

Uma encruzilhada estético-musical: “Música do futuro” de Richard Wagner¹

Marcos Mesquita²

Universidade Estadual Paulista | Brasil

Resumo: O ensaio “*Música do futuro*” de Richard Wagner foi escrito em um momento crítico na vida do compositor. Ele procurava se afastar de conceitos divulgados por ele em textos anteriores e percebia claramente a distância entre seus ideais teóricos da década de 1840 sobre a obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) e sua prática composicional da década de 1850. O texto aqui apresentado investiga as contradições entre reflexão e prática wagnerianas durante o período mencionado.

Palavras-chave: Richard Wagner, Ludwig Feuerbach, Arthur Schopenhauer, música do futuro, drama musical, estética.

Abstract: The essay “*Music of the future*” by Richard Wagner was written in a critical moment in composer's life. He was attempting to take distance from concepts disseminated by him in former texts, and has clearly perceived the distance between his theoretical ideals of the 1840's about the total work of art (*Gesamtkunstwerk*) and his compositional practice of the 1850's. The text bellow investigates the contradictions between Wagnerian reflection and practice during the mentioned period.

Keywords: Richard Wagner, Ludwig Feuerbach, Arthur Schopenhauer, music of the future, musical drama, aesthetics.

¹ An aesthetic-musical crossroad: “*Music of the future*” by Richard Wagner. Submetido em: 15/01/2015. Aprovado em: 23/06/2015.

² Compositor, flautista, pesquisador. Estudos no Brasil, Áustria e Alemanha. PhD pela Universidade de Karlsruhe. Foi bolsista do DAAD, Fundação Vitæ, FAPESP, RioArte, Capes e Fundação Paul Sacher. Publicações no Brasil, na Alemanha, Itália e nos Estados Unidos. E-mail para contato: marcosmesquita@yahoo.com.br

I

Em 1903, vinte anos após a morte de Richard Wagner (1813-1883), Guido Adler (1855-1941), eminente musicólogo austríaco, escreveu: “Hoje, a luta pela arte de Wagner está encerrada, ela venceu. Não temos que falar por ela, muito menos contra ela, mas sobre ela. A arte de Wagner não mais necessita de defesa; ela está acima dos ataques” (ADLER, 1904, p. 1, tradução nossa). Palavras de um wagneriano convicto, percebe-se. Elas espelham, entretanto, aquilo que ocorre com muitos criadores que, lutando a vida inteira por sua arte e carreira, conquistam simultaneamente um batalhão de adeptos e outro de detratores. Neste sentido, a atuação de Richard Wagner é a mais emblemática do século XIX: nem mesmo Hector Berlioz (1803-1869) ou Franz Liszt (1811-1886), os quais também tiveram vidas aventurosas, podem se igualar a ele.

A unanimidade da arte de Wagner, proclamada por Adler, revela-se ilusória até hoje, pois, como compositor que se dedicou quase que exclusivamente à composição de dramas musicais, estes têm que concorrer com aquele que é o repertório operístico predileto dos programadores, cantores e do público em geral: o italiano. Além disso, devido:

- a suas polêmicas declarações sobre judeus em sua correspondência e no artigo *O judaísmo na música*³,
- ao fervor de Adolf Hitler (1889-1945) pela obra wagneriana, sua música é confundida com suas ideias antissemitas e com o (ab)uso dela pelo regime nacional-socialista, causando, ainda hoje, desconforto em certos círculos culturais. Nesse contexto, vale a pena ler a opinião ponderada do pianista e regente Daniel Barenboim (1942):

Durante o Terceiro Reich, a música de Wagner ainda era tocada por judeus em Tel Aviv, pela Orquestra Sinfônica Palestina, hoje chamada Orquestra Filarmônica de Israel. Logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando se tornou público que judeus eram mandados para as câmaras de gás com acompanhamento de certas obras de Wagner, a apresentação de Wagner foi corretamente declarada tabu, em respeito aos sobreviventes e parentes de vítimas. Isto foi feito não por causa do antissemitismo de Wagner, mas porque os nazistas abusaram de sua música (2011, tradução nossa).

Seja como for, a produção ensaística de Wagner não pode ser ignorada por aquele que quer conhecer melhor as ideias deste compositor único, bem como por aquele que quer compreender mais profundamente os acontecimentos musicais e culturais do século XIX na Europa.

³ Artigo publicado por Wagner sob o pseudônimo Karl Freigedank em 1850 no “Neue Zeitschrift für Musik”. Em 1869, Wagner republicou-o, agora ampliado, como brochura, em seu próprio nome.

II

Quando Richard Wagner redigiu "*Música do futuro*", em 1860, contava 47 anos e tinha atrás de si um percurso de vida no mínimo conturbado. Vamos passar por alguns fatos que marcaram a vida do compositor até o referido ano.

