

## WAGNER - MITO E IMAGINAÇÃO NA ARTE TOTAL

### WAGNER - MYTH AND IMAGINATION IN TOTAL ART

Paulo Alexandre e Castro 

Universidade de Coimbra, IEF-UC

Coimbra, Portugal

[paccastro@gmail.com](mailto:paccastro@gmail.com)

**Resumo.** Pretende-se com este breve ensaio esboçar aquilo que pode ser considerado a combinação de dois elementos essenciais na realização das obras de Wagner: a força da trama do mito e o processo imaginativo na criação da obra. No entanto, não se trata de uma simples apresentação destes elementos mas de como Wagner ao pretender criar a obra de arte total, é guiado por um pensamento de índole fenomenológico.

**Palavras chave:** Wagner; arte; mito; fenomenologia.

**Abstract.** The purpose of this brief essay is to outline what can be considered the combination of two essential elements in the realization of Wagner's works: the strength of the myth's plot and the imaginative process in the creation of the artwork. However, it is not a simple presentation of these elements, but how Wagner, when wishing to create the total work of art, is guided by a phenomenological thought.

**Keywords:** Wagner; art; myth; phenomenology.

### PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

Wagner é não apenas um compositor talentoso, mas um artista empenhado com o seu tempo. A sua inteligência e cultura fazem-no ver o potencial que existe no imaginário mítico colectivo da cultura nórdica. Wagner sabe também que a eficácia de um mito depende da ilusão que cria; o mito tem também esse papel, isto é, de criar uma ilusão que de alguma forma permita, por um lado, compreender as raízes antropológicas do pensamento humano, e por outro lado, de possibilitar ou criar condições para que a vida seja suportável, para que adquira um sentido.

Wagner reelabora toda uma cultura mítica com imaginação, o que significa que coloca em prática do ponto de vista fenomenológico a consciência imaginante, isto é, a consciência imagem do mundo. Dizendo de outra forma, a imaginação tomada enquanto actividade criadora da consciência (que cria). Qual o resultado? A re-produção do imaginário (diríamos colectivo) como forma de realização da sua arte total. A arte que procurava conciliar diferentes domínios de manifestação artística de modo a criar um novo horizonte estético: a conciliação da música com o teatro, com a dança, com a representação, com a encenação.<sup>1</sup>

Sem mais poder-se-ia perguntar desde logo – não é o mito, ele mesmo, um produto da imaginação? Ou será precisamente o contrário, a imaginação que se teria deixado enredar nas enigmáticas malhas do imaginário mítico colectivo? As respostas poderiam ser (aparentemente) simples se se dirigisse a questão para um ou outro auto, que de algum modo tentaram resolver estas problemáticas; recorde-se a título exemplificativo, as interpretações realizadas sobre as crenças míticas a partir das concepções de vida psicológica ou modelo de sociedade, como é o caso de Durkheim, de Lévy-Bruhl, de John Dewey, de Gilbert Durand, de Lévi-Strauss, entre outros.

Interessa aqui ousar realizar uma abordagem diferente e que seja ela mesma um exercício imaginativo. Ou seja, ver como Wagner efectua a conciliação entre imaginação e mito e qual o resultado dessa abordagem (procurar ver como Wagner poderia ter visto esta conciliação). Note-se que Wagner realiza nas suas obras uma conciliação entre toda uma cultura mítica, entre lendas e ritos da antiga cultura germânica, aliando um processo não de mera racionalização do conjunto, mas incutindo um cunho pessoal que só é possível pelo processo imaginativo.

---

<sup>1</sup> Diz-nos a este propósito William Mann: “O contemporâneo de Verdi e Puccini, Wagner, teve uma visão mais arrojada do Trabalho Completo da Arte (em alemão, *Gesamtkunstwerk*), que no palco uniria o drama poético, a música, o cenário e mesmo a dança para obter um todo harmónico. Só assim Wagner entendia as teorias de Gluck, baseadas na *Camerata* florentina e, remotamente, nas de Ésquilo, do século V a.C.” (MANN, 1983, p. 229).

De facto, só a consciência imaginante realizaria assim as ‘imagens’ de que Wagner necessitava para elaborar a sua arte total. No entanto, a concepção de arte total encerra um pequeno paradoxo que Wagner não terá contemplado. A arte total, ambição wagneriana, resulta activamente do poder criador de Wagner (como é óbvio), mas é o espectador que ‘passivamente’ recebe essas imagens e as re-organiza, conferindo-lhe assim o estatuto de obra de arte colectiva.

A arte total (a dança, os diálogos, os cenários, a música com as características próprias que Wagner lhe inculcava, o uso da dissonância, do cromatismo, dos leitmotiven) resulta do empenho mútuo entre criador e espectador. E porquê? Porque a obra de arte - a ópera wagneriana, abre caminhos ao imaginável, e como tal, opera-se um jogo de consciências que afinal nada mais é que a relação entre o criador da obra de arte e o receptor/espectador. Uma tal concepção, induz e seduz ao encontro desse fenómeno que é a experiência estética, acontecida na simultaneidade da presença e ausência, do sentido e do por sentir. Tal não significa que se queira tirar o lugar do espectador do seu lugar concedendo-lhe o poder de agir (como em algumas teorias da arte contemporânea).<sup>2</sup> Assim e para se reclamar a uma tese para este ensaio: a obra de Wagner é, na sua essência, uma elaboração mítico-fenomenológica do imaginário colectivo.

### ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A ARTE WAGNERIANA – O DRAMA MUSICAL

Devem, antes de se avançarmos neste ensaio, traçar algumas linhas gerais sobre a obra wagneriana essencialmente no que concerne ao drama musical.

Wagner na sua juventude traçara como objectivo reabilitar a ópera alemã com as ‘heranças’ que havia recebido dos seus antecessores. Combinar, como nos diz William Mann, “a qualidade alemã, o gosto pelo campo e o folclore, com a vivacidade de Rossini e a grandeza de Meyerbeer (embora pessoalmente detestasse este último), e acompanhá-la com o estilo orquestral rico e heróico de Beethoven” (MANN, 1983, p. 229). Objectivo sem dúvida enorme e que deixava adivinhar um Wagner ambicioso e dedicado (fruto também de um ideal de romantismo que ainda marcava a época). As suas primeiras obras iriam assim reflectir o idealismo alemão, mas também e já, alguma genialidade do compositor, pese embora as notórias influências presentes nelas.<sup>3</sup>

Encontra-se assim um Wagner sôfrego, mas ambicioso, que queria ir mais além, que queria não ser apenas um bom compositor, mas inovar como músico, como artista, como esteta. Quando Wagner conclui *Lobengrin* (1850), considerada uma obra de viragem no percurso compositivo do autor, este havia já dado início à sua obra magistral: *Der ring des Nibelungen* (1848) que viria a concluir quinze anos mais tarde. Ora, são estes anos que vão decidir, moldar, transformar o Wagner que viria a marcar muitas gerações. Nesta fase Wagner percebe que é preciso reabilitar o espírito germânico, reabilitar ou desenvolver a arte de viver segundo padrões estéticos mais apurados.<sup>4</sup> Nietzsche (que também compunha) faria precisamente o mesmo na sua obra *Die Geburt der Tragödie* recuperando um ideal, um *modus vivendi* através das figuras de Dionísio e Apolo (insurgindo-se aliás contra o modelo socrático-platónico de procura da felicidade no conhecimento).<sup>5</sup> Uma forma de procurar reflectir sobre o homem e sobre o mundo.

---

<sup>2</sup> A este propósito deve ser esclarecido que «ser espectador não significa uma condição passiva a ser transformada em ativa. É a nossa condição normal. Nós aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos, enquanto espectadores e, assim, associamos o tempo todo o que está sendo percebido com aquilo que já foi visto, já foi dito, já foi feito e já foi sonhado. Não há formas privilegiadas, como não há pontos de partida privilegiados» (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

<sup>3</sup> Atente-se nas palavras de William Mann no que diz respeito às primeiras obras de Wagner: “A sua primeira obra com êxito, *Rienzi* (1842), era uma versão alemã de uma grande ópera francesa de Meyerbeer, uma cópia hábil e muito mais melodiosa que fala da política revolucionária na Roma medieval” (...) “A sua ópera seguinte *Der Fliegende Holländer* («O Navio Fantasma», 1843, Dresden) nada tem a ver com Alemanha ou o patriotismo, sendo tão-só uma magnífica ópera-fantasma (na mesma linha da ópera de horror de Cherubini), cheia do estilo da música maravilhosa de Weber, levado mais longe pelo jovem compositor. Como obra de arte ultrapassou sem dúvida as duas óperas seguintes de Wagner, *Tannhauser* (1845) e *Lobengrin* (1850), embora haja em ambas ótimos momentos, especialmente no segundo acto de *Lobengrin*, mostrando a ópera wagneriana a sua verdadeira face nas disputas entre Ortrude e Telramunde, e entre Ortrude e a heroína Elsa” (MANN, 1983, p. 230).

<sup>4</sup> Mann resume bem esta fase de Wagner com as seguintes palavras: “Wagner achava que a Alemanha devia prestar mais atenção ao mito e à lenda teutónicas para, progressivamente, desenvolver a arte de viver” (MANN, 1983, p. 233).

Nota: o termo ‘teutónico’ aplica-se não só por relação aos teutões (teutão-cada um dos indivíduos que faziam parte dum povo do Báltico), mas, como designação da antiga língua germânica.

<sup>5</sup> Este autor viria a travar uma das mais acérrimas disputas com Wagner, pondo em causa os seus conhecimentos de filosofia e de música, de que o seu livro *O caso Wagner* é testemunho.

