a chave do mundo da experiência e tudo que há além dele a *coisa-em-si*, jamais será conhecido, Schopenhauer discorda:

Kant, infelizmente, introduziu e expôs sua coisa-em-si de maneira falsa, de modo que ela se tornou pedra de escândalo e o lado completamente fraco de sua filosofia, contra a qual o ceticismo desferiu de imediato ataques

vitoriosos. Nós, entretanto, por um caminho completamente diferente do seu, reconhecemos a coisa-em-si como o que é independente de toda representação, a *Vontade*, na indicada ampliação e determinação desse conceito. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 31, grifo do autor).

O filósofo uniu as três teorias [Platão, Kant e Veda] unindo-as à coisa-em-si de Kant, chamando-a de *Vontade* e remetendo às questões metafísicas. Em *O Mundo como Vontade e como Representação* o filósofo, além do conceito de *Vontade*, sua obra apresenta o conceito de *Representação*, ao iniciar o Livro Primeiro do Tomo I da seguinte forma:

“O mundo é minha representação”: – esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o ser humano possa trazê-la à consciência refletida e abstrata: e se de fato o faz, então nele surge a clarividência filosófica. Torna-se-lhe claro e certo que não conhece Sol algum nem terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um Sol, uma mão que toca uma Terra; que o mundo que o cerca existe apenas como representação, isto é, tão somente em relação a outrem, aquele que representa, que é ele mesmo. – Se alguma verdade pode ser expressa *a priori*, é essa; pois é a enunciação da forma de toda experiência possível e imaginável, mais universal que qualquer outra forma, mais universal que tempo, espaço e causalidade, pois todas estas já a pressupõem; e se cada uma destas formas, conhecidas por todos nós como figuras particulares do princípio de razão, somente valem para uma classe específica de representações, já a divisão em sujeito e objeto, ao contrário, é a forma comum de todas as classes, unicamente sob a qual é em geral possível pensar qualquer tipo de representação, abstrata ou intuitiva, pura ou empírica. Verdade alguma é, portanto, mais certa, mais independente de todas as outras e menos necessitada de uma prova do que esta: o que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro é apenas objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra, representação. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 3)

Schopenhauer afirma ainda que os homens e o mundo não são somente representação, fenômeno ou coisa física, mas também ao mesmo tempo, objetividade da vontade, coisa-em-si e metafísica. Antes de *Representação* o mundo é *Vontade*, as representações são objetivações da *Vontade*, ou seja, o mundo todo como *Representação* é objetificação da *Vontade* (NOCKO, 2008). A *Vontade*, para Schopenhauer “é o substrato último do mundo, de onde tudo o que existe é objetividade” (p. 25). Entre a *Vontade* e os fenômenos, existem ainda as *Ideias*. “As *Ideias* são as objetividades imediatas da *Vontade*, ou seja, objetivações diretas da *Vontade*. As individualizações das *Ideias* é que se constituem nos fenômenos, em tudo que há no mundo da representação” (NOCKO, 2008, p. 26).

Mais à frente Schopenhauer apresenta o papel do corpo entre o sujeito e objeto. Em síntese, ao mesmo tempo que o corpo é a Vontade objetivada (Representação) é também conhecido pelo sujeito como nenhum outro objeto. No corpo é que o homem conhece a Vontade. “O conhecimento da Vontade em si só poderá se dar por contemplação estética – intuitiva – e por analogia à música [...]. Mas sempre por instantes, apenas” (NOCKO, 2008, p. 27). Nocko traz uma citação de Guiraldelli para fornecer uma definição um pouco mais clara sobre o entendimento de Schopenhauer sobre o corpo:

O dado empírico: nosso corpo é fonte e local de vontade. A pressuposição: essa vontade que sentimos, corporalmente, é um tipo de saber, não intelectual, mas de fato um saber, pois se diz respeito a algo que não é exclusivamente interno, mas é maior, externo a nós, aquilo que é em si. O que é em si? A Vontade. A Vontade é uma força no Universo, e sabemos dela sem precisar fazer dela algo para nós, pois o modo de sabermos dela é analógico: vemos como a Vontade se manifesta em nós e, então, analogicamente, podemos imaginar como ela se manifesta no Universo. (GUIRALDELLI JR apud NOCKO, 2008, p. 27)

Outro ponto de cisão entre Kant e Schopenhauer está na ligação entre entendimento e sensibilidade. De acordo com Nocko, para Schopenhauer, a única função do entendimento é conhecer a causalidade, através da intuição do mundo fenomênico, ou seja, o entendimento e a razão estão separados para Schopenhauer, sendo que o entendimento é irracional. Portanto, o que se tem é o conhecimento intuitivo, o entendimento e o conhecimento racional, a razão.

A partir *Ideias* de Platão, Schopenhauer “adotará a visão platônica, relacionando-a à ideia da coisa-em-si kantiana, à qual denominara *Vontade*, remetendo às questões metafísicas” (NOCKO, 2008, p. 34).

A filosofia Schopenhaueriana apresenta conceitos chave para entender o que o filósofo escreve em sua mais importante obra sobre a *Vontade e Representação*. Quando falamos na influência que a obra teve sobre Wagner, é importante conhecer outros três conceitos que podemos identificar na escrita de *O Nascimento da Tragédia* (1871) de Nietzsche – autor que teve uma intensa aproximação como o compositor principalmente pelo seu projeto de Arte Total. São eles: a noção de “*principium individuationis*”, a noção de “Uno primordial” e a noção de *Vontade*.

O *principium individuationis* [princípio de individualização] - o espaço e o tempo “é justamente o princípio metafísico de constituição da realidade empírica”

(ROMAO, 2010, p. 173). Nietzsche descreveu em *O Nascimento da tragédia* o deus Apolo como o deus do *principium individuationis*. O autor apresenta as noções de sonho e embriaguez, a primeira relacionada ao apolíneo e a segunda ao dionisíaco. Para Nietzsche, os sonhos se constituem das imagens boas e das ruins, as imagens oníricas são comuns e necessárias, na relação de prazer e necessidade. Apolo é a expressão “grega dessa alegre necessidade de experiência onírica [...] na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório” (NIETZSCHE, 2007, p. 26). Em síntese, para o autor, Apolo é o deus da confiança no princípio de individualização e todo o seu prazer e sabedoria repousam na aparência. Para o filósofo, somente através do estudo das formas de *Vontade*, é que seria possível compreender o tempo, o espaço e a causalidade como formas de conhecimento.

A noção de *Uno primordial* - a unidade primordial de todas as coisas, é o rompimento das barreiras que separam um ser do outro e esses do universo (SCHOPENHAUER, 2015) – é, para Nietzsche, um ser em eterna contradição e sofrimento que encontra sua redenção na contemplação estética. Essa contradição é explicada por Martins (2012), como a categorização da dor suprema junto ao prazer supremo, em que a primeira encontra sua libertação na aparência; esse rompimento permite que ela se junte ao espaço e ao tempo, aproximando-se assim do plano artístico, em que “o artista e a obra de arte são formas figuradas em que o ser originário expressa sua eterna dor e contradição em imagem e beleza” (MARTINS, 2010, p. 10).

O estudo das formas de *Vontade* é, para Schopenhauer, o único meio de compreender o tempo, o espaço e a causalidade como forma de conhecimento. A *Vontade* é inseparável do princípio de Representação, uma visão do mundo dividido em duas partes: o sujeito e o objeto; o primeiro o indivisível e o segundo o espaço e o tempo. Na obra de Nietzsche, os conceitos de *Vontade* e *Representação* apresentados por Schopenhauer foram relacionados pelo filósofo com os conceitos de dionisíaco [*Vontade*] e apolíneo [*Representação*].

É a partir disso que Schopenhauer apresentará a *Arte* como uma forma de conhecimento do mundo: “[...] a essência do mundo e o verdadeiro substrato dos fenômenos, aquilo que está liberto de toda a mudança e, por conseguinte, é conhecido com uma verdade igual para todos os tempos [...]. Este modo de conhecimento é a arte” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 265).

