

A doença wagneriana (1813 – 2013)

Tristão – „wen ich gehasst,
den hasstest du;
wen ich geminnt,
den minntest du.“
III Acto, 1ª cena

Há, entre aqueles que muito admiraram a obra de Richard Wagner, uma tendência para considerarem a sua influência sobre o espírito dos fãs como uma doença. Em *O Caso Wagner*, Nietzsche foi o primeiro a dizê-lo: „Será Wagner de facto um homem? Não será antes uma doença? Ele torna doente tudo aquilo em que toca – tornou a própria música doente“. Peter Sellars, um dos seus mais estimulantes encenadores contemporâneos, repetiu-o num artigo recente: “Com Wagner, acontece-me frequentemente achar que muitas coisas parecem uma psicose do século XIX, e que não devemos infectar com ela os nossos filhos.” E a história das encenações das óperas de Wagner, desde a *Kehre* levada a cabo pelos seus netos Wieland e Wolfgang Wagner nos anos 60, parece ser a história de uma terapia ou, mais ainda, de um exorcismo colectivo. Cada exercício de re-encenação destas óperas parece começar pela eleição de um elemento, por assim dizer, patológico, que importa expor, revelar ou, idealmente, despistar. E cada um destes exercícios interpreta o legado de Wagner com a modalidade explicativa do momento: tivemos encenações marxistas do *Anel*, inúmeras versões psicanalíticas de *O Navio Fantasma*, expurgações feministas de *Parsifal* e da sua “doentia sexualidade de um homem velho” (Sellars), desconstruções várias, e ondas sucessivas de revisitações milenaristas, ecologistas, heideggerianas, pós-capitalistas, nihilistas, estruturalistas – Lévi-Strauss era um admirador profundo de Wagner - e pós-estruturalistas.

A este desejo de depuração não será alheio o facto de a *persona* do próprio Wagner estar tão presente nas suas óperas de uma forma, a um tempo, tão circunspecta quanto insistente. Tanto assim que, numa encenação e num filme célebres, Hans-Jürgen Syberberg, transformava a montanha catalã de Montsalvat na máscara mortuária do próprio Wagner. É fácil ver Wagner no Walther dos *Mestres-Cantores*, o cantor outsider plenamente convicto da vitória da sua arte e da evidência da sua genealogia – para outros ainda desconhecida -, entroncada na grande arte alemã, aquela que pode salvar a germanidade ainda que tudo o resto soçobre – à maneira da “vontade geral” de Rousseau. É biográfico vê-lo reflectir-se na ansiedade *coitus interruptus* de Tristão, na despedida difícil de Mathilde Wesendonck. Tornou-se quase um lugar-comum adoptá-lo como Wotan, aquele que forja-e-não-forja o par que será “mais livre do que eu, o deus” e que acabará por incendiar a velha ordem cósmica e deixar tudo em aberto – e aqui referimos, para o desenvolver mais tarde, o tema da relação do demiurgo com a própria geração criativa, a sua dificuldade mas também o desconhecimento da sua posteridade. Se *Parsifal* é, no seu núcleo mais recôndito, a dolorosa tomada de consciência do que é viver a doença, a velhice e a finitude – é o *Conto de Inverno* do compositor – e a constatação por heróis derrotados de que “só um deus nos pode salvar” (mas que deus?), então, para o admirador-apóstata, poderia bem ser quase o início de uma reconciliação reconhecer Wagner em Amfortas ou em Titurel, o guardião desamparado e involuntário do Graal ou o cadáver adiado – como na reveladora encenação de Nikolaus Lenhoff – do patriarca caído em desgraça. Creio que quem alguma vez conviveu de perto e quotidianamente com a decadência de uma antiga intensa vitalidade masculina, guardará uma

