



# TEMPESTADE E TENSÃO: RICHARD WAGNER E A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL ALEMÃ

*Storm and Tension: Richard Wagner and the Formation of German National Identity*

Fábio Caetano Tovo\*

fabio.tovo@acad.pucrs.br

Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Brasil

Data de recepção: 27/01/2018

Data de aceitação: 20/02/2018

**Resumo:** O presente artigo analisa a música de Richard Wagner como instrumento de exaltação de mitos de origem nórdica como forma de construção da identidade alemã, durante o século XIX. Utilizando variadas publicações sobre o compositor e o processo de unificação da Alemanha, além de fazer uma análise de algumas das suas óperas, procurando demonstrar como suas composições foram usadas, dentro do movimento Romântico do século XIX, para criar um sentimento de identidade que fez com que quando da criação do Estado alemão, este já contasse com uma nação constituída.

**Palavras-chave:** Richard Wagner; música; identidade; memória.

**Abstract:** This article analyzes the music of Richard Wagner as an instrument of exaltation of myths of Nordic origin as a form of construction of the German identity, during Century XIX. Using a variety of publications on the composer and the process of German unification, in addition to analyzing some of his operas, he sought to demonstrate how his compositions were used within the Romantic movement of the XIX century to create a sense of identity that made that at the time of the creation of the German State, it already had a constituted nation.

**Keywords:** Richard Wagner; music; identity; memory.

**SUMARIO:** 1. Introdução. 2. Richard Wagner: um compositor político. 3. A Ópera e a Mitologia. 4. A Construção da Identidade. 5. Considerações Finais. 6. Bibliografia.

---

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

## 1. INTRODUÇÃO

O final do século XVIII marca a discussão de dois tipos de pensamento filosófico, embate ficou conhecido como a «Querela dos Antigos e Modernos», onde havia um antagonismo entre o pensamento humanista contra um pensamento racional e científico. De um lado havia a tradição de uma visão de mundo baseado na metafísica, que dava uma noção de sujeito e indivíduo, onde o conhecimento era fruto da construção intelectual – esta visão filosófica é defendida por figuras como René Descartes; em contrapartida há outra perspectiva que vê o conhecimento como empírico, fruto das experiências vividas pelo homem de forma prática – dentro dessa visão aparecem os filósofos ingleses David Hume e John Locke. Assim, temos um contraste entre o ser e o devir, a permanência e a possibilidade de algo novo. Voltaire vai dizer que a natureza, sendo força, é invariável (permanece) enquanto os costumes se diversificam dependendo do lugar. O homem não estaria mais em discordância com a natureza. Enquanto isso, Rousseau vai dizer que o homem em seu estado de natureza é puro, que a sociedade é que o corrompe.

O homem selvagem e o homem civilizado diferem de tal modo pelo fundo do coração e das inclinações, que o que faz a felicidade suprema de um reduziria o outro ao desespero. O primeiro aspira somente ao repouso e à liberdade, só quer viver e permanecer desocupado, e a própria ataraxia do estoico não se aproxima de sua profunda indiferença por qualquer outro objeto. Ao contrário, o cidadão sempre ativo agita-se e atormenta-se sem parar, buscando ocupações ainda mais laboriosas: trabalha até a morte, corre mesmo em direção a ela para ter condições de viver, ou renuncia à vida para adquirir a imortalidade (Rousseau, 2013, pp. 112 e 113).

Neste mesmo período, na região dos Estados alemães, surge um movimento artístico chamado *Sturm und Drang* (tempestade e tensão), que viria a ser conhecido como Romantismo Alemão. Tratava-se de uma reação ao classicismo e as ideias racionais frutos do iluminismo francês. Os membros deste grupo pregavam uma arte mais próxima da natureza, mística e espontânea. Para eles o que realmente tinha valor era o sentimento, colocando a emoção acima do pensamento racional. Um dos principais expoentes dessa visão sentimental foi Johann Gottfried Herder, que escreveu *Fragmentos sobre uma nova literatura alemã*, onde diz que a poesia devia buscar inspiração no povo. Desejava a existência de uma forma comum de comunidade que integrasse os alemães (ideia de *Volk*).

Na época do *Sturm und Drang*, indagava-se pela primeira vez na Alemanha se o poder continuaria a ser exercido pela máquina absolutista do senhor soberano ou se ele seria tomado pela vanguarda da sociedade. Esta questão política surge com toda força nos expoentes da nova burguesia, nas sociedades secretas (Koselleck, 1999, pp. 111 e 112).

Este embate seguira no meio artístico, de forma mais ampla, com o conflito entre Neoclássico e Romantismo. Enquanto a Arte Neoclássica está mais ligada a países próximos do mar Mediterrâneo, a Arte Romântica se mostra mais próxima do mar Báltico. Esta diferença geográfica vai se evidenciar na relação artística entre uma arte mais «quente» e outra mais «fria». Os românticos têm uma percepção de que os iluministas fracassaram em seu racionalismo. Deste modo, eles se sentem à vontade para fazer uma arte em busca do sagrado (mitologia nórdica).

O Romantismo é mais livre e apegado à natureza, mas mantendo um interesse pela pesquisa e a ciência. A noção de paisagem serve para representar um Estado e/ou nação num momento histórico em que a percepção do que é o Estado está mudando. Nisso a noção de Pitoresco é usada para dar a ligação entre o povo e uma determinada região, criando um sentimento de identidade que será usado na consolidação dos Estados ao longo do século XIX. A ideia de Sublime, onde o indivíduo vive de forma angustiada, apavorado e só, é usada como indicativo de que algo precisa ser feito para que este homem que vive transtornado diante do avanço da ciência tenha algum tipo de salvaguarda. A pequenez do homem diante da força da natureza, uma das principais características do Romantismo, nos mostra uma arte que é contemplativa e de ressignificação do indivíduo diante do desconhecido.

