



RICHARD WAGNER, O CICLO DO ANEL DO NIBELUNGO¹

Yvette Centeno

Universidade Nova de Lisboa - CEIL

Apresentação

A obra de Wagner continua hoje a ser tão desafiante para o estudioso do imaginário mítico, literário e musical, como o foi no seu tempo.

Este conjunto de sessões não se dirigirá apenas aos melómanos mas a todos os que, através da criação artística, procurem reler um pensamento inicial que não perdeu a sua actualidade.

Acontece com a *Tetralogia* (encenada por Patrice Chéreau, como a iremos ver em parte), que há um sentido profundo, intencional e permanente nos libretos que ele próprio decidiu escrever, algo que determinará desde logo a nossa possível interpretação.

Não foi por acaso que em alguns documentos o compositor afirmou que achava a escrita poética com que estruturou as suas óperas tanto ou mais valiosa do que própria composição. Nem todos concordaremos com esta apreciação ousada, mas na verdade é também por aí que o desafio permanece e de cada vez que o lemos ou vemos ou ouvimos somos forçados a «discutir» com ele e a sua obra...

Será este o sentido e o desafio das sessões².

¹ Ciclo de conferências proferido na Fundação Gulbenkian em 10, 11, 17 e 18 de Abril de 2012.

² Para as citações do libreto servi-me da edição alemã dos dramas musicais: WAGNER, Richard - *Die Musikdramen*. München: dtv-bibliothek, 1978. A *Canção dos Nibelungos* é conhecida por um texto anónimo do século XIII, de autoria de um alemão cujo nome não chegou até nós, apesar do imenso sucesso que a sua obra teve, logo nesse período. Conhece a mesma rápida divulgação das obras de Chrétien de Troyes ou de Eschenbach com um interesse acrescido, sobretudo para o caso de Wagner: trata de matérias aparentemente mais arcaicas e genuinamente germânicas. É sabido que Wagner começa por trabalhar sobre o drama de Siegfried, num esboço em prosa que remonta a 1848 (*A Morte de Siegfried*) e que só em 1852 concebe a história do Anel como obra dividida em quatro partes, de que o Ouro do Reno viria a ser a primeira, ainda que não tendo sido escrita por essa ordem. Daí o tom profético de decadência final que ali já se anuncia, mais de conclusão de pensamento do que de introdução a novos temas.



I - A GERMÂNIA de Tácito

É curioso que se encontrem já em Tácito, no ano I da nossa era, na sua obra sobre a *Germânia*, algumas das características que serão sempre indicadas como específicas da cultura alemã ao longo da sua história.

É por isso que vale a pena lembrar aqui algumas páginas, que podem ser suporte da reflexão mais alargada sobre as narrativas míticas que no século XIX irão inspirar uma obra como a de Richard Wagner.

Eis alguns exemplos: a noção de que esse povo, o dos germanos, é considerado «indígena» isto é, autóctone, sem que se tenha «misturado com imigrantes ou visitantes de outros povos»³. E Tácito acrescenta ainda, sabendo-se que as deslocções entre continentes teriam de ser feitas por travessias de mares e de rios hostis, ou de montanhas não menos perigosas: «Além de tudo, quem, já não falando dos perigos dum mar tremendo e ignoto, deixaria a Ásia, ou a África ou a Itália, para se dirigir à Germânia, feia de terra, áspera de céu, taciturna de cultura e de aspecto, a não ser que fosse ela a sua pátria?»⁴. Tácito escreve com o olhar de um cidadão de uma Roma imperial, faustosa, abundante de deuses e de suas muitas narrativas trágicas, épicas, poéticas, já para não falar da enorme herança grega da filosofia e ciência.

Contudo, já veremos em Tácito a referência aos antigos poemas «seu único género de tradição histórica» e a um deus «nascido da terra» Tuistão, e a seu filho, Mano, «progenitores e fundadores da nação»⁵.

Desta nação e seus filhos-deuses se originaria toda uma sucessão de povos e nações, de que Tácito refere, entre outros os Marsos, Gambrívios, Suevos e Vandílios, «sendo estes os nomes verdadeiros e antigos. A palavra Germânia seria recente e de acrescento moderno, visto que os primeiros que atravessaram o Reno e expulsaram os Gauleses e agora são Tungros, se chamavam então Germanos; a pouco e pouco passou o nome de um grupo a ser o da nação, de modo a que todos vieram a chamar-se Germanos, adoptando um nome que primeiro lhes fora imposto pelo medo do vencedor»⁶.

Aqui temos uma memória de fundação de que a Germânia, como a Alemanha, posteriormente, nunca mais se afastará, alimentando o seu imaginário: um nome antigo, originário de uma nação ou povo primitivo, vencedor, e de linhagem divina, ou pelo menos heróica.

³ TÁCITO - *Germânia*. Trad. Agostinho da Silva, Lisboa: ed. Livros Horizonte, 1974.

⁴ *Idem*, p. 107-108.

⁵ *Idem*, p. 108.

⁶ *Ibidem*.



Tácito refere ainda, no mesmo fôlego de escrita, procurando não esquecer nada que dizem ter havido entre eles um Hércules e que a ele cantam, como ao primeiro dos heróicos varões, antes de entrar em combate.

E que do mesmo modo entoam cânticos, denominados «bardios», isto é, hinos cantados pelos bardos, os poetas que acompanhavam os guerreiros e mais tarde se compraziam em ser recebidos pela nobreza da corte, como nos é narrado por Wolfram von Eschenbach, o grande poeta do século XIV autor de *Parzival*.

Além da referência a um Hércules, há outras, citadas por Tácito, que entende não as dever discutir quanto à veracidade, aludindo a uma passagem de Ulisses quando da sua errância por terras e mares desconhecidos⁷.

Mas a nós, neste caso da nossa viagem pelo imaginário mítico alemão tal como é ampliado e estruturado na *Tetralogia* de Wagner, a começar desde logo pelo *Ouro do Reno*, o que nos interessa é fixar os seguintes pontos:

1. Consciência da antiguidade e da linhagem mítica e heróica da nação germânica.
2. Consciência de que são oriundos de uma nação única, sem mistura com outros povos, seja por via de casamentos «constituindo assim eles uma raça una, pura e somente idêntica a si própria. Por isso têm todos o mesmo aspecto físico, embora sejam de população tão numerosa: duros e azuis os olhos, fulvos os cabelos, grandes os corpos...»⁸.
3. Outro detalhe não menos importante, que Tácito sublinha:

Tomam os reis pela nobreza e os chefes pelo valor. Não têm os reis poder ilimitado e livre e os chefes mais são admirados pelo exemplo do que pela autoridade, se são rápidos, se não se escondem, se combatem à frente⁹.

Aqui temos o elogio da coragem e da nobreza valorosa de alma, entregue na batalha.

4. Nos bosques sagrados prestam culto às imagens que depois transportam nas batalhas.
5. O sentido da família, do parentesco, são os valores mais respeitados: a presença e incentivo das mulheres e dos filhos que elas trazem consigo.

⁷ *Idem*, p. 109.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Idem*, p. 111.



Respeitam nas mulheres «algo de sagrado e de profético»¹⁰ e para tal efeito são consultadas, sendo até por vezes veneradas como deusas.

6. De todos os deuses o que mais veneram é Mercúrio, a quem imolam vítimas humanas¹¹. A Hércules e Marte oferecem animais permitidos.

Alguns dos outros povos, escreve Tácito, sacrificam também a Isis – mas acrescenta que desconhece a origem destes cultos estrangeiros. Importante é notar que os cultos não são praticados em edifícios ou recintos fechados, mas «ao ar livre, nos bosques e nos matos»¹².

Vem de sempre o culto da natureza, o sentimento de sagrado que ela desperta e os alemães cultivam, na sua produção literária, talvez mais do ninguém.

7. Ligados a este forte sentimento de uma natureza sagrada, e sacralizada de diversos modos, consoante o passar dos tempos, está o poder atribuído aos 4 elementos: terra, água, fogo e ar. Nalguns dos mitos antigos sobre a origem do fogo, citados por James G. Frazer¹³ é um pequeno pássaro que faz essa mediação: sobe aos céus e com sacrifício da beleza das suas penas, que ficarão queimadas no seu regresso à terra, entrega o fogo aos homens que até aí não o conheciam.

A aquisição do fogo representa um passo de gigante para os povos nómadas ou sedentários mas de agricultura ainda primitiva.

De algum modo quem domina o fogo domina já o mundo à sua volta.

Na Alemanha, segundo Frazer, este mito do pássaro dador do fogo não parece ser conhecido. Mas é interessante saber que por analogia com os mitos ditos selvagens Prometeu foi primeiramente considerado uma águia, tendo sido ela a mediadora do fogo e não o herói como o conhecemos da mitologia grega ou do poema célebre de Goethe¹⁴. Contudo, na reelaboração da memória mítica será a águia o animal que o castiga devorando-lhe o fígado para sempre.

8. Tão importante quanto o culto da natureza e dos elementos é, no imaginário descrito ainda por Tácito, o modo como entendem a ordenação do tempo, dos meses e dos dias: escolhem a lua nova ou a lua cheia para as reuniões sobre as decisões mais importantes relativas ao todo da comunidade; não contam o número de dias, mas o número de noites: «parece chefiar a noite ao dia»¹⁵.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Idem*, p. 112.

¹² *Ibidem*.

¹³ FRAZER, J. - *Mythes sur l'Origine du Feu*. Paris: Payot, 1969.

¹⁴ REINACH, Salomon, *apud* FRAZER, J. - *op.cit.*, p. 212.

¹⁵ TÁCITO - *op. cit.*, p. 114.



