



A dramaturgia musical de *O ouro do Reno*, de Richard Wagner¹

The musical dramaturgy of *The Rhinegold*, by Richard Wagner

Marcus Mota²

Resumo

Neste artigo apresento uma análise preliminar dos procedimentos dramaturgicos que organizam *O ouro do Reno*, a primeira peça do ciclo *O anel do Nibelungo*, de Richard Wagner. Para tanto, são estudadas: 1- a macroestrutura da obra; 2- as rubricas; 3- dados a partir da partitura orquestral. Em conjunto com essas informações, estabelece-se um diálogo com a recepção crítica, de modo a se integrar conceitos operacionais de dramaturgia com tópicos da bibliografia em torno de Richard Wagner.

Palavras-chave: Dramaturgia Musical. Richard Wagner. *O ouro do Reno*. *O anel do Nibelungo*.

Abstract

In this paper I present a preliminary analysis of the dramaturgical procedures that organize *The Rhinegold*, the first piece of Richard Wagner's *The ring of the Nibelung* cycle. To do so, are studied: 1- the macrostructure of the work; 2- the stage directions; 3- data from the orchestral score. Together with this information, a dialogue with the critical reception is established, in order to integrate operational concepts of dramaturgy with bibliographical topics around Richard Wagner.

Keywords: Musical dramaturgy. Richard Wagner. *The Rhinegold*. *The Ring of the Nibelung*.

¹ Este artigo é parte de pesquisas realizadas durante pesquisa de Estágio Pós-Doutoral realizado no CET-Universidade de Lisboa/ CESEM-FSCH-Nova Lisboa em 2019-2020. Agradeço à FAP-DF, edital nº 05/2018, pelos recursos disponibilizados para minha estadia em Lisboa. Agradeço à gentil e eficiente supervisão dos colegas Maria João Brilhante e Mário Vieira de Carvalho.

² E-mail: marcusmotaunb@gmail.com.

Introdução

Em razão tanto da complexidade da obra, quanto da quantidade de estudos em torno dela já produzidos, qualquer aproximação analítica ao trabalho de Richard Wagner (1813-1883) é sempre insuficiente. Isso nos coloca diante de uma premissa no estudo de obras multissensoriais: a atividade interpretativa não dá conta da totalidade da realidade multitarefa de se propor, elaborar, encenar e produzir um espetáculo de encontro e tensão de diversas tradições artísticas. Logo, é preciso explicitar opções, contextualizar um empreendimento intelectual que transite em seus limites dentro de uma tradição que não se contém a si mesma.

Por isso, optou-se por denominar este estudo de ‘preliminar’: aqui intentamos uma primeira abordagem a uma das obras que compõe a tetralogia do *Anel do Nibelungo/Der Ring des Nibelungen*. Não que o trabalho com a obra de Wagner seja uma novidade para nós: na pesquisa em torno da dramaturgia musical de Ésquilo, tanto as obras teóricas, quanto a tetralogia wagnerianas estavam constantemente sendo referidas e utilizadas³. O que agora é novo reside na possibilidade de uma atenta leitura da contribuição de Richard Wagner para a compreensão de uma dramaturgia multissensorial.

Assim, retomamos o esforço e empenho hermenêuticos realizados com a obra de Ésquilo entre 1999 e 2002, enfrentando um mundo de dados ausente no dramaturgo ateniense: ensaios de autointerpretação, o registro musical e a documentação do processo criativo e de sua recepção. Neste ponto, os complementares Ésquilo e Wagner se projetam como figuras antípodas dentro de uma metodologia de estudo de obras dramático-musicais: de um lado o dramaturgo musical Ésquilo chega até nós sem sua ‘música’, sem suas imagens, com sua recepção truncada e lacunar; de outro, Wagner irrompe em excessos, ele mesmo uma ‘marca’, uma indústria cultural, forjada pelo autor em vida e sobejamente partilhada e consumida nestes últimos 200 anos⁴.

³ Mota (2008).

⁴ Sobre este aspecto ‘midiático-empresarial’ de Wagner, v. Vazsonyi (2012).

Entre a exiguidade e a superabundância há a mediação da tradição: como é sabido, Richard Wagner participa de um momento da vida intelectual germânica no qual a sua identidade passa pela ideia de um retorno aos 'gregos'⁵. Para ele, a dramaturgia do passado foi reciclada para se construir a dramaturgia do futuro. Não entraremos em detalhes da biografia de Wagner e nem das implicações políticas dessa questão: no âmbito deste artigo, o modelo da dramaturgia ateniense não se restringe a uma utopia. Trata-se de partir dos conceitos operatórios desenvolvidos durante a análise da obra de Ésquilo para construir uma racionalidade analítica em torno de eventos multissensoriais⁶.

Ironicamente, a produção do passado, em sua penúria documental, é capaz de iluminar processos criativos hiperdocumentados como o de Wagner.

Sendo assim, segue-se uma análise de *O ouro do Reno/Das Rheingold* (WWV 86A), obra de abertura do ciclo que tem ainda, em ordem, *A Valquíria/Die Walküre* (WWV 86B), *Siegfried* (WWV 86C), *O crepúsculo dos deuses/ Götterdämmerung* (WWV 86D)⁷. Esta análise centra-se no libreto, na partitura, como foram preparados para sua primeira performance no Primeiro Festival Teatral de Bayreuth (Bayreuth Festspielhaus), em 1876. O objetivo é explicitar processos dramaturgicos que foram utilizados, e que podem ser retomados em outros processos criativos e investigativos.

⁵ Entre tantos títulos, v. o recente Fischer-Lichte (2017).

⁶ Para reforçar essa metodologia de análise em andamento não nos concentramos na paráfrase dos textos teóricos de Wagner como chaves explicativas para o *Anel*, nem reduzimos a questão da dramaturgia musical a identificar os motivos fundamentais. Assim, essa análise preliminar tem um caráter exploratório, gerando dados para posteriores empreendimentos heurísticos.

⁷ A elaboração do catálogo das obras de Richard Wagner, *Wagner-Werk-Verzeichnis*, só foi levado a cabo em 1986 no trabalho coletivo de John Deathridge, Martin Geck e Egon Voss (1986). O catálogo apresenta lista com a numeração das obras de Wagner, tanto as musicais, quanto as para a cena. E cada entrada dessa lista possui comentário sobre manuscritos, edições e história de cada realização elencada.

Divisão em partes

Em termos gerais, *O ouro do Reno*, assim se organiza⁸:

Quadro 1 – Macroestrutura de *O ouro do Reno*

SEÇÃO	ESPAÇO	FIGURAS	MOMENTOS	COMPASSOS
Prelúdio Instrumental⁹				1- 136
Cena I	No interior do rio Reno	a- Três ninfas: Woglinde, Wellgunde e Flosshilde b- Alberich	1- Jogos entre as ninfas 2- Jogos das ninfas com Alberich	137-715
Interlúdio instrumental I¹⁰				716-768
Cena II	Planície no alto da montanha, situada próxima ao rio Reno	Wotan, Fricka, Freia, Gigantes (Fasolt e Fafner), Donner, (Thor) e Froh	Série de diálogos e entradas das personagens	769-1803
Interlúdio instrumental II	Descida de Wotan e Loge para as cavernas de Nibelheim			1803-1893
Cena III	Cavernas de Nibelheim	Alberich, Mime, Wotan, Loge	Diálogos, transformações de Alberich. Logro de Loge, Captura de Alberich	1894-2744

⁸ Sigo nesse esquema implicações do ‘roteiro diagramático’, procedimento pré-composicional de elaboração de textos dramáticos. V. Mota (2017). Essa macrodivisão será ainda mais detalhada, como veremos mais à frente. Para outras divisões a partir de pressupostos diversos, v. Darcy (1996) e Berger (2017).

⁹ Na partitura, o prelúdio instrumental (*Vorspiel*) e a primeira cena (*Erste Scene*) estão ligadas. A distinção aqui é feita em função do comentário. Em negrito estão as seções não vocais. O diretor Terrence Mallick empregou o prelúdio em seu filme *O novo mundo* (*The new world*) de 2005, conectando a chegada de navios ingleses na costa atlântica dos EUA e os nativos locais, entre eles Pocahontas, trazendo, com isso, associações entre o ataque a mulheres e roubo do anel pelo nibelungo Alberich e o projeto colonialista inglês. Para outra leitura, v. Wood (2019).

¹⁰ Entreato ou “Orchesterzwischenpiel”.

Interlúdio instrumental III	Transição, de volta para planície no alto da montanha, situada próxima ao rio Reno			2745-2857
Cena IV	Planície no alto da montanha, situada próxima ao rio Reno	Wotan, Loge, Alberich, Gigantes, Flicka, Donner (Thor) e Froh, Erda.	1-Wotan toma os tesouros de Alberich 2- Maldição ao possuidor do Anel 3- Gigantes 4- Erda 5- Gigante Fafner mata o irmão 6- Angústia de Wotan. 7- Ninfas lamentam a perda do Ouro do Reno. 8- Os Deuses entram no Valhala	2858-3897

Fonte: Produção do próprio autor

Em um primeiro momento, vemos que os eventos apresentados na primeira peça que abre a tetralogia do *Anel* se situam dentro de um universo ‘não humano’: Wagner nos insere em um outro mundo, no qual figuras extraordinárias como deuses, semideuses, gigantes e anões se envolvem em uma série de planos e ações que instalam conflitos insolúveis, os quais, depois, trarão consequências no mundo dos mortais (e dos ‘imortais’ também).

Esse protagonismo dos deuses em *O ouro do Reno* aproxima-se do papel que o drama satírico detinha na antiga configuração da tetralogia apresentada no Teatro de Dioniso em Atenas. Porém, no caso da dramaturgia da Antiguidade, o drama satírico era encenado após as tragédias, como se observa no quadro abaixo¹¹:

¹¹ Mota (2017, p.80). Recentemente, Sansone (2015a) questiona tal posição do drama satírico. V. ainda Buller (2001).

Quadro 2 – Organização dos Concursos nas Grandes Dionísias

DIA 1	DIA 2	DIA 3
Competidor 1- Tragédia 1	Competidor 2- Tragédia 1	Competidor 3- Tragédia 1
Competidor 1- Tragédia 2	Competidor 2- Tragédia 2	Competidor 3- Tragédia 2
Competidor 1- Tragédia 3	Competidor 2- Tragédia 3	Competidor 3- Tragédia 3
Competidor 1- Drama satírico	Competidor 2- Drama satírico	Competidor 3- Drama satírico

Fonte: Produção do próprio autor

Mesmo invertendo o posicionamento do drama satírico, Wagner apresenta alguns traços desse ‘gênero dramático’ em *O ouro do Reno*, especialmente na construção da personagem Alberich, que, com seu perfil actancial excessivo (sexualidade acerbadada, ética peculiar, metamorfose), acaba por detonar os principais conflitos que atravessam a trilogia¹².

Assim, o primeiro movimento da tetralogia organiza-se, primordialmente, na tensão entre a figura mais relacionada ao baixo corporal, Alberich, e a figura que nos remete à dimensão transcendente, Wotan¹³.

Tal eixo vertical é explícito nas rubricas que contextualizam os espaços em que se dão os acontecimentos. Desdobrando a tabela da divisão em seções de *O ouro do Reno* na tradução dessas macrorrubricas, temos¹⁴:

Quadro 3 – Macrorrubricas de *O ouro do Reno*¹⁵

SEÇÃO	RUBRICA
Prelúdio e Cena I	<p><i>No interior profundo do Rio Reno</i>¹⁶. Crepúsculo esverdeado, mais claro em cima, mais escuro abaixo. O espaço superior é tomado de águas em movimento, que fluem incansavelmente da direita para a esquerda. Mais ao fundo, as torrentes se dissolvem em uma névoa cada vez mais fina e úmida, de modo que a área da altura do homem no palco parece estar totalmente livre da água, que flui como uma nuvem sobre o solo noturno. Em todos os lugares, recifes rochosos se erguem das profundezas e delineiam o espaço da cena; todo o fundo do rio é dividido em um emaranhado irregular, de modo que em nenhum lugar ele fica completamente plano, e em todos os lados, nas profundezas mais escuras, insinuam-se fundas cavernas. A orquestra começa com a cortina ainda aberta. A cortina é levantada {compasso 126}. Ondas cheias de águas profundas. Em torno de um</p>

¹² Sobre os traços da figura de Alberich como um sileno, v. Sansone (2015).

¹³ A expressão ‘baixo corporal’ refere-se ao realismo grotesco de Bakhtin. V. Bakhtin (2010).

¹⁴ ‘Macrorrubricas’ dizem respeito às informações amplas sobre a construção e divisões estruturais do espetáculo (cenas, atos), não se restringindo a aspectos pontuais como entrada e saída de personagens, marcação de ações de agentes, e marcação emocional. Sobre distintas rubricas ou didascálias cênicas, v. Aston e Sanova (2013).

¹⁵ Todas as traduções são minhas. Segui o texto em Voss (2009) e Deathridge (2018).

¹⁶ No original, “In der Tiefe des Rheines”, marca o espaço entre o fundo do rio e sua superfície.

	arrecife no meio do palco, cujo topo delgado se eleva até o fluxo de águas mais denso e mais claro, circula graciosamente em movimento de nado uma das filhas do Reno.
Interlúdio I	As águas afundam com elas {as ninfas} para as profundezas. Do fundo, ouve-se o riso estridente de Alberich. Na densa escuridão, os recifes desaparecem, todo o palco é preenchido desde o ponto mais alto até o mais baixo de uma negra escuridão, que parece afundar por um tempo sempre se mover para baixo. Gradualmente, as ondas se transformam em nuvens que, ao surgir da luz cada vez mais brilhante, acabam por se transformar em uma fina névoa. Quando a névoa das delicadas nuvens desaparece completamente no topo, uma área aberta nas alturas das montanhas se torna visível à luz do amanhecer. Wotan e Fricka, lado a lado, ambos dormindo, deitados em um chão florido.
Cena 2	<i>Planície no alto da montanha, situada próxima ao Reno.</i> A luz do amanhecer ilumina, com crescente resplendor, um castelo com ameias reluzentes visíveis em um pico rochoso ao fundo. Entre ele e o primeiro plano, imagine-se que há um vale profundo através do qual o Reno flui. Wotan e Fricka dormem. O castelo torna-se completamente visível. Fricka acorda: o olho dela cai no castelo. Ela avista a fortaleza ¹⁷ .
Interlúdio II	O vapor de enxofre escurece e se funde em uma nuvem muito negra que sobe de baixo para cima; depois se transforma em um sólido e escuro abismo de rochas, que sempre se move para cima, de modo a dar a impressão de que o palco está afundando cada vez mais na terra. Uma luz vermelha escura surge vindo de lados diferentes: um barulho crescente produzido pelos ferreiros toma conta da cena. O rugido das bigornas desaparece. Torna-se perceptível um fosso subterrâneo que se estende infinitamente, a partir do qual em todas as direções partem estreitos canais.
Cena 3	<i>Cavernas subterrâneas de Nibelheim.</i> Alberich puxa o estridente Mime pelas orelhas para fora de um dos canais laterais ¹⁸ .
Interlúdio III	Ambos seguram firme o homem amordaçado, que iradamente tenta se defender, e o arrastam para o canal pelo qual desceram. Lá eles desaparecem, subindo. A cena se modifica como antes, mas de maneira inversa. A modificação novamente passa pelos ferreiros, transformação contínua da cena em direção para o alto. Wotan e Loge saem da fenda trazendo Alberich amarrado.
Cena 4	<i>Uma planície no topo da montanha, situada perto do Reno.</i> O palco se encontra envolto em pálida neblina como no final da segunda cena.