Mesmo seu nascimento foi envolto em boatos: sua concepção teria sido fruto de adultério materno com Ludwig Heinrich Christian Geyer (1774-1848), ator, pintor e poeta, com quem a mãe de Wagner, Johanna Rosine Wagner (1774-1848), viria, de fato, a se casar em 28 de agosto de 1814, menos de um ano após a morte do marido, Carl Friedrich Wagner (1770-1813), ocorrida em novembro de 1813 (NEWMAN, 1933, 3-7; GUTMAN, 1970, 22-24). A suposição de adultério não foi confirmada até hoje.

Nascido em Leipzig, em 22 de maio de 1813, Wagner fez seus estudos musicais em Dresden, para onde a família se mudara, em agosto de 1814, e em Leipzig. Entre 1833 e 1849, atuou em cargos de regente e diretor musical em Würzburg, Lauchstädt, Mageburg, Königsberg, Riga e Dresden. De Riga, em julho de 1839, saiu fugido por causa de credores. Em 1840, foi preso em Paris, também por causa de dívidas aí contraídas. No teatro de ópera de Dresden, trabalhou com August Röckel (1814-1876), diretor musical. Através da convivência com ele, Wagner tomou contato com as ideias revolucionárias que circulavam pela Europa naquele momento e veio a se envolver com a Revolução Alemã de 1848.

Com a derrota de Napoleão Bonaparte (1769-1821), em 1815, segue-se, na Europa, o período da "Restauração" que se estende até aproximadamente 1848. Este período é caracterizado, entre outros fatos, pelo retorno ao poder de antigos membros da nobreza e por revoltas burguesas com diversas nuances políticas: constitucionalistas, democráticas ou mesmo de unificação nacional – lembrando que Itália e Alemanha ainda eram conjuntos de principados, ducados, cidades independentes etc. Sob esse pano de fundo é que devemos entender a Revolução Alemã de 1848, também chamada de Revolução de Março. Começando pelo grão-ducado de Baden, revoltas se espalharam por várias cidades da Confederação Alemã, exigindo a nomeação de governos liberais e eleições para uma assembleia nacional constituinte que seria realizada em Frankfurt.

Röckel, um republicano fervoroso, era também ensaísta e editor de jornais republicanos, para os quais Wagner escreveu artigos. Através de Röckel, ele veio a conhecer o revolucionário anarquista Mikhaïl Bakunin (1814-1876). Todos três participaram tanto da referida revolução, como do levante de Dresden em 1849, movimento que foi sufocado em sete dias por tropas da Prússia. Röckel e Bakunin foram presos e condenados à morte. Indultados, suas penas foram reduzidas à prisão perpétua. O primeiro ficou preso na fortaleza de Königstein até 1862, quando foi solto, enquanto que o segundo, transferido para cadeias russas, conseguiu fugir em 1861. Wagner teve melhor sorte e fugiu para Zurique, na Suíça, em 9 de maio, logo após o levante de 1849, começando uma vida de exílio que se

estenderia até 1860, quando foi anistiado pelo rei da Saxônia, Johann I (1801-1873).

A relação de Wagner com os ideais republicanos ou socialistas desse período é contraditória. Embora tenha redigido artigos inflamados e se envolvido nos acontecimentos dramáticos ocorridos em Dresden, um de seus biógrafos arriscou a seguinte conclusão: “Wagner não é capaz e não está, de maneira alguma, disposto a aderir a um programa revolucionário sem levar em consideração se este programa seria capaz de promover as suas próprias concepções musicais e teatrais” (MAYER, 1959, p. 55, tradução nossa). Talvez por isso, durante seu exílio, ele tenha se reposicionado política e esteticamente: através de seus relatos autobiográficos, recontou seu envolvimento nos acontecimentos de 1848-1849 de uma forma bem mais branda: “Na época em que ele escreveu sua autobiografia, em 1870, Wagner tinha transformado a si mesmo em um observador desiludido e cético, um homem cuja verdadeira natureza era apolítica, um gênio estético isolado que estava acima da desordem” (CALDWELL, 2009, p. 95, tradução nossa). Além disso, diluiu gradativamente, através de seus escritos, suas ideias do período revolucionário em um shopenhauerismo com nuances cristãs, atitude bem mais adequada, aliás, para um compositor que ia, aos poucos, conquistando um lugar de destaque nos salões elegantes da Europa. Os anos em Zurique viram o prosseguimento de sua carreira de compositor e regente, graças ao apoio de mecenas que lhe propiciavam uma vida razoavelmente confortável.