9. Vou terminar estes apontamentos com um novo sublinhado de Tácito relativamente aos costumes dos germânicos, que a ele, cidadão com alto conceito da *civitas*, o espanta: «os povos da Germânia não habitam em cidade alguma [...] moram separados, cada um para seu lado, onde fonte, campo ou bosque os namorou [...] Cada um rodeia a sua casa de um espaço livre [...] passam dias inteiros junto da lareira ou de fogueiras... nus, ou sendo mais ricos cobertos de peles de animais bravios [...]»¹⁶.
10. É um último e notável detalhe: «são os únicos, dentre os bárbaros, que se contentam com uma só esposa, com excepção de uns poucos que, não por luxúria mas por sua nobreza, são atraídos a vários casamentos.»¹⁷.

Aqui podemos, como adiante noutros comentários, uma crítica indirecta aos costumes e vícios dos romanos. Mas não me quero distrair mais do objectivo que me levou a reler Tácito: os mitos de fundação, o culto da natureza, a celebrada pureza de uma raça única e brava e, como veremos adiante, os enredos e os vários (des)entendimentos do seu destino.

II

Frazer, no prefácio ao tratado dos mitos sobre a origem do fogo, citado acima, escreve: «talvez se possa definir a mitologia como a filosofia do homem primitivo. É a primeira tentativa de resposta às interrogações gerais sobre o mundo que se impuseram ao espírito humano desde os tempos mais primitivos e que continuarão a ocupá-lo até ao seu último momento»¹⁸.

Não poderia estar mais de acordo.

A interrogação é permanente, e permanente a busca de respostas: em sistemas míticos, filosóficos, científicos e artísticos considerados de todos os pontos de vista – até hoje.

Richard Wagner é um caso paradigmático pelo desafio que as suas obras nos lançam, uma e outra vez, desde a primeira vez que as apresentou, em círculo de amigos, até uma primeira representação do *OURO DO RENO* em Munique (em 1869, a pedido de Luís II da Baviera).

Mas o trabalho inicial, os estudos, os projectos, são anteriores e minuciosos: assim temos no Verão de 1848 o estudo para «Os Nibelungos / História Mundial da Saga»; e logo em Outubro do mesmo ano o ensaio completo: «A saga dos Nibelungos (Mito) / como Esboço para um Drama».

¹⁶ *Idem*, p. 117-118.

¹⁷ *Idem*, p. 118.

¹⁸ FRAZER, J. – *op. cit.*, p. 5.



Trabalhador infatigável, vemos que ao mesmo tempo já trabalha na «Morte de Siegfried» e já concebe a criação do *Ring* (O Anel do Nibelungo) como obra dividida em quatro partes. Este ciclo, tão importante para o seu relacionamento constante com o mundo do imaginário mítico ficará completo em entre 1852-1853.

Foi demorada a concepção dos temas e foi longo o processo de escrita, quem sabe se talvez mais do que o da composição musical.

De facto tudo nos seus libretos é sentido por um lado como necessário – os diálogos entre os intervenientes, por vezes repetitivos, situam e explicam o desenvolvimento da acção - e por outro como alongando para além do razoável (na opinião severa e irónica de Nietzsche) o que o público já teve ocasião de apreender.

Mas essa demora na progressão do drama, das suas peripécias, explica-se pela necessidade que Wagner tem de aprofundar, de ampliar, de evocar uma e outra vez o que a ele o fascina: não apenas a música que tem dentro de si, mas todo um imaginário que o habita e ele constantemente tenta reinterpretar. As suas obras têm múltiplo alcance: literário, musical e filosófico: desejam ser arte total, e para isso todas as demoras são poucas!

Os mitos são eternos, são, como dirá Gurnemanz ao jovem Parsifal, um *tempo espacializado*.

Os espaços serão vários – o tempo será sempre o mesmo, o do eterno retorno. Esse é o tempo do mito, que Wagner tenta captar.

Falemos então do *OURO DO RENO*, a ópera concebida como introdução às outras e que se transforma de facto no resumo perfeito dos temas que em todas serão abordados, basicamente do amor, da vida e da morte:

1. a pulsão elementar das energias primitivas que a água revolta do Reno liberta, com as suas 3 filhas e a atracção que exercem, pois são guardadoras de um ouro que é, mais do que metal precioso, um bem (uma energia) espiritual e sublimadora, que tem de ser preservada; não são 3 por acaso, mas por simbolizarem desde logo os três princípios alquímicos da transmutação da matéria informe (caos confuso), enxofre, mercúrio e sal (o sal mediador da vida);
2. para não deixar qualquer dúvida entra logo na primeira cena Alberich um gnomo, a figuração popular masculina dum princípio vital, aparentado ao fogo tal como as ondinas seriam aparentadas à água e mais tarde os gigantes aparentados à terra e os deuses em torno de Wotan aparentados ao ar.



Patrice Chéreau escolhe bem, para cenário desta primeira cena, mal se abre a cortina, uma poderosa barragem, onde as ondinas se apresentam e expõem a importância de serem as guardiãs do ouro. A barragem funde dois poderosos símbolos, o da energia da água e o da energia da luz (o fogo) – daí que a escolha do encenador seja inteligente e feliz, para a compreensão da obra.

O ouro tem um tabu, bênção ou maldição, como se queira entender: anel que seja forjado com ele, e leve o seu dono a renegar para sempre o amor, dar-lhe-á todo o poder sobre o mundo. Alberich, o gnomo informe renega então o amor e rouba o ouro para fazer dele o seu anel. Perderá, com essa escolha amaldiçoada, qualquer capacidade de transformação em força mais positiva no contexto do drama.

Está explicado o título, e uma parte do enredo bebido nas tradições populares dos contos primitivos de tentação de amor e de poder, com ondinas, gnomos, gigantes – seres imaginários de toda a ordem e todos eles passíveis, nas narrativas conhecidas, de alguma transmutação.

Wagner procurará expor a dinâmica dos quatro elementos, como expôs a dos três princípios, de modo bem claro e visível ao seu espectador (Mozart fizera o mesmo na *Flauta Mágica*, de início com as 3 damas da noite e no fim com os 3 jovens que ajudam à salvação dos heróis renovando a esperança de vida sublimada e feliz):

1. Wagner anunciou no *Ouro do Reno* a sua filosofia de uma transformação da condição humana que se revelará, na última das óperas um destino impossível de cumprir (só mais tarde com *Parsifal* se poderá falar de sublimação alcançada);
2. o título geral do conjunto é *O ANEL DO NIBELUNGO*, tal como surge nos primeiros documentos que se conhecem relativos ao projecto, em 1848. Aqui se fala do desenvolvimento de uma saga, de um mito. Veremos de resto como Wagner utiliza bem os seus conhecimentos tanto das mitologias germânicas antigas como das lendas e contos populares que os irmãos Grimm tinham recolhido por toda a Alemanha;
3. em carta de 1851 dirigida aos seus amigos, com o título de «Participação aos meus Amigos» escreve como sentiu absoluta necessidade de sair de Paris e regressar à sua pátria, e como foi percebendo que não se tratava da pátria física, geográfica, do ambiente social de que tivera saudades, mas sim de algo bem mais complexo e profundo: essa pátria era a pátria da alma, era o espaço-tempo onde a memória antiga tinha as suas raízes, onde os seus antepassados mais longínquos, os primitivos germânicos se tinham formado como guerreiros fortes, belos, na sua total simplicidade: a pátria que ele buscava só podia estar na Antiguidade de que falavam os livros, as memórias remotas de mitos e lendas da sua terra e de outras, onde idênticas formas tinham evoluído, construindo uma cultura própria.



A sua pátria era esse centro mágico de produção de mitos infundáveis a cujo estudo ele se dedicaria, como anunciava aos amigos: do estudo das lendas da Idade-Média recuaria até aos primordiais mitos alemães de fundação¹⁹. Esse recuo e esse estudo, diz ainda, permitiriam contemplar essas matérias antigas em toda a sua beleza. E acrescenta que o que lhe interessa não são as figuras históricas na sua forma convencional, mas o ser humano real, na sua nudez, em que se possa reconhecer «em cada fervor do seu sangue e cada contracção dos seus músculos poderosos [...] uma total liberdade de movimentação»²⁰.

E conclui com estas perigosas palavras que farão, pelo século XX, um tenebroso caminho: «O Verdadeiro Homem»: *der wahre Mensch*²¹.

Deste *wahre Mensch*, imagem bebida em Nietzsche e na sua monumental obra *Also Sprach Zarathoustra* (*Assim falou Zarathoustra*), diremos mais qualquer coisa adiante.

Por agora interessa verificar de que modo, e sempre, Richard Wagner procurou no passado mítico da Alemanha, da Germânia, dos *Edda* escandinavos e no imaginário cavaleiresco medieval – sem esquecer as lendas celtas do Graal – a sua inspiração.

Repare-se que até a ideia de fazer do *Anel do Nibelungo* uma série de três dramas precedidos de um Prólogo (*O Ouro do Reno*) pode ter sido inspirado pelos *Edda*, que existiam em versões em prosa e em verso, datadas do século XIII. A colecção em verso é conhecida como *Codex Regius*, por ter sido oferecida no século XVII ao Rei Cristiano IV da Dinamarca. Nela se encontram os poemas relativos a Sigurd, Brynhildr e Gunnar; a colecção em prosa consiste num Prólogo e três livros separados, um primeiro narrando a criação e profetizando a destruição e renascimento do mundo nórdico mítico e os seguintes lidando com figuras do mundo sobrenatural, tal como acontece nos dramas wagnerianos.

III

Na apresentação do *Ouro do Reno* as cenas são as seguintes:

1. as três filhas do Reno e Alberich
2. Wotan, Fircka, Freia, Fasolt e Fafner, Donner, Froh, Loge
3. Alberich e Mime, Wotan e Loge
4. Alberich, Wotan, Loge e os restantes deuses e deusas com Erda (a terra-mãe); as três filhas do Reno que apenas se ouvem

¹⁹ WAGNER, R. - «Documentos sobre o Anel do Nibelungo». *op. cit.*, p. 508.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.