Fonte: Produção do próprio autor

¹⁷ “Isso não é pra ser expresso violentamente, mas com grandiosidade”. Indicação registrada na partitura a partir dos ensaios de 1876 (DEATHRIDGE, 2018, p. 350).

¹⁸ “Energia fortemente penetrante, sem pausas e hesitações desmotivadas é o que caracteriza a performance de toda a cena.” Indicação de Wagner durante os ensaios de 1876 (DEATHRIDGE, 2018, p. 783).

Como se pode observar, temos uma correlação entre escala de luminosidade e eixo vertical e as ações em cena¹⁹. As ações da primeira cena se iniciam no mundo subaquático, em uma sopa primordial, em que, à fluidez da matéria líquida, conjuga-se a fluidez do movimento. Mais isso é apenas a partir do compasso 126. Até lá temos apenas música: após quase 4 minutos de arpejos, quando há uma maior intensificação desse movimento com a sincronização entre instrumentos de corda e os de madeira, é que a cortina se abre e deixa a audiência participar do universo descrito na macrorrubrica. Mais à frente vamos nos aprofundar neste prelúdio instrumental.

De qualquer maneira, a audiência tem contato com essa dimensão mítica construída por diversas referências e mídias. Temos matizes de cores, altura, profundidade, que produzem ao mesmo tempo distinções entre as coisas que se percebem e sua própria dinâmica de justaposição, sobreposição e fusão. O mundo representado expande-se para os extremos verticais, horizontes, e ganha perspectiva com o labirinto de cavernas submarinas.

É dentro desse aquário que temos o encontro também das figuras elementares das profundezas da água (as filhas do Reno, ninfas – Figura 1) e das profundezas da terra (Alberich). A isomorfia entre as figuras é intensificada por sua oposição²⁰. Este encontro entre extremos inaugura a contracenação de agentes. Vocalmente, temos a marca dessa diferença e antinomia nas vozes e sua extensão: sopranos e mezzo-soprano para as ninfas, respectivamente para Woglinde, Wellgunde e Flosshilde, e o baixo-barítono Alberich.

Em uma série de fotos que Victor de Angerer realizou a partir dos cenários desenhados por Josef Hoffmann para a primeira montagem de *O anel*, em 1876, temos a seguinte representação visual do clímax da cena dois – o roubo do ouro guardado pelas ninfas (Figura 2).

¹⁹ Sobre o tema, o tratamento mais completo está em Kröplin (2011).

²⁰ Segundo Gaston Bachelard, a partir de um eixo vertical, imagens diversas podem ser compreendidas como construções assemelhadas. Há, então, uma isomorfia entre as imagens de profundidade (BACHELARD, 1948, p. 260). V. Mota (2014, p. 9-29).

Figura 1 – As Filhas do Reno



Fonte: Wikipedia Commons²¹

Figura 2 – Alberich rouba o ouro



Fonte: Wikipedia Commons²²

²¹ Elenco de estreia, em 1876, incluindo, da esquerda para direita, Minna Lammert, como Flosshilde; Lilli Lehmann, como Woglinde; e Marie Lehmann, como Wellgunde. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Rhinemaidens#/media/File:1876Rhinemaidens.jpg>>. Acesso em: 20 out. 2019.

Aqui, como podemos observar captura-se em parte o universo líquido-gasoso do fundo do Reno, e suas encarpadas profundidades²³.

Seguindo a tabela das macrorrubricas, no interlúdio 1 a orquestra arrasta o palco para outro espaço-tempo, para um lugar mais escuro, enterrado na terra. Mas essa descida é interrompida e somos lançados para seu extremo oposto: a planície nas alturas onde fica a fortaleza de Valhala. Nesses céus, temos também a luz radiante. Ali os deuses se reúnem e discutem suas ações, como em Homero²⁴. Mas não há apenas céus nos céus: os gigantes irmãos Fafner e Fasolt, figuras titânicas, trazem conflitos para os ‘celestes’, do mesmo modo como Alberich perturbou o ambiente aquático das Filhas do Reno.

Este mundo aéreo de esplendor e glória, sem limites para o olhar, contrasta com a cena primal das águas, com suas ondulações, turvações e recantos: tudo parece estar exposto em plena luz do dia.

O segundo interlúdio é isomórfico ao primeiro: também transforma radicalmente o espaço cênico afundando o mundo nas minas subterrâneas de Nibelheim. A cosmologia proposta pelo Ciclo do Anel vai se ampliando: da água, fomos para o céu, e agora a terra. Como dantes, tudo se dá em extremos: as águas voláteis, o céu pura luz, e, agora, a escuridão mais escura.

Mas, como o padrão de oposições complementares é até aqui marca da construção do imaginário, aquilo que na cena inicial era névoas de água e luz, aqui se torna densa fumaça; aquilo que era o relevo do fundo do mar, agora é trama de escavações na rocha. Em todo caso, uma escuridão envolve os contornos das coisas e das figuras.

Se o contraste e complementaridade entre o reino das águas e o reino das trevas se evidencia, entre a terra e o ar, entre as cavernas subterrâneas de Nibelheim e a planície nas alturas onde fica a fortaleza de Valhala, a relação contrastante é de ausência, de negação, de exclusão, embora no plano de fundo do Ato 2 haja um “vale profundo”.

²² Imagem disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Das_Rheingold#/media/File:B%C3%Bchnenbildentwurf_Rheingold.JPG>.

²³ A fumaça em cena, na montagem de 1876, foi realizada com a adaptação de uma máquina a vapor de um trem. Para detalhes do efeito, v. Kreuzer (2011; 2018).

²⁴ *Ilíada*, cantos 4, 8, 20, 24; *Odisseia*, cantos 1, 5. Isso sem esquecer o caso de Camões em *Os lusíadas* 1.20-41.

Ainda em Nibelheim, este caminho para baixo, mais verticalizado nos introduz em câmaras dentro de câmaras e uma nova paisagem sonora: os golpes dos martelos nas bigornas metalizam, maquinizam o espaço e seus agentes. Daí a nova cor: se o esverdeado da primeira cena encapsulava os trânsitos entre água e luz, agora temos um vermelho escuro, brônzeo, a escuridão coalhada em ira e força.

O interlúdio III refaz o caminho da descida das alturas para as cavernas, invertendo o fluxo imagético e consolidando a ‘estrutura estrófica’ das cenas do espetáculo: ABCB. Ou seja, em termos macroestruturais, temos uma correlação entre os termos médio e extremo, seção B como um refrão.

O prelúdio instrumental

A abertura de *O ouro do Reno* é tanto o começo desta obra, quanto da tetralogia. Em dramaturgias de largo escopo, articuladas em uma interconexão de referências imagéticas e sonoras, cada evento projeta um contexto imediato e ao mesmo tempo se insere nas amplas dimensões de seus atos de integração²⁵.

O próprio Wagner transformou a abertura em um caso singular de seu processo criativo, ao construir a seguinte narrativa sobre a origem da cena, chamada de ‘visão de Spezia’, ocorrida no dia 5 de setembro de 1853²⁶:

De volta para casa à tarde, deitei-me exausto em um sofá duro esperando o desejado sono chegar. Nisso fiquei imerso em uma espécie de estado de sonambulismo, tendo de repente a sensação de estar afundando em águas que fluem rapidamente. O rumor dessas águas me pareceu soar como o acorde de *Eb maior* {Mi bemol maior}, o qual reverberava em ondas ininterruptas. Essas ondas se transformavam em arpejos continuados mas que nunca alteravam o acorde de Eb, conferindo um significado infinito no elemento líquido em que eu afundava. Então, ao sentir que as ondas caíam sobre mim em cascata, acordei assustado. Imediatamente reconheci isso como o prelúdio orquestral do *Anel de Ouro* que carregava dentro, mas que ainda não havia encontrado a sua forma como agora. (WAGNER, 1963, p. 580)

²⁵ Mota (2008). Ernest Wolzogen, que escreveu um guia da ópera para a estreia de 1876, assim se expressa sobre este prelúdio: “O prelúdio do *Anel de Ouro* forma a base de toda a ação trágica, e ali vemos as principais forças se opondo pela primeira vez entre si em sua forma típica, cujo desenvolvimento mais e mais trará conflitos para os dramas seguintes” (WOLZOGEN, 1867, p. 2).

²⁶ Cidade portuária na Ligúria, região do noroeste da Itália. V. Darcy (1989) para uma detalhada história da composição do prelúdio. Sobre o relato, v. Schulster (2001).

Ditando este relato para Cosima em 1869, Wagner detalha e muito o devaneio multissensorial que enfim tornou-se um dos momentos de decisão para superar dificuldades criativas e compor o esboço musical completo (*Gesamtentwurf*) de *O ouro do Reno*, impulsionando a concepção musical de toda a tetralogia. Vemos o intercâmbio entre matérias elementares como água e som(ar) em transações recíprocas. Os sons e as imagens ali tanto imaginados quanto fisicamente experienciados em seus efeitos são pensados como impulsos estruturantes da forma mesma da obra a ser composta. Assim, imaginar o prelúdio é elaborar o drama musical.

Essas observações não são casuais: como vimos, durante sua estada em Paris, entre 1839 e 1842, para sobreviver e divulgar a si mesmo, Richard Wagner escreveu uma série de artigos para a *Revue et Gazette Musicale*. Entre eles, temos o “Sobre a abertura {De L’Ouverture}”, publicado em 1841²⁷. Ou seja, Richard Wagner, em um momento de redefinição de sua carreira e vida, elabora um estudo sobre um procedimento fundamental da dramaturgia musical. Vamos nos deter um pouco nesse texto, para compreender como tanto a abertura de *O ouro do Reno* se tornou um exemplo de um ‘teatro musical do futuro’:

No passado {Autrefois}, as peças eram precedidas por prólogos. É provável que fosse considerado uma manobra ousada demais arrebatrar com um único golpe os espectadores das impressões ainda onipresentes da vida habitual para os transportar ao plano em que ocorrem as aparições ideais dos heróis do teatro. Pensou-se então agir de modo mais prudente ao preparar o público com uma introdução que já possuía em si um conjunto de coisas que pertenciam à arte a qual imediatamente ele entraria em contato. Esse prólogo atraiu a imaginação dos espectadores, exigiu sua participação na ação que iria acontecer, e adicionou um relato sucinto de todos os acontecimentos que deveriam ter precedido essa ação, ou mesmo alguns que iriam ainda se desenvolver durante o espetáculo.²⁸

²⁷ O texto foi republicado em 1871 em tradução alemã realizada por Cosima Wagner, no primeiro volume das obras completas de Wagner (*Sämtliche Schriften und Dichtungen*), edição coordenada pelo próprio autor. Sobre o período de Wagner em Paris, v. Coleman (2019). O texto foi traduzido para o português. V. Wagner (2015).

²⁸ *Gazette Musicale*, 10 de Janeiro de 1841, p.1. Cotejado com *Sämtliche Schriften und Dichtungen*: Volume I, p. 194. Na sequência de seu ensaio, Wagner discute como este procedimento foi utilizado por ser predecessores e contemporâneos. Sobre este texto, v. Grey (1988), Hulse (2011), Moortele (2017).

O texto inicia-se com um retorno, com uma genealogia que liga as preocupações de agora com as experiências de outrora: a forma da tragédia grega comparece como um modelo. Nelas, havia o prólogo, que realizava a introdução da audiência no mundo da obra. Assim, “nos dias antigos” o dramaturgo musical providenciava no começo da interação entre obra e público uma seção específica, marcando e conduzindo a experiência de contato inicial. A arte da dramaturgia ateniense é colocada como modelo para o teatro musical de agora. É preciso produzir em um espetáculo um tempo-espaco em que o começo da obra seja construído e a participação da audiência orientada. Um dramaturgo musical trabalha com questões simultâneas, com a manipulação das referências e orientações.

Figura 3 – Capa de *Revue Gazette Musicale*



Fonte: Wikipedia Commons

E o que se fez no passado que se torna modelar hoje: produzir uma experiência ampla de tempo em sua diversidade: “fornecer um breve relato dos eventos que deveriam ter acontecido antes e um sumário do que vai ser representado em seguida.” (WAGNER, 1912-1914, p. 28).

O prelúdio instrumental abre com uma nota pedal nos contrabaixos. Esse som grave e contínuo se estende como um plano de fundo por praticamente todo o prelúdio. Sobre ele temos as entradas dos outros materiais sonoros²⁹.

Figura 4 – Prelúdio de *O ouro do Reno*



Fonte: <imslp.org>.

Sobre ele temos as entradas dos outros materiais sonoros, em sucessão o que forma a seguinte distribuição:

Quadro 4 – Entrada de instrumentos no prelúdio de *O ouro do Reno*

INSTRUMENTO	DESCRIÇÃO	ENTRADA ³⁰
1 - Contrabaixos	Contrabaixos em <i>p</i> (piano), estabelecem um centro de referência em frequências graves. O naipe se desdobra entre 4 contrabaixos em Eb1 e os outros 4 em Eb2 ³¹ .	1-176

²⁹ A macrorubrica da partitura assinala que o prelúdio deve ser performado em gestos calmos e alegres, ‘Ruhig heitere Bewegung’. Em italiano, poderíamos ter ‘Allegretto piacevole’. Para os trechos orquestrais de *O ouro do Reno* valho-me da partitura de 1873. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Das_Rheingold,_WWV_86A_\(Wagner,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Das_Rheingold,_WWV_86A_(Wagner,_Richard))>. Acesso em: 20 out. 2019. Essa partitura antiga da Schott é contrastada com a nova edição de Egon Voss em dois volumes (RWA 110-10, prelúdio, cenas 1 e 2; e RWA 110-20, cenas 3 e 4) também para a Schott.