percepção aguda e estranhamente comovente daquilo que se passa na cerimónia de ostensão do Graal que encerra o 1º acto desta ópera. E, neste contexto, que dizer da súbita irrupção da vitalidade adolescente e ignorante de Parsifal, que não percebe nada do que se está a passar e que ainda não aprendeu a compaixão que o fará perceber, como uma couraça que ainda não conheceu a ferida. Nesta identificação da velhice e decrepitude como um dos temas da ópera, que pensar do verso enigmático com que Gurnemanz comenta o caminho para o Castelo do Graal, “Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit”? Mas Wagner podia ser também enxertado em Lohengrin, o herói desconhecido e sem sombra, até à confissão final, que o fará sair do anonimato, ou em Tannhäuser. Isto sem contar com manifestações mais inesperadas da sua *persona*, como quando Alberich percebe que é a renúncia ao amor que lhe abrirá o caminho para o poder e a glória, ou na hilariante cena em que Hans Sachs corrige e exaspera o pedante Beckmesser – era famosa a ferocidade do crítico Richard Wagner. Por outro lado, se imaginarmos o esforço hercúleo que Wagner teve de desenvolver para arranjar o capital que lhe permitisse pôr de pé o seu projecto multimédia – incluindo a *Festspielhaus* – e colocarmos, como rivais, a sua vida de compositor e a sua vida de inepto homem de negócios (a que não faltam episódios de pura miséria e fugas várias aos credores), encontramos toda uma chave alternativa para interpretar a canção dos nibelungos, a história sobre a antítese entre o poder da riqueza (acrescentaria “capitalista”, se, de facto, fosse verdade que Wagner leu Marx, mas principalmente porque foi amigo do anarquista Bakunin¹) e o deixar-se ser da natureza.

[Digressão: Wagner também antecipa a luta de morte entre a vida técnica da civilização contemporânea e a natureza, algo que voltaríamos a encontrar, por exemplo, em Heidegger. A propósito, os seus admiradores coevos registavam, como factor maior do seu fascínio, o modo como Wagner deixava entrar a natureza na sua música. “Wagner”, escreveu Marcel Proust, “fez entrar na música tantos ritmos da natureza e da vida, do refluxo do mar às marteladas do sapateiro, dos golpes do ferreiro ao canto dos pássaros...” Desde logo, o mar, a água que está presente em todas as suas óperas (ouça-se, por exemplo, a onda com que o coro dos marinheiros do Tristão canta “Auf das Tau! Anker ab!” no final do primeiro acto); a picareta dos mineiros no caminho para Nibelheim; os murmúrios da floresta (o primeiro trecho impressionista da história da música) e o canto do pássaro; o apagamento de Tarnhelm; o fogo de Loge; a tempestade de Donner ou no início da *Valquíria*; as admoestações do sapateiro Hans Sachs, batendo o seu martelo no sapato; o voo das valquírias; o deslizar de um cisne sobre a água, no Prelúdio a *Lohengrin*; o despontar da primavera na *Karfreitagszaubermusik*; os raios do sol poente que acordam Brünhilde e despedem Siegfried; isto tudo numa obra que está pejada de orgasmos musicais - só no segundo acto de *Tristão* o compositor Virgil Thomson contou 7 orgasmos simultâneos, “e todos claramente indicados na partitura”.]

À tendência para encontrar Wagner a cada esquina da grande linha musical também não é alheio o facto de a *Gesamtkunstwerk* requerer um autor total, alguém que imprimisse a sua marca não só na composição musical ou na criação poética, mas também na cenografia, na encenação, na dramaturgia, na arquitectura dos espaços de representação, ou até na definição da ocasião anual para o desvelamento da obra - Wagner como co-arquitecto do seu próprio templo – a *Festspielhaus* de Bayreuth. O encenador Gérard Mortier afirmava, num texto recente, que não sabia o que admirar mais, o acorde do Tristão ou a vontade teutónica – *über*

