

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

LUCAS SOUZA MIRANDA

PATRICE CHÉREAU E O ANEL EM BAYREUTH

JUIZ DE FORA
2021

LUCAS SOUZA MIRANDA

PATRICE CHÉREAU E O ANEL EM BAYREUTH

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora para obtenção de Título de Mestre.

Linha: Interartes e Música.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Marta Castello Branco
Coorientação: Prof. Dr. Walter Melo Júnior

Juiz de Fora
2021

Miranda, Lucas Souza .

Patrice Chéreau e o Anel em Bayreuth / Lucas Souza Miranda. --
2021.

116 f.

Orientadora: Marta Cardoso Castello Branco Garzon

Coorientador: Walter Melo Júnior

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz
de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação
em Artes, Cultura e Linguagens, 2021.

1. ópera. 2. psicologia analítica. 3. psicanálise. 4. símbolo . 5.
teatro. I. Garzon, Marta Cardoso Castello Branco, orient. II. Júnior,
Walter Melo , coorient. III. Título.

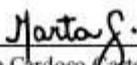
LUCAS SOUZA MIRANDA

PATRICE CHÉREAU E O ANEL EM BAYREUTH

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e processos poéticos interdisciplinares, linha de pesquisa interartes e música

Aprovada em 17 de Março de 2021

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marta Cardoso Castello Branco Garzon
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Walter Melo Júnior - Coorientador
Universidade Federal de São João del-Rei

Prof. Dr. Fabricio da Silva Teixeira Carvalho
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Andréia da Silva Sterne
Faculdade Metodista Grambery

Obs.: O discente e os membros da banca deram a anuência para que o(a) Presidente da Banca assinasse por eles. (cf. Resolução nº 01/2020).

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar este trabalho principalmente aos meus pais, José Carlos Nascimento de Miranda e Elizabeth Aparecida de Souza Miranda, que, com seus incansáveis esforços, tornaram possível o andamento destes estudos;

Gostaria de agradecer também minha família, tios, tias e primos, por me apoiarem incondicionalmente;

Agradeço também ao meu principal mentor intelectual, Ivo Duarte Meirelles; ao Jeferson Martins por me estimular a continuar na academia; à Kamyla Silva Garcia, por tantas vezes me auxiliar na correção deste trabalho; aos meus companheiros de mestrado Charles, Jéssica e Adriana; ao Rodolfo Vieira Valverde, que me apresentou à obra de Wagner; à minha orientadora Marta Castello Branco; ao meu Coorientador Walter Melo Júnior; e, por fim, a todos os professores que direta ou indiretamente contribuíram para minha formação.

RESUMO

Este trabalho se propôs a analisar aspectos simbólicos relacionados ao ciclo de óperas “O Anel do Nibelungo” do compositor Richard Wagner, a fim de explorar contribuições da obra para o discernimento do homem contemporâneo através de um olhar interdisciplinar. Para isso, foi utilizada a montagem de Patrice Chéreau, diretor cênico francês, responsável pela montagem da ópera em Bayreuth em 1976/1980. A partir disto, intentou-se abordar uma das mais influentes peças musicais da história sob a ótica Junguiana, traçando conexões com áreas do conhecimento como a psicanálise, filosofia, história e cinema. Como resultado, foi possível perceber, por meio dos símbolos contidos em sua direção, a natureza dúbia do poder do Anel, que tanto destrói quanto cria; e contribuir para diminuir a escassez desta linha de produções acadêmicas.

Palavras-chave: O Anel do Nibelungo; Jung; Lacan; Poder; Psicologia Analítica.

ABSTRACT

This work aimed to analyze symbolic points surrounding “The Ring of the Nibelung” composed by Richard Wagner, exploring what insight the work can offer to the contemporary man through an interdisciplinary lens. To that end, the Ring Cycle directed by Patrice Chéreau, French scenic director, responsible for the production in Bayreuth in 1976/1980, was selected as the subject. Coming from this, this essay attempted to approach one of the most influential musical pieces of history under a Jungian point of view, drawing connections with several areas of knowledge such as psychoanalysis, philosophy, history, and cinema. As a result, it was possible to acknowledge, through the symbols within its direction, the dubious nature of the power of the Ring, that destroys as much as it creates; and contribute to lessen the lack of works in this line of academic production.

Keywords: O Anel do Nibelungo; Jung; Lacan; Power; Analytic Psychology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Alberich renuncia ao Amor.....	20
Figura 2 - Alberich escraviza sua própria raça.....	21
Figura 3 - A morte de Siegmund.....	24
Figura 4 - Brünnhilde é condenada a um sono mágico.....	25
Figura 5 - Siegfried quebra a lança de Wotan.....	27
Figura 6 - Siegfried encontra Brünnhilde.....	28
Figura 7 - A valquíria se joga ao fogo, junto com o corpo de Siegfried e o anel, que é recuperado pelas damas.....	30
Figura 8 - Alberich e as damas do Reno; Alberich, damas do Reno e a barragem.....	33
Figura 9 - Valhalla (à esquerda); Wotan, Donner, Freia e os Gigantes.....	34
Figura 10 - Fricka, Donner, Loge e Freia.....	36
Figura 11 - Dança macabra. Afresco século dezesseis, afresco. Domínio público. Danse Macabre' – a 16th century fresco.....	37
Figura 12 - Dança macabra.....	37
Figura 13 - dança da morte feita pelos deuses; à direita: Loge.....	38
Figura 14 - Wotan, Alberich transformado em dragão e Loge.....	39
Figura 15 - Erda, Loge.....	40
Figura 16 - Loge.....	42
Figura 17 - Sieglinde.....	43
Figura 18 - Rei Arthur retira a espada da pedra em “A espada era a lei”.....	44
Figura 19 - Nothung.....	44
Figura 20 - Andróginos.....	45
Figura 21 - Siegmund e Sieglinde.....	46
Figura 22 - Hunding.....	47
Figura 23 - Valhalla.....	48
Figura 24 - Rosa dos ventos.....	49
Figura 25 - Wotan e Brünnhilde.....	50
Figura 26 - Wotan.....	51
Figura 27 - Sieglinde.....	52
Figura 28 - Brünnhilde, Siegmund e Sieglinde.....	53
Figura 29 - Wotan (esquerda), Siegmund (centro), Hunding (direita).....	54
Figura 30 - Island of the Dead. Arnold Böcklin, 1880.....	55
Figura 31 - Island of the Dead. Arnold Böcklin, 1883.....	55
Figura 32 - Ilha dos mortos - Chéreau.....	56
Figura 33 - Wotan e Brünnhilde.....	57
Figura 34 - Wotan.....	58
Figura 35 - Mime.....	60
Figura 36 - Siegfried e Mime.....	61
Figura 37 - Mime e Wotan.....	62
Figura 38 - Mime e Siegfried.....	63
Figura 39 – A aparição de Mad Jack.....	65
Figura 40 - Jack percebe que o duplo é ele mesmo.....	66
Figura 41 - Alberich e Wotan.....	67
Figura 42 - Siegfried e o pássaro.....	67

Figura 43 - Siegfried e o dragão.....	68
Figura 44 - Siegfried e Fafner.....	69
Figura 45 - Wotan e Erda.....	70
Figura 46 - Siegfried e Wotan.....	71
Figura 47 - Brünnhilde.....	72
Figura 48 - Brünnhilde e Siegfried.....	73
Figura 49 - The Temptation and Fall of Eve. William Blake, 1808.....	74
Figura 50 - Nornas.....	75
Figura 51 - Brünnhilde.....	76
Figura 52 - à esquerda: Guttrune, Günther e Hagen; à direita: Hagen, Siegfried e Günther.....	76
Figura 53 - Guttrune e Siegfried.....	77
Figura 54 - Hagen.....	78
Figura 55 - à esquerda: Brünnhilde e Waltraute; à direita: Siegfried (como Günther) e Brünnhilde....	79
Figura 56 - Hagen.....	80
Figura 57 - à esquerda: Brünnhilde e Günther; à direita: Siegfried e Guttrune.....	81
Figura 58 - Brünnhilde, Günther e Hagen.....	82
Figura 59 - Damas do Reno.....	83
Figura 60 - Damas do Reno e Siegfried.....	83
Figura 61 - Günther e Siegfried.....	84
Figura 62 - Günther e seus vassallos.....	84
Figura 63 - Siegfried e o pássaro.....	85
Figura 64 - Hagen e Siegfried.....	86
Figura 65 - Siegfried e Hagen.....	86
Figura 66 - Siegfried, coro.....	87
Figura 67 - Siegfried e Hagen.....	87
Figura 68 - Brünnhilde e Siegfried.....	88
Figura 69 - Brünnhilde.....	88
Figura 70 - Brünnhilde e Siegfried.....	90
Figura 71 - Árvore genealógica universal.....	93
Figura 72 - Yggdrasil.....	94
Figura 73 - Fluxograma.....	95
Figura 74 - Partituras dos motivos.....	96
Figura 75 - Ouroborus, a serpente que consome a própria calda.....	97
Figura 76 - Índice de designação de Lacan.....	98
Figura 77 - Discurso do mestre.....	98
Figura 78 - Nazismo.....	101
Figura 79 - Hitler.....	103
Figura 80 - Lord Shiva Killing Andhakasura.....	109

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	CAPÍTULO I.....	14
3	CAPÍTULO II.....	32
3.1	<i>Das Rheingold</i> [O Ouro Do Reno].....	32
3.2	<i>Die Walküre</i> [A Valquíria].....	42
3.2.1	Ato I.....	42
3.2.2	Ato II.....	48
3.2.3	Ato III.....	54
3.3	<i>Siegfried</i>.....	58
3.3.1	Ato I.....	58
3.3.2	Ato II.....	63
3.3.3	Ato III.....	69
3.4	<i>Götterdämmerung</i> [Crepúsculo dos Deuses].....	73
3.4.1	Ato I.....	74
3.4.2	Ato II.....	79
3.4.3	Ato III.....	82
4	CAPÍTULO III.....	91
5	CONCLUSÃO.....	106
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	110

1 INTRODUÇÃO

Wilhelm Richard Wagner, nascido em Leipzig em 1813 fora responsável pela recuperação dos temas da mitologia nórdica na arte durante o apogeu da revolução industrial. Em sua obra capital, *Der Ring des Nibelungen* [O Anel do Nibelungo], Wagner redescobriu a narrativa dos deuses germânicos, dando nova luz às manifestações arquetípicas, aos símbolos e ao inconsciente naquele período. Para isso, o compositor se baseara nos textos que esta cultura, não muito unificada, produziu a respeito de seus mitos, sendo os mais famosos o *Edda Menor*, *Edda Maior*, e, mais destacadamente, para o Anel, a *Canção dos Nibelungos* e a *Saga dos Volsungos*. A partir disso, Wagner criara uma história profundamente sensível em sua dramaturgia, atribuindo camadas e arcos de desenvolvimento muitíssimo elaborados a seus personagens. O Anel é, acima de tudo, uma obra profundamente humana, sem heróis e vilões.

Composto por quatro obras, *Das Rheingold* [O Ouro do Reno], *Die Walküre* [A Valquíria], *Siegfried* e *Götterdämmerung* [O Crepúsculo dos Deuses], sua narrativa gira em torno da criação e destruição de um anel amaldiçoado que confere ao seu portador poder ilimitado.

Das Rheingold [O Ouro do Reno] funciona como uma espécie de prólogo para as três óperas seguintes. Em sua cena inicial vemos Alberich, o Nibelungo do título, ser rejeitado por três damas, Níaiades, que guardam o ouro mágico do rio Reno. No episódio em questão, Alberich descobre que aquele que negasse o amor poderia forjar com ouro um anel do poder; e, sendo ele rejeitado pelas damas, não vê razão para não o fazer. Surge, assim, o centro da ação no ciclo: o anel do Nibelungo.

Em seguida, vemos Wotan, deus dos deuses, contemplar sua nova morada: o Palácio de Valhalla. Nele, Wotan e os demais deuses pretendem se refugiar do mundo. Para isso, no entanto, é necessário que os deuses paguem um alto preço aos construtores do palácio, os gigantes Fasolt e Fafner: os deuses devem ceder a custódia de Fréia, deusa do amor. Não podendo cumprir com este pagamento, Wotan decide roubar o anel de Alberich e oferecê-lo aos gigantes, mas não sem, secretamente, cobirá-lo de volta, afinal, uma vez “(...) senhor do anel, escravo do anel” (WAGNER, 2009, p. 79, tradução do autor)¹.

Muitas são os personagens e tramas secundárias que nos são apresentadas e se desenrolam ao longo das quinze horas de duração do ciclo. A partir dos eventos de *Das Rheingold* [O Ouro do Reno] conhecemos a linhagem dos Wälsungen [Volsungos], filhos

¹ [...] des Ringes Herr als des Ringes Knecht [...] (WAGNER, 2009, p. 79)

clandestinos de Wotan, gerados com o intuito de recuperar o anel; conhecemos Brünnhilde, a valquíria, que, acreditando seguir as ordens de seu pai, o deus, acaba por cometer uma traição contra ele e é condenada a um sono mágico. Também nos é apresentado Siegfried, o herói sem medo, que acabará por se casar com a valquíria e, a seguir, dará início ao curso de eventos que levarão à queda dos deuses.

A todos estes personagens, a sentimentos e aos diversos acontecimentos que se dão na obra, Wagner associa uma célula musical característica, chamada *leitmotiv* [motivo condutor]. Assim, quando escutamos Siegmund, um Wälzung, falar sobre seu pai, o motivo de Wotan é ouvido na orquestra e somos levados a saber que Wälse é Wotan; quando nos é apresentado Valhalla, escutamos parcialmente o motivo do anel, nos é dado a saber, assim, que aquele símbolo de poder contém o germe de sua própria destruição. É com esse recurso que Wagner consegue nos informar de coisas que não estão explícitas no texto, do que se passa além da fala, do que acontece além da consciência, e é por isso que a orquestra para Wagner funciona como uma grande e complexa representação do inconsciente; inconsciente este que temos objetivo de analisar no decorrer deste trabalho.

Tal representação será, majoritariamente, analisada a partir de conceitos junguianos, sobretudo através dos conceitos de arquétipo/imagem arquetípica, inconsciente coletivo/pessoal, símbolo, sombra e introversão/extroversão. Para tanto, nos valem dos textos contidos nas seguintes obras: “Os Tipos Psicológicos” (2013), “O Homem e Seus Símbolos” (2016), “Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo” (2014), “Aspectos do Drama Contemporâneo” (2011), “Psicologia do Inconsciente” (2014) e “O Eu e o Inconsciente” (2007). Nosso objeto de estudo, portanto, é formado não apenas pela obra musical, mas pelo tríptico formado por Wagner, Jung e Chéreau, como veremos a seguir.

O Anel, em linhas gerais, é uma narrativa de como o poder absoluto e a ganância podem destruir tudo o que alcançam. Na própria Saga dos Volsungos somos alertados da natureza tenebrosa de um anel: “[...] o anão caminhou para dentro da rocha e pronunciou que qualquer um que possuísse aquele anel e mais todo ouro deveria morrer [...] não haverá boa fortuna” (SAGA..., 2009, p. 70). E, no Anel Wagneriano tal força centrípeta de destruição é levada à máxima consequência.

O ciclo, no entanto, contém inúmeros outros significados, arquétipos e símbolos que ganham relevância no desenrolar da história.

Toda a obra Wagneriana e a obra de Jung conversam entre si. Não por acaso Jung cita o compositor em diversos textos, como em “Wotan” (1936). A orquestra Wagneriana desenha a todo momento complexas interações simbólicas em torno de um núcleo original, condutor

(*leitmotiv*). A psicologia de Jung, por sua vez, parte do mesmo princípio: o de que na formação e desenvolvimento dos sujeitos se encontram os complexos, uma constelação de associações geradas a partir de um núcleo. Assim, não é estranha a aproximação entre um dos maiores nomes da história da música e o fundador da psicologia analítica.

Ademais, há pouquíssimas publicações sobre psicologia analítica no Brasil, cenário que se dá pela dificuldade institucional da formação Junguiana no país. Este diálogo entre a análise junguiana e uma das mais influentes peças musicais da história torna-se, em seu ineditismo, imperioso e produtivo tanto para as artes quanto para a psicologia. Não se pode frisar o suficiente: a escassez de produções desta linha atinge toda a produção acadêmica brasileira, sendo este um quadro que precisa ser revertido. Ademais, há de se dizer sobre Wagner e seus mitos para se dizer sobre os homens da contemporaneidade e suas estruturas.

Mas não só a psicologia analítica, como também a psicanálise reconheceu o valor da obra wagneriana. O filósofo e psicanalista Slavoj Žižek, em “Por que Vale a Pena Salvar Wagner?” faz uma brilhante análise do Anel. Nela há aspectos centrais que trabalharemos (indiretamente) ao longo do capítulo dois, como por exemplo a relação problemática de Wotan com o complexo de Édipo, e, também, a aceitação Nietzscheana do *amor fati* pelo deus: “A lição de Wagner (e o *insight* de Wotan) sobre como o maior ato de liberdade é aceitar realizar, por vontade própria, o que necessariamente deve acontecer” (ŽIŽEK, 204 p. 9). Mas justamente pela análise de Žižek ser já tão eficiente em desvelar as questões centrais do Anel na ótica psicanalítica que não vamos nos ater diretamente a seu ponto de vista. Não obstante, para a análise de como o princípio do Anel age nos personagens, nos valeremos, também, dos quatro discursos de Lacan; mais especificamente do discurso do mestre, central para o entendimento das dinâmicas de poder do anel. Em suma: a psicanálise é aqui mais uma das cores que usaremos para pintar o complexo degradê deste trabalho.

Uma pequena observação se faz aqui necessária: quando falamos em símbolo estamos nos referindo ao símbolo para a psicologia analítica, que é diferente da ideia de símbolo para a psicanálise; sendo a primeira relacionada a algo (palavra/imagem) que não pode ser precisamente definido e se relaciona com questões inconscientes e a segunda que, no registro do simbólico, “[...] revela a estrutura mesma do significante tal como dissecada por Freud ao longo de sua obra” (JORGE, 2005, p. 69).

Falamos de duas de nossas principais ferramentas para a análise do Anel: a psicologia analítica e a psicanálise. Mas é imperioso frisar que o Anel em sua universalidade não se deixa cercear por nada tão facilmente: o Anel é infinito. Portanto, este trabalho não se atém

apenas às duas correntes de pensamento: tudo o que se pode associar ao Anel é associado, de filosofia a desenhos animados.

Mas como analisar? Ora, é necessário escolher uma montagem entre as dezenas que existem. Para isso, partimos do princípio de que os personagens do ciclo são retratos sempre atuais de nossas realidades, podendo nos ajudar a compreender a pluralidade de psiques possíveis na arte, e no mundo; e, como disse Jung “O que não se poderia ter conhecido a partir da música sentimental e retumbante de Wagner!” (JUNG, 2011, p. 46). Esta afirmação é fundamental para a percepção de que a montagem de Patrice Chéreau, feita para o teatro de Bayreuth, é a mais adequada para falar das questões que envolvem poder e destruição no ciclo. Isto porque o diretor coloca a ação que se passa originalmente em terras e tempos mitológicos, para a atualidade da degradação causada pelas revoluções industriais. Além disso, a riqueza de detalhes, símbolos e referências contidas em Chéreau é revolucionária, justamente porque “apresentou estas óperas no contexto da era do próprio compositor, suplantando décadas de modernismo, [e] produções determinadamente apolíticas de Bayreuth, que distanciavam as óperas de sua associação com o nazismo”² (RAZ, 2011, p. 91, tradução do autor).

Há, evidentemente, outras montagens extremamente interessantes do Anel, como por exemplo: a beleza contida na literalidade de Otto Schenk (1990), que segue as indicações originais do libreto; o olhar para o gesto e para abstração de Robert Wilson (2000), conhecido pelo uso cuidadoso da cor azul; a interessante maquinaria de Robert Lepage (2012), que, ao permitir que se passe toda a obra sem uma troca de cenário, acaba por mimetizar a eterna mutação sem cortes da música wagneriana. Todas estas eram, a princípio, candidatas à análise aqui contida. No entanto, se por um lado a montagem de Chéreau pode não ser considerado a mais bela (no sentido clássico da palavra), o diretor é o mais fiel a obra de Wagner. Isto não porque segue as indicações do compositor, mas sim porque entendeu do que verdadeiramente se trata o Anel: destruição, dano e símbolo.

Assim, com Chéreau nos aproximamos muito do conceito wagneriano da *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]. Fundamental para a estética de Wagner, a “obra de arte total” parte de um princípio muito simples: a tentativa de união de todas as belas artes num só espetáculo. Nas óperas de Wagner podemos observar nitidamente um desejo de se equilibrar o teatro, a música, a palavra, a cenografia/figurino (portanto, artes plásticas) e a dança. Com Chéreau, a direção cênica preencheu de significado cada cena (como veremos no primeiro

² [...] presented these operas in the context of the composer’s own era, supplanting decades of modernist, determinedly apolitical Bayreuth productions that distanced the operas from their association with Nazism. (RAZ, 2011, p. 92)

capítulo), assim como Wagner preenche cada compasso da música com seus *Leitmotiven* [motivos condutores], também com riqueza de significados. São universos simbólicos que conversam entre si: música, texto e cena se equilibraram em importância. A “obra de arte total” se apresenta diante do público.

Neste ponto, é preciso reforçar que o aspecto estritamente musical, ou melhor, uma análise musical no sentido mais literal e técnico não é parte do escopo desta pesquisa. Este texto não tem por objetivo um aprofundamento de questões relativas a análises harmônicas e melódicas. O que se investiga são os aspectos simbólicos. Assim, até quando entrarmos em questões musicais (como ao falarmos de alguns motivos no capítulo três) o que nos interessa é o subjetivo contido no objetivo.

Para isto, a metodologia é simples: começamos com a descrição da montagem, seguida de associação livre e daí partimos para a amplificação, método clínico da psicologia analítica que visa expandir o horizonte das associações a partir de paralelos históricos, artísticos, filosóficos, culturais e míticos. O que se faz ao longo do texto é nada mais do que explicitar as associações simbólicas trazidas pela própria obra; e, pelo aspecto monumental da obra, estas associações mesmas passam pela psicologia, psicanálise, pelo cinema, pela literatura, pintura e filosofia. Para isso tivemos, naturalmente, que abandonar a perspectiva reduutivo-causal da harmonia, o que nos proporcionou uma ampliação na investigação dos sentidos possíveis do fenômeno musical, como será explicitado ao longo do terceiro capítulo. Será demonstrado que não é exagero afirmar que o Anel é infinito. Dito isso, chamará atenção, talvez, a profusão de imagens utilizadas ao longo do texto; não se enganem: estas imagens não são apenas ilustrativas. O visual aqui é essencial para entender como um pensamento imagético anda lado a lado como o funcionamento da palavra. É como a orquestra em Wagner, que desenha um texto paralelo junto da fala. Há, portanto, nas imagens e palavras os seguintes discursos: o da imagem, o da palavra e o de ambas concomitantemente.

Por fim, façamos um pequeno resumo de como funcionarão os capítulos seguintes:

O primeiro capítulo é quase como uma introdução ao Anel. Poderíamos fazer um paralelo com *Das Rheingold* [O Ouro do Reno] e dizê-lo prólogo do que se segue. Portanto, introduzimos brevemente aspectos importantes do *background* da saga: um pouco sobre seu autor, sobre aspectos da direção cênica de ópera, sobre a montagem, e, para que possamos ver mais claramente a inventividade de Chéreau, um pequeno resumo da história original. Majoritariamente, assim, o primeiro capítulo aborda a história original do Anel, sendo seu foco elucidar os aspectos essenciais da obra.

No segundo capítulo entraremos mais detalhadamente na montagem de Patrice Chéreau, que por sua riqueza de detalhes pede associações com os mais diversos autores possíveis: de Platão a Bergman. Isso se dá, também, pela escassa bibliografia referente à montagem. Há, evidentemente, importantes textos sobre Chéreau, como os de Colette Godard (1977), Jean-Jacques Nattiez (1980), Carmel Raz (2011) e Lawrence Switzky (2014); mas estes não constituem uma bibliografia que se aprofunda tanto na montagem quanto nós nos aprofundaremos aqui, uma vez que não analisam cada cena de cada ópera e apenas apresentam o quadro geral da montagem. Godard mostra que “a ambição de Chéreau era grandiosa - mostrar um mundo que vacila e que não reconhece mais seus valores”³ (GODARD, 1977, p. 38, tradução do autor); Carmel Raz faz interessantes paralelos entre a montagem e o *steampunk*, uma espécie de retrofuturismo onde a estética do século dezenove é associada a tecnologias do futuro: no *steampunk* seria como, por exemplo, se existisse um robô, só que movido a vapor (que era como funcionava parte da maquinaria da época); Nattiez reitera que a tetralogia de Chéreau é uma peça sobre poder, mas um poder decadente; e Switzky analisa o paralelo entre a obra e os escritos de Bernard Shaw, para quem o Anel era uma “(...) alegoria anarquista-socialista (...)”⁴ (SWITZKY, 2014, s.p., tradução do autor). Todos estes autores falam de questões que envolvem a revolução industrial, a burguesia, a perda de significado, e, também, da revolução teatral provocada por Chéreau. É necessário, no entanto, ir além do paradigma geral que rege a montagem e analisar mais do que apenas alguns símbolos eleitos. É necessário analisá-los todos, como faremos a seguir; mas, evidentemente, os símbolos que aparecem na obra dos autores anteriormente citados serão referenciados ao longo das análises e descrições individuais de cada ópera. Assim, tomamos o cuidado para que esta análise e exposição sejam o mais detalhada possível.