³⁰ Marca-se a entrada do instrumento pelo número do compasso.

³¹ Sons reais. Lembrar que o Contrabaixo é um instrumento transpositivo, soando uma oitava abaixo de sua escrita.

2 - Fagotes	Fagotes também em p (piano) entram uma quinta perfeita acima, também em forma contínua de nota pedal, até o compasso 46. Dois fagotes fazem a nota Sb2 e o outro a Sib1.	5
3 - Trompas	Após essa posição estacionária de contrabaixos e fagotes durar por 16 compassos, temos a entrada de um tema musical associado ao rio Reno e seu movimento ondular. Este tema é apresentado a partir das entradas sucessivas das trompas. No lugar de tocar em uníssono, juntas, cada uma das oito trompas apresenta o mesmo motivo uma após outra. O tema e esta forma em cânone (reiteração do mesmo material melódico em instrumentos/vozes diferentes) se completam: a sucessão isorrítmica de intervalos em altura crescente, como em passos trocaicos (-U) se espraia pelo espaço sonoro da cena, inserindo um pulso na cena ³² . A distância entre as entradas do mesmo tema vai diminuindo, acelerando a justaposição de vozes, como se nos aproximássemos cada vez mais do som das águas em movimento.	17
4 - Violoncelos	Os <i>cellos</i> trazem uma variação a essas escalas ascendentes: desenham um movimento completo e flutuante de escalas que descem e sobem. No lugar de alturas definidas, as escalas agora registram um progressivo vetor para cima e em outra configuração temporal: grupos de três colcheias dançam, subindo e descendo, puxadas para o alto, ao inverso da gravidade terrestre.	49-60
5 - Flautas	Entram as flautas 3, 2 e 1, mas com outro desenho, que retoma o 'passo trocaico' das trompas.	55, 59, 63
6 - Violas	As violas duplicam o desenho dos <i>cellos</i> , ampliando o ritmo de expansão das frequências.	57
7 - Violinos	Violinos entram sucessivamente, retomando o desenho das violas e <i>cellos</i> .	61 e 65 ³³
8 - <i>Cellos</i>	Os <i>cellos</i> retornam com em movimento acelerado a partir do arpejo em semicolcheias.	82-136
9 - Violinos e violas	Violinos e violas dobram movimento acelerado dos <i>Cellos</i> .	111-136
10 - Madeiras	Escalas ascendentes em semicolcheias se espalham entre fagotes, clarinetas, oboés, corne inglês e flautas.	129-136

Fonte: Produção do próprio autor

³² V. Allis (2008, p. 20).

³³ 2^{os} violinos, depois os 1^{os}.

Para uma visualização do processo de 'ondulação', veja o trecho seguinte da partitura do Prelúdio:

Figura 5 - Trecho do prelúdio de *O ouro do Reno*

The image displays a musical score for the prelude of 'The Ring of the Nibelung' (O ouro do Reno) by Richard Wagner. The score is divided into two systems. The first system, labeled '8 HÖRNER, in Es.', includes staves for Horns 1-8, a Fag. (Bassoon), and Cr.Bs. (Contrabass). The second system, labeled '12 HÖRNER.', includes staves for Horns 1-12, a Fag., and Cr.Bs. Red arrows are drawn across the horn parts, tracing a wave-like pattern that moves from left to right across the staves, illustrating the 'ondulação' (wave) process mentioned in the text. The music is in E-flat major and 3/4 time, with a dynamic marking of 'p' (piano).

Fonte: <imslp.org>

A primeira canção

Com a abertura da cortina, entramos em contato com os diversos estímulos audiovisuais que nos conduzem para a cena primal da tetralogia: uma das ninfas, Woglide, atravessa o palco, trazendo o foco de atenção para si e para o espaço em movimento³⁴. Interessante que a cantatriz *circula* um arrecife que está no *meio* do palco. Ela desenha nas águas a imagem que nomeia a tetralogia. Então ela canta:

Quadro 5 - Tradução da canção inicial

WOGLINDE	WOGLINDE ³⁵	WOGLINDE ³⁶
Weia! Waga ³⁷ Woge, du Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia ³⁸ ! Wallala weiala weia!	VAIa! VAga! VAga, ONda, flutua pro BERço! VagalaVAIa! Válala Véiala Véia	Vaia! Vaga! Ondula, Onda, - busca o berço! Vagalavaia! Válala Véiala Véia

Fonte: Produção do próprio autor

³⁴ Esse espírito da água seria mais especificamente uma náiade. No caso, entra na tradição das sedutoras Sereias e suas canções. V. Kramer (2006). Para as correlações entre som e imagem, v. Chion (2011).

³⁵ Marquei em maiúsculas as sílabas fortes e em negrito a aliteração. As palavras onomatopaicas transcrevi apenas o som.

³⁶ Apresento nesta terceira coluna uma possibilidade de tradução, que perde a aliteração contínua na semivogal 'w', mas interpreta de certa forma o jogo sensorial da cena.

³⁷ Em carta para Nietzsche, de 12 de junho de 1872, Wagner assim explica as 'as palavras sem sentido' que começam esta canção: "Do estudo de Jacob Grimm {Mitologia Alemã/Deutsche Mythologie, 1835} retirei um primitivo 'Heilawae', remodelei-o para um *Weiawaga* (uma forma associada, hoje, com a palavra *Weihwasser* {água benta}) para a tornar mais conforme com o meu objetivo; então deduzi daí as raízes intimamente cognatas de 'wogen', 'wiegen', 'wollen' e 'wallen' e, assim, construí uma melodia de raiz silábica para as minhas *Filhas do Reno*, qualquer coisa como a analogia das canções de ninar infantis." (WAGNER, 2017, p. 57).

³⁸ O jornal *Berliner Börsen*, em 22 de Agosto de 1976, celebrava a louca onda da "Wagalaweia" que se elevou após as apresentações do *Anel*, em 1976. Disponível em: <<http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/kalender/auswahl/date/1876-08-22/2436020X/>>. Assim, a palavra criada por Wagner tornou-se sinônimo cômico-sério de sua recepção, isso até anos depois, como se nota no livro sobre os bastidores no teatro, de Emil Wagner em 1925 (WAGNER, 1925). De excesso a excesso: esvaziamento de sentido à monotonia ruidosa. V. ainda Spencer (2006).

No detalhe da letra, percebemos o uso reiterado da consoante ‘W’, marca da técnica do verso aliterativo chamado de ‘stabreim’. Entre as muitas funções do verso aliterativo, temos uma distinção sonora na materialidade da palavra que será associada a algum referente da peça, o que se pode denominar “leitmotiv fonético³⁹”. Esse som singularizado por sua repetição retorna em outros momentos, emitidos por outros personagens, configurando cadeias de vínculos que tanto dão coerência ao espetáculo, quanto orientam sua recepção.

Wagner mesmo havia discutido este recurso em seu tratado *Ópera e drama*, publicado em 1851, advogando uma maior união entre texto e música para ultrapassar os formalismos e esquemas das obras dramático-musicais de seu tempo⁴⁰. Como uma atualização de uma ‘linguagem primordial’, a linguagem dos sons exposta no verso aliterativo chama atenção para si mesma, para sua construção e impacto das emoções provocadas, aproximando ver e ouvir⁴¹

A decisão por versos e versos aliterativos não é pontual: é ratificada por meio enfáticos desdobramentos em toda a cena de abertura e no resto da tetralogia. Uma dramaturgia com escopo amplo trabalha na articulação entre seções, entre partes. Não apenas as ninfas brincam na matéria líquida, cantam com palavras que atualizam imagens aquáticas: elas mesmas são figuras elementares:

Ondas formam as raízes dos nomes das Filhas do Reno: Woglinde {de ‘Wogen’, ondular}, Wellgunde {de ‘Welle’= onda}, e Flosshilde {de ‘Flissen’= fluir}. E as palavras que elas cantam são evocações onomatopaicas da matéria na qual elas nadam, brincando com jogos de palavras – Welle (onda), Woge (ondular) e Wiege (Berço). (BORCHMEYER, 1991, p. 218)

³⁹ Expressão de Buller (1995, p. 60). Wolzogen já havia indicado o simbolismo fonético do Anel desde a primeira cena de *Ouro do Reno*. V. Wolzogen (1897). V. ainda Schuler (1909, p. 45-63).

⁴⁰ *Ópera e drama*, 2.6, e 3.1.

⁴¹ Digno de nota é a convergência não fortuita entre as investigações expressivas de Wagner e as novas bases de uma ciência acústica proposta pelo seu contemporâneo e antípoda Hermann von Helmholtz, também interessando em questões psicofísicas do som e da linguagem. Ironicamente, Wagner compôs os seguintes versos aliterativos para von Helmholtz, jogando com o nome do cientista:

“Grau wäre alle Theorie? / Toda teoria seria cinza? /
Dagegen sag’ ich, Freund, mit Stolz: / Não, meu amigo, digo com orgulho:
uns wird zum Klang die Harmonie, / para nós, o som se torna harmonia
fügt sich zum Helm ein edles Holz / quando ao capacete {HELM} uma nobre madeira {Holz} é
acrescida. (STEEGE, 2012, p. 225)

O 'generalizado associacionismo' projeta-se para o futuro enquanto retoma e transforma o que foi apresentado.

Disso, no texto da canção, os sons são mais importantes que o significado das palavras. Na partitura, começamos a entender o intercruzamento de texto e música (Figura 6).

Após o *crescendo* da orquestra no prelúdio, ecoando sons no ambiente escuro do teatro esperando pelo começo da peça, irrompe uma figura feminina que nada e depois canta. Woglinde flutua entre uma cama harmônica das trompas em nota pedal acima dela e rápidos arpejos no violino. A linha melódica da ninfa varia entre movimentos ascensionais e descensionais, inicialmente por intervalos próximos e depois com sucessivos saltos de terça, quarta, sexta e oitava, como se estivesse a brincar com as águas⁴². Ela canta e se move, a melodia baila, enquanto as figuras musicais na orquestra perfilam desenhos constantes.

Figura 6 – Início da linha vocal em *O ouro do Reno*

The image shows a musical score for the beginning of the vocal line in 'O ouro do Reno'. The score is divided into several staves. At the top, there are two staves for Trompas (Trumpets), with a yellow arrow indicating a long, sustained note. Below that are two staves for Violinos (Violins), with blue arrows indicating a series of arpeggiated chords. The vocal line is the central focus, with a red line tracing the melody. The lyrics are written below the vocal line: 'Wei . a! Wa . ga! Wo.ge, du Wel . le, wal.le zurWie . ge! wa.ga.la wei . a! wal.lala wei . ala wei .'. The score is annotated with yellow arrows for the trompas and blue arrows for the violins.

Fonte: <imslp.org>

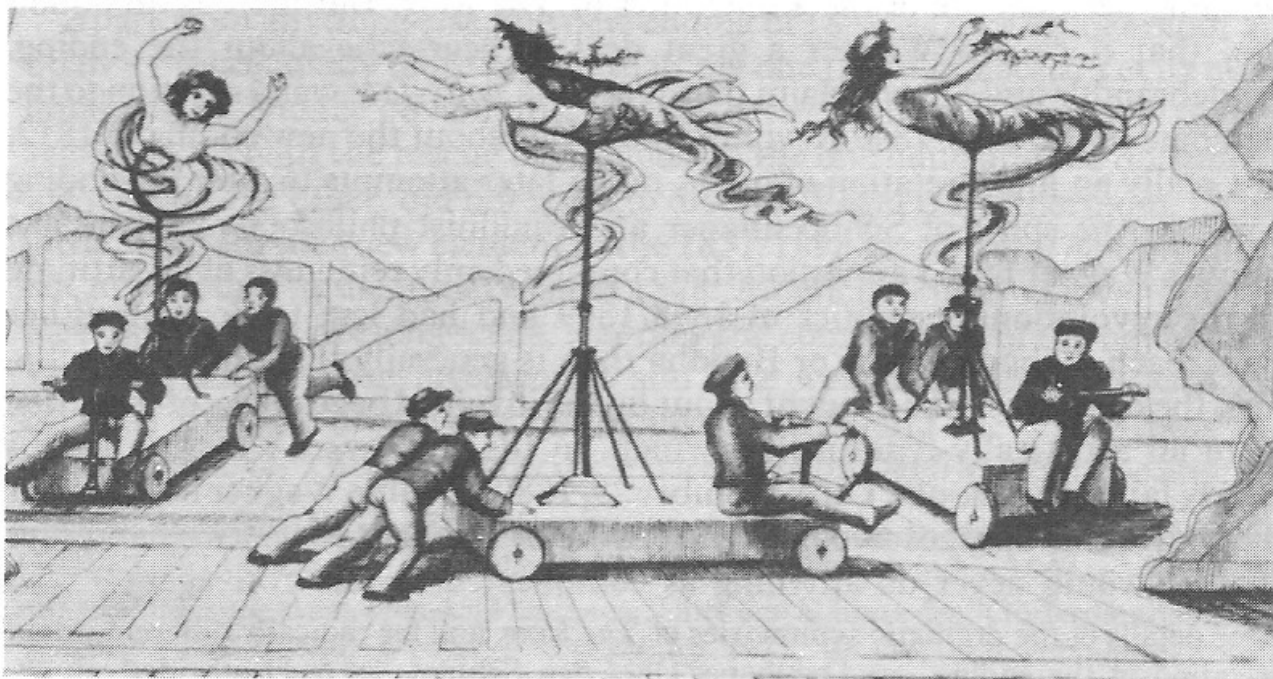
⁴² Em compasso 6/8, o ritmo dessa primeira performance vocal se aproxima de uma barcarola, moldada a partir das canções dos gondoleiros venezianos reinterpretando o movimento do remo na água e o balanço no barquinho no rio. Note-se que Barcarolas ficaram famosas no Romantismo no século XIX. V. Fauser (2006) e Abromont (2010, p. 199).

Wagner aqui mostra como pretende que a orquestra funcione, em sua interação com os cantores: a densidade inicial do prelúdio, construída com a entrada de novos elementos, promoveu um espaço acústico que foi se dilatando como que para formar a partir de si mesmo o referente maior que é todo o prelúdio. Quando as cortinas se abrem, há uma mudança: o público tem agora diante de si o palco tomado pela encenação, o movimento dos agentes e a orquestra.