Romantismo é um mal estar com a modernização. A lógica burguesa de racionalidade instrumental, ou seja, tudo é meio para ampliar a eficácia e os resultados, destrói a autopercepção das pessoas fazendo com que elas sintam que são mera função numa cadeia produtiva. Numa palavra, sentimo-nos coisa. O nome filosófico é «reificação», do latim «rei», coisas. A devastação das tradições e hábitos medievais levou muita gente ao sentimento de que o mundo seria destruído pelos fanáticos do dinheiro, sem respeito por nada que não o dinheiro. O modo de vida rural (e seus signos de durabilidade, permanência e fidelidade ao passado estável) entrava em decadência e todos se preparavam para os cálculos estratégicos de homens e mulheres modernas. A ciência e sua eficácia técnica «provava» a ineficiência dos deuses e dos ancestrais. As crenças em forças divinas cediam lugar à fé na autonomia decisória humana munida de máquinas e engenharia (Pondé, 2017, pp. 33 e 34). [grifos do autor]

O empirismo é o ponto chave da crítica dos românticos em relação aos iluministas. O Romantismo explora o místico, o erótico e se vale da teatralidade na sua forma de construção da realidade. Assim, em busca de algo que de um suporte para o homem do século XIX, há a busca por laços que sejam usados para dar o nó que vai unir diferentes povos em função de uma entidade: o Estado.

O Romantismo é a resposta para a sociedade industrial do século XIX. Sua busca incessante por produção, lucro e foco no desenvolvimento tecnológico deixou o homem desse período desprovido de uma resposta para perguntas tais como: quem sou eu? Da onde eu vim? Qual minha origem?

É dentro deste contexto de choque entre o racional e o emocional, que surge a figura de Richard Wagner. Inserido no processo de construção da identidade nacional alemã, fruto de simbiose entre diferentes elementos da cultura popular que vão ser apropriados e ressignificados por artistas dos mais variados ramos da arte, Wagner deixa sua marca através da ópera. Se valendo de elementos da cultura nórdica ele cria peças como *Tristão e Isolda* e *O Anel do Nibelungo*, que serão usadas na construção do sentimento de germanidade, florescendo na criação da identidade do nascente Estado alemão.

## 2. RICHARD WAGNER: UM COMPOSITOR POLÍTICO

Richard Wagner nasceu em Leipzig, em 22 de maio de 1813. Foi um indivíduo de extremos, tanto na música quanto na política. Cresceu na cidade de Dresden onde lia muitos livros, principalmente obras de Shakespeare e Goethe. No campo da música, sua principal influência foi Beethoven – por aí começa a se sentir a entrada o romantismo como corrente artística que mais influenciaria o compositor.

Se parece difícil dar uma explicação satisfatória acerca da verdadeira relação de um grande artista com sua nação, tal dificuldade é elevada ao máximo quando o homem sensato se vê diante da tarefa de considerar não o poeta ou o artista plástico, mas o músico (Wagner, 2010, p. 9).

Wagner circulou por cidades como Riga e Paris, mas em Dresden foi onde conseguiu seu primeiro sucesso com *Rienzi*, em 1842. No ano seguinte, já definitivamente estabelecido em Dresden, estreou *O Navio Fantasma*, primeira obra que mostrou a capacidade de Wagner de usar elementos do folclore na construção de uma ópera. Mesmo já tendo montado a ópera *Lohengrin*, isto em 1845, Wagner já estava militando politicamente, o que impede que a peça seja apresentada no teatro da corte.

Após a Revolução de 1830 na França, que conduziu ao poder os Orleans, a dor de cabeça da monarquia se tornou os socialistas. Este governo procurou fazer uma valorização das instituições, sem deixar de promover reformas – seguindo a linha liberal moderada. Neste âmbito aconteceram reformas constitucionais com o intuito de fazer a carta francesa ficar mais próxima da carta magna inglesa. Entre estas reformas estava retirar poder do rei, da câmara dos pares e o fortalecimento da câmara dos deputados. Deste modo, teríamos um poder mais forte no legislativo. Nesta disputa, dois partidos políticos disputam a hegemonia política da França: o Partido do Movimento, encabeçado por Lafitte, que buscava a abertura do regime para os republicanos; e o Partido da Resistência, comandado por Guizot, que achava que a abertura política poderia ser o fim do regime.

Com o advento da Revolução de 1848 na França, acontecem rebeliões por todo o continente europeu. Um destes lugares foram os Estados alemães, onde Wagner vivia e era um grande entusiasta das ideias que norteavam as revoltas desse período. Nesta época havia diferentes correntes ideológicas lutando por uma nova forma de Estado: liberais moderados, que eram monarquistas constitucionais que tinham por base de apoio a burguesia comercial; legitimistas, estes queriam o retorno do antigo regime (absolutista) e da antiga família real francesa, sua base de apoio era a nobreza tradicional; republicanos democráticos, que se apoiavam em grupos médios da sociedade (industriais); socialistas, que pregavam a revolução social, buscando apoio em sindicatos e federações de trabalhadores, com o intuito de formar uma sociedade internacional para difundir seus ideais.