¹ Cf. Bryan Magee, *Wagner and Philosophy*, Londres : Penguin Books, 2000

alles – com que Wagner erigiu não só um tipo novo de teatro como um tipo novo de evento, o festival musical. A sala desenhada por Gottfried Semper mas sob indicações precisas de Wagner, se, por um lado, representa um recuo ao ideal do anfiteatro grego, por outro, é uma antecipação da envolvimento anónima e totalmente concentrada da sala de cinema. Antes de Wagner, a plateia disputava com o palco a atenção do espectador – na verdade, mais um transeunte do que um espectador. O escurecimento da sala e a ocultação da orquestra sob o palco mudou para sempre a experiência do público. E o *Festspiel*, se, por um lado, representa um recuo ao espírito da peregrinação religiosa (na verdade, Bayreuth foi desenhado expressamente tendo em consideração a acústica particular requerida por *Parsifal*), é, por outro, uma antecipação da fusão de comunhão musical e arrebatamento dos festivais de Verão (leia-se o que Tchaikovsky escreveu, relatando a sua experiência pessoal durante o Festival). Até chegar à inauguração de 1876, Wagner teve de empregar a fundo o seu carácter manipulador e egocêntrico e tudo isso já foi escarpado e muito denunciado. O modo como o republicano convicto autor de *Rienzi* fez facturar a admiração sincera do muito jovem Luís II da Baviera, pondo-o ao serviço da “sua” arte, tornou-se lendária. O rigor revolucionário da *Festspielhaus* é coevo do luxo doméstico de Wahnfried e do delírio planificado do próprio túmulo de Wagner, nos jardins da sua villa – *Erlösung dem Erlöser* como epitáfio -, como se a obra de Wagner, a sua biografia e a sua própria descendência biológica rodopiassem numa espiral de DNA, inter-animando-se, inextrincáveis. A dinastia Wagner é, e deverá continuar a ser por muitos anos, a guardiã do seu Graal músico-dramático, no que constitui um exemplo sem paralelo na história da música. A sua posição como uma espécie de *Ersatz* da família real alemã também tem sido aproveitada por encenadores mais mundanos e com resultados, em geral, pouco convincentes – a encenação dos *Mestres-Cantores* pela bisneta Katharina Wagner, pode servir de exemplo.

Inevitavelmente, contudo, são sobretudo as ideias políticas de Wagner – e, em particular, o seu pan-germanismo e o seu anti-semitismo – que animam esta tendência para a intensificação da grelha intencional das óperas de Wagner. Curiosamente, ambos os elementos, pan-germanismo e anti-semitismo, parecem ocorrer simultaneamente nas suas óperas, o que acresce à fatalidade da leitura política dos enredos. As duas personagens mais claramente associadas ao judaísmo – Mime e Beckmesser, mas talvez lhes pudéssemos associar Klingsor ou, numa leitura muito subversiva, Kundry – gravitam, funestas, enredadas e impostoras, em torno dos dois mais claros avatares da germanidade – Siegfried e Walther (mas, note-se, trata-se aqui de uma germanidade caracterizada por um impulso revolucionário e por uma relação ambivalente com a tradição de que essa germanidade é continuidade mas também superação). Mime é o padrasto interesseiro de Siegfried e apenas espera que este derrote o gigante Fafner para o poder envenenar e ficar com o ouro roubado às filhas do Reno, e com o anel de Alberich, seu irmão. Acabará trespassado pela espada Notung, ainda quente do sangue do gigante. Beckmesser é o pedante rival de Walther, constantemente à espera de cair nas boas graças de Hans Sachs, o sapateiro líder da guilda dos *Mestres-Cantores*. Tal como Mime pretende tomar o lugar de Siegfried, também Beckmesser procura imitar / plagiar o talento de Walther, apenas para acabar humilhado pela demonstração da sua inépcia musical. Quando Hans Sachs, no final da ópera, alerta para os perigos que rodeiam o império alemão e para a necessidade de cerrar fileiras por detrás da sagrada arte alemã, a única capaz de derrotar o inimigo, parece estar a legar à posteridade – e que posteridade – todo um programa

político. Mas há outros elementos indiciadores desta presença semita. O tema musical que acompanha Guttrune n' *O Crepúsculo dos Deuses*, é remanescente das melodias “bonitinhas” do compositor judeu-alemão Giacomo Meyerbeer, o mais bem-sucedido compositor de ópera do século XIX e que Wagner assumia como uma espécie de némesis musical. Se pensarmos na insignificância coquete da personagem de Guttrune, também ela querendo substituir-se ao vigor romântico de Brünnhilde, começamos a reconhecer um padrão com ressonâncias politicamente perversas (ao mesmo tempo, Wagner mostrava a toda a gente como era capaz de compor *à la* Meyerbeer e até muito melhor do que Meyerbeer).