No capítulo três falaremos sobre a natureza dúbia do ouro do Reno, que tanto pode criar o mal absoluto quanto o bem absoluto (Anel e Reno) e, a partir disso, do aspecto terrível de destruição criadora do Anel. Falaremos, portanto, da criação a partir da destruição. Para isso trataremos da questão do poder do Anel no cosmos e de como esta força age quando toma para si um sujeito ou uma sociedade inteira. Neste capítulo focaremos, essencialmente, nas relações que os conceitos junguianos e o poder do Anel podem estabelecer entre si e, a partir disso, chegaremos ao núcleo da natureza do poder do Anel.

³ Chéreau’s ambition is great - to show a world that vacillates and no longer recognizes its values.” (GODARD, 1977, p.38).

⁴ [...] anarchist-socialist allegory [...] (SWITZKY, 2014, s.p.)

2 CAPÍTULO I

“Wotan, o errante, voltava a despertar.” (JUNG, 2011, p. 14)

Richard Wagner apresentara durante toda sua vida um comportamento obsessivo em relação a seus ideais tanto estéticos quanto políticos:

“Wagner era hiperloquaz, tanto na mídia impressa quanto de viva voz. Catulle Mendès reportou, depois de visitar Wagner em Lucerna, em 1869, que ele ‘falava, falava, falava, era uma torrente sem fim’. Quando não estava criando ópera, ele também era propenso a escrever longas cartas e ensaios mais longos ainda sobre si mesmo, e sobre cultura e política em geral. Seus escritos reunidos, na edição mais completa, chamam a dezesseis volumes.” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 337)

Não havia, apesar destas tendências obsessivas, muito comprometimento de Wagner em relação a uma constância espiritual; e tanto não havia que Wagner é visto, até hoje, como

“[...] o mais controverso e mais politicamente dúbio músico da história da música ocidental. Como ‘compositor favorito de Hitler’. Como um antissemita sem remorsos cuja tendência de publicar cada ideia que lhe vinha à cabeça nos deixou amplos traços de suas ideias menos palatáveis. Como um devedor contumaz, que era infiel à mulher (no que tange a esse pecado, deve-se admitir que ele tinha muitos rivais compositores) e que extorquia o Rei Ludwig II da Bavária quantias enormes, que gastava não só em grandiosos empreendimentos operísticos como também para alimentar uma paixão enorme por roupas de seda. Como um mágico sinistro cujo propósito é subtrair da audiência sua capacidade de pensar racionalmente, aprisionando-a num teatro escuro cheio de sons e visões que parecem fluir diretamente de sua imaginação, sem muita homenagem às conquistas artísticas do passado.” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 336)

Havia apenas uma coisa que parecia estar acima do Eu de Wagner: sua obra. Nada além disso parecia poder parar o espírito megalomaniaco de Wagner, ou ao menos lhe dar uma forma mais positiva, pois Wagner (como o Anel) é poder, ou, ao menos, desejo de poder. Vale dizer, no entanto, que não nos interessa aqui nos aprofundarmos em como esta obsessão por poder se deu na vida pessoal do compositor. Digamos apenas que foi através de sua arte que Wagner contribuiu positivamente com a cultura: o comportamento de Richard Wagner em sua vida pessoal era, no mínimo, reprovável. Basta lembrarmos de “Sobre o judaísmo na música, uma dissertação sobre a inferioridade dos artistas judeus e os perigos inerentes à continuação

de sua existência” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 361). Sendo assim, falaremos de sua obra e não de sua conturbada atuação política.

Com duração de aproximadamente quinze horas, sua obra capital “O Anel do Nibelungo” deixa claro este impulso megalomaniaco de Wagner e sua conturbada relação com o poder. Trata-se de uma história cuja base é relativamente simples e conhecida: há um anel amaldiçoado que promete poder ilimitado a seu portador, e que precisa ser destruído no mesmo lugar em que fora encontrado o ouro para fazê-lo. Sim, muito semelhante à trilogia do “Senhor dos Anéis”, de J. R. R. Tolkien. Mas, diferente desta obra, no “Anel do Nibelungo” não encontramos uma divisão clara na luta entre o bem e o mal com personagens bem delimitados dentro de uma ou a outra esfera moral. No Anel, todos os personagens são dúbios e não podemos dizer que há uma redução maniqueísta como na obra de Tolkien. Há, sim, uma estranha danação irreparável causada por uma tentação invisível (e irresistível) à qual todos estão sujeitos. Aqui, o Anel mata, invariavelmente. E mata porque esta é a verdadeira natureza do poder absoluto. Como ele é falso e (contraditoriamente) não exerce dominação absoluta, há sempre espaço para a tentação naqueles que são subjugados; e estes, sem exceção, estarão sempre a olhar com desejo para o lustroso alimento a frente de suas bocas famintas.

Mas entraremos nesta questão do poder do anel do Anel, circular em sua natureza, ao longo do capítulo três. Por hora, é interessante que o leitor se atente para o fato de que na mitologia nórdica, base para a construção da história, é costumeiro que os Anéis e o Ouro tenham algo como uma personalidade e fazem-se valer de artimanhas para terem seus desejos realizados. Decidimos por colocar em sequência as passagens que citam o poder ou vontade destas entidades para que se crie no leitor uma sensação de espanto diante da grandiosidade do poder do Ouro/Anel, semelhante à que é criada ao lermos o início de “Moby Dick” (ou “A Baleia”) que contém inúmeras passagens sobre a besta. Para tanto, criamos um tríptico em torno da simbologia do anel, que se baseia em: a) sua natureza manipuladora, b) do seu poder de destruição e c) do Anel como presente, mas causa de ruína, como veremos a seguir:

**Da natureza manipuladora do Ouro e dos Anéis: se fazem vistos ou fazem ver em A
Saga dos Volsungos (2009):**

“E certa vez, enquanto ainda percorriam a floresta a fim de apanharem riquezas, aconteceu de encontrarem uma casa, e dois homens dormindo na casa com grossos anéis de ouro. Eles estavam enfeitiçados [...]” (p. 50)

Quando Hiordi, uma nobre, tenta se esconder disfarçando-se de escrava, é descoberta por uma atitude do anel: “*Qual é o sinal para vós, durante a penumbra, de que irrompe a aurora, quando não podeis ver os corpos celestes?*””. Ao que Hiordi responde, revelando que possuía riquezas: “*O meu pai me tinha dado um anelzinho de ouro especial. Ele ficava frio no meu dedo na hora que antecedia a aurora. Este era o sinal para mim.*” (p. 65)

“*E um anel de ouro rola para fora até onde Sigmund e Sinfiotli, e o menino corre para procurar pelo anel.*” (p. 51)

“*Gudrun grava runas e toma um anel de ouro ao qual amarram um pêlo de lobo, e entrega isso aos enviados do rei.*” (p. 123)

“*[...] eu vi um pêlo de lobo amarrado num anel de ouro – e pode ser que Gudrun considere que ele tenha intenções de lobo conosco e ela não queira que nós vamos*””. (p. 124)

“*E não é cabido que tu o maldigas, porque foi ele o teu primeiro homem [...], e foi ele quem se deitou ao teu lado e tomou da tua mão o anel Andvaranaut – e aqui tu podes reconhecê-lo.*’ Brynhild agora vê o anel e o reconhece.” (p. 104)

“*E grande infortúnio assomou desde que as duas foram ao rio e que ela reconheceu o anel, e por causa dele surgiu a sua discussão.*” (p. 106)

Do poder de destruição do Ouro e dos Anéis: se fazem imperiosos e tiranos em *A Saga dos Volsungos* (2009):

“*Mas, depois que este lhe havia entregado o ouro, permaneceu com um anel, que Loki lhe tomou. O Anão caminhou adentro da rocha e pronunciou que qualquer um que possuísse aquele anel e mais todo o ouro deveria morrer.*” (p. 70)

“*Mas este ouro que foi meu virá a ser a causa da tua morte*”” (p. 78)

“*Tu cavalgarás aonde encontrarás tanto ouro que será suficiente para os teus dias. E esse mesmo ouro será a causa da tua morte, e de qualquer outro que o possuir*”” (p. 79)

“É melhor o Reno ser senhor do ouro que os humanos o carregarem em seus braços.” (p. 132)

Do Ouro e dos Anéis como presente, mas causa de ruína (seguimento do poder de destruição) em *A Saga dos Volsungos* (2009):

“Sigurd responde: ‘Não há de me prender uma filha de rei, e não pensarei duas vezes quanto a isso, e eu juro diante dos deuses que terei a ti como esposa, ou então nenhuma outra mulher’.

Ela repetiu o que dissera.

Sigurd lhe agradece pela conversa e lhe dá um anel de ouro (...)” (p. 94)

“‘O que tu fizeste daquele anel que te concedi, que o rei Buldi me dera em nossa última separação quando vós, os filhos do rei Giuki, viestes até ele e jurastes pilhar e incendiar a não ser que me obtivésseis?’” (p. 107)

“Dá a ela ouro e amaina assim sua fúria.” (p. 109)

“Agora ela manda que se aceite muito ouro, manda a que a ela venham todos aqueles que desejem aceitar riquezas. Em seguida apanha uma espada e golpeia-se sob o braço e, tombando sobre o colchão, fala: ‘Quem quiser que tome aqui ouro’.

Todos ficaram emudecidos.

Brynhild fala: ‘Tomai aqui ouro e desfrutai bem dele’. (p. 116)

Claro que poderíamos nos estender nas fontes mitológicas utilizadas por Wagner em sua concepção da história, mas para a análise da ópera este não deve ser o material principal, afinal Wagner apenas se baseara na mitologia, não sendo seu objetivo final contar a história tal qual nas Sagas e nos Eddas, mas sim criar uma nova leitura destes personagens tão conhecidos da mitologia. Portanto, temos que recorrer à obra em si. Outrossim, o público leigo que se deparar com as óperas deve saber de um importante detalhe na questão das montagens em si: quando se é produzida a encenação de alguma obra há a possibilidade de o diretor cênico tomar todas as liberdades em relação ao tempo e ao espaço em que será colocada a história.

Assim, a direção cênica de óperas apresenta-se como um desafio aos artistas que se propõem a fazê-la. Como no teatro, trata-se de uma interpretação visual de algo que, em geral, fora escrito previamente. Mas nem sempre foi assim: desde o surgimento da ópera italiana no século XVII era conferido um papel, de certa maneira, secundário aos aspectos cênicos de uma produção (não no sentido de que eram menos parte do espetáculo, pois eram grandiosos, mas no sentido de que eram menos abertos a interpretações e aos aspectos próprios da criação). Não era esperado que a cenografia adicionasse camadas de significado à obra. Cabia ao cenógrafo a espetacularização do drama musical; a construção de uma base sobre a qual se daria o verdadeiro espetáculo: a união entre música e texto.

O cenário começa a mudar, no entanto, com o surgimento do romantismo, movimento responsável pela idealização da obra de arte como fruto do gênio de um artista, não mais um produto descartável de um mero artesão. E, dentro deste movimento, fora Wagner o fator mais radical das mudanças de paradigma dos aspectos cênicos da ópera. O compositor, patrocinado por Ludwig II, construiu para si o teatro de Bayreuth, no qual retirou elementos arquitetônicos responsáveis pelo *show off* [exibicionismo] social: as luzes acesas durante o espetáculo, a hierarquização de suas galerias e os camarotes, além de retirar, também, a visibilidade da orquestra. Para o compositor o drama apresentado estava acima de quaisquer trivialidades mundanas, e devia-se toda atenção à (sua) obra. Insatisfeito, também, com o caráter comercial que a ópera possuía, criou o conceito de *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total], pelo qual buscava unir todas as principais formas de arte em uma só: música, teatro, dança, literatura e artes visuais. Construiu, assim, o paradigma que serviria de base para toda a música europeia adiante.

A mudança na direção cênica fora ainda mais revolucionária no pós-guerra. Bayreuth fora palco para a desassociação entre a literalidade cênica e o drama musical. Não mais impõe-se ao diretor a obrigação de seguir o libreto da obra estritamente. É dado a este a possibilidade de deslocar o drama, de reinterpretá-lo, de adicionar novas camadas de significado à obra.

É graças a estas mudanças que foi possível a Patrice Chéreau dar nova vida à maior obra de arte musical da história: *Der Ring des Nibelungen* [O Anel do Nibelungo]. A controversa montagem de Chéreau deslocara o drama, baseado na mitologia germânica, para o século XIX, criando uma alegoria sobre o poder alcançado pelo homem neste período. Assim, a ascensão do capitalismo e o sucesso das revoluções industriais serviram de base para que o diretor universalizasse ainda mais o tema do poder no anel.

Mas a montagem de Chéreau vai além do mero deslocamento temporal. O diretor recorreu a uma série de símbolos e metáforas universalmente conhecidas, a imagens arquetípicas recorrentes e a conceitos filosóficos sedimentados no pensamento universal.

Ademais, a marca fundamental da montagem de Chéreau é o fato de que o diretor compreendeu que a questão central do ciclo é a destruição desmedida causada pela busca insensata da humanidade por um poder imaginário, um poder obsessivo, que não se esgota e não é saciado nunca; esta busca pelo poder, representado pelo anel, apenas terá fim quando este destruir e dominar tudo ao seu redor: homem e natureza.

No capítulo seguinte apresentaremos a montagem em si, e quais foram os símbolos e recursos cênicos utilizados pelo diretor para criar sua leitura sobre o anel. Mas agora, para que se possa entender o tratamento dado por Chéreau à história, faz-se necessário um breve resumo da história original de *Der Ring des Nibelungen* [O Anel do Nibelungo], ciclo composto por quatro obras: *Das Rheingold* [O Ouro do Reno], *Die Walküre* [A Valquíria], *Siegfried* e *Götterdämmerung* [Crepúsculo dos Deuses].

***Das Rheingold* [O Ouro do Reno]:**

“‘O Ouro do Reno’, primeira parte da tetralogia do ‘Anel dos Nibelungos’, anuncia a sequência de acontecimentos cujas consequências se desenvolvem nas três óperas restantes. Em suma, essa ópera-prólogo conta como Wotan, buscando uma morada para os deuses e uma fortaleza suntuosa e segura de onde pudesse exercer seu domínio, contratou com os gigantes a construção da fortaleza-palácio - o Valhalla.” (SIMON; VEINUS, 1972, p. 189).

Na cena inicial brincam no Reno três damas, regozijando-se de sua existência despreziosa. Um Nibelungo, Alberich, adentra o Reno e corteja as damas, em busca de amor. Alberich é igualmente rejeitado por cada uma das três irmãs, sendo profundamente humilhado por estas. As damas, então, revelam o poder do ouro presente no rio: aquele que rejeitar o amor pode com ele forjar um anel que dará ao seu portador poder ilimitado. O Nibelungo, não vendo quaisquer esperanças em seus anseios amorosos, rouba o ouro, renuncia ao amor, e forja o fatídico anel.

Figura 1 - Alberich renuncia ao Amor

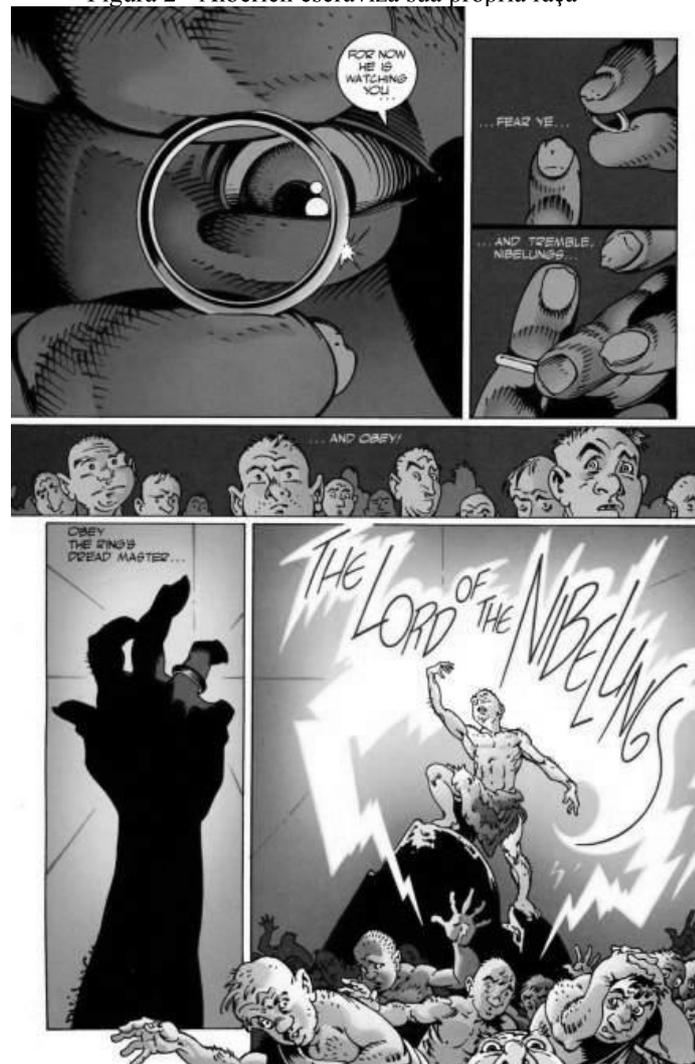


Fonte: THE RING OF THE NIBELUNG BOOK I, n. 1, p.20, 2000.

Na cena seguinte, vemos Wotan (Odin) descansando. O deus dos deuses ordenara aos gigantes Fasolt e Fafner que construíssem uma fortaleza para ele: o *Valhalla* [Salão dos Mortos]. Como pagamento para tal, fora prometido Freia, deusa da juventude e do amor. Fricka, esposa de Wotan, intercede pela irmã e Wotan a assegura de que não pretende honrar o pagamento aos gigantes.

Chegam Fasolt e Fafner, que exigem a custódia da deusa. Com a ajuda de Loge, Wotan os convence de que é possível recompensá-los com algo de maior benefício que a custódia da deusa: após forjar o Anel, Alberich escravizara sua própria raça e forçara os Nibelungos a extraírem um vasto tesouro para ele. E é com este tesouro que Wotan pretende agora pagar os gigantes. Os irmãos aceitam a proposta, mas levam a deusa em penhor. Descem Wotan e Loge ao submundo dos Nibelungos (*Nibelheim*) para ludibriar Alberich e roubar-lhe seu tesouro.

Figura 2 - Alberich escraviza sua própria raça



Fonte: THE RING OF THE NIBELUNG BOOK I, n. 2, p.22, 2000.

O irmão de Alberich, Mime, fora forçado a construir um elmo mágico, o *Tarnhelm*, capaz de dar ao seu portador a forma que desejar, torná-lo invisível ou transportá-lo para onde quiser. Alberich agride seu irmão e abusa de seus escravos utilizando-se do anel. Wotan e Loge presenciam a cena e o desafiam, com o intuito de enganá-lo, a provar que a mágica do *Tarnhelm* é real. O incitam, então, a se transformar em um dragão, o que Alberich faz. Loge se diz impressionado, mas afirma que apenas se ele for capaz de se transformar em um ser muito pequeno ficaria convencido de seu poder. Assim, o Nibelungo se transforma em sapo, sendo prontamente capturado por Wotan.

Wotan e Loge voltam à superfície e ordenam que Alberich entregue todo o seu ouro e o *Tarnhelm* em troca da liberdade, barganha que o Nibelungo acaba por aceitar. Mas, não satisfeito, Wotan ainda lhe toma o anel, momento em que Alberich amaldiçoa o objeto.

Chegam os outros deuses e os gigantes. Fasolt exige que a quantidade de ouro a ser paga seja equivalente ao corpo de Freia. Os deuses começam a cobrir o corpo dela com o ouro, mas, findo o metal, a deusa ainda pode ser vista por uma pequena fresta. É exigido de Wotan que ele entregue o anel para cobri-la por completo, mas o deus se recusa. É necessário que Erda, deusa da terra, apareça e alerte Wotan para os perigos de sua destruição caso não entregue o anel amaldiçoado. Convencido, o deus dá o anel aos gigantes e estes começam a repartir o tesouro entre si. Prontamente se inicia um conflito entre os dois pela divisão e Fafner golpeia Fasolt até a morte, tomando para si todo o tesouro. Wotan percebe a gravidade da maldição do anel neste assassinato inicial e se refugia com os deuses, menos Loge, no palácio de *Valhalla* [Salão dos Mortos].

Neste, que é o prólogo da tetralogia, vimos o início da danação do mundo. *Das Rheingold* [O Ouro do Reno] é, digamos, como o gênese: há um paraíso pressuposto que foi corrompido por um pecado original. Vítimas desse pecado, cairão os deuses no crepúsculo.

***Die Walküre* [A Valquíria]:**

Neste que talvez seja o mais triste dos episódios do Anel, a degradação do poder destrói os filhos de Wotan. Em “A Valquíria”, o poder abusivo de Wotan atinge seu ápice e o deus não tem escrúpulos que o impeçam de usar da vida de seus filhos para atingir seus propósitos, torturando Sigmund e Sieglinde para fazê-los mais fortes e terminando por condenar Brünnhilde a um sono mágico quando essa o desrespeitou.

Siegmund, filho ilegítimo de Wotan, invade a casa de Hunding, um caçador, para buscar abrigo. Exausto, recebe auxílio de Sieglinde, esposa de Hunding. Siegfried agradece e faz menção de se retirar, justificando que sua presença traz infortúnios por onde quer que passe. Mas Sieglinde o tranquiliza dizendo que ele não pode trazer a desgraça para um lar já desgraçado.

Chega Hunding, que oferece sua casa para que o herói passe a noite, pedindo-lhe que conte sua história. Assim, Siegfried conta sua vida de desventuras: possuía ele uma família, mas um dia encontrara sua mãe assassinada e, em seguida, percebera que sua irmã gêmea havia desaparecido; mais tarde, o pai de Siegfried (Wotan disfarçado) seguiria o mesmo destino da irmã e o herói ficara sozinho. Diz, também, que chegara até ali após matar alguns homens que tentavam forçar uma dama a se casar. Hunding, que pertence à família dos que tentavam forçar a dama ao casamento, percebe que Siegfried era o homem que eles

procuravam e dá a ele o benefício de uma noite de descanso, para que, na manhã seguinte, ambos entrem em combate.

Saem, então, Hunding e Sieglinde. Sigmund lembra-se de que seu pai, Wälse, o prometera uma arma no momento de necessidade. Neste instante, Sigmund percebe que no centro da casa há uma espada cravada em um freixo.

Sieglinde entra e explica que drogara Hunding para que o herói pudesse fugir. Explica, também, que fora forçada a se casar com Hunding e que no dia de seu casamento um velho de apenas um olho cravara a espada naquele freixo e que ninguém, até então, conseguira retirá-la dali. Ambos percebem que a espada é a arma destinada ao herói e que, por sua semelhança, devem ser eles os irmãos separados. Siegmund, toma a espada e os gêmeos prometem amor um ao outro, fugindo do local.

Em seguida vemos Wotan e Brünnhilde brincando no *Valhalla* [Salão dos Mortos]. Brünnhilde é uma das Valquírias, filhas de Wotan e Erda. Chega Fricka, a esposa de Wotan e deusa do matrimônio, exigindo que o deus mate Siegmund para vingar o esposo traído e o incesto entre os irmãos Sigmund e Sieglinde. Wotan tenta dissuadi-la, explicando à deusa que Siegmund é parte de seu plano para conseguir o anel, uma vez que o deus, por não poder desrespeitar seus contratos, não pode tomá-lo de Fafner diretamente. Mas Fricka está decidida a vingar-se do ultraje.

Wotan acaba por ceder aos desejos da esposa e ordena, com pesar, que a valquíria auxilie na morte de Siegmund. Ela, no entanto, percebe o contragosto de seu pai em relação à tarefa e considera não cumprir as ordens do deus.

Vemos o casal de irmãos fugindo por uma floresta. Sieglinde desmaia e Brünnhilde aparece para avisar a Siegmund que ele irá morrer e sua alma irá para o *Valhalla* [Salão dos Mortos]. Siegmund recusa a oferta de segui-la ao palácio quando descobre que não poderia levar Sieglinde com ele. A Valquíria se compadece, então, da dor do herói e decide ajudá-lo.

