Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 10, jan-dez/2011

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Wagner e o tempo

Vladimir Vieira

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Niterói, Brasil

RESUMO

Wagner e o tempo

Esse artigo analisa duas leituras distintas do Anel do Nibelungo, de Richard Wagner: o projeto denominado Colón-Ring, que terá lugar em Buenos Aires em 2012, e a encenação de A valquíria a cargo de André Heller-Lopes que ocupou o palco do Theatro Municipal de São Paulo em novembro de 2011. Meu objetivo consiste em explorar a dimensão filosófica da obra wagneriana, mostrando como o libretto do Anel pode ser interpretado a partir de uma postura crítica em relação à Modernidade que ocupou diferentes pensadores desde a segunda metade do século XVIII, especialmente no contexto da estética alemã. Segundo meu ponto de vista, é essa compreensão, em última análise, que orienta a montagem de Heller Lopes.

Palavras-chave: Wagner – Nietzsche – ópera – Bayreuth – Anel do Nibelungo

ABSTRACT

Wagner on Time

This paper addresses two different readings of Wagner's *Ring of the Nibelung*: the "Colón-Ring", which will place in Buenos Aires in 2012, and André Heller-Lopes staging of *The Valyrie*, held in Theatro Municipal de São Paulo in november 2011. My aim is to explore the philosophical implications of Wagner's masterpiece by showing that it may be interpreted against the background of a long tradition of critical thought on Modernity by various authors since the second half of the XVIII century. I further suggest that Heller-Lopes' vision may also be seen as drawing from this tradition.

Keywords: Wagner – Nietzsche – opera – Bayreuth – Ring of the Nibelung

VIEIRA, V. “Wagner e o tempo”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. V, n. 10 (2011), pp. 11-23.

DOI: 10.22409/1981-4062/v10i/108

Aprovado: 02.03.2012. Publicado: 19.04.2012.

© 2012 Vladimir Vieira. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 02.03.2012. Published: 19.04.2012.

© 2012 Vladimir Vieira. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Em novembro de 2011, o Teatro Colón de Buenos Aires anunciou sua temporada lírica para 2012. Entre peças populares no repertório operístico internacional – *La forza del destino* e *La Cenerentola*, por exemplo – e curiosidades como *La pasión según San Marcos* (2000), do argentino Osvaldo Golijov, um projeto se destaca pelo potencial para a polêmica. Refiro-me ao programa intitulado “Colón-Ring”, que se propõe a encenar as quatro óperas que integram o ciclo *O anel do Nibelungo*, de Richard Wagner, em uma única apresentação. Não se trata de uma jornada extenuante mas potencialmente transfiguradora, como é, por exemplo, a prática das montagens do Uzyna Uzona no Brasil, mas de uma “versão compacta” da tetralogia, a ser levada a cabo pelo alemão Cord Garben, que abreviará sua duração total das mais de quinze horas que estão na partitura para sete.

No material de divulgação da temporada, Garben parece tratar a adaptação como algo corriqueiro: “houve outras no passado”¹, afirma ele. Discordo fortemente dessa sugestão. Se uma obra de Wagner com tal volume de cortes chegou a receber atenção da crítica especializada internacional, desconheço-o. Na verdade, ignoro que qualquer ópera de repertório já tenha recebido semelhante tratamento. Acréscimos e supressões pontuais são consagrados na tradição e, desse modo, recorrentes: uma ária da personagem título no *Macbeth* de Verdi, o *Cessa di piu resistere* de *Il barbiere di Siviglia*, os excessos da cena da loucura que Donizetti nunca escreveu para sua Lucia; mesmo cenas inteiras, como dá testemunho a própria *Lucia di Lammermoor*. Mas não me recordo de uma versão que pretenda reduzir uma obra de música erudita a menos da metade de sua duração original.