O conhecimento necessário para chegar até as Ideias, segundo Schopenhauer, é o conhecimento estético ou genial – que é aquele desfrutado por artistas, sobretudo pelos gênios – “A essência do gênio consiste justamente na capacidade preponderante para tal contemplação” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 254). Aqui podemos perceber a relação da visão de Schopenhauer sobre o “gênio” com aquela citada no primeiro capítulo: “O gênio é bardo e vidente, porta-voz de esferas mais altas; mensageiro divino, herói colossal, mediador do infinito no “médium” da finitude [...]. (ROSENFELD, 1965, p. 13). Um outro pesquisador nos ajuda com essa questão:

[...] Schopenhauer introduz uma das mais esclarecedoras formulações: a ideia, incomunicável que é, só pode ser revelada a espíritos dotados de valor, por essa razão as obras mais importantes da história, aquelas criadas pelos gênios, são as que permanecem impenetráveis à maioria, inacessíveis. A essa maioria resta condenar essas obras. (BURNETT, 2012, p. 153)

Na visão de Schopenhauer, a arte é a representação da Ideia no mundo fenomênico. Desta forma, a partir da obra de arte, a objetivação da Vontade mostrará de alguma forma “o querer, a vontade, o sofrimento e a dor, devido a ontologia negativa que é sustentada na falta de fundamento em existir, em sofrer, viver e morrer” (OLIVEIRA, 2017, p. 80). E o artista é o responsável por conduzir esses elementos para a contemplação do espectador:

É interessante observar que o sujeito que contempla e consegue chegar ao estado estético não está mais submetido ao mundo, nem mesmo ao seu corpo físico, pois o sujeito do puro conhecer toma o lugar deste indivíduo e o apresenta a beleza desinteressada que o artista moldou com sua genialidade o sofrimento que a vontade impulsiona no mundo. (OLIVEIRA, 2017, p. 80)

Schopenhauer afirma que o gênio [o artista] consegue através da arte representar as Ideias, o artista não está mais vinculado pela razão, mas sim pelo processo de criação. Isto se dá, pois, o gênio artista se aproxima de sua arte de forma intuitiva, no momento em que se desliga da própria vontade. O momento de criação para Schopenhauer deve ser onde não há tempo e nem espaço, nem lógica nem raciocínio, pois assim o intelecto interferiria na tentativa de entender o processo de criação. A partir da arte finalizada é que o indivíduo, no decorrer da contemplação da obra de arte, poderá vivenciar o belo e o sublime, mas isso tudo graças ao gênio.

“Através dos olhos gênio” é que temos o contato com o *Belo*, que para Schopenhauer está ligado à relação harmoniosa dos objetos em si mesmos, remetendo mais facilmente o sujeito à ideia, já o *Sublime* Schopenhauer “observa que o que há é uma relação de hostilidade do objeto de conhecimento com a vontade do indivíduo, algo agindo contra o querer” (NOCKO, 2008, p. 37). Mesmo assim, caso o sujeito não se atenha à essa hostilidade, separando a sua vontade do conhecimento do objeto em si, para Schopenhauer ele poderá ainda tornar-se um sujeito do conhecer e assim contemplar o fenômeno esteticamente. Dessa forma, ele explora o belo mais do que o sublime.

O que diferencia o sentimento do sublime do belo é o seguinte: no belo o conhecimento puro ganhou a preponderância sem luta, pois a beleza do objeto, isto é, a sua característica que facilita o conhecimento da Ideia, removeu da consciência, sem resistência e portanto imperceptivelmente, a vontade e o conhecimento das relações a seu serviço; o que aí resta é o puro sujeito do conhecimento, sem nenhuma lembrança da vontade: no sublime, ao contrário, aquele estado do conhecimento puro é conquistado por um desprender-se consciente e violento das relações conhecidas como desfavoráveis do objeto com a vontade, mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência sobre a vontade e o conhecimento que se relaciona com esta. (SCHOPENHAUER, 2015, pp. 233-234)

Quem se dedica ao estudo do sublime é Wagner, pois, segundo ele, ao se apoderar de nós, o sublime, desperta o supremo êxtase da consciência do ilimitado (WAGNER, 2010). Nas artes plásticas, o autor afirma que isso só ocorre através de uma profunda e longa intuição da obra, quando finalmente alcançamos a libertação do intelecto do domínio da vontade, alcançando “o efeito da beleza sobre a alma” (p. 33). Já na música, ela causa esse efeito de imediato

Ao desviar o intelecto da apreensão das coisas exteriores e ao privar-nos, como forma pura, liberta de toda a objetividade, do mundo exterior, permitindo-nos olhar no interior de nós mesmos como na essência íntima de todas as coisas. Por conseguinte, qualquer julgamento sobre uma obra musical deveria apoiar-se no conhecimento dessas leis que nos permitem passar do efeito da bela aparência, que constitui a primeira impressão de uma simples manifestação musical, à revelação de seu caráter mais próprio que se expressa no efeito do sublime. (WAGNER, 2010, p. 33)

Schopenhauer sofreu forte influência de uma discussão no campo intelectual acerca da *música absoluta*<sup>51</sup> que teve início no século XVIII e perdurou até o fim do XIX, envolvendo grandes nomes como Kant, Schlegel e Herder.

A classificação das artes está também relacionada com a figura do gênio, pois elas são, para Schopenhauer, reprodutoras e objetivações das ideias. É o artista que contempla as Ideias e a partir dela, ainda que de forma sucinta e não-racional produz sua obra. Desse modo, as obras de arte não são fenômenos singulares, mas sim às Ideias em si: “eis a concepção metafísica do belo de Schopenhauer” (NOCKO, 2008, p. 34). Sobre a hierarquia proposta por Schopenhauer citamos:

Entre a música no mais alto [grau] e a arquitetura no mais baixo, Schopenhauer organiza as belas artes restantes de acordo com sua correspondência aos graus de objetivação da Vontade. A hierarquia completa é relativamente fácil de fornecer, interpondo a poesia, literatura, pintura e escultura de acordo com o já dito. Escultura está naturalmente mais perto da arquitetura do que da música, a pintura estando entre a escultura, a poesia e a literatura, com a poesia entre a música e a literatura. A hierarquia, das mais altas às mais baixas formas de arte, num superficial esboço, apresenta isso: Arquitetura -> Escultura -> Pintura -> Literatura -> Poesia -> Música. (JACQUETE apud NOCKO, 2008, p. 34)

A diferença entre a música e as demais artes se dá, para Schopenhauer, pela criação e a consumação da música serem de natureza totalmente diferentes do que a produção e a recepção das demais. Todas as outras artes se referem ao mundo de forma indireta, ou seja, por meio das Ideias. Somente a música vai além das Ideias ao copiar algo novo, diferentemente do mundo e das Ideias, mas da própria vontade (ZÖLLER, 2010). Além da referência direta com a Vontade, a música possui “uma referência indireta e mediata ao mundo, na medida em que a música, assim como o mundo, é um fenômeno ou manifestação da vontade” (p. 73). Zölller ainda conclui que:

Se, para Schopenhauer, toda arte representa já a “atividade propriamente dita da metafísica” do homem, então a música, enquanto arte excepcional, é ao mesmo tempo a arte *par excellence* ou a arte propriamente metafísica. Pois diferentemente das demais artes, ela não está situada imitativamente depois do mundo no âmbito mimético das Ideias, mas é igualada a ele enquanto fenômeno igualmente originário da vontade, enquanto música-mundo e

---

<sup>51</sup> “Grosso modo, podemos chamar de ‘música absoluta’ uma certa noção que via na música instrumental, desligada de textos, de programas e de funções rituais específicas, o veículo privilegiado para a expressão ou pressentimento do ‘absoluto’ em sua sublimidade e o estágio de realização natural da racionalidade musical” (SAFATLE, 2006, p. 9).

mundo-música, tal como se poderia denominá-los à luz da concepção e exposição de Schopenhauer. (ZÖLLER, 2010, p. 73, grifo do original)

A partir disso, Schopenhauer compara a música a uma linguagem universal, pois pode ser compreendida sem a necessidade de tradução ou conceitualização da mesma. Schopenhauer chega a afirmar ainda que: “[...] a música, visto que, ultrapassa as Ideias e também é completamente independente do mundo aparente, ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que o mundo não existisse” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 298). A música é a objetivação imediata e cópia da Vontade,

Essa ideia é por nós compreendida como uma revelação imediata da unidade que se apresenta imperiosamente à nossa consciência a partir da unidade da essência humana e, também, como unidade com a natureza, o que é por nós igualmente reconhecido através do som. (WAGNER, 2010, p. 24)

Essa visão da música como objetivação direta da Vontade é considerada por Wagner a maior contribuição de Schopenhauer à filosofia. E é a partir dela que Wagner escreve o seu *Beethoven* em 1871.