Sua vida amorosa pode ser classificada igualmente de conturbada. Casado com a atriz Wilhelmine (“Minna”) Planer (1809-1866) desde 24 de novembro de 1836, conheceu, em 1850, Jessie Laussot, esposa infeliz de um comerciante de vinhos de Bordeaux, na França. Acompanhou-a em uma viagem a esta cidade, pretendendo fugir com ela para a Grécia, mas retornou em agosto do mesmo ano a Zurique e sua esposa. Em 1852, conheceu, em Zurique, o abastado casal Otto e Mathilde Wesendonck, ele sócio de uma empresa de importação de seda, ela poetisa diletante, ambos admiradores da música do compositor. A partir de 1853, Otto fez vários empréstimos ao compositor e, em 1857, colocou um chalé em sua propriedade à disposição do casal Wagner. Enquanto isso, a relação entre Richard e Mathilde ficava mais íntima, até que, em 1858, Minna interceptou uma carta de seu marido a Mathilde, mostrando-a a Otto que, querendo evitar maiores escândalos, solicitou que o casal Wagner se retirasse do chalé em sua propriedade. Ocorreu a separação do casal Wagner, Minna foi para a casa da família em Dresden, Richard para Veneza, onde permaneceu por sete meses, dirigindo-se, em seguida a Paris, novamente com Minna, de quem viria a se separar definitivamente em 1861.

Até 1860, a produção musical de Wagner pode ser dividida em três fases:

– na primeira, uma fase de aprendizado, o compositor experimenta os diversos gêneros de sua época e escreve duas sonatas e uma fantasia para piano (1831-1832), uma sinfonia (1832), duas aberturas para orquestra (1832 e 1835), bem como três óperas: *Die Feen* (*As fadas*, 1833-1834) e *Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo* (*A proibição de amar ou a noviça de Palermo*, 1834–1836) e *Rienzi, der letzte der Tribunen*

(*Rienzi, o último dos tribunos*, 1837-1840);

– uma fase de gradativa consolidação de seus ideais dramático-musicais, com as óperas *Der Fliegende Holländer* (*O navio fantasma*, 1840–1841), *Tannhäuser* (1842-1845) e *Lobengrin* (1845-1848), a cena bíblica para coro masculino e orquestra *Das Liebesmahl der Apostel* (*A refeição amorosa dos apóstolos*, 1844) e a *Abertura Fausto* (1844);

– o início da fase de maturidade, na qual ele consolidou seus ideais dramático-musicais, fazendo os primeiros esboços para sua tetralogia desde provavelmente 1848 e compondo parte dela na década de 1850: *Das Rheingold* (*O ouro do Reno*, 1851-1854) e *Die Walküre* (*A Valquíria*, 1851-1856); interrompendo a composição da tetralogia, ele compôs *Tristan und Isolde* (*Tristão e Isolda*, 1856-1859) e os *Wesendonck-Lieder* (*Canções de Wesendonck*, 1857-1858).

Concluindo esta seção, vale a pena mencionar uma curiosidade histórica. Em 1857, o senhor Ernesto Ferreira França (1828-1888), então funcionário comissionado do Brasil na Europa, dirigiu-se a Wagner em Zurique, com o intuito de encaminhar-lhe um convite do imperador Pedro II para vir ao Rio de Janeiro apresentar obras de sua autoria (LACOMBE, 1944). Em correspondência a Liszt, Wagner relata que pensou em fazer uma tradução para o italiano de *Tristão e Isolda* e dedicá-la ao imperador brasileiro (WESTERNHAGEN, 1968, p. 225-226). Tais planos, entretanto, não foram adiante.

III

O século XIX viu surgir a figura do compositor ensaísta. Aos poucos, no decorrer deste século, os principais empregadores de músicos, religiões e nobreza, reduziram suas contratações e os compositores (e artistas de forma geral) viram-se lançados a uma nova realidade no mercado de trabalho: eles tinham que se impor diante de um público, geralmente citadino, com diferentes níveis de exigência musical. O compositor deveria conquistar um nicho de mercado com suas obras, fossem elas instrumentais ou vocais, seculares ou sacras, populares ou eruditas. Uma atuação mercadológica do compositor já ocorria no ramo operístico há alguns séculos: se uma ópera não alcançasse sucesso de público, seria retirada de cartaz e esquecida. Deve-se lembrar, entretanto, que boa parte das óperas era escrita sob encomenda para teatros patrocinados, em sua maioria, por membros da nobreza ou de uma classe de ricos comerciantes. O aumento daquele público citadino, ávido por informações sobre arte em geral e música em particular, fez surgir inúmeras publicações que, além de divulgarem a agenda de apresentações e eventos de sua respectiva região, apresentavam resenhas, críticas, ensaios etc. Vários compositores atuaram nesta atividade jornalística e deixaram para a posteridade importantes testemunhos de sua época. Entre muitos outros das primeiras gerações românticas, podemos citar Carl

Maria von Weber (1786-1826), Hector Berlioz, Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt, o qual chegou a escrever uma biografia de Frédéric Chopin (1810-1849), e, claro, o próprio Richard Wagner.