Segundo meu ponto de vista, Garben adota deliberadamente uma postura de fingida ingenuidade ao esforçar-se por transmitir a impressão de que não há nada de controverso no Colón-Ring. De um modo geral, a comunidade envolvida com música erudita – produtores, regentes, críticos, especialistas e diletantes, além dos próprios músicos – tende a mostrar uma preocupação com o respeito às intenções originais dos artistas muito maior do que o faz aquela envolvida com música popular. Seria surpreendente se ela recebesse com desmedido entusiasmo uma proposta que reduz a obra de um compositor a menos da metade do que ele efetivamente compôs. Isso é particularmente verdadeiro no caso de Wagner, cujos admiradores costumam expressar sua veneração com tanta intensidade quanto aquela dispensada à defesa de seu legado. Lembremos, por exemplo, as disputas entre Gerald Thomas e o público, em 2003, a propósito da montagem de *Tristão e Isolda*, quando a questão não era nem mesmo fidelidade à partitura, mas simplesmente a interpretação cênica do libreto pelo diretor.²

Passado o torpor inicial, imagino que a reação seguinte de um wagneriano típico frente ao projeto do Colón-Ring seria indagar-se como ele foi permitido. E a resposta a essa pergunta revela toda a comoção que deve cercar a montagem de Buenos Aires. Cord Garben tem apoio integral de Bayreuth: a responsável pela direção de cena é Katharina Wagner, que em 2008 assumiu o comando do festival ao lado de sua meia-irmã, Eva

Pasquier-Wagner, após o conturbado processo que determinou a sucessão de seu pai, Wolfgang Wagner, à frente do empreendimento desde 1951. Katharina justifica a relevância da proposta na medida em que ela “significará um importante passo na recepção da obra de meu bisavô [...]”, e insiste que o teatro argentino é o local ideal para sua execução, pois “conjuga, a uma tradição wagneriana de mais de cem anos, não apenas o *glamour* e o luxo de seu edifício, mas também o pessoal, as condições tecnológicas e os mais modernos equipamentos de cenografia para montar um importante projeto de nível internacional”.³

A questão que imediatamente se coloca é a seguinte: o que torna necessária a adaptação? Novas encenações de *O anel do Nibelungo* têm lugar a cada ano em diferentes partes do mundo, mobilizando significativo interesse do público a que são destinadas. Por que não retomar, por exemplo, o ciclo que o Colón iniciara em 2003, sob a batuta do suíço Charles Dutoit, e que se interrompera dois anos depois, quando o teatro fechou para reformas em vistas de seu centenário?

As palavras de Garben no material de divulgação são breves, mas elucidativas. É preciso, antes de tudo, otimizar o *Anel*, tornar mais eficaz sua recepção, como insinuara Katharina Wagner. “O mundo mudou de maneira drástica”, filosofa o maestro, “a tecnologia oferece possibilidades impensáveis nos séculos passados para reproduzir individualmente as obras por meios eletrônicos, de modo que o mundo atual é um outro mundo, onde o valor do tempo é completamente diferente”. Ou seja: o emprego de dezesseis horas de nosso tempo em um teatro tem hoje um custo alto demais, especialmente quando consideramos que os desenvolvimentos tecnológicos na área audiovisual permitem uma experiência de alta definição de muito mais fácil administração. Tão simples quanto pressionar um botão. “O anel”, aprendamos com o diretor, “é uma obra muito extensa que, como totalidade, não se pode apreender de um ponto de vista prático”.⁴

Mas o “valor do tempo” de hoje não exige adaptações apenas no modo como apreendemos a arte. As próprias obras devem perseguir também a sua máxima eficiência, eliminar excessos que tornem sua fruição excessivamente longa e, portanto, dispendiosa. Raspas e restos não interessam ao tempo dos controles remotos: “cada uma das três grandes óperas do anel”, sugere Garben, “possui uma duração muito longa e muitas repetições. Pode-se prescindir de alguns relatos retrospectivos, que tornam a repetir e repetir o que já se sucedeu na ação”.⁵

Para a reconstrução do tempo do *Anel*, a baliza mais fundamental é, ao fim e ao cabo, a economia narrativa. Repetições, relatos e divagações prejudicam o bom andamento da ação, entediam o espectador, desviando sua atenção do que é essencial, e dificultam a compreensão do enredo. No Colón-Ring será mantida “a coerência e a ordem do argumento, na medida em que se suprimem longas discussões e repetições de estrofes ou fragmentos filosóficos que interrompem a ação e não têm implicações para o

argumento”.⁶ Para cativar o espectador, não parece mais suficiente esvaziar o denso conteúdo do texto wagneriano a partir de uma leitura cênica excessivamente literal, como costuma ser o caso nas montagens do *Metropolitan* de Nova Iorque. Devemos também, a julgar pelo projeto de Garben, simplificar a partitura.⁷