Wagner no *Anel dos Nibelungos* não procura apenas a feitura de uma ópera, mas a realização de uma profunda reflexão ética, social, mitológica e mesmo política dos destinos do homem.<sup>6</sup> Cabe perguntar: de que recurso(s) disponha Wagner para a realização da sua arte? Do autor, cuja vida foi tão épica como as suas obras, só se poderia esperar a transposição da ambição para a realidade. E começou pelo próprio espaço de actuação da ópera. Aproveitando a admiração do seu protector, o Rei Luís II da Baviera, e das associações wagnerianas para angariação de fundos, conseguiu realizar o seu sonho – um teatro consagrado à realização das óperas perfeitas – o teatro de Bayreuth. Mas o que tinha de original este espaço, ou melhor, o que terá introduzido Wagner na apresentação (ou representação em geral) dos teatros e da ópera para que nada voltasse a ser igual? A configuração do auditório, provavelmente uma das características mais extraordinárias: a separação curva de madeira que escondia a orquestra, simultaneamente, do público e dos cantores, originando o ‘lançamento’ da música directamente para o palco.<sup>7</sup>

Uma outra característica curiosa e de que Wagner foi pioneiro, denota bem a intencionalidade do compositor em procurar criar uma atmosfera própria que proporcionasse uma experiência estética – os jogos de luz, ou melhor dizendo, o escurecimento da sala durante as representações. A conjugação deste efeito de luz com os cenários criava a atmosfera perfeita para a representação e ajudava na idealização da obra total. Naturalmente que o instrumento mais eficaz de que Wagner disponha era a música. Pode-se assim dizer com Friedrich Herzfeld que

o génio musical e teatral de Wagner e o seu talento literário permitiram-lhe realizar, ele só, a obra músico-dramática inteira, com letra e música. [...] Tanto nos seus poemas como nas suas partituras, o Mestre pouco ou nada pôde aproveitar da tradição, lançando-se imediatamente na criação original da forma e do estilo que necessitava” (HERZFELD, p. 200).

Uma música que prima pela originalidade e em que se joga simultaneamente a intensidade, o ritmo (continuidade e fluência ininterrupta) e a harmonia, o que revela segundo Roland de Candé,

a principal originalidade desta música é a continuidade, a ausência de repouso, que sugere sempre a imagem do rio ou da torrente de lava. [e prossegue] Esta ausência de repouso impõe ao compositor um emprego constante da dissonância e do cromatismo: sucessão de harmonias tensas, envolvendo uma melodia instável, que erra sem encontrar repouso (CANDÉ, 1990, p.148).

Um trabalho de ritmo e de harmonia que permite o enquadramento perfeito da situação em palco com a teia sinfónica. Trata-se de conjugar temas musicais e situações (representações de circunstâncias espaço-temporais); conjugar o canto (os diálogos, os monólogos devidamente espaçados) com a composição musical e explicar a actuação; sustentar a encenação (e deixar-se sustentar) pela musicalidade, pelo «motivo-condutor».<sup>8</sup> Embora Wagner não tenha sido o primeiro a fazê-lo, fê-lo como ninguém (estando de acordo neste ponto vários comentadores).<sup>9</sup> Explica assim Friedrich Herzfeld a utilização do «motivo-condutor»:

<sup>6</sup> O simbolismo presente na ópera pode, como sugere Bernard Shaw no seu livro *O Perfeito Wagneriano*, sugerir a luta entre o capital e o trabalho na revolução industrial (note-se que Wagner se declarava um progressista e que esteve envolvido nos movimentos revolucionários da Alemanha).

<sup>7</sup> Só o maestro estava ligeiramente mais elevado que a orquestra, podendo assim ver o palco e os músicos.

<sup>8</sup> Não podemos deixar de citar Mann (apesar de ser uma longa citação justifica-se pelo esclarecimento essencial que faz) a propósito não só do *leitmotiv* mas igualmente das encenações de Wagner: «Wagner emprega uma voz extra, a orquestra, que explica a acção e o que estamos a pensar dela. Sempre que os personagens cantam, a orquestra de Wagner diz-nos o porquê dos seus actos e motivações, usando uma técnica sinfónica de desenvolvimento e transformação de temas com referências particulares a cada um deles. (...) Dado que há secções de desenvolvimento nesta ópera sinfónica, tem de haver igualmente recapitulações. Estas são dadas por vezes com interlúdios orquestrais entre as cenas (um exemplo excelente é o prelúdio para o terceiro acto de *Siegfried*), às vezes com longos monólogos, quando um personagem é posto a contar a outro o que aconteceu. (...) Na ópera sinfónica a música tem de correr ininterruptamente desde o primeiro acto até ao cair do pano. Em *O Anel dos Nibelungos* aparece apenas uma vez o coro, no segundo acto do *Crepúsculo dos Deuses*, embora haja algo que produz o mesmo efeito quando as oito Valquírias se juntam no cimo de uma montanha para se encontrarem com Brunnhilde, a sua guia (esta cena é conhecida pela «Cavalgada das Valquírias»). Era importante para Wagner que todas estas palavras fossem percebidas, razão por que os personagens geralmente cantam um de cada vez» (MANN, 1983, p. 237).

<sup>9</sup> «A utilização de motivos característicos carregados de símbolos, chamados *leitmotiven*, não é uma invenção de Wagner. Encontram-se exemplos deles em Monteverdi, Bach, Mozart, Berlioz. Mas nunca esse princípio tinha desempenhado um papel tão importante como no drama wagneriano, principalmente no *Anel do Nibelungo*. Só no *Crepúsculo dos Deuses* contam-se uns sessenta...» (CANDÉ, 1990, p. 149).