## 2.2 WAGNER LEITOR DE SCHOPENHAUER: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA OBRA *BEETHOVEN*

*“Se parece difícil dar uma explicação satisfatória acerca da verdadeira relação de um grande artista com sua nação, tal dificuldade é elevada ao máximo quando o homem sensato se vê diante da tarefa de considerar não o poeta ou o artista plástico, mas o músico”.<sup>52</sup>*

A obra *Beethoven* (1871), de Richard Wagner, foi publicada em homenagem ao centenário do nascimento do grande ídolo do compositor. Beethoven que foi grande ídolo e inspiração para o autor desde a juventude, foi tema principal da obra. Segundo Richard Wagner, Beethoven “é o emblema sublime da profundidade da criação musical enquanto manifestação do Sublime em um gesto de oposição e recusa à frivolidade em que a música se encontraria no século XIX” (LISARDO, 2009, p. 21), o compositor ainda identifica na obra de seu mestre a manifestação, última do conceito de Vontade de Schopenhauer. Wagner apresenta a sua interpretação da filosofia de Schopenhauer, além de levar o leitor a um exame aprofundado a partir de uma filosofia da música.

Esse escrito também revela a intenção de Wagner de se colocar como sucessor da obra de Beethoven, como aquele que possui todas as condições necessárias enquanto músico alemão e herdeiro da tradição beethoveniana (LISARDO, 2009). Mas, isso só seria possível porque Beethoven teria deixado pistas para o surgimento de uma nova arte.

A linguagem dos sons para Wagner, como já anunciado anteriormente, é universal, comum a toda humanidade, o que faz dele um artista desprendido de seu país, até de sua língua, diferente do poeta e do artista plástico por exemplo: “a melodia é a língua absoluta que fala a todos os corações” (2010, p. 9). É importante pensar essa afirmação de Wagner, pois se a música é absoluta e uma linguagem universal, como seria possível o projeto wagneriano? A música<sup>53</sup> é sim, para Wagner, uma

---

<sup>52</sup> WAGNER, Richard. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. P. 9

<sup>53</sup> A música a qual Wagner está se referindo é a música instrumental, aquela que no texto *Die Deutsche Oper* ele afirma ser o ambiente de superioridade alemã.

linguagem universal, ela é um instrumento de uma cultura e uma identidade fixa dada a priori, isto é, ser alemão. Na obra de arte total ela se funde as outras artes (poesia, literatura, dança, artes plásticas, etc.) que estão ligadas a cultura e a identidade do povo, no caso da obra de Wagner, a dos alemães.

Wagner escreve que mesmo que se tivéssemos acesso a todas as informações sobre acontecimentos externos ou até mesmo das relações internas da vida de Beethoven, ou seja, mesmo que tivéssemos acesso a todas indicações possíveis sobre os processos conscientes relativos à criação de sua obra, ainda assim chegamos a um ponto confuso, a passagem da criação consciente a uma inconsciente, “onde o artista não mais determina a forma estética, mas essa é determinada por sua intuição interior da própria ideia” (WAGNER, 2010, p. 13). Dessa forma, se faz necessário para o autor a leitura de Schopenhauer para compreender a classificação da música como manifestação imediata da Vontade.

A teoria do Sonho de Schopenhauer é usada por Wagner para explicar a forma com que a música é inapreensível ao conhecimento intuitivo. O sonho é a confirmação da experiência de que ao lado do mundo intuitivo, existe uma outra parte do cérebro “em clareza e não menos inteligível em sua manifestação, que não pode, entretanto, estar situado como objeto fora de nós” (WAGNER, 2010, p. 18). Essa parte realiza uma função do cérebro voltada para o interior, uma forma de percepção própria que é denominado por Schopenhauer como órgão do sonho. E para Wagner

Assim como o mundo intuitivo do sonho só pode tomar forma através de uma atividade particular do cérebro, também a música só penetra em nossa consciência através de uma atividade análoga do cérebro; mas esta é tão diferente da atividade dirigida pela visão, quanto o órgão do sonho existente no cérebro se distingue da função cerebral estimulada, no estado de vigília, por impressões exteriores. (WAGNER, 2010, p. 19-20)

As artes plásticas, segundo Wagner, servem uma aparência enganosa do mundo, que se torna perceptível a nós pela luz, “por meio de um jogo engenhoso pelo qual se manifesta a ideia do mundo que se dissimula na aparência” (2010, p. 22), é, dessa forma “que a visão dos objetos em si nos deixa frios e indiferentes” (p. 22). Somente a música fala de um modo incomparavelmente claro “pois faz chegar ao nosso ouvido, por meio da impressão sonora, justamente o que pedimos a ele do mais

profundo de nós mesmos” (p. 23). A compreensão do do som que escutamos se faz sem a mediação do conceito

O que nos diz o grito de socorro, de lamento ou de alegria e a ele retribuimos imediatamente. Se o grito, a queixa ou o som de prazer que emitimos é a exteriorização mais imediata do afeto da Vontade, assim compreendemos o som análogo que chega premente a nosso ouvido como incontestável exteriorização do mesmo afeto; e aquela ilusão, como a da aparência da luz, de que a essência fundamental do mundo fora de nós não é inteiramente idêntica à nossa, não é possível aqui, de modo que aquele abismo visível a nosso olhar desaparece de imediato. (WAGNER, 2010, p. 23)

O processo de criação do músico é para Wagner o caminho mais seguro para esclarecer a essência da música como arte, a vontade individual “desperta no músico como vontade universal e, indo além de toda intuição, se reconhece propriamente como consciente de si” (2010, p. 24). A vontade se reconhece no músico como vontade todo-poderosa em geral, anuncia para si mesma como ideia consciente do mundo:

Somente um estado pode superar o desse artista: o do santo – por ser precisamente duradouro e imperturbável, ao passo que a clarividência extasiada do músico deve ser periodicamente alternada com estados de consciência individual tanto mais lastimáveis quanto mais alto, além de todos os limites da individualidade, se elevar o estado de inspiração. [...] deveríamos considerar o músico mais digno de veneração do que qualquer outro artista, quase como um direito a reverência. Pois sua arte se relaciona com o conjunto das demais artes, na verdade, como a *religião* para a *igreja*. (WAGNER, 2010, pp. 25-26, grifo do original)

Uma questão importante de se notar sobre a produção desta obra foi o momento de seu escrito, o verão de 1870. Neste período estourou a Guerra Franco Prussiana, que teve como resultado a vitória alemã e a consolidação do projeto de unificação da Alemanha liderado por Bismarck. Wagner sempre buscou inserir a política nas suas composições, como Ricon demonstra em sua tese nas óperas *Rienzi* e *Lohengrin*, mas que veremos que também está presente no ciclo do Anel. O papel que Wagner teve no projeto de unificação ficou reservado ao campo cultural, apesar de escrever muitos textos críticos e anunciar em suas óperas suas intenções nacionalistas, seu projeto aconteceria através do Drama operístico e o impacto em seu público. Seu desejo de unificação era baseado em vínculos culturais profundos,

apostando numa unificação que englobasse todos os territórios do antigo Sacro Império Romano das Nações Germânicas (RICON, 2017).

Aqui nos deparamos novamente com a particularidade da natureza alemã, dotada de tal profundidade e riqueza interior que sabe imprimir em cada forma sua essência, ao transformá-la e renová-la de dentro, preservando-se, assim, da necessidade de uma mudança exterior. Nesse sentido o alemão não é revolucionário, mas reformador; ele sabe por fim conservar, para a expressão de sua essência interior, uma riqueza de formas de que não dispõe nenhuma outra nação. (WAGNER, 2010, p. 43)

Wagner continua:

Os austríacos, que depois de terem extirpado qualquer vestígio do protestantismo alemão foram educados na escola dos jesuítas romanos, haviam perdido até mesmo o sotaque próprio de sua língua que, como os nomes clássicos do mundo antigo, era pronunciada de forma mista não-alemã. O espírito alemão, o caráter e os costumes alemães lhe eram explicados por meio de manuais de origem espanhola e italiana; tendo como base uma história falsificada, uma ciência falsificada e uma religião falsificada, uma população disposta por natureza à alegria e ao prazer foi levada a um ceticismo [...]. (WAGNER, 2010, p. 56)

Portanto, a partir do que escreveu Wagner, fica clara a ideia de que o espírito do povo [*volksgeist*] alemão foi subjugado por outras culturas, mas, em seu projeto ele acredita que ainda é possível recuperar esse *volksgeist* a partir da música, porque ela foi a única arte cultivada “verdadeiramente” na Áustria e Beethoven é a prova disso (WAGNER, 2010).

Como podemos ver, essa obra de Wagner serviu além de exaltar o centenário daquele citado por ele em sua autobiografia, como sendo seu maior mestre e inspiração de sua vida como artista, foi um texto onde Wagner usou a filosofia de Schopenhauer para mostrar como a música de Beethoven teria inaugurado a passagem da música absoluta para o drama, portanto, se fazia necessário o nascimento de uma nova arte (LISARDO, 2009).