No mesmo mês de novembro em que foi anunciada a programação do teatro argentino, o público brasileiro teve a oportunidade de travar contato com uma visão bem diferente de Wagner e de sua obra. Refiro-me à encenação de *A valquíria* a cargo de André Heller-Lopes, apresentada no Teatro Municipal de São Paulo, a qual parece confrontar diretamente as concepções de tempo de Cord Garben e Katharina Wagner. Os longos intervalos, que juntos totalizaram setenta minutos, e o andamento cadenciado imposto pela regência de Luiz Fernando Malheiro fizeram a duração total do espetáculo ultrapassar as cinco horas – mais de dois terços do que o Colón-Ring pretende conceder a toda a tetralogia.

Heller-Lopes não é desconhecido nos palcos do país, e essa *Valquíria* apenas confirma com mais vivacidade o cuidado e engenhosidade cênicos que já haviam sido observados, por exemplo, em *Idomeneo* (TMRJ, 2006) ou *Andrea Chénier* (TMSP, 2006). Ouso dizer que a solução encontrada para o freixo cravado na habitação de Hunding no primeiro ato encontra-se entre as melhores a que já assisti em minha carreira de admirador do *Anel*, e não faltam indicações na montagem de que o diretor tem pleno domínio do texto wagneriano. Menciono duas, apenas a título de ilustração: a maçã dourada consumida por Fricka no embate com seu esposo que domina o segundo ato – a qual, como se sabe, não é mencionada no libreto desta ópera, mas ocupa um papel de relevo na economia dramática de *O ouro do Reno*; e a decisão de fazer Wotan vestir os trajes do andarilho ao deixar o palco no final da apresentação, antecipando sua presença em *Siegfried*, a sequência do ciclo.

Muitos outros comentários entusiasmados poderiam ser acrescentados a esses. Elogios que seguem sem dificuldade a propósito de uma encenação que soube superar até mesmo os enormes desafios vocais da partitura – particularmente pelos brasileiros Denise de Freitas e Martin Mühle, diga-se de passagem. Abstenho-me, entretanto, de dar vazão ao fluxo panegírico, pois desejo tratar, na verdade, do trabalho autoral de Heller-Lopes. E não tenho em vista aqui tampouco a interessante releitura da mitologia nórdica a partir do sincretismo religioso local que ganhou corpo no figurino das valquírias e na capela de ex-votos que constitui o cenário do segundo ato. Interessa-me, sobretudo, o modo como o diretor interpreta o texto de Wagner, e o que podemos compreender disso a respeito do tempo.

Como se sabe, não são muitas as palavras de Nietzsche simpáticas à ópera wagneriana após a inauguração de Bayreuth. Curiosamente, podemos encontrar algumas naquele que talvez seja seu ataque mais sistemático contra o compositor. Refiro-me a *O caso Wagner*, livro de 1888 onde é defendida a tese, como anunciado no prefácio, “de que

Wagner é *danoso*". O antigo mestre dos tempos de Tribschen é tomado aqui como caso exemplar do espírito *décadent* de sua época, a voz através da qual "a Modernidade fala a sua língua mais *íntima*", pois não se pode encontrar "um guia [*Führer*] melhor iniciado na alma moderna, um mais eloquente especialista de sua alma [*Seelenkündiger*]"⁸.

Nesse livro, Nietzsche contrasta a versão final do *Anel* com o que teria sido, segundo seu ponto de vista, o projeto inicial de Wagner antes de seu encontro com Schopenhauer. Animado pelo espírito de instabilidade política do século XIX, o compositor teria concebido a personagem de Siegfried como um revolucionário que, deixando de lado "todo legado, todo respeito, todo *temor*" declara guerra aos antigos valores e à moral. "É Wagner, e *não* a lenda, o inventor desse traço radical", sustenta o filósofo, "nesse ponto ele *corrigiu* a lenda"⁹.