Wagner, como outros compositores de sua época e de épocas posteriores, fez de seus ensaios e resenhas um palanque para divulgação de suas concepções e reflexões estético-musicais. Mas, no caso de Wagner, a reflexão, especialmente a de seus textos *A obra de arte do futuro* (1849) e *Ópera e drama* (1850-51), precedeu a criação. Pois foi a partir exatamente de 1851 que ele iniciou a composição daqueles dramas musicais que marcaram o início de sua maturidade artística, os já citados *O ouro do Reno*, *A Valquíria* e *Tristão e Isolda*. Um de seus biógrafos comenta: “*Tristão* foi uma coda livre, extinguindo-se lentamente, para as formas mais rigorosas dos primeiros dramas da tetralogia [*O ouro do Reno* e *A Valquíria*], e exatamente essas convulsões selvagens, liberadas, denunciavam uma insegurança estilística [...]” (GUTMAN, 1970, p. 328, tradução nossa). O descompasso entre sua reflexão ensaística e sua prática composicional foi percebido por ele mesmo e, no texto “*Música do futuro*”, escrito já em 1860, percebe-se claramente o desdém do compositor em relação a suas reflexões anteriores, reduzindo-as ao produto de um “estado completamente anormal” (WAGNER, 1873, p. 124, tradução nossa) embora ele também não se furte de fazer, a seu interlocutor francês, uma resenha sobre seu mais extenso texto até então: *Ópera e drama*. Dividido em três partes, este texto apresenta um programa para a criação da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Na primeira parte, “A ópera e a essência da música”, é feito um ataque à ópera da época e um esclarecimento sobre a diferença entre poesia e música, sendo esta definida como a mais perfeita linguagem humana. A segunda parte, “O teatro e a essência da poesia dramática”, dedica-se ao exame da função da poesia no drama musical. “Poesia e música no drama do futuro”, última parte, sintetiza o que seria o drama musical idealizado pelo autor.

O ensaio “*Música do futuro*” era, originalmente, uma carta datada de 15 de setembro de 1860, publicada primeiramente em tradução para o francês com o título *Lettre sur la musique* (*Carta sobre a música*), como prefácio ao livro *Quatre poèmes d'opéra* (Paris: Librairie Nouvelle, 1861). Este livro apresentava uma tradução francesa em prosa, feita por Paul Armand Challemeil-Lacour (1827-1896), de quatro libretos de Richard Wagner: *Der fliegende Holländer* (*O navio fantasma*, 1841), *Tannhäuser* (1843-1845), *Lohengrin* (1845-1848) e *Tristan und Isolde* (*Tristão e Isolda*, 1857-1859). A primeira publicação em alemão, agora com o título “*Zukunftsmusik*” foi lançada por Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, de Leipzig, em 1861. O destinatário francês era Marie-Joseph-Frédéric Villot (1809-1875), gravador francês e curador do Museu do Louvre de Paris entre 1848 e 1861. O título em francês do ensaio, *Carta sobre a música*, era um título neutro, descritivo. Wagner optou, em alemão, por um título colocado entre aspas: “*Música do futuro*”. No decorrer da leitura, percebe-se que o autor não tinha a menor simpatia pelo termo, embora ele mesmo tenha sido responsável, em um ensaio de 1849, pela criação de uma expressão próxima, “obra de arte do futuro”, em ensaio do mesmo nome. As aspas revelam, então, que Wagner não queria ser responsabilizado pela criação da expressão “música do futuro”. Não há certeza

sobre quem a tenha cunhado. O wagneriano Wilhelm Tappert (1830-1907) relata ironicamente em 1877:

No nº 24 do ano 1847, encontra-se [no *Berliner musikalische Zeitung*, Jornal Musical Berlinense] uma notícia sobre Berlioz, o qual, naquele tempo, esforçava-se para ser conhecido e reconhecido como compositor na Alemanha. [Karl] Gaillard parece ter tido a mesma sensação que Robert Schumann que, certa vez, afirmou que não se sabia ao certo, se Berlioz seria um gênio ou um aventureiro. Certo, o redator berlinense não suportava o compositor parisiense. Isto irradia de cada linha desta próxima observação: “caso o senhor Berlioz providencie uma orquestra para si, poderá reger tanto quanto lhe aprouver e praticar seu charlatanismo musical, chamado ‘a música nova’ ou ‘a música do futuro’”. Os apóstrofes quase permitem a conclusão que, já no ano de 1847, estes termos eram difundidos nos círculos musicais. Sob músicos do futuro entendia-se, então, Chopin, Liszt, Berlioz; Liszt era considerado o comandante deste bando (TAPPERT, 1877, p. 46, tradução nossa).