Das profundezas do Reno, onde o ouro mágico era guardado e de onde foi roubado por Alberich, passamos para a segunda cena, agora decorrendo nos vastos espaços de um castelo medieval erguido no alto de um monte onde Wotan, o deus supremo, dorme com a mulher, a deusa Fricka. Esta acorda primeiro e logo acorda o marido, impaciente com a sua indiferença e o seu comportamento: Wotan deve aos gigantes que o ajudaram a erguer o castelo o pagamento prometido: e esse pagamento, que muito ofende a deusa, é a sua irmã, Freia. Contudo Wotan diz que não faz tenção de cumprir a promessa.

Wotan reage de modo pouco adequado ao que se espera de um rei ou de um deus cavalheiro- que honradamente cumpre a sua palavra.

Entende que as mulheres não se devem intrometer em assuntos que só aos maridos, seus senhores, dizem respeito!

Assistimos, ao fim e ao cabo, a uma cena de discussão conjugal que só não se fica pela banalidade do tema pelas consequências que de imediato vai ter; desrespeitada a promessa os gigantes que surgem querem levar à força a irmã de Fricka, a deusa Freia, guardadora da vida: sem ela as árvores não darão mais fruto, a terra morrerá estéril e seca- como na *terre gaste* do reino do Graal enquanto um jovem puro de alma, como Parzival, a redime do pecado.

Ora o que temos aqui, nesta segunda cena é precisamente o pecado: da soberba, do orgulho, do desrespeito pela palavra dada (ainda que a disformes gigantes...) inesperado num homem quanto mais num deus que a todos os outros comanda.

Wotan não é o Verdadeiro Homem, de que falava Wagner. Esse será outro – Siegfried, ou melhor ainda Parsifal que ainda jaz adormecido no futuro.

Os ecos míticos surgem da Bíblia, do Génesis, da tentação de colher o fruto da Árvore do Conhecimento e da Vida. O par primordial será castigado pela tentação em que caiu – como Wotan será castigado: deixará o castelo, a terra sem Freia deixará de verdejar e dar fruto...

A condição humana, na sua imperfeição, mais do que a divina é a que Wagner aqui nos apresenta, de mistura com os contos populares em que os gigantes podem ser enganados por manhas de alguém mais subtil: eles são a força bruta, a matéria a que falta a inteligência subtil, o espírito, a razão...

Pode haver aqui um eco do gigante no *Conto da Serpente Verde (Maerchen)* de Goethe, autor que Wagner sempre admirou. Mas os gigantes animam em todo o mundo lendas e contos, pertencem aos arquétipos universais do informe.

Contudo nesta cena de novo se discute o que já com as ondinas e Alberich se tinha discutido: a importância do amor. O amor como fonte de vida, razão da existência,



que ninguém deve desprezar – como Fricka acusa o marido de estar a fazer. Wotan introduz o tema do poder, da força do poder absoluto, pelo qual talvez valha a pena sacrificar a honra, e a devoção e respeito pelo Eterno Feminino que Freia representa.

São os gigantes que referem a sua importância:

crescem maçãs douradas
no seu jardim
e só ela sabe
como colhê-las;
o sumo que dão
concede eternal juventude.

Levando Freia consigo aquele ilusório paraíso de Wotan decairá e com ele todos os deuses.

Aguarda-se então que surja Loge, o deus do fogo, divindade também ela traiçoeira, volátil como a chama de que se alimenta. Enquanto Freia se debate, discute-se o que fazer.

Loge descreve então o que aconteceu ao ouro do Reno, ao poder do anel que será forjado e Wotan dispõe-se a ir em busca desse tesouro que promete, em troca de Freia, entregar aos gigantes. Desce para as profundezas onde se encontra o submundo dos ferreiros, onde afinal todos os metais, dos mais vis aos mais nobres, podem ser trabalhados.

Estas são verdadeiras cavernas da alma, onde tudo é posto à prova, do mundo do Belo, do Bom, do Verdadeiro: prova que Wotan falhará mais uma vez, como já falhou a primeira em relação aos gigantes.

Loge, por sua vez, essência mesma do fogo transformador, repete, no seu discurso as alusões à Água, à Terra, ao Ar – elementos primordiais que a ele, Fogo, completam. Mas divididos, cada qual para seu lado, numa discussão que esquece, com o amor da mulher, os elementos primeiros de que a vida é feita - de pouco servirão.

O que acontece é inevitável: com Freia desaparecida, pela mão dos gigantes, os deuses começam a desmaiar, a perder força, a energia, caem como que já pressentindo uma velhice próxima e a morte:

Sem as maçãs,
cinzentos e velhos
aflitos morrendo
enfraquecidos



perdida a raiz
divina.

Só assim, reagindo ao apelo dos deuses vai então Wotan, com Loge, fazer uma travessia que o levará para longe do castelo recentemente erguido e em vias de não servir.

Mesmo aqui Wagner não deixa, pela voz de Loge, de evocar o sentido dos mitos primordiais, ligados à primitiva força elementar.

Exclama o deus do fogo:

Loge - As filha do Reno
chamam por ti: há alguma esperança
de serem ouvidas?

Wotan (irritado) - Cala-te, palrador!
Freia, a bondosa,
Freia é quem temos de salvar!

Loge ainda pergunta: «então iremos atravessar o Reno?»

Ao que Wotan responde: «pelo Reno de modo nenhum!»

Descem então para o abismo, rochedo abaixo, percebendo-se já que não é tanto a deusa mas muito mais o ouro que Wotan pretende que Loge o ajude a recuperar.

Toda a acção gira em torno da pulsão do poder, não do amor. Daí a decadência futura e já anunciada.

Na terceira cena veremos a cave dos nibelungos e a trabalhar já na forja o gnomo Alberich apressando Mime, o ferreiro, para que derreta o ouro. Para estes mitos primitivos, dos ferreiros, e do trabalho do ferro – obra de transformação por excelência – temos um guia precioso, Mircea Eliade, *Forgerons et Alchimistes* (1977)²², onde o autor descreve e estuda os mitos das civilizações mais antigas, seus rituais e tabus.

Mas bastaria recordar o mito grego de Hephaestos que escolhe Afrodite, a deusa do amor e da beleza, para sua companheira. Deus da transformação, tudo transforma e também a eventual repulsa que ela pudesse sentir por ele. Sendo dono do Fogo, de todos o elemento mais poderoso, só um casamento sagrado com a Água de que Vénus-Afrodite nasce, poderia simbolizar a perfeição, a completude ambicionada.

²² ELIADE, M. – trad. pt.: *Ferreiros e Alquimistas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2012.



Posterior, na memória mitológica, às divindades agrárias, o deus ferreiro, deus do fogo que lhe veio do céu, do deus do trovão e do relâmpago, é o Macho fecundador, o Esposo da Terra-Mãe em cujas entranhas vive e opera o seu trabalho. Com ele, escreve Eliade, passamos da ideia de criação à de procriação²³. O ferreiro, Mestre do Fogo, é pois um Mestre da Vida, fundador de linhagens de deuses, reis, valorosos guerreiros.

Em Wagner só uma parte do mito é trabalhada, aquela que é útil ao seu enredo: a descida ao mundo escuro das trevas que envolvem todos os que ali vivem e permanecem o poder mágico do Ferreiro Mime que forjou o anel para Alberich e o modo como Alberich todo-poderoso escraviza, obrigando a um trabalho contínuo, a população dos nibelungos.

Patrice Chéreau sublinha essa dimensão de crítica social que alguns estudiosos da obra de Wagner já tinham apontado, como Bernard Shaw, entre outros (*Ein Wagnerbrevier*, 1908) com a justificação de que para além do mundo de magia e encantamento povoado de deuses, ondinas, gigantes, walquírias e guerreiros - bebidos nas várias tradições das lendas e mitos conhecidos - o que Wagner pretendia fora dirigir-se ao seu próprio tempo, da industrialização com uma perda visível de valores que não fossem o do poder e da riqueza: tudo é cobiça, no mundo superior dos deuses, como no mundo inferior dos Nibelungos que um capataz impiedoso escraviza.

Temos nesta cena, em oposição, um mundo que devia ser de luz e outro que é de facto de trevas: mas na exposição de Wagner estão ambos já demasiado próximos. O encenador funde as cenas três e quarto, que Wagner no seu libreto separa e na minha opinião correctamente. Pois a densidade dos elementos que são apresentados pode tornar-se confusa numa fusão que não permita leitura rápida.

E para Wagner tem de haver esse tempo de lenta maturação... em tudo o que nos propõe.

Caricaturou a avidez da sociedade burguesa do seu tempo nesta cena que pretende ser ao mesmo tempo cómica (com Alberich a bater no ferreiro Mime, a esconder-se com o véu da invisibilidade que ele também forjara e a exibir o poder do anel) e trágica pelo que revelava da condição sub-humana a que no mundo do trabalho se era submetido e, mais ainda, pela disponibilidade que um ente superior como Wotan mostrava para descer à ignomínia de Alberich, cobiçando, também ele o poder do anel.

Freia, no meio deste episódio é na realidade um pretexto: coerente, pois a vida dos deuses depende dela, é uma deusa da fertilidade; mas depressa se verifica que afinal havia mais razões, que darão seguimento à história.

²³ ELIADE, M. - *Forgerons et Alchimistes*. Nouv. éd. corrigée et augmentée, Paris: Flammarion, 1977, p. 24.



Caberá a Loge, o deus-guia, o deus-companheiro, o deus das artimanhas um pouco à maneira de um Hermes sedutor (não foi Hermes que inventou a lira, depois a flauta e a negociou com Apolo para ficar com o caduceu mágico? e não é ele o guia das almas no percurso final de descida aos infernos? e ainda, algo que Wagner, como Goethe, bem sabia: na tradição alquímica é Hermes o mediador, o que abre as vias da conjunção de opostos): Loge volátil, transformador, uma variante do fogo divinal, do antigo Lug da Germânia ou ainda do Loki escandinavo (dos *Edda*, o poema medieval que recolhe mitos e lendas da antiga Islândia) sendo que este é demoníaco, destruidor, habitando a Terra-do-Meio, *Midgard*, convivendo tanto com os deuses como com os demónios.