Hunding alcança o casal e ataca Siegmund. Brünnhilde tenta ajudá-lo, mas chega Wotan e destrói *Nothung* (a espada retirada do freixo), o que leva Siegmund a morrer nas mãos do caçador. A valquíria percebe seu erro em afrontar as ordens de seu pai e foge com Sieglinde. Furioso, Wotan tira a vida de Hunding e começa uma perseguição à valquíria.

Figura 3 - A morte de Siegmund



Fonte: THE RING OF THE NIBELUNG BOOK II, n. 2, p.29, 2000.

No último ato de *Die Walküre* [A Valquíria], Brünnhilde tenta conseguir o auxílio de suas irmãs, também valquírias, na fuga de Wotan. Mas o medo da retaliação acaba por impedi-las a prestar socorro. Brünnhilde diz, então, para Sieglinde fugir para a floresta onde se encontra Fafner, revelando-lhe que está grávida de um garoto e a entrega *Nothung*, aos pedaços, para que um dia a espada seja reconstruída pelo herói.

Wotan chega e condena Brünnhilde a um sono mágico, despojando-a da divindade e tornando-a mulher. A valquíria somente irá acordar quando o mais valente homem conseguir ultrapassar o círculo de fogo que cercará seu corpo.

“Profético, grita Wotan ao som do tema de Siegfried, que nenhum mortal que tema sua lança cruzará o cimo da montanha flamejante e, contemplando com tristeza sua filha, vira-se e desaparece entre as chamas.” (SIMON; VEINUS, 1972, p. 205)

Figura 4 - Brünnhilde é condenada a um sono mágico



Fonte: THE RING OF THE NIBELUNG BOOK II, n. 3, p. 32, 2000.

Siegfried:

Em Siegfried seremos apresentados ao “herói sem medo”. Herói este que poderíamos dizer trágico, pois inconsciente de tudo que acontece ao seu redor. Siegfried é forte e ousado, mas igualmente ignorante e perdido. Neste episódio o deus dos deuses será consumido por sua incapacidade de se estabelecer no poder e o casal Siegfried/Brünnhilde surgirá como a promessa de uma nova era no mundo.

Estamos na floresta indicada pela valquíria. Anos antes, Mime, irmão de Alberich, encontrara Siegfried e sua mãe prestes a morrer. Acabara por criar Siegfried, filho de Siegmund e Sieglinde, com o objetivo de instrumentalizá-lo e matar Fafner, o gigante que, graças ao *Tarnhelm*, se transformara em um enorme dragão. Para isso, Mime tenta forjar uma espada, mas Siegfried acaba por destruir todas. A única que poderia ser eficiente é *Nothung*, mas Mime não consegue consertá-la.

Siegfried odeia seu tutor, abusa de Mime, e sabe, em alguma instância, que está sendo usado. Ao descobrir que sua mãe morrera no parto e que Mime possui *Nothung* aos pedaços, ordena que o Nibelungo forje novamente a espada.

Na ausência de Siegfried, Wotan aparece disfarçado, e, após apresentar a Mime algumas charadas, revela que só alguém que não conhece o medo poderá consertar *Nothung*, e que a essa pessoa pertence a cabeça de Mime. Wotan sai em seguida, deixando o fogo de Loge para que Siegfried forje a espada novamente.

Siegfried retorna e, sabendo que Mime não seria capaz de forjar a espada, acaba por forjá-la ele mesmo, enquanto Mime prepara um plano para matá-lo: o Nibelungo pretende levá-lo até Fafner para que aprenda o medo e consiga o anel.

Em seguida Wanderer (Wotan disfarçado) vai para floresta onde descansa o dragão. Lá se encontra Alberich, que vigia o monstro em busca de uma oportunidade para reaver o anel. Wotan alerta Alberich que seu irmão vem trazendo um herói para matar o dragão e se apossar do tesouro. Ambos se escondem e aguardam a chegada de Siegfried.

Chegam Siegfried e Mime. Mime preparara uma poção que pretende dar a Siegfried logo após este matar Fafner. Perto da caverna do dragão, Siegfried tenta se comunicar com um pássaro que voa pela floresta. Tenta primeiro com uma flauta improvisada, depois com sua trompa, o que acaba por acordar o dragão.

Siegfried não se assusta e mata a criatura. O sangue do dragão queima suas mãos e Siegfried as leva instintivamente à boca, ganhando a habilidade de falar com o pássaro e ler os pensamentos de Mime. Siegfried mata Mime e é guiado pelo pássaro até a montanha onde dorme Brünnhilde.

O ato III se inicia com Wotan convocando Erda, que dormia em um sono de sabedoria, para que ele pudesse se aconselhar com ela. Ao saber do destino de Brünnhilde, Erda reprime Wotan, que afirma que não mais teme a destruição dos deuses, aliás, ele a deseja. Erda volta para as profundezas e Siegfried chega.

Wotan tenta impedir a passagem de Siegfried, mas o herói o despreza e quebra sua lança. Wotan recolhe sua arma e sai.

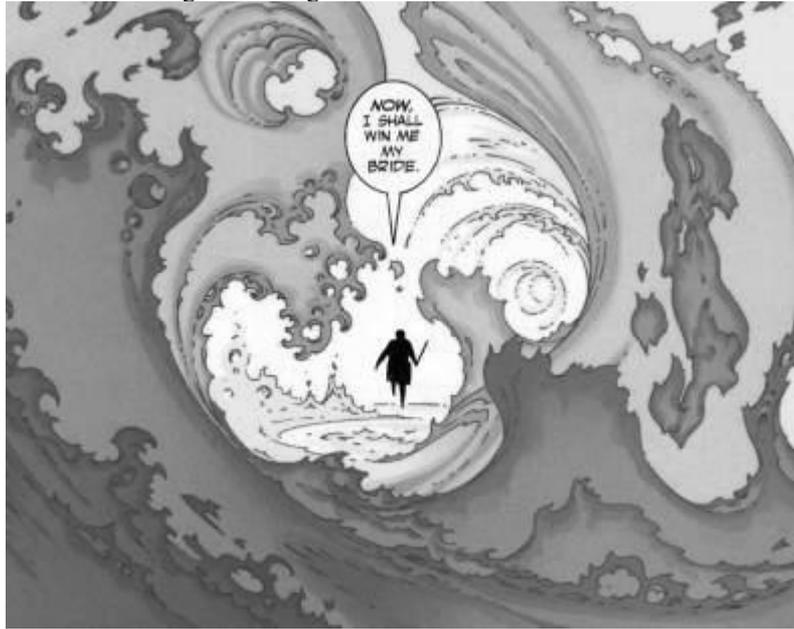
Figura 5 - Siegfried quebra a lança de Wotan



Fonte: THE RING OF THE NIBELUNG BOOK III, n. 3, p. 17, 2001.

Siegfried atravessa o fogo que guarda Brünnhilde e a percebe dormindo, pensando, num primeiro momento, se tratar de um homem. Desperta-a de seu sono em seguida e, nunca antes tendo visto uma mulher, sente o medo pela primeira vez. Brünnhilde agora também descobrira o medo, uma vez que se vê como mortal. Ambos buscam entender a situação e os novos papéis que agora desempenharão graças ao encontro. Em seguida, o casal acaba por superar suas inseguranças e promete ficar junto.

Figura 6 - Siegfried encontra Brünnhilde



Fonte: THE RING OF THE NIBELUNG BOOK III, n. 3, p. 19, 2001.

***Götterdämmerung* [Crepúsculo dos Deuses]:**

É chegada a hora da velha ordem ser subjugada. O insustentável desejo de poder de Wotan, seguido de seu fracasso, o levava ao ápice de um niilismo suicida: agora os deuses aguardam, no Valhalla, seu inevitável fim. Na terra, no entanto, há muito ainda o que se desenrolar no fio do destino. Traição, conflito e assassinatos levarão a heroína Brünnhilde a perceber que seu destino é maior que sua felicidade: cabe a ela revolver o Anel ao seu dono, o Reno.

Três nornas, filhas de Erda e tecelãs do destino, estão rememorando, através da leitura do fio da vida, os acontecimentos que se deram anteriormente no ciclo: iniciam uma tentativa de previsão do futuro, dizendo que Wotan e todos os deuses irão sucumbir em breve, mas logo em seguida o fio do destino se rompe. Saem as irmãs lamentando a perda de sua habilidade de prever o futuro.

Vemos Siegfried e Brünnhilde após a consumação de seu amor. Siegfried sai em busca de novas aventuras e deixa o anel como penhor de sua fidelidade.

Em seguida, vemos o palácio dos Gibicungos. Lá, Günther, rei dos Gibicungos, lamenta não possuir uma esposa. Hagen, seu meio-irmão e filho de Alberich, conta a história de Brünnhilde e diz que esta seria sua esposa ideal. Günther se diz incapaz de alcançar a valquíria, mas Hagen propõe que façam com que Siegfried se apaixone pela irmã do Gibicungo, Guttrune, e aceite trazer Brünnhilde até eles.

Siegfried chega ao local, se apresenta e é recebido pelos irmãos. Uma poção mágica é oferecida a Siegfried, que o faz esquecer de Brünnhilde e se apaixonar por Guttrune. Siegfried jura amizade a Günther através de um pacto de sangue e saem ambos em busca de Brünnhilde.

Na cena seguinte vemos Brünnhilde na montanha. Uma das valquírias chega e implora a Brünnhilde que destrua o anel. Diz que Wotan mandara cortar a árvore da sabedoria em pedaços e que espera sua destruição pelo fogo no *Valhalla* [Salão dos Mortos]. Brünnhilde se recusa a entregar o anel para a irmã, dizendo que é o símbolo de sua união com Siegfried e vale mais do que a existência dos deuses.

Entra Siegfried disfarçado, graças à mágica do *Tarnhelm*, de Günther. Siegfried sequestra Brünnhilde e rouba-lhe o anel. Desesperada, a valquíria interpreta o infortúnio como uma vingança dos deuses.

No ato II vemos Alberich incentivar seu filho a roubar o anel a todo custo. Hagen obedece ao seu pai, afirmando-se escravo de sua vontade.

Chega Siegfried, que deixara Brünnhilde com Günther. Conta do sucesso da missão e que em breve chegaria o casal. Sai Siegfried e Guttrune para se casarem e Hagen convoca todo o povo para ver a chegada de Brünnhilde.

Günther traz Brünnhilde consigo. A valquíria está muito abalada, mas seu estado se transforma em revolta ao presenciar Siegfried junto a Guttrune. Brünnhilde vê o anel, que há pouco havia sido roubado dela (por Siegfried na forma de Günther), nas mãos de Siegfried e não entende como fora parar nas mãos deste. Contestando a troca do anel, acusa-o, em seguida, de sequestrá-la. Günther diz que não dera o anel a Siegfried e este afirma que conseguiu o objeto matando o dragão Fafner. Siegfried e Brünnhilde juram por suas vidas que falam a verdade.

Saem Siegfried e Guttrune, enquanto Hagen, Günther e Brünnhilde armam um plano para matar Siegfried.

No ato III saem os homens para uma caçada, mas Siegfried se perde do grupo. Sozinho, encontra as damas do Reno, que tentam fazer com que ele devolva o anel a elas ou então morrerá naquele mesmo dia. Siegfried ridiculariza as damas.

Chegam Günther, Hagen e os caçadores. Hagen pergunta como fora a caça para Siegfried e ele diz que não obteve sucesso. Hagen oferece vinho ao herói, mas a bebida era, na verdade, uma poção para fazê-lo lembrar-se de tudo. O filho do Nibelungo pede a Siegfried que divirta a todos com suas histórias. O herói, sem perceber, acaba contando tudo o que acontecera e que, de fato, era esposo de Brünnhilde. Hagen vê aí a justificativa para matar Siegfried e o atinge com sua lança.

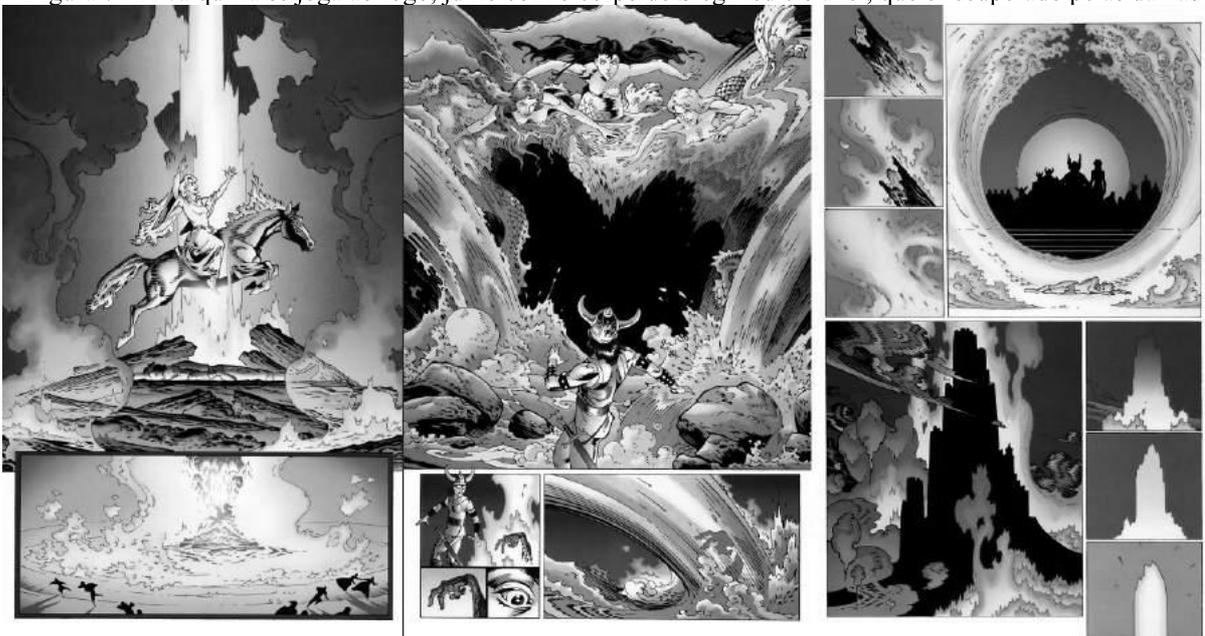
Voltam todos para o castelo dos Gibicungos. Hagen anuncia a morte de Siegfried, dizendo se tratar de um acidente, mas Günther o declara culpado. Hagen reclama a posse do anel para si e Günther tenta impedi-lo, sendo por isso assassinado. O filho do Nibelungo se aproxima, então, do corpo de Siegfried para se apossar do anel, mas as mãos de Siegfried o impedem milagrosamente.

Brünnhilde entende que tudo fora um plano de Hagen para conseguir o anel. Assim, retira-o das mãos de Siegfried e ordena que uma pira funerária seja erguida às margens do Reno.

Em seguida, a valquíria se joga ao fogo, junto com o corpo de Siegfried e o anel, que é recuperado pelas damas. Hagen tenta mais uma vez roubá-lo, mas acaba por se afogar. O fogo consome o palácio dos Gibicungos e

“Enquanto o Salão se destroça em chamas, vê-se o interior do Valhalla com um brilho rubro e os deuses sentados numa assembleia silenciosa. As chamas da pira funérea atingem a morada dos deuses, conforme estava condenado o Valhalla e tudo o que nele existe. E quando, por fim, o pano cai, o tema que esteve associado ao conceito da Redenção do Amor (N. 22) faz-se ouvir suave na orquestra” (SIMON; VEINUS, 1972, p. 205)

Figura 7 - A valquíria se joga ao fogo, junto com o corpo de Siegfried e o anel, que é recuperado pelas damas



Fonte: THE RING OF THE NIBELUNG BOOK IV, n. 4, pp. 40/42/49, 2001.

A partir desta exposição inicial sobre o Anel e sua história, podemos prosseguir para a análise da montagem de Chéreau. Montagem esta produzida para o centenário do Anel em Bayreuth, em 1976, e televisionada em 1980. Nesta versão contamos com a regência de Pierre

Boulez e grandes nomes do canto lírico internacional como Donald McIntyre (Wotan), Peter Hofmann (Sigmund), Hannelore Bode/ Jeannine Altmeyer (Sieglinde), Gwyneth Jones (Brünnhilde), René Kollo / Manfred Jung (Siegfried) e Zoltán Kélemen / Hermann Becht (Alberich). Passemos, então, a expor cena por cena os aspectos mais relevantes da construção da mitologia dentro da mitologia do Anel de Bayreuth.

3 CAPÍTULO II

3.1 *Das Rheingold* [O Ouro Do Reno]

O ciclo de óperas *Der Ring des Nibelungen* [O Anel do Nibelungo] tem início com um prelúdio musical que parte de uma única nota e caminha para construção de múltiplas sobreposições harmônicas; é como a gênese da própria vida, seguida pelo surgimento e evolução dos múltiplos seres a serem criados: “a onda musical aparece mais e mais uma vez em muitos tons diferentes de mi bemol, mas sempre em modo maior, sempre se elevando, cascatas de som jorrando para cima, mais e mais, até a beira do rio” (ABBATE; PARKER, 2012, p. 407).

Ao início da primeira cena é esperada uma lúdica paisagem onde corre o Rio Reno, representante mitológico da vida, e em seu curso brincam três inocentes Náiades, suas protetoras. Chéreau, no entanto, oferece ao espectador a vista de uma espécie de barragem, onde cantam as damas, representadas como prostitutas. “O Reno em distopia de fato prenuncia o declínio que virá: a natureza fora subjugada, e suas criaturas - até mesmos as damas do Reno - são corruptas”⁵ (RAZ, 2011, p. 95, tradução do autor). Já no primeiro contato o poder humano domina o princípio da natureza e não há inocência na figura das donzelas: “Chéreau quebra com a tradição wagneriana de direção e se recusa a desculpar as damas do Reno pelo que se seguirá”⁶ (RAZ, 2011, p. 99, tradução do autor). Nesta montagem de Bayreuth o pecado original está, há muito, consumado.

⁵ This dystopian Rhine indeed foreshadows the decline to come: nature has been subjugated, and her creatures – even the Rhinemaidens – are corrupt. (RAZ, 2011, p. 95).

⁶ Chéreau breaks with traditional Wagnerian staging and refuses to exculpate the Rhinemaidens of their guilt in what is to follow. (RAZ, 2011, p. 99).

Figura 8 - Alberich e as damas do Reno; Alberich, damas do Reno e a barragem



Fonte: Das Rheingold. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 1. *Screenshot* pelo autor.

O desencantamento do mundo pela busca pelo poder e o conseqüente avanço da tecnologia são imperativos nesta direção do Anel. O Reno, seu poder simbólico e seu fluxo natural estão torcidos pela maquinaria humana. Não é possível ao espectador ver o fluir de suas águas, e sim um vapor, que se desprende da barragem. Segundo Calmel Raz: “A máquina de Chéreau sinaliza uma perda de inocência através da transformação da água em vapor”⁷ (RAZ, 2011, p. 95, tradução do autor). Infere-se que a substância da vida, a água, desaparece no ar.

Alberich, o Nibelungo do título, entra e corteja as damas-prostitutas, apenas para ser ludibriado e profundamente humilhado por estas. É de se esperar que a criatura, que aqui não apresenta traços de um ser sobrenatural, renunciasse ao amor logo em seguida. O Nibelungo é desencorajado de seus desejos e seu aspecto repugnante é veementemente reafirmado pelas donzelas. É então que brilha o ouro mágico do Reno, que não se encontra aqui depositado sobre o solo de um límpido rio e sim dentro do mecanismo da barragem. Em detrimento do amor é possível com este ouro forjar um anel capaz de dar ao seu portador poder ilimitado. Alberich não vê razão para não renunciar ao amor em prol do poder, barganha esta que para as damas era inconcebível. E é nesta troca que se encontra a substância dos males do mundo: a renúncia do amor em prol do poder. É esta a responsável pelo desejo de dominar e oprimir.

Ao longo do interlúdio sinfônico a paisagem é transformada e surge, imponente, o palácio de Wotan, *Vallhala* [Salão dos mortos]. Sua arquitetura é um pastiche de estilos arquitetônicos, como são grandes catedrais que ao longo de décadas de construção recebem influências de diferentes movimentos artísticos. Não vemos seus limites, apenas partes de seus muros que se estendem indefinidamente para além do palco. Uma imponente

⁷ Chéreau’s machine signals a loss of innocence through the transformation of water to steam. (RAZ, 2011, p. 95).

engrenagem se encontra à direita, remetendo à presença inexorável da tecnologia, tema este que perpassa as quatro obras:

“Nosso intelecto criou um novo mundo que domina a natureza e ainda a povoou de máquinas monstruosas. Essas máquinas são tão incontestavelmente úteis que nem podemos imaginar a possibilidade de nos descartarmos delas ou de escapar à subserviência a que nos obrigam.” (JUNG *et al.*, 2018, p. 128).

Tais engrenagens podem ainda remeter a aspectos mais metafóricos:

“Presenciar o funcionamento interno de máquinas nos lembra de nossa profundamente entranhada dependência da tecnologia, com seu potencial de triunfo, bem como de catástrofe. Vistas por esta ótica, as abandonadas, imóveis engrenagens no palco, evocam o insucesso dos personagens do Anel em controlar seus destinos, e, também, o custo ambiental e humano do projeto de progresso tecnológico do século dezanove. Como símbolos visuais, as engrenagens auxiliam o design do cenário e do figurino a evocar uma temporalidade híbrida.”⁸ (RAZ, 2011, p. 97, tradução do autor).

Figura 9 - Valhalla (à esquerda); Wotan, Donner, Freia e os Gigantes



Fonte: Das Rheingold. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 2, cena 2. Screenshot pelo autor.

À vista, a raça mais nobre: os deuses. Wotan, deus de todos os deuses, está sonhando com sua tão desejada fortaleza: o *Valhalla* [Salão dos mortos]. O fato de se encontrar em sonho quando em sua primeira aparição na ópera reforça o estado de platonismo idealista em que Wotan busca construir sua realidade. O filósofo grego Platão fora responsável pela teorização a respeito do mundo das ideias. É neste plano que se encontram o cerne, primordial e perfeito, de tudo aquilo que imprimimos, de maneira imperfeita, no mundo real. Este plano inalcançável contém a episteme, a verdade, em oposição à doxa, opinião, manifestação do

⁸ Witnessing the inner workings of machines reminds us of our own deeply entwined dependency on technology, with its potential for triumph as well as catastrophe. Seen in this light, the abandoned, immobile cogwheels on stage evoke the failure of the Ring characters to control their destiny, as well as the human and environmental price of the nineteenth-century project of technological progress. As visual symbols, the cogwheels support the set and costume design in evoking a hybrid temporality. (RAZ, 2011, p. 97).

mundo sensível. É no mundo das ideias que o deus maior busca se refugiar, e sofrerá com isso as mais duras penas impostas pela realidade ao longo do ciclo. Wotan não aprendera ainda que a episteme jamais pode ser impressa no mundo sensível de maneira perfeita, e que quando a ideia se manifesta na realidade já contém em si o erro, a falha. O real irá se impor à perspectiva platônica, e, adiante, veremos reforçar-se a perspectiva Nietzscheana da existência sobre ele: o crepúsculo dos Deuses é, também, o crepúsculo do ideal.

Logo somos levados à imediata consequência dos delírios de grandeza dos deuses: para o pagamento de tão grandiosa obra, Freia, deusa do amor, será entregue aos gigantes. Tal pagamento desperta a angústia na pomposa raça dos deuses, aqui vestidos com nobres trajes da alta burguesia do século XIX. Fricka é especialmente afetada pelo receio em relação ao pagamento, repreendendo o desejo do marido. Wotan a lembra de que também ela desejara o palácio, para que este deixasse seus casos amorosos para trás. Sua imagem arquetípica de protetora do casamento é exposta neste momento e terá mais graves consequências em *Die Walküre* [A Valquíria]. Como seres mimados e idealistas, os deuses em Chéreau são mais humanos do que nunca antes em montagens do Anel. Apesar da aparente superioridade, estes são atrelados às mais antigas danças humanas.

Entram os gigantes, brutos e inexpressivos. Seus gestos e suas aparências, embaixo de um pesado e desajeitado figurino, são responsáveis por reforçar ainda mais a distinção dos deuses em relação às outras criaturas. Loge é também uma figura embrutecida, um semideus corcunda e carrancudo. É, no entanto, o mais sábio entre eles. Enquanto este fala de Freia e seu fatídico destino, brinca com o objeto escolhido por Chéreau para representar a inocência diante do sacrifício: um manto branco.

Figura 10 - Fricka, Donner, Loge e Freia



Fonte: Das Rheingold. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 2. Screenshot pelo autor.