A política econômica do período é liberal, com livre cambismo e não intervenção do Estado na economia. Com isso há um desenvolvimento forte da indústria, os bancos faturam concedendo empréstimos para que os industriais possam aumentar a sua produção. Deste modo, os transportes também têm um incremento para servir no escoamento da produção.

No entanto, crises no campo como a Praga da Batata de 1847, provocaram o êxodo de pessoas do campo para a cidade. Isso fez com que houvesse um aumento da mão de obra, que por conta disso se tornou mais barata, aumentando os conflitos sociais. Diante disso, o Estado proíbe as reuniões políticas. Assim sendo, a oposição promove banquetes como forma de burlar as proibições. Republicanos e socialistas se tornam os mais fortes questionadores do governo francês. Em fevereiro de 1848 acontece o grande banquete de Paris, onde Guizot manda armar a Guarda Nacional, que se volta contra o rei. No dia 24 de fevereiro é declarada a 2ª República na França. A repercussão desta revolução se espalhou pela Europa num movimento que ficou conhecido como «Primavera dos Povos».

Esta Guarda Nacional, que Luís Filipe [rei francês] considerava a muralha do regime, abandonava-o. O rei perdia o instrumento essencial de repressão. A descoberta desta desagradável verdade foi para ele um choque profundo. Luís Filipe compreendeu imediatamente os perigos do momento (Grimberg, 1989, pp. 52 e 53).

Em Dresden, Wagner ingressou na *Vaterland Verein*, grupo nacionalista que defendia a participação popular, e depois entrou na Guarda Comunal Revolucionária, que era uma milícia antimonarquista. O rei da Prússia Frederico Guilherme IV ordenou que a revolta fosse dissolvida, invadindo a Saxônia. Com isso, Wagner teve que buscar o exílio.

Mesmo exilado em Paris, Wagner tinha fé de que a arte poderia servir para algo além do entretenimento. Ele acreditava que a arte tinha um dever de se constituir em expressão do sentimento popular, com viés de representação de

uma sociedade. A arte não deveria ser apenas a diversão da elite, mas uma forma de manifestação da coletividade. Era necessário formar uma nova humanidade, uma nova forma de relação entre o indivíduo e o Estado. O Estado não poderia continuar sendo uma entidade abstrata, deveria ter um significado transcendente – tinha que ser a tradução do sentimento da coletividade que o legitima. Nisso, a arte deveria ser acessível a todos, se tornando forma de tradução da mentalidade da coletividade.

Wagner busca em Goethe e Rousseau a ideia de formar um novo modelo de homem. Um homem mais integrado a natureza, livre das necessidades materiais, um indivíduo puro. Para ele, o povo era o único a trabalhar baseado na sua relação com a natureza, ao contrário do capitalista que vivia em função do dinheiro, isso faz do povo a verdadeira representação do sentido de identidade territorial.

Era dia claro quando escutei, vindo das pastagens alpinas, o grito agudo e jubiloso de um pastor que ressoava pelas vastas dimensões do vale, convidando para a dança de roda; lá de longe, através do imenso silêncio, logo escutei o grito de um pastor retribuindo alegremente o chamado; nesse momento o eco dos altivos rochedos se misturava em meio à disputa o silencioso e solene vale soava prazerosamente (Wagner, 2010, p. 27).

Com base nestes pressupostos, Wagner começa a trabalhar com temas populares, buscando no folclore elementos que traduzam a verdadeira essência do povo. Com isso começa-se a formar a base do viria a ser conhecido como germanidade. Com o apoio do rei Luiz II da Baviera, Wagner começaria a construção da sua obra de exaltação das virtudes populares. Se antes o rei era uma figura ligada ao poder financeiro dos burgueses, com Luiz II Wagner teve a transfiguração do monarca devotado ao povo, à coletividade, ao sentimento de integração do povo com o Estado. A possibilidade de construção de um novo modelo de sociedade, que seria a antítese do modelo moderno e materialista vigente até então.

### 3. ÓPERA E A MITOLOGIA

Com a ajuda de Luiz II, Wagner construiu o que era a única possibilidade de espaço para a representação de sua música: uma casa de ópera. Na cidade de Bayreuth é construído o *Bayreuth Festspielhaus*, inaugurado em 1876. Ele possui a característica de ter o fosso da orquestra afundado, deste modo, o espectador não enxerga os músicos, tendo sua atenção voltada para o palco. O teatro não possui camarotes, nem divisões de corredores onde ficam os assentos. Desta forma, quem assistir à peça ocupa lugares que não possuem distinção e que impedem que as pessoas fiquem transitando enquanto a ópera é encenada.

Ao construir um teatro ao norte de Munique, o *Bayreuth Festspielhaus*, Wagner também criou novos modos de montar e assistir a uma ópera. Numa época cada vez mais hostil à experiência do sagrado, ele acha que os dramas musicais deviam mergulhar o público em verdades místicas. Sua influência foi de tal ordem que nenhum compositor importante ficou imune (Riding; Dunton-Downer, 2010, p. 206).

Wagner nunca se valeu de libretistas para compor suas peças, ele sempre escreveu os libretos que se tornariam suas óperas. Deste modo, ele se inspirou na temática medieval para compor seus temas. Nesta época, a busca por significados de origem torna-se a obsessão de diferentes artistas.