Loki, como Loge, é uma criatura poderosa e de simbolismo complexo. No *Ouro do Reno* vemos como é fulcral o desafio que lança a Alberich para que faça prova dos seus poderes, e que este aceita, transformando-se primeiro em dragão assustador e depois em sapinho pequeno: divertimento que serve dois propósitos: divertir, claro, como num conto de Grimm, e mostrar como a força do poder não é tudo, a inteligência é uma qualidade superior.

Assim, com a ajuda de Loge, Wotan pode regressar ao seu mundo, levando Alberich preso e indefeso:

Loge - Agora subamos depressa:
lá cima ele é todo nosso!

Escapando do mundo inferior onde outros reinavam, sobem agora os deuses ao seu mundo e podem terminar o seu inicial propósito: dar o ouro aos gigantes, salvar Freia e com ela a sua própria vida e juventude eternas.

O Paraíso parece recuperado.

Duas notas apenas para os estudiosos que se disponham e aprofundar um pouco mais aquilo que chamo de «contágio» do imaginário universal: o dragão que nesta cena diverte, pois é artimanha de engano, tem noutros contos e lendas uma função mais directa: em Goethe, no seu *Maerchen*, a serpente verde é transformadora como o ouroboros alquímico e termina por ser salvadora da vida do príncipe, por se transformar em pedras preciosas para tal efeito e por fim, não menos importante, por ser a ponte que une as duas margens do rio onde toda a acção decorre. Na *Flauta Mágica* de Mozart também temos de início um dragão que as três damas neutralizam quando o Príncipe, ainda impreparado, desmaia com o susto que apanha.

Estes dragões são todos uma e a mesma representação arquetípica das energias em bruto da terra, pedindo sublimação. É assim nos contos, foi assim nestes casos destas cenas que referi.



Poderá dizer-se: mas Alberich o que é, já que não é dragão? é, como os dragões, serpentes, sapos, - um gnomo, habitando nas trevas das cavernas ou das águas submersas, uma criatura da terra, do submundo de uma natureza informe, de uma pulsão do inconsciente que apela à sublimação. O que nem sempre acontece.

Passando à quarta cena: já estamos no castelo sagrado e agora trata-se de forçar Alberich a entregar o ouro para que os gigantes libertem Freia.

Mais uma vez é com Loge que a argumentação se desenvolve, Wotan, pai dos deuses desempenha um papel bem oscilante nestas duas últimas cenas: deixa-se conduzir, mais do que conduz.

Revela a fragilidade da sua condição.

Alberich, para se libertar das cordas com que o prenderam não tem outro remédio senão obedecer: pela força da sua magia faz com que os Nibelungos tragam o ouro roubado à superfície, onde ele se encontra. E é o que acontece: do abismo vão surgindo os informes, carregados de sacos de ouro.

Mas Wotan exige então o que sempre cobiçara: o anel que o gnomo tem no dedo e lhe dá todos os poderes de que disfruta.

Antes a vida do que o anel, exclama Alberich. E Wotan: só pretendo o anel, com a vida faz o que quiseres. E recorda-lhe que o ouro que possui e o anel com que o forjou não eram dele, mas sim das ninfas do Reno, era um ouro roubado a que ele não tinha direito. E arranca-lho do dedo, num gesto brusco, que deixa a mão de Alberich ferida e sem mais enfia o anel no seu próprio dedo:

Wotan - Agora tenho o que me eleva,
me torna no mais poderoso dos Senhores!

E chegamos ao momento mais importante, ao pico da tragédia que se manifestará na saga das óperas restantes: a maldição do Anel, a maldição perpétua que Alberich lança sobre ele e quem o possua.

Palavras de destruição e morte, palavras que para sempre despirão de humanidade quem o detenha, pois a cobiça, a soberba, farão dessa criatura iludida e cega a razão e causa do próprio declínio e perdição.

Exclama Alberich:

Quem o possua,
que o consuma a dor,
e quem não o tenha
que a inveja o devore!



É longo o texto da maldição mas ainda vale a pena fixar um último recado: «O Senhor do Anel será servo do Anel!... Da minha maldição não poderás fugir».

Chegam os gigantes com Freia e o preço exigido é que todo o seu corpo seja coberto de ouro. Só assim a libertarão. Freia vai sendo coberta com os sacos, mas há sempre um pequeno espaço que falta e finalmente o brilho dos seu olhar, que um dos gigantes não pode esquecer e tem de ser tapado: com o anel! Loge intervém: o anel, feito com o ouro do Reno, será devolvido às ondinas por Wotan. E este logo protesta: «Que estás a dizer?/ o que tanto trabalho me deu a conquistar/ guardo sem remorso para mim!»

E Loge, sábio: fica mal eu quebrar a promessa que lhes tinha feito (às filhas do Reno); e Wotan já enfeitado esquecendo o compromisso de honra, de todos o mais prezado:

A tua promessa a mim não me obriga.
Como despojo guardo eu o anel.

Em plena discussão, enquanto até os deuses pedem a Wotan que dê o anel aos gigantes, para redimir Freia, surge Erda, cujo nome logo nos diz quem é: é a Terra, a Deusa-Mãe, o princípio e o fim de toda a existência, a profetiza, a clarividente que conhece o passado, pois nela se originou, o presente, pois que o vive, e o futuro que ela sabe ser condicionado pelo presente vivido.

É uma emanção do Tempo primordial – e nessa qualidade se dirige ao deus ignorante e cobiçoso.

Erda - Cede, Wotan! Cede!
Foge à maldição do anel!
Escuro declínio
sem salvação
ameaça o teu despojo.
[...]
Conheço tudo o que foi;
tudo o que é
tudo o que será-
vejo eu também:
o eterno mundo
Urwala (o mundo primordial) [...]
Três filhas incriadas
gerou o meu colo;
o que eu vejo,
é o que de noite te dizem as Nornas.
Contudo um enorme perigo
conduziu-me hoje
até aqui, contigo.



Ouve! Ouve! Ouve!
Tudo o que é, - acaba !
Um dia sombrio
abate-se sobre os deuses:-
Segue o meu conselho, deixa o anel!

Ameaça maior não poderia abater-se sobre este paraíso que parecia reconquistado, com a recuperação de Freia. Cabe a Wotan uma última decisão: dar ou não dar o anel aos gigantes? Entrega-lhes o anel e logo se vê a maldição agir: discutem um com o outro sobre a divisão do ouro e sobre a posse do anel. Fafner mata o irmão, que tinha o anel, e retira-lho do dedo, enquanto os deuses assistem.

Este é o momento em que Wotan se apercebe da força da maldição e de como fora sábio o conselho de Erda. De novo é Loge, o Hermes sábio, que chama a atenção para a importância do sucedido e da lição a tirar:

Que há de igual, Wotan,
à tua sorte?
Muito te foi concedido
pela conquista do anel;
que agora to tenham tirado
ainda melhor te serve:
os teus inimigos, - repara!-
abatem-se um ao outro
pelo ouro de que tu abdicaste.

Mas agora Wotan deseja saber mais, deseja ir ter com a Mãe primordial, esteja ela onde estiver, descobre que este seu reino, acabado de erguer é afinal pequeno e que há um mundo bem maior para descobrir: esse mundo da noite, de onde as Nornas lhe falam, elas, as filhas incriadas, as figuras primordiais em que Erda, a Deusa-Mãe da Terra se divide. Os 3 princípios da Vida.

Donner, deus do trovão, que até agora tinha tido intervenções discretas, embora sempre brandindo o martelo – símbolo que o representava como deus urânico, o mesmo sucedendo com Wotan e a sua lança – conduz agora a acção até ao seu termo aguardado: invoca as forças da tempestade, das nuvens, dos raios e trovões, chama-as para que se condensem à sua volta e o levem, junto com Froh, seu companheiro, deixando que se veja o caminho para o alto, para o céu, figurado numa ponte. Clama do alto:

Donner – Irmãos, vinde!
Mostrai o caminho da ponte.

Dos seus pés, numa luz de brilho ofuscante, estende-se uma ponte de arco-íris que sobe do vale para o alto do castelo, agora já envolto em tons crepusculares.



Froh – A ponte conduz ao castelo.
Leves e firmes os vossos pés:
avançai com coragem
pelo trilho seguro!

Os deuses iniciam a caminhada: só Loge hesita, não crê que não haja perigo, sente-se desconfortável com o que aconteceu («quase que tenho vergonha / de andar na vossa companhia... vou reflectir / quem sabe o que farei») e as vozes que clamam, do Reno, as vozes das Ondinas que foram roubadas e de quem Wotan, impaciente, faz troça, deixam que paire no ar a ameaça:

Falso e covarde
é aquele que lá no alto se alegra!

Só nas águas profundas o ouro podia brilhar, e esse brilho agora deixara de existir. Ao contrário do que acontecia no *Maerchen* de Goethe, em que a ponte era a mediadora de um caminho *solidário*, esta ponte que se ergue na peça é uma ponte que leva os deuses a um caminho *solitário*: Wotan, de todos o mais representativo, nada perdeu do seu egocentrismo, nem da sua pulsão negativa de poder.

Siegfried / Tetralogia (continuação)

Por que razão se encontra Siegfried no baixo-mundo dos gnomos, na floresta de Mime?

Talvez por duas razões: a primeira é explicada, no decorrer da acção: Sieglinda em fuga desesperada depois da morte de Siegmund é acolhida por Mime, na sua caverna da floresta, e ela morre ali depois de ter dado à luz um filho cujo destino será o de um herói consagrado. Deixa também na sua mão a espada Notung, quebrada; a segunda razão talvez se prenda com o jogo de contrastes entre o belo e o feio, a inocência de um jovem puro e o negrume de alma do gnomo Mime. Só deste modo se poderia estabelecer tão claramente este contraste, entre a luz primordial e a treva eterna.

Sabemos que, inspirado pela leitura dos *Eddas*, foi mesmo este o primeiro projecto de Wagner. Sigurd era o nome do herói nórdico, que ele transforma em Siegfried. Mas pouco a pouco, perante a dimensão do que se propunha fazer – uma história do mundo a partir da Saga – Wagner foi percebendo que o mundo dos nibelungos, os múltiplos heróis e a transposição para uma sociedade mais moderna dificultavam a coerência e o sentido dramático desejados para a sua narrativa.