Na canção, orquestra diminuiu seu poder sonoro, indo para um segundo plano audiofocal, como se percebe na marcação das dinâmicas (*p*=piano, para violinos e trompas) e no aspecto reiterativo de seu material sonoro.

Mas o mais importante é que mesmo saindo dessa hegemonia perceptual da cena, a orquestra está ali e não dobra a linha melódica, não a 'acompanha'. A cantatriz está suspensa mesma entre águas-ares e os sons – não há um pedestal harmônico ou um horizonte de reprodução para ela e para a orquestra. E literalmente ela está suspensa:

Figura 7 – Maquinaria cênica para a estreia de 1976



Fonte: Wikipedia Commons⁴³

⁴³ Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Rhinemaidens#/media/File:1876Rhinemaidens.jpg>>. Acesso em: 20 out. 2019.

A partitura do drama musical assinala isso: ao mesmo tempo temos diversas fontes audiofocais que produzem diferentes referências que são os acontecimentos mesmo da obra. O *'motivo das filhas do Reno,'* enunciado nessa canção de embalar, projeta para o espectador o nascer do mundo das águas, por meio de distintas e complementares ações das fontes audiofocais.

A canção de Woglinde insere a audiência nesse conto fantástico por meio de procedimentos bem claros: uma definição bem clara do espaço audiovisual, com linhas melódicas que não se anulam, nem se sobrepõem, contribuindo para uma participação ativa da audiência ao fruir o que vê e ouve e procurar integrar os díspares em uma completude que una o evento de agora com os do passado e do futuro. Para tanto esse excesso de som e visão se converte no referente audiovisual do modo como a dramaturgia do *Anel* é encenada e percebida.

Entra o oposto⁴⁴

Até aqui o mundo aquático e sereno das sereias em sua hegemonia audiofocal era o que unificava a experiência recepional. Tudo é interrompido com a entrada de Alberich, o soberano das criaturas que vivem no mundo subterrâneo – Nibelheim. Na rubrica da cena a confusão multissensorial é explícita: “{...} Elas mergulham como peixes, indo de um recife para outro, brincando e rindo. Nisso Alberich, vindo das profundezas, aparece subindo em uma rocha mais alta. Ainda cercado pela escuridão, ele para e assiste com prazer crescente os jogos das jovens filhas do Reno.” (DEATHRIDGE, 2018, p. 106).

Por um tempo as jovens, indiferentes ao anão que vem das trevas, dedicam-se às suas brincadeiras. É o público que sabe mais, instalando a assimetria entre palco e plateia. Diversas vezes Wagner vai se utilizar dessa frequente técnica da dramaturgia, que instala diversos níveis de referência e conhecimento em cena⁴⁵. Alberich posiciona-se com uma plateia dentro do espaço de atuação, um *voyeur*. O público se vê diante de dois pontos de orientação.

⁴⁴ Mais que a figura do antagonista, valho-me das reflexões de Eugênio Barba que, a partir do teatro oriental, indica a composição das ações físicas em uma multidimensionalidade: “Se você quer ir para a direita, deve então ir para a esquerda, então para-se subitamente e volta-se para a esquerda” (BARBA, 1995, p. 176). V. Nunes (2017).

⁴⁵ Sobre o uso dessa técnica em *Ésquilo*, v. Mota (2008).

A orquestra interpreta essa mudança (c.166)⁴⁶: primeiro retoma os arpejos e outras figuras do prelúdio, que antecipavam a entrada das filhas do Reno, como que fechando a cena em si mesmo. Simultaneamente, há a introdução de esparsas notas/passos nos contrabaixos e *cellos*, as quais vão ficando mais fortes, repetidas e perceptíveis, seguidos de mudança harmônica e uma diminuição na textura que prepara o canto-fala de Alberich⁴⁷:

Figura 8 – O ouro do Reno – Preparando a entrada de Alberich

Fonte: <imslp.org>.

⁴⁶ Sigla c. para 'compasso'.

⁴⁷ V. Petty (2005). Note-se que a frequência grave novamente é utilizada como indutora de mudanças cênico-musicais: no prelúdio, tudo começou e foi sustentado por uma nota contínua nos contrabaixos. Aqui a entrada de Alberich é interpretada pelas crescentes notas em saltos de oitava dos baixos. Ainda, nos saltos de oitava e na alternância violoncelos/contrabaixos mostra-se a interpretação dos movimentos claudicantes associados às figuras dos gnomos (WEINER, 1997, p. 273). O manco Alberich enfatiza sua origem: vir de baixo, do pé. Para uma documentada associação entre a construção de Alberich e estereótipos ligados a judeus, v. Nattiez (1993, p. 60-64).

Logo, com a alteração na música, Alberich é som antes de visão. A não sincronia entre o canto da personagem e a ação orquestral já marca a ruptura que a cena traz para o espetáculo: os *crescendo* nas cordas e *decrescendo* nas madeiras agora defrontam-se com os altissonantes sons de baixos, *cellos*, violas, tuba, fagotes e clarinetes⁴⁸. Feminino vs masculino, alto vs baixo, Sopranos vs barítono, luz vs escuridão, beleza vs feiura, canto vs fala – os contrastes se amontoam, pois passamos da variação, do movimento em torno do mesmo, para a oposição contraplanar⁴⁹.

O antes observador Alberich expressa assim pela primeira vez em canto-fala:

Quadro 6 – Tradução trecho inicial de Alberich

ALBERICH	ALBERICH
<p>“Hehe! Ihr Nicker! (Die Mädchen halten, sobald sie Alberichs Stimme hören, mit dem Spiele ein.) “Wie seid ihr niedlich, neidliches Volk! Aus Nibelheims Nacht naht’ ich mich gern, neigtet ihr euch zu mir!”</p>	<p>Hê, Hê ! Seus espíritos! (As moças interrompem seus jogos logo que ouvem a voz de Alberich) Como você são graciosas, Gente cheia de guerrinhas! Saindo da noite de Nibelheim eu chego pra ficar perto de você que veio pra mim.</p>

Fonte: Produção do próprio autor

Na partitura orquestral, observamos atos pelos quais Alberich se impõe audiovisualmente:

⁴⁸ V. Bribitzer-Stull, 2008.

⁴⁹ Para uma apropriação e transformação da figura de Alberich, v. Hesser (2011).

Figura 9 – Linha vocal Alberich

Clar. 1^o u 2^o

Bcl.

Fag. 3^o

CB Tuba.

Viol. 184

Br.

ALB.

LINHA VOCAL ALBERICH

He-he! ihr Nicker, wieseid ihr niedlich, neidliches Volk! aus Nibelheims Nacht naht ich mich gern,

CONTRABAIXO

p (nur 4 CB.)

(Die Mädchen halten, sobald sie Alberich's Stimme hören, mit dem Spiele ein)

Fonte: <imslp.org>

Novamente, como no início do canto mágico de Woglinde, temos uma redução na textura, com destaque para o canto-fala em intervalos conjuntos, com poucos saltos, performados sobre o movimento manquitolola nos baixos. Embora sejam figuras diversas e opostas o modo de sua apresentação é semelhante: um isolamento acústico que coloca um material vocal característico ao contexto imediato da cena. Este material é 'circulado' pela orquestra, que se posiciona em segundo plano. E toda essa primeira entrada é antecedida por uma sequência exclusivamente musical que antecipa o que vai ser performado. Em todo caso, a orquestra, pelo menos aqui em *O ouro do Reno*, não para de tocar. Com a cortina levantada, ou sem ação vocal atribuída aos agentes dramáticos, a orquestra vigora em um *tour de force* do começo ao fim do drama musical.

O canto-fala de Alberich assinala que o fim da inocência, do sonho, do equilíbrio e da equanimidade chega ao fim. O início da tetralogia é também a dramatização do fim de uma era⁵⁰. Alberich traz consigo não apenas as marcas exteriores de uma repugnância: ele, que não é desejado, tudo quer. E sua insaciabilidade tem como primeiro alvo a posse do corpo das jovens que mudam seus jogos: de contracenar com as águas, para brincar com o desengonçado anão⁵¹.

A frustração e ira de Alberich atravessa a cena por meio de um motivo cromático em semicolcheias que toda conta do espaço sonoro:

Figura 10 - Intepretação das reações de Alberich

The image shows a page of a musical score for Wagner's Ring Cycle, Act 1, Scene 1. The score is for various instruments and voices. The vocal parts are for Wogel, Wellg., Flossh., and Alberich. The lyrics are in German. The score is annotated with orange and pink circles highlighting specific musical phrases and lyrics. The lyrics include "Heil werist dort?" and "Esdämmert und ruft". The score is marked with dynamics like pp, p, and cresc., and includes performance instructions like "pizz." and "(Bogen)".

Fonte: <imslp.org>

⁵⁰ Intuição de Thomas Mann.

⁵¹ Assim exposto, a cena encontra um paralelo mítico com Hefesto, o deus coxo que discursa no concílio dos deuses e os deuses caem na gargalhada. V. Homero, *Odisséia* 8.304-345. Lembrar que Hefesto, na versão homérica, era esposo de Afrodite.

Na sucessão das contracenações, os eventos audiovisualmente distinguíveis dos agentes vão se acumulando, dando a sensação de um excesso não saturado de sensações que irrompem, desaparecem mais deixam seus traços.

Enquanto vencem e rebaixam o seu perseguidor, as sereias gargalham e retomam em coro tema da canção de Woglinde, como uma restauração da ordem inicial e celebração de sua vitória e união. Essa estrutura se repete até que Alberich, em meio a um êxtase de luz e luxúria, percebe o brilho radiante do ouro sob as águas e muda seu desejo. Surge então a luz do sol, a manhã, e o ouro que é saudado pelas filhas do Reno em coro:

Quadro 7 - Tradução do diálogo inicial em *O ouro do Reno*

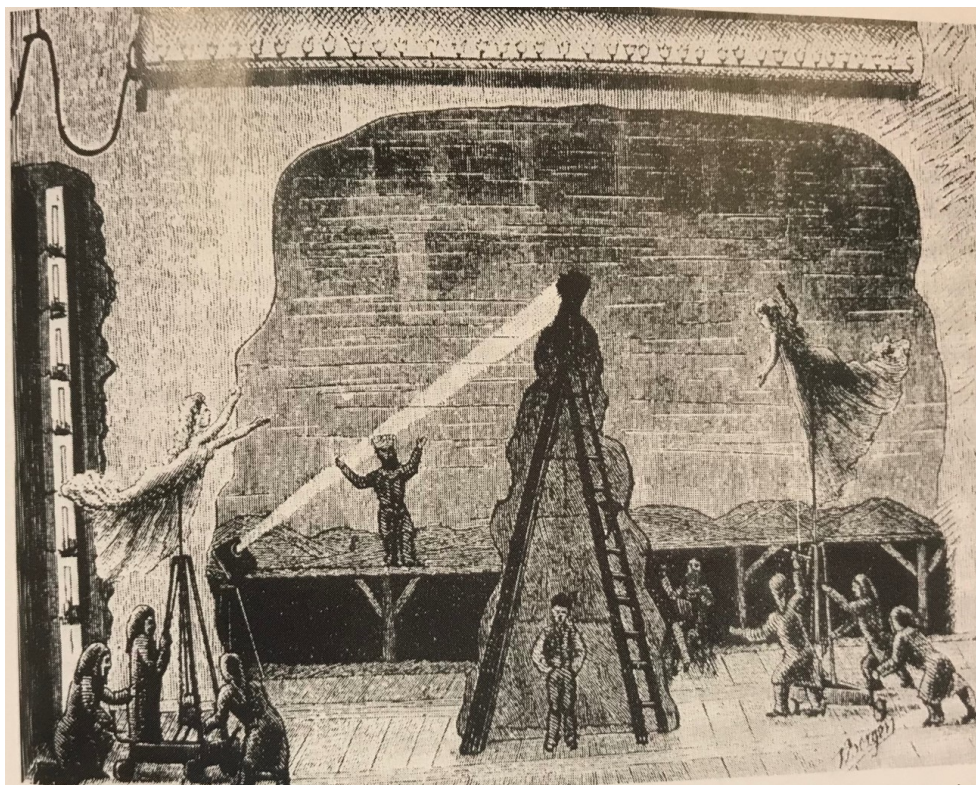
WOGLINDE, WELLGUNDE, FLOSSHILDE	WOGLINDE, WELLGUNDE, FLOSSHILDE
Heiajaheia!	Heiajaheia!
Heiajaheia!	Heiajaheia!
Wallalalalala leiajahei!	Wallalalalala leiajahei!
Rheingold!	Ouro do Reno!
Rheingold!	Ouro do Reno!
Leuchtende Lust, wie lachst du so hell und hehr!	Brilhante prazer!
Glühender Glanz	Quão luminoso e sublime é o teu sorrir!
entgleißet dir weihlich im Wag!	Fulgor fulgurante
Heiajahei!	irradia-se de modo excelso de ti.
Heiajaheia!	Heiajahei!
Wache , Freund!	Heiajaheia!
Wache froh!	Acorde, amigo!
Wonnige Spiele	Acorde feliz!
spenden wir dir:	Jogos alegrias
flimmert der Fluß ,	daremos pra vocês:
flammet die Flut ,	o rio rutila,
umfließen wir tauchend ,	flameja a enxurrada,
tanzend und singend	ao redor de tua cama mergulhamos,
im seligem Bade dein Bett!	dançamos e cantamos
Rheingold!	em festivo banho.
Rheingold!	Ouro do Reno!
Heiajaheia!	Ouro do Reno!
Heiajaheia!	Heiajaheia!
Wallalalalaleia jahei!	Heiajaheia!
	Wallalalalaleia jahei!

Fonte: Produção do próprio autor

Este canto homofônico das sereias nomeia o título da peça, e marca o foco de grande parte dos futuros conflitos: a riqueza material encarnada no ouro, que, atualizado na forma do anel, vai passar por diversas mãos e a todos os seus possuidores trará desgraça, morte e destruição. Sua irresistível luz associa-se a vetores contraditórios: é vida e morte. No espaço da canção, o tempo suspende-se, para que se celebre a epifania multissensorial e elementar de um estado emocional intenso, provocado pela possessão de quem vê a irrupção de algo que ultrapassa a experiência humana comum. É um banho de felicidade diante de algo maravilhoso, solene e inspirador⁵².