Também Friedrich Herzfeld partilha da mesma concepção: “Outra importante realização (que bem se pode chamar inovação, apesar das tentativas anteriores, é o «Motivo-Condutor» («Leit- Motiv»)» (HERZFELD, p. 201).

Cada personagem, cada objecto, e cada ideia, que influam no drama (“Brunnhilde”, “Siegfried”, “Parsifal”, “O Anel”, “A Lança”, “O Amor”, “O Desejo de viajar”, “A Decadência dos Deuses”) tem o seu motivo especial e característico, o que não só dá sentido e estrutura musicalmente o comentário da orquestra, como também serve para o canto das personagens em cena» (HERZFELD, p. 201).

E Wagner faria uso e abuso destas características tão especiais para compor as suas obras, indo mesmo ao limite daquilo que o seu sistema de composição permitia e que afinal lhe granjearia o sucesso.<sup>10</sup> Mas por detrás deste simples recurso musical parece esconder-se uma concepção estética mais elaborada. Não é tanto a aplicação que interessa a Wagner mas o efeito que produz. Ora, o efeito é o de permitir ao espectador a captação do momento e do personagem num determinado esquema emocional e/ou psicológico; dito de outra forma, permitir ao espectador associar ideias quando ocorre esse momento.<sup>11</sup> Trata-se no fundo do encontro entre a linguagem musical e a consciência.<sup>12</sup> Ora, este é o ponto que realmente interessa abordar: a experiência estética que Wagner procura resulta do empenhamento mútuo entre aquele que formulou as ‘imagens’ (realização do drama musical conjugando elementos míticos com o jogo da consciência imaginante) e aquele que as vai presenciar, ver. Este é o cerne da questão estética por excelência - o artista cria procurando alcançar um determinado objectivo; proporcionar a quem presencia/observa uma determinada obra, uma experiência de encontro com o seu pensamento e com a sua rede de percepções físicas e psicológicas. Se isso é conseguido, o artista alcançou o seu objectivo. É neste sentido que se procura abordar a obra de arte total, isto é, enquanto encontro de consciências que tem a capacidade de imaginar. Tem-se, por um lado, o criador, e por outro lado, o receptor, em que se dá um jogo inocente, invisível, intocável mas desejável.

A representação de um episódio mitológico, de uma lenda ou fábula, produzirá um encontro de acções, de palavras, de imagens, que procurará relançar a consciência do espectador nesse mundo ou daquilo a que se chama o imaginário colectivo, tantas vezes adormecido ou domesticado pelas modernas sociedades. Wagner nesse sentido terá sido, certamente, uma inspiração para as gerações futuras.

## O PERSONAGEM WAGNER E O CRIADOR WAGNER

Não interessa traçar aqui qualquer tipo de perfil ou biografia de Wagner.<sup>13</sup> Interessa perceber para lá dos traços biográficos da vida convulsiva e contexto histórico aquilo que Wagner personifica enquanto artista, quer ao nível musical quer ao nível filosófico. Mas sobre isto não parece haver muito consenso:<sup>14</sup> alguns ensaístas atribuem uma genialidade fantástica a Wagner, enquanto outros julgam-no como alguém que faz várias confusões entre as diferentes áreas da actuação humana. Diz Roland de Candé:<sup>15</sup>

Infelizmente, a sua ambição não se limita à criação de um novo género de drama musical. Julga que deve ocupar-se de tudo e tem ideias mais ou menos confusas sobre filosofia, religião, política... [E acrescenta o ensaísta, não sem alguma ironia que]... muitos wagnerianos não escapam ao fanatismo religioso que a sua obra inspira. Hipnotizados por uma música sublime, julgam-se

---

<sup>10</sup> Roland de Candé afirma mesmo que é esse limite que lhe permite elaborar as obras primas da ópera que abririam caminho aos seus sucessores: “*Tristão e Parsifal* vão tão longe quanto é possível ir, na exploração dos recursos do sistema. São estas, no plano musical, as obras primas de arte wagneriana. Elas abrem caminho a Debussy e a Schoenberg” (CANDÉ, 1990, p. 148).

<sup>11</sup> Esta é (está-se em crer) a opinião generalizada de musicólogos. Cita-se a este propósito Candé: «Segundo a vontade de Wagner, os *leitmotiven* devem atingir o ouvinte pela via do inconsciente: é inútil a nossa vigilância para os identificarmos de passagem ou tentarmos aprendê-los de cor. Eles agem independentemente de nós, provocando, no momento oportuno, as associações de ideias desejadas» (CANDÉ, 1990, p. 149).

<sup>12</sup> «Compositor algum foi mais naturalista do que ele na utilização do ritmo. O trabalho na forja, o galope dos cavalos, e diversos outros ruídos, foram por ele traduzidos com um realismo difícil de ultrapassar. A linguagem musical de Wagner é intensa, ardente, patética e apaixonada. Tudo retrata, tanto da natureza exterior como do mais íntimo sentimento humano, e, ao mesmo tempo, é música bem-soante, que sabe fundir e arredondar as próprias asperezas» (HERZFELD, p. 202).