Quando Fasolt e Fafner levam Freia em penhor, juntam os deuses suas mãos em uma dança macabra, manifestação artística popular na idade média:

“Denomina-se ‘Dança Macabra’ toda obra textual (normalmente em estrutura de poema) ou iconográfica (independente do suporte) - ou ambos -, que apresenta um desfile de personagens em que parte deles está morta e a outra parte, viva. Ele pode se configurar como uma fila ou procissão, uma ciranda ou uma dança. É precedida por uma representação da morte personificada, que pode ser múltipla (a mesma personagem que reaparece várias vezes) ou um grupo (vários cadáveres, seus enviados). A morte ou os mortos geralmente aparecem como transis, como cadáveres em decomposição, ou, o que seria mais comum a partir do século XVI, como esqueletos. Em movimento, ela segura ou encaminha, um por um, os vivos. Estes representam a sociedade e são apresentados sempre em hierarquia descendente. Cada qual simboliza uma categoria social, um estágio da vida, um estado emocional, um gênero. Seu contato com um morto significa que está sendo levado a óbito.” (SCHMITT, 2018, p. 38).

Sendo assim, uma dança macabra buscava reforçar a inevitabilidade da morte através da alegoria, e que devido à sua eficiência simbólica fora perpetuada na cultura através dos tempos, como na cena final de “O Sétimo Selo”, de Ingmar Bergman:

“Eu os vejo, Mary! Bem ali sob o tempestuoso céu. Estão todos ali. O madeireiro e Liza, o cavaleiro... Raval, Jons e Skat. E o rígido mestre da morte os convida a dançar. Ele quer segurar suas mãos e levar a dança em uma longa linha. No começo vai o estrito mestre com sua foice e relógio de

areia, mas o tolo fica com à traseira com seu instrumento. Eles se distanciam da aurora numa dança solene, para longe, para as terras da escuridão... Enquanto a chuva limpa seus queixos do sal de suas lágrimas apimentadas.” (BERGMAN, 1957).

Chéreau irá se utilizar desta alegoria para marcar a inexorável marcha dos personagens do Anel rumo à sua destruição. Assim como o cavaleiro de “O Sétimo Selo” é visitado pela morte e consegue fazer com que esta adie seu destino, Wotan irá apenas postergar sua destruição. Já marcham os deuses para seu fim.

Figura 11 - Dança macabra. Afresco século dezesseis, afresco. Domínio público. Danse Macabre' – a 16th century fresco.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>.⁹

Figura 12 - Dança macabra



Fonte: The Seventh Seal. Direção: Ingmar Bergman. 1959. *Screenshot* pelo autor.

⁹ Figura 11 disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danse_Macabre_2_\(Koper_Regional_Museum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danse_Macabre_2_(Koper_Regional_Museum).jpg). Acesso: 26 fev. 2020.

Figura 13 - dança da morte feita pelos deuses; à direita: Loge.



Fonte: Das Rheingold. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 2. *Screenshot* pelo autor.

O guardião dos contratos, Wotan, e Loge descem, em seguida, a *Nibelheim*. Através de uma escada industrial, chegam à terra onde sofrem os Nibelungos, escravizados por Alberich. Com o poder do anel, Alberich forçara sua própria raça à mineração de um tesouro para si e impelira Mime, seu irmão, a construir o *Tarnhelm*, objeto mágico capaz dar a seu dono qualquer forma que o deseje.

Os Nibelungos são trabalhadores comuns, explorados à exaustão, como foram muitos ao longo das revoluções industriais. O fato de Alberich explorar sua própria raça, como também buscará fazê-lo Mime, reforça ainda mais a perspectiva pessimista sobre a natureza do poder. Mas Alberich, bem como qualquer ser em posições de poder, está cego para a transitoriedade e instabilidade que é natureza do poder em si. Ao entrar em contato com os que ali se encontram, Wotan é como um senhor burguês, que mal suporta a presença de seus inferiores. O senhor dos deuses sente-se deslocado diante daquela realidade.

A superioridade intelectual de Loge instiga em Alberich o desejo de se mostrar poderoso. Este, no entanto, é nada mais do que um ser patético e arrogante, e não percebe que está prestes a ser ludibriado. Ao se transformar em um dragão aparenta-se mais a um frágil e patético lagarto do que a figura ameaçadora que pretendia, seu caráter é, na verdade, mais

parecido com o satírico sapo de pano que em seguida se transformara. Humilhado, segue sob custódia até o domínio dos deuses.

Figura 14 - Wotan, Alberich transformado em dragão e Loge.



Fonte: Das Rheingold. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 3. *Screenshot* pelo autor.

De posse do anel, Wotan se vê ainda mais inebriado pelo desejo de dominar tudo ao seu redor, mesmo o objeto sendo amaldiçoado por Alberich. Nesta maldição é presente a natureza do poder em si:

“[...] Eu estou livre? Verdaderamente livre? Então assim te saúdo, com minhas primevas palavras de liberdade! Como à mim veio amaldiçoado, amaldiçoado seja para vós este anel! Na mesma medida que proveu seu ouro imensurável nobreza, que sua mágica traga a morte para seu portador! Sua riqueza não trará prazer a ninguém e para ninguém aprazer, deverá sua luxúria sorrir! O receio deverá consumir aquele que por acaso o possuir e a inveja roerá os que não possuírem. Todos devem desejar suas delícias, mas que nada dê àquele que ganhar o prêmio! Que para seu senhor não traga nenhum ganho, mas sim, que o assassinato seja atraído por seu rastro. À morte devotado, que acorrentado seja o covarde pelo medo: sua vida toda sendo desperdiçada todos os dias. O senhor do tesouro: escravo do tesouro! [...]”¹⁰ (WAGNER, 2009, p. 79, tradução do autor).

¹⁰ [...] Bin ich nun frei? Wirklich frei? So grüß' euch denn meiner Freiheit erster Gruß! Wie durch Fluch er mir gerieth, verflucht sei dieser Ring! Gab sein Gold mir Macht ohne Maaß, nun zeug' sein Zauber Tod dem, der ihn

Não convencido de que o anel represente uma ameaça, é necessário que Erda, deusa da terra, se mostre a Wotan, para alertá-lo do perigo que carrega em seus dedos. Chéreau a constrói como uma figura primitiva a se mover vagarosamente pelo palco, criando uma suspensão na intensidade da cena. Seu véu misterioso é como o velar e desvelar da sabedoria, que, tal como a deusa, se priva de revelar-se aos néscios e dominados pelo poder. Como um fantasma de nós mesmos, surge apenas para avisar daquilo que em alguma instância já é sabido. Contrariamente aos outros deuses, é calma e misteriosa, sem os delírios de grandeza do mundo que a cerca. Erda é a sabedoria em si, o mais antigo pensamento, e consegue convencer Wotan a desistir temporariamente do anel.

Figura 15 - Erda, Loge.



Fonte: Das Rheingold. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 4. Screenshot pelo autor.

O amor, no entanto, já se encontra subjugado pelo poder, e o aviso de Erda nada mais é do que uma solução paliativa, temporária. Alberich fizera a perversa troca, Wotan cogitara, mesmo que tenha negado, entregar a deusa do amor pela construção de seu palácio e por pouco não tomara para si, em definitivo, o anel. Os irmãos gigantes renunciaram ao amor por Freia em favor do ouro: o sentimento, representado por Fasolt e seu real desejo pela deusa é

trägt! Kein Froher soll seiner sich freu'n, keinem Glücklichen lache sein lichter Glanz! Wer ihn besitzt, den sehre die Sorge, und wer ihn nicht hat den nage der Neid! Jeder giere nach seinem Gut, doch keiner genieße mit Nutzen sein! Ohne Wucher hüt' ihn sein Herr; doch den Würger zieh' er ihm zu! Dem Tode verfallen feßle den Feigen die Furcht: so lang' er lebt sterb' er lechzend dahin, des Ringes Herr als des Ringes Knecht [...] (WAGNER, 2009, p. 79).

vencido pela lógica calculista de Fafner. A maldição é, então, definitivamente consumada quando o último golpeia seu irmão até a morte e toma para si os despojos.

Não há qualquer esperança, por ora, de que a lógica perversa da existência seja revertida. Desde o início, como dito anteriormente, o pecado original já havia sido cometido. A natureza está sob o domínio da tecnologia, que por sua vez serve aos desejos de expansão e dominação do homem. Não se vislumbra, ainda, a redenção pelo amor.

Unem-se os deuses mais uma vez de mãos dadas ao entrarem no palácio, e a dança da morte é aqui representada mais uma vez: “os deuses não mais ascendem, mas descendem ao *Valhalla* [Salão dos Mortos]; e Wotan, em uma cena que Chéreau compara à dança da morte medieval, conduz os outros deuses a um lugar que eles não mais acreditam”¹¹ (NATTIEZ, 1980, p. 77, tradução do autor). Chéreau posiciona Loge de maneira a olhar diretamente para o público ao fechar as cortinas. Seu olhar sugere a nós, espectadores, que aquilo que presenciamos até então não é mera alegoria. Loge sabe que o anel também nos tenta, e que também é nossa a tragédia ali representada.

¹¹ The gods no longer ascend but descend to reach this Valhalla; and Wotan, in a scene Chéreau compares to the medieval dance of death, leads the other gods to a place they already no longer believe in. (NATTIEZ, 1980, p. 77).

Figura 16 - Loge



Fon

te: Das Rheingold. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 4. *Screenshot* pelo autor.

3.2 *Die Walküre* [A Valquíria]

3.2.1 Ato I

Figura 17 - Sieglinde



Fonte: Sieglinde. Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 1. *Screenshot* pelo autor.

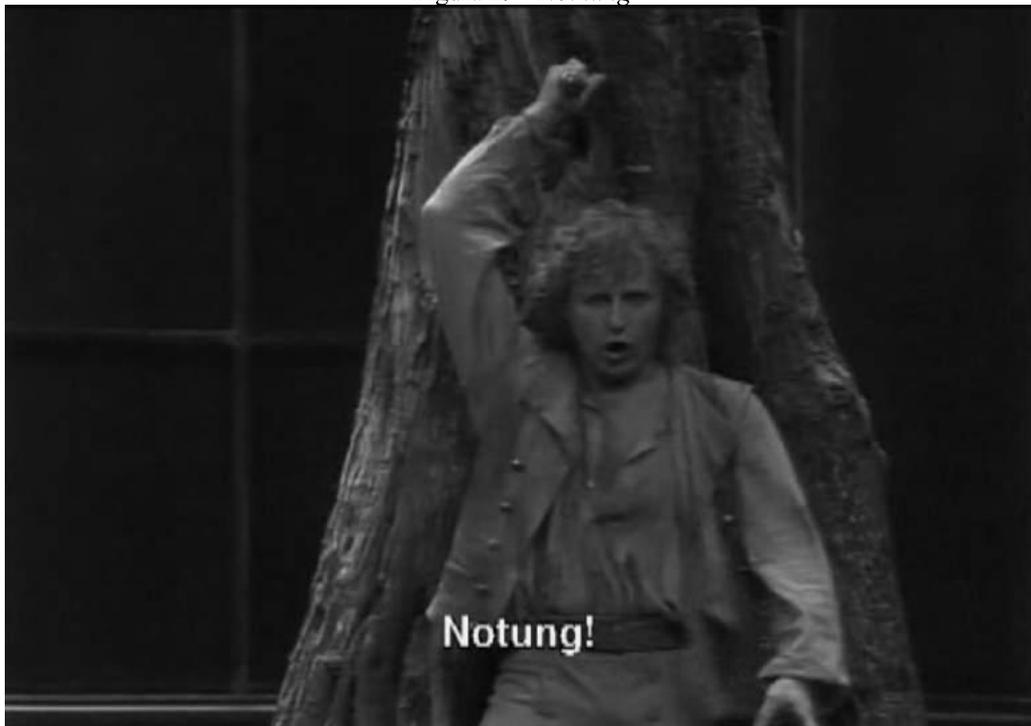
Uma tempestade é desenhada pela orquestra. Pressentido algo de novo, de inusitado, Sieglinde se mostra aflita enquanto anda pela casa assustada. Sua vida monótona e infeliz está prestes a sofrer uma mudança radical. Estamos na casa de Hunding, o dominador marido de Sieglinde. O chão é de terra, à esquerda há uma gigantesca engrenagem, contrastando com as paredes e colunas imponentes; no centro se encontra a árvore em que Wotan cravara *Nothing*, a espada mágica, que possui paralelo com a espada da pedra ou *Excalibur* da lenda do Rei Arthur. A arma, presa a um freixo, também testa aqueles que tentam possui-la, mas apenas o justo herói à conseguirá.

Figura 18 - Rei Arthur retira a espada da pedra em “A espada era a lei”



Fonte: <https://medium.com/>¹²

Figura 19 - *Nothung*



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 1. *Screenshot* pelo autor.

A imensidão do cenário acaba por reforçar a solidão de Sieglinde: é como uma criatura acuada em uma jaula. Siegmund entra afoito, caindo de exaustão. Sieglinde se aproxima com cautela, mas decide ajudar o estranho. Recolhendo água de uma poça no chão, ajuda seu

¹² Figura 18 disponível em: <https://medium.com/@migdomserpa/a-espada-era-alei-1963-6f8352d69f11>. Acesso: 19 maio, 2020.

irmão a recuperar-se dos ferimentos. São almas que já, em alguma instância, se percebem conectadas.

O tema das almas gêmeas que se separam é recorrentes em diversas culturas. No mito do andrógino, Aristófanes conta que antes os humanos eram muito diferentes do que são hoje; possuíam eles três gêneros e eram, portanto, completos em si mesmos.

[...] inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. (PLATÃO, 2003, p. 20).

Segundo ele, o homem, muito poderoso nesta forma, fora punido pelos deuses, que os separaram em dois. Esta separação causara naquele o sentimento de incompletude, a falta que nos impele a buscar almas gêmeas: “Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem [...]” (PLATÃO, 2003, p. 19).

Figura 20 - Andróginos



Fonte: www.john-uebersax.com¹³

O tema se repete, também, no ciclo heroico dos Winnebagos, uma tribo indígena norte-americana. Neste ciclo é descrita a evolução do herói desde sua forma primitiva até a mais sofisticada. É dividido em quatro partes: *Trickster*, *Hare*, *Red Horn* e *Twin*. Atentemo-nos ao estágio *Twin*:

¹³ Figura 20 disponível em: <https://www.john-uebersax.com/plato/myths/androgynous.htm>. Acesso: 26 fev. 2020.

Apesar de os *Twins* serem considerados filhos do Sol, eles são essencialmente humanos e, juntos, vêm a constituir-se numa só pessoa. Unidos originalmente no ventre materno, foram separados ao nascer. No entanto, são parte integrante um do outro e é necessário, apesar de extremamente difícil, reuni-los. Nestas duas crianças estão representados os dois lados da natureza humana. Um deles, *Flesh*, é conciliador, brando e sem iniciativas; o outro, *Stump*, é dinâmico e rebelde. (JUNG *et al.*, 2018, p. 146).

Também os *Twins* acabam por serem punidos devido ao seu poder excessivo.

Os irmãos, filhos de Wotan, remetem aos mitos: são irmãos gêmeos, separados entre si pelo desejo do próprio pai. Ao se reencontrarem, sentem que existe uma ligação entre seus espíritos. Mesmo receosos do sentimento, não podem negá-lo: foram feitos para se unirem. Mas, ao contrário dos andróginos e dos *Twins*, foram separados não por sua prepotência, mas pelo egoísmo de Wotan, que buscara a instrumentalização de ambos em prol de seus objetivos.

Figura 21 - Siegmund e Sieglinde.



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 1. *Screenshot* pelo autor.

Na montagem de Chéreau são figuras simples, com figurinos nada extravagantes. Aparentam, por vezes, serem como crianças, buscando entender, sem sucesso, o mundo e suas intempéries.

Entra Hunding, um homem prepotente e falsamente cordial. É um burguês em ascensão, em mais nobres trajes que o casal. Sua relação com Sieglinde é conturbada. Ela é para ele nada mais do que um objeto. Seu séquito de criados arruma as mesas para que faça sua refeição. Solicita, então, que Siegmund conte sua desafortunada história. Ao contrário de Siegmund, o anfitrião é um homem respeitado e reconhecido por sua comunidade. Hunding não mostra qualquer sinal de respeito ao escutar sobre Siegmund. Pelo contrário, come sua refeição desatento, enquanto seu hóspede fala dos horrores de sua existência.

Figura 22 - Hunding



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 1. *Screenshot* pelo autor.

Após descobrir que Siegmund é o homem que procurava, e já percebendo a atração entre os irmãos, quebra sua mesa em um gesto bufo de masculinidade. Ao ordenar que Sieglinde saia, esta abraça o freixo, atitude que pode representar um chamado inconsciente pela figura paterna. Sozinho, Siegmund repete o caráter do gesto, ao clamar pela ajuda de Wälse. É então que brilha a espada presa ao freixo, indicando que ali se encontrava a arma que o ajudaria.

Sieglinde entra novamente em cena, e após se entregarem um ao outro, as paredes da casa se abrem. A primavera invade o ambiente, e em um rompante de felicidade, Sieglinde vai

ao chão. Nomeam-se Sieglinde e Siegmund noivos e irmãos. Tal mudança dos nomes funciona como rito de passagem, um batismo, para a nova vida que se pretende alcançar. Renovado, Siegmund toma para si *Nothung*. Assim, uniram-se os *Twins*. Mas, como nos mitos, cairá sobre eles uma severa punição divina, separando-os novamente.

3.2.2 Ato II

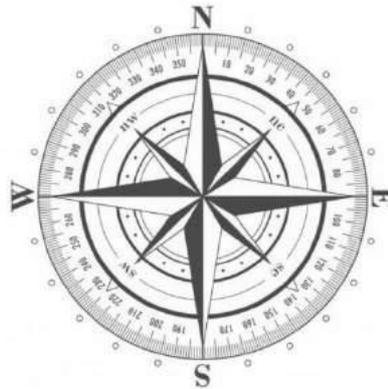
Figura 23 - *Valhalla*



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 2. *Screenshot* pelo autor.

Estamos em um dos aposentos do *Vallhala* [Salão dos mortos]. À direita há um espelho onde se encontra pendurado um luxuoso casaco de Wotan. No centro, um pêndulo gira em torno de uma imagem semelhante à rosa dos ventos. O simbolismo do cenário é evidente: o espelho se refere a percepção de Wotan sobre si mesmo, que começa a ganhar profundidade ao longo da cena; o casaco, sua persona exterior, e, por conseguinte, seus contratos; o pêndulo acima da rosa dos ventos indica o desejo de Wotan, sua força vital, que vai a todas as direções.

Figura 24 - Rosa dos ventos



Fonte: <https://br.freepik.com/>¹⁴

Entra a Brünnhilde, uma das Valquírias. É aqui uma figura jovial e festiva, trazendo à cena uma inocência despreziosa, como nenhum outro personagem até então. Filha e pai brincam um com o outro. Tal intimidade entre os dois é maior do que a que Wotan possui com seus outros filhos, incluindo o restante das Valquírias. Mas, em seguida, a leveza da cena é quebrada ao chegar, furiosa, Fricka, a deusa do matrimônio.

Sentindo-se ultrajada e traída, reclama ao marido o direito de defender Hunding. A deusa cumpre aqui seu papel arquetípico, mas Wagner dá a ela um colorido mais humano quando esta deixa claro que está profundamente insatisfeita com as traições do marido. Wotan é pai de inúmeros seres pelo mundo, o que é motivo para o ressentimento de Fricka em seu casamento. Quando exige a morte de Siegmund, não apenas exerce sua função como divindade, mas também busca satisfazer um desejo de vingança pelo comportamento de seu marido. Fricka consegue que sua vontade seja satisfeita. Ao ordenar que abandone *Wälsung*, o pêndulo perde seu movimento. É iniciada a caminhada de Wotan rumo ao niilismo, à perda de significado.

É neste contexto que o deus irá perceber que buscara se enganar a respeito de seus desejos e atitudes. Sabe ele que seu desejo pelo anel e sua tentativa de consegui-lo indiretamente são a raiz da queda dos deuses. Enquanto era persuadido a trair Siegmund, colocara mais uma vez seu casaco, indicando um retorno ao prólogo, *Das Rheingold* [O Ouro do Reno], e aos contratos que o impedem de agir livremente.

Entra Brünnhilde novamente, claramente preocupada com o rumo que a discussão tomara. Percebe que há algo de errado, e tenta, então, consolar a figura paterna. Wotan está em grave estado de tensão; em um momento de catarse, para em frente ao espelho e reconta

¹⁴ Figura 24 disponível em: https://br.freepik.com/vetores-premium/rosa-dos-ventos_4899574.htm. Acesso em 26 fev. 2020.

sua história. Este ato advém da necessidade de lembrar a própria vida em momentos de perda de significado, buscando, assim, entender o emaranhado de acontecimentos que não se tem consciência no momento da vivência.

Figura 25 - Wotan e Brünnhilde.



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 2. *Screenshot* pelo autor.

Retira Wotan a faixa que cobre seu olho esquerdo, o olho perdido. É interessante perceber que na obra de Wagner o fato de Wotan ter perdido um de seus olhos faz referência a um objetivo material: o casamento com Fricka. Na mitologia original, no entanto, o deus o perdera quando fora até a fonte de sabedoria para enriquecer seu escopo de conhecimentos sobre a existência, uma vez que Mimir, o guardião da fonte, exigira dele este sacrifício como pagamento, o que fora prontamente aceito. Aqui, ao contrário, o objetivo de Wotan é superficial: apenas o fizera para conquistar sua mulher: “quando eu planejei te ganhar como esposa, um olho perdi, como penhor pelo cortejo [...]”.¹⁵ (Wagner, 2017, p. 31, tradução do autor). Este detalhe cênico passa despercebido para a maioria dos diretores que se propõe a trabalhar com o ciclo do Anel, mas, aqui, Chéreau enfatiza esta ilusão material de Wotan, colocando peso no gesto de tirar a faixa; como se o deus pudesse agora admitir a marca de sua superficialidade e sua verdadeira natureza.

¹⁵ Um dich zum Weib zu gewinnen, mein eines auge setzt' ich werbend daran [...]. (WAGNER, 2017, p. 31).

O deus abre mão de negar a realidade, e, ao menos em parte, decide encarar o destino inevitável. Percebera que aquilo que o tornara poderoso, os contratos, também o escravizara. Seu fatídico plano de criar um ser que, por livre e espontânea vontade, recuperasse o anel, fora nada mais do que uma tentativa de autoengano. Os filhos de Wotan são também seus escravos, e não podem, portanto, ir de encontro a seus contratos. Alberich, no entanto, gerara uma cria livre destas amarras, podendo tomar para si o anel.

O pêndulo, que havia voltado a se movimentar enquanto Wotan mencionava o anel, é abruptamente interrompido pelo deus. Wotan despede-se da pompa dos deuses, jogando ao chão seu casaco. O medo de ser destruído pelo Nibelungo cede lugar ao desejo de que o seja. Abençoa, então, o Nibelungo e seu filho: “Então tome minhas bênçãos, filho do Nibelungo! Que você possa herdar agora o que eu abominava; A ganância invejosa deve consumir a pompa vazia dos deuses!”¹⁶ (WAGNER, 2009, p. 148, tradução do autor).

Figura 26 - Wotan



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 2. *Screenshot* pelo autor.

Apavorada ao presenciar tamanha angústia, Brünnhilde tenta negar as ordens de seu pai, afirmando que irá proteger Siegmund. Apesar de não entender a natureza das amarras de Wotan, entende seus sentimentos e desejos verdadeiros. Sabe ela que o pai ama profundamente Siegmund. Mas erra ao pensar que isto o impediria de seguir com sua postura autoritária. Ele a agride violentamente e reafirma suas ordens com graves ameaças.

¹⁶ So nimm, meinen Segen, Niblungen Sohn! Was tief mich ekelt, dir geb' ich's zum Erbe, der Gottheit nichtigen Glanz: zernage ihn gierig dein Neid! (WAGNER, 2009, p. 148).

Entregando sua lança, símbolo de poder, autoridade e da manutenção dos pactos, à filha, irrompe para fora do aposento. Assim, Brünnhilde, confusa e amedrontada, prepara-se para o feito.

O cenário muda para um campo aberto, com uma floresta ao fundo. O casal de irmãos entra em cena, Sieglinde à frente. As vestes rasgadas de ambos indicam quão penosa fora aquela fuga. Siegmund a pede para descansar, mas sua noiva encontra-se transfigurada, em crise de identidade.

Por ter abandonado Hunding, Sieglinde sente-se impura. Presume que, mesmo tendo sido forçada ao casamento, deveria manter os votos que fizera. Pode-se dizer que se encontra em estado pós-traumático, e, talvez, de despersonalização. Em delírio, pressente o que está para acontecer: a morte de Siegmund.

Figura 27 - Sieglinde



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 3. *Screenshot* pelo autor.

A Valquíria aparece em seguida para levar Siegmund até o palácio. Brünnhilde traz consigo o manto branco, resgatando o símbolo da inocência perante o sacrifício. Anuncia ao herói sua morte, buscando persuadi-lo a segui-la, ao afirmar que será recompensado com inúmeros prazeres uma vez que adentrar *Vallhala* [Salão dos Mortos]. Siegmund é

representado aqui como a vítima sacrificial que expiara os pecados de uma comunidade. O caráter ritual, no entanto, não é completado, já que Siegmund irá declinar a proposta.