O entusiasmo de Nietzsche em relação a essa leitura do *Anel* é, entretanto, diretamente proporcional ao escárnio que expressa quando descreve o que se teria passado até a conclusão do ciclo: "o navio de Wagner corria alegremente durante muito tempo nesse curso. [...] – O que aconteceu? Um acidente. O navio deu em um rochedo; Wagner encalhou. O rochedo era a filosofia schopenhaueriana [...]".¹⁰ A concepção inicial de Wagner consistiria em uma defesa otimista da subversão de todos os valores. O contato com o pessimismo de Schopenhauer teria feito, entretanto, o compositor "envergonhar-se", levando-o a "traduzir o *Anel* em schopenhaurianês. Tudo dá errado, tudo desaba, o novo mundo é tão ruim quanto o velho".¹¹ Em outras palavras, a postura beligerante teria sido substituída pela resignação com a ausência de sentido da existência, e

Brünnhilde, que segundo a intenção anterior deveria despedir-se com uma canção em honra ao amor livre, [...] agora ganha outra coisa a fazer. Ela tem de primeiramente estudar Schopenhauer; ela tem de pôr em versos o quarto livro do '*Mundo como vontade e representação*'.¹²

Furto-me a avaliar se Nietzsche tem razão no que diz sobre as intenções originais de Wagner e sobre as alterações no desfecho do *Anel*. Mas acredito que, deliberadamente ou não, o filósofo comete uma injustiça ao deixar de notar que o espírito de contraposição em relação ao *status quo* que teria sido esvaziado na personagem de Siegfried está certamente ainda presente na figura de seu pai. Siegmund talvez seja um dos primeiros anti-heróis modernos da história da ópera. Ele se destaca em uma tradição, tal como a do século XIX, na qual o tema do conflito entre indivíduo e sociedade é abordado invariavelmente no sentido de resolver-se com a glorificação do primeiro, reparador de injustiças e iniquidades, mártir ou messias de uma causa nobre.

Não há glória alguma no percurso de Siegmund. Instigado por Hunding e Sieglinde a contar sua história, o visitante não tem grandes feitos a narrar: sua mãe foi assassinada, seu pai desapareceu, assim como sua irmã; buscando o conforto de outros, "não importa quantos achasse, ou onde os encontrasse, se cortejava mulheres ou amigo, sempre fui proscrito".¹³ Incapaz de relacionar-se adequadamente com outros homens, vive como um

paria social, alienado em um mundo cujos valores lhe parecem de ponta à cabeça: “em inimizade caía onde me encontrasse, a ira me encontrava para onde me retirasse”.¹⁴

A caracterização de Siegmund como um desterrado em permanente conflito com sua época é, desse modo, bastante clara no libreto de *A valquíria*. Um ponto de partida interessante para a compreensão da montagem de Heller-Lopes pode ser ganho se notarmos de que modo essa condição é acentuada a partir do contraste com seu antagonista, Hunding. O cruel e autoritário esposo de Sieglinde que acolhe o viajante provisoriamente sob seu teto mostra-se aqui como um caso de sucesso financeiro, alguém que decora sua casa com ostentação e fuma charutos. Suas elegantes vestes de gala formam um perfeito contraponto aos andrajos de seu hóspede, que se apresenta à sua porta, como se sabe, sem escudo e sem espada.

Em leituras mais convencionais de *A valquíria*, a dinâmica dramática do primeiro ato constitui-se a partir de um antagonismo entre o camponês rude e o jovem herói que, em nome da verdade de seus sentimentos, resgata a amada de um casamento infeliz. O Hunding de Heller-Lopes é, entretanto, uma figura bem mais complexa. Seus trejeitos e meios-tons sugerem um refinamento que parece mais compatível com a elite urbana do que com a brutalidade latifundiária. Como um mafioso que, malgrado sua falta de humanidade, circula pelas melhores famílias e instituições, detém sob seu comando um destacamento de ordenanças, impecavelmente vestidos e prontos a lançar mão da violência no cumprimento de suas ordens. Assim ganha tradução cênica a passagem do libreto onde a personagem diz, com orgulho: “Se direcionares daqui teus passos para o oeste, em ricas cortes habitam lá parentes que protegem a honra de Hunding”.¹⁵