Na literatura, na pintura e no teatro, heróis românticos apaixonados buscam a individualidade, a liberdade e o amor. Queriam também alcançar verdades profundas, em geral as mais assustadoras, nas tradições ou pela natureza. De fato, prosperando em turbulenta intensidade, o romantismo alemão ficou conhecido como *Sturm und Drang*, «tempestade e tensão». Tal clima permeava as obras de escritores como Schiller e Goethe. A idealização romântica da cultura popular também levou os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm a recolher mitos e contos de fadas tradicionais alemães. Com toda essa nova fonte para os libretistas, fertilizava-se o solo para um novo tipo de ópera alemã (Riding; Dunton-Downer, 2010, p. 205). [grifos do autor]

A cultura popular, o folclore, entendido como um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas em que eles são expressos, são pesquisados como forma de busca pelas origens dos indivíduos que querem saber a resposta da pergunta: qual a minha origem? O Romantismo impulsiona estas pesquisas sobre cultura popular – em busca daquilo que os românticos acreditavam ser as verdadeiras raízes da Europa, fazendo uma construção identitária, que pode ser vista como uma faca de dois gumes – pois, ao mesmo tempo em que há um trabalho de pesquisa, o cientificismo da época é muito criticado pelos adeptos do romantismo.

Dentro deste processo surge a questão: quem é o povo? Os românticos acreditam que o povo é formado por indivíduos que estão mais ligados à natureza. Eles têm uma concepção estética de que a verdadeira arte é antiartística, pró-selvagem, de antagonismo com a cultura da elite; estes intelectuais tem uma visão de que a arte deve ser a manifestação mais próxima de um primitivismo cultural, que está em descompasso com o que as elites acreditavam ser arte; dentro desta perspectiva é feita a construção dos estados nacionais durante o século XIX.

Foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o «povo» (*o folk*) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus. Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas histórias (Burke, 2010, p. 26). [grifos do autor]

No entanto, este olhar para o povo, é um olhar idealizado. A cultura popular é vista há uma distância considerável. A visão do povo e da natureza é idílica, mítica e desprovida de crítica – mesmo baseada em pesquisa. Portanto, vemos que é uma construção ideológica do passado para instrumentalizar um discurso presente. É o momento em que a memória escrita (grande cultura) começa a tomar conta. Neste âmbito, o conhecimento oral (pequena cultura) começa a definir por conta do avanço científico e racionalismo do século XIX.

Um dos principais pontos da cultura popular são os mitos. Elementos que procuram explicar a origem de um determinado grupo, dando-lhes sentido e pertencimento, os mitos são formulados a partir de características universais, o que fazem com que eles sejam facilmente reconhecíveis e assimilados por qualquer um. O mito do herói é construído dentro da ideia de um ser bom, justo, digno, honrado, etc., mas que mesmo sendo possuidor de tantos aspectos positivos, é passível de dúvidas e incertezas. «Os mitos começam a ser formulados juntamente com a tentativa de descrever a natureza, além da própria idiosincrasia humana, ou melhor, surgem ao mesmo tempo que o idioma e a música» (Moniz, 2007, p. 39).

Claude Lévi-Strauss, em seu estudo sobre mitos, mostra uma teoria associativa entre mito e música. Para ele, o mito não pode ser estudado de uma forma linear, como se estivesse lendo um texto, mas de uma forma plena vendo seu contexto e fazendo relações com múltiplos acontecimentos que cercam sua origem. Ele chega a fazer uma analogia entre o estudo dos mitos e a leitura de uma pauta musical.

Portanto, temos de ler o mito mais ou menos como leríamos uma partitura musical, pondo de parte as frases musicais e tentando entender a página inteira, com a certeza de que o que está escrito na primeira frase musical da página só adquire significado se se considerar que faz parte e é uma parcela do que se encontra escrito na segunda, na terceira, na quarta e assim por diante (Lévi-Strauss, 1989, p. 67).

A primeira ópera que Wagner vai encenar de maneira mais bem acabada, depois de compor temas que não tiveram grande repercussão como *As Fadas*, é *O Navio Fantasma*. É a história de um comandante de navio que sofre a maldição de ter que navegar por toda a eternidade, podendo atracar apenas uma vez por ano, após blasfemar contra Deus. O encantamento só será quebrado quando ele encontrar o amor verdadeiro. Ao atracar em um porto, se encanta pela bela Senta. No entanto, o seu amor, mesmo correspondido, é rivalizado por Erik. Ao ver sua amada sendo beijada por seu rival, acredita que ela o traiu e decide partir. Senta ao ver seu amado partir, se atira no mar por não suportar sua perda.

Nesta obra, que Wagner escreveu baseado na lenda do *Holandês Voador*, navio que foi condenado a vagar por toda a eternidade, sem nunca poder atracar, vê-se os personagens sendo movidos por seus sentimentos, de forma impulsiva. A ópera

passa a mensagem de que não se pode ter uma vida plena sem a concretização do amor, por isso é preferível viver amaldiçoado para sempre ou morrer.