Figura 28 - Brünnhilde, Siegmund e Sieglinde.



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 3. *Screenshot* pelo autor.

Brünnhilde limpa seu corpo e o prepara para a morte, vestindo-o com o manto. Siegmund tenta levar o manto até Sieglinde, mas é avisado de que não será acompanhado de sua amada. Assim, despreza a veste oferecida por Brünnhilde.

Por ser uma divindade, Brünnhilde não compreende, em um primeiro momento, como o herói poderia recusar sua proposta em favor do amor por aquela mulher. Mas vendo a sinceridade do afeto de Siegmund por sua irmã, consegue condoer-se do drama e jura defendê-lo. Neste momento são dados os primeiros passos de Brünnhilde rumo à sua humanização, intensificada na ópera seguinte.

O herói sai para a batalha, e Sieglinde se contorce em agonia. Brünnhilde tenta defender Siegmund, mas chega Wotan que, junto a Hunding, desfere o golpe fatal. Percebendo seu erro, Brünnhilde foge com Sieglinde enquanto o pai tira, gratuitamente, a vida de Hunding.

Não há romantismo na abordagem de Chéreau. O diretor trata esta cena como o que ela é: uma fria e cruel traição de um pai. A violência aqui representada é como uma ferida irremediável, um marco da crueldade a que podem chegar os homens e os deuses. Siegmund, já ao chão, é ainda repetidamente golpeado e Wotan preocupa-se apenas com a manutenção de sua autoridade, saindo furioso em busca de sua filha.

Figura 29 - Wotan (esquerda), Siegmund (centro), Hunding (direita).



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 3. *Screenshot* pelo autor.

3.2.3 Ato III

O pintor simbolista Arnold Böcklin pintara diferentes versões de sua obra prima “A Ilha dos Mortos”. O quadro apresenta uma paisagem fúnebre e misteriosa, onde navegam duas figuras anônimas em direção a uma ilha deserta. É costumeiro interpretar o barqueiro como Caronte, figura mitológica responsável por atravessar a alma dos mortos pelo Estige e Aqueronte, rumo ao Hades. A ilha é repleta de sarcófagos e janelas, convidando o espectador a imergir em seus mistérios. Ao centro, vemos os Ciprestes, árvores associadas à morte e ao renascimento. Segundo Gibson:

O próprio Bröcklin intitulava “um lugar tranquilo”. [...] O novo título foi sugerido pelo caixão envolvido num pano branco posto no barco, a presença fúnebre dos ciprestes e a esmagadora impressão de imobilidade e silêncio. A figura branca, muito iluminada por um sol poente, contrasta com as formas escuras e verticais das árvores, insensíveis aos raios

oblíquos do astro-rei. Como num sonho, o quadro condensa muitas de sensações e emoções contraditórias.

A escolha que Böcklin fez das imagens não é coincidência. Uma jovem viúva pedira-lhe uma imagem para “sonhar ao pé”, e a serenidade do funeral talvez tenha feito algum eco nas próprias emoções do artista acerca da morte. (GIBSON, 2006, p. 125).

Figura 30 - Island of the Dead. Arnold Böcklin, 1880.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/>¹⁷

Figura 31 - Island of the Dead. Arnold Böcklin, 1883.



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting)).¹⁸

¹⁷ Figura 30 disponível em: <https://www.metmuseum.org/en/art/collection/search/435683>. Acesso em 26 fev. 2020.

¹⁸ Figura 31 disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)#/media/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_III_\(Alte_Nationalgalerie,_Berlin\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting)#/media/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_III_(Alte_Nationalgalerie,_Berlin).jpg). Acesso em: 26 fev. 2020.

Assim como Caronte, as Valquírias são responsáveis por transportar mortos para um outro plano. Estas, no entanto, recolhem apenas as almas de guerreiros mortos em batalha, levando-as ao *Valhalla* [Salão dos Mortos]. Chéreau constrói sua própria versão da obra de Böcklin, ainda mais pungente e ameaçadora: a terra seca onde antes haveria um lago pode se referir ao próprio Reno em decadência, e a ausência dos ciprestes indica que nenhuma forma de vida ou símbolo escapara da destruição. Em Bayreuth, a “Ilha dos Mortos” é uma ilha de *todos* os mortos.

Figura 32 - Ilha dos mortos - Chéreau.



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 4. *Screenshot* pelo autor.

As valquírias estão cumprindo com seu dever, quando Brünnhilde chega em fuga. Implora às irmãs que a ajudem, mas a ameaça da retaliação por Wotan as impede de prestar socorro. Sieglinde, sofrendo com a morte de Siegmund, pede para que a deixem morrer, mas é convencida do contrário quando descobre que está grávida de Siegmund.

Na segunda parte do ato, em que estão a sós Wotan e sua filha, o diretor constrói uma cena profundamente intimista, onde ambos irão se haver com seus sentimentos e projeções sobre o outro.

O deus-pai é defensivo em um primeiro momento. No conflito que vive por condenar sua filha favorita, perpassa momentos de agressividade e de ternura. Apesar de condená-la, sabe em seu íntimo que a agressão contra ela é, também, uma agressão a si mesmo. O desafio cênico deste ato consiste em trabalhar com a devida sutileza estes contrastes. Um arco se forma em ambos os personagens: suas ideias sobre o que acontece e suas próprias motivações não devem ser claras demais para o espectador, como não são claras para aqueles. Com poucos gestos, Chéreau consegue imprimir toda a entranhada gama de conflitos internos de Wotan e Brünnhilde, tornando, mais uma vez, as criaturas mais poderosas do mundo tão humanas quanto nós que os assistimos.

Figura 33 - Wotan e Brünnhilde.



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 4. *Screenshot* pelo autor.

Ato contínuo, Wotan conclama o fogo mágico para cercar a valquíria, mas aqui este fogo não é fruto dos mistérios sagrados do mundo e sim do maquinário industrial do senhor burguês Wotan. Ao fim das *Rheingold* [O ouro do Reno], Loge nos olha nos olhos; em *Die*

Walküre [A Valquíria], Wotan olha para si mesmo, mergulhado em seus pensamentos, e nos resta imaginar o que pensa o deus dos deuses ao traçar seu caminho rumo à autodestruição.

Figura 34 - Wotan



Fonte: Die Walküre. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 4. Screenshot pelo autor.

3.3 Siegfried

3.3.1 Ato I

Siegfried é, sem dúvidas, a ópera que contém a maior carga de humor em todo o ciclo. O protagonista comporta-se como uma criança que desconhece os limites do mundo, do outro e de si mesmo. Esta carga infantil confere à história um colorido de conto de fadas acentuado, mais distante da seriedade mitológica das demais:

Em Siegfried, eu busquei expressar a teatralmente a mágica dos contos de fadas... Ludicidade deveria ser o espírito dominante dos dois primeiros atos:

é uma criança que está no palco...; Deveria se tornar sério apenas depois de o herói descobrir o medo”.¹⁹ (CHÉREAU, 1980, p. 85, tradução do autor).

Aqui poderemos observar o uso que Wagner fez de ironia dramática na construção desta narrativa. A ironia dramática é o dispositivo pelo qual o público é dado a saber mais sobre o que está acontecendo na trama do que os personagens nela envolvidos. São inúmeros os exemplos desta ferramenta no libreto:

Mime não sabe que o andarilho é Wotan, mas nós sabemos; Mime não sabe que o sangue de Fafner permite a Siegfried que escute seus pensamentos assassinos; Siegfried não sabe que Brünnhilde é uma mulher adormecida, e não um cavaleiro.²⁰ (SWITZKY, 2014, s.p., tradução do autor).

Chéreau abraça esta característica e acentua, como veremos a seguir, o desejo do compositor de jogar com a ambiguidade das situações em Siegfried.

O cenário é suntuoso, contém luxuosa arquitetura nas laterais, que contrastam com o chão de características industriais. Novamente uma gigantesca engrenagem chama atenção. Há uma floresta ao fundo, coberta de neblina, mas esta floresta não se mistura com o restante do cenário. É como um ser estranho onde Siegfried vaga em busca de si mesmo. Nas palavras de Colette Godard “O cenário começa com uma arquitetura cuidadosamente construída que rasga, é destruída e é invadida pela natureza. Uma natureza falsa, um floresta onde árvores se movem, pedras são feitas de papelão, desproporcionais.”²¹ (GODARD, 1977, p.38, tradução do autor).

¹⁹ “In Siegfried, I have attempted to express theatrically the magic of fairy tales... playfulness should be the dominant spirit of the first two acts: it’s a child who’s on stage...; it should become serious only after the hero discovers fear”. (CHÉREAU, 1980, p. 85)

²⁰ Mime does not know that the Wanderer is Wotan, but we do; Mime does not know that Fafner’s blood allows Siegfried to hear his murderous thoughts; Siegfried does not know that Brünnhilde is a sleeping woman instead of a knight. (SWITZKY, 2014, s.p.).

²¹ The scenery begins with a carefully constructed architecture that rips, is destroyed and invaded by nature. A false nature, a forest where trees move, rocks are made of cardboard, disproportionate. (GODARD, 1977, p.38).

Figura 35 - Mime



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 1. *Screenshot* pelo autor.

Assim como Dante, o herói encontra-se perdido em sua subjetividade, representada pela floresta misteriosa: “Da nossa vida em meio da jornada achei-me numa selva tenebrosa tendo perdido a verdadeira estrada” (ALIGHIERI, 2002, p.23), mas, ao contrário do poeta, Siegfried não está temeroso da atmosfera que o circunda: está simplesmente desamparado, sem referências.

Mime reclama de sua inabilidade em forjar uma espada forte o suficiente para não se despedaçar sob os cuidados de seu filho adotivo, mas só há uma que poderia fazê-lo: *Nothung*, e Mime não é capaz de forjá-la. O Nibelungo é ainda mais ridículo que seu irmão, Alberich. Aqui, o diretor intensifica o caráter patético de Mime através de detalhes, como quando, no momento em que este chora de frustração, suas lágrimas saem como um esguicho exagerado.

A lamentação é quebrada quando Siegfried irrompe a cena trazendo consigo um urso para amedrontar seu tutor. Há grande tensão entre os dois e a repulsa de Siegfried ao Nibelungo é tão exagerada que por vezes o público se vê tentado a torcer pelo sucesso de Mime.

Figura 36 - Siegfried e Mime.



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 1. *Screenshot* pelo autor.

Mais uma vez Chéreau vai de encontro com as tradições de representação no ciclo. Para o diretor, Siegfried não representa de forma alguma um herói clássico. É, ao contrário, uma força bruta e manipulável: “um adolescente imaturo, excepcionalmente teimoso, mas inacabado e paralisado por sua ignorância de si mesmo e do mundo”²². (SWITZY, 2014, s.p., tradução do autor). A promessa de que ele fosse o “mais augusto herói”, feita em *Die Walküre* [A Valquíria], é ridicularizada pela crueza do comportamento do personagem.

Entra em cena Wotan, como *Wanderer* [andarilho], sua versão mais introspectiva e niilista. Como seu neto, *Wanderer* [andarilho] é agressivo com Mime, que tenta se livrar do hóspede indesejado. Wotan já conhece o desfecho da história e está ali apenas para dar a Siegfried a ferramenta que precisa para forjar *Nothung*: uma espécie de fornalha industrial gigantesca. Isto intensifica ainda mais a ironia dramática em relação a Siegfried, que funciona não como um protagonista que move a ação em prol de seus desejos, mas, sim, como uma peça em um jogo que não sabe que está sendo jogado.

²² “immature adolescent, superbly stubborn, but unfinished and paralyzed by his ignorance of himself and the world”. (SWITZY, 2014, s.p.).

Wotan precisa mobilizar um “**homem de ação** ignorante, para que possa reter poder” (ênfase no original) - Para Chéreau a inconsciência e o instinto tornam-se os traços definidores de Siegfried (...) Siegfried, que é “programado como se não fosse programado”, era, para Chéreau, algo como um enigma: suas ações são a realização involuntária da vontade de outra pessoa.²³ (SWITZY, 2014, s.p., tradução do autor).

Seu grande primeiro feito: forjar a espada, nada mais é do que uma ilusão.

Figura 37 - Mime e Wotan



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 1. *Screenshot* pelo autor.

Mime prepara a poção como um estereotipado “cientista maluco”, delirando sobre a perspectiva de tomar para si o anel. Sobe, então, em uma escada como se esta fosse um glorioso corcel de batalha, veste um cobertor vermelho esfarrapado e

“[...] coroa-se “príncipe dos Nibelungos/ Lorde do mundo!” na parte esquerda do palco, usando uma panela como coroa, enquanto Siegfried, à

²³ Wotan needs to mobilize an “ignorant **man of action**, in order to retain power” (emphasis in original) – and Siegfried’s unconsciousness and instinct became his defining traits for Chéreau (...) Siegfried, who is “programmed as though he were not programmed”, was, for Chéreau, something of a cipher: his actions are the unwitting fulfillment of somebody else’s will. (SWITZY, 2014, s.p.).

direita, empunha sua espada e declara “que todo traidor/trema a seu brilho”. O efeito deste espelhamento é fazer com que Mime pareça ainda mais ridículo em sua declaração; mas esta comparação funciona ainda de outra maneira: a ainda tênue reivindicação de Siegfried como um herói autônomo parece ainda mais frágil quando colocada ao lado de um anão iludido que se proclama um líder incontestável em cima de uma escada balançando.”²⁴ (SWITZY, 2014, s.p., tradução do autor).

Figura 38 - Mime e Siegfried



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 1. Screenshot pelo autor.

3.3.2 Ato II

Estamos no interior da floresta, nos arredores de *Neidhöhle*, a caverna onde se encontra Fafner. Alberich vaga entre as árvores. Wanderer entra em cena. Neste momento teremos uma cena com grande teor psicanalítico.

O ato II

“[...] começa com o que talvez seja o maior exemplo de ironia dramática: quando Wotan e Alberich vagam por *Neidhöhle*, usando chapéus tricorne idênticos e jaquetas militares. [...] Seus figurinos representam a visão que eles tem de si mesmos como guerreiros da liberdade: chapéus tricorne foram o utensílio para cabeça preferido de militares partisans no século dezoito, particularmente durante a revolução americana. Mas também, chamam atenção, de uma maneira que nenhum dos dois percebe, para como ambos se assemelham em sua busca para controlar o tesouro de Fafner. De novo, ambos os personagens acreditam que possuem um conhecimento exclusivo de como a luta entre Siegfried e Fafner irá terminar. E, mais uma vez, suas

²⁴ (...) crowns himself “prince of the Niblungs, / lord of the word!” at the left of the stage, wearing a cooking pot of crown, while Siegfried, at the right, holds up his sword and declares “let every traitor/ quail at your gleam”. The effect of his mirroring is to make Mime seem even more ridiculous in his pose, though the comparison also works the other way: Siegfried’s already tenuous claim to heroic autonomy seems even shakier when he is placed next to a deluded dwarf proclaiming himself an uncontested ruler atop a swaying ladder. (SWITZY, 2014, s.p.).

reivindicações de absoluto conhecimento são minadas por quão pouco eles sabem de si mesmos e do outro.”²⁵ (SWITZY, 2014, s.p., tradução do autor).

Ao usar as mesmas vestes, Wotan e Alberich se tornam *Doppelgänger* [duplo] um do outro. Esta imagem, o duplo, geralmente se apresenta como ameaça ao sujeito que é duplicado; é uma manifestação espelhada que encarna um inconsciente renegado e sintomático, causando, assim, receio àquele que a origina. Existem inúmeros exemplos na cultura de manifestações do duplo: o médico e o monstro, Bruce Banner e Hulk, Dorian Gray e seu retrato, Dr. Frankenstein e sua criatura, O Cisne Negro e Branco de Lago dos Cisnes etc. Comum a todas é o fato de que a sombra se manifesta com características espelhadas à personalidade original. Em “William Wilson”, por exemplo, Edgar Allan Poe conta a história de um estudante cuja vida é arruinada pela constante perseguição de um sujeito muito parecido com ele em seus gestos, vestimentas e fisionomia, mas com atitudes diametralmente opostas. William se frustra com as constantes investidas de sua sombra (também William), contra suas atitudes imorais e acaba, em um momento de raiva, por trancá-la em um quarto e esfaqueá-la em seguida. Mas, ao fazê-lo, se dá conta de que aquilo que atacara era, na verdade, ele mesmo:

“[...] Vi a mim mesmo ainda segurando a espada manchada de sangue e vi o rosto de meu opositor. Era como se eu olhasse a mim mesmo. Olhei para ele diretamente e a sensação continuava, era como se eu olhasse para mim nos mínimos detalhes. Antes de morrer, ele me olhou nos olhos e disse, sem sussurrar:

— Você venceu. Mas de hoje em diante você também é um homem morto. Você morreu para o mundo, para o Paraíso e para a esperança. Você existia em mim, mas agora você pode ver com seus próprios olhos ou pelo espelho que a minha imagem é a sua. A minha morte é a sua morte. Você assassinou a si mesmo, William.” (POE, 2011, p. 26).

Graficamente esta relação conflituosa do duplo fica ainda mais clara no episódio “Jack vs *Mad Jack*” (2001), da animação “Samurai Jack”:

²⁵ [...] begins with perhaps the most overt example of ironic doubling, as Wotan and Alberich stalk around *Neidhöhle*, wearing identical tricorne hats and military jackets. (...) Their costumes represent their view of themselves as freedom fighters: tricorne hats were the headgear of choice for military partisans in the eighteenth century, particularly during the American revolutionary war. But they also call attention, in a way that neither character fully realizes, to how much they resemble each other in their bids to control Fafner’s treasure. Again, both characters believe they have special knowledge of how the fight between Siegfried and Fafner will turn out. And again, their claims to absolute insight are undercut by how little they know about themselves and each other. (SWITZY, 2014, s.p.).

Figura 39 – A aparição de Mad Jack.



Fonte: Samurai Jack. Genndy Tartakovsky. Temporada 1, episódio 8. *Screenshot* pelo autor.

Por fim, a sombra costuma aparecer em momentos em que o ego do sujeito e sua estrutura consciente estão, em geral, fragilizados. Em “Cisne Negro” (2010), a protagonista Nina se vê obrigada a lidar com o lado oposto de sua personalidade ao encarnar os dois cisnes no Ballet “Lago dos Cisnes”, de Tchaikovsky. A garota delicada e frágil consegue encarnar o cisne branco com facilidade, mas é atormentada pela faceta mais ativa e sexual de seu ser, encarnada no cisne negro. Ao fim da trama, Nina não consegue fazer a integração entre ambos os polos de sua psique e acaba por sucumbir.

Figura 40 - Jack percebe que o duplo é ele mesmo.



Fonte: Samurai Jack. Genndy Tartakovsky. Temporada 1, episódio 8. Screenshot pelo autor.

Como nos exemplos anteriormente citados, Wotan e Alberich são personalidades que se misturam e funcionam como sombras de si mesmas em suas aspirações e desejos. Wotan, a face mais nobre de Alberich; Alberich, o inconsciente infantil de Wotan. Chegam a tocar o rosto um do outro, causando mútua repulsa. Em alguma medida o deus reconhece que não passa de homem preso a suas aspirações mais baixas, à sua sombra. Wotan também se encontra fragilizado no momento em que Alberich se torna seu *Doppelgänger* [duplo]: Siegfried é sua última esperança de conseguir o anel. A única possibilidade de salvação para o deus seria não lutar contra sua faceta mais baixa, mas sim, integrá-la à sua totalidade, dando-a espaço e oportunidade de atuação simbólica, o que não irá acontecer. Wotan rejeita seu Alberich interior e não à toa o personagem perde a razão de existir e passará, após esta cena, a apenas esperar por sua destruição.

Figura 41 - Alberich e Wotan



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 2. Screenshot pelo autor.

Saem ambos. Siegfried entra e se coloca a perguntar sobre como seriam outros seres humanos, especialmente sua mãe. Toda a prepotência do personagem, sua face de criança mimada e controladora é ligeiramente apagada quando somos convidados a olhar com maior empatia as dores de um menino/homem que não possui nenhuma referência. Siegfried não entende empatia, morte e a dor pois não sabe suas origens.

O singelo encontro com o pássaro, em seguida, é carregado de um pessimismo gigantesco quando nos é revelado que, mais uma vez, a natureza se encontra torcida e subjugada: a ave está presa em uma gaiola.

Figura 42 - Siegfried e o pássaro.



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 2. Screenshot pelo autor.

E, de novo, vemos a natureza retorcida quando o dragão Fafner é caracterizado como uma fera de brinquedo. O monstro aqui nada mais é do que um produto da indústria. Aquilo que deveria ser amedrontador por suas características míticas se torna símbolo da banalização e da conversão da fantasia em produto. Aquilo que sempre se apresentara ao homem como sagrado, distante e mágico se tornara banal.

“À medida que aumenta o conhecimento científico, diminui o grau de humanização do nosso mundo. O homem sente-se isolado no cosmos porque, já não estando envolvido com a natureza, perdeu sua “identificação natural” com os fenômenos naturais. E estes, por sua vez, perderam aos poucos suas implicações simbólicas. O trovão já não é a voz de um deus irado nem o raio o seu projétil vingador. Nenhum rio abriga mais um espírito, nenhuma árvore é o princípio de vida do homem, serpente alguma encarna a sabedoria e nenhuma caverna é habitada por demônios. Pedras, plantas e animais já não tem vozes para falar ao homem, e ele não se dirige mais a eles na presunção de que possam entendê-lo. Acabou-se o seu contato com a natureza, e com ele foi-se também a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava.” (JUNG et al., 2017, p. 120).

O medo que Fafner deveria despertar é, agora, o medo diante da redução dos símbolos e da perda de significado.

Figura 43 - Siegfried e o dragão.

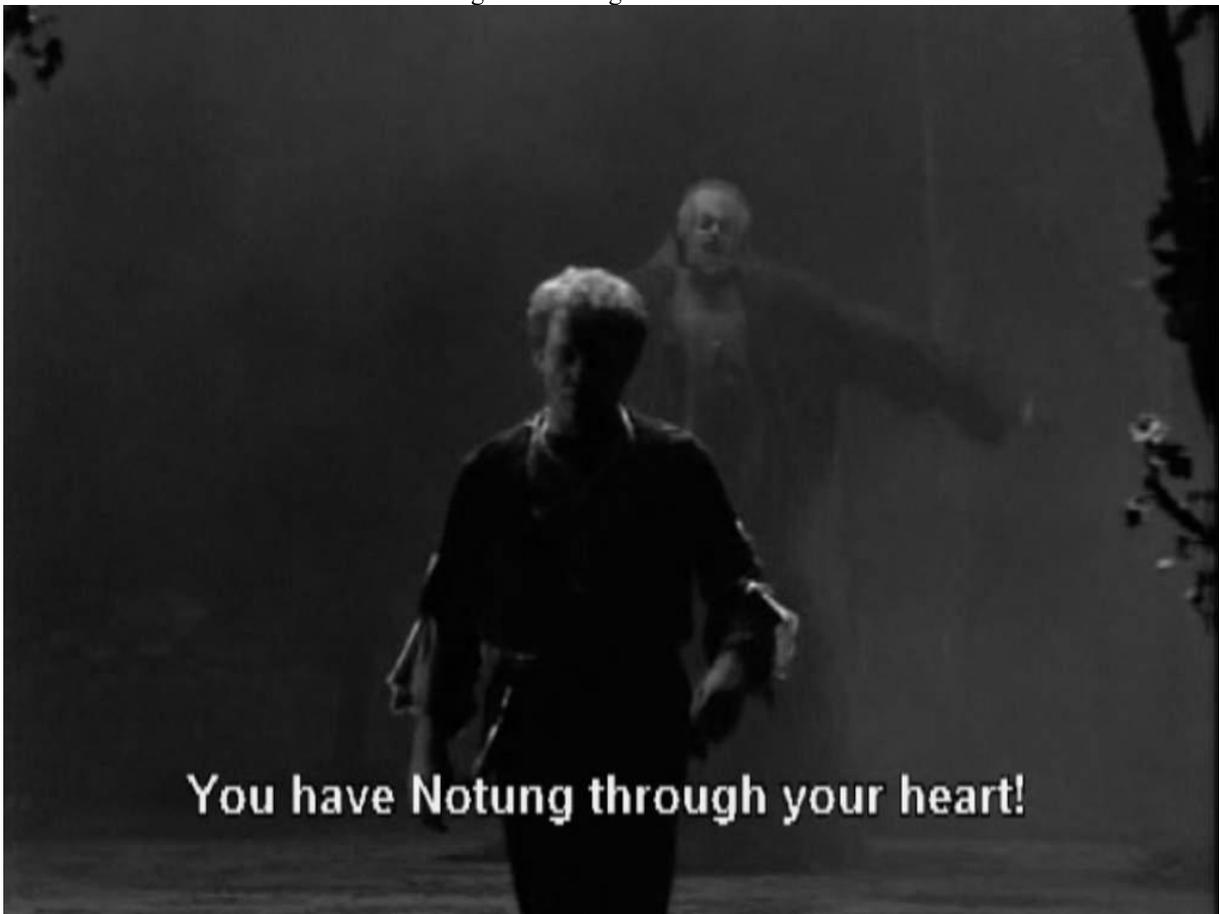


Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 2. *Screenshot* pelo autor.