Essa suspensão tempo-espacial é quebrada com o retorno ao tempo da ação: a rubrica indica: Alberich galga o rochedo mais e “com terrível força ele arranca o ouro da rocha, e corre apressadamente para as profundezas, onde desaparece rapidamente. Densa escuridão desce por toda a cena. As jovens mergulham indo atrás do ladrão nas profundezas”. É o que podemos ver nessa representação dos bastidores⁵³:

Figura 11 – Efeitos cênicos para a estreia de 1876



Fonte: Wikipedia Commons

⁵² Em nota à sua tradução do *Anel*, Stewart Spencer nos informa sobre tais implicações no uso do vocábulo “weihlich” (SPENCER; MILLINGTON, 2000, p. 364).

⁵³ Na imagem de Joseph Hoffman podemos ver as trucagens do *design* de cena.

O canto é interrompido, a alegria se esvai. A luz cede às trevas, a certeza, à dúvida. O universo encontra-se em perigo. Tudo agora é som: a orquestra faz a mediação entre as águas e o ar – o próximo capítulo e elemento desse drama cosmológico.

Como é o céu?

A segunda cena de *O ouro do Reno* amplia audiovisualmente o que estaria indicado no fulgor da luz: na morada dos deuses, no *Valhalla*. É fundamental mostrar a imponência e majestade desse espaço, pois a cena de conclusão da tetralogia justamente apresenta o Valhala ardendo em chamas, como ardendo em desejos Alberich havia expressado a respeito quanto às fugidias filhas do Reno:

Quadro 8 – Fala de Alberich ao ser rejeitado pelas Filhas do Reno

ALBERICH	ALBERICH
<p>“Wie in den Gliedern brünstige Glut mir brennt und glüht! Wut und Minne, wild und mächtig, wühlt mir den Mut auf. – Wie ihr auch lacht und lügt, lüstern lechz’ ich nach euch, und eine muß mir erliegen!</p>	<p>Como em meus membros se alvoroça o fogo da paixão, queimando e brilhando! Raiva e amor, selvagens e poderosos, me lançam pra loucura. Mesmo que riam e mintam, desejo vocês pra mim, e pelo menos uma vai cair na minha mão!</p>

Fonte: Produção do próprio autor

Para tanto, novas paixões, uma nova ordem de estados emocionais extremos é proposta, como se vê nos momentos iniciais dessa segunda cena: uma fanfarra real saúda o casal de soberanos Wotan e Flicka, que dormem alheios aos problemas do universo. Os metais em primeiro plano associam o lugar à cerimonialidade intramuros da fortaleza real, assim como a indicação de andamento “Tempo Calmo, {Ruhiges Zeitmaass}”, isto é, Andante, de média aceleração, nos colocam diante das expectativas das ações dentro desse espaço-tempo de ideal de sonho.

Mas o céu é interrompido após ser contemplado e experimentado em silêncio e calmamente pela plateia: Flicka desperta sobressaltada e nunca mais o céu será o mesmo. Instaura-se uma das técnicas que será abundantemente utilizada pela trilogia: o

monodialogo⁵⁴. Temos personagens em cena, em situação de contracenação, um diante do outro. Mas uma voz é dominante a cada momento, enquanto a outra se transforma em plateia. Assim, seja nos discursos, nas longas reflexões e nos relatos, o que temos é uma alternância de narradores, uma dramaturgia construída na sucessão de blocos textuais mais homogêneos.

O que importa saber é que a identidade muitas vezes pressuposta entre conversação diária e diálogo em uma obra dramática é negada. Grandes obras cênicas e narrativas trabalham com as implicações desse “falso diálogo”. Os agentes estão em cena ao mesmo tempo, falam um para o outro, mas não trocam informações. São como dois mundos em conflito. E esta descontinuidade está no casal, está no céu...

Assim, enquanto Wotan contempla orgulhoso esse esplêndido edifício que é a casa emuralhada dos deuses, sua esposa angustia-se por sua irmã, Freia, que foi dada como pagamento aos gigantes irmãos Fasolt e Fafner, que construíram de fato Valhala.

O estilo musical desse primeiro antidiálogo é interessante: Wotan performance com os sons dos metais de sua cidade, valendo-se de longas notas, enquanto que Fricka aparece contra um segundo plano quase vazio: ela está só, sem apoio do esposo⁵⁵. Atravessam linhas de falas-canto de Flicka rápidas escalas ora ascendentes, ora descendentes nas cordas, linhas que sinalizam perturbação e inquietude, retomando em parte o espectro de Alberich.

Tudo muda com a entrada dos gigantes. Como na entrada de Alberich, os exorbitantes irmãos são marcados pelos passos, pelos pés – som primeiro, visão depois: contrabaixos, *cellos*, dobrados por violas e violinos em registros médios, tímpanos e apoios rítmicos dos metais (Trombone baixo, trombones e a tromba-baixo⁵⁶) apresentam a vigorosa irrupção ciclópica dos dois irmãos:

⁵⁴ Antes do termo ter sido elevado a uma explícita instância por Miguel de Unamuno, a híbrida situação dramático-narrativa do monodialogo já aparece na *Ilíada* e na tragédia grega de Ésquilo. V. Griffin (1986) e De Jong (1987).

⁵⁵ Este insulamento indica a separação entre masculino e feminino. Sobre a relação entre o ‘eterno feminino’ e o Anel, Robert Donington afirma: “O Anel inclui outros representantes do eterno feminino, muitos deles muito mais importantes que Fricka. Há as Filhas do Reno; Freia; Erda a mãe-terra; as Valquírias com Brunhilde como líder; e as charmosas chamadas de ‘Wishmades’” (DONINGTON, 1974, p. 75).

⁵⁶ Ou ‘trompa wagneriana’. Wagner solicitou a construção dessa ‘mistura’ entre trompa e trombone, aqui em afinada em ‘Es’ (Mi bemol), para Adolphe Sax, especialmente para o *Anel*. V. Melton (2008). Note-se o contexto de frequências mais médio-graves nessa entrada dos gigantes.

Figura 12 - Entrada dos Gigantes

Sehr wuchtig und zurückhaltend im Zeitmaass.

TROMPA WAG.

TROMBONES *ff*

TROMBONE BASSO *ff*

TUBA CONTRAB. *ff* ⁸ *bassa*

TAMPANOS *ff*

Sehr wuchtig und zurückhaltend im Zeitmaass.

VIOLINOS *ff*

Violas *ff*

FASOLT und FAFNER, beide in riesiger Gestalt, mit starken Pfählen bewaffnet, treten auf.

ch **nun!**

CELLOS *ff*

CONTRABAIXOS *ff*

Fonte: <imslp.org>

Nenhuma primeira aparição de personagem fora tão bem destacada com esta: além do curto e insistente motivo e sua ‘cor escura’, Wagner indicou que a orquestra tocasse “em um andamento firme e forte”. Segundo Heinrich Porges (1837-1900), que anotou os ensaios gerais conduzidos por Wagner, “a representação que a orquestra realizou da chegada dos gigantes causou tremenda impressão, sendo que sua vasta estrutura fez lembrar instintivamente as figuras dos Ciclopes de outras eras. A indicação de ‘andamento firme e forte (Sehr wuchtig und zurückhaltend im Zeitmass)’; para manter a energia e impedir que o tema tocado pelas cordas soe pesado, trombones e tubas devem tocar bem acentuados (PORGES, 2009, p. 16).” Essa ‘marcha fúnebre’ poderosa ressoa sobre o lar dos deuses, como uma ameaçadora contraposição, provocando um novo estado de emoção⁵⁷.

Neste momento, é impossível não correlacionar o que até aqui foi visto e ouvido: de um anão que perseguia moças, temos dois gigantes que perseguem uma mulher. Aquilo que Alberich reforça no mundo aquático das sereias é o que agora os irmãos retomam e reinterpretem: temos sempre um mundo em certo estado de equilíbrio, que depois é modificado pelo oposto. Na verdade, tudo é continuamente reprojetoado, deslocado a partir do que se ouviu e viu pela primeira vez. Este é um aspecto basilar de *Rheingold*: sendo uma obra que abre a trilogia e que se desloca no ‘mundo do mito’, é o palco das estreias, do retorno do princípio. E, nesse retorno, tudo que vem à cena tem seu potencial de aniquilamento.

Ultrapassando um binarismo estreito, podemos compreender esse padrão estruturador das situações dramáticas como a integração do agente perturbador estrangeiro ao conceito de multiverso, com alta produtividade em obras ficcionais, nos Estudos da Religião, Filosofia e Física, entre outras áreas⁵⁸. No lugar do espaço-tempo estanques, fechado em si mesmos, vemos que os mundos possuem passagens entre si, como os interlúdios orquestrais e as rubricas internas (‘falas’ das personagens) apontam. Alberich, vindo das profundezas da terra, entra na paisagem sonora das águas do Reno; e Fafner e Fasolt, vindo da terra e da gravidade que a terra expõe seus habitantes, atingem o palácio nas nuvens.

⁵⁷ V. Bribitzer-Stull (2015, p. 3).

⁵⁸ V. Carr (2007), Barrau et al. (2010), Greene (2011), Loujoz (2017).

Esses vasos comunicantes entre universos diversos e o livre trânsito das figuras entre mundos ratifica a interconexão e simultaneidade que as define. Assim, tanto as dimensões paralelas quanto as 'criaturas' são atravessadas por forças comuns, por nexos compartilhados que aproximam tudo de todos.

Nesse sentido, o vocábulo 'anel' é mais que uma designação do objeto que vai atravessar a tetralogia: indica uma pluralidade de recursos relacionados a estratégias não lineares de se produzir uma coesão de materiais. A tetralogia é uma forma cíclica expandida, uma exploração das possibilidades de constituir uma configuração a partir da tensão entre elementos heterogêneos.

É o que fica claro quando o confronto entre os habitantes do castelo nas nuvens e os gigantes chega a um impasse e é mediado pela narrativa de Loge, versão do deus da trapaça Loki. Em cena estavam os gigantes demandando que Wotan cumprisse seus acordos: entregar Freia como pagamento pela construção da fortaleza celeste. Doner (Thor) e Froh aparecem como defensores da causa divina. O palco encontra-se na seguinte distribuição de forças:

Figura 13 – Distribuição de forças no palco



Fonte: Produção do próprio autor

O pareamento e simetria da cena é quebrado com a entrada do esperado Loge e seus estratagemas. Em uma recapitulação, Loge retoma os eventos da primeira cena junto às filhas do Reno e enfim explicita e amplia a equação entre ouro, anel, poder e maldição:

Quadro 9 – Relato de Loge

LOGE	LOGE
<p>Für dich nur besorgt, sah ich mich um, durchstöbert' im Sturm alle Winkel der Welt: Ersatz für Freia zu suchen, wie er den Riesen wohl recht. Umsonst sucht' ich und sehe nun wohl: in der Welten Ring nichts ist so reich, als Ersatz zu muten dem Mann für Weibes Wonne und Wert! <i>(Alle geraten in Erstaunen und verschiedenartige Betroffenheit).</i> So weit Leben und Weben in Wasser, Erd und Luft, viel frug ich, forschte bei allen, wo Kraft nur sich rührt, und Keime sich regen: was wohl dem Manne mächt' ger dünk' als Weibes Wonne und Wert? Doch so weit Leben und Weben, verlacht nur ward meine fragende List: in Wasser, Erd' und Luft lassen will nichts von Lieb und Weib. <i>(Gemischte Bewegung)</i> Nur einen sah ich, der sagte der Liebe ab; um rotes Gold entriet er des Weibes Gunst. Des Rheines klare Kinder klagten mir ihre Not: der Nibelung, Nacht-Alberich, buhlte vergebens um der Badenden Gunst; das Rheingold da raubte sich rächend der Dieb: das dünkt ihm nun das teuerste Gut, hehrer als Weibes Huld. Um den gleißenden Tand, der Tiefe entwandt,</p>	<p>Preocupado apenas contigo⁵⁹, andei por aí, vasculhando por todos os cantos do mundo encapelado: procurei algo que substituísse Freia, e que fosse de justo agrado aos gigantes. Em vão foi minha busca e agora percebo: na circunlatura {der Ring} dos mundos nada é tão estimado pelo desejo do homem que ele troque pelo valor e gozo da mulher! <i>(Todos exibem mostra de espanto e perplexidade)</i> Onde há movimento e vida, na água, na terra e no ar, fui eu a interrogar muito, tudo investigando, onde a força se agita e a origem da vida se move: o que o Homem considera com mais forte poder que o valor e o gozo da mulher? Mas onde há movimento e vida, riu de mim de minha artimanha inquisitiva: na água, terra e ar ninguém quer ficar sem o amor e a mulher. <i>(Reações diversas)</i> Apenas um eu encontrei que disse não ao amor. pelo ouro reluzente dispensou o benefício da mulher. As brilhosas filhas do Reno me queixaram suas tristezas: o nibelungo, o tenebroso Alberich em vão quis desfrutar da graça das banhistas, roubou o Ouro do Reno o ladrão roubou em vingança. Agora ele acha isso {ouro roubado} o bem mais valioso, maior que o gozo da mulher. Por causa desse brilhante brinquedo,</p>

⁵⁹ Neste longo trecho, optei por traduzir prestando mais atenção no conteúdo textual.

erklang mir der Töchter Klage: an dich, Wotan, wenden sie sich, daß zu Recht du zögest den Räuber (mit wachsender Wärme) das Gold dem Wasser wiedergebest, und ewig es bliebe ihr Eigen.	roubado das profundezas das águas, as filhas {do Reno} clamam aos prantos: a ti, Wotan, volvem-se elas, que exerça o direito contra o ladrão {com crescente calor} que devolva o ouro para as águas, e que fique para sempre com elas.
---	--

Fonte: Produção do próprio autor

A recapitulação promovida por Loge traz para a cena Alberich e seus atos. Wahala está cheio de gigantes, anões e patifes. Essa contracenação por ausência, por alusão, demonstra como a sobreposição entre mundos não apenas constrói cenas como as figuras em cena. Atualizando, fazendo retornar em forma de relato o que houve na primeira sequência de *Ouro do Reno*, Loge, uma personagem marcada por suas estratégias e ‘fluidez moral’, coloca sua audiência imediata (os divinos) e o público no teatro em contato com a teatralidade do Nibelungo. Assim, as ações que ocorrem em determinado momento de uma linha de tempo são deslocadas, ultrapassam suas delimitações tempo-espaciais. E cada retomada é uma seleção, uma reorientação do que aconteceu. No caso, o foco aqui no discurso de Loge é na complementariedade entre a recusa do amor, da mulher e a opção pelo metal dourado.