<sup>13</sup> Há demasiadas e controversas biografias de Wagner para terem espaço neste tipo de ensaio; diga-se apenas, que umas obras o colocam como um homem sem escrúpulos, oportunista, e outras, referem-se-lhe como um homem gentil, sensível e nobre de sentimentos.

<sup>14</sup> Para alguns críticos há uma influência de Feuerbach nas concepções filosóficas de Wagner; para outros, a influência filosófica de Shopenhauer nota-se nas composições das suas óperas. Para uns quantos, há ainda um Wagner que seria um espectro da ‘amizade’ travada com Nietzsche.

<sup>15</sup> CANDÉ (1990, p. 148), no entanto note-se a ressalva que este autor faz: «O génio musical de Wagner não fica, por este motivo, diminuído, pelo contrário. Ninguém resiste à poderosa lentidão destas intermináveis sinfonias com canto, que são os seus dramas musicais: grandes rios sagrados ao longo dos quais se elevam vozes misteriosas. Suavemente, a razão soçobra, como se estivesse sob o efeito de um veneno delicioso». *Ibidem*.

iniciados numa verdade superior, quando estão afinal intoxicados por vapores ideológicos malsãos» (CANDÉ, 1990, 148).

Interessa pois, não tanto o Wagner das suspeitas intelectuais, o Wagner das influências filosóficas,<sup>16</sup> ou o Wagner das polémicas (note-se que Wagner esteve envolvido em várias situações polémicas no que diz respeito à sua vida profissional e pessoal), e tão pouco aquilo que se designou como o wagnerianismo,<sup>17</sup> mas o Wagner enquanto criador artístico da obra de arte que queria ser total.

Deparava-se, no entanto, um problema ao ambicioso Wagner, que encontraria solução nas antigas lendas germânicas, como refere Friedrich Herzfeld:

no tempo de Wagner estavam esgotados e fora de uso os assuntos mitológicos, gregos e romanos. Também ainda era cedo para pôr em cena personagens “à época”. O Mestre recorreu, pois, à história antiga da Alemanha («Mestres Cantores») e a lendas germânicas ou cantadas por trovadores alemães («Tannhäuser», «Lohengrin», «Tristão», «O Anel», «Parsifal») para realizar um conjunto susceptível também de interessar o homem do nosso tempo e de o ajudar a resolver os seus problemas morais, sociais, intelectuais e nacionais (HERZFELD, p. 200).

Wagner elabora assim um conjunto de óperas com esse grande trunfo que é a mitologia germânica. Coloca em cena todas as grandes figuras e episódios do panteão germânico (Wodan-Odin, Balder, Loki, O Crepúsculo dos Deuses, o Martelo de Thor, etc) numa conjugação que apela ao imaginário. Vejamos pois, como Wagner consegue através do universo mitológico germânico, consolidar a sua obra de arte.

### MITO E IMAGINAÇÃO: RE-LIGAÇÕES DA(S) CONSCIÊNCIA(S)

Começemos por algumas breves considerações em torno dos dois conceitos fundamentais procurando esboçar as suas implicações: os conceitos de mito e de imaginação (como já se disse anteriormente não se seguindo em concreto nenhum autor, seja para a exploração do conceito de mito ou de imaginação).

Questão: que pode ter levado Wagner a pensar no mito, na obra de arte total, na imaginação, na experiência estética que o levasse a consolidar óperas como O Anel, Tristão ou Parsifal procurando remexer no imaginário colectivo? Estas foram algumas das perguntas que nortearam este breve esboço de exercício filosófico, e que permite declarar (com ousadia filosófica) que a obra de Wagner é na sua essência uma elaboração mítico-fenomenológica do imaginário colectivo. Faça-se ainda uns esclarecimentos fundamentais.

Wagner está consciente de que ao retomar os temas da mitologia germânica vai apelar a um determinado sentimento de patriotismo, mas acima de tudo, ao sentimento mais recôndito que parece habitar nas profundezas da alma humana sobretudo quando direccionado para a demanda da origem: o querer conhecer, a curiosidade de saber. Pegando nisto, o que Wagner procurou, pensa-se, foi, o de através das suas obras procurar que as pessoas se re-conhecessem nesses antepassados (em concreto, nas personagens

<sup>16</sup> Como já se referiu anteriormente, não se procura abordar as influências filosóficas exercidas sobre Wagner, no entanto, não se pode deixar de referir a abordagem crítica de Fidelino de Figueiredo que contrapõe ironicamente Wagner e Schopenhauer: «Ora, Schopenhauer, no citado escrito sobre as visões, |*Versuch über Geistessehen*| dava aos sonhos foros de instrumentos da espontânea revelação do mundo absoluto ou do mundo nomenal, segundo Kant, ou da Vontade do universo, de acordo com a sua própria terminologia. Essa intuição do absoluto, obtida durante os sonos profundos, chegava ao plano da consciência ou da representação através de sonos ligeiros, dos quais a consciência, regressando ao estado de vigília plena, trazia recordações que eram notícias reveladoras da «coisa em si». Wagner, apaixonado por esta engenhosa teoria, em que se chegava a falar impropriamente num «órgão do sonho», ampliou-a e modificou-a. A chegada das intuições do absoluto à consciência desperta já não se fazia pela ponte dos sonos ligeiros, que nos conservam reminiscências, mas por meio de fenómenos sonoros. Porquê? Porque, no nosso despertar ou no nosso regresso desse mundo, soltamos um grito... o funcionamento do cérebro e a sua transmissão de impressões aos órgãos dos sentidos são, durante o sonho, inteiramente estranhos ao mundo exterior ou da representação, são oriundos do mundo da Vontade. Wagner, tendenciosamente, transpunha a teoria de Schopenhauer, do mundo visual para o mundo auditivo ou sonoro. (...) Se a teoria de Schopenhauer sobre os sonhos e suas visões, e seus gritos no aditamento de Wagner, fosse verdadeira, o absoluto ou o mundo da Vontade universal seria bem acessível a cada um de nós» (FIGUEIREDO, 1958, p. 122).