Em 1854, Wagner estreou a ópera *Tannhäuser e o torneio de trovadores de Wartburg*. A obra fala de Tannhäuser, cavaleiro trovador que vai até Wartburg, onde a deusa Vênus mantém cativos muitos homens para seu deleite. Depois de participar de várias orgias, Tannhäuser decide ir embora, mas é impedido pela deusa. Neste momento ele apela para Nossa Senhora, fazendo com que a morada da deusa do amor deixe de existir e Tannhäuser se encontre diante de uma cruz a beira do caminho que conduz até Roma. Mas o encontro com amigos trovadores que lhes dizem que a bela Elizabeth, filha do Conde de Thüringen, está triste pela sua ausência, o faz desviar de sua rota. Ao invés de seguir para Roma, ele vai ao encontro de sua amada. Uma vez lá, é organizado uma disputa entre os trovadores. O Conde, convencido do amor de Tannhäuser por Elizabeth, bem como de seu potencial como trovador, decide dar a mão da sobrinha em casamento para o vencedor do torneio. No entanto, Tannhäuser entra numa forte disputa com Wolfram. Até que em um determinado momento da disputa de trovas, cujo tema era o amor, Tannhäuser diz que para conhecer o amor verdadeiro é preciso degustar o amor carnal. Isso choca os presentes. Diante de tal ofensa, Tannhäuser parte para Roma para pedir perdão ao Papa. Enquanto tenta conseguir o perdão, Elizabeth o espera, mas acaba morrendo antes da chegada do amado. Tannhäuser consegue chegar ainda a tempo de sucumbir diante das exéquias de sua amada.

A ópera, mais uma vez se valendo de narrativas populares, serve para mostrar o dilema entre amor profano e o amor casto. A disputa entre *Eros* e *Philia*. O conflito entre um amor mais carnal e outro mais puro, segue sendo um dos grandes dilemas da humanidade. Ao apelar para um tema que suscita a dúvida entre dois tipos de sentimento, Wagner trabalha com o uma perspectiva de dualidade, como se ambos fossem incompatíveis. A verdadeira redenção ocorre para Tannhäuser quando se dá conta de que o verdadeiro amor está naquilo que é puro, desprovido de qualquer mancha. A ideia do desejo e da sua impossibilidade de concretização vai aparecer em outra ópera de Wagner: *Tristão e Isolda*.

*Tristão e Isolda* é a história de um amor que surge de uma poção mágica. Isolda estava prometida em casamento para o rei Mark, tio de Tristão, que era um dos Cavaleiros da Távola Redonda. Quando Tristão vai até a Irlanda para busca-la para seu tio, acidentalmente os dois acabam bebendo um líquido encantado que faz com que os dois se apaixonem perdidamente. Isolda se casa com o rei Mark, mas mantém encontros furtivos com Tristão, pois o sentimento que sentem um pelo outro é muito forte. A descoberta faz com que Tristão seja expulso do reino pelo tio. Uma vez banido, Tristão participa de muitas aventuras e se casa com outra Isolda (da Mão Branca), mas a mantém casta por ainda amar a primeira Isolda. Tristão é ferido durante uma de suas aventuras e pede que chamem sua amada Isolda. Mas Isolda da Mão Branca diz que o barco que partiu para trazer sua amada retornou sem ela.

Tristão deixa-se sucumbir pela ferida e morre. Nisso Isolda chega e se depara com o seu grande amor morto e diante de tal dor também morre.

Para Wagner a não concretização do amor é uma dor tão forte que torna a morte iminente. Para os Românticos, a não concretização do amor não deixava brecha para outro tipo de saída que não fosse morrer dele e/ou por ele.

Trata-se de um enredo que apresenta um amor não vivenciado durante a vida, mas que, por ser tão profundo e transcendental, só pode ser alcançado na eternidade da morte, um assunto que Schopenhauer desenvolveu em *O mundo como vontade e como representação*. Foi a partir dessa leitura que Wagner alterou o libreto de *Tristão e Isolda*: o amor metafísico e a metafísica da morte, assim como o desejo sexual, foram muito bem desenvolvidos pelo compositor (Oliveira, 2013, p. 139 e 140).

Wagner consegue encenar aquela que seria sua principal composição: *O Anel do Nibelungo*, em 1876 – ele trabalhou nesta peça de 1848 até 1874. Trata-se de uma ópera dividida em quatro partes – O Ouro do Reno, A Valquíria, Siegfried e O Crepúsculo dos Deuses. Quando de sua estreia, a obra foi exaltada como um novo exemplo de arte e visão sobre a humanidade, e por outro lado, foi criticada pela sua extensão, sua concepção sinfônica e o germanismo exaltado (Suhamy, 1997, p. 97). A ópera é uma adaptação de Wagner para um poema épico escrito por volta de 1200, chamado *A Canção dos Nibelungos*. A obra se baseia em mitos germânicos anteriores ao cristianismo.

A ópera faz uso dos aspectos mitológicos de origem nórdica, numa construção que quer discutir a disputa entre o amor, e a liberdade, contra o poder, que está ancorado na civilização e nas leis. O anel forjado por Alberich, o Nibelungo que dá nome à ópera, é um centro de poder que faz com que ele renuncie ao amor em nome do arbítrio – quando ele perde o anel, ele o amaldiçoa. O anel passa a ficar sob o poder do dragão Fafner.

A Valquíria Brunilda, que junto com suas irmãs é responsável por levar as almas dos guerreiros mortos em combate para o Valhala, salão que fica em Asgard, entra em conflito com seu pai, por não aceitar que o casal composto por Sieglinde e Siegmund, que são irmãos filhos de Wotan (principal deus) e uma mortal, sejam mortos. O casal de irmãos vive apartados e sem saber da existência um do outro, até que um dia se reencontram e do seu amor nasce o herói Siegfried. Por não cumprir a ordem de Wotan, a Valquíria Brunilda é aprisionada em um círculo de fogo, que só poderia ser ultrapassado por alguém sem medo no coração.

Siegfried nasce, mas sua mãe morre no parto, e acaba sendo criado por Mime, irmão de Alberich. Ele faz com que Siegfried forje a espada Nothung, que pertenceu a Siegmund e havia sido quebrada, pois só um homem desprovido de medo poderia fazê-lo. Siegfried mata o dragão Fafner e se apodera do anel.