A crítica de Gaillard foi publicada, portanto, dois anos antes do ensaio *A obra de arte do futuro* de Wagner. Fato é que, na década de 1850, “música do futuro” tornou-se a palavra de ordem dos detratores das novas tendências musicais alemãs. Entre vários outros, pode ser lembrado o nome de Ludwig Bischoff (1794-1867), fundador do *Rheinische Musik-Zeitung* (Jornal de Música Renano, 1850-1859), cujo objetivo declarado era defender as tradições da arte clássica contra as impertinências dos contemporâneos. Outra referência histórica interessante é uma carta do compositor alemão Ludwig Spohr (1784-1859), escrita em 1854 a certo amigo de sobrenome Lüder, citada no segundo volume de sua autobiografia:

Passa-se com Berlioz o mesmo que com outros corifeus da música do futuro: eles não se entregam a seu sentimento natural, mas especulam sobre aquilo que ainda não existe. Ocorre, então, que estes músicos talentosos raramente realizam algo suportável, especialmente para pessoas que foram educadas no século passado e ao lado de Haydn, Mozart e Beethoven (SPOHR, 1861, p. 360, tradução nossa).

Spohr esquece, “cirurgicamente”, que especialmente Mozart e Beethoven também haviam causado muito estranhamento musical a seus contemporâneos... Já em fevereiro de 1860, Berlioz, após um concerto com obras de Wagner em Paris, publica uma crítica bastante favorável na qual ele discute os termos “escola do futuro” e “música do futuro” (BERLIOZ, 1862). Provavelmente já fatigado com com a polêmica, Wagner expressa-se, em carta aberta a Berlioz, publicada no mesmo mês no *Jornal des Débats* (*Jornal dos Debates*), “contra a propalada opinião do público parisiense de que ele seria o fundador de uma ‘musique de l’avenir’ [música do futuro]” (SCHUFFENHAUER, 1983, tradução nossa).

De maneira semelhante como Wagner queria se afastar de suas reflexões publicadas durante e logo após o período revolucionário, ele procura se distanciar, a partir de 1854, das ideias de Ludwig Feuerbach (1804-1872), filósofo que o havia marcado profundamente até aquele momento. Aliás, muitos participantes da Revolução Alemã de 1848 também foram influenciados pelos escritos desse filósofo. Após a morte de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), as discussões em torno de sua

doutrina idealista tomaram um “passo febril” e Feuerbach, ex-aluno de Hegel, desenvolveu talvez a “mais radical abordagem” (AMERIKS, 2000, p. 259, tradução nossa). Em seu livro *Das Wesen des Christentums (A essência do cristianismo)*, de 1841, “ele desenvolve a ideia que Deus, na verdade, não existe e que os princípios cristãos de amor e solidariedade deveriam, preferencialmente, ser dirigidos diretamente a semelhantes humanos, do que serem considerados uma reflexão indireta do amor de Deus” (SASS, 2002, tradução nossa). Este livro

foi a primeira obra claramente não-teísta pós-hegeliana a se tornar amplamente conhecida. Após sua publicação, o livro foi uma sensação imediata. [...] sua tese central era que a própria filosofia de Hegel é melhor compreendida, se for alterada da forma “idealista” na qual Hegel a elaborou para uma forma mais “empírica”. (Feuerbach chamava isso, como se sabe, de inversão do sujeito e objeto.) De muitos modos, Feuerbach deu os primeiros passos para converter a concepção social de racionalidade de Hegel em uma concepção mais sociológica (PINKARD, 2002, p. 310, tradução nossa).

Em *Grundsätze einer Philosophie der Zukunft (Fundamentos de uma filosofia do futuro)*, de 1843, ele estende sua crítica a todas as formas de metafísica e religião, alegando que a filosofia do futuro deveria ser “sensorial e comunal, igualmente baseada em teoria e prática”. Estes conceitos causaram grande influência em seus contemporâneos, “proporcionando-lhes um sistema de referência cultural e moral para o humanismo, fora da orientação religiosa e psicologia racionalista” (SASS, 2002, tradução nossa). A influência de Feuerbach sobre Wagner se reflete claramente:

- no título de seu ensaio *A obra de arte do futuro*, de 1849, que, além disso, foi dedicado ao filósofo,
- no uso pejorativo do adjetivo “absoluto”
- e, de forma geral, na sua argumentação retórica (GREY, 1995).

O termo “música absoluta”, hoje usado não mais com seu sentido negativo, foi cunhado pelo compositor para designar a música instrumental, classificando-a como um falso desenvolvimento histórico, oposto a sua ideia de drama musical. A “música absoluta” estaria apartada das outras artes e da vida. A nona sinfonia de Beethoven representaria simultaneamente o ápice e a superação desse desenvolvimento, graças ao acréscimo, em seu quarto movimento, do coro e da poesia *An die Freude (À alegria)*, escrita em 1786 por Friedrich Schiller (1759-1805). Portanto, Wagner via o drama musical como uma consequência lógica desta sinfonia. Ainda podem ser encontrados dois resquícios do uso pejorativo do adjetivo “absoluto” na *Música do futuro*, quando seu autor fala sobre a “desagradável justaposição do recitativo absoluto e da ária absoluta” com a qual “vemos sempre interrompido e impedido o fluxo musical” (WAGNER, 1873, p. 176, tradução nossa).