<sup>17</sup> Um exemplo da repercussão que teve Wagner foi por exemplo a criação das «associações wagnerianas» ou a criação da *Revue Wagnerienne*. Pierre Francastel dá-nos o exemplo de Wyzewa que tinha ficado encarregada de traduzir para o público francês as ideias estéticas de Wagner, e que lhe acrescentava o seu cunho pessoal: «O ponto de partida é a concepção do teatro ideal, obra sonhada e destinada ao público ideal, capaz de recriar esta obra sem necessidade de efeitos eléctricos ou musicais, somente pela leitura, pela vontade. Retomando, em seguida, os textos de Wagner, Wyzewa mostra ser uma interpretação de Beethoven, através da filosofia de Schopenhauer, a fonte da estética wagneriana. (...) A paráfrase estética de Wyzewa vai ainda mais longe. A filosofia wagneriana – ou mais exactamente o seu comentário parisiense – traz ao prisioneiro da caverna platónica a sua libertação» (FRANCASTEL, 1963, p. 246).

das óperas). Através da reelaboração dos temas da mitologia germânica, fazer com que as pessoas, de algum modo, pudessem rever-se na saga do homem (sobretudo germânico) passado, presente e futuro.

Este é o papel invocador do mito: o mito não respondendo a nenhuma lógica particular funciona pelo sentimento geral da vida que fornece. Há no mito não um espelho da natureza mas, um determinado modelo de ‘sociedade’. Mas porque acontece isto? Wagner percebe que o mito joga sempre com diversos factores, de que se permite aqui esclarecer alguns para a realização da hipótese em jogo.<sup>18</sup> Opta-se por apresentar três factores que se entrecruzam entre si, e que é de crer, Wagner terá pensado, e que podem ser designados como: a eficácia da ilusão, a ambiguidade de relações subjectivas-objectivas, e o ‘compromisso’ da consciência.

A eficácia da ilusão: o mito joga sempre com a criação de uma imagem que permita de algum modo, a suportabilidade e ou a inteligibilidade da vida, do mundo, do homem. Assim, a representação de uma ideia, de um conceito, de uma ‘verdade’ mitológica será tanto mais eficaz quanto o grau de ilusão que conseguir criar. Dito de uma forma mais aristotélica (recorde-se o que Aristóteles dizia da tragédia, como o lugar de encontro e de catarse), o grau de ilusão pode ser encontrado através do ‘envolvimento’ do espectador nessa narrativa, demonstrado pelo riso ou pelo choro, pela alegria ou pela tristeza, etc. Mas porque acontece isto? A resposta conduz ao segundo factor: a ambiguidade de relações subjectivas-objectivas. A representação do mito joga com a ambiguidade, faz um jogo dir-se-ia, dialéctico entre elementos duais que apesar de se representarem como horizontes distintos, se imiscuem necessariamente entre eles, o horizonte subjectivo e o horizonte objectivo. Há uma ambiguidade fundamental na relação entre aquilo que se passa no mundo subjectivo do espectador, no mundo interior do espectador e o que se passa no exterior, isto é, na representação. Note-se que mesmo a representação é sempre fruto de um conjunto de subjectividades imersas num mundo. Na verdade, e como se sabe, a objectividade é fruto das relações inter-subjectivas. Assim, uma tal ambiguidade existe na representação do mito hoje, como existia no seu início, só que em graus diferentes como é óbvio. Isto conduz à discussão do terceiro factor: o ‘compromisso’ da consciência.

Wagner está consciente que a experiência estética da representação implica uma dedicação, uma devoção, um compromisso (ainda que momentâneo) num determinado espaço de tempo (não é por acaso que Wagner escurece a sala para criar atmosfera ou colocou a orquestra fora do campo visual do espectador; precisamente para que o envolvimento do espectador seja o mais aproximado e completo possível).

O que ocorre durante uma representação é um duplo compromisso da consciência. O primeiro, a consciência admite um distanciamento face à realidade, face ao mundo exterior, para poder envolver-se na representação; segundo, a consciência abdica dos parâmetros espaço-temporais para que seja possível um compromisso com a representação. Ora, tudo isto só é possível porque Wagner acreditava no poder da imaginação, e toda a sua obra, é segundo se pensa, o reflexo do conhecimento dessa potencialidade da consciência imaginante. Do jogo entre o plausível e o imaginável, entre a fantasia e a realidade, entre o que se vive e o que se gostaria de viver, nasce a obra de Wagner. Todas as óperas de Wagner são uma profunda reflexão inovadora e fresca, não só sobre a cultura mitológica germânica,<sup>19</sup> mas também, sobre o lugar do homem no mundo, sobre o valor ético, social, cultural da vida.