Apesar do que afirma Nietzsche, Siegmund incorpora, ao tornar-se amante de sua própria irmã, precisamente o papel do revolucionário que dá combate aos “costumes, leis, instituições, tudo sobre o que está assentado o velho mundo, a velha sociedade”.¹⁶ Se tivermos em mente as observações acima, podemos acrescentar que o convencionalismo moral vem, nessa montagem, acompanhado pelo êxito pecuniário. Hunding desfruta de tanto poder porque compreende perfeitamente a lógica de sua época, quando todos os valores são considerados de segunda ordem frente ao valor supremo, que é o capital. Siegmund, ao contrário, vive como um indigente porque peleja em nome do amor e da honra; filho de uma idade perdida, não encontra lugar na sociedade de seu tempo.

A interpretação de Heller-Lopes destaca, desse modo, um dos temas centrais do *Anel*: a posição crítica de Wagner em relação à Modernidade e ao *modus operandi* da sociedade de consumo. As preocupações do compositor apontam para uma questão secular, abordada por diferentes pensadores desde o início do século XVIII. Trata-se do desencantamento face à consciência de que o mundo esvaziou-se de sentido, e que esse esvaziamento corresponde à possibilidade de mecanizar o homem e as relações humanas com vistas à eficiência da produção. O diagnóstico da condição moderna

aparece com clareza já nos primeiros discursos de Rousseau. Tomemos, por exemplo, um pequeno trecho do *Discurso sobre as ciências e as artes*, publicado em 1751. Os políticos antigos, afirma o filósofo,

falavam sem cessar de modos e virtude; os nossos não falam senão de comércio e dinheiro. Um vos dirá que um homem vale em tal região o montante por que é vendido em Argel; outro, seguindo esse cálculo, encontrará países onde um homem não vale nada, e outros onde vale menos que nada. Avaliam os homens como rebanhos de gado. Segundo eles, o que o homem vale para o Estado é o consumo que faz ali; assim, um sibarita teria bem valido trinta lacedemônios. Que se adivinhe, então, qual dessas duas repúblicas, a de Esparta ou a de Síbaris, foi subjugada por um punhado de camponeses, e qual fez tremer a Ásia.¹⁷

Como se vê, as objeções de Rousseau não são direcionadas contra um grupo ou instituição política em particular, mas antes contra os princípios que orientam, em seu horizonte histórico, as decisões do Estado a respeito dos homens. A passagem revela também que o moderno é pensado em contraposição ao antigo: os homens de lá se ocupam da moral, os de cá, das finanças; Esparta, como indicado também alhures¹⁸, é tomada como modelo de sociedade ideal.

A hipótese de que a Antiguidade poderia ser adotada como um paradigma para a reflexão sobre o moderno fez carreira no pensamento filosófico do século XIX, especialmente na Alemanha. Não caberia abordar em profundidade esse tema aqui. Limito-me a mencionar, rapidamente, dois pontos extremos dessa tradição. O primeiro é Friedrich Schiller que, nos trechos iniciais das cartas *Sobre a educação estética do homem* (1795), se expressa de modo semelhante ao de Rousseau. A divisão e especialização do trabalho na vida moderna teriam tornado os homens peças de uma engrenagem artificial, “onde de um agregamento de pedaços infinitamente numerosos mas sem vida se forma no todo uma vida mecânica”.¹⁹ Preso a um pequeno fragmento do todo, o homem “se forma também como fragmento; eternamente com o ruído monocórdico da roda que faz girar nos ouvidos, não desenvolve jamais a harmonia de sua essência [*Wesen*], e ao invés de cunhar a humanidade em sua natureza torna-se mera marca de seu negócio, de sua sabedoria”. Mais uma vez, esse estado de coisas é apresentado como o negativo da época dos gregos, “[...] nosso modelo naquelas virtudes [*Vorzug*] com as quais costumamos nos consolar pela contranaturalidade de nossos costumes”.²⁰