E assim foi caminhando em sentido inverso, reconstituindo um passado mítico elementar que enquadrasse o momento em que Siegfried poderia surgir em toda a sua força e esplendor. A composição foi sendo adiada, enquanto se criavam *A Valquíria* e *O Ouro do Reno* – o grande resumo da saga e explicação de tudo o que



viria a acontecer depois. De uma ideia que lhe surge por volta de 1848 acabará por nascer todo um grandioso projecto, como o da *Tetralogia*.

No primeiro acto, a acção gira em torno de Mime, da sua manha maldosa, e acima de tudo a sua fúria e desgosto por não conseguir forjar uma espada que o jovem de quem tomou conta (com segundas intenções e não por verdadeira caridade e afecto) não quebre, para o aborrecer.

Poderia ser uma descrição de comportamentos juvenis desagradáveis, desrespeitosos, diante de um adulto que pretende educá-lo.

Pouco a pouco se verá que Mime não merece respeito.

O cenário, que de novo na sua encenação Chéreau respeita, é descrito como uma caverna na floresta profunda, tendo ao centro uma gigantesca forja, cujas chamas e pesado trabalho sugerem ao mesmo tempo algo de primitivo e extremamente moderno: uma siderurgia.

E quanto ao simbolismo: a terra profunda, com o seu povo de anões e gigantes e o fogo da transformação perpétua.

Toda a primeira cena tem como propósito lembrar o passado e situar a acção para que se compreenda o destino de Siegfried.

Mime parece uma bardo contando a Saga heróica e explicando ao jovem o que espera dele.

Mas este o que deseja é fugir para a floresta, procurar (como fará Parsifal) numa plena vivencia da natureza algum amigo, alguma revelação que o oriente e lhe dê sentido à vida.

In die Welt ziehen
nimmer kehr ich zurueck!

Caminhar pelo mundo e nunca mais voltar!

Na segunda cena surge Wotan como Viandante – caminheiro que anda pelo mundo, observando, para aprender, sem interferir.

Sabemos que Erda lhe confiou o segredo do destino – seu, como de todos os outros, deuses e heróis. Este já não é o Wotan ambicioso, que tudo sacrificou pela cobiça do ouro e o poder do anel, este é um homem que a maldição tornou sábio.



Agora cruza-se de novo com Mime, que não o reconhece e não quer obedecer à regra cortês da hospitalidade, e com o seu herdeiro Siegfried, de quem não se aproximará – pois destrói todos aqueles que ama.

No diálogo entre Wotan e Mime, a propósito de uma aposta, é contado o resto da Saga: a intenção de Mime de preparar Siegfried para que mate o gigante Fafner, que agora tem a forma de dragão, lhe retire o ouro e o devolva a ele, que o criou como pai.

Wotan, cedendo ao pedido de Mime conta-lhe então que aquele que conseguisse reforjar a espada Notung, matar o dragão e recuperar o ouro seria aquele que lhe poria termo à vida.

Wotan - Cuida bem da tua sábia cabeça
a partir de hoje:
pois entreguei-a àquele
que não conhece o medo!

Mime compreende que o seu destino em breve seria cumprido. Contada a história, e o seu propósito, a cena cumpriu a sua função dramática. O interessante é descobrir a nova atitude de Wotan: não tanto um deus mas mais um homem amadurecido, tal como Wagner, ao longo dos anos, enquanto compunha outras obras e escrevia os seus ensaios sobre Arte e Revolução e A obra de Arte do Futuro. Em 1865 começa a ditar a sua Biografia a Cosima Wagner (*Mein Leben*). E em 1869 retoma o trabalho nos actos II e III de Siegfried, nome que dará ao seu filho, nascido nessa altura.

A terceira cena narra o pavor e a raiva de Mime: ele que ia enganar, acabará enganado? Atraído pela sua própria manha? Tenta convencer Siegfried de que é preciso saber o que é o medo, sentir medo, para se tornar herói perfeito. Ora medo é o que o jovem não tem e não consegue ter, mesmo quando julga esforçar-se. Será ele a forjar de novo a espada de seu pai, que só conhece heróis, e será ele a conquistar o ouro do gigante dragão.

Mime, assustado, fica de longe, na cozinha, a preparar uma poção que depois adormeça Siegfried; mas já se percebeu que ele não a beberá. É o último subterfúgio que lhe resta, enquanto o jovem faz troça e se apronta a seguir o seu caminho.

No fim da cena Mime recorda de novo o essencial da Saga, actualizando o momento que agora revive: Alberich foi quem forjou o anel, com o ouro roubado às Filhas do Reno, e outrora o escravizou a ele na forja. Mas Mime fará agora o contrário: quando estiver na posse do anel será ele a escravizar o irmão, junto com o povo dos nibelungos anões.



Entretanto é a espada Notung, que Siegfried está a forjar, que se transforma em símbolo primordial de força absoluta e heroísmo: Siegfried, brandindo a espada, gritando de alegria, parte a forja, enquanto Mime se esconde e o pano desce.

O Segundo acto decorre num ambiente de conto de fadas, extremamente sublinhado: de novo a caverna escura no meio da floresta, o anão Alberich à espreita do gigante-dragão, que dorme sobre o ouro, com o anel e o elmo mágico da invisibilidade, a luta do herói com o dragão, a luta entre Alberich e Mime, etc. Ambiente bebido nas lendas e mitos, também da cavalaria medieval.

Na primeira cena é importante o encontro de Alberich com Wotan: esclarecem o passado, e o deus declara que não está ali para intervir, apenas para observar. E avisa-o para que tome cuidado com o irmão. Retoma-se, por estes diálogos, o núcleo fundamental que se prende com a eterna maldição do anel, lançada por Alberich (no Ouro do Reno) quando Wotan o ilude, o prende e o força a dar-lhe o anel.

Veremos depois Alberich prevenir o gigante que vem lá um herói que não conhece o medo e o matará para entregar o ouro a outro que não a ele, que o avisa a tempo.

O gigante não quer saber, e morrerá, de facto, com Notung enterrada no coração, às mãos de Siegfried, na segunda cena. A maldição que o anel mantém levará a que os dois irmãos, Alberich e Mime, se desentendam sobre a partilha do ouro e do elmo mágico e veremos aqui uma repetição «em espelho» do que acontecera no Ouro do Reno com os gigantes, quando Fafner mata Fasolt.

Só que Alberich não mata o irmão, assiste de longe, enquanto Siegfried, irado pelas manhas de Mime, que a voz de um pássaro desvendava, lhe enterra também a espada no coração. Mime queria envenená-lo, mas a maldição do anel desta vez virava-se contra ele, como Wotan lhe predissera, na terceira cena.

Drama repleto de acção, de episódios semi-burlescos estruturando uma interminável narrativa, demora até chegar ao fulgor do último acto, em que Brunilda é salva por Siegfried.

Alguns críticos entendem este acto como alusão ao capitalismo desenfreado que Karl Marx denuncia. Mas julgo que o melhor é mesmo lê-lo, vê-lo, como recuperação de material lendária popular. O próprio Wagner, ao conceber os primeiros esboços para o poema do «Jovem Siegfried» retoma a história popular do jovem pateta que não sabia o que era o medo e andava à procura dele. Só depois uma súbita inspiração o leva a dar mais substância ao personagem, fazendo dele um herói puro, o único que poderia ser redentor da Valquíria, como escreve em carta Theodor Uhlig, de Maio de 1851. O seu desejo é afinal levar ao público um conto de fadas (Maerchen) como os que se contam às crianças.



Mesmo assim o herói, de fulgurante passará a trágico, padecendo de todos os defeitos do mais comum dos mortais, bem ao gosto de um Schopenhauer ou de um Nietzsche ambos assumindo um pessimismo radical face à condição imperfeita do homem.

Matérias inovadoras são, por um lado, o Wotan viandante, amadurecido por uma sabedoria que não tivera antes, mais do que o jovem e destemido Siegfried, em quem antevemos o futuro Parsifal; adquirem novo simbolismo ou mais reforçado, a espada Notung, e o elmo mágico; e é acrescentado um elemento novo, a voz do pássaro, a inspiração de um pássaro-guia protector, variante pagã de um Anjo da Guarda que não caberia naquele contexto.

Esta voz de um pássaro da floresta, pode ser antes um eco da voz da natureza, de Freya, por exemplo, a deusa da natureza e da vida. Se lermos na Biografia a descrição dos anos que vão de 1848 a 1864²⁴ veremos como esses anos conturbados, de anarquismo frustrado, de grandes discussões literárias e filosóficas, decorrendo nos salões e nas casas de amigos e protectores (como os Wesendonck) entre as estadias alemãs e suíças, sempre em torno de dificuldades financeiras – nunca o impediram de estudar os Eddas, os deuses da Germânia, de discutir o interesse da elaboração dos seus Siegfrieds, tanto do jovem, como do que seria definitivo para a Tetralogia.

Siegfried adolescente impetuoso, conduzido pelo pássaro da sublimação, que une céu e terra (sendo que a terra já fora transformada com a morte do dragão) evoluirá depois de tantas conquistas num sentido que o deveria aproximar do Wotan esclarecido.

Mas há um senão: o jovem herói, que venceu o gigante, ficou com o anel e com o elmo (cuja virtude de invisibilidade e transformação vai conhecer) sendo que a magia da maldição do anel continuará afinal a fazer-se sentir. Esta cena marcará o seu futuro na ópera seguinte do *Crepúsculo dos Deuses*. Em toda a narrativa de suporte Wagner não esquece o fio condutor do anel amaldiçoado. Este é o verdadeiro «elo», esta a verdade do seu pensamento radical e pessimista: a impossibilidade de qualquer salvação.

No terceiro acto, e finalmente com o novo par primordial, Siegfried/Brunilda, o mundo dos heróis poderia vir a ser salvo.