## 2.3 ROMANTISMO E NACIONALISMO NO PROJETO WAGNERIANO

*“Mas, neste estado de profunda debilidade em que estamos mergulhados, como encontrar uma tal força? Onde buscar o ânimo capaz de levar de vencida a pressão paralisante de uma civilização que nega por completo o homem? Capaz de se sobrepor à insolência de uma cultura que só sabe empregar o espírito humano como força motriz da máquina? Onde poderemos nós procurar a luz que há-de vencer, os horrores desta superstição dominante, segundo qual essa mesma civilização e essa cultura têm mais valor que o homem real e vivo? Segundo a qual o homem não vale por si e enquanto instrumento das forças abstractas que o subjugam?”<sup>54</sup>*

É interessante pensar no trecho que que Wagner diz que “o alemão não é revolucionário, mas reformador”. Tendo participado no levante de Dresden, no mesmo ano de 1849 escreveu (em *A arte e a revolução*): “Ora, é precisamente a Revolução e não a Restauração que nos pode devolver essa suprema obra de Arte”; “A Revolução dar-lhe-á força, a arte conferir-lhe-á a beleza” (WAGNER, 2000, p. xx). Essa contradição é semelhante à apontada por Löwy e Sayre, e isso revela a fragmentação do pensamento de Wagner, contraditório entre seus escritos de épocas diferentes.

Conforme discutido no capítulo 1, Wagner utiliza uma narrativa compartilhada entre os alemães – que ainda em 1849 passavam por mudanças desencadeadas pela derrota dos franceses e as decisões do Congresso de Viena, que remodelou as fronteiras pós o domínio de Napoleão (FULBROOK, 2016) – para buscar no passado a justificativa para a unificação dos Estados alemães. Pois, o fortalecimento da Prússia em relação aos demais Estados, causava conflitos com a Áustria, que era quem vinha tendo hegemonia sob os Estados e, ainda tornava os territórios germânicos frágeis em relação aos vizinhos.

Essa reivindicação da unificação dos territórios germânicos está também ligada a universalização étnica do escolhido da qual falou Smith. Pois, os movimentos de unificação alemães buscavam restaurar as fronteiras do período considerado por eles, o ápice da civilização germânica, por volta no século XIII. Aqui podemos relacionar essa busca no período mencionado, com invenção das tradições de que

---

<sup>54</sup> WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. Antígona: Lisboa, 2000. PP. 86-87

falam Hobsbawm e Ranger. O século XIII foi o momento em que floresceu a literatura vernácula do alto-alemão, ou seja, foi o momento em que a língua alemã passou a ser usada na escrita da poesia, além de épicos baseado em lendas como Tristão e Isolda e a Canção dos Nibelungos (FULBROOK, 2016).

Portanto, não é que o período tenha sido efetivamente o ápice da civilização alemã, mas os nacionalistas precisam estabelecer, dentro do que Smith chama de territorialização da memória, uma origem da nação, algo que seja capaz de referenciar uma “cultura nacional” e, para os alemães, nenhum outro momento é tão simbólico quanto o do florescimento da escrita de épicos em sua língua vernácula.

Os temas das óperas de Wagner foram inspirados nesse período de escrita de grandes épicos. Em alguns casos ele se utilizou de outras mitologias para dar sentido a suas narrativas, como foi o caso do *Anel dos Nibelungos*, que ele juntou o mito da canção dos Nibelungos com a mitologia nórdica.

Na tabela abaixo, foram relacionadas as operas escritas por Wagner ao longo de sua carreira. Os dados incluem a finalização do Libretto e a conclusão da música, bem como a data da primeira apresentação, que nos mostra que as primeiras óperas escritas por ele não tiveram a aceitação que ele desejava e, por isso, foram apresentadas bem mais tarde.

<b>Título</b>	<b>Libreto completo</b>	<b>Música completa</b>	<b>Primeira Apresentação</b>
<i>Die Feen</i>	Janeiro 1833	Janeiro 1834	Junho 1888 Munich
<i>Das Liebesverbot</i>	Outubro 1834	Primavera 1836	Março 1836 Magdeburg
<i>Rienzi, der Letzte der Tribunen</i>	Agosto 1838	Novembro 1840	Outubro 1842 Dresden
<i>Der fliegende Holländer</i>	Maio 1841	Novembro 1841	Janeiro 1843 Dresden
<i>Tannhäuser</i>	Abril 1843	Abril 1845	Outubro 1845 Dresden
<i>Lohengrin</i>	Novembro 1845	Agosto 1847	Agosto 1850 Weimar
<i>Das Rheingold</i>	Novembro 1852	Setembro 1854	Setembro 1869 Munich
<i>Die Walküre</i>	Julho 1852	Março 1856	Junho 1870 Munich
<i>Siegfried</i>	Junho 1851	Fevereiro 1871	Agosto 1876 Bayreuth
<i>Götterdämmerung</i>	Novembro 1848	Novembro 1874	Agosto 1876 Bayreuth
<i>Tristan und Isolde</i>	Setembro 1857	Agosto 1859	Junho 1865 Munich
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	Janeiro 1862	Outubro 1867	Junho 1868 Munich
<i>Parsifal</i>	Abril 1877	Janeiro 1882	Julho 1882 Bayreuth

TABELA 2 - Relação das obras de Wagner. Fonte da tabela: adaptada pelo autor, disponível em: <<http://www.wagneroperas.com/indexwagneroperas.html>>. Acesso em: 27 maio 2019

A forma com que o projeto romântico e nacionalista esta articulado nas óperas, não se faz abertamente explícito. Ele está profundamente vinculado a todo o processo de composição, ou seja, na escolha do tema, preparação do libreto, na música, na escolha dos atores/cantores, no teatro, no público, etc. Este é o do Drama wagneriano. Wagner pensou a obra de arte total em todos os seus aspectos mais íntimos, portanto para identificar as suas intenções enquanto nacionalista, tem se que pensar a obra

num todo, diferente da poesia ou da literatura que as linhas escritas carregam esses elementos.

Até no momento de sua apresentação, segundo Wagner, a ópera estaria desempenhando esse papel de significação da identidade alemã. A obra de arte total inclui, portanto, desde o processo de composição até a performance e recepção do público. Importante ressaltar que o teatro de Bayreuth também fazia parte do projeto wagneriano, sua finalização em 1876 e a abertura do Festival com o ciclo de Anel, foi para Richard Wagner a consagração de obra.

### 2.3.1 DER RING DES NIBELUNGEN

Esta é considerada a obra prima de Richard Wagner e também a mais conhecida ópera do compositor. Wagner levou cerca de vinte e seis anos para concluir sua obra – período em que Wagner se aproximou de Ludwig II da Baviera e obteve apoio financeiro em sua carreira – sua primeira apresentação completa foi em 1876 na abertura do Festival de Teatro em Bayreuth, na Bavária, no teatro construído para Wagner, financiado pelo rei Ludwig (DEATHRIDGE; DAHLHAUS, 1988).

*Der Ring des Nibelungen* [O anel dos Nibelungos] é um ciclo de quatro óperas interligadas, são elas: *Das Rheingold* [O ouro do Reno], *Die Walküre* [A valquíria], *Siegfried* e *Götterdämmerung* [O crepúsculo dos deuses], são cerca de quinze horas de apresentação dividida em quatro dias<sup>55</sup>.

Wagner sempre buscou em suas obras redescobrir, na mitologia, inspiração para suas composições. A mitologia nórdica e a idade média representavam, para ele, assim como para os românticos de seu tempo, o passado “glorioso” dos povos germânicos. Ou seja, se refere aquilo que havíamos comentado na seção anterior, a necessidade de se remeter a uma origem, como forma de estabelecer a identidade compartilhada e ainda o uso de uma memória ligada ao território e a um período que representa aquilo que se quer restaurar. Nesta produção, Wagner inspira-se especialmente no mito dos Nibelungos. *Das Nibelungenlied* [A canção dos Nibelungos] é título original de um poema épico escrito em alemão por volta do século

---

<sup>55</sup> O primeiro festival teve no primeiro dia a apresentação da nona sinfonia de Beethoven e as quatro óperas do Anel distribuídas nos três dias seguintes.



XIII, que contava a história de migrações germânicas e que acabaram resultando em contos heroicos e românticos na produção de Wagner.