Siegfried permanece alheio a tudo isso. O herói/criança continua a viver em um mundo onde a ação pertence exclusivamente aos adultos que o circundam. Na cena do aparecimento de Fafner,

“Siegfried toca sua trompa de caça e, então, descende pelo palco, sem saber que um dragão apareceu atrás dele. Depois de Siegfried matar Fafner em sua forma de dragão, ele bate suas mãos e desce pelo palco para ser surpreendido, de novo, pela aparição de Fafner como gigante. Este é um homem que não aprende pela experiência. Mas também, ele está acostumado a viver em um mundo aonde tudo acontece, literal e figurativamente, pelas suas costas.”²⁶ (SWITZY, 2014, s.p., tradução do autor).

Figura 44 - Siegfried e Fafner.



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 2. *Screenshot* pelo autor.

3.3.3 Ato III

²⁶ Siegfried blows on his hunting horn and then descends downstage, unaware that a dragon has appeared just behind him. After Siegfried slays Fafner in his dragon form, he slaps his hand and descends downstage in time to be surprised from behind, again, by Fafner's reappearance as a giant. This is a man who does not learn from experience. But then, he is also accustomed to living in a world where everything happens, literally and figuratively, behind his back. (SWITZY, 2014, s.p.).

Wotan intima Erda a acordar de seu sono da sabedoria. A deusa que antes impregnara Wotan, pela primeira vez, com o medo e a angústia de sua ruína, é agora requisitada apenas para que ele mesmo possa reafirmar sua queda.

Figura 45 - Wotan e Erda.



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 3. *Screenshot* pelo autor.

Erda entra ao palco enrolada em panos pesados, se arrastando como um paquiderme. Este dispositivo do figurino é capaz de, por si só, diminuir o ritmo da cena, dando à personagem um peso físico e simbólico. Ao dialogar com a deusa, Wotan busca um contato com seu inconsciente mais profundo: “Erda, a mais sábia das mulheres, conhece tudo quanto as profundezas ocultam, tudo quanto encerram o ar, a água, os montes e os vales. Só ela pode perscrutar o coração secreto do mundo;” (NEWMAN, 1957, P. 202). Não à toa se encontrava em sono eterno.

Surpresa com a decisão de Wotan sobre condenar Brünnhilde, afirma:

“Confusa estou desde que acordei; selvagem e estranho me parece o mundo! A Valquíria, filha de Wala, está acorrentada ao sono enquanto sua mãe que tudo sabe dormia! Então o mestre da rebeldia pune a rebeldia? O

incentivador da ação pune a ação? Aquele que defendia o direito, que sustentava a verdade, se volta contra o direito e reina através de mentiras? Não me prenda mais! Que o sono envolva minha sabedoria!”²⁷ (WAGNER, 2009, p. 294, tradução do autor).

Percebemos a fundamental importância do encontro entre os dois nesta fala de Erda. Se esta é o pensamento inconsciente, a fala anterior deixa claro que Wotan condenara seu próprio comportamento. Apesar de superficialmente o deus buscar o poder e a glória, no fundo sabe ele que suas ações são desprezíveis, e, ao punir Brünnhilde, Wotan inconscientemente rejeitava as características fundamentais de seu comportamento e de sua personalidade.

No embate que se segue entre Siegfried e seu avô, a velha ordem é, por fim, subjugada. O insolente herói rejeita qualquer autoridade, especialmente a dos mais velhos, para quem ele reserva apenas o desprezo. No esfacelar de sua lança, representante fálico de autoridade, Wotan recebe o golpe final da perda de significado e sentido de sua existência, ao seu exato oposto deixa ele agora a herança do mundo.

Figura 46 - Siegfried e Wotan.



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 3. Screenshot pelo autor.

Ambos Siegfried e Brünnhilde estão, até este momento da história, em uma etapa infantil de desenvolvimento. O fato de Siegfried não compreender o medo implica que ele também

²⁷ Wirr wird mir, seit ich erwacht: wild und kraus kreis't die Welt! Die Walküre, der Wala Kind, büß't in Banden des Schlafs, als die wissende Mutter schlief? Der den Trotz lehrte, straft den Trotz? Der die That entzündet, zürnt um die That? Der die Rechte wahr, der die Eide hütet, wehret dem Recht, herrscht durch Meineid? Lass' mich wieder hinab! Schlaf verschließe mein Wissen! (WAGNER, 2009, p. 294).

não compreende a realidade, já que o mecanismo do medo é um dos que permite nos proteger dos perigos do mundo externo. É o medo de sermos destruídos que nos impede de arriscar em demasiado nossa segurança, e, para a psicanálise, é o medo da castração que irá impelir o garoto a se desprender da figura materna, levando-o a desenvolver fases posteriores da sexualidade.

Brünnhilde, por sua vez, era retratada como a filha perfeita, aquela que está em alinhamento e simbiose com seu pai. No momento em que Frika interfere nesta simbiose a consequência imediata é que Brünnhilde se rebela contra a madrasta, também em um movimento edipiano, afinal, o desejo que esta primeiro desrespeitara fora o desejo de Fricka de destruir os *Wälsungen* (expresso em um longo discurso de reafirmação como esposa). É, assim, possível que a insubordinação de Brünnhilde contra Fricka seja uma reafirmação de sua tentativa de proximidade com o pai e desautorização da figura que se interpõe a isso. É então que Wotan interrompe gravemente o desenvolvimento de sua filha rumo à sua maturidade com o sono profundo:

Muitos heróis de contos de fadas, num ponto crucial de seu desenvolvimento, caem num sono profundo ou renascem. Cada despertar ou nascimento simboliza a conquista de um estado mais adiantado de maturidade e compreensão. É uma das maneiras de o conto de fadas estimular o desejo de um significado mais elevado na vida: consciência mais profunda, maior autoconhecimento e mais maturidade. (BETTELHEIM, 2014, p. 297)

Figura 47 - Brünnhilde



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 4. *Screenshot* pelo autor.

Os dois descobrirão o medo ao se encontrar, sendo Siegfried o primeiro. É um medo que também se torna mais intenso diante do paradoxo de perda de individualidade *versus* constituição do sujeito que o desejo sexual pode causar. Em seguida, o herói despertará sua amada com aquilo que é, também, um símbolo muito recorrente em contos de fadas: o beijo. “O beijo do príncipe rompe o encanto do narcisismo e desperta uma feminilidade que até então não se desenvolvera. Só se a donzela se transforma em mulher a vida pode prosseguir” (BETTELHEIM, 2014, p. 325.). E, se em um primeiro momento Brünnhilde mostra entusiasmo com o encontro, logo em seguida ela também será assolada pela angústia de descobrir o medo. A semideusa, portadora de certa santidade e reverência, se vê extremamente ameaçada uma vez que percebe sua humanidade. É o golpe final no narcisismo infantil de ambos, o choque com a condição humana. Agora, como adultos, poderão eles darem continuidade aos eventos que culminarão na destruição final dos ideais: o crepúsculo dos deuses.

Figura 48 - Brünnhilde e Siegfried.



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 4. Screenshot pelo autor.

3.4 *Götterdämmerung* [Crepúsculo dos Deuses]

3.4.1 Ato I

O tom dado ao início do capítulo final desta saga é de inegável pessimismo. As Nornas, tecelãs do destino, estão a rememorar os acontecimentos passados até então. No entanto, com crescente pesar, percebem que não mais veem o destino com clareza. A ordem estabelecida até então está para desaparecer. Afinal, se Deus está morto, a quem pertence a narrativa?

Fora Wotan, que em seu desejo de nutrir-se da árvore da sabedoria do mundo, arrancara-lhe um galho e deste fez sua lança. A ferida embranqueceu e secou a árvore e sua fonte de sabedoria. Wotan cometera um pecado ainda maior do que aquele cometido por Alberich: se o *Nibelungo* torcera a natureza do amor, Wotan torcera a natureza do mundo.

Neste aspecto, a mitologia de todas as culturas convergem: há, repetidamente, algo a que se possa chamar de “pecado original”. No cristianismo, este pecado também consiste em alimentar-se (mutilando-a) da árvore do conhecimento do bem e do mal, ou, em outras palavras, da árvore da sabedoria do mundo. Assim também o fez Wotan, em uma tentativa de aprisionamento do devir; um aprisionamento prático, na forma de dominação, e metafórico, na tentativa de adquirir esta sabedoria. O deus tomara para si parte do mistério sagrado do mundo, no que consiste a árvore e sua fonte. Quando aquele retira o galho para deste forjar a lança, também profanara o divino, dando-lhe forma e função.

Figura 49 - The Temptation and Fall of Eve. William Blake, 1808.



Fonte: <https://medium.com/>²⁸

²⁸ Figura 49 disponível em: <https://medium.com/@andrewpgsweeny/adam-and-eve-32e68f71cec4>. Acesso em: 09 maio 2020.

É importante ressaltar que não se pode explicar em detalhes o que a árvore, Wotan e as mitologias em geral simbolizam. Apesar de nos proporcionarem um entendimento intuitivo do mundo, o símbolo não revela sua natureza com exatidão:

“[...] uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão.” (JUNG *et al.*, 2017, p. 19.)

A corda se rompe, como se rompera também a ordem do mundo. Assustadoras e assustadas estão aquelas que não mais podem saber do destino.

Figura 50 - Nornas.



Fonte: Götterdämmerung. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 1. *Screenshot* pelo autor.

Na cena seguinte Brünnhilde contempla, em nostalgia, sua antiga armadura. Há um encantamento mútuo entre o casal, mas a Valquíria busca se realizar projetando-se nos feitos futuros de Siegfried. Brünnhilde não vê significado em sua nova vida, falta-lhe o poder e glória que outrora possuía.

Figura 51 - Brünnhilde



Fonte: *Götterdämmerung*. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 2. *Screenshot* pelo autor.

É através de Siegfried que ela irá agora se realizar, e, como penhor de sua fidelidade, o herói confere a ela a posse do anel. Siegfried leva a armadura de sua amada consigo, afirmando que seus feitos são os feitos de Brünnhilde. Mas durante o interlúdio orquestral fica claro o isolamento da Valquíria, acentuado pelo afastamento da câmera.

Chéreau intensifica ainda mais sua crítica ao comportamento humano através da maneira pela qual os Gibicungos se vestem. São representados de smoking (Günther), terno (Hagen) e um vestido de gala (Gutrune). No contexto do teatro é, provavelmente, assim que estaria vestida também a plateia. Os desajeitados e gananciosos Gibicungos, ao contrário de Siegfried, de armadura, são (e serão ainda mais democráticos neste aspecto com a aparição do coro) uma projeção de nós, o público.

Figura 52 - à esquerda: Gutrune, Günther e Hagen; à direita: Hagen, Siegfried e Günther.



Fonte: *Götterdämmerung*. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 3. *Screenshot* pelo autor.

Entra Siegfried no palácio, sendo bem recebido por seus anfitriões. Quando a ele é oferecida a bebida que causará seu esquecimento, já aparenta estar interessado sexualmente em Gutrune. É um pequeno detalhe dentro do contexto da cena, mas que é capaz de dar a ele uma imensa carga de humanidade, uma vez que sugere que já antes do feitiço acontecer, o herói seria capaz de trair seu mais sagrado juramento de amor.

Figura 53 - Gutrune e Siegfried.



Fonte: Götterdämmerung. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 3. *Screenshot* pelo autor.

É feito o pacto que selará o destino de Siegfried: o herói irá tomar para Günther sua própria esposa. Logo após a partida dos demais, Hagen tem sua solidão interior evidenciada: o anti-herói aguarda silenciosamente o desenrolar de seu plano, sentado em uma cadeira, oprimido pela vastidão de um império que não lhe pertence, e, como veremos adiante, oprimido, também, pelo império imaginário de seu pai, que nunca irá se concretizar.

Figura 54 - Hagen



Fonte: *Götterdämmerung*. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 3. *Screenshot* pelo autor.

Brünnhilde está imersa em seus pensamentos, isolada em sua prisão particular, quando percebe a aproximação de alguém. A ilha dos mortos retorna com sua carga de quietude opressiva e a morte de Brünnhilde é sua impossibilidade de agir de acordo com sua própria vontade. Ao ver que a visitante se trata de sua irmã Waltraute, também uma Valquíria, espera que esta traga a boa nova de uma mudança de posição de Wotan, que a tivesse enviado para revogar sua cruel sentença. Mas algo ainda mais inesperado acontece: Waltraute anuncia que Wotan desistira de suas batalhas, aguardando pacientemente seu fim. Vale ressaltar que ambas se vestem da mesma maneira nesta cena, seria Waltraute um alter ego do valquíria, uma mensageira inconsciente (ou uma memória projetada) daquela menina inocente que traíra seu pai?

Os apelos da irmã para que Brünnhilde salve seu pai, retornando o anel para as damas, são ineficazes. Brünnhilde argumenta que o anel agora é a aliança do amor entre ela e Siegfried, que é o bem mais precioso que possui, que o objeto vale para ela mais do que a vida de todos os deuses. Mas talvez não seja por amor a Siegfried que a Valquíria nega auxílio aos deuses. Brünnhilde fora, afinal, presentada com algo ainda mais tentador e satisfatório que isso: a vingança. Vendo em suas mãos o poder de quitar o saldo de rancor a seu pai, aproveita a chance para negar qualquer auxílio à raça dos Deuses.

Neste momento, a única personagem que poderia de alguma maneira ser declarada inocente, mostra que a todos atinge a ganância do anel, a ganância do poder, que a todos assola a mesquinha, o rancor, o ódio e baixeza de caráter, e que sob o nome do amor podemos projetar as mais cruéis entranhas da subjetividade humana.

Mas a maldição da qual o anel se alimenta preparara a Brünnhilde um destino muito mais cruel do que aquele que pertencerá ao deus maior. Em furor pela expectativa de Siegfried, a Valquíria encontra-o como um novo carrasco: disfarçado na forma de Günther. Günther-Siegfried toma para si o despojo de sua mais nova conquista e Brünnhilde se desespera ao acreditar ser esta a última cartada na longa e injusta tortura que seu pai a condenara a viver. Sem o anel e sem o amor, Brünnhilde é levada como uma escrava aos Gibicungos.

Figura 55 - à esquerda: Brünnhilde e Waltraute; à direita: Siegfried (como Günther) e Brünnhilde.



Fonte: *Götterdämmerung*. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 4. *Screenshot* pelo autor.

3.4.2 Ato II

O início do ato dois de *Götterdämmerung* [Crepúsculo dos Deuses] pode ser considerado um dos momentos mais sombrios de todo o anel. O cenário está construído em uma arquitetura que lembra os modelos mais clássicos de construção. No entanto, os prédios visíveis à beira do Reno aparentam ao mesmo tempo estarem abandonados, com portas cerradas por tábuas de madeira e preenchidos por amontoados de trabalhadores. É como se tratasse de um monumento a um tempo que não existe mais, um tempo agora sufocado pela pressa megalomaniaca do capitalismo. A cidade não mais é morada de pessoas, ela deve servir a um objetivo prático, assim como os trabalhadores. A terra dos Gibicungos é uma terra morta, escura e deprimente.

Hagen está sentado em um píer, não sabemos se em sonho ou acordado, quando aparece Alberich. O motivo por que se trata de uma cena tão sombria é o evidente abuso psicológico sofrido por Hagen. O filho de Alberich é apenas um objeto nas mãos de seu pai, como são também os de Wotan, mas, diferentemente destes, Hagen não possui nenhum desejo, nenhuma vontade de viver, que poderia se manifestar em se submetendo e mantendo um desejo secreto de rebeldia ou se rebelando de fato e rompendo seus laços com o pai, como a Valquíria, Siegmund e Siegfried fizeram. Alberich é o pai abusador que joga com o amor e a dependência de sua prole, um pai que tira prazer no anular o outro, como se estivesse se vingando da humilhação que sofrera pelas damas do Reno. O filho do Nibelungo, o triste Hagen, é apenas um braço de seu criador, um ser sem nenhum desejo, digno de pena.

Figura 56 - Hagen



Fonte: *Götterdämmerung*. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 5. *Screenshot* pelo autor.

“[...] Velho na juventude, fraco e pálido, odiando os felizes, eu nunca estou feliz.”²⁹ (WAGNER, 2009, p. 368, tradução do autor).

Quando Hagen convoca o coro com seu assustador grito de guerra, entram, assustados, os cidadãos comuns, homens do proletariado. Não entendem o porquê de Hagen os terem convocado às armas, mas logo é anunciado que devem fazer preparativos para um sacrifício aos deuses em comemoração à nova esposa de Günther.

Brünnhilde chega como um animal, um prêmio de caça a ser exibido. Vai sendo arrastada por Günther no meio da multidão. Mais uma vez a veste branca fica evidente como

²⁹ [...] frühalt, fahl und bleich, hass' ich die Frohen, freue mich nie! (WAGNER, 2009, p. 368).

representação da vítima. O figurino de Brünnhilde, apesar de ter sido usado anteriormente, cria agora um gigantesco contraste com todos os outros personagens em cena. O figurino de Siegfried, ao contrário, mostra que já se adaptara àquele contexto, se vestindo como os demais.

Figura 57 - à esquerda: Brünnhilde e Günther; à direita: Siegfried e Guttrune.



Fonte: *Götterdämmerung*. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 6. *Screenshot* pelo autor.

A resignação da Valquíria é substituída por desnor-teio e fúria ao se perceber traída por Siegfried. Segue-se então o engodo entre os personagens principais quando Brünnhilde contesta tudo o que está acontecendo e acusa Siegfried de tê-la traído e lhe roubado o anel.

Fazem Siegfried e Brünnhilde o juramento de que falam a verdade, tomando a lança de Hagen como testemunha. O filho do Nibelungo funcionara aqui como Iago, de Otello: é o vírus que semeia a discórdia entre aqueles que são (teoricamente) justos. O juramento a Hagen, tanto o de Siegfried no primeiro ato, quanto o deste momento, é a sentença de morte para todos, tão destrutivo quanto todos os que foram selados por Wotan. Poder-se-ia inferir que os laços que se firmam no Anel são laços de destruição: não haverá na história do ciclo nenhum que tenha sido feito por amor e que não fosse violentamente desfeito (Siegmund e Sieglinde, Brünnhilde e Wotan, Brünnhilde e Siegmund, Siegfried e Brünnhilde etc.). O poder contaminara as relações entre os personagens do ciclo e as tentativas de dar àquele limites e forma (os contratos e juramentos) não se mostraram em nenhum momento eficazes a longo prazo. Os mandamentos do anel, portanto, do poder, são imperativos de discórdia.

O fim do Ato é marcado por mais uma aliança: entre Hagen e Brünnhilde. A aliança de amor entre os heróis será destruída em prol do anel. Siegfried, o inocente e bravo herói, deve morrer para expiação de sua traição, assim como Brünnhilde adiante. Siegfried é mais uma das vítimas sacrificiais a pagar pelos pecados do mundo.

Figura 58 - Brünnhilde, Günther e Hagen.



Fonte: Götterdämmerung. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 6. Screenshot pelo autor.

3.4.3 Ato III

Está seca a gigantesca barragem que continha as águas do rio Reno. O fluxo da vida, antes torcido, cessou. A barragem é agora uma fantasmagórica lembrança daquilo que um dia fora o ciclo natural. O que vemos não é mais o corpo da vida, é seu esqueleto.

Entram as damas cantando tristemente sobre a perda do anel. Retomam, mais uma vez, o tema da dança macabra e, ao se arrastarem na dança, não vemos mais a jovialidade com que antes foram capazes de encantar o Nibelungo. São seres deprimidos pelas circunstâncias, condenadas a lamentar incessantemente a perda do ouro. Entra Siegfried, que veementemente nega a elas a devolução do anel amaldiçoado, mesmo tendo estas se arrastado ao chão a pedi-lo e avisando-lhe das consequências que viriam caso não lhe atendessem o pedido.

Figura 59 - Damas do Reno.



Fonte: Götterdämmerung. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 7. *Screenshot* pelo autor.

Figura 60 - Damas do Reno e Siegfried.



Fonte: Götterdämmerung. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 7. *Screenshot* pelo autor.

Saem as damas e entram os caçadores, Hagen e Günther. Os homens estão preparando uma refeição quando Hagen pede a Siegfried que conte sobre a caçada. O herói conta que não fora bem sucedido na caça e que três damas lhe avisaram que ainda hoje morreria. Siegfried reclama que está com sede e Hagen lhe oferece vinho. Siegfried convida, então, Günther para que compartilhe da bebida com ele. O Gibicungo diz que a bebida está pálida, somente o sangue do herói ela contém, ao que, inocentemente, Siegfried mistura sua taça à dele sujando de vinho as mãos de Günther. Sendo as mãos sujas deste “sangue” o prenúncio de morte de ambos.

Figura 61 - Günther e Siegfried.



Fonte: *Götterdämmerung*. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 7. *Screenshot* pelo autor.

Após lavar as mãos, como o fez Pôncio Pilatos ao fim do julgamento de Cristo, Günther se utiliza do manto branco para secá-la, indicando a morte de Siegfried a seguir. Agora, ao chão, o manto servirá como um túmulo para o herói.

Figura 62 - Günther e seus vassallos.



Fonte: *Götterdämmerung*. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 7. *Screenshot* pelo autor.

Siegfried começa a narrativa de suas aventuras e bebe a poção que, sem que se dê conta, lhe restituirá a memória. Enquanto o faz, percebemos que está no palco a gaiola onde estava o pássaro que o salvara da morte pelas mãos de Mime. Mas o pássaro está morto. Não há ninguém, nem mesmo Wotan, que possa salvá-lo agora.

Figura 63 - Siegfried e o pássaro.



Fonte: *Götterdämmerung*. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 7. *Screenshot* pelo autor.

Todos escutam, espantados, que Siegfried já havia conhecido Brünnhilde e que o caminho até ela fora conhecido através de um pássaro. No original, Siegfried veria dois corvos voando acima dele antes que Hagen o matasse. Estes corvos podem ser a representação da própria raça dos deuses, uma vez que Wotan possui um par deles: “Hugin e Minin, que voam durante o dia sobre o mundo e, quando retornam, contam ao deus tudo o que viram” (BULFINCH, 2014, p. 488). Nesta montagem o casal de pássaros está morto, e, ao representá-los assim, Chéreau encontra uma maneira de representar, também, o fim do poderio dos deuses.

Figura 64 - Hagen e Siegfried.



Fonte: Götterdämmerung. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 7. *Screenshot* pelo autor.

Com a morte de Hugin e Minin, Wotan não possui mais seus olhos rondando pelo mundo, e nem mais poderá contar com qualquer descendência: Siegfried é, então, assassinado.

Figura 65 - Siegfried e Hagen.



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 7. *Screenshot* pelo autor.

O herói cai sobre o manto enquanto desce a cortina. Apenas seu corpo é iluminado, e, aos poucos, entra o coro, que contempla o cadáver ao som da marcha fúnebre. O Sacrifício de Siegfried é um sacrifício para todos. Morto, o herói sem medo restituíra sua honra.

Figura 66 - Siegfried, coro.



Fonte: Siegfried. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 7. *Screenshot* pelo autor.

De volta aos palácio dos Gibicungos, Hagen anuncia, com certo sadismo, a morte de Siegfried a Guttrune. Seu corpo é levado de volta à cena envolto pelo manto, agora sujo de sangue. Após confessar o crime, Hagen tenta se haver do anel preso a Siegfried, mas este, por milagre, levanta seu braço e o impede.

Figura 67 - Siegfried e Hagen.



Fonte: Götterdämmerung. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 8. *Screenshot* pelo autor.

Neste momento Brünnhilde compreende que todo seu sofrimento fora assim para que pudesse se tornar uma mulher de sabedoria. É somente ela, a filha renegada, a filha que diretamente confrontara Wotan (e, portanto, confrontara a própria representação física de poder e autoridade), que poderia desfazer a maldição. A maldição que não está só encarnada no anel, mas a maldição que é a presença dos gananciosos deuses no mundo.

Figura 68 - Brünnhilde e Siegfried.



Fonte: Götterdämmerung. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 8. Screenshot pelo autor.

É chegada a hora do crepúsculo dos deuses. Brünnhilde ordena que o fogo seja levado até o *Valhalla* [Salão dos Mortos], saltando à pira a seguir. Assim, o anel é restituído ao Reno e os deuses são destruídos.

Figura 69 - Brünnhilde



Fonte: Götterdämmerung. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 8. Screenshot pelo autor.

Mas, em termos de direção, como terminar a saga? Afinal, o que representa a morte dos deuses para aqueles que ficam? Estas são perguntas com múltiplas respostas.