Toda a criação humana, e em particular, a criação que se refere à obra de arte, seja, pintura, música, ou outras, desperta misteriosas sensações, reacções de sensibilidade e interpretação. Pode-se admitir sem delongas este princípio. Este desperta-as significa que as traz, que as transporta de um ponto a outro, ou seja, desperta-as porque já as possuía na sua consciência. São reacções, acções, mistérios e misteriosas emanações de uma consciência imaginante que se encontra ansiosa, inquieta na fuga da sua existência quotidiana de retenção, isto é, de cárcere. Ora, o que Wagner terá procurado, é que houvesse um encontro entre a sua imaginação, enquanto criador do drama musical, e a imaginação do espectador, enquanto receptor disposto ao imaginável.

---

<sup>18</sup> Note-se que o mito não é apenas um modo de explicação e ou interpretação do mundo; o mito funciona também como lugar de encontro entre mundos distintos, o dos mortais e o divino. No caso da mitologia germânica os patamares são diferentes, e envolvem uma simbologia própria; tem anões, gigantes, deuses, mortais, fontes de vida, etc; Veja-se a este respeito, a obra de Maria Lamas, *Mitologia Geral – o mundo dos deuses e dos heróis*, no capítulo «XII – Mitologia Germânica» onde são analisadas todas estas características em pormenor.

<sup>19</sup> Wagner introduz, como criador do drama musical, inovações não só no aspecto musical e teatral como também (e isto é óbvio) na apresentação dos mitos germânicos; veja-se por exemplo as palavras de Lévi-Struss em *Le Regard Éloigné*, no capítulo «De Chrétien de Troyes a Richard Wagner», página 316: «Car ces vieux mythes latents dans les récits du Graal, il les a tout à la fois dépassés, remaniés, et intégrés. Il en accomplit une synthèse qui préserve leur saveur de mythes, de sorte que son *Parsifal* constitue une variante originale, s’ajoutant à toutes celles élaborées pendant des siècles à partir d’un fonds primitif qui se perd dans la nuit des temps ».

Recorde-se que a ideia geral que parecia existir sobre a imaginação era de que ela era fonte de enganos. Foi assim durante toda a tradição filosófica até finais do século XIX. Com os avanços da psicologia e da fenomenologia a imaginação entra decididamente nos circuitos da consciência (sobretudo a partir de Kant e da sua teoria do esquematismo). A imaginação é assim abordada por diversos autores, entre os quais, Husserl, Malebranche, Bachelard, Jung, Freud, Piaget, Jean-Paul Sartre.

Esta faculdade revela-se não apenas através do seu potencial criativo, mas da sua participação nos processos de cognitivos (de que aliás a neurociência moderna veio a confirmar). A imaginação é tão fundamental como a percepção para que se tome consciência da realidade, e isto parece ser inegável, e pode mesmo afirmar-se que Wagner saberia destas potencialidades. Já Platão atribuía uma determinada função cognitiva à imaginação. Mas a imaginação funciona igualmente como forma de re-conhecimento de elementos daquilo que pode ser a realidade ou não; joga na alternância entre a projecção e a descoberta, e nesta alternância, Wagner terá percebido que reside a capacidade de rebuscar a consciência do imaginário. Ou seja, a imaginação como capacidade funcional cognitiva, criadora, reformuladora, como capacidade de reencontro do imaginário, é afinal a forma de nos ligarmos ao mundo, seja ele fantástico ou real, e isto permite precisamente ao artista todo um mundo de potencialidades pelo caminho do imaginável.

### **EM CONCLUSÃO: A ESSÊNCIA DA OBRA WAGNERIANA – MÍTICA-FENOMENOLÓGICA**

Postas estas breves considerações que se traçou no ponto anterior, deve-se terminar esta tentativa de exercício filosófico com algumas palavras de esclarecimento. Foi dito no início deste trabalho que a obra de Wagner era na sua essência uma elaboração mítico-fenomenológica do imaginário colectivo, mas que se pretende exactamente dizer com isto?

Wagner como se referiu anteriormente, era um profundo conhecedor da mitologia germânica, mas igualmente da condição e natureza humana. Quer isto significar que, Wagner sabia que podia tomar para a elaboração da sua obra determinadas características que influenciariam a audiência que viesse a presenciar as suas óperas. Essas características apelariam a uma experiência estética única. Não se está a falar simplesmente das características técnicas (a sonoridade, o ritmo, o palco, a dança, a colocação da orquestra, a luz, etc.) mas das características (entendidas como) subjectivas do homem. Trata-se de uma elaboração de fundo mítico, como facilmente se viu pelo tratamento dos temas aí representados. Assim, e de acordo com o exposto, estas obras são em essência uma elaboração de cariz fenomenológico porque de facto, Wagner está consciente do poder da sua imaginação, e concretamente, do poder da imaginação dos outros (leia-se dos espectadores). Significa isto que Wagner percebeu melhor que ninguém (e daí a sua ambição de criar a obra de arte total) as potencialidades que se jogam através de uma abordagem imaginativa que é direccionada como se realizasse um jogo de inter-subjectividades. Há sujeitos em palco que representam outros sujeitos (figuras das lendas, seja por exemplo Tristão ou Parsifal) que vão de encontro a outros sujeitos. A ópera é assim a personificação da dialéctica inter-subjectiva do mundo, não apenas enquanto encontro de sujeitos que desempenham um papel no mundo, mas do imaginário colectivo que geram nesse mesmo mundo.