Wagner pôde manipular as histórias, assim como seus principais elementos e personagens, para construir o seu libreto. Apesar da forte influência germânica no resultado final da história, é evidente a intenção do compositor em forjar, dentro do pano de fundo mitológico e medieval utilizado, um drama que ultrapassasse os limites temporais e geográficos, para assim atingir um efeito universal, onde o drama humano seria o grande material a ser trabalhado. Para isso, ele uniu na mesma história mitologia pré-cristã, lendas medievais cristãs e tradições pagãs, construindo assim uma história recheada de elementos simbólicos. Assim, no texto da *A Canção dos Nibelungos* encontramos raças distintas, mas na obra de Wagner essa diversificação da origem dos personagens vai além das diferenças geográficas, e temos uma situação um pouco mais complexa, pois Wagner descreve raças muito diferentes que se encontram em pontos opostos do universo tratado pelo compositor. (FIORINI; GARBUIO, 2010, p. 2)

Além de manipular os mitos para a produção de *Der Ring des Nibelungen*, Wagner também utiliza elementos ligados ao nacionalismo e o romantismo, na tentativa de alcançar a criação de um Drama nacional alemão através da ópera. Assim, além de utilizar esses mitos para remeter a um passado legítimo germânico ele acrescenta outros elementos – alguns deles o público nem sequer sabia que estava em curso – a posição da orquestra, a melodia, a organização no palco, a posição do público, o público em si eram elementos pensados pelo compositor, Wagner que participava de todos os momentos da criação, deixou, sem dúvida, sua marca em cada um de seus trabalhos. Portanto, ao pensarmos no período de composição dessa obra, é difícil não perceber o quanto o contexto em que o compositor está inserido. Influenciou não só no processo de composição, mas também na obra completa incluindo a forma com que fora apresentada, principalmente em Bayreuth.

Richard Wagner foi um marco na história da música para além de suas grandes composições, “as modificações harmônicas; a representação das massas; a renovação do *Leitmotiv*<sup>56</sup>; a instauração do Drama Musical no lugar da ópera; e a

---

<sup>56</sup> O *Leitmotiv* (“motivo condutor”, em alemão) é uma ideia musical utilizada por Wagner em suas óperas para representar um personagem, um objeto, um assunto, um sentimento ou qualquer outro elemento importante da trama. O uso de motivos musicais era feito por compositores das gerações anteriores, mas Wagner aprimorou a técnica até usá-la no máximo de sua complexidade, sobretudo na tetralogia do Anel. Os motivos podiam ser melódicos, harmônicos, associados ao timbre de um instrumento, entre outras possibilidades.

tentativa de criação de uma Obra-de-Arte Total” (RICON, 2013, p. 52, grifo do original). Essas mudanças introduzidas pelo compositor estão diretamente relacionadas com a leitura que ele fez da Arte dos Gregos, principalmente da Tragédia.

Em a *Arte e a Revolução*, Wagner afirma que “é impossível dar um passo na reflexão sobre a nossa arte sem encontrar de imediato o problema do seu relacionamento com a arte dos gregos” (2000, p. 37). Sobre o Drama grego, ele afirma que as realizações dos deuses e dos homens, bem como seus sofrimentos e alegrias, emanava da essência superior de Apolo, o deus nacional dos gregos, “sob a forma do ritmo eterno, da harmonia eterna de todo o movimento e de todo o existir, tornavam-se coisa palpável, real” (p. 40). A tragédia expressava por ela mesma, o movimento e a vida, segundo Wagner,

A mais perfeita expressão; expressão em que os ouvidos e os olhos; a inteligência e o coração, tudo captavam e percebiam como vida e realidade, tudo viam de facto, o físico e o espiritual que, desse modo, não eram apenas produto da imaginação. O dia da apresentação trágica era dia de celebração trágica era dia de celebração festiva do deus, porque nela era o próprio deus que se exprimia e se dava à apreensão clara dos homens. O poeta era o sumo sacerdote do deus. E o deus estava real e presente na obra de arte, conduzia o círculo dos dançarinos, elevava a voz perante o coro e revelava na sonoridade das suas palavras as verdades da sabedoria divina. (WAGNER, 2000, pp. 40-41).

Ele continua e afirma que o espírito grego ainda estava presente entre homens, e esse espírito era o responsável por os fazer desejar a viver poucas horas da vida de um grego frente a uma obra de arte eterna de um deus não grego. Ao escrever isso, ele está falando da necessidade de que tem o homem de encontrar a sua essência natural, de sua religiosidade, assim como faziam os gregos até que o cristianismo “avassala” a cultura grega que entra em declínio. Ou seja, em suas obras, Wagner buscará essa religiosidade humana pura, sem as amarras da religião e da modernidade que impedem a expressão arrebatadora que o Drama pode alcançar.

Bastará que o coroeis com a auréola da hipocrisia cristã, que lhe adorneis o peito com a insígnia inane das defuntas ordens da cavalaria feudal, para poderdes ver nele o deus do mundo moderno, o deus santificado e nobre dos cinco por cento, o governador e mestre de cerimônias daquilo a que hoje se chama *arte*. Em carne e osso podeis vê-lo<sup>57</sup> na figura de um mesquinho banqueiro inglês, que casou a filha com um cavaleira da ordem da jarreteira

---

<sup>57</sup> Aqui Wagner está se referindo ao deus Mercúrio o deus dos comerciantes, que também foi o deus dos ladrões e dos impostores (WAGNER, 2000).

completamente arruinado, e põe a cantar para si os primeiros cantores de uma ópera italiana no seu salão particular em vez do teatro pública – embora, mesmo aí, de forma alguma no santo dia de domingo –, porque ganha assim a fama de ter que lhes pagar ainda mais caro. Eis Mercúrio e a sua solícita serva, a arte moderna. (WAGNER, 2000, pp. 58-59, grifo do original)

Ele apresenta mais uma vez sua crítica ao trabalho industrial, que torna a arte moderna um produto financeiro, assim como o cristianismo, tira o carácter divino da maior expressão da natureza humana:

É esta a arte que hoje infesta o mundo civilizado! A respectiva essência reside na indústria, a sua finalidade moral é o lucro financeiro e a eficácia estética é o entendimento dos entediados. A arte do nosso tempo vai buscar a sua seiva vital ao coração da sociedade moderna, ao ponto central do respectivo movimento circular, ou seja, à especulação da grande finança, toma de empréstimo dos restos mortais do convencionalismo cavalheiresco medieval uma elegância destruída de ânimo e, ostentando um espírito cristão que não desdenha das migalhas dos pobres, digna-se descer do seu pedestal até às regiões mais baixas do proletariado, sempre pronta para desumanizar, para desmoralizar, para castrar, onde quer que o veneno do seu sangue consiga introduzir-se. (WAGNER, 2000, pp. 59-60)

A relação com público é uma característica extremamente importante no estilo wagneriano, por isso, mesmo na posição de artista, ele está a todo momento dirigindo críticas a vida moderna industrial e à forma com que este torna a sociedade escrava do capital. A relação com o público sempre foi uma preocupação de Wagner e embasava sua crítica à ópera no seu período<sup>58</sup>. Sobre o impacto de sua obra no público o filósofo Nietzsche escreve:

Todos os elementos, não somente o mito, mas também a música, participam dessa purificação e a expressam; no *Anel dos Nibelungos* encontro a música mais moral que conheço, por exemplo, quando Brunhilde é despertada por Siegfried; aqui Wagner alcança uma tal altura e sacralidade da alma que somos levados a pensar no flamejar das geleiras e dos cumes nevados dos Alpes: a natureza se eleva aqui tão pura, solitária, quase inacessível, impassível, banhada pela luz do amor; nuvens e tempestades, e o próprio sublime, estão abaixo dela. (NIETZSCHE, 2009, p. 48)

A multidão encenada nas óperas passa, portanto, a representar a multidão do público – uma multidão que ansiava por modificações sociais, políticas e reafirmações

---

<sup>58</sup> A discussão foi apresentada no texto *Die Deutsche Oper* no primeiro capítulo.

culturais e que, por isso, ajudava no processo de sacralização da música wagneriana, objetivo próprio do compositor (BLANNING, 2011).

### 2.3.2 DAS RHEINGOLD



Figura 2 – Representação da ópera *Der Rheingold*. Fonte: Projeto de Joseph Hoffmann (1831-1904) para o cenário de *Das Rheingold*, fotografia incluída em publicação de 1878. Mary Flagler Cary Music Collection / The Morgan Library & Museum. Disponível em: <<https://www.themorgan.org/exhibitions/wagners-ring>>.