Em Gaia Ciência, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, amigo de Wagner, levanta estas questões sobre a morte (perda de relevância) de deus:

“Para onde foi Deus? - Exclamou - É o que vou dizer. Nós o matamos - Você e eu! Nós todos, nós somos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos esvaziar o mar? Quem nos deu uma esponja para apagar o horizonte? Que fizemos quando desprendemos esta terra da corrente que ligava o sol? Para onde vai agora? Para onde vamos nós? Longe de todos os sóis? Não estamos incessantemente caindo? Para diante, para trás, para o lado, para todos os lados? Haverá ainda um acima e um abaixo? Não estaremos errando como num nada infinito? O vazio não nos persegue com seu hábito? Não faz mais frio? Não vêem chegar a noite, sempre mais noite? Não será preciso acender os lampiões antes do meio-dia? Não ouvimos nada ainda do barulho que fazem os coveiros que enterram Deus: Não sentimos nada ainda da decomposição divina? - Os deuses também se decompõem! Deus morreu! Deus continua morto! E fomos nós que o matamos! Como haveremos de nos consolar, nós, assassinos entre os assassinos! O que o mundo possuiu de mais sagrado e de mais poderoso até hoje sangrou sob nosso punhal - quem nos lavará deste sangue? Que água nos poderá purificar? Que expiações, que jogos sagrados seremos forçados a inventar? A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós? Não seremos forçados a tornarmos nós os próprios deuses - mesmo que fosse simplesmente para parecermos dignos deles? Nunca houve ação mais grandiosa e aqueles que nascerem depois de nós pertencerão, por causa dela, a uma história mais elevada do que o foi alguma vez toda essa história.” (NIETZSCHE, 2017, p. 129).

O fim dos deuses não é uma garantia de nosso sucesso. É uma reticência em nossa história. Chéreau nos convida a olhar para nós mesmos quando pede ao coro para “expressar a profundidade de suas questões e suas dúvidas”³⁰ (NATTIEZ, 1980, p. 97, tradução do autor). Somos desafiados pelo diretor a romper com a quarta parede, como também o fez na cena em que Loge fecha a cortina em *Das Rheingold* [O Ouro do Reno]:

“o público é convidado a testemunhar e refletir sobre a ilusão teatral e do mito; no fim da performance, a realidade reivindica o universo de nossos sonhos” (...) É por isso que, ao final do *Götterdämmerung* [Crepúsculo dos Deuses] de Chéreau, nós não estamos apenas desorientados, mas também, desconfortáveis, encarando atores que nos olham como dissessem “agora é com vocês”.³¹ (NATTIEZ, 1980, p. 88, tradução do autor).

³⁰ “express the depth of their questions and their doubt...”. (NATTIEZ, 1980, p. 97)

³¹ “the public is called upon to witness and reflect upon the illusion of theater, of myth; at the end of the performance, reality reclaims the universe of our dream’ This is why, at the end of Chéreau’s *Götterdämmerung*, we are not only disoriented but uncomfortable, facing actors who look at us and say ‘Now it’s up to you.’” (NATTIEZ, 1980, p. 88).

Figura 70 - Brünnhilde e Siegfried.



Fonte: Götterdämmerung. Boulez; Chéreau; Wagner, 2005, cena 8. *Screenshot* pelo autor.

4 CAPÍTULO III

Até agora, o que se buscou fazer foi uma exposição geral das possibilidades de análise dos símbolos contidos na montagem de Chéreau. Exploraremos agora parte da problemática do poder no Anel. Isso porque não seria possível a análise completa de um tema tão vasto dentro de uma obra igualmente muito vasta.

A compreensão do que é o Anel do poder precisa se dar, inicialmente, em uma antítese: o Anel é a negação do Reno. Este poderia ser interpretado como o fluir de uma energia vital que se origina do ouro depositado em seu leito. Por sua vez, o ouro é o nune sagrado da vida, distribuído ao mundo através do devir-Reno. Dentro deste rio, portanto, o ouro se comporta de forma benéfica e positivamente criadora. Mas esta força vital, alma do mundo, pode, com a mesma intensidade que gera a vida, torcer-se ao seu oposto.

O ouro do Reno é como Adi-atman, primeira manifestação de Brahman, que é revelada a Arjuna no capítulo onze do Bhagavad Gita (2012). Diz Ajurna ao ver o primeiro de todas as criaturas: “Tu és o Uno, a meta suprema do conhecimento e o coração do universo, o guardião da lei imperecível, o eterno fundamento de tudo o que existe.” (BHAGAVAD GITA, 2012, p. 103). No entanto, esta mesma entidade pode, como o ouro, se tornar a mais terrível de todas as coisas, diz Krishna: “Eu sou o tempo eterno, o destruidor de mundos; eu destruo qualquer gênero humano; de todos os guerreiros que aqui contempas não sobreviverá um só” (BHAGAVAD GITA, 2012, p. 105).

Como dito anteriormente, nesta montagem em específico o pecado original já fora há muito consumado. O devir-Reno, este fluir da energia vital, já nos é apresentado como sendo estancado pela barragem. Veremos apenas como resta ao anel a destruição dos sujeitos que dele fazem uso, uma vez que a natureza e o mundo já se encontram perdidos. É fundamental, e apenas Chéreau parece ter entendido corretamente, que o anel do poder seja visto como produto do ouro, uma sombra do ouro. Um algo que não depende apenas de Alberich para existir, que já existe como potência.

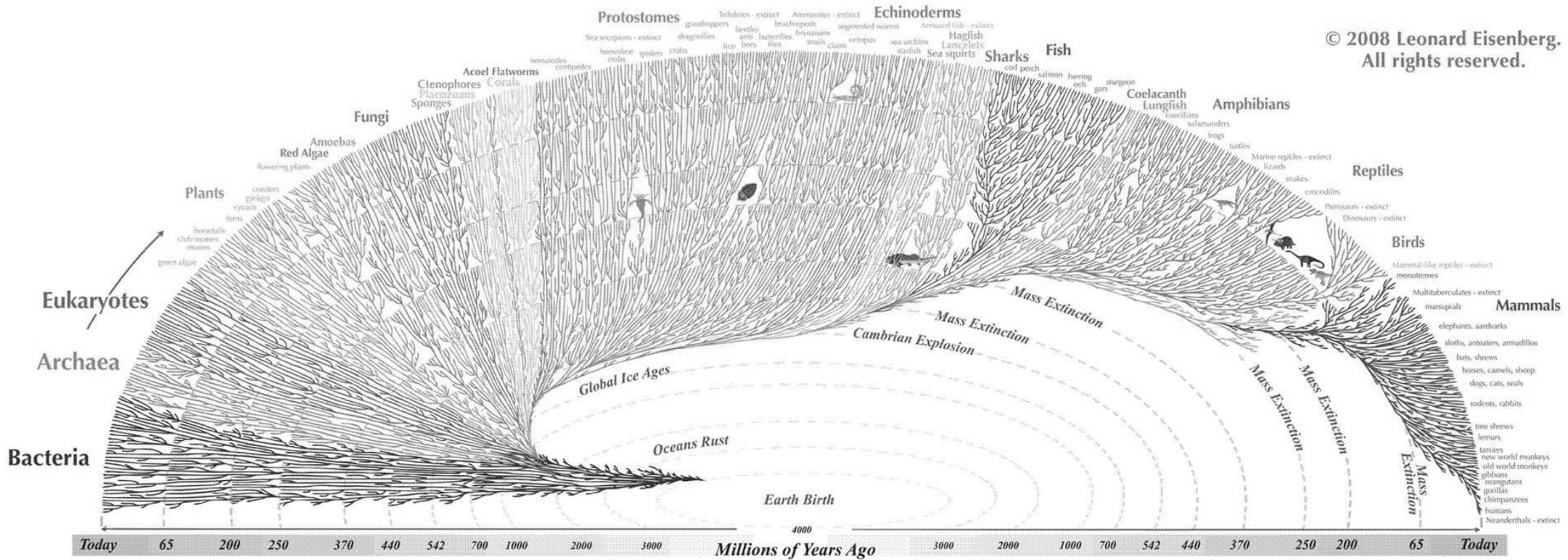
Assim, quando o ouro disforme torna-se forma, esta forma é de morte. Mas que tipo de morte? A morte do mundo. Morte esta que é ao mesmo tempo a negação da vida e sua maior aliada, uma vez que o holocausto³² é o mecanismo pelo qual a natureza cria a vida. Em “O Anticristo” (2009), dirigido por Lars Von Trier, o protagonista percebe a verdade desta afirmação ao observar que das centenas de sementes que caem de uma árvore sobre sua casa,

³² Me refiro aqui ao holocausto bíblico, não ao holocausto judeu.

pouquíssimas irão sobreviver. Esta morte coletiva é o genocídio produtivo da natureza (mais conhecido como seleção natural). Com isso podemos afirmar que é pela vida e pela morte que a vida é possível, que vida e morte não são forças que se excluem; são faces da mesma moeda. O mesmo princípio se aplica ao ouro do Reno: vida e (ou através da) morte são o ouro e o anel. O resultado desta dinâmica, pode-se dizer, é a complexidade de vida gerada pela constante mutação universal; complexidade esta que, por sua vez, se conecta dentro do conceito de outra árvore: Yggdrasil.

O que seria de fato Yggdrasil não podemos afirmar com certeza, mas talvez seja a árvore da vida e do mundo a imagem arquetípica da conexão entre todos os seres e o mundo. E não há nada de místico em nos referirmos a “conexão”, afinal, se partimos de seres unicelulares em comum, há uma espécie de árvore genealógica universal que nos conecta com os outros seres vivos. E, indo mais além, se somos fruto da matéria cósmica do universo e de suas forças físicas atuantes, então nossa árvore genealógica deve ser traçada até o princípio dos princípios.

Figura 71 - Árvore genealógica universal



All the major and many of the minor living branches of life are shown on this diagram, but only a few of those that have gone extinct are shown. Example: Dinosaurs - extinct 

© 2008 Leonard Eisenberg. All rights reserved. evogeneo.com

Fonte: <https://i.insider.com/53288015ecad042d3eed9304>.³³

³³ Figura 71 disponível em: <https://i.insider.com/53288015ecad042d3eed9304>. Acesso em: 19 maio 2020.

E é nas imensas distâncias que somente hoje podemos observar, olhando os rastros de poeira cósmica e o delinear das galáxias, que podemos enxergar os galhos da árvore universal.

Figura 72 - Yggdrasil



Fonte: Filme Thor (2011), dirigido por Kenneth Branagh. Captura de tela retirada de <https://buf.com/>³⁴

Mas voltemos ao microcosmo: partindo do princípio de vida e morte, então, reafirma-se que o anel existe antes de existir. O anel é uma constante promessa. E, especialmente nesta montagem, a inevitabilidade da existência do anel se faz ainda mais pungente ao sermos surpreendidos com o Reno distópico. Afinal, o devir-Reno, este fluir da energia vital, já nos é apresentado como sendo estancado pela barragem. É a barragem, ou seja, a destruição dos símbolos e da natureza (*per se* e humana), a dominação tecnológica, o utilitarismo e o racionalismo excessivo que obrigam esta energia vital a se transformar e se manifestar de outra maneira. Como não pode deixar de existir, em uma natureza e em um mundo que se encontram perdidos, esta potência de vida se manifesta como destruição construtiva.

Podemos perceber aqui que esta situação possui paralelos com a maneira pela qual a psique se comporta: se reprimirmos o nune da vida e suas manifestações, como o faz repetidamente a sociedade ocidental, esta energia encontrará seu caminho por outra via, uma via de destruição. Quando começarmos a pensar conscientemente sobre a imensa barragem que hoje está sob o Reno do mundo, já teremos sido consumidos pelo anel. Talvez nós, os homens modernos, e nosso racionalismo exacerbado tenhamos erguido uma barragem forte demais sobre o fluxo da vida e não conseguiremos, como sociedade, destruí-la a tempo de nos salvarmos. Assim, o Reno distópico, a barragem, o ouro e as damas prostitutas são a alegoria de uma tragédia que se dá antes de ser nomeada: a tragédia da existência humana.

³⁴ Figura 72 disponível em: https://buf.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/08/THOR_037.jpg. Acesso em 20 jun. 2020.

Figura 73 - Fluxograma



A presença dos *Leitmotiven* na obra de Wagner nos ajuda a elucidar a conexão em rede que existe entre os símbolos e eventos do Anel. Todas as características acima apresentadas podem ser diretamente intuídas através dos *Leitmotiven*. Deryck Cooke em sua *Introdução ao Anel* (1967) observa que:

“o motivo do anel é uma versão melódica de um acorde, assim como o motivo original da natureza. Mas enquanto as notas do motivo da Natureza/Reno formam um acorde maior, os do anel formam uma complexa dissonância cromática no tom menor, composta de terças superpostas”

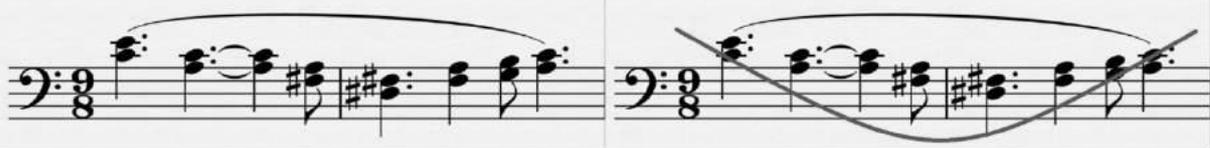
Poder-se-ia inferir que o motivo da natureza se apresenta em forma melódica por uma simples questão arquitetônica: se refere ao crescimento e movimento da vida, que se cria a partir de um algo original (aqui representado pelo mi bemol sustentado). É também interessante notar que em sua forma seguinte o motivo é transformado melodicamente formando um desenho ondulado e tocado em maior velocidade, indicando, assim, a associação entre a progressão geométrica do surgimento da vida e o movimento das águas do Reno. Assim como seu oposto, o motivo do anel se apresenta também como um movimento, mas um movimento paquidérmico. Se olharmos a partitura veremos que o motivo final da natureza é uma onda que instintivamente seria lida de baixo para cima e o do anel é uma onda ao contrário: parte da vida já existente cai ao abismo da morte e cria a partir disso (para que este aspecto fique mais claro é necessária, também, a escuta).

Figura 74 - Partituras dos motivos

Gênesis, motivo do Reno/ Natureza



Pulular de vida no Reno. Vida e morte se misturam em um movimento crescente: principio do rio.



Surge o anel: seu motivo assemelha-se não as ondas, mas ao lago. Concentração no ponto inferior e então expansão.

Se o Reno é a água primitiva, o anel é um lamaçal. O anel, portanto, é também um movimento que cria, mas cria a partir da morte. Se, ao contrário, o anel fosse composto de um acorde não arpejado (um apelo ao cessar de um movimento) seria possível aproximá-lo do conceito (inicial) de pulsão de morte para Freud:

“Partindo de especulações sobre o começo da vida e de paralelos biológicos, concluí que deveria haver, além do instinto para conservar a substância vivente e juntá-la em unidades cada vez maiores, um outro, a ele contrário, que busca dissolver essas unidades e conduzi-las ao estado primordial inorgânico. Ou seja, ao lado de Eros, um instinto de morte.” (FREUD, 2010, p. 86).

Mas ao contrário, o anel não busca o inorgânico. Ele, através da morte dos deuses, faz renascer, como veremos adiante, a organicidade da vida no mundo.

Há nos aspectos físicos do Reno e do Anel as imagens que nos ajudam a elucidar melhor este paralelo entre as duas maneiras pelas quais se faz manifestar o ouro. Um rio é um algo que possui uma fonte e um caminho; um rio, naturalmente, tem que correr. Há um ponto de início e uma expansão que vai para o mundo, como uma flecha que se faz plena potência apenas ao ser atirada. Assim, o rio é uma disposição extrovertida. Já o Anel, sua antítese, é uma forma que se fecha em si mesma. O Anel é uma completude, um algo que se retroalimenta, como o Ouroborus, a serpente que consome a própria cauda. O anel é, portanto,

uma disposição introvertida, e, se quisermos nos manter na analogia com o comportamento da água, o anel é como um lago: ao crescer, cresce em diâmetro e profundidade.

Figura 75 - Ouroboros, a serpente que consome a própria calda



Fonte: <https://www.theodysseyonline.com/>³⁵

Estas duas grandes disposições encontram na natureza uma infinidade de outros exemplos. Sobre elas, Jung diz:

“A natureza conhece dois caminhos fundamentais diferentes de adaptação que tornam possível a sobrevivência dos organismos vivos: um caminho é a enorme proliferação, mas com relativamente pouca força defensiva e curta duração de vida; o outro é a dotação do indivíduo com inúmeros meios de autoconservação, mas com relativamente pequena proliferação. Parece-me que este contraste biológico não é apenas análogo, mas o fundamento geral de nossos dois modos psicológicos de adaptação. Gostaria de limitar-me aqui a uma consideração geral. O extrovertido se caracteriza por sua constante doação e intromissão em tudo; a tendência do introvertido é defender-se contra solicitações externas e precaver-se de qualquer dispêndio de energia que se refira diretamente ao objeto, mas cria para si uma posição segura e fortificada ao máximo. Blake não procedeu mal em denominar os dois tipos de *prolific type* e *devouring type*. Conforme demonstra a biologia, os dois caminhos são trilháveis e levam ao escopo, cada um a seu modo. O mesmo acontece com as atitudes típicas. O que o primeiro realiza pelo

³⁵ Figura 75 obtida em <https://www.theodysseyonline.com/empath-ouroboros>. Acesso em 19 jun. 2020.

relacionamento massivo, o segundo consegue pelo monopólio.” (JUNG, 2013, p. 346)

Acredito que a partir desta fala fique bem claro que mesmo sendo contraintuitivo pensar na força centrípeta do anel como produtora de vida, é facilmente observável que na natureza esta é uma forma perfeitamente cabível de expansão da vida. O anel acumula uma mais valia de vida e se expande em diâmetro a partir desde acúmulo. É por isso que se deve entendê-lo como um anel do poder, pois sua forma de se fazer atuante é justamente a acumulação e dispêndio estratégico de potência.

Outra forma de entender este fazer-se no mundo do anel é se o compararmos com o discurso do mestre em Lacan. No discurso do mestre há uma verdade que suporta um agente que irá se dirigir a um outro, e este outro será levado a produzir uma mais valia. A verdade que sustenta o mestre é, neste caso, um sujeito (\$) que nega sua falta. Sujeito este que passou pela castração, mas que a nega e se mostra como um mestre absoluto (S1). Um mestre que tudo sabe e tudo pode, tendo, portanto, o direito de explorar e dominar. Este mestre se dirige a um outro que é explorado (S2), subjugado e escravizado, assim produzindo uma mais valia (a) que servirá para dar lucro (objetivo ou subjetivo) ao mestre.

Figura 76 - Índice de designação de Lacan

1. agente ou poder ou semblante	2. Outro/outro, ou trabalho ou gozo
4. verdade	3. produção/perda ou mais-gozar

Figura 77 - Discurso do mestre

$$\frac{S1 \rightarrow S2}{\$ \leftarrow a}$$

Fonte: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982009000200006> ³⁶

Esta é a maneira pela qual Wotan age durante quase todo o ciclo, e é a maneira pela qual o homem se vê no direito de destruir seus semelhantes e a natureza. Mas o exemplo mais claro desta atitude dentro do ciclo é o de Alberich. O Nibelungo primeiro sofre a rejeição de seu amor pelas damas, é humilhado e desautorizado. É muito claro que, em seguida, Alberich não renunciara o amor por um desejo de poder que existira nele previamente, mas o fizera baseado no ressentimento. Como o Reno, Alberich teve seu pulular de vida barrado. Um ressentimento causado por uma rejeição expressa de maneira sádica e cruel pelas damas que,

³⁶ Figuras 76 e 77 obtidas em https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982009000200006. Acesso em 20 jun. 2020.

teoricamente, seriam seres inocentes e sem maldade. Da alta queda de seu narciso, Alberich decide rejeitar sua rejeição e autorizar-se mestre, um mestre que busca vingar-se do mundo ao apossar-se dele. Alberich escraviza seus pares, como se deles não fosse parte, mas ele mesmo sabe que, no fundo, ainda é um Nibelungo, um ser da falta. O ouro inútil que Alberich produz é este “a” que para nada serve a não ser para tamponar duas dores.

“Para ele, é o ‘anel da vingança’. Ele busca o poder depois de desistir de receber amor e aceitação, algo que de início considera, inocentemente, disponível, tentando desesperada e futilmente consegui-lo, apenas para ser ridicularizado por tentar. Para o ‘Alberich’ que há em nós, ter poder sobre os outros é um esforço por compensar os maus-tratos, a rejeição e a humilhação, e por retaliar o fato de termos passado por isso. Trata-se de uma parte da psicologia das pessoas que ‘se identificam com o agressor’: a criança que quer amor mas recebe, em vez disso, maus-tratos torna-se um adulto que maltrata.” (BOLEN, 1998, p 25)

Assim, poderíamos, de alguma maneira, perdoar Alberich por se negar ao amor e buscar o poder. Seria, no entanto, mais difícil perdoar Wotan por isso. Wotan se encontra, antes mesmo de ter ciência da existência do anel, sob o mesmo paradigma que Alberich na cena anterior. O deus prometera aos gigantes a troca de Freya, deusa do amor, pelo poder materializado do Valhalla. Mas Wotan, menos honesto que Alberich, se ilude com a possibilidade de não cumprir com sua promessa e manter ambos. Possibilidade esta que, ao longo de todo o ciclo e para todos os personagens, se mostrará inviável. O Nibelungo é, portanto, como a sombra de Wotan, uma sombra apenas delineada, uma vez que Alberich é um personagem simples e que se desenvolve muito pouco ao longo da trama (o que acaba por nos auxiliar em vê-lo como um discurso, uma posição). Alberich não possui um arco de personagem para além do que ocorre na primeira cena. Não por acaso, Alberich será futuramente reconhecido pelo deus como “herdeiro do mundo”.

Mas voltemos ao anel. Em 1936, Jung publicava pela primeira vez “Wotan”, uma impressionante previsão do desastre iminente do nazismo. Para compreender melhor do que se trata sua perspectiva, é necessário primeiro entendermos o que é arquétipo.

Entende-se por arquétipo uma espécie de forma de um algo-imagem do inconsciente coletivo. Jung, em “Aspectos psicológicos do arquétipo materno” (2011), compara o arquétipo à forma dos cristais: existem inúmeros tipos, cores e tamanhos de cristais no mundo, mas há algo em comum a todos que nos faz reconhecê-los como tal:

“Sua forma [...] poderia ser comparada ao axial de um cristal, que pré-forma, de certo modo, sua estrutura no líquido-mãe, apesar de ele próprio não

possuir uma existência material [...] O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação.” (JUNG, 2011, p. 157)

Este algo em comum, aquilo que nos faz reconhecer um cristal como um cristal, não importando sua forma, cor e tamanho, é semelhante ao arquétipo. Este algo que não sabemos exatamente a natureza a não ser quando se manifesta diante de nossos olhos como imagem arquetípica. De alguma maneira a humanidade sempre reconheceu a existência deste mundo das ideias (para voltarmos a Platão), de onde surgem os imperiosos deuses e demônios que nos possuem tão frequentemente (não precisamos nos esforçar muito para ver no panorama político atual a “possessão” das massas).

O arquétipo diz respeito, então, àquilo que é coletivo e primitivo:

“Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos inconsciente pessoal. Este, porém, repousa sobre uma camada mais profunda que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda chamamos inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são *cum grano salis* os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica supra pessoal que existe em cada indivíduo.” (JUNG, 2014, p. 12)

Freud diz algo que, apesar de importantes diferenciações, se aproxima também deste conceito. Exponho-o a seguir apenas para aproximar conceitualmente, também, o leitor com referencial teórico psicanalítico:

“Não há motivos para questionarmos a existência e a importância de diferenças do Eu originárias, inatas. Há já aí o fato decisivo de toda pessoa fazer a sua escolha entre possíveis mecanismos de defesa, usando sempre alguns deles, e depois sempre os mesmos. Isso sugere que o Eu individual desde o início é provido de disposições e tendências individuais, cujo tipo e cujas condicionantes evidentemente não poderemos demonstrar. Além disso, sabemos que não poderemos levar ao extremo a diferença entre características herdadas e adquiridas, criando um par de opostos; entre o que herdamos encontra-se o que os antepassados adquiriram; certamente uma parte importante. Quando falamos de ‘herança arcaica’, usualmente pensamos apenas no Isso e parecemos supor que ainda não exista um Eu no início da vida própria. Mas não esqueçamos que originalmente o Isso e o Eu são uma coisa só, e ainda não significaria uma supervalorização mística da hereditariedade se achamos crível que no Eu ainda existente já esteja preestabelecido que caminhos o desenvolvimento irá seguir, que tendências e reações ele trará à tona posteriormente. As especificidades psicológicas de

famílias, raças e nações em sua conduta em face da análise não permitem nenhuma outra explicação. Digo ainda mais: a experiência analítica nos impôs a convicção de que mesmo determinados conteúdos psíquicos, tais como a simbologia, não têm outras fontes senão a transferência hereditária; e com base em diversos estudos sobre psicologia dos povos, somos induzidos a pressupor na herança arcaica ainda outros precipitados igualmente específicos nos primórdios do desenvolvimento da humanidade.” (FREUD, 2020, p. 345)

A imagem arquetípica (ou seja, a manifestação do arquétipo em forma de imagem) de Wotan atua como o devir concentrado no princípio do Lago-Anel. Vejamos:

“O mais espantoso, porém, é que num país verdadeiramente culto, que se acreditava já bem distante da idade média, um antigo deus da tormenta e da embriaguez, Wotan que durante muito tempo permanecera em repouso histórico, qual vulcão extinto, pudesse redespertar. (...) desde o começo, seu reaparecimento foi celebrado com sacrifícios cruentos de ovelhas. Eram aqueles jovens louros (por vezes também moças) que se podia ver marchando em todas as ruas, do cabo Norte até a Sicília, com mochilas e alaúdes, os verdadeiros servidores do deus da errância. (...) Em 1933, já não se caminhava mais. Marchava-se aos milhares (...). Hitler pôs literalmente de pé a Alemanha e produziu in loco o espetáculo de uma migração de povos. Wotan, o errante, voltava a despertar.” (JUNG, 2011, p. 14)

Aqui a servidão do Anel mostra-se clara e cruamente no fenômeno nazista: marcham em uníssono a massa escravizada pelo princípio centralizador do Anel, rumo à autodestruição.