Ora, se compreendermos essa complementariedade dentro da dramaturgia do multiverso posta em prática por Wagner no *Anel*, veremos este atributo e programa de ações não é exclusivo de Alberich. Alberich, no lugar de concentrar tudo o que não se quer, todo o mal que precisa ser expurgado do mundo, é uma chave para se compreender as outras dimensões. Pois Alberich cifra o desvelamento das forças em tensão que sustentam uma superposição de realidades ciclicamente constituídas e vinculadas. Se Alberich caça as mulheres e depois as troca pelo ouro, os gigantes agora também optam pelo metal dourado: no lugar de Freia, eles demandam como pagamento o tesouro do Nibelungo. E, radicalizando a situação, Wotan decide ir atrás do ouro em Nibelheim, a terra de Alberich⁶⁰.

⁶⁰ Sobre o ouro como “signo metálico da imortalidade”, v. SOUSA (1973). Wotan não é tão ‘espiritual’ assim. V. White (1988).

O mundo está às avessas: antes as figuras noturnas, com seus passos pesados e marcados entram em ambientes mais leves e fluídos. Agora é o contrário, invertendo as investidas do anão e dos gigantes. O rei dos deuses estão entre Alberich e os irmãos Fasolt e Fafner. Wotan vai se tornar um ladrão.

Ainda não é o inferno⁶¹

Como novos Dante e Virgílio, Wotan e seu guia Loge descem da morada dos deuses para as cavernas subterrâneas de Nibelheim⁶². O interlúdio orquestral interpreta esse movimento de transformação de paisagens sonoras por meio, inicialmente, de sucessões de linhas cromáticas descendentes nas cordas e madeiras, respondidas por linhas cromáticas ascendentes nos contrabaixos, *cellos* e tubas. Após um contramovimento rítmico dos metais, temos os sons do trabalho – o ruído das bigornas, o malhar do ferro contra o ferro, uma altissonante mistura de sons de diversas fontes, como instrumentos musicais e 18 bigornas reais e afinadas!⁶³ Os subterrâneos são antes de tudo uma orquestração de timbres que propagam e reforçam um gesto rítmico fundamental: o golpe contra a matéria dura. Em um efeito *fade out/fade in*, a orquestra vai diminuindo seu volume para que em primeiro plano escutemos apenas os sons das bigornas. Depois o tema musical é retomado, preparando a entrada das personagens:

⁶¹ Wagner havia trabalhado em outros roteiros que levavam em conta cavernas e suas implicações dramáticas, como *As minas de Falun* (1842), WWV, 67, a partir de romance homônimo de E. T. A. Hoffmann; e *Wieland, o ferreiro* (1849-1850), WWV 82. V. Weiner (1982).

⁶² Wagner leu e estudou *A divina comédia*, outra obra dividida em ‘mundos’, como demonstram cartas ao seu amigo e futuro sogro Liszt, como a escrita em 16 de maio de 1855: “[...] tortura infernal que não posso expressar. Todo o prazer no meu trabalho está a desaparecer mais e mais. Eu havia me decidido terminar a partitura da Valquíria nos próximos quatro meses, mas isso está fora de questão. Eu nem vou terminar o segundo ato, terrivelmente desanimadora é situação que age sobre mim. Em julho eu quis começar o *Jovem Siegfried* {que seria *Siegfried*} em Seelisberg, junto ao Lago Lucerna, mas creio que vou adiar para a próxima primavera. Essa falta de vontade pra trabalhar é a pior coisa. Sinto como se uma noite eterna se aproximasse em volta de mim – pra que ainda viver nesse mundo se não posso fazer meu trabalho? Durante esse inferno, tenho por companhia meus estudos de Dante, cuja obra não havia entrado em contato antes. Passei pelo Inferno dele, agora estou na porta do Purgatório.”. É o que se observa no diálogo com Liszt, em torno da composição da Sinfonia Dante, deste último. V. Hamilton (2000, p. 52-57).

⁶³ As bigornas são assim distribuídas: nove de tamanho pequeno; nove, médio; três, grande. Formam três oitavas de Fá maior. Verdi usou bigornas em *Il trovatore* (1853), no Coro di Zingari (Ato 2, Cena 1). Mais sobre este interlúdio, v. Gordon (2016).

Figura 14 - Show das bigornas

The image displays a musical score for a scene, starting at measure 158. The score is divided into two systems. The first system, labeled '18 Ambose hinter der Scene.', features a woodwind section with parts for Flute (Flr.), Oboe (Pos. 1 u. 2), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Horn (Hr.). The woodwinds play a melodic line with triplets, marked with 'cresc.' and 'f piu f'. The string section (Viol., Br., Vc. u. CB.) plays a rhythmic accompaniment, marked with 'dim.' and 'p'. A blue oval highlights the woodwind parts, and a blue arrow points from the top of this oval to the string parts. The second system, labeled '18 Ambose hinter der Scene.', features a brass section with parts for Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), and Horn (Hr.). The brasses play a rhythmic accompaniment, marked with 'ff'. The string section continues with a rhythmic accompaniment, marked with 'dim.' and 'p'. A blue oval highlights the string parts, and a blue arrow points from the top of this oval to the brass parts. The score includes various musical notations such as dynamics (cresc., f, ff, dim., p), articulation (accents), and phrasing (slurs).

Fonte: <imslp.org>

Esse mundo do trabalho braçal bruto foi interpretado por Bernard Shaw, como uma alegoria dos “tempos modernos” da revolução industrial:

Este lugar sombrio {gloomy} não precisa ser uma mina: pode ser também uma fábrica de fósforos, com fósforos amarelos, trabalhadores contaminados, grandes lucros e muitos consagrados acionistas⁶⁴. Ou pode ser uma fábrica de pigmentos brancos, uma fábrica de produtos químicos, de cerâmica, um pátio de manobras ferroviárias, uma loja de alfaiataria, uma pequena lavanderia encharcada de gim, uma padaria, uma grande loja ou qualquer outro lugar onde a vida e o bem-estar humanos são diariamente sacrificados. (SHAW, 1967, p. 17)

Em Nibelheim temos uma estranha experiência de localização: aqui se encontram os movimentos de para frente e para trás. Explicando: para nós como espectadores a sucessão dos acontecimentos escreve uma linha de tempo, pois sabemos que algo ficou para trás, que já não estamos onde já se passou, e vemos e ouvimos o que está ocorrendo agora. E agora temos novamente Alberich, que se ausentou fisicamente por uma cena e é o primeiro que vemos e ouvimos. Mas o que vemos e ouvimos é como um *déjà vu*: o diálogo inicial entre os irmãos é como uma paródia da barcarola das filhas do Reno e uma ampliação cômica dos gigantes também irmãos.

Aqui a música frenética interpreta o ambiente de trabalho nas minas subterrâneas que forma o reino de Alberich. No andamento acelerado da cena (*hastig*), tudo se sucede quase que se atropelando, contrariamente ao tempo de paz e sossego no aquário das sereias:

⁶⁴ ‘Phossy jaw’, no original, ou ‘mandíbula de fósforo’ é uma doença ligada ao trabalho nas fábricas de palito de fósforo no século XIX e XX. A doença produzia deformações que levavam à morte.

Figura 15 – Fala inicial de Alberich em Nibelheim

The image shows a page of a musical score for Wagner's Ring Cycle, specifically the beginning of Alberich's speech in Act 1, Scene 1 of Nibelheim. The score is in G minor and 3/4 time. The vocal line for Alberich (ALBR.) is circled in blue and contains the lyrics: "Hehe! hehe! Hieher! hieher! Türkischer Zwerg! Tapfer gezwickt! Sollst du mir sein - schaffst du nicht fertig,". A blue arrow points to the beginning of the vocal line. The score includes parts for various instruments: Engl. Hr., Cl., B♭ Cl., Fag., Viol., Br., MIME., Vc., and CB. The dynamic markings range from *ff* to *mf*.

Fonte: <imslp.org>

Aos berros, como que bradando para animais, Alberich entra puxando pela orelha Mime, seu irmão⁶⁵. As frases são ordens de comando e reprimenda:

⁶⁵ Nas palavras de David Trippett, “a lógica pictórica é vividamente onomatopaica – Alberich arrastando um estridente Mime pela orelha para o palco, beliscando-o, como um Calibã – e continua por meio de uma série de gestos motívicos atrofiados, que se tornam as figuras para os nove compassos da linha vocal, nos quais a voz de Alberich, entre um riso debochado e berro repugnante, caracteriza a respiração pesada de sua supremacia física escrita nos tempos fortes de cada exclamação.” (TRIPPETT, 2013, p. 54)

Quadro 10 – Alberich para Mime

ALBERICH	ALBERICH
Hehe! Hehe! Hierher! Hierher! Tückischer Zwerg! Tapfer gezwickt sollst du mir sein, schaffst du nicht fertig, wie ich's bestellt, zur Stund' das feine Geschmeid!	Hehê! Hehê! Por aqui! Por aqui! Anão traiçoeiro! castigo pesado vai receber de mim, se não concluir o que te pedi, no tempo exato a bela obra!

Fonte: Produção do próprio autor

As ásperas e ameaçadoras palavras são enunciadas dentro de uma orquestração que privilegia frequências médias a graves e rápidos grupos de semicolcheias. Expressivamente esse impulso para frente e urgente é construído pelo jogo com pequenas pausas: assim há celeridade nos grupos de semicolcheias e sua ênfase em um contramovimento de abruptas interrupções.

O foco desse ataque a Mime é o objeto mágico *Tarnhelm*, o elmo do desaparecimento e também da metamorfose: como os sons, Alberich, ao usar tal elmo, não é visível, mas está presente⁶⁶. A invisibilidade *empodera* o anão. Ao não ser visto, Alberich se agiganta. Tudo então depende da percepção, do controle dos sentidos. Veja o diálogo entre os irmãos:

Quadro 11 – Diálogo entre Mime e Alberich

MIME	MIME
Wo bist du? ich sehe dich nicht.	Onde você está? Não te vejo?
ALBERICH	ALBERICH
(<i>unsichtbar</i>) So fühle mich doch, du fauler Schuft! Nimm' das für dein Diebsgelüst!	(<i>Invisível</i>) Então sinte, seu canalha preguiçoso! Tome isso por suas ideias de ladrão!

Fonte: Produção do próprio autor

⁶⁶ Nesse sentido, temos o procedimento de manipulação da visualidade como fundamental para organizar a experiência sensorial da tetralogia. Lembrar que isso começa com o ocultamento mesmo da orquestra no fosso. O jogo entre esconder e mostrar, entre o que se vê e o que não se vê, entre o que se mostra em disfarces ou que se revela é metateatral – traz a atenção do espectador para a materialidade mesma do espetáculo.

Já que não vêes, sintas! Retirando a visão do centro da experiência por meio do elmo da invisibilidade, suspendem as estratégias de compreensão do horizonte normal da vida humana. A magia começa pela alteração nos padrões de construção e recepção de algo que chamamos 'realidade'. E essa alteração é operada por algo construído – pelo *Tarnhelm*⁶⁷.

O tratamento grosseiro do irmão Alberich para com seu consanguíneo Mime insere no ritmo persecutório que vai dominando as relações interindividuais no espetáculo, fazendo com que coisa e pessoa troquem de posição, que a diferença se apague. Assim, Alberich ataca as sereias e as troca pelo ouro; os irmãos gigantes atacam Freia mas querem o anel mencionado; agora Alberich ataca Mime e toma o elmo mágico, *Tarnhelm*. E em breve, Wotan e Loge deixando *Walhala*, vão atacar/ludibriar Alberich e pegar o anel.

E em assim fazendo vão se defrontar com algo inusitado que está sendo gestado no fundo da terra: *Nibelheim* há de se impor sobre os outros mundos. O que aqui está sendo gestado vai se constituir na nova ordem cosmológica, invertendo e subvertendo a hegemonia atual, ou, melhor, esclarecendo como a lógica dos tratados aristocráticos no mundo das nuvens de fato funciona. É o que se depreende da pergunta que Wotan faz a Alberich, instando-o a mostrar qual a finalidade de tanta acumulação de riqueza e tanta infelicidade escravagista e exploratória. O anão responde:

Quadro 12 – Resposta de Alberich

ALBERICH	ALBERICH
“Schätze zu schaffen, und Schätze zu bergen, nützt mir Nibelheims Nacht. Doch mit dem Hort, in der Höhle gehäuft, denk’ ich dann Wunder zu wirken: die ganze Welt gewinn’ ich mit ihm mir zu eigen! {...} Die in linder Lüfte Weh’n da oben ihr lebt, lacht und liebt: – mit goldner Faust euch Göttliche fang’ ich mir alle! Wie ich der Liebe abgesagt, alles, was lebt, soll ihr entsagen!	Riqueza pra juntar, riqueza pra guardar – é pra que a noite de Nibelheim me ajuda. Mas com o tesouro amontoado na caverna pretendo fazer maravilhas: o mundo inteiro vou ganhar com seu poder! Os que vivem na suave brisa lá em cima entre sorrisos e amores – com o poder do ouro vou aprisionar todos vocês, deuses! Assim como eu disse não ao amor tudo o que vive também deve renegar!

⁶⁷ Estes objetos mágicos são comuns em narrativas tradicionais, como as estudadas por Vladimir Propp (1895-1970). O agente, ou actante, classificado como ‘doador’ fornece um objeto mágico ao herói. V. Propp (2001, p. 41-49).

<p>Mit Golde gekirrt, nach Gold nur sollt ihr noch gieren! Auf wonnigen Höh'n, in seligem Weben wiegt ihr euch; den Schwarzalben verachtet ihr ewigen Schwelger! "Habt acht! Habt acht! Denn dient ihr Männer erst meiner Macht, eure schmucken Frau'n, die mein Frei'n verschmäht, sie zwingt zur Lust sich der Zwerg, lacht Liebe ihm nicht! wild lachend Hahahaha!</p>	<p>Encantado com o ouro, ouro é tudo que se pode querer! Nas alturas gloriosas, em belas ações vocês se embalam: os tenebrosos elfos vocês, em eterno prazer, desprezam! 'Cuidado! Cuidado! Pois os teus homens vão seguir o meu poder, e as belas mulheres de vocês, que desprezavam meus galanteios vão se submeter à força ao desejo do gnomo, mesmo que o amor não sorria mais! {gargalhada selvagem} Hahahaha!</p>
---	---

Fonte: Produção do próprio autor

Essa autoafirmação de Alberich por meio do poder do anel e seus planos de atacar os céus são ironicamente confrontados com a cena do ludibrio. Em pouco tempo, o gnomo volta a ser o que sempre foi: uma criatura menor, desprezível. Entre o dragão e o sapo existe essa exposição do limite da potência do agente, limitação essa que é exposta em jogo e conhecimento. Aqui temos uma inversão das brincadeiras com as filhas no Reino quando, após três vezes ter sido enganado, Alberich acaba por se apossar de algo maior e mais importante: o ouro do Reno. Agora, Alberich, ao tentar demonstrar seus poderes, acaba por não entender o que está acontecendo e acaba prisioneiro dos divinos celestiais. Se proclamava suntuosamente capturar quem invadiu seus domínios, ao fim resulta cativo em Nibelheim.