A inter-subjectividade ocorre quando o espectador se procura re-ver numa situação, sentimento ou acção, tal como no mundo a empatia se joga ao colocarmo-nos na pele do outro. É assim uma criação essencialmente fenomenológica uma vez que a cada momento o sujeito actor transmite uma determinada acção ou concepção de (um) mundo em que o espectador procurará o jogo da alternância (entre projecção e descoberta) e assumirá uma visão do mundo (que pode ser como no caso a identificação de personagens míticas). A consciência imaginante encontra-se em actividade permanente uma vez que procura (re)encontrar determinadas ideias ou concepções no que concerne à vida e ou ao mundo (por exemplo, a ideia de libertação, de criação, de autoridade, de coragem, etc). Pode-se assim dizer que Wagner terá conseguido, segundo a concepção que se acabou de expor, de realizar o seu objectivo, isto é, de realizar a sua obra de arte total, embora a maioria das opiniões dos comentadores possa não ir nesse sentido. A este propósito leiam-se as seguintes palavras de Roland de Candé: «Wagner faliu na sua insensata ambição de criar uma arte-religião, uma arte total, onde se fundissem todas as artes. Nem ele mesmo acreditou nisso durante muito tempo; essa concepção acabou por exasperá-lo» (CANDÉ, 1990, 148).

Talvez o problema resida aqui mesmo, isto é, em esperar que Wagner tivesse exposto uma teoria demasiado elaborada ao ponto de ser considerada uma religião com seguidores até ao dia em que alguém a refutasse. Adota-se preferencialmente aqui a visão de ver Wagner como alguém que iluminou um caminho para que se o pudesse percorrer. Assim, em jeito de conclusão podem ser adoptadas as palavras de Fidelino de Figueiredo (e é bem ilustrativa do que se tentou dizer neste ensaio):

a grande música não é obra da inteligência pura endereçada à pura curiosidade intelectual; nasce de uma efervescência criadora que resolve e afecta a personalidade total do artista e se destina a afectar e revolver a personalidade total de cada ouvinte. Não sabemos decifrar o mistério do seu nascimento, nem o mistério do seu recebimento, mas sentimos e compreendemos bem a riqueza do seu conteúdo que abarca a integridade da vida e nos ergue a inquietações e solidariedades de carácter cósmico (FIGUEIREDO, 1958, p. 114).

## REFERÊNCIAS

- CANDÉ, R. (1990). Wagner e o drama musical. In *O convite à música, L' invitation à la musique* (pp.145-150). Lisboa, Edições 70.
- FIGUEIREDO, F. (1958). A música e o absoluto. In *Música e Pensamento* (pp.101-150). Lisboa, Guimarães Editores.
- FRANCASTEL, P. (1963). O problema da arte abstracta. In *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- HERZFELD, F. (s.d.). Um colosso de génio. In *Nós e a Música, Du und die Musik* (pp. 197-203). Lisboa, Edição Livros do Brasil.
- LAMAS, M. (1991). *Mitologia Geral—O mundo dos deuses e dos heróis*, (Vol.II). Lisboa, Editorial Estampa.
- MANN, W. (1983). Verdi e Wagner – O Drama Musical. In *A Música no Tempo, Music in Time* (pp.215-240). Lisboa, Ed.Círculo de Leitores.
- RANCIÈRE, J. (2009). The Emancipated Spectator. In *The Emancipated Spectator*. Londres: Verso.
- SOARES, M., & SEVERINO, A. J. (2018). A prática da pesquisa no ensino superior: conhecimento pertencente na formação humana. *Avaliação (Campinas)*, 23(2), 372–90. doi:10.1590/s1414-40772018000200006
- DARIDO, S.C., & RANGEL, I. C. A. (2005). *Educação física na escola: implicações para a prática pedagógica*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- SANTOS, W., PAULA, S.C., MATOS, J. M. C., FROSSARD, M. L., SCHNEIDER, O., & NETO, A. F. (2016). A relação dos alunos com os saberes nas aulas de Educação Física. *Journal of Physical Education*, 27(1),2737–2737.
- SEDORKO, C. M., & FINCK, S. C. M. (2016). Sentidos e significados do desporto no contexto da Educação Física escolar. *Journal of Physical Education*, 27(1),2745–2745.
- RIZZO, D. S, FONSECA, A. M. L. F. M., & SOUZA, W.C. (2014). Desenvolvimento Positivo dos Jovens (DPJ) através do Desporto: perspectivas em países da língua portuguesa. *Conexões: Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP*, 12(3), 106–20.