Figura 78 - Nazismo



Fonte: <http://lemad.fflch.usp.br/node/5377>. Acesso em 20 jun. 2020.

“Wotan é um deus da tormenta e da efervescência, desencadeador das paixões e das lutas e, além disso, mago poderoso e artista das ilusões, ligado a todos os segredos de natureza oculta” (JUNG, 2011, p. 16) Muito semelhante ao que disse Alberich ao amaldiçoar o Anel.

“o velho Wotam com seu caráter abissal e inesgotável” (JUNG, 2011, p. 19) Vemos aqui o lago.

“Talvez se possa designar esse fenômeno geral de ‘possessão’. Esta expressão supõe, em primeiro lugar, um ‘possuidor’ e um ‘possuído’. Desde que não se queira deificar Hitler [...] resta-nos apenas Wotan, o ‘possuidor’ de homens”. (JUNG, 2011, p. 19) Evidentemente que não se fala em possessão no sentido místico: o conteúdo inconsciente sobrepujou o Eu, isto é a possessão.

“Wotan é o nome desencadeador de tempestades” (JUNG, 2011, p. 21). Ou seja: da destruição.

“Esses são os efeitos surpreendentes do deus do vento que sopra de onde lhe apraz e ninguém sabe de onde vem e para onde vai, que se apossa de tudo em seu caminho, devastando o que não tem firmeza. Quando o vento sopra, arrasta tudo o que, exterior ou interiormente, não é seguro” (JUNG, 2011, p. 22). Claro, o Anel quer apenas destruir para aplicar sua natureza renovadora, é como se dissesse “Matai-os todos, Deus reconhecerá os seus.” (citação A 21 de julho de 1209 - os cruzados posicionaram-se diante de Béziers; Simão de Montfort à frente do exército cruzado)

O imenso poder centralizador do princípio do Anel é cósmico em sua imensidão. O Anel não deveria ser visto como simplesmente uma tentação por poder. É assim que ele pode parecer quando sua magia possui um ser, mas o anel tem suas vontades em si mesmo. Após colocar em marcha todos os seres (como Alberich disse que o faria em sua maldição), o anel “limpa” o mundo com o cataclismo coletivo. Assim, o anel apenas quer exercer sua força de atração e centralização, para depois explodir a concentração infinita de matéria e energia acumulada, como um buraco negro ou, para nos atermos ao nosso comportamento, como um ditador sanguinário.

Figura 79 - Hitler



Fonte: <http://lemad.fflch.usp.br/node/5377>. Acesso em 20 jun. 2020.

Essa força, evidentemente, está presente e ativa em milhares de proto-ditadores ao redor do mundo. Temos a sorte, no entanto, de serem relativamente raras as circunstâncias em que “a coroa circular do império geográfico cinge um cérebro imperial”, pois quando isso acontece, estamos à mercê desta força incontrolável, e, “então, os rebanhos plebeus curvam humilhados perante a tremenda centralização.” (MELVILLE, 2019, p. 162)

Falamos dos humanos e sua maneira de agir quando possuídos pelo anel, mas é interessante pensar que Chéreau é o único que entendeu bem que o que está em curso na nossa civilização é sua (ao que parece, pelo menos) inevitável destruição. Seria esta a vingança universal da natureza agindo como anel? Talvez o seja, afinal não conhecemos os princípios teleológicos do mundo e da vida. Mas se esta, a vida, possui algum, deve ser a preservação do que parece ser um vetor de sua existência: a pluralidade. Toda vez que um ser ousa romper com este que é um dos desígnios daquilo que é maior do que ele, tentando ser grande demais e dominar o seu entorno, então a extinção é inevitável (qualquer que seja a via). Estamos, nós, uma praga biológica, buscando através da destruição da natureza uma maneira inconsciente de ver o mundo livre de nós mesmos? Não sabemos, mas, qualquer que seja o cenário, “há algo podre no reino da Dinamarca” (SHAKEASPEARE, 1981).

Talvez neste ponto o leitor se encontre confuso com a quantidade de conceitos que se conectam ao anel e a seus personagens, mas é de se esperar que em se tratando de questões universais como estas não se possa exatamente fechar conceitos e delinear com muita clareza o escopo desta fala. Se há contradições teóricas e conceituais na exposição deste complexo tema é porque assim o é na realidade. Contradizer deveria ser a regra geral do conhecimento, algo estranho ao ocidente, mas perfeitamente normal ao oriente. Ademais, nos aproximamos

aqui do conceito Junguiano de símbolo, este algo que nos escapa entre os dedos. Relembremos:

“[...] uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão.” (JUNG *et al.*, 2017, p. 19.)

Falando sobre arquétipos de transformação, diz também que:

“Tal como as personalidades, estes arquétipos são símbolos verdadeiros e genuínos que não podemos interpretar genuinamente, nem como sinais, nem como alegorias. São símbolos genuínos na medida em que eles são ambíguos, cheios de pressentimentos e, em última análise, inesgotáveis.” (JUNG, 2014, p. 47).

O Anel faz parte dessa categoria de “coisas” que escapam a qualquer teorização que se pretenda minimamente comprometida com um pensar não reducionista. Temos que ir do macro ao micro repetidas vezes, se não ao mesmo tempo, de maneira paralela. Esta é, aliás, uma das principais qualidades da visão de Chéreau sobre o Anel. O diretor não simplesmente buscou uma pirotecnia cênica inovadora com o objetivo de suprir as necessidades de entretenimento do público menos comprometido com a obra, não! Chéreau criou uma mitologia dentro de outra mitologia. A mitologia dos nórdicos é por excelência uma mitologia ctônica, que tem suas raízes na terra, na natureza. Chéreau contrapõe a isso a mitologia do progresso, a mitologia do homem-máquina da modernidade. E a potência que sua montagem revolucionária produz ao colocar em paralelo estes mitos fundadores das civilizações (a antiga e a nossa) é maior do que em qualquer outra.

Poderíamos, apesar desta complexidade a que nos referimos, tentarmos sintetizar a questão do Anel nos seguintes aforismos:

- Reno e Anel são maneiras pelas quais o princípio da vida, o Ouro, se manifesta.
- O Anel produz vida através da destruição, age como Shiva, deus da destruição renovadora.
- O Anel funciona como o princípio do lago. É cíclico.

- O Anel, nos homens, age como Alberich, como mestre.

Por fim, é evidente que o crepúsculo dos deuses é a máxima revelação da natureza do Anel no ciclo. Poder-se-ia dizer que não se deveria fazer da obra algo tão subjetivo, e ainda que o Anel e a montagem de Chéreau têm um quê de revolução socialista quando este coloca a “mansão” de Wotan (representante dos burgueses) se incendiando. Mas os homens comuns, vendo à distância Valhalla consumir-se em chamas, deveriam, sendo este o caso, ter tido ao menos alguma participação na destruição desta classe, e, embebedos na alegria inocente que uma revolução costuma proporcionar em seu primeiro dia, estariam comemorando uma vitória contra a opressão. Não é o que acontece. Esta leitura socialista da obra de Chéreau é, no mínimo, *naïf*. O ciclo termina com todos olhando diretamente para o público em uma hiância insuportável. “O que fazer?”, parecem nos perguntar. O Anel purificou, pelo fogo, o mundo de seus ídolos, de suas amarras. “Agora é com vocês”, diz subliminarmente o diretor, ao que só podemos responder com o silêncio.

A sabedoria de Wagner e seu gênio criativo fizeram, através do Anel, revelar ao mundo este fim que de fato viria logo em seguida a se concretizar com as guerras mundiais. O Anel, afinal, era uma previsão pessimista, mas acertada, do colapso da civilização ocidental. Note-se que na cultura de massa, por exemplo, vemos o número crescente de obras sobre a vida pós-apocalíptica. Estaríamos, assim, coletivamente pressentindo o que está por vir? O futuro dirá, mas fato é que já vivemos hoje em um mundo pós-apocalíptico (o que foram as grandes guerras se não um apocalipse?), e, infelizmente, o ciclo parece estar próximo de mais uma finalização. E talvez este desastre fosse algo menos que inevitável se escutássemos Jung ao dizer: “O que não se poderia ter conhecido a partir da música sentimental e retumbante de Wagner!” (JUNG, 2011, p. 46).

Por fim, pode-se dizer que este aspecto cíclico da obra Wagneriana está presente na própria configuração da música; onde Wagner, se utilizando do recuso da modulação (quase que) infinitamente, acabou que “descoseu do umbigo até a goela” (SHAKEASPEARE, 1981) a tonalidade, levando suas formas e princípios até o máximo limite possível. Assim, Wagner representa o fim da tonalidade e dos ideais artísticos que vinham sendo desenvolvidos desde o renascimento até então, ao mesmo tempo em que lançava as raízes das novas possibilidades de configuração da música por vir. Como o Anel, Wagner é a criação e a destruição, a vida e a morte, o amor e o poder. Ele, assim como o anel, “representa o crepúsculo de uma era, mas também a aurora da seguinte” (VALVERDE, 2020).

5 CONCLUSÃO

Percorremos um longo caminho até o desvelar da natureza do Anel. Inicialmente buscou-se delinear um rascunho sobre o qual uma imensa profusão de cores seria aplicada logo a seguir. Procuramos, no capítulo um, elucidar alguns fatores que influenciaram diretamente na produção do ciclo e da montagem que utilizamos como referência. Estes fatores são: alguns aspectos da personalidade de Wagner, características da direção de óperas, características da montagem de Chéreau e a história original do Anel.

Sobre Wagner dissemos, rapidamente, de sua sede pessoal de poder e sua falta de compromisso com uma ideologia fixa; apontando, assim, para sua obra como sendo a única coisa pela qual Wagner possuía certa reverência. Dito isso, falamos sobre como o compositor fora responsável pela mudança no paradigma da direção cênica de ópera: se antes uma casa de ópera funcionava com as luzes acesas, uma plateia barulhenta, e, se a música e os artistas tinham que servir, também, ao puro entretenimento do público, com Wagner a obra se tornara imperativa, as luzes se apagaram e a gralha de espectadores se calou perante um novo tipo de ritual sagrado. Arte e rito religioso comungavam-se novamente, texto e música se uniram em perfeita harmonia, teatro e canto se equilibraram: a obra de arte total atingia seu ápice.

Foi graças a esta revolução estética que fora possível a Patrice Chéreau criar uma narrativa dentro da narrativa do Anel. O diretor compreendeu que o Anel não tratava apenas da história de uma mitologia já em vias de esquecimento. O Anel era uma narrativa viva que contava um ciclo de ascensão e queda causado pelo encanto/domínio que todos os homens de todas as eras estão sujeitos ao se depararem com as danações do poder. Mas, sabiamente, o diretor percebera que graças à absurda ascensão da tecnologia proporcionada pelas revoluções industriais, o homem voltara este climatismo interno para o mundo natural: nunca antes o poder desenfreado tinha causado tanta destruição dentro e fora da espécie. Isso leva, como vimos no capítulo três, ao início do ciclo do Anel: a destruição para reconstrução. Antes desta conclusão, porém, tivemos que nos ater aos aspectos da narrativa original.

Na narrativa original tudo tem início quando Alberich, ao se sentir rejeitado pelas náiades do Reno, rouba o Ouro do Reno e forja um Anel de poder absoluto. Com este anel é possível ao nibelungo escravizar sua própria raça e obrigá-la a produzir para ele um tesouro que, futuramente, será a causa de sua desgraça. Enquanto isso, no outro extremo do mundo, a raça dos deuses produzia sua própria danação ao ceder aos desejos megalomaniacos do deus dos deuses, Wotan, que ordenara aos gigantes que construíssem para ele um palácio dentro do

qual este pudesse se isolar do mundo, ao mesmo tempo em que tentava controlá-lo à distância. Mas a essa altura já sabe o leitor o desfecho deste imbróglio: todo aquele que em sua estupidez tomara para si o anel, mesmo que por pouco tempo, será destruído. E é da destruição causada pelo anel que perecerão os deuses em seu crepúsculo final.

Sendo-nos apresentado, através de um resumo literário e imagético, a história original, podemos nos ater à montagem utilizada como referência. A montagem de Chéreau, como dissemos anteriormente, se passa no decorrer das revoluções industriais. Mas o diretor não desloca o tempo e circunstâncias do Anel para este período simplesmente através de uma troca superficial de aparências. Ao contrário, Chéreau traz a riqueza simbólica da mitologia para nossa era e cria uma cadeia de eventos que funcionam não como paródia, mas como mitologia dentro da mitologia. Aliado à montagem não poderíamos deixar de destacar a importância exercida pelas imagens ao longo do texto. Obtivemos, acredito, sucesso ao desenvolver uma linha de pensamento tão imagética quanto literária; texto e imagem andaram lado a lado no desenvolvimento da pesquisa e na análise da montagem.

Partindo deste princípio, nos ativemos detalhadamente a estes aspectos simbólicos contidos na montagem. Lembremo-nos brevemente: a barragem que impedia o fluir do princípio do devir da vida; as engrenagens como representantes do domínio de uma tecnologia utilitarista e mecanicista; a dança da morte ou dança macabra; os figurinos pomposos e (quase) ridículos dos deuses; os elementos decorativos do salão do Valhalla, quais sejam: o espelho, o pêndulo; a referência à Ilha dos Mortos de Böcklin; o dragão de brinquedo que ataca Siegfried etc.

Todos estes elementos e escolhas estéticas mostram quão rica uma montagem pode ser; e quanto ela pode, em sua contradição, ser a mais fiel expressão da vontade original do compositor. Por mais que tenham existido outras montagens com maior apelo estético, visualmente mais agradáveis ou impressionantes em sua cenografia, foi Chéreau que fez com que a *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] atingisse seu ápice; é em sua montagem que o teatro, texto, música se unem de uma maneira tão harmoniosa que só deveria ser comparada às obras de Monteverdi.

Expostas as questões descritivas da obra de Wagner/Chéreau, adentramos em aspectos mais subjetivos da obra. Para isso nos atemos ao aspecto mais primordial, e, portanto, central da obra: a natureza do ouro.

O ouro (lembremo-nos: o ouro do Reno, não dos nibelungos) funciona como o maná da vida; é dele que surge o princípio da abundância de vida, é como a palavra do Deus bíblico

que dá início ao gênesis e à criação de todos os seres. O Ouro é a fonte da qual tudo provém. Mas esta fonte, para espalhar vida, deve se inserir no divir-vital, tendo este como representante o rio Reno. Não à toa o próprio pulular de vida tem sua origem no Mib sustentado na abertura. Mas este Mib tem que se inserir no movimento do mundo; nisso se desenha na música uma profusão de ondas aquáticas em notável proliferação, como que levando-o para todos os quatro cantos do mundo.

Na montagem de Chéreau, no entanto, o Reno encontra-se barrado. Partindo do princípio de que esta energia-ouro não se perde, com a barragem do Reno, faz-se necessário que o ouro encontre meios escusos de manifestar sua potência. Um cataclisma é esperado.

Mas como se deu este cataclisma? Bom, para entendê-lo, foi necessário, também, entender que o rio é um princípio extrovertido, que vai para o mundo e se espalha em numerosos afluentes, um “colonizador” de vida; já o Anel funciona como um princípio, digamos, patologizado de introversão: o Anel torce o mundo para si mesmo, cresce em profundidade e se auto refere. O Anel está, também, a serviço da vida, mas de maneira diferente do Reno. É como se o Reno fosse de alguma maneira os dotes naturais dados a alguma espécie e que, por causa deles, esta espécie conseguisse se multiplicar de maneira desenfreada, tornando-se uma praga biológica. Esta profusão de vida torna-se, assim, um desserviço para a própria vida, causando o desequilíbrio. O Anel é a correção disso: para salvar a vida precisa eliminar a vida, busca reestabelecer o equilíbrio através da destruição. Este desequilíbrio, na montagem, é representado pela barragem do Reno, pela estratificação social e pela destruição da natureza. Em resposta a isso o Anel produz o crepúsculo dos deuses, reiniciando a boa aventura do mundo. Semelhante, até, ao Ragnarök.

Então, no macro o Anel é a destruição criativa; mas e nos homens? Para entendê-lo nos homens basta pensarmos que o Anel é quase como uma armadilha, atraindo figuras sedentas de poder e parasitando-as em seguida. Podemos ver que em termos de discurso, nos foi bastante útil a analogia com o discurso do mestre de Lacan, que muito precisamente descreve os aspectos principais do autoritarismo do mestre que escraviza.

Não pretendíamos, no entanto, cercear de maneira reducionista a questão envolvendo o poder do Anel e seu significado. Afinal, o Anel funciona como o símbolo na literatura Junguiana: é um algo que se comunica conosco, mas que não se desvela em sua totalidade; é mantido certo grau mistério. Por isso mesmo, a profusão de textos que ao mesmo tempo em que nos ajudam a compreender melhor este vasto tema, também abrem o tema de maneira a auxiliar que a questão Ouro/Reno/Anel se espalhasse para áreas diversas. Assim nos utilizamos de conceitos como pulsão de morte, arquétipo, fatos históricos, iconografias etc.

Após reiterar a pluralidade e a contingência do tema, nos foi possível delinear o que dentro deste universo nos interessava, e concluiu-se que em Chéreau e Wanger o anel funciona dentro das seguintes características gerais:

- Reno e Anel são maneiras pelas quais o princípio da vida, o Ouro, se manifesta.
- O Anel produz vida através da destruição, age como Shiva, deus da destruição renovadora.
- O Anel funciona como o princípio do lago. É cíclico.
- O Anel, nos homens, age como Alberich, como mestre.

Figura 80 - Lord Shiva Killing Andhakasura



Fonte: <https://www.exoticindiaart.com/product/paintings/lord-shiva-killing-andhakasura-PR77/>. Acesso em: 04 ago. 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2009.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. 29. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014.

BERGMAN, Ingmar. **O Sétimo Selo**. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Atores: Max Von Sydow, Bibi Anderson, Gunnar Björnstrand, Benngt Ekerot, Sols Poppe, Inga Landgré, Åke Fridell. AB Svensk Filmindustri, 1957.

BOLEN, Jean Shinoda. **O Anel do Poder**: a criança abandonada, o pai autoritário e o feminino. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Cultrix, 1998.

BULFINCH, Thomas. **O Livro da Mitologia**. Edição especial e ilustrada. São Paulo: Martin Claret, 2014.

CASOY, Sergio. **Ópera e outros cantares**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

CASTRO, Júlio Eduardo. Considerações sobre a escrita lacaniana dos discursos. **Ágora (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 245-258, dez. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982009000200006>. Acesso em: 20 jun. 2020.

Cooke, Deryck. **Introduction to Wagner's Ring des Nibelungen**. Londres: Decca. LP SET 406-408. 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HI-ZYf8TO54>. Acesso em: 19 jun. 2020.

SAGA dos volsungos. 1. ed. São Paulo: Editora Hedra, 2009.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, Vida Como Obra de Arte**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DUFFY, Martha. Playing With Toys at Bayreuth. **Time Magazine**, p. 42-42, 9 ago. 1976.

FREUD, Sigmund. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Tradução de Claudia Dornbusch. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. **O mal estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Köln: Taschen, 2006.

GODARD, Colette. **Patrice Chéreau: Poets Invent the Future**. The Grama Review: TDR, v. 21, n. 2, p. 25-44. The MIT Press, 1977.

GUREWITSCH, Matthew. **Bayreuth, Like Wagner, Survives the Critics**. The New York Times Company, 1999.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**, v. 1: as bases conceituais. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

JUNG, Carl Gustav; FREEMAN, John; VON FRANZ, Marie Louise; HENDERSON, Joseph L.; JOLANDE, Jacobi; JAFFÉ, Aniela. **O homem e seus símbolos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

JUNG. **Aspectos do Drama Contemporâneo**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

_____. **O Eu e o Inconsciente**. 27. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

_____ *et al.* **O homem e seus símbolos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

_____. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. 11. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

_____. **Psicologia do Inconsciente**. 24. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

_____. **Tipos Psicológicos**. 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

KNECHT, Anna Stoll. The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner by Hilda Meldrum Brown (review). **Notes**, v. 75, n. 2, p. 301-304. Project Muse, 2018.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. Tradução de Irene Irsch e Alexandre Barbosa de Souza. 1. ed. São Paulo: Editora 34.

MICHELSON, Annette. **Bayreuth: The Centennial Ring**. Massachusetts: The MIT Press, v. 14, p. 65-70, out. 1980.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Chéreau's Treachery**. Massachusetts: The MIT Press October, v. 14. p. 77-100, out. 1980.

NEWMAN, Ernest. **História das grandes óperas e de seus compositores: 1.º volume**. 6. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1957.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. 2. ed. São Paulo: Escala.

_____. **Wagner em Bayreuth**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

Patrice Chéreau; Influential and controversial director, committed to relentless innovation in theatre, opera and film. News: p. 50. London: The Times, 2013.

PLATÃO. **O Banquete**. Pará de Minas: Virtual Books M & M Editores, 2003.

POE, Edgar Allan. **Willian Wilson: Adaptação de Rodrigo Espinosa Cabral**. 2. ed. São Paulo: Editora Rideel, 2011.

RAZ, Carmel. **Wagnerpunk: A Steampunk Reading of Patrice Chéreau's Staging of Der Ring des Nibelungen (1876)**. Neon-Victorian Studies 4, 2011.

REITHERMAN, Wolfgang. **A Espada Era a Lei**. Direção: Wolfgang Reitherman. Walt Disney, 1963.

RONAN, Mark. Wagner: A Long-Running Cycle of Triumph and Despair. **History Today**, v. 63, n. 12, p. 1-4, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, príncipe da Dinamarca; Macbeth**. Tradução de Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SCHMITT, Juliana. **O Imaginário Macabro: Idade Média - Romantismo**. 1. ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2018.

SCRUTON, Roger. **Coração devotado à morte: o sexo e o sagrado em Tristão e Isolda, de Wagner**. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2010.

SIMON, Henry; VEINUS, Abraham. **Pequena história das grandes óperas**. 190. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

SWITZKY, Lawrence. Allegory and Its Limits in the Ring: Bernard Shaw and Patrice Chéreau on Wagner. **The Opera Quarterly**. Oxford: Oxford University Press, v. 30, n. 2-3, 2014.

THE RING OF THE NIBELUNG BOOK I – The Rhinegold. Milwaukie: Dark Horse Comics, n. 1-4, fev. 2000.

THE RING OF THE NIBELUNG BOOK II – The Valkyrie. Milwaukie: Dark Horse Comics, n. 1-3, mar. 2000.

THE RING OF THE NIBELUNG BOOK III – Siegfried. Milwaukie: Dark Horse Comics, n. 1-3, jan. 2001.

THE RING OF THE NIBELUNG BOOK IV – Gotterdammerung. Milwaukie: Dark Horse Comics, n. 1-4, set. 2001.

VALVERDE, Rodolfo Vieira. **Wagner** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por lucass.miranda@hotmail.com em 08 jul. 2020.

VYASA, Krishna Dvapayana. **Bhagavad Gita**: a sublime canção. Tradução de Huberto Rohden. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

WAGNER, Richard. **Der Ring des Nibelungen**. Direção: Patrice Chéreau. Regência: Pierre Boulez. Realização: Bayreuth, 1980. Monique: UNITEL, 2005. 8 DVD-Vídeos.

WAGNER, Richard. **Der Ring des Nibelungen**. Ditzingen: Reclam Universal - Bibliothek, 2009.

WALSH, Michael. **Love Among the Ruins in Bayreuth: a brilliantly theatrical new Ring cycle**. TIME Magazine, v. 132, n. 7, 1988.