Veremos o que acontece.

A primeira cena decorre num cenário selvagem, de floresta aos pés de uma montanha rochosa. A noite é escura, de tempestade. No meio de relâmpagos e

²⁴ WAGNER, R. - *Ma Vie*. Paris: ed. Plon, s./d., vols. II-III.



trovões é Wotan, Viandante, quem entra. Penetra numa caverna à boca de cena, e apoiando-se na sua lança começa a chamar por Erda.

A mudança de nome que Wagner mantém, de Viandante, é significativa: o viandante traz consigo um eco goetheano de poeta-pensador, de alguém em busca de si mesmo e mais do que isso, em busca da verdade da condição humana, aquilo a que se chamaria o mistério do homem, da natureza e de Deus, noutra contexto. Neste contexto pagão, em que é o próprio deus que se procura a si mesmo, poderemos falar da condição humana, e do destino a que os heróis antigos, falsos deuses, estariam votados: o desaparecimento.

A busca de Wotan continua e é assim que se justifica mais uma cena em que surgirá Erda, a Deusa-Mãe, a Terra, (que ele invoca com o nome antigo de Wala):

Acorda, Wala!
Wala, acorda!-
Tu que dormes,
desperta do teu longo sono.
Chamo por ti:
Acorda, acorda!
Do abismo de névoa,
da noite de treva, ergue-te!
Erda! Erda!
Mulher eterna!
[...]
Canto o teu despertar
para que acordes;
desse sono profundo
quero que saias!
Omnisciente!
Sábia universal!
Erda! Erda!
Mulher eterna!
Desperta, acorda!
oh Wala, acorda!

O Eterno Feminino aqui invocado por Wotan permite, para além da emoção do cântico de mágica e mítica memória, retomar o fio da meada que vem desde a primeira ópera, *O Ouro do Reno*: a saber, que a natureza eterna e eternamente criadora, da terra-mãe, da terra fértil, de todos os paraísos, não pode ser renegada, não pode ser aviltada, como acontecera com Freya, abandonada por Wotan aos gigantes, na sua anterior cobiça do anel.

A Terra adormecida, que Wotan-Viandante evoca, invoca e desperta, sairá da sua pesada letargia apenas para recordar a esse pecador que os fios do destino estão a ser tecidos pelas Nornas (equivalentes em parte às Mães do *Fausto* de Goethe,



quando o herói desce ao mundo infernal para trazer Helena de novo à superfície da vida). Por outras palavras, Erda nada poderá fazer para alterar os dados que já foram lançados.

O erro (mais um) que Wotan cometeu, ao castigar Brunilda, filha de ambos não pode ter perdão. As longas árias de ambos têm por finalidade, no enredo geral da *Tetralogia*, preparar o Crepúsculo que se avizinha, mais do que apressar o salvamento da Valquíria por Siegfried, herói perfeito: feito por si mesmo, sem ajuda de Wotan, ele é o herói que não conhece o medo, sendo por isso o único que poderá atravessar as chamas do rochedo e chegar à mulher amada.

É de Siegfried que se ocupa a segunda cena.

Vai guiado pelo pássaro, cuja voz lhe fora revelada depois de ter morto o gigante-dragão e parte do seu sangue lhe ter salpicado a mão e sujado a boca.

O primeiro encontro será com o Viandante, de quem desconhece ser o herdeiro. Conta-lhe o que procura e como o pássaro, magicamente o tem guiado. Conta também como essa compreensão lhe surgiu depois de ter tocado no sangue do dragão. E segue numa nova narrativa que recupera os acontecimentos das cenas anteriores. Como se Wagner sentisse a necessidade de manter no seu público uma atenção permanente e concentrada em todos os pormenores do mito de que se está a ocupar.

Esta necessidade torna por vezes fastidioso o desenrolar da acção, que se torna repetitivo para quem esteve atento...

O diálogo é construído em perguntas e respostas, quase como num interrogatório quase policial, de tão minucioso. Não seria suposto que Wotan conhecesse tudo? E Siegfried vais respondendo e ao fazê-lo reconstitui cenas e cenários: o anão Mime, que o criou, a sua linhagem, que lhe é revelada, o forjar da espada Notung, que agora é sua, até que o jovem se cansa de tanta pergunta e diz a Wotan «sabes ou não sabes indicar-me o caminho? Estou farto de conversa».

Wotan pede que paciente.

O jovem descobre que falta um olho a esse companheiro e desafia-o a falar depressa antes que perca o outro.

Esta arrogância não ofende o deus, pois sabe que está num momento crucial para o destino da Valquíria, dele mesmo e de todos os deuses que habitam o Walhalla. Tenta chamar o jovem à razão, e explicar-lhe que lhe será impossível vencer a magia divina que rodeou de fogo o rochedo da virgem. Lutam então, e Siegfried alcança um feito único: a sua espada quebra a lança de Wotan!



Este é um momento de especial carga simbólica: a espada Notung, outrora de Wotan para o seu filho Siegmund, e que ele traiçoa, faltando à palavra dada e quebrando-a com a lança na luta contra Hunding, estava já na posse de Siegfried; e agora era o herói-herdeiro que lhe quebrava a ele a lança, emblema do seu poder absoluto (e com isso, entenda-se, também a sua virilidade já ferida).

Wotan torna-se impotente, mais nada poderá fazer para redimir o mundo que criara e até agora julgava poder comandar.

Veremos como estes motivos da espada e da lança adquirem igualmente grande importância na última das óperas, *Parsifal*.

A terceira cena é apenas a precipitação de todas as peripécias narradas até aqui. De grande impacto visual, mais do que emocional, uma vez que já não haverá surpresas, toda a acção vai decorrer como previsto.

Siegfried ao descobrir que aquele vulto adormecido é uma mulher e não um guerreiro, sente afinal o medo que o humaniza, e lhe permite viver um amor pleno, próprio da sua condição; o mesmo se verifica com a Valquíria, despojada por Wotan dos seus poderes mágicos: pode agora viver amando e sofrendo como qualquer mulher.

Antecipando o vaticínio de Erda, Brunilda canta na sua última ária o Um e o Todo que é para ela o jovem herói, seu dono e senhor, concluindo: que ele é

amor fulgurante
morte risonha.

E é de Siegfried a última deixa:

Bendito o mundo
em que vive Brunilda!
Desperta, vive,
e sorri para mim.
[...]
É minha para sempre
eternamente
supremo bem,
o Um e o Todo!
Amor fulgurante,
morte risonha!

Esta obra de incessante trabalho de leitura e releitura, de escrita e reescrita, começada em 1851, termina em 1876 com a apresentação em Bayreuth.



Pelo meio ficaram as considerações eventualmente marxistas, mas de longe ultrapassadas pelo maravilhoso mundo das mitologias antigas, carregadas de uma pulsão pagã, muito próxima ainda da sensibilidade do artista.

É o mito que conduz a sua alma, e não a sociologia política, por muito que esta possa ter sido interessante.

Wagner era demasiado egoísta, em relação à sua arte, para que quaisquer outras ideias, que não as suas, o pudessem ocupar por muito tempo.

Para Wagner a Arte era a sua Ideologia, a sua verdadeira Religião.

Crepúsculo Dos Deuses, 1874 (Tetralogia, fim)

Vimos, ao longo das óperas anteriores, como a sua estruturação narrativa implicava uma e outra vez recuperar os elos dos acontecimentos passados que justificassem, aos olhos do público, do ouvinte ou do mero leitor, os episódios que iriam ter lugar a seguir.

A *Tetralogia* bem pode ser considerada como a grande antecessora das telenovelas actuais, em que algo de parecido acontece com a sucessão de episódios de uns dias para os outros.

Wagner tinha de facto uma enorme intuição dramática, teatral, narrativa e não apenas musical, o que já de si não seria pouco!

Se lermos as anotações dos *Diários* de Cosima relativos ao ano de 1870 iremos encontrando, para além dos permanentes queixumes, as doenças, as indisposições, as dificuldades financeiras, as birras de um R. vaidoso, a ponto de se zangar quando o fraque que o seu «padrinho rico» (O Rei Luís da Baviera) lhe tinha encomendado e de que ele não gostara.

Mas falemos do verdadeiro trabalho: enquanto o Rei exige ver uma representação da Valquíria, o que os assusta, como escreve Cosima, R. (é assim que ela se refere ao seu amado nos diários) já começa com os primeiros esboços do Prelúdio do Crepúsculo.

Entretanto ela lia com as filhas os Contos de Grimm, que são, aos serões, uma leitura permanente, como a Mitologia Germânica, entre muitas outras leituras: comovem-se com a *Comédia* de Dante, o momento em que Dante descobre Beatriz morta, que Wagner define como «o fundamento de toda a poesia»²⁵. Seguem-se leituras de Lessing, o modo como a morte era vista na Idade Média (um esqueleto), em dias seguintes a leitura que R. faz à família do *Rei Lear* de Shakespeare.

²⁵ WAGNER, *Cosima – Journal I*. Paris: ed. Gallimard, 1977, p. 215.



(Recordo que as tragédias de Shakespeare já tinham sido traduzidas no século anterior, por Wieland).

Já se está a meio de Janeiro e Wagner refaz a partitura do canto das Nornas: para ele, no meio de tudo o que acontece à sua volta, o trabalho de criação nunca pára. Cosima e Nietzsche, neste ano, estimam-se, escrevem-se, o filósofo declara-se o primeiro de todos os admiradores da obra de R. e o melhor amigo da sua mulher. Este afecto perdura, para além da zanga que será mais tarde expressa na escrita do chamado *Caso Wagner*. Escusado dizer que também Goethe e Schiller, especialmente o primeiro surgem todo o tempo entre as leituras preferidas e muito comentadas. Os Diários descrevem um quotidiano que se torna vivo diante de nós, pela minúcia dos detalhes, que nada escondem, do melhor e do pior, quer da sociedade, quer da família, que deste par extraordinário, a quem só um anti-semitismo primário e perigoso faz destoar do seu carácter e profundo amor à arte.