O segundo é o jovem Nietzsche, que defende, na terceira parte de seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia* (1872), a possibilidade de um renascimento da experiência trágica grega, que teria sido soterrada pelo desenvolvimento do espírito científico a partir do pensamento socrático. Mais do que quaisquer aspectos filosóficos, o que interessa em especial nesse renascimento são os seus efeitos profiláticos para a cultura da Alemanha, onde “a própria força de formação [*Bildungskraft*] das instituições de ensino superior provavelmente nunca foi inferior e mais fraca”²¹ e onde a arte se degenerou em

“um objeto de entretenimento da espécie mais baixa”.²² Mais uma vez, é a Antiguidade que serve de medida para avaliar a sociedade do século XIX:

Que ninguém ouse tentar fazer fenecer nossa crença em um iminente renascimento da Antiguidade helênica; pois apenas nela encontramos nossa esperança de uma renovação e de uma purificação do espírito alemão por meio do feitiço candente [*Feuerzauber*] da música.²³

O libreto do *Anel do Nibelungo* é herdeiro dessa forma de pensar o moderno. Não é circunstancial que Nietzsche tome a música de Wagner, que costuma comparar a Ésquilo²⁴ nesse período, como principal veículo para o ressurgimento do dionisiaco. O enredo da tetralogia pode ser interpretado, em traços gerais, como o canto de cisne de uma era: embora tomados de empréstimo a outra mitologia, os deuses do panteão wagneriano representam uma espécie de tempo pré-moderno, eterno e pleno de conteúdo, que é sepultada com o surgimento de uma compreensão de mundo em que o vácuo de sentido a cada instante só pode ser preenchido com aquilo que uma moeda pode comprar. Lembremos que a destruição da raça divina tem início, em *O ouro do Reno*, quando o anão Alberich sacrifica mesmo o valor que para nós talvez seja mais fundamental – o amor – em nome da possibilidade de forjar um anel que, como se verá, não tarda a pôr em uso para acumular riquezas.

Nesse contexto, a posição de Wotan, que reina sobre os deuses, é ambígua. Raciocinando como o nibelungo, pensa inicialmente em conservar o anel para si, ao invés de restabelecer a ordem do tempo que deveria representar retornando-o às filhas do Reno, a quem fora subtraído o ouro empregado em sua manufatura. Disposto a sacrificar mesmo sua cunhada, Freia, garantia do contrato estabelecido para a construção do Valhala, só capitula quando é advertido por Erda de que “um dia sombrio crepusculeja sobre os deuses”.²⁵ Compreende-se que as medidas tomadas em *A valquíria* e *Siegfried* teriam por objetivo evitar essa catástrofe – por exemplo, a decisão de arregimentar, em sua morada, almas de grandes guerreiros mortos em combate com vistas a formar um exército que poderia defender seus domínios.

Wotan deixa de perceber que aquilo que ameaça o tempo dos deuses não é qualquer adversário externo, mas a maneira insidiosa como os novos tempos tomam posse de seus cálculos e de suas decisões. A proximidade entre essa personagem e a do anão Alberich é evidente, e mesmo reforçada na partitura de *O ouro do Reno* pela maneira suave como o motivo do anel, introduzido em sua forma completa na música transicional entre a primeira e a segunda cenas, dá lugar ao motivo do Valhala, que simboliza a regência divina.²⁶

Ao longo das demais óperas do ciclo, Wotan ganhará consciência de que não pode mais exercer o poder nele investido pela velha ordem, mesmo em sua defesa: contratos e acordos estabelecidos com base no espírito moderno tornaram fracos os laços que

justificam seu governo sobre as coisas. Essa constatação domina o segundo ato de *A valquíria* na montagem de André Heller-Lopes.

Nesse ato, o deus é inicialmente confrontado por sua esposa Fricka. Como defensora dos contratos matrimoniais, ela exige proteção para Hunding no iminente confronto com Siegmund, não apenas adúltero, mas também incestuoso. Wotan declara-se partidário do amor, e insiste que seu filho – pois são desta linhagem os amantes de *A valquíria* – foi concebido em resposta à advertência de Erda a propósito do perigo que ameaça sua raça. Mas se vê obrigado a ceder ao argumento de que seu próprio poder é limitado por contratos. Em um segundo momento, chama sua valquíria preferida, Brünnhilde, narra as razões que o levaram a tomar sua decisão original, mas retira a ordem que havia previamente dado: o protegido deve ser, agora, o marido traído.