*Das Rheingold* [O ouro do Reno]<sup>59</sup> é o prólogo das outras três óperas do Anel. O ouro do Reno narra o início da lenda que teria ocorrido as margens do Reno e difundiu-se entre os povos nórdicos. Através da adaptação do mito feito por Wagner, os

---

<sup>59</sup> A fonte utilizada se encontra no livro escrito por Ramar Nunes de 2003, um admirador da obra de Wagner, que traduziu e publicou a tetralogia do Anel no Brasil.

personagens da ópera passaram a ter nomes alemães, além de alterações de localidades e datas para desenvolvimento da narrativa proposta pelo compositor.

Se olharmos a forma com que Wagner constrói a narrativa do anel sob a óptica das ideias que apresentamos anteriormente de Smith e Hall, nós conseguiremos encontrar os elementos do pensamento nacionalista inseridos de forma coerente e consciente, dentro do projeto de Drama nacional de Richard Wagner.

Essa primeira ópera foi pensada por Wagner para introduzir a história das outras três seguintes. Os personagens principais são os deuses: Wotan, deus dos deuses; Donner, deus do trovão; Froh, deus da juventude; Loge, deus do fogo; Alberich, anão da raça dos Gibichungos; Mime; irmão de Alberich; Fasolt e Fafner, os gigantes; Fricka, deusa do lar e do casamento; Freia, deusa da juventude; Erda, deusa da Terra; Donzelas do Reno, guardiãs do ouro do Reno (NUNES, 2003).

A narrativa começa com Alberich à beira do Reno, onde vislumbra as Donzelas do Reno nadando e zombando dele. Por auxílio de um feixe de luz, o anão descobre o ouro ao fundo do Reno, rouba o tesouro e forja o anel, ação essa que só poderia ser feita por aquele que renunciasse todo o amor, pois o anel daria ao seu possuidor um caráter desumano e poder sobre todas as coisas, dessa forma colocando em ameaça todas as demais criaturas que habitavam esse universo.

Na cena seguinte, os deuses se deparam com um problema, a construção de Valhalla havia sido terminada, e os gigantes aguardavam seu pagamento, Freia a deusa da juventude, Wotan havia prometido entregar a deusa como pagamento aos gigantes. É nesse momento que a notícia do roubo do ouro do Reno e da fundição do Anel chega a eles. Encantados pelo poder que o ouro e o anel simbolizam, os gigantes passam a desejar o ouro como pagamento. Wotan então vai até Nibelheim, onde reina Alberich e toma para si o ouro e o anel, entregando como pagamento aos gigantes. Mas antes, porta o anel em seus dedos por alguns instantes, sentido o poder do objeto. Advertido pela deusa Erda, o entrega aos gigantes. A maldição do anel faz com que um dos gigantes mate o irmão, marcando o início de uma série de roubos, mortes e assassinatos, que findam na morte de Siegfried na última ópera. Frente a esse acontecimento, os deuses vão para Vahlhalla onde acreditam que poderão se defender e consolidar seu poder para toda a eternidade (NUNES, 2003).

ALBERICH

Estou eu livre agora? Verdadeiramente livre? Que assim vos saúdo, então, com o primeiro cumprimento de minha liberdade! Como através da maldição eu o obtive, maldito seja esse anel! Deu-me seu ouro força e poder desmedido, agora que sua magia gere ao presente a morte para todo aquele que o porte! De nenhum contentamento deve alegrar seu possuidor; que ninguém seja afortunado nem alegre com a sua luz brilhante! Aquele que o possuir, que a inquietude o torture; E àquele que não o possua seja perseguido pela inveja! Que cada um aspire ao bem que representa, mas que ninguém dele desfrute qualquer proveito! Que seu possuidor o detenha sem benefício, mas que tenha esse possuidor pelo homicídio! Jurado de morte, que o temor paralise o covarde; tanto que ele viva, que ele se consuma de cobiça, mestre do anel, mas escravo do anel: até que em minha mão eu o retenha de novo! Assim abençoa, com suprema angústia, o nibelungo, seu anel! Conserva-o agora, guarda-o bem: de minha maldição tu não escaparás nunca! (WAGNER, 2003b, pp. 54-55)

Essa passagem da ópera representa o momento em que Wotan toma de Alberich o ouro roubado junto com anel, o anão inconformado, amaldiçoa o objeto, aquele que o possuir será escravo do anel.

A figura de Wotan, para Wagner, representa o homem moderno que é movido pelo egoísmo, sede de poder e crueldade. A ordem universal criada por Wotan, deveria fazer com que as diferentes criaturas vivessem em harmonia, sob a responsabilidade dele. Mas ele teria contrariado a ordem universal, cometendo o pecado original, bebeu da água da sabedoria que jorrava do pé da árvore da vida. Tomado por uma sede de poder, manda construir Valhalla sob a promessa de pagar os gigantes entregando a eles a deusa Freia. “O momento em que Wotan é contemplado com o poder, a natureza começa a definhar-se” (NUNES, 2003, p. 6).

Além da importância desta ópera para a sequência do ciclo, é importante analisar as características dos personagens, que apresentam sentimentos humanos, uma característica do romantismo, e ressaltar a visão do herói como um ser puro, leal e sofredor, mas que luta contra injustiças sociais. Exemplos como o egoísmo, sede de poder, orgulho e crueldade, encontrados na história fazem parte dos temas utilizados nas óperas de Wagner, bem como a inevitabilidade do destino.

Essa foi a história criada por Richard Wagner para seguir com o ciclo do anel, com base nos mitos nórdicos e germânicos. O compositor fez o ciclo interligado de forma que seguisse uma ordem cronológica de acontecimentos a partir desta ópera, que remete à origem do mito até o desfecho da história com *Götterdämmerung* [O crepúsculo dos deuses].

### 2.3.3 DIE WALKÜRE



Figura 3 – Representação da ópera *Die Walküre*. Fonte: Projeto de Joseph Hoffmann (1831-1904) para o cenário de *Die Walküre*, fotografia incluída em publicação de 1878. Mary Flagler Cary Music Collection / The Morgan Library & Museum. Disponível em: <<https://www.themorgan.org/exhibitions/wagners-ring>>.

*Die Walküre* [A valquíria] é a segunda ópera do ciclo do Anel, nela, Wagner dá sequência à trama do anel. Um importante ponto da ópera é a questão do incesto que desperta a fúria dos deuses e está relacionada a influência cristã colocada pelo compositor, mas também com a ideia de supremacia racial. A solução do drama, alcançado pelas mãos de um verdadeiro herói, filho de um casal de irmãos descendente dos deuses, reforça a ideia de raça pura ou de supremacia de um povo sobre outros.

Wagner se utiliza de elementos como o anel, a espada, o ouro e o poder que são importantes símbolos que representam a guerra e a glória do passado

## SIEGMUND

Se Siegmund me chamas, Siegmund serei. Minha prova é a espada que ouse apoderar-me. Wãlse disse-me que a encontraria num momento de grande infelicidade: ei-la em minhas mãos! Amor sagrado, da mais alta necessidade. De um sagrado amor a suprema angústia, de um áspero amor uma ardente aflição, que queima em meu coração, ecoando para o duelo da morte! Necessária! Necessária! Espada sonhada, mostra tua lâmina, ferro destruído: salta para fora dessa bainha e vem até mim! (WAGNER, 2003b, 10)

O primeiro ato de *A valquíria* traz a história de dois irmãos gêmeos que foram separados no nascimento, que se encontram e se apaixonam. O amor proibido entre os dois desperta a fúria da deusa Fricka que faz com Wotan retire a proteção sobre Siegmund na batalha.

## FRICKA

Tu louvas o amor adúltero? Assim, honras e glorificas um crime sem igual! O incesto de dois gêmeos: meu coração e meus sentidos tremem de horror! A irmã se entrega nos braços do irmão. Desde quando pode existir amor entre dois irmãos gêmeos? (WAGNER, 2003b, p. 12)

A punição do incesto é um elemento presente em outras histórias, como na mitologia grega e no *Kalevala*, épico finlandês. A Valquíria, filha de Wotan, é encarregada de garantir a morte de Siegmund. Ela tenta ajudá-lo, mas não consegue evitar sua morte. A Valkiria ao perceber que Sieglinde está grávida, entrega os fragmentos da espada de Siegmund a Sieglinde e ela foge para floresta.

Após trair Wotan, ajudando Sieglinde a fugir, a Valquíria é punida com sono profundo no alto da montanha, protegida por fogo sagrado e que somente o mais bravo dos heróis seria capaz de libertá-la.