Tudo isto, no entanto, são indícios, razões para não desligar a obra do seu autor, para ver em Richard Wagner uma personalidade distorcida e pouco recomendável – pelo menos, segundo os padrões actuais – que se reflecte constantemente nas suas óperas. Mas se descontarmos essa presença, que não cabe nos limites deste texto, em que poderá consistir o elemento patológico do drama musical wagneriano?

Vou arriscar uma hipótese. O drama musical wagneriano e a envolvimento inédita que ele proporciona ao espectador coloca-o numa situação para-alucinatória e incorpora-o na estrutura do drama. Essa desmesura acaba por ser integrada na experiência do espectador (e, acrescentaria, é fácil passar da integração da desmesura dessa experiência à integração da desmesura dos conteúdos do drama.) É uma wall of sound que exige, para sua plena fruição, uma completa adesão sinestésica do espectador a uma escala nunca até aí tentada, e provavelmente, nunca mais repetida. Como escrevia Brian Magee em *Aspects of Wagner* (1968), a música de Wagner é tão boa que é sempre possível escutá-la apenas como música, sem atender ao poema ou ao drama, desafiando o que o próprio Wagner prescrevia em *A Obra de Arte do Futuro*, um dos mais sistemáticos ataques ao formalismo na arte por parte de um artista (leia-se a sua II Parte, e em particular a secção “As 3 modalidades artísticas puramente humanas na sua união originária”). Mas quem o faz deve ter consciência daquilo que está a perder: o acesso a um universo poético que, no limite, é a própria condição do equilíbrio formal da obra. Sem essa adesão plena, o cepticismo e repulsa de um neo-clássico como Stravinsky fazem (quase) sentido.

A pergunta transforma-se, portanto, noutra: qual é o método através do qual se conquista essa adesão incondicional do espectador? Começemos com um truque sujo e vejamos como Baudelaire justificava o seu recente arrebatamento pela música de Wagner na carta que lhe escreveu a 17 de Fevereiro de 1860:

“A princípio, parecia-me que conhecia esta música e, mais tarde, reflectindo um pouco mais, compreendi de onde provinha esta miragem; parecia-me que esta música era minha, e reconhecia-a como todo o homem reconhece as coisas que está destinado a amar.”²

« Por todo o lado, há sempre qualquer coisa de enlevado e de enlevador, qualquer coisa que aspira a subir mais alto, qualquer coisa de excessivo e de superlativo. Por exemplo, para usar uma comparação

² “D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage; il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer. »

emprestada da pintura, vou supor que está diante dos meus olhos uma vasta superfície de um vermelho escuro. Se este vermelho representa a paixão, vejo-o surgir gradualmente, através de todas as transições de vermelho e de rosa, até atingir a incandescência do braseiro.”³