Há, evidentemente, diferentes leituras para essas passagens. A recente montagem de Valencia, sob o comando do grupo La Fura dels Baus, por exemplo, aproveitou-se do excepcional trabalho do barítono Juha Uusitalo para ressaltar a desolação de Wotan ao perceber que fracassavam, desse modo, seus planos para proteger do crepúsculo o tempo dos deuses. Uusitalo tem participação bastante tímida no embate verbal com Fricka, e muito mais efetiva na discussão que se segue com Brünnhilde.

O contrário me parece ser o caso na *Valquíria* de Heller-Lopes. O comportamento do alemão Stefan Heidemann é muito mais vibrante no palco durante suas alterações com Fricka, e o cantor carrega sua irritação para a cena seguinte, onde tem de reconhecer, para espanto da valquíria, que já não pode fazer tudo o que deseja. Heller-Lopes destaca menos as implicações dessa situação em particular para o enredo mais geral do *Anel*, como era o caso na montagem de Valencia, do que a frustração do deus ao dar-se conta de que não pode mais legislar livremente para salvaguardar a velha ordem.

Wotan não está disposto a abrir mão do amor em nome de contratos como fez Alberich, mas percebe nesse momento, talvez pela primeira vez no ciclo, que não é possível beneficiar-se dos últimos e escapar à sua lógica desumana. Há, novamente, uma analogia entre essas duas personagens no libreto wagneriano. Em *O ouro do Reno*, preso graças à astúcia de Loge, o anão não tem escolha senão entregar o anel que forjara, e declara-se então, à luz do preço que pagara por ele, “dos tristes o mais triste servo”.²⁷ Ao iniciar seu debate com Brünnhilde, Wotan primeiro admite também encontrar-se preso “em meus próprios grilhões [...], eu, o menos livre de todos”. E, em seguida, completa: “Sou o mais triste de todos”.²⁸ A música que acompanha esses versos, em ambas as óperas, é o mesmo motivo – um motivo que deriva, em última análise, do motivo da “renúncia do amor”.

Um tempo sem amor é, com efeito, o mais triste de todos os tempos. Mas Wotan, irremediavelmente preso a ele, não detém mais o poder de restituir o tempo dos deuses.

Com a montagem de Heller-Lopes, abre-se, desse modo, a possibilidade de resgatar a vivência de um tempo diferente daquele a que estamos habituados em nosso cotidiano. Ou, antes, ela encena, de modo absolutamente fiel ao espírito do pensamento wagneriano, o lamento pelo seu ocaso, o qual instaura, precisamente, o tempo de todo dia que é a condição de possibilidade de projetos tais como o Colón-Ring. A urgência em refletir sobre esse momento de nossa história parece confirmada pela recente eclosão de movimentos de ocupação que pretendem, em última análise, investigar se nosso tempo é capaz de nos proporcionar uma boa vida. Esperemos que o Teatro Municipal de São Paulo contribua para esse debate levando aos palcos nos próximos anos, conforme planejado, as demais óperas do *Anel*. A última, *Götterdämmerung*, está prevista para o segundo semestre – com duração total de mais de seis horas.

* Vladimir Vieira é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UFF.

¹ TEATRO COLÓN. *Guía anual de funciones*. Buenos Aires, 2012, p. 23.

² Convidado ao palco após a estreia de sua montagem para *Tristão e Isolda*, em 16 de agosto de 2003, Gerald Thomas foi recebido com vaias e, insatisfeito com a reação da audiência, abaixou as calças, mostrando as nádegas em protesto. O diretor foi processado em ação penal proposta no Juizado Especial Criminal do Rio de Janeiro por praticar ato obsceno. A ação foi arquivada em 2004 pelo STF.

³ TEATRO COLÓN. *Guía anual de funciones*. Buenos Aires, 2012, p. 22.