Uma característica em comum entre Feuerbach e Wagner é que eles não tinham uma ideia clara sobre os movimentos revolucionários da segunda metade da década de 1840: “Nenhum dois dois

estava interessado em problemas práticos de direitos, instituições e representação política; ambos tinham, em vez disso, uma noção de revolução que iria libertar uma essência humana redimida” (CALDWELL, 2009, p. 97, tradução nossa). Dois conflitos conceituais, entretanto, acabaram por distanciá-los:

– o primeiro diz respeito ao fato de que, enquanto o filósofo “rejeitava a transcendência em favor de anseios concretos do humano no mundo, Wagner postulava a destruição do eu e do mundo como uma via para transcender o mundo. Por meio disso, ele recaiu na metafísica cristã e nihilismo que Feuerbach deplorava” (Idem, p. 117);

– o segundo se refere à relação de ambos com o mito: Feuerbach analisava o mito “para mostrar como ele expressava uma necessidade essencial dos humanos, mas também os escravizava”, enquanto que, para Wagner, “a criação do novo mito era parte da criação de um novo mundo ou, pelo menos, a rejeição do velho. [...] O uso político do mito é o elo entre as primeiras especulações revolucionárias de Wagner em 1848-49 e sua teoria operística desenvolvida durante os anos 1850” (Idem, p. 99).

Como todo jovem de sua época que tivesse acesso a uma educação formal, Wagner teve seus primeiros contatos com a Antiguidade greco-romana na escola, mais especificamente na *Kreuzschule* de Dresden, dedicando-se com maior intensidade ao grego do que ao latim e chegando a fazer traduções do grego para o alemão de trechos de tragédias e escrever poemas próprios naquele idioma. Já adulto, em 1843, durante uma estada de férias em Teplitz, leu a primeira edição da *Mitologia alemã* de Jacob Grimm, publicada em 1835. Esta obra, em que Grimm procura estabelecer a identidade entre a mitologia escandinava e alemã, causou grande impressão em Wagner, fato este que o impulsionou a aprofundar suas pesquisas nessa área. Em 1847, retorna à cultura antiga grega e lê obras gregas em tradução para o alemão, especialmente de Ésquilo (incluindo a Trilogia de Orestes), comédias de Aristófanos, ambos os autores traduzidos por Johann Gustav Bernhard Droysen (1808-1884) e *O banquete* de Platão. A partir de 1851, leu tudo a seu alcance sobre mitologia nórdica, entre outros: Edda, Heimskringla, sagas de Wilkina, Niflunga e dos Volsungos.

Como Wagner relata em *“Música do futuro”*, ele encontrara o modelo ideal para a relação entre teatro e público “no teatro da antiga Atenas, lá, onde o teatro só abria os seus recintos em dias sagrados específicos, onde o deleite da arte era simultaneamente celebrado com uma cerimônia religiosa” (WAGNER, 1873, p. 136, tradução nossa). Na unificação dos ramos artísticos no antigo teatro grego, Wagner via a possibilidade de “revelar de maneira compreensível a todo o povo os objetivos mais sublimes e profundos da humanidade” (Idem, p. 137). Ao contrário, na posterior separação desses diferentes ramos, ele via a decadência artística do Ocidente, de tal forma que cada um desses ramos se tornou “o passatempo consolador do específico amante da arte de tal forma que, enquanto lutas de gladiadores e combates de animais eram apresentados para divertimento público da multidão, o mais culto se ocupava solitariamente com literatura e pintura” (Idem, p. 137-138). Como material ideal do

poeta, ele identificou o mito,

pois nele desaparece, quase que completamente, a forma convencional do comportamento humano, explicável apenas pela razão abstrata, para mostrar somente o eternamente compreensível, puramente humano, mas na inimitável forma concreta mesma que confere a cada autêntico mito a sua forma individual, rapidamente reconhecível (Idem, p. 143).

É importante notar, entretanto, que em sua busca por enredos na década de 1840, Wagner deixou planos ou fragmentos, nos quais experimentou com vários tipos de personagens:

- mitológico grego: Aquiles, 1849;
- históricos: Frederico I, conhecido como Barbarossa, 1846/1848; Alexandre, o grande, década de 1840;
- religioso: Jesus Cristo, 1849.

Mesmo após essa década, ele prosseguiu suas tentativas com outros personagens, além daqueles da mitologia alemã: Buda, em *Os vencedores*, 1856; Lutero, em *O casamento de Lutero*, 1868; *Lessing e Frederico, o grande*, *Duque Bernardo de Weimar* e Hans Sachs, em *O segundo casamento*, estes três últimos fragmentos, na década de 1870.