Tomado pela cobiça do anel, ele mata o seu pai adotivo, para alegria de Alberich. Guiado por um pássaro Siegfried encontra Brunilda, atravessa o círculo de fogo e os dois se apaixonam.

Enquanto isso, nos rochedos das Valquírias, as três Normas, fiam o cordão do destino. Ao verem que o cordão se rompeu, elas profetizam que chegou crepúsculo dos deuses. Siegfried e Brunilda são envolvidos em uma trama dos filhos de Alberich, que querem o poder do anel. Em um momento de consciência os dois se dão conta de que tem que se sacrificar para expiar os malfeitos provocados pelo anel. Eles se imolam em uma grande fogueira que vai da terra até Valhala. O rio Reno transborda e suas águas chegam até a fogueira. Nisso, as três filhas do Reno (Woglinde, Wellgunde e Flosshilde), que eram as guardiãs do ouro do Reno do qual o anel foi forjado, levam o anel para as profundezas.

Lévi-Strauss, ao analisar *O Anel do Nibelungo*, aponta que ele se caracteriza por possuir três momentos que se assemelham e se diferenciam ao mesmo tempo, que podem ser vistos como único e o mesmo acontecimento. O sociólogo aponta que nestas três etapas, algo de muito valor deve se distanciar de sua sina: o ouro, que saiu de seu local de origem; a espada; que sai da árvore; Brunilde, que deve sair do círculo de fogo. Para ele, temos a formação de uma temática.

A repetição do tema sugere-nos que, na verdade, o ouro, a espada e Brunilde são a mesma coisa: o ouro como um meio para conquistar o poder, a espada como um meio para conquistar o amor, se assim se pode dizer. E o facto de haver uma espécie de união entre o ouro, a espada e a mulher é, realmente, a melhor explicação que poderemos ter para que no final d'O Crepúsculo dos Deuses seja através de Brunilde que o ouro volte ao Reno. Eles são uma e a mesma coisa, mas considerados de diferentes pontos de vista (Lévi-Strauss, 1989, p. 71).

Wagner cria um *Leitmotiv*, não apenas na música, mas na temática, que acaba perpassando toda sua obra. Este elemento de retórica acaba por se mostrar revestida de um simbolismo e expressa uma preocupação dominante do autor ao longo de toda sua criação artística: a luta entre o amor e a sua renúncia.

Richard Wagner ao apropriar-se dessa história, não atualiza o mito: ele cria sua própria mitologia em torno de um tema caro aos alemães. A partir daí, Bayreuth se converterá no palco onde o compositor realizará o experimento de forma da arte alemã a partir da fusão da mitologia germânica com a música. Percebendo a relação entre a decadência do mundo ocidental e a corrupção da arte, convertida em artigo de consumo para um público superficial, Wagner propõem essa fusão como uma religião do teatro. O mito a partir do drama musical wagneriano (executado no teatro de festivais) tornaria possível o efeito catártico proporcionado pelos êxtases sagrados da música (Silva, 2009, p. 63).

A mitologia nórdica é utilizada para construir uma manifestação artística que procura tocar fundo no sentimento de germanidade que vai sendo construído ao longo do século XIX.

Richard Wagner sempre foi amante dos mitos, em especial dos mitos nórdicos. Ele procurou em sua obra, principalmente em *O Anel do Nibelungo*, resgatar as raízes germânicas, contaminado tanto pelo nacionalismo quanto pelo Romantismo, que envolviam em sua época não só a Alemanha, mas praticamente toda a Europa (MONIZ, 2007, p. 43).

Mais uma vez, a exemplo do que aconteceu em *O Navio Fantasma e Tristão e Isolda*, temos «esse místico e cristão da redenção pelo amor, do amor e da morte» (Suhamy, 1997, p. 105). A vontade de ter o poder acabou sucumbindo com os deuses, que eram, até então, seres inatingíveis. Somente a pureza do amor, desprendido de qualquer tipo de apego, pode sobrepujar os malefícios causados pelo anel.

#### 4. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Para a construção de uma memória, manipulação do imaginário coletivo em busca de uma identidade, faz-se necessário a construção de símbolos que provenham um sentimento de pertencimento e unidade. A integração passa por um processo em que acontece uma universalização do particular com o intuito de gerar algo comum a todos – mesmo que isso signifique a anulação das particularidades.

Michael Pollak aponta que durante os anos vinte e trinta do século passado, Maurice Halbwachs indicava que a memória deve ser compreendida como um «fenômeno coletivo e social». Assim sendo, ela é «um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes» (Pollak, 1992, p. 200).

Ao estudar a memória, Pollak vê que ela pode ser usada como instrumento formador de uma «memória oficial», constituindo-se em referência para a consolidação de um determinado grupo:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irredutíveis (Pollak, 1989, p. 9).

A construção da memória é elemento de vital importância na formação de uma identidade, «cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades» (Le Goff, 2003, p. 469). No caso alemão, a identidade foi forjada para depois se construir o Estado. Foi um processo feito por conta dos letrados que buscaram na cultura popular subsídios que vieram a fomentar o sentimento de germanidade que deu as bases para que a Alemanha fosse unificada.

Peter Burke aponta que uma análise da história cultural, ligada ou em oposição à história política, é de vital importância no estudo das sociedades e suas relações com os meios artísticos que lhe dão significado.