### 2.3.4 SIEGFRIED



Figura 4 – Representação da ópera Siegfried. Fonte: Projeto de Joseph Hoffmann (1831-1904) para o cenário de Siegfried, fotografia incluída em publicação de 1878. Mary Flagler Cary Music Collection / The Morgan Library & Museum. Disponível em: <<https://www.themorgan.org/exhibitions/wagners-ring>>.

Na terceira ópera do ciclo, Siegfried filho de Sieglinde e Siegmund, foi criado pelo nibelungo Mime, que acredita que ele está destinado a matar Fafner, agora em forma de dragão, que guarda o ouro do Reno e o anel.

Nesta parte da obra, mais uma vez, os elementos introduzidos por Wagner chamam bastante atenção. A espada que Siegfried funde é a do seu pai, o que remete à glória de seus antepassados. A espada ainda será usada para matar o dragão e libertar o ouro do Reno. A espada assim como o anel são elementos posteriores à origem do mito, mas que se tornaram importantes símbolos medievais e bastante evidenciados pelos românticos “que veneravam a Idade Média. Para a imaginação romântica, a Idade Média estava repleta de feitos heroicos, mistérios cristãos e harmonia social” (PERRY, 1999, p. 376)

## SIEGFRIED

Nothung! Nothung! Espada invejada! Neste instante, os pedaços do teu aço são fundidos! Na tua própria transpiração nadas tu agora, em breve eu te agitarei como minha espada! Na água circula uma torrente de fogo: ira feroz a sibila para cima. Como ela fluiu e ficou ressequida, na torrente da água ela não desembocará nunca mais. Rígida e firme ela está, impiedosa no duro aço: sangue quente correrá por ela! Nothung espada invejada! (WAGNER, 2003b, p. 19)

A luta pelo poder é a principal característica da obra de Wagner, desde *Das Rheingold*, a riqueza do Reno assim como o anel é cobiçado por todos os personagens da história, o compositor se utiliza disso para retratar a sociedade do século XIX, segundo seu ponto de vista.

Richard Wagner busca no ciclo criado por ele resgatar as origens germânicas para mostrar a grandeza perdida de seu povo e ainda legitimar o território, pois, segundo Elias (1997) “o Império alemão medieval e, em particular, alguns dos mais notáveis imperadores medievais serviriam por muito tempo como símbolos de uma grande Alemanha que se perdera” (p. 18).

O desfecho de Siegfried acontece quando ele mata Fafner, o dragão, toma o anel para si e liberta a Valquíria, Brünnhilde, que havia salvo sua mãe e, por isso, desde então, seguia adormecida no alto da montanha. Siegfried e a Valquíria se apaixonam e entregam-se ao amor predestinado a eles

## BRÜNNHILDE

Ó pueril herói! Ó sublime rapaz! Tu, bobo, armazenas sonhos mortos! Sorrindo deixa eu te amar, sorrindo eu quero virar minha cegueira; alegremente vamos perecer! Adeus, mundo reluzente do Valhalla! Deixa tua soberba fortaleza cair no pó! Adeus, resplandecente pomba dos deuses! Pode vosso fim ser cheio de felicidade, raça chamada imortal! Vossas Nornas quebram a corda das runas! Crepúsculo dos deuses, deixai vossa escuridão descer! Noite do aniquilamento, deixa a névoa cair. A estrela de Siegfried agora brilha sobre mim: ele é meu para sempre, será sempre meu, minha herança, meu eu, meu ser e meu tudo: radiante amor, hilariante morte! (WAGNER, 2003b, p. 53)

Esse aspecto heroico é característico do romantismo de Wagner, assim como o amor intenso, que se tornou mais forte que a vontade dos deuses, como no caso de Siegmund e Sieglinde, que o amor proibido entre os dois geraria um filho e este se tornaria o herói que salvaria a donzela. Essa “inevitabilidade do destino e a natureza destrutiva do amor” (RICON, 2013, p. 52) foi uma das marcas de Wagner em suas

obras operísticas. O sentimento foi também um importante articulador dos objetivos do compositor, a identificação do público com o drama da ópera foi uma das formas que Wagner usou para introduzir seus anseios nacionalistas.

Os românticos julgavam a vida de acordo com os critérios de arte, pois almejavam, por esse intermédio, erguer-se, como uma nova aristocracia, acima do comum dos homens; mas a atitude ambivalente em que se baseava toda sua visão de mundo também encontrou expressão em seu relacionamento com a arte. (HAUSER, 1995, p. 677)

O romantismo ainda considerava “as línguas, as canções e as lendas nativas como criações singulares de um povo, a expressão mais profunda do sentimento nacional” (PERRY, 1999, p. 377). Em *O Anel dos Nibelungos*, Wagner uniu todos estes elementos em só espetáculo.

### 2.3.5 GÖTTERDÄMMERUNG



Figura 5 – Representação da ópera *Götterdämmerung*. Fonte: *Götterdämmerung* gravura de Josef Hoffmann para o primeiro Anel em Bayreuth, 1876. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B%C3%BChnenbildentwurf\\_G%C3%B6tterd%C3%A4mmerung.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B%C3%BChnenbildentwurf_G%C3%B6tterd%C3%A4mmerung.JPG)>.

O Crepúsculo dos deuses é a parte final do ciclo do *Anel dos Nibelungos*. Aqui, a maldição do anel faz com que Siegfried roube o anel que havia dado a Valquíria, enchendo-a de ódio por ele. O filho de Alberich e seu meio irmão planejam contra Siegfried.

Após Hagen, filho de Alberich, matar Siegfried pelas costas, ele tenta pegar o anel, porém a Valquíria, grande amor Siegfried, toma o anel e se joga em direção a pira funerária de seu amado. Valhalla é tomada pelo fogo e coloca fim ao reino dos deuses. O anel volta para o fundo do Reno sob guarda de suas filhas, Hagen morre afogado tentando recuperar o anel.

A trama termina sem heróis ou vencedores, mas, sem dúvida, com esplendor e grandeza criada por Richard Wagner. Os elementos nacionalistas como a alteração do mito original, a aproximação entre o místico e a realidade, pois “o sentimento

nacional é um estado de espírito resultante do meio social e da educação e Cultura” (BRANCO, 2009, p. 5), assim como a crítica social e política que o compositor apresenta, ao colocar a figura de Wotan, o deus dos deuses, como o ganancioso e egoísta que culmina na destruição de Valhalla, elementos esses que nos leva a inferir que o compositor também fez uma releitura da sociedade alemã do século XIX, que sofria grandes dificuldades, devido a descentralização política e interferência externa.

A narrativa criada por Wagner, conforme comentado anteriormente, só era um dos aspectos envolvidos na sua obra de arte total. O compositor se utilizou de vários artifícios para criar uma atmosfera mística e épica durante a exibição de seus dramas. O uso de orquestras gigantescas, a adesão de novos instrumentos e a forma que todas as personagens se relacionam com o cenário são fruto das transformações feitas por ele na ópera.

As críticas feitas pelo compositor no início de sua carreira se mostram coesas com aquilo que Wagner efetivamente fez na ópera como um todo. A música que, para ele, sempre foi uma arte superior, ganhou na nova ópera um caráter de importância na narrativa que se desenrolava. O uso do *Leitmotive* e a melodia infinita são alguns dos conceitos que foram utilizados por Wagner. No caso do ciclo do Anel, a narrativa termina com o Crepúsculo dos deuses, que foi a destruição de Valhalla por causa da sede de poder de Wotan, que corrompeu a ordem das coisas, além da morte Siegfried e o suicídio de sua amada Valkiria. Essa característica de narrativa, sem heróis ou vencedores ao término, está diretamente ligada as tragédias gregas, as quais Wagner elegia como a representação máxima da natureza humana através da arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Richard Wagner foi então muito além da composição de suas óperas, como foi possível observar nos livros e textos escritos por ele ao longo de sua carreira. Usamos aqui apenas três desses importantes escritos e as possibilidades de desdobramentos da pesquisa foram enormes. O artista do futuro de qual falava Wagner, se mostrou muito semelhante ao artista Richard Wagner, o que confirma a sua visão de que ele era o herdeiro de Beethoven e o único que poderia criar a *obra de arte do futuro*. Essas múltiplas facetas fazem dele um dos mais emblemáticos artistas de seu tempo.

Pensando nos seus textos como uma espécie de reflexo da vida do compositor, podemos ver seu primeiro escrito *A ópera alemã* [*Die Deutsche Oper*] como o primeiro esboço de seu projeto de arte total [*Gesamtkunstwerk*]. Apesar de ser um texto bastante crítico em relação a produção operística do período, ele acaba elucidando nas linhas finais que ele entendia o que faltava para os alemães (ou para a cultura alemã), um Drama nacional.