⁴ Ibidem, p. 23.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Iniciada em 2010, a mais recente montagem do *Anel* evidencia esse esforço, recorrente nas montagens do *Metropolitan*, para simplificar o libreto wagneriano com vistas a torná-lo de mais fácil compreensão para seu público. Em *O ouro do Reno*, por exemplo, o diretor canadense Robert Lepage, que assina também o espetáculo *Totem*, do *Cirque du Soleil*, decidiu representar o anão Alberich como um pescador que, rede à mão, procurava fisgar as “sereias” do Reno na primeira cena da ópera. Garben está bem familiarizado com essas práticas cênicas, pois foi responsável pela gravação de um ciclo no teatro estadunidense, sob a regência de James Levine, quando atuava como diretor de produções vocais da Deutsche Grammophon no início dos anos de 1990. Por esse trabalho, o músico recebeu, inclusive, sucessivos prêmios *Grammy* na categoria de música erudita durante o período.

⁸ NIETZSCHE, F. *Der Fall Wagner*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 2. Edição crítica organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999, p. 12. Todas as traduções empregadas nesse artigo são de minha autoria. Referenciar-me-ei doravante à edição crítica de Colli e Montinari pela sigla KSA.

⁹ Ibidem, p. 20.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, p. 21.

¹³ “wie viel ich traf, wo ich sie fand, ob ich um Freund, um Frauen warb, immer doch war ich geächtet”. WAGNER, R. *Die Walküre*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel, o.J. [1911], p. 9.

¹⁴ “In Fehde fiel ich, wo ich mich fand; Zorn traf ich, wohin ich zog”. Ibidem.

¹⁵ “wendest von hier du nach West den Schritt, in Höfen reich hausen dort Sippen, die Hunding's Ehre behüten”. Ibidem, p. 7.

¹⁶ NIETZSCHE, F. Op. cit., pp. 19-20.

¹⁷ ROUSSEAU, J.-J. *Discours sur les sciences et les arts*. Paris: Flammarion, 1971, p. 44,

¹⁸ Cf., por exemplo, ibidem, p. 37.

¹⁹ SCHILLER, F. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Edição organizada por Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert e Herbert Stubenrauch. München: Hanser, 1962, p. 584.

²⁰ Ibidem, p. 582. Uma vez que menciono apenas superficialmente os textos de Rousseau e Schiller, é importante prevenir o leitor de que, estabelecido esse diagnóstico comum aos dois pensadores sobre a situação moderna, seus projetos filosóficos caminham em sentidos bastante diferentes. Rousseau, no período dos discursos, advoga um retorno ao estado natural, e vê os desenvolvimentos da civilização – ciências e artes em particular – como responsáveis pela decadência da humanidade. Schiller sugere que, embora a situação fragmentária da Modernidade tenha sua origem na cultura, é apenas através da própria cultura que ela pode ser superada – a saber, por meio da educação estética.

²¹ NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie*. KSA, Bd. 1, p. 130.

²² Ibidem, p. 144.

²³ Ibidem, p. 131.

²⁴ Cf. NIETZSCHE, F. *Unzeitgemäße Betrachtungen IV: Richard Wagner in Bayreuth*. KSA, Bd. 1, pp. 446; 467; 490.

²⁵ “ein düst'rer Tag dämmert den Göttern”. WAGNER, R. Op. cit., Bd. 5, p. 262.

²⁶ Notemos também como a semelhança é indicada no próprio libreto. Ao responder, no primeiro ato de *Siegfried*, às perguntas de Mime sobre as raças que habitam o fundo da terra e as nuvens, Wotan, em trajes de andarilho, apresenta aquele que reina sobre os nilbelungos como um “Alberich negro” [*Schwarz-Alberich*], e aquele que reina sobre os deuses – ele mesmo, o próprio Wotan – como um “Alberich da luz” [*Licht-Alberich*]. WAGNER, R. Op. cit., Bd. 6, pp. 102; 104.

²⁷ “Der Traurigen traurigster Knecht”. Ibidem, Bd. 5, p. 253.

²⁸ “In eig'ner Fessel fing ich mich: ich unfreierster Aller! [...] Der Traurigste bin ich von Allen!”. Ibidem, Bd. 6, p. 36.