Nem é por acaso que a história cultural tenha se desenvolvido no mundo de língua alemã antes da unificação da Alemanha, quando a nação era uma comunidade cultural, mais do que política, ou que a história cultural e a história política tenham sido vistas como alternativas ou mesmo opostas (Burke, 2005, p. 17).

Ao apontar a história cultural com agente formador da nacionalidade alemã, Burke mostra como a constituição de elementos que criem a identidade é necessária à formação da nação. Esta questão identitária se torna fonte de exaltação política na construção da nacionalidade.

Pierre Bourdieu, em seu livro «Sobre o Estado», faz um paralelo entre a formação do Estado moderno francês e alemão. Para ele, o modelo francês foi um processo, que teve início durante a Revolução Francesa, baseado na noção de cidadão. O francês seria o indivíduo que tem uma relação legal, no sentido jurídico, com o Estado, noção de direitos e deveres. Enquanto o Estado alemão foi gestado com base na construção de mitos e lendas que fortificaram os alicerces do Estado. Assim, o modelo alemão é de que a nação fez o Estado.

O modelo alemão é muito interessante porque é um modelo romântico (enquanto o modelo francês é muito século XVIII): há, primeiro, a língua, a nação, Herder, e em seguida há o Estado, o Estado exprime a nação. Os revolucionários franceses não fazem nada disso: fazem o Estado Universal, e esse Estado fará a nação pela escola, pelo exército etc. (Bourdieu, 2014, p. 451).

Deste modo, Bourdieu nos mostra que o modelo de Estado da Alemanha se antagoniza ao modelo francês no sentido de que não basta ser cidadão alemão, ter nascido na Alemanha, ele tem que ter uma ligação intrínseca com todo um passado que legitima sua identidade. A germanidade é uma questão étnica, de sangue e não de direitos legais. Pois, «no modelo Alemão, é a nação que se expressa no Estado e, com isso, todos os germanófolos são cidadãos da Alemanha – o que, a respeito dos problemas de reunificação, esclarece muitas coisas» (Bourdieu, 2014, p. 456).

A nação é maior que o Estado, tanto que ela é geradora e não fruto do Estado. O hino nacional da Alemanha, *Das Lied der Deutschen* (A Canção dos Alemães), tem seus versos iniciais a frase *Deutschland, Deutschland über alles* (Alemanha, Alemanha acima de tudo). Não é o Estado que está acima do cidadão e que lhe concede sua identidade, é a nação que se faz maior que o Estado e que lhe dá a sua legitimidade.

A via alemã [em oposição à francesa] é, de seu lado, ligada ao século XIX, ao romantismo; seria evocar tudo, o tema da nação, do obscuro, do profundo, da *Kultur* contra a *zivilisation* etc. A nação, nessa perspectiva, é uma individualidade enraizada historicamente, organicamente desenvolvida, e unida por um *volksgeist*, por um espírito do povo comum que o distingue das outras nações e que se exprime numa linguagem, num costume, numa cultura e no Estado. É evidente que o Estado pode ratificar juridicamente tudo isso, mas ele é mais uma expressão, é mais produto que produtor (Bourdieu, 2014, p. 457).

Temos a construção da Alemanha, como fruto de um trabalho feito por artistas como Richard Wagner, que edificaram um *Ethos* etnolinguístico-cultural que traduz a essência da nacionalidade. Este processo de elaboração de uma identidade, de produção de uma memória que seja comum a todos, é uma idealização da representatividade legítima do passado.

Ela assume, pois a forma de uma luta pelo poder propriamente simbólico de fazer ver e fazer crer, de predizer e de preescrever, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, que é ao mesmo tempo uma luta pelo poder sobre os «poderes públicos» (as administrações públicas) (Bourdieu, 2010, p. 174). [Grifo do autor].

Este processo, de criação do Estado alemão, não deixou de ser percebido pelas outras potências europeias do período, como a Inglaterra. Principalmente em comparação com a França, que teve uma formação nacional diferente.

Conseguida la unificación con victorias militares, Bismarck convirtió Alemania en gran potencia, que sería discutida por el resto de Europa y sobre todo por Inglaterra, el otro gigante del momento. Desde su imperialismo victoriano, el primer ministro británico Disraeli había proclamado que la revolución alemana, producida desde arriba, era un suceso político mayor que el de la Revolución Francesa, surgida desde abajo (Foix, 2005b, p. 56).

Otto von Bismarck, o «Chanceler de Ferro», o condutor militar da unificação dos Estados alemães em torno da Prússia, depois de uma juventude de muita rebeldia, «recuperó sus creencias religiosas, y de ellas extrajo un nuevo convencimiento:

el de la existencia de fuerzas históricas superiores a la voluntad individual» (Foix, 2005a, p. 46). A construção do Estado alemão teria que ter a base composta por elementos que transcendem a questão política.

Esta mentalidade, que buscou na mitologia e nos contos populares, a afirmação de uma identidade, veio sendo pensada por grupos desde o final do século XVIII, pois já havia pequenos grupos que viam o alemão como uma ideia cultural mais do que outra coisa. «No obstante, existió siempre una minoría que propugnaba la materialización política de tal concepto, unida a un mayor grado de libertad que el absolutismo imperante no podía ofrecer» (Sáez, 2005, p. 35).