O *Crepúsculo* avança devagar, mas estão a ler o Timão de Atenas de Shakespeare a quem reconhecem os maiores dotes de dramaturgo inspirado.

Numa entrada de 22 de Janeiro, Cosima escreve como é irritante ver que desde que R. ligou o seu *Ring* aos mitos dos Edda, por todo o lado surgem imitações medíocres que colhem os elogios que deviam ser dirigidos ao compositor e não aos outros²⁶.

No entretanto, alheado dessas questiúnculas, Wagner lê a Cosima passagens do *Fausto I*, comenta a sabedoria de Goethe, no dia seguinte lê à mulher passagens de Schopenhauer sobre o amor, comentando que Kant falara do amor sem saber nada do assunto pois «o amor sem filhos é apenas uma careta»²⁷.

Em Fevereiro as entradas dão nota da retoma do trabalho sobre o *Crepúsculo*.

Os sonhos, quer de Cosima quer de R. são também escrupulosamente anotados: como este, de 15 de Fevereiro, em que R. sonhara que estava a passear com Goethe, conversando com ele e desejando ficar junto dele. Comentário: «tinha encontrado a minha vocação ao frequentar um homem assim»²⁸.

Em Março os comentários filosofantes continuam, mas pouco se fala da obra que fechará o círculo do Anel.

Por exemplo, uma frase de R. a Cosima: «não se deve dizer amo-te, mas sim vivo-te»²⁹. Na véspera tinham falado dos Wesendonck, agora mais inimigos do que amigos e tinham-se referido ao «Crepúsculo dos Infernos» como diziam os jornais, com ironia.

²⁶ *Idem*, p. 221.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Idem*, p. 230.

²⁹ *Idem*, p. 239.



A composição deste final estava a tornar-se num pesadelo. O tempo vai passando com o prazer de tocar piano, o que ambos gostam de fazer (Cosima era filha de Lutz, crescera nesse ambiente excepcional) e continuando com as leituras de Goethe, agora o *Fausto II*, que Wagner considera, e bem, um momento de recriação mística suprema.

Finalmente, numa entrada de 31 de Março ainda de 1870, Cosima conta que R. tocou, na íntegra, a composição do *Crepúsculo*. Respira-se de alívio, comenta ela.

Continua a vastidão das leituras: a lírica medieval, com Gottfried von Strassbourg, as *Mil e uma Noites*, pelo meio o *Banquete* de Platão... etc. É certamente em Platão que é bebida a imagem de androginia que surge na Valquíria, depois em Siegfried deixando em aberto o sonho de um paraíso e de uma união perfeita (impossível).

Na primeira versão, em 1847, a ideia era compor uma *Morte de Siegfried*, (*Siegfrieds Tod*) de que existiu mesmo um esboço em prosa.

Em 1871 está Wagner apenas e ainda a trabalhar no segundo acto; e finalmente em 1874 pode escrever ao Rei que a obra está completa e em condições de ser apresentada.

Os exemplos que citei dos *Diários de Cosima* são da tradução francesa³⁰. Juntamente com a *Biografia*, é uma das fontes mais interessantes para um estudioso da época e seus costumes e, naturalmente, de Wagner e desta mulher espantosa que se dedicou a ele durante toda a vida.

Passemos então ao canto final de morte e vida dos deuses, no seu Walhalla, e dos humanos, na sua Terra Média vítima de igual maldição.

Tão interessante quanto o enredo, que é de novo recordado e retomado, é sem dúvida a estrutura que Wagner concebeu para que o círculo do Anel realmente se fechasse: temos logo na primeira cena do Prólogo as três Nornas, como tínhamos na primeira cena do *Ouro do Reno* as três Filhas do Reno. E é com estas que o *Crepúsculo* acabará, podendo dizer-se que no fim tudo voltaria ao princípio, ou que no princípio estaria já contido o fim – como na eterna roda da vida das doutrinas hindús, de que Wagner também era bom conhecedor.

No Prólogo temos, como de costume, indicações precisas quanto ao cenário e desenrolar das cenas. Assim, Wagner escreve: «A cena é idêntica à do final do Segundo Dia, no rochedo da Valquíria». Está feita a interligação entre os dramas, que não se perde nunca.

³⁰ *Cosima Wagner, Journal I e II*. Paris: ed. Gallimard, 1977.



Na verdade, quando se pensa na Tetralogia, poderia dizer-se que se trata de uma epopeia dramática, operática, no sentido da obra de arte total que o compositor sonhou.

Tal como nas epopeias homéricas, a base é mítica, e a estrutura é concebida de tal modo que a interligação dos feitos e dos heróis é permanente. Surgem agora, neste início, as três Nornas, formas indefinidas, envoltas em longos véus escuros que as tornam ainda mais informes e sombrias. Formas que Goethe teria designado como elementares e Wagner deseja que se assemelhem às Mães do Hades pagão do Fausto II, onde se tecem renascimentos e mortes – por outras palavras, *destinos*.

Aqui o destino já vinha traçado de trás, pela maldição do anel.

A primeira das Nornas é a mais velha, surge sob o Teixo sagrado, a segunda, mais nova, está deitada numa das saliências do rochedo, e a terceira, a mais jovem das três, está no meio, num outro ponto das rochas.

Estão em silêncio, sem se mexer.

O diálogo é iniciado pela mais velha: «que luz surge ali ao fundo?». E continua com as outras, atentas a um nascer do dia que adivinham, mas só para rapidamente se iniciar o tecer do fio dourado que a mais velha enrola em torno do teixo, essa árvore antiga e fundadora, como a Árvore da Vida.

O fio, o seu desenrolar e enrolar é a imagem forte e condutora, que justifica a presença das matriarcas, filhas de Erda, num momento tão crucial como o do encontro de Siegfried e Brunilda. Porque é da vida de ambos que se trata. A ária da primeira Norna narra como era tecido a corda do bom e do mau destino, desde os tempos mais antigos, em que a enrolava em torno do teixo, cujo tronco, largo e forte, permitia que o bosque florescesse; na sua base corria uma fonte, de água da sabedoria; ali bebeu um deus valente que ali perdeu um dos olhos; depois quebrou um dos ramos do teixo e fez dele uma lança; feriu a Árvore da Vida, cujas folhas foram caindo, até que a árvore morreu; a fonte secou, e agora, diz a Norna, a corda tem de ser presa num pinheiro. Atira a corda à irmã e pergunta: «sabes o que acontecerá?».

A segunda Norna ata a corda a um rochedo e continua com a narrativa: Wotan gravou as sagradas runas (leia-se as palavras mágicas da vida eterna), na Madeira da lança e adquiriu assim o seu poder sobre o mundo; mas um herói valente quebrou-lhe em combate essa lança e Wotan ordenou aos guerreiros do Walhalla que destruíssem o teixo da Vida partindo-o aos bocados: caiu a árvore, a fonte secou de vez. Agora, diz ela, «só posso atar a corda à lâmina desta rocha»; e lança-a à terceira irmã: «sabes o que acontecerá?».

A mais nova das Nornas atira para trás das costas a corda que lhe foi lançada e relata os últimos acontecimentos relativos ao castelo dos deuses, erguido pelos gigantes, com altas muralhas e troncos que são restos do teixo do mundo,



espalhados por ali; o castelo é protegido pelas chamas que ainda consomem a madeira sagrada: quando ela chegar ao fim chegará também ao fim o eterno reino dos deuses.

E atira de novo a corda à segunda irmã.

A passagem de umas para as outras desta corda da vida e do destino permita que completem a narrativa: de Wotan invocando Loge, obrigando-o a rodear de chamas o rochedo onde Brunilda fica presa até que um valente sem medo a possa libertar. E finalmente chegam à evocação de Alberich, do roubo do ouro do Reno, e da maldição de vingança que o anel transporta consigo e roerá a corda do destino.

Assim se completam as visões das Nornas, que «situam» o próximo desenrolar da acção, com o grande sentido dramático característico de Wagner. A corda, que tinha passado de mão em mão, rompe-se finalmente:

Acabou a Sabedoria eterna!
As Videntes nada mais
anunciarão ao mundo.

As Nornas desaparecem, descendo ao mundo da Mãe Erda.

A cena seguinte já nos revela, ao amanhecer, o par andrógino que se reconhece e proclama como uno: Siegfried e Brunilda.

Mas ainda neste prólogo é chamada a nossa atenção para o anel maldito que ele tem no dedo e oferece à amada. Ela em troca oferece-lhe o seu cavalo Grane.

Mas quando ambos exclamam que o seu amor e a sua entrega é total: «Onde eu estiver estará Brunilda» – sabemos nós já de antemão que um destino cruel os aguarda.

O Primeiro Acto situa-se no palácio dos Gibichungen junto ao Reno. Neste acto a acção é conduzida por Hagen, filho de Alberich, que na expectativa de recuperar o anel e o poder que confere, manipula Gunther e a sua irmã, Guttrune, que se dispõem a destruir a união do par amoroso dos heróis, aquele julgando que ficará com o anel, forçando Brunilda a desposá-lo, e esta ficando com Siegfried, preso a si pela magia da poção que Hagen guardara e fora preparada, (na ópera anterior, recorde-se) por Mime, para roubar a Siegfried o anel.

São retomados os motivos da Saga antiga: a poção mágica, a ilusão que causa e os seus danos, e sempre, sempre, a maldição do anel.



Siegfried será bem recebido, mas já com o plano de manipulação anunciado previamente; cai na armadilha de beber da taça que lhe oferecem, o que causa o olvido do passado e dos feitos que o levaram até ali; o resto será fácil: com um juramento de honra que ambos selam com sangue promete conquistar Brunilda para Gunther: o elmo mágico permite que assuma a sua forma e a leve do rochedo para a entregar a Gunther; depois virá a recompensa: desposará Guttrune.

É tanta traição que levará Brunilda a uma vingança feroz: a da honra ofendida, a da palavra traída, pois não havia pior, depois de tudo o que ela dera, ao dar-se ao amor de Siegfried. Mas esta será já matéria do Segundo Acto.