Há dois elementos que impressionam nesta passagem da carta de Baudelaire, um dos elogios mais sinceros e desarmados que um artista dedicou a outro. O primeiro passa pela confissão dessa estranha familiaridade com uma obra que se ouvia pela primeira vez – “parecia-me que esta música era minha”. O filósofo Jerrold Levinson defende que a música particularmente expressiva tende a provocar no ouvinte uma inversão cognitiva, levando-o a ouvir a música como expressão dos seus próprios sentimentos. No drama musical wagneriano, a paleta de emoções com que nos deparamos não é só extensa e extraordinariamente matizada, como sugere Baudelaire no seu exemplo cromático. O cruzamento e iluminação recíproca dos registos, permitidos pelo trabalho simultâneo ao nível do texto e da música – Wagner, acrescentava Baudelaire, pensa de maneira dupla, musicalmente e poeticamente –, permite que o tom emotivo do drama seja constantemente justificado e *preparado para o espectador*. É um denso e cuidado tecido emocional onde toda a passagem possui um sentido simultaneamente muito próprio e muito imbricado, em fusão avançada com o todo. Isto origina no espectador, mesmo que a um nível subliminal, uma experiência aguda de coerência e de *empatia* – na verdade, a um nível bastante mais elevado do que a empatia do teatro aristotélico. Isto processa-se a muitos níveis. Por exemplo, obcecado com a simetria da economia do drama clássico, Wagner construía cada acto, e mesmo cada cena de cada acto, como uma sinédoque dramática, em que a parte repete ou enumera a sequência da totalidade. Nesse sentido, podemos destacar a construção d’*O Crepúsculo dos Deuses* como recapitulação de todo o ciclo do *Anel*. Se o ciclo começava com a natação sincronizada das três filhas do Reno – as filhas do caldo primordial –, entretidas com a sagração da alvorada até ao momento em que Alberich lhes rouba o ouro, o *Crepúsculo dos Deuses* começa com o lento *crochet* do destino por parte das três Nornas, atrapalhadas com a chegada da manhã, até ao momento em que o fio do destino se quebra, deixando-as, pela primeira vez, sem qualquer ideia do que irá acontecer no futuro. A aflição do início justapõe-se à aflição do fim. Ao roubo do ouro, que anuncia a ópera, contrapõe-se o romper do fio do destino, que anuncia o que sucederá depois do fim da ópera, o que já não pode ser previsto. Na cena que se segue, n’*O Ouro do Reno*, subimos até às nuvens para encontrarmos o casal divino Wotan e Fricka, despertando do sono para se depararem, pela primeira vez, com o esplendor das muralhas de Walhalla. Na cena que se segue, n’*O Crepúsculo dos Deuses*, subimos até ao rochedo de Brünhilde para encontrarmos o casal a meio caminho entre o divino e o humano, Siegfried e Brünhilde, que despertam do sono para se depararem com o esplendor do amor e da aventura. Os primeiros queriam uma morada, os segundos querem a viagem. O sono de

³ « Il y a partout quelque chose d'enlevé et d'enlevant, quelque chose aspirant à monter plus haut, quelque chose d'excessif et de superlatif. Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise. »

Wotan e Fricka projecta-se sobre o sono de Siegfried e de Brünhilde e ambos ganham um significado mais denso – incluindo as conotações sexuais que adquirem, por exemplo.

Assente na grande linha musical e enquadrada pela submersão na escuridão, esta constante *explicação por justaposição poética* conquista a adesão do espectador a um nível nunca antes experimentado. Ela encontra um contraponto justíssimo no jogo dos *Leitmotive* com que o enredo cénico é constantemente sustentado e esclarecido ao mesmo tempo que, sob o mesmo enredo, se abrem alçapões de sentido inesperado. Sem esquecer aqui a importância precursora de Berlioz, podemos dizer que, se Wagner antecipou o cinema e o festival de verão, então também previu o hipertexto. A continuidade, fusão, metamorfose e oposição dos módulos musicais dispostos ao longo de uma grande linha – cujo segredo apenas foi compartilhado por uma mão cheia de maestros -, cria uma ilusão de sentido tão forte que é a própria consciência da distinção entre o que é real e irreal que é posta à prova. Há muito de paradoxal nisto, bem entendido. A mais artificiosa das formas de arte tornava-se a mais *neutra* na apresentação de uma realidade que o espectador, como Baudelaire, acaba por reconhecer como sua.