Assim Wagner fez seu papel de tomar para si as influências filosóficas e indagar sobre a situação da Alemanha e sobre o que era a Alemanha para os alemães. Wagner se revoltou, lutou e escreveu libretos e ensaios que provocaram a discussão da relação entre arte e sociedade. Certamente, o compositor contribuiu para a unificação alemã, porém não foi o único. É certo que entre os artistas foi quem mais se destacou na luta pela implementação do Estado Nacional Alemão e usou da sua arte para consolidar suas ideias na sociedade alemã (Budel, 2013, p. 46 e 47).

A construção da identidade é um processo de escolhas e omissões. Ao fazer a elaboração da memória, aspectos são postos em evidência enquanto outros são postos de lado por não se coadunarem com a metodologia construtiva da identidade. Este método, idealização de uma identidade, não pode ser visto como algo desprovido de interesses. Cada identidade tem por consequências estabelecer semelhanças entre aqueles que fazem parte de um determinado grupo, enquanto estabelecem uma diferenciação entre aqueles que não estão neste grupo. Ou seja: a identidade é construída em oposição a algo, ou alguém.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o século XIX houve um grande interesse pela cultura popular. Neste período, os Estados Nacionais procuram reconstruir seu passado, fundamentados nas ideias do movimento romântico que negava o racionalismo e colocava as emoções como as verdadeiras fontes de construção da nação. Muitos artistas, como Richard Wagner, buscam na cultura popular elementos que acabaram servindo para a construção identitária da Alemanha, ao longo do século XIX. O antagonismo entre cientificismo e tradição fez com que estes artistas, que baseiam suas pesquisas na pequena tradição (tradição oral), precisem responder uma pergunta: já que temos que procurar o povo, como forma de demonstrar que ele é o vetor da construção da nação, então quem é o povo? A busca pelo povo baseia-se na ideia de Rousseau, defendida na obra «Discurso sobre a origem

e os fundamentos da desigualdade entre os homens», de que o homem puro é aquele que está mais próximo do estado de natureza, pois a sociedade corrompe o indivíduo. Assim, o homem do campo é visto como ideal a ser perseguido para a construção do discurso identitário.

Esta construção é feita com base em um tripé: primeiro temos fatores estéticos de crítica a arte clássica e de exaltação do selvagem; segundo são fatores intelectuais de exaltação do primitivismo cultural como verdadeira expressão da cultura; o terceiro fator é político, de construção de um discurso identitário que fomente o nacionalismo. A metodologia adotada é regressiva ou comparativa. A regressiva consiste da busca por origem em detrimento do significado destas práticas para o presente, bem como as mudanças que ocorreram ao longo do tempo. O método comparativo procura ver como certos hábitos de hoje são grandes permanências de outros períodos – também sem se atentar para as mudanças ocorridas ao longo do tempo.

A chegada do século XIX traz consigo a retomada da cultura popular. Aquilo que era visto como atrasado passa a ressignificar um novo modelo para os Estados. O Romantismo, com seu medo de reificação do indivíduo diante da Revolução Industrial, busca no passado a válvula de escape para as angústias do homem do século XIX. A construção da nação passa pela busca do indivíduo puro que devia servir de exemplo para as gerações presentes e vindouras. Richard Wagner faz de sua ópera uma expressão do sentimento de germanidade, a ideia de que o amor está acima de qualquer coisa – até mesmo do poder e do Estado.

## 6. BIBLIOGRAFIA

Bourdieu, P. (2010). *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Bourdieu, P. (2014) *Sobre o Estado*. São Paulo: Companhia da Letras.

Budel, L. C. B. (2013). *Música, Arte e Sociedade: Richard Wagner e a unificação do Estado Nacional alemão*. (Monografia em Ciências Sociais). Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

Burke, P. (2010). *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

Burke, P. (2005). *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Foix, Ll. (2005a). Bismarck y el Espíritu Prusiano. *Historia y Vida*. Barcelona: Mundo Revistas, pp. 44-47.

- Foix, Ll. (2005b). El Canciller de Herro: símbolo del pragmatismo político. *Historia y Vida*. Barcelona: Mundo Revistas, pp. 56-59.
- Grimberg, C. (1989). *História Universal: Da Restauração ao Liberalismo*, vol. 20. São Paulo.
- Kosellack, R. (1999). *Crítica e Crise*. Rio de Janeiro: UDUERJ: Contraponto.
- Le Goff, J. (2003). *Memória e História*. Campinas: Unicamp.
- Lévi-Strauss, C. (1989). *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70.
- Moniz, L C. (2007). *Mito e Música em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras.
- Oliveira, S. de. (2013). O amor metafísico schopenhaueriano em *Tristão e Isolda* de Richard Wagner. In: *Revista Voluntás: Estudos sobre Schopenhauer*, 4(1), pp. 139-145.
- Pollak, M. (1989). Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), pp. 3-15.
- Pollak, M. (1992) Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, 5(10), pp. 200-212.
- Pondé, L. F. (2017). *Amor para Corajosos*. São Paulo: Planeta.
- Rousseau, J. J. (2013). *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Porto Alegre: L&PM.
- Riding, A., Dunton-Downer, L. (2010). *Guia Ilustrado Zahar: Ópera*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Sáez, S. V. (2005). La Vieja Alemania: un mosaico de estados. *Historia y Vida*. Barcelona: Mundo Revistas, pp. 32-43.
- Silva, R. J. B. da. (2009). *História Invisível: uma análise psicossocial das raízes mágico-religiosas do Nacional-socialismo*. (Tese de Doutorado em Psicologia) Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.
- Suhamy, J. (1997). *Guia da Ópera*. Porto Alegre: L&PM.
- Wagner, R. (2010). *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar.

*Página intencionadamente en blanco.*