Sobre esse Drama, ele publicou alguns anos mais tarde *A obra de arte do Futuro* [*Die Kunstwerk der Zukunft*], momento em que também escreveu *Arte e a Revolução* [*Die Kunst und die Revolution*]. Esses dois textos representam bem o momento em que Wagner esteve envolvido com o levante de Dresden, sob ideais revolucionários, que tanto serviam para ele para pensar a vida política, quanto a vida artística dos alemães. Quando ele acaba sendo exilado do território alemão e passa a viver em constante mudança, acaba sendo o momento de composição de suas principais óperas.

Esses textos, conforme explicitado no capítulo 2, fazem parte do momento mais claro de envolvimento político de Wagner, pensando já na ótica do nacionalismo. Em referência aos esquemas apresentados por Smith e Hall, principalmente, conseguimos identificar todas aquelas características apontadas por eles, como sendo comum ao funcionamento da ideologia nacionalista, nos escritos de Wagner. Se juntarmos ainda as óperas em sua completude, conforme discutido ao longo da pesquisa, podemos perceber como era complexo o projeto dele.

No livro *Beethoven*, percebemos o projeto wagneriano já alterado a partir da filosofia de Schopenhauer. Essa mudança da estética wagneriana é percebida no ciclo do Anel, pois a narrativa se encerra com elementos muito característicos da tragédia

grega. Propondo uma filosofia da música a partir dos conceitos de Vontade e de Representação de Schopenhauer, Wagner se utiliza dos artifícios das tragédias de reconhecimento do público com o personagem, ou seja, o espectador passa a viver o drama como se fizesse parte dele. Esse efeito ocorreu nas primeiras apresentações do ciclo do Anel, segundo Nietzsche (2009).

Essa análise das obras de Richard Wagner, nos levou a concluir como o seu trabalho foi extenso e pretencioso ao propor uma revolução na música e na ópera alemã. Os elementos analisados que elucidam seus anseios nacionalistas, são de uma profundidade, que uma análise como essa não consegue e não pretende contemplar todos seus aspectos. Portanto, algumas discussões foram deixadas de lado e outras citadas de maneira complementar. Isso se deu também porque algumas delas já foram bem trabalhadas pela literatura especializada.

Nietzsche e Schopenhauer tiveram grande relevância para as discussões levantadas, mesmo que o primeiro tenha aparecido brevemente no desenvolvimento desta pesquisa. O segundo, como tentamos demonstrar, foi essencial para a conclusão do projeto wagneriano. Essa relação dos três pensadores foi, inclusive, parte do projeto inicial deste estudo, que por razões de tempo, extensão e complexidade, foi preservada para uma possível continuidade do tema em uma futura tese.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: Notas sobre a política. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ALVES, Alexandre. **A Tradição Alemã do Cultivo de si (Bildung) e sua Significação Histórica**. Educ. Real., Porto Alegre, v. 44, n. 2, e83003, 2019.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: Reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARROS, Marcio Benchimol. Música como aia da Vontade: Ensaio sobre a leitura wagneriana de Schopenhauer. **Kriterion**, Belo Horizonte, nº 125, Jun./2012, p. 179-193.

BLANNING, Tim. O triunfo da música. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.  
BRITTO, Fabiano de Lemos. Nietzsche e o Gesamtkunstwerk Wagneriano. **Analytica**, Vol. 14, nº1, 2010. p. 193-215.

BURNETT, Henry. A metafísica da música de Arthur Schopenhauer. **Veritas**: Revista de Filosofia da PUCRS, Vol. 57, nº2, pp. 143-162, maio/agosto de 2012.

DAHLHAUS, Carl. DEATHRIDGE, John. **Wagner**. Série The New Grove. Trad. Marija Bezerra. Porto Alegre: L&PM, 1988.

DRIJARD, André. **Alemanha**: panorama histórico e cultural. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971. Tradução de António Pescada. 327 p.

ELIAS, Norbert. **Os alemães**: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FULBROOK, Mary. **História Concisa da Alemanha**. 2ª ed. São Paulo: EDIPRO, 2016. Tradução de Barbara Duarte. 286 p.

GARBUIO, RAFAEL L. FIORINI, CARLOS F.. O anel do Nibelungo: uma comparação entre o libreto de Wagner e a Canção do Nibelungo. **Convergências-Revista de Investigação e Ensino das Artes**, VOL III (5), 2010.

GELLNER, Ernest. **Nations and Nationalism**. 2. ed. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

GOMES, Álvaro C; VECHI, Carlos A. **A Estética Romântica**. São Paulo: Atlas, 1992. 186 p.

GOMES, Leonardo José M. Richard Wagner. In. BAUDELAIRE, Charles. **Richard Wagner e Tannhäuser em Paris**. Organização e tradução Eliane Marta Teixeira Lopes. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.



HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções, 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2012. 535 p.

HOBBSAWM, Eric. **Nações Nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade**. 6. ed. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

LISARDO, Roger Deivyson. **Richard Wagner e a música como ideal romântico**. UNESP, 2009.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Romantismo e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MARTINS, Rafaela P. **Nietzsche e a música: uma análise de O Nascimento da tragédia**. PIBIC: São Paulo, 2012.

MILLINGTON, Barry (Ed.). **Wagner: um compendio; guia completo da música e da vida de Richard Wagner**. Zahar, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **Wagner em Bayreuth: Quarta consideração extemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

NOCKO, Caio Manoel. **A complexidade da Música na filosofia de Arthur Schopenhauer**. 92 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

OLIVEIRA, André Eustáquio Melo de. A importância da música na Filosofia de Arthur Schopenhauer. **Revista Metanoia**, nº5, pp. 85-94, Julho/2003.

OLIVEIRA, Sidnei de. A metafísica da música em Schopenhauer e Richard Wagner. *Revista Estudos Filosóficos* nº 10/2013 – versão eletrônica – ISSN 2177-2967. DFIME – UFSJ - São João del-Rei-MG. Pág. 40 – 53.

\_\_\_\_\_. Richard Wagner: **O músico esteta a partir da filosofia schopenhaueriana**. Tese (doutorado em filosofia) – Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2017. 182p.

PATRIOTA, Rainer. Richard Wagner e o romantismo alemão. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, Vol. 20, nº 34, pp. 239-252, julho/2015. PETERLEVITZ, 2015, p. 25.

PERRY, Marvin. **Civilização ocidental: uma história concisa**. Martins Fontes, 1999.

PETERLEVITZ, Mayra Rafaela C. B. B. **Nietzsche e Wagner: estações de um encontro.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Guarulhos, 2015.

RICON, Leandro C.. A emergência de uma ópera alemã no primeiro escrito de Richard Wagner. **Revista Escritas**, Vol. 3, ISSN: 2238-7188, 2011 pp. 53-69.

ROSENFELD, Anatol. **Autores pré-românticos alemães.** Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Herder, 1965.

SAFATLE, Vladimir. Nietzsche e a ironia em música. **Cadernos Nietzsche**, n. 21, p. 7-28, 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como Vontade e como Representação.** São Paulo: Ed. Unesp, 2015.

SILVEIRA, João. **Nietzsche e Wagner: O diário de aproximação.** 114 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista. Marília: 2010.

SMITH, Anthony D. Culture, Community and Territory: The Politics of Ethnicity and Nationalism. **International affairs**, 72, 3. University of Vienna: Viena, 1996. PP. 445-458.

SPENCER, Stwart. Textos selecionados. In. MILLINGTON, Barry. **Wagner: Um compêndio.** Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1995.

RICON, Leandro C.. A emergência de uma ópera alemã no primeiro escrito de Richard Wagner. **Revista Escritas**, vol. 3, ISSN: 2238-7188, pp. 53-69.

\_\_\_\_\_. **Historiografia e Romantismo na Alemanha no Contexto da Unificação:** Leopold von Ranke, Richard Wagner e a interpretação política-nacionalista na Confederação Germânica. Rio de Janeiro, 2017. 325 f.

WAGNER, Richard. **A arte e a Revolução.** Antígona: Lisboa, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Obra de Arte do Futuro.** Antígona: Lisboa, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Beethoven.** Tradução e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. O Anel dos Nibelungos. In: NUNES, Ramar. **O Anel dos Nibelungos.** Rio de Janeiro, 2003b.

WILSON, William. **Herder, Folklore and Romantic Nationalism.** The Journal of Popular Culture. Volume 6, issue 4; Spring, 1973. pp. 819-835.

ZÖLLER, Günter. A música como Vontade e Representação. **Cadernos de Filosofia Alemã**, nº16, pp. 55-80, Julho/dezembro 2010.