Na terceira cena, aguardando o seu amado, Brunilda tem um encontro com uma das valquírias, suas antigas companheiras: é Waltraute que lhe vem recordar que o anel pertence às filhas do Reno, que tem maldição cruel e que por isso Brunilda em vez de o guardar como estava a fazer, pois fora prenda de Siegfried, devia devolvê-lo às águas do rio. E traz-lhe o recado de Wotan, o deus que já assumira o castigo final que a todos aguardava:

Waltraute - [...] Suspirou fundo
fechou os olhos
e como em sonhos
disse o seguinte:
Se ela devolvesse o anel
às filhas do Reno,-
do peso da maldição
seriam libertados os deuses e o mundo!

E insiste com a companheira para que ela se separe do anel enquanto é tempo. Brunilda não entende:

Às filhas do Reno, o anel?
O testemunho do amor de Siegfried?
És louca?

A sua recusa permitirá ao herói, a serviço de Gunther (e sem o saber, de Hagen e Alberich o gnomo vingativo) forçá-la a ir com ele, arrancando-lhe o anel, que volta a colocar no próprio dedo.

O Segundo Acto é sem dúvida o ponto mais alto da dramaticidade que Wagner pretende atingir, tendo no coração a figura ao mesmo tempo trágica e carregada do poder divino do castigo, tal uma Erínia antiga. Só tarde demais descobre que afinal Siegfried fora enredado nas teias da maldade, *inveja* é o termo várias vezes repetido por Hagen, cobiça de quem deseja a todo o custo o que outros também tinham desejado: o fatídico anel.



Os motivos da poção mágica que «ata» pela força do amor, ainda que neste caso ilusória – pois Hagen lhe dará nova poção que anula a primeira para melhor gozar a sua vingança e da sua linhagem – é um motivo que pertence à lenda celta de Tristão e Isolda (que será por sua vez outra das inspiradas óperas de Wagner); a função aqui é a de desencadear a traição a Brunilda, que de outro modo não ocorreria, pois Siegfried era e permanece até ao fim o jovem de coração puro, ainda que demasiado ingénuo na sua relação com o mundo.

O cenário recupera a sala dos Gibbichungen, de onde se podem avistar as águas do Reno e o diálogo inicial é travado entre Alberich e Hagen, a quem fora confiada a guarda do palácio, durante a escapada de Gunther e Siegfried até ao rochedo de fogo.

Neste diálogo de pai e filho surge com veemência o motivo duplo da inveja e da vingança: o fim justificará os meios. Como para avivar velhas memórias Alberich conta o que os justifica e que actos praticados por Wotan, o deus em declínio, exigem agora de Hagen o juramento de se apoderar do anel.

Curioso que Wagner ponha na boca de Alberich como fecho, palavras de grande contradição:

Sê fiel, Hagen, meu filho!

Amado herói - sê fiel!

Sê fiel! - Fiel! -

Assim chegaremos à segunda cena, com um Hagen traidor a quem foi pedida fidelidade na sua hipocrisia e traição. Mas por Alberich, que não podia deixar de aparecer aqui como supremo «condutor» de uma acção que já vinha de longe, desde o *Ouro do Reno*.

Dá-se a entrada de Siegfried, anunciando que virão atrás de si Gunther com Brunilda, e se podem começar os preparativos de uma dupla união, a sua com Guttrune e a de seu irmão com a bela valquíria.

Na terceira cena é ao coro que Wagner incumbe a função de tanto musicalmente como dramaticamente ampliar os temas e as situações de que em breve Brunilda será o grande centro, desmascarando as mentiras (pois vê na mão de Siegfried o anel que era suposto ter-lhe sido arrancado por Gunther, no rochedo) e exigindo absoluto castigo, também ela entregue a uma terrível sede de vingança.

A sua honra merecia vingança, ela clama por ela em grito de desespero, quando compreende que tudo estava perdido: o amor divino do seu pai, Wotan, a magia que cedera ao amado Siegfried, cobrindo-lhe o corpo de runas protectoras e o destino cruel que a prenderia ali ao seu falso raptor, Gunther, personagem sem mérito guerreiro.



Brunilda revelará na cena seguinte que há em Siegfried um ponto vulnerável: as costas; não as tinha protegido com as runas porque ele nunca virava as costas aos seus inimigos: eis Brunilda atraídoando o seu amor e fidelidade, - maldição actuante do anel – julgando ter sido propositadamente atraídoada: motivos preferidos de Wagner, o da honra, o da lealdade fiel, o da cobiça maldita e da inveja (de que ele certamente em vida terá sido vítima, tal como os seus heróis).

Na quinta cena se anuncia então a caçada em que Siegfried será morto, pois Brunilda conta que o seu ponto fraco são as costas, que ela não protegeu.

E como uma deusa que se ergue da terra com todo o seu poder exclama:

Nem todo o sangue do mundo
poderia lavar a vossa culpa!
Mas esta única morte
vale por todas:-
Que Siegfried morra
pelo seus pecados e pelos vossos!

Gunther e Hagen, numa caçada marcada para o efeito, poderão matar Siegfried com toda a facilidade. Este é o acto mais longo e com árias mais densas, tanto pela narrativa de justificação que é retomada, como pela densidade dramática das emoções expressas: no caso de Alberich-Hagen, e sobretudo no de Brunilda (tanto no diálogo com Waltraute como no grande monólogo de indignação e vingança).

O Terceiro Acto é mais sucinto, por razões óbvias, urge chegar ao fim. Um fim também ele carregado de simbolismo: regressa-se à barragem enorme sobre o Reno, está a fechar-se o círculo do Anel, o regresso às águas iniciais e iniciáticas impunha-se neste momento crucial em que tudo se joga, de vida e morte (das várias esferas da corte divina à humana e ao drama puramente amoroso e pessoal).

Wagner é um mestre dramaturgo e a fonte mítica em que bebe forneceu-lhe todo o alimento necessário à sua elaborada criação.

Na primeira cena, estabelecendo mais um elo de ligação ao mito trabalhado no *Ouro do Reno*, reencontramos as filhas do Reno e o seu canto: emergindo das ondas nadam em círculo e evocam o brilho de outrora quando o ouro ainda estava na sua posse:

Ouro do Reno,
ouro de claridade!
... estrela livre
do abismo!



Surge então Siegfried que se encontra perdido dos companheiros da caçada e lhes pergunta onde estão. Respeitando o bom costume narra quem é e o que já alcançou; em vão elas o avisam do perigo que corre, da maldição antiga, que deve combater “Foi-lhe concedido um bem precioso que ele ignora ter desprezado”. O herói não entende.

Na segunda cena, com os companheiros e Hagen, que espreita a melhor ocasião para o matar, faz Siegfried todo o relato das suas aventuras e sucessos, que já se conheciam de trás e agora, na longa ária que lhe foi destinada ele repete de novo. Sentados no chão, à sua volta, os companheiros ouvem, como outrora, nos tempos lendários, se ouviam os relatos dos heróis.

Respondendo a uma pergunta de Hagen, conta como foi avisado por «pássaros aquáticos» (referia-se às filhas do Reno) que seria morto neste dia. E a cena continua até ao desfecho do assassinio fatal.

Wotan já não surge no terceiro Acto, mas a ele se dirige Brunilda, enviando pelos seus corvos, a última das mensagens: de que tudo chegou ao fim, como fora previsto. Ao Reno e suas filhas ela devolverá o anel, que junto com as suas cinzas lavar o antigo pecado.

Depois de morto Siegfried e descobertas, na terceira cena, todas as infâmias de que ambos foram vítimas, Brunilda manda erguer a pira funerária que consumirá o herói junto às margens do rio e lança-se, montada no cavalo Grane, sobre a imensa fogueira, que todo o espaço consome e chegará aos céus do Walhalla.

Em vão tenta Hagen retirar o anel: as Filhas do Reno abraçam-se a ele e afogam-no, puxando-o para os fundos do rio. É Brunilda quem leva o anel consigo, para que elas o recuperem com as suas cinzas: as sereias cantarão o ouro perdido, felizes neste final de outro modo tão trágico e cruel.

Antes de se atirar para o meio da fogueira, num último sacrifício ritual, a bela valquíria exclama, montando o seu cavalo Grane:

[...] sente o meu peito
como também arde
num claro fogo
o meu coração,-
desejo abraçá-lo,
por ele ser abraçada,
pela força do amor,
para sempre unir-me a ele!- [...]
Grane!
Saúda o teu senhor
Siegfried! Siegfried [...]!



Unidos para sempre, Brunilda e Siegfried (e com eles os elementos primordiais de fogo e água) parecem reconstituir nessa derradeira apoteose o sonho da androginia perfeita que nunca, nem deuses nem humanos, tinham podido alcançar.

Quando o pano desce já todos os deuses foram engolidos pelo fogo.

Iniciada em 1847-48 esta *Morte de Siegfried* está a chegar ao seu termo, tendo pelo meio mudado de nome e de alcance: de simples mito de herói ampliando-se até às raízes de uma medida maior, na esfera musical e dramática, numa escala de dimensão universal que até hoje perdura.

Numa carta de 1874 dirigida ao Rei Luís II da Baviera, seu protector de sempre, escreve Wagner: «O *Crepúsculo* é a torre que domina de bem alto nas nuvens todo o edifício dos *Nibelungos*, e é isso que dizem todos os que conhecem a obra». A grande estreia terá lugar em 1876³¹.

Para logo acrescentar, muito no seu tom, que o Rei nunca se arrependerá por ter de esperar mais tempo do que o previsto, pois «nada, nada lhe faltará e ficareis a conhecer, através dessa obra, tantas coisas desconhecidas e novas que nenhuma censura vos ocorrerá fazer»³².

³¹ OLLIVIER, Blandine - *L'Enchanteur et le Roi des Ombres. Choix de Lettres: Richard Wagner-Louis II de Bavière*. Paris: Perrin, 1976, p. 289.

³² *Ibidem*.