O fracasso do empreendimento de Alberich e o sucesso do plano de Loge e Wotan nos coloca diante de eventos sequenciais e conectados, como aspectos de uma e mesma construção dramaturgica: temos a ratificação, em meio a excessos, da lógica do limite, da imanência, do fim, que ronda todas as figuras de *O anel*. Não se trata do exercer uma lógica moral, de uma punição. Pois a prisão de Alberich não acarreta a interrupção dos efeitos do roubo do ouro na primeira cena, efeitos esses que se alastram por todas as demais cenas e obras da tetralogia. Se fosse assim, o pagamento dos gigantes na cena seguinte encerraria não só *O ouro do Reno* como também a necessidade de outros espetáculos.

Nesse sentido, a questão da maldição, do ponto de vista cênico-musical, é mais que irracionalidade de sociedades arcaicas: a exploração das implicações da maldição tornará compreensível a experiência de um saber dos limites em todas as suas dimensões, pois esse saber é temporalizado: é o que a quarta e última cena de *O ouro do Reno* dramatiza.

O drama do futuro

Novo percurso ao inverso, nova transição orquestral: estamos de volta, de Nibelheim para as alturas celestes. As três últimas figuras da cena anterior estão diante de nós. Isso é inédito até aqui, o que demonstra a excepcionalidade da quarta e última cena de *Rheingold*. Como ouvimos e vimos, cada cena trazia um novo espaço e novos agentes:

Figura 16 – Distribuição de cenas em *O ouro do Reno*

CENA I	CENA II	CENA III
No fundo do rio Reno	Alto das montanhas	Cavernas de Nibelheim
<ul style="list-style-type: none">• FILHAS DO RENO• ALBERICH	<ul style="list-style-type: none">• Wotan, Fricka, Freia, Doner, Froh, Loge• Fasolt, Fafner	<ul style="list-style-type: none">• Alberich, Mime, Nibelungos• Wotan, Loge

Fonte: Produção do próprio autor

Desse modo, ao se reforçar a continuidade entre o fim da cena anterior com o começo, amplia-se um senso de presença, de um tempo imediato, que segue sem maiores interrupções. Essa ‘grande atualidade’, essa plenitude se conjuga à convergência de elementos de cenas anteriores, gerando um paradoxo tempo-espacial: estamos mais tempo em um tempo de sucessões lineares e ao mesmo tempo retomamos aquilo que ficara suspenso, não resolvido quanto ao resgate de Freia. É como um salto para frente e para trás: o roubo do anel é recente, mas está vinculado ao confronto com os gigantes na cena II, e que será resolvido mais adiante na cena IV.

Ações interrompidas, projetos falhados, enganos e trapanças nos situam diante de técnicas da dramaturgia cômica. Essa faceta pouco comentada da arte de Wagner tem sido presente até aqui: as filhas do Reno troçam de Alberich, os gigantes entram em cena e se mostram como aberrações apalermadas e o ambiente mesmo de Nibelheim é cercado de Umpa-Lumpas⁶⁸.

Mesmo palpável, o humor em Wagner não é tão preciso: “Qualquer um é capaz de identificar no *Anel do Nibelungo*, de Wagner, como em *Alberich*, por exemplo, e ao mesmo tempo perceber que o *Anel* é fundamentalmente algo sem humor” (FRYE, 2001, p. 489).

No caso de *O ouro do Reno* vemos que a convergência para a cena final do desenlace do dilema de Wotan diante dos gigantes vai acarretar uma nova posição diante da comicidade também. Como que para isolar o efeito do anel sobre os divinos e apontar seu potencial aniquilador, há uma redução da caracterização e da ação burlescas.

Assim, Alberich em seu canto-fala que amaldiçoa o novo portador do anel não parece mais tão jocoso ou sem perigo. Essa modulação dos afetos começa aqui, passa pelos gigantes que agora se transformam em Caim e Abel, e chega à epifania de Erda, que encerra *Rheingold*.

Eis o que Alberich vocifera após se ver em liberdade, mas com a supressão de seu ouro:

Quadro 13 – A maldição de Alberich

ALBERICH	ALBERICH
(sich erhebend)	(Levantando-se do chão)
Bin ich nun frei?	Estou livre agora?
(wütend lachend)	(Rindo irado)
Wirklich frei?	Livre de verdade?
So grüß' euch denn meiner Freiheit erster Gruß!	Pois então assim te saúda minha primeira expressão de liberdade:
Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring!	Como por maldição veio o anel até mim, que a maldição vá contigo com o anel!
Gab sein Gold mir Macht ohne Maß, nun zeug' sein Zauber Tod dem, der ihn trägt!	Como este ouro me deu poder sem limites agora mostre sua magia, morte para que o carregar!
Kein Froher soll seiner sich freun, keinem Glücklichen lache	Nenhum prazer trará a quem busca felicidade na pedra, nenhuma alegria sorri

⁶⁸ Referência aos personagens criados por Roald Dahl (1916-1990) para sua obra *A fantástica fábrica de chocolate* (1964). Outros exemplos: Loge tem trejeitos mais sofisticados, como um ‘oposto’ de Alberich/os gigantes, e troça com Alberich, como se vê mais para frente no início da quarta cena.

<p>sein lichter Glanz! Wer ihn besitzt, den sehre die Sorge, und wer ihn nicht hat, den nage der Neid! Jeder giere nach seinem Gut, doch keiner genieße mit Nutzen sein! Ohne Wucher hüt' ihn sein Herr; doch den Würger zieh' er ihm zu! Dem Tode verfallen, feßle den Feigen die Furcht: so lang er lebt sterb' er lechzend dahin, des Ringes Herr als des Ringes Knecht: - bis in meiner Hand den geraubten wieder ich halte! So segnet in höchster Not der Nibelung seinen Ring: - behalt' ihn nun, (lachend) hüte ihn wohl! (grimmig) Meinem Fluch fliehst du nicht! Er verschwindet schnell in der Kluft</p>	<p>em seu brilho luzente. Quem o possui vai se angustiar; que não o tem, definha em inveja. Todos desejam se apossar da coisa, mas ninguém usufruiu e prospera com o ela faz! Lucro algum traz para seu senhor, e o assassino é o que atrai atrás dela. Que a morte seja sua ruína, o pavor covarde teu companheiro. Enquanto vivo vai ansiar pela morte, o Senhor do Anel é escravo do Anel - até que em minha mão eu segure novamente o que me foi roubado! Então o nibelungo, mesmo em aperto terrível, abençoa o seu anel: segure bem agora, (rindo) cuide bem dele! (com ira) Você não vai escapar de minha maldição! (Ele desaparece rapidamente da cova)</p>
---	--

Fonte: Produção do próprio autor

A maldição é construída por frases soltas, com pouca sustentação orquestral, que, em alguns momentos chega a desaparecer. A dramaturgia musical habilmente nos coloca diante de uma figura em frangalhos, no limite de suas forças físicas, que acabara de perder sua fonte de poder. Ao mesmo tempo, recompondo-se, a mesma figura antevê os eventos da tetralogia, que é a exploração estética da trama e dos efeitos da maldição. Assim, o encolher-se de Alberich em si mesmo, em seu silêncio é o gestar do que virá, é o que o catapulta para um espírito visionário.

Na última palavra do rei dos nibelungos, a orquestra explode com toda a sua força, reverberando um motivo simples, um intervalo de semitom em oscilação, usado pela primeira vez quando as Filhas do Reno recusaram Alberich. Essa exclamação, este gesto fundamental, antes ressoou como um lamento de perda quase infantil – buá, buá. Depois, separado do texto, é escutado na orquestra, no início da segunda cena, quando as angústias de Flicka quanto a Freia se materializam em sequência de crescentes

movimentos nas cordas. Em seguida, no interlúdio entre as cenas 2 e 3, o motivo de lamento aparece entre os temas do trabalho nas minas subterrâneas de Nibelheim e logo depois na terceira cena, quando Mime deplora suas dores⁶⁹.

Esse trânsito do tema musical por diversos personagens e situações explicita a dramaturgia musical da tetralogia. Na cena de agora todos os lamentos, todos os sofrimentos são reunidos pela orquestra. A perda do anel e os efeitos da maldição se integram, formando a identidade entre ouro e desgraça. Mesmo que “O sentido do anel, que nomeia a obra mesma de Wagner, {seja} bem complicado pelo fato de que ele significa diferentes coisas em diferentes momentos e para diferentes personagens no drama” (DONNINGTON, 1974, p. 92-93), temos que, entre suas diversas materializações, um horizonte permanece: o prazer imediato da posse é transformado em infelicidades depois. O anel mesmo é o encontro desses afetos extremos e excludentes, marcando a copresença entre começo e fim, entre imediata satisfação e posterior miséria, entre plenitude e vazio. Assim, o profeta/sacerdote do caos Alberich cria a deusa Erda.

O numinoso em cena⁷⁰

Em um fluxo de eventos que cada vez mais se agigantam e aceleram, a entrada de uma entidade espiritual altera significativamente o ritmo do espetáculo. A cena 4, que conclui *O ouro do Reno*, é uma montagem de acontecimentos diversos, lembrando muito a técnica rapsódica de Homero⁷¹. Mesmo que haja uma continuidade na ordem temporal pelo qual os eventos são apresentados, percebe-se a moldura do recorte, da costura que vai alinhavando uma heterogeneidade de figuras. Se Alberich se isola em sua maldição, correria para as profundezas e lamento altissonante da orquestra, a cena de Erda é performada como um bloco inserido na resolução do dilema de Wotan diante da demanda dos gigantes⁷². Quando Wotan decide não entregar o anel para completar o pagamento pela liberdade de Freia, como deus *ex-machina* a divindade Erda entra em cena⁷³. Essa entrada é assim apresentada pela rubrica e falas iniciais:

⁶⁹ Sobre as redistribuições e transformações do motivo, v. Holman (1996), Sabor (1997), Grey (1988) e Spencer e Millington (2010).

⁷⁰ Conceito de *numinoso* se liga ao termo latino ‘numen’, que explora os efeitos da presença divina ou sobrenatural no mundo. V. Otto (2007).

⁷¹ V. De Jong (1987) e Garcia Junior (2007).

⁷² Sobre a cena de Erda, v. Darcy (1988), Wintle (1988) e Brown (2016).

Quadro 14 – Rubrica e início da cena de Erda

<p>RUBRICA Die Bühne hat sich von neuem verfinstert. Aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein hervor: in ihm wird plötzlich Erda sichtbar, die bis zu halber Leibeshöhe aus der Tiefe aufsteigt; sie ist von edler Gestalt, weithin von schwarzem Haare umwallt.</p>	<p>RUBRICA O palco escurece novamente. De uma fenda na rocha irrompe uma luz azulada na qual Erda vai se tornando visível, erguendo-se das profundezas até a sua cintura. Ela é de porte nobre, “envolta em uma vasta cabeleira negra”⁷⁴”</p>
<p>ERDA (die Hand mahrend gegen Wotan ausstreckend) Weiche, Wotan! Weiche! Flieh des Ringes Fluch! Rettungslos dunklem Verderben weiht dich sein Gewinn.</p>	<p>ERDA (Esticando a mão para Wotan, em sinal de advertência) Volte atrás, Wotan! Volte! Fuja da maldição do Anel! Aflitiva trevosa destruição a posse do anel te trará.</p>
<p>WOTAN Wer bist du, mahndendes Weib?</p>	<p>WOTAN Quem é você, mulher, pra me repreender assim⁷⁵?</p>
<p>ERDA Wie alles war – weiß ich; wie alles wird, wie alles sein wird – seh’ ich auch: der ew’gen Welt Urwala, Erda, mahnt deinen Mut. – Drei der Töchter, urerschaff’ne, gebar mein Schoß: was ich sehe, sagen dir nächtlich die Nornen. Doch höchste Gefahr führt mich heut selbst zu dir her. Höre! Höre! Höre! Alles, was ist, – endet! Ein düstrer Tag dämmert den Göttern: – dir rat’ ich, meide⁷⁶ den Ring!</p>	<p>ERDA Tudo que foi, eu conheço; tudo o que é agora, tudo o que virá a ser – isso eu também vejo: a eterna terra a mãe de todos, Erda, é quem te detém o ânimo – Três filhas, geradas na origem de tudo pelo meu ventre: o que eu vejo as Nornas declaram toda noite. Mas um grande perigo me trouxe hoje eu aqui pra você. Escuta! Escuta! Escuta! Tudo o que existe, um dia chega ao fim! Um dia de escuridão vai amanhecer sobre os deuses. Meu conselho: esqueça esse Anel!</p>

Fonte: Produção do próprio autor

⁷³ A expressão se refere à aparição de uma divindade no teatro grego antigo, recurso muito associado a Eurípedes. V. Hamilton (2017). Por meio de uma grua (*mechanè*) postada atrás da estrutura cênica multiuso (*skénè*) suspendia e trazia para a visão do público as ‘divindades’. V. Mota (2017). Essa ‘aparição de criaturas sobrenaturais em cena’ (ROKEM, 2017), não se reduzia a resolver conflitos prévios.

⁷⁴ Cito a tradução de Luiz de Lucca. V. ao fim deste artigo, sites de referência.

⁷⁵ No original seria “Que mulher é você que me adverte dessa maneira?”.

⁷⁶ No original ‘evitar’.