Um curioso antecedente para a concepção da tetralogia de Wagner é o escrito *Vorschlag zu einer Oper (Sugestão para uma ópera)*, de Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), literato e filósofo, publicado em 1844. Nele, o autor apresenta o resumo de um libreto para uma ópera em cinco atos baseada em nada mais nada menos que a saga dos Nibelungos...

O afastamento de Wagner das ideias de Feuerbach se deu também devido a seu contato com *O mundo como vontade e representação* de Arthur Schopenhauer (1788-1860) a partir de 1854 por sugestão de um amigo, o poeta, tradutor e companheiro revolucionário Georg Friedrich Rudolph Theodor Herwegh (1817-1875). Publicada em 1819, Wagner deve ter lido a segunda edição dessa obra, de 1844, pois a terceira seria lançada somente em 1859⁴. Em carta de setembro de 1854 a Liszt, Wagner comenta:

Ao lado do avanço – lento – de minha música, tenho me ocupado, agora, exclusivamente com um homem que veio a mim – se bem que somente literariamente – como um presente do céu em minha solidão. É Arthur Schopenhauer, o maior filósofo desde Kant [...]. Sua ideia principal, a negação definitiva da vontade de viver, é de uma gravidade terrível, mas unicamente redentora (WAGNER; LISZT, 1900, p. 45, tradução nossa).

Schopenhauer inicia a discussão sobre música na seção 52 d'*O mundo como vontade e representação*, argumentando que “não reconhecemos nela a imitação, repetição, de qualquer ideia dos entes do

⁴ Todos os trechos de Schopenhauer a seguir foram traduzidos da edição de 1844.

mundo” (SCHOPENHAUER, 1844, p. 290, tradução nossa). Comparando a música com as outras artes, que foram abordadas nas seções anteriores, ele diz que todas as outras artes

objetivam a vontade apenas mediatamente, precisamente por meio das ideias: e como nosso mundo nada é além da manifestação das ideias na multiplicidade, por meio do acesso ao *principium individuationis*⁵ (a forma do entendimento possível ao Indivíduo⁶ como tal), a música é, então, posto que ela ultrapassa as ideias, totalmente independente do mundo manifesto, simplesmente o ignora, poderia existir, até certo ponto, mesmo que não houvesse mundo: algo que não se pode dizer sobre as outras artes. A música é precisamente uma objetivação e imitação tão *imediate* de toda a *vontade*, como o mundo o é, sim, como as ideias o são, cuja manifestação multiplicada constitui o mundo das coisas individuais. A música não é, de maneira alguma, igual às outras artes, uma cópia das ideias, mas sim *cópia da vontade mesma*, cuja objetividade são também as ideias: por isso mesmo o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante do que o das outras artes: pois estas falam somente sobre sombras, ela, entretanto, da essência (Idem, p. 292).

Não é de se surpreender que muitos compositores se deixaram seduzir por tal concepção musical. Além disso, a experiência estética, de forma geral, assume papel de destaque na filosofia de Schopenhauer: “Ele sugere que é uma espécie de percepção isenta de vontade na qual pode-se suspender os elos pessoais a objetos no mundo, alcançando-se liberação do tormento da vontade (desejo e sofrimento) e compreensão mais objetiva da natureza das coisas” (JANAWAY, 2002, tradução nossa).

A vontade, segundo Schopenhauer, vai muito além da “vontade de viver” e se define como “a coisa-em-si”, oculta na multiplicidade da manifestação. O filósofo projeta o conceito para todas as coisas do mundo, até mesmo os movimentos da natureza inorgânica. Segundo Janaway (2002), há duas dificuldades aqui: como Schopenhauer se permite reivindicar qualquer conhecimento sobre a coisa-em-si e por que esta coisa-em-si seria melhor nomeada como “vontade”. Tais incongruências também colocam em xeque a noção da música como “imitação *imediate* da *vontade*”:

[...] a vontade – a realidade numenal⁷ – “nunca pode ser representada diretamente”. Consequentemente, como ele diz, “é essencialmente impossível demonstrar” que música represente a vontade. Entretanto, ele sugere, sua conclusão “é completamente suficiente para mim” [...]. Mas isso é inteiramente inconvincente (NEILL, 2011, p. 374, tradução nossa).

Seja como for, tais discrepâncias não impediram Wagner e muitos outros artistas de criarem, sob influência do pensamento de Schopenhauer, obras de grande significância para a história das ideias da Europa.

⁵ Na filosofia, o princípio de individuação expressa a ideia geral de como algo é identificado como algo específico, algo individual.

⁶ Em latim no original.