Há outra coisa no elogio de Baudelaire, quando afirmava que a paixão era apresentada por uma via de matizes que se iam esgotando até chegar à incandescência. Pelo jogo combinado do que se referiu antes, cada emoção é apresentada fora de qualquer estereótipo, com uma espessura que lhe é conferida pela sinergia de música, poema, trama narrativa, sinestesia. Não se trata, por assim dizer, de emoções reconhecíveis, ou não totalmente reconhecíveis. São emoções novas, tecidas pelo choque uníssono de informação cénica, enigmas poéticos eróticos e inebriamento musical. Alguns exemplos, a começar por um favorito pessoal: o breve lampejo de heroísmo inconsequente com que Donner pretende defender Freia, a irmã jardineira das maçãs de ouro, tomada refém pelos gigantes empreiteiros, Fasolt e Fafner. O ódio de Siegfried por Mime também comporta aquele tipo de gratidão paradoxal por quem o criou e lhe ensinou tudo o que sabe. Tudo menos o medo: quando Siegfried descobre, pela primeira vez, o corpo nu de uma mulher – Brünhilde – pensa que aquilo que sente só pode ser medo. Em cada verso de Isolda, no primeiro acto da ópera, enquanto se convence a si própria do ódio que sente por Tristão enquanto prepara a vingança, está presente um elemento desajustado, uma ansiedade erótica mal disfarçada, e é essa que Brangäne pressente quando, em vez da poção venenosa, escolhe o filtro do amor. Numa das passagens mais deslumbrantes de toda a produção wagneriana, o trio com que termina o II acto d’*O Crepúsculo dos Deuses*, o ciúme e desamparo de Brünhilde, a vergonha induzida e mal compreendida de Gunther e o desespero com que Hagen cumpre um desejo de vingança que não é seu, fundem-se até se concluírem no uníssono tenso da decisão pela morte de Siegfried. A densidade do jogo simbólico da cena é alcançada, sobretudo, pelo talento imenso da escrita musical. Nenhum dos três está plenamente convencido daquilo que quer e contudo, ao longo deste trio avassalador, cada um se convence que aquela é deveras a sua vontade. Siegfried terá de morrer vítima de uma *entente cordiale* acordada por personagens que trocam entre si motivos musicais: o ciúme de Brünhilde empresta verosimilhança ao despeito de Gunther, a humilhação de Gunther torna Hagen no verdadeiro chefe da casa dos Gibichung e fá-lo esquecer, por momentos, do seu estatuto de reles laçao gerado apenas para servir a desforra de Alberich, e o tema da maldição do anel muda o lamento de Brünhilde numa revolta contra a fatalidade e o destino pré-anunciado (o fim dos deuses significa também o fim de um destino

traçado por outros – desde logo, pelo próprio Wagner – e é importante que Brünhilde seja a causa directa da hecatombe, ela que era um avatar do próprio querer de Wotan (“keine wie sie wusste den Quell meines Willens! Sie selbst war meines Wunsches schaffender Schoss”). Uma nota mais: não podemos esquecer a intuição assombrosa com que Wagner antevê a descoberta da psique sexual edipiana, percebendo no mito a via de acesso privilegiada ao inconsciente humano. Neste trio, ouvimos – mais do que vemos – que a revolta de Brünhilde é também dirigida contra o seu pai, Wotan, e contra os erros deste. Os erros de que ela foi vítima e de que julgava já estar livre - recorde-se a cena do I acto em que a sua irmã Waltraute lhe pede, de balde, que ajude o pai e os deuses, fechados em Walhalla sem aquecimento central, perdidos antes da sua própria queda.

Estaria Wagner ciente do carácter hipnótico / alucinatório do seu programa? Numa carta a Mathilde Wesendonck, relatando a estreia de *Tristão e Isolda*, Wagner confessava o seu alívio pelo facto de a interpretação ter sido apenas medíocre. Ele previa que, caso alguma vez a obra fosse perfeitamente interpretada, isso conduziria à sua interdição por razões de saúde pública pois “o público ficaria demente!”. Mas esta é uma prova meramente circunstancial. Se ele estava, de facto, ciente desse carácter hipnótico, é de supor que essa consciência esteja presente na sua obra com uma força recorrente.

Termino com duas hipóteses que poderão comprovar esta auto-consciência e dão prova do extraordinário domínio que Wagner tinha sobre a sua obra.