⁷ Em filosofia, o conceito idealista da realidade tal como existe em si mesma.

IV

O wagneriano Edward Dannreuther (1844-1905), pianista e pedagogo musical nascido em Estrasburgo, mas que morou na Inglaterra a partir de 1863, fundou a *London Wagner Society* em 1872. Em 1873, ele lançou a sua tradução para o inglês do ensaio “*Zukunftsmusik*”, de cuja “Nota do tradutor” faço questão de citar o curioso parágrafo final: “O tradutor tem tanto um horror salutar à paráfrase livre, como à maceração do inglês britânico [*Queen’s English*]; e, embora se esforçando para realizar uma versão de boa leitura, ele tentou ser fiel às dicção e construção teutônicas de Wagner” (DANNREUTHER, 1873, p. 5, tradução nossa). Esta observação, redigida de maneira bastante prudente, revela, em suas entrelinhas, a grande dificuldade em se traduzir os textos de Wagner.

Comparando sua prosa com a de Robert Schumann ou Franz Liszt, seus contemporâneos, percebemos que a destes é muito mais fluida, até mesmo elegante. A de Wagner não tem estas qualidades e se caracteriza por aquilo que é chamado em alemão de “Schachtelsatz”, traduzido literalmente “frase de caixa”, e livremente, “frase intrincada”. Trata-se de uma frase longa constituída por inúmeras orações coordenadas. Além disso, em alguns de seus ensaios, sua redação apresenta vícios da linguagem oral, revelando que ele tinha o hábito de ditar alguns de seus textos e, sem fazer uma revisão para a impressão, publicava-os tal qual os havia ditado. Este é o caso de “*Música do futuro*”...

REFERÊNCIAS

- ADLER, Guido. *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.
- AMERIKS, Karl. The legacy of idealism in the philosophy of Feuerbach, Marx, and Kierkegaard. In: _____ (ed.). *The Cambridge Companion to German Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 258-281.
- BARENBOIM, Daniel. *Wagner, Israel and the Palestinians*. 2011. Disponível em: <http://www.danielbarenboim.com/journal/wagner-israel-and-the-palestinians.html>. Acesso em: 2 de novembro de 2014.
- BERLIOZ, Hector. Concerts de Richard Wagner. La musique de l'avenir. In: _____. *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1862. 291-303.
- CALDWELL, Peter C. *Love, Death, and Revolution in Central Europe*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2009.
- DANNREUTHER, Edward. Translator's Note. In: Wagner, Richard. *The Music of the Future*. Londres: Schott & Co, 1873. 5.
- DEAVILLE, James. *Zukunftsmusik (Music of the Future)*: In: Vazsonyi, Nicholas (ed.). *The Cambridge Wagner Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- GREY, Thomas. *Wagner's musical prose. Texts and contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- GUTMAN, Robert. *Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*. Trad. de Horst Leuchtmann. Munique: Wilhelm Heyne Verlag, 1970.
- JANAWAY, Christopher. Schopenhauer, Arthur. In: Craig, Edward (ed.). *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. CD-ROM. Londres: Routledge, 2002.
- LACOMBE, Américo Jacobina. D. Pedro II e Wagner. *Revista Brasileira*, ano IV, n° 9, p. 137-141, abril de 1944.
- MAYER, Hans. *Wagner*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1959.
- NEILL, Alex. Schopenhauer. In: Gracyk, Theodore; Kania, Andrew (eds.). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Londres: Routledge, 2011. 339-349.
- NEWMAN, Ernest. *The Life of Richard Wagner*. Vol. 1. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1933.
- PINKARD, Terry. *German Philosophy 1760-1860. The Legacy of Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SASS, Hans-Martin. Feuerbach, Ludwig Andreas. In: Craig, Edward (ed.). *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. CD-ROM. Londres: Routledge, 2002.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Vol. 1. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1844.
- SCHUFFENHAUER, Werner. *Wagner und Feuerbach*. 1983. Disponível em: <http://ludwig-feuerbach.de/index.html?/nietwagn.htm>. Acesso em: 26 de dezembro de 2014.
- SPOHR, Ludwig. *Selbstbiographie*. Vol. 2. Kassel: Georg Wigand, 1861.
- TAPPERT, Wilhelm. *Ein Wagner-Lexicon*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1877.
- VISCHER, Friedrich Theodor. Vorschlag zu einer Oper. In: _____. *Kritische Gänge*. Vol. 2. Tübingen: Ludwig Friedrich Fues, 1844. 399-436.
- WAGNER, Richard. "Zukunftsmusik". In: *Schriften und Dichtungen*. Vol. 7. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1873. 121-180.
- WAGNER, Richard; LISZT, Franz. *Briefwechsel*. Vol. 2. 2ª edição ampliada. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1900.
- WESTERNHAGEN, Curt von. *Wagner*. Zurique: Atlantis Verlag, 1968.