Em primeiro lugar, encontramos um insistente elogio do sono, do adormecer, do apagamento onírico. Há inúmeras cenas do *corpus* wagneriano que se iniciam com o despertar de personagens ou que ocorrem quando todos os outros estão a dormir, suscitando uma tensão entre a vigília e o sono. O despertar de Tristão no início do terceiro acto; o despertar de Wotan e Fricka, n’*O Ouro do Reno*; o pesadelo de Sieglinde e o seu duro despertar n’*A Valquíria*; a breve sesta de Siegfried no bosque e o despertar de Fafner, de Erda e de Brünhilde, em Siegfried; o despertar de Siegfried, de Brünhilde e de Hagen, no *Crepúsculo dos Deuses*; o despertar dos guardas, logo à entrada de *Parsifal*, mas também de Amfortas, de Titurel, e o sono desejado por Kundry. Sintomaticamente, durante o sono de todas estas personagens, algo de muito importante se passou, algo que influencia o seu destino mais do que qualquer uma das suas acções. Inúmeras pistas simbólicas poderiam ser seguidas a partir desta constatação. De momento, apenas gostaria de realçar a persistência desta referência ao sono, o desejo expresso pelo par Elsa-Lohengrin - que o par Tristão-Isolda irá repetir - de ser cortado do mundo e de ficar mergulhado num “sonho cósmico”. Um contraponto ao desejo que esta música hiper-programática tem de, por vezes, deixar de contar uma história para ficar simplesmente como uma pura forma em movimento.

Em segundo lugar, há um motivo grande que atravessa toda a produção dramática de Wagner e que poderíamos resumir nesta questão: como se juntam dimensões heterogéneas? Repare-se na trama d’*O Ouro do Reno*. Trata-se, no fundo, da história de várias famílias que não se juntam nem se querem / podem juntar. Os deuses, os nibelungos, as filhas da água e as filhas da terra, os Wälsung, os Gibichung. Raças e dimensões diferentes e pouco dadas à convivência multicultural e no meio deles uma só personagem que os junta, num nó que parece paradoxal – Siegfried (mesmo que Mime seja apenas um padrasto). Passamos ao

Tristão e encontramos nações em guerra, os ingleses e os irlandeses. N' *O Navio Fantasma*, o mundo dos vivos e dos mortos. Em *Parsifal*, irmãos desavindos, divididos, no fundo, pelo abandono ao sexo, mas também o universo dos iniciados por oposição ao daqueles que ficam de fora, como o tonto Parsifal, completamente perdido na cerimónia do Graal. E encontramos algo mais: a ferida que atormenta Amfortas e que nenhum unguento pode curar, a marca que o afasta dos outros, da natureza, do que apenas está (como a tolice redentora de Parsifal). Essa "ferida" encontrámo-la antes no Holandês Voador, condenado a ficar eternamente a meio caminho entre duas realidades, e sem pertencer realmente a nenhuma. É a ferida do outsider. E também há uma ferida em Tristão, a que foi infligida por Morold, a ferida que Isolda irá reconhecer e que acabará por infectar e afastá-los. Mas talvez o maior exemplo dessa "ferida" seja a de Kundry, que só quer "servir, servir, servir", dissolver a sua vontade na vontade de outros.

Curiosamente, Lohengrin parecia a salvo desta "cisão". Lohengrin não quer dizer o nome porque isso o individualiza e o fulaniza, confere-lhe uma história e um lastro (o filho de Parsifal). O seu anonimato integrava-o e quando Elsa o força a quebrá-lo, com o seu nome virá a heterogeneidade. E tanto se poderia dizer do pronunciamento dos nomes próprios nas óperas de Wagner (Tantris, Fal Parsi, Lohengrin...). Num contraponto com o desejo de anonimato de Lohengrin, só Kundry sabe o nome de Parsifal – nem o próprio o sabe – e só depois de o ouvir pela primeira vez – mas invertido, "Fal Parsi" - é que Parsifal se começa a construir como personagem, o anti-Siegfried, ou um Siegfried mais crescido, porque ciente da sua *Torheit*.

Parece-me, também, que a ultrapassagem da cisão de que a "ferida" é sintoma, funciona como um contraponto exacto ao próprio projecto da *Gesamtkunstwerk*, no que ela também significa de fusão entre o heterogéneo. Há uma "ferida" nas palavras que não se dissolvem na sua própria música e há uma chaga na música que quisesse permanecer como pura forma. Finalmente, é a ferida do espectador que não se entrega à fruição desta vontade maior. *Wen ich geminnt, den minntest Du.*

De regresso a Rosebud: o pequeno Wilhelm Richard Wagner sempre se convencera, e muito provavelmente com razão, que não era o filho legítimo de Carl Friedrich Wagner mas o intruso filho bastardo de Ludwig Geyer. Tinha 8 irmãos e um enorme desejo de ser aceite.