A epifania de Erda é breve, oracular, mas seus efeitos são intensos. Em aproximadamente 5 minutos e meio, 50 compassos, a fala-canto de Erda vai gerar um outro Wotan, um Wotan obsessivamente enfurnado em suas dúvidas, projetos e experimentos. Erda é o Tempo, identidade entre todos os acontecimentos. Além da luz azulada de sua aura que irrompe do palco em *blackout*, sugerindo calma e mistério, temos a orquestra⁷⁷:

Figura 17 – Início da cena de Erda

The image shows a page of a musical score for Wagner's Ring Cycle, page 263. It features a full orchestral score with various instruments including Flutes, Horns, Clarinets, Trumpets, Trombones, Tuba, Percussion, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. There are also vocal parts for Erda and Wotan. The score is annotated with blue lines and circles. A blue circle highlights the tempo marking 'Langsam.' at the top. Another blue circle highlights a section of the woodwind and string parts. Blue lines are drawn across the vocal parts and some instrumental parts, indicating specific musical phrases or dynamics. The lyrics for Wotan are: 'Wotan. Weihe, Wotan, weiche! Fieh des Ringes Fluch! Rettungslos dunklem Verderben weiht dich sein Gewinn.' The lyrics for Erda are: '(die Hand mahnend gegen Wotan austreckend)'. The score includes dynamic markings like 'ff', 'p', 'pp', 'dim.', and 'pizz'. There are also performance instructions like '(in A)', '(Stallein)', and '(Aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein hervor: in ihm wird plötzlich Erda sichtbar, die bis zu halber Leibeshöhe aus der Tiefe aufsteigt)'. The tempo marking 'Langsam.' appears twice on the page.

Fonte: <imslp.org>

⁷⁷ Sobre o azul como cor mística, espiritual, Kandinsky (1996, p. 92) afirma: “O azul é a cor tipicamente celeste. Ela apazigua e acalma ao se aprofundar”. V. ainda Pastoureau (2016) e Ribeiro (2016).

Como vemos, após o ambiente ruidoso com Alberich e os gigantes, há uma redução sonora, o tema sendo exposto pelos fagotes e trombones em andamento mais lento (*langsam*). O tema é um arpejo ascendente de notas de um acorde, como o fora o tema do rio e das sereias⁷⁸. Sob esse tema, a *cantatriz*, um raro contralto para os padrões do *Anel*, em frequências médias e melodia regular atrai atenção para o que afirma⁷⁹.

Essa barreira solene e religiosa, contudo, não é capaz de impedir os efeitos do anel: Wotan entrega o objeto para os gigantes irmãos. Fafner mata Fasolt e fica com o anel. Nesta mesma cena o anel passou de Alberich, para Wotan, para os titânicos consanguíneos.

Ainda nesse caráter episódico da dramaturgia, como se fosse uma antologia de momentos finais de um ciclo de obras, temos em sucessão a visão do arco-íris sobre Valhala e o pranto das filhas do Reno sobre seu ouro perdido, retomando a canção inicial da peça. A saturação de cenas aparentemente desconectadas projeta a *O ouro do Reno* para além de si mesma. Em sua abertura, em seu não acabamento pelo acúmulo de materiais lançados para a plateia, erguem as expectativas do que virá.

O mundo dos deuses foi revirado, exposto em suas contradições. Agora vamos para o mundo dos mortais⁸⁰.

Concluindo

O trabalho de análise aqui realizado foi precedido de uma fase de imersão no universo do Anel. Para tanto, foi utilizada a seguinte estratégia: fruição dos vídeos da tetralogia, com interrupções para anotações. Depois uma nova fruição com a partitura.

Durante essa fase de imersão nos valem, entre outros vídeos, do ciclo dirigido por Pierre Boulez com encenação de Patrice Chéreau para Festspielhaus Bayreuth, 1980.

⁷⁸ Dahlhaus (1992, p. 117).

⁷⁹ Segundo Popolin (2010): “A voz de contralto, em *O Anel do Nibelungo*, é tratada de forma especial por Wagner. Ao todo são 21 vozes femininas, incluindo *Waldvogel* como voz feminina. Dessas 21 vozes, apenas duas são contraltos, Erda e Urd, sendo as outras 19 distribuídas em sopranos e meio-sopranos. É importante salientar que Wagner destina a voz de contralto para personagens idosas e de caráter misterioso.”. A regularização da melodia se deve ao falo de sucessão de notas dentro do compasso, cada compasso uma identidade harmônica, e a sucessão de notas ora em movimento contíguo, ora em poucos saltos, normalmente de oitava.

⁸⁰ É o que será estudado no drama musical subsequente: *A Valquíria*.

Tal estratégia se revelou fundamental para a posterior etapa de escritura das análises. Na fruição do material em vídeo, as notas anteciparam muitas das questões que depois seriam desdobradas pela leitura do libreto, estudo da orquestração e da bibliografia de apoio⁸¹.

De qualquer forma, o que se encontra aqui publicado é um material que impulsiona novas imersões e investigações tanto nas demais obras do ciclo, quanto da própria *O ouro do Reno*.

Referências

ABROMONT, Claude. **Guide des formes de la musique occidentale**. Paris: Fayard, 2010.

ALLIS, M. J. Richter's Wagner: a new source for tempi in Das Rheingold. **Cambridge Opera Journal**, v. 20, n. 2, p. 117-147, 2008.

ASTON, Elaine; SAVONA, George. **Theatre as sign system: a semiotics of text and performance**. Londres: Routledge, 2013.

BACHELARD, Gaston. **La terre et les rêveries du repos**. Paris: Corti, 1948.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Dicionário de antropologia teatral. Campinas/São Paulo: Unicamp/Hucitec, 1995.

BARRAU, Aurélian; GYGER, Patrick; KISTLER, Max; UZAN, Jean-Philippe (Org.) **Multivers - mondes possibles de l'astrophysique, de la philosophie et de l'imaginaire**. Montreal: La ville brûle, 2010.

BORCHMEYER, Dieter. **Richard Wagner: Theory and theatre**. Translated by Stewart Spencer. Oxford: Clarendon, 1991.

BRIBITZER-STULL, Matthew. Echoes of Alberich's Anguish: compositional unity, analytic plurality, and Wagner's Das Rheingold. **Journal of Schenkerian Studies**, v. 3, p. 59-91, 2008.

BRIBITZER-STULL, Matthew. **Understanding the Leitmotif**. From Wagner to Hollywood film music. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

⁸¹ Nessa fase, foram fundamentais os estudos de Voss (1970), Cooke (1979), Fricke(1988), Thorau (2003), Knust (2007), Janz (2006), Bribitzer-Stull(2015)

BROWN, Hilda Meldrum. **The quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

BULLER, Jeffrey. The thematic role of *Stabreim* in Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen*. **The Opera Quarterly**, v. 11, n. 4, p. 59-93, 1995.

BULLER, Jeffrey. **Classically Romantic**. Classical form and meaning in Wagner's Ring. Philadelphia: Xlibris, 2001.

CARR, Bernard (Org.) **Universe or multiverse?** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

CHION, Michel. **A audiovisão**. Som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2011.

COOKE, Deryck. **I saw the world end: a study of Wagner's Ring**. Oxford: Oxford University Press, 1979.

DAHLHAUS, Carl. **Richard Wagner's music dramas**. Trad. Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

DARCY, Warren. 'Everything That Is, Ends!': The genesis and meaning of the Erda episode in 'Das Rheingold'. **The Musical Times**, v. 129, n. 1747, p. 443-447, 1988.

DARCY, Warren. Creatio ex nihilo: the genesis, structure, and meaning of the "Rheingold" prelude. **19th-Century Music**, v. 13, n. 2, p. 79-100, 1989.

DARCY, Warren. **Wagner's Das Rheingold**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

DEATHRIDGE, John; GECK, Martin; VOSS, Egon. **Wagner Werk-Verzeichnis (WWV): Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen**. Mainz, London and New York: Schott Musik International, 1986.

DEATHRIDGE, John. (Trad. e notas). **Richard Wagner' The Ring of the Nibelung**. Londres: Penguin, 2018.

DE JONG, Irene. **Narrators and focalizers: the presentation of the story in the Iliad**. Amsterdam: Gruner, 1987.

DOEPLER, Carl Emil; WAGNER, Richard; STEINITZ, Clara. **Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner: Figurinen Erfunden und Gezeichnet**. Berlin: Berlin Kunstdruck - und Verlags-Anstalt, 1889.

DONINGTON, Robert. **Wagner's Ring and its symbols**. Londres: Faber&Faber, 1974.

DÜRRER, Martin (Ed.). **Richard Wagner: Sämtliche Briefe, Bd. 24: Briefe des Jahres 1872**. Wiesbaden, 2015.

FAUSER, Anngret. Rheinsirenen. Loreley and Other Rhine Maidens. In: AUSTERN, Linda Phyllis; NARODITSKAYA, Inna (Org.) **Music of the sirens**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2006. p. 250-272.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Tragedy's endurance**: Performances of Greek tragedies and cultural identity in Germany since 1800. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FRICKE, Richard. **Wagner in Rehearsal**: the diaries of Richard Fricke. Trad. George R. Fricke. In: DEAVILLE, A.; BAKER, Evan (Org.). Stuyvesant: Pendragon, 1998.

FRYE, Northrop. **The diaries of Northrop Frye, 1942-1955, Volume 8**. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

GARCIA JUNIOR, Luis. **Homeric temporalities**. Simultaneity, sequence, and durability in the Iliad. Los Angeles. Tese de Doutorado, University of California, 2007.

GORDON, Parker. **A theory of associations**: an explanation and applications to Wagner's Das Rheingold. Tese, Abilene University, 2016.

GREENE, Brian. **The hidden reality**: Parallel universes and the deep laws of the Cosmos. Nova York: Alfred A. Knopf, 2011.

GREY, Thomas. Wagner, the Overture, and the Aesthetics of Musical Form. **19th-Century Music**, v. 12, n. 1, p. 3-22, 1988.

GRIFFIN, Jasper. Homeric words and speakers. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 106, p. 36-57, 1986.

HAMILTON, Christiane. **The function of the Deus ex Machina in Euripidean drama**. Tese, The Ohio State University, 2017.

HAMILTON, Kenneth. Wagner and Liszt: Elective Affinities In: GREY, Thomas (Org.). **Richard Wagner and his world**. Princeton: Princeton University Press, 2000. p. 27-64.

HESSER, Gisele. **Alberich**. Der Glanz des Rheingolds und der filmische Raum. Monografia de conclusão do curso de Cenografia. Postdam, Hochschule für Film und Fernsehen 'Konrad Wolf', 2011. Disponível em: <https://www.hesser.at/wp-content/uploads/2013/05/A_DGDRUDFR.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2019.

HOLMAN, Jim. **Wagner's Ring**: a listener's companion and concordance. Portland: Amadeus Press, 1996.

HULSE, Kieran. **The "Dramatic" Overture and the Idea of Tragic Narrative**. Tese, King's College, Londres, 2011.

JANZ, Tobias. **Klangdramaturgie**: Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen". Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual em arte**. Trad. Álvaro Cabral & António Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KNUST, Martin. **Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners**: Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis. Berlin: Frank & Timme, 2007.

KRAMER, Lawrence. 'Longindyingcall': of music, modernity, and the Sirens. In: AUSTERN, Linda Phyllis; NARODITSKAYA, Inna (Org.). **Music of the Sirens**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2006. p. 250-272.

KREUZER, Gundula. **Curtain, gong, steam**. Wagnerian technologies of Nineteenth-Century opera. Berkeley: University of California Press, 2018.

KREUZER, Gundula. Wagner-Dampf: Steam in Der Ring des Nibelungen and Operatic Production. **The Opera Quarterly**, v. 27, n. 2-3, p. 179-218, 2011.

KRÖPLIN, Eckart. **Richard Wagner - Musik aus Licht**: Synästhesien von der Romantik bis zur Moderne. Eine Dokumentardarstellung. {3 volumes}. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2011.

LOUJOZ, Louis. **Multivers et réalité humaine**. Paris: Editions du Moindre, 2017.

MELTON, William. **The Wagner Tuba**: a history. Aachen: Edition Ebenos, 2008.

MOORTELE, Stevan. **The romantic overture and musical form from Rossini to Wagner**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. Investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

MOTA, Marcus. **Imaginação e morte**. Ensaios sobre a representação da finitude. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

MOTA, Marcus. Introdução à dramaturgia ateniense. Espaço, som e organização textual. **Revista Dramaturgia em Foco**, v. 1, n. 1, p. 78-95, 2017.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Wagner Androgyne**. A study in interpretation. Trad. Stewart Spencer. Princeton: Princeton University Press, 1993.

NUNES, Marylin. **O oposto**: um princípio para o desenvolvimento da presença e criação cênicas. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2017.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal, EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PASTOUREAU, Michel. **Azul**. História de uma cor. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.
PETTY, Jonathan. **Wagner's lexical tonality**. Nova York: E. Mellen Press, 2005.

POPOLIN, Daniela. A personagem Erda na Tetralogia de Richard Wagner. **Revista online Convergências**, v. 3, n. 5, 2010. Disponível em: <<http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=75>>. Acesso em: 20 out. 2019.

PORGES, Heinrich. **Wagner rehearsing the 'Ring'**: an eye-witness account of the stage rehearsals of the First Bayreuth Festival. Trad. Robert Jacobs. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RIBEIRO, Ana Francisca. **Venho das estrelas**. O Irrepresentável no Azul. Dissertação, Universidade de Lisboa, 2016.

ROKEM, Freddie. Theatrical Immanence: The *Deus ex Machina* after the Death of God. **Performance Philosophy**, v. 3, n. 3, p. 781-793, 2017. Disponível em: <<http://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/142>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

SABOR, Rudolph. **Richard Wagner; Das Rheingold**: translation and commentary. Londres: Phaidon Press, 1997.

SANSONE, David. The place of the satyr-play in the tragic tetralogy. **Prometeus**, v. 41, p. 3-36, 2015a.

SANSONE, David. Wagner, Droysen and the Greek satyr-play. **Antike und Abendland**, v. 61, n. 1, p. 1-9, 2015.

SEHULSTER, Jerome. Richard Wagner's creative vision at La Spezia or The retrospective interpretation of experience in autobiographical memory as a function of an emerging identity. In: BROCKMEIER, Jens; CARBAUGH, Donal (Org.). **Narrative and identity**: Studies in autobiography, self and culture. Amsterdã/Filadélfia: John's Benjamins Publishing; Leipzig: Verlag von Feodor Reingol, p. 187-21, 2001.

SHAW, Bernard. **The Perfect Wagnerite**: A Commentary on the Nibelung's Ring. Nova York: 1967.

SOUSA, Eudoro. **Dioniso em Creta e outros ensaios**. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1973.

SPENCER, Stewart; MILLINGTON, Barry (Org.). **Wagner's Ring of the Nibelung: a companion**. Londres: Thames and Hudson, 2010.

SPENCER, Stewart. The language of the *Ring*. In: DIGAETANI, John (Org.). **Inside the Ring: Essays on Wagner's Opera Cycle**. Jefferson: McFarland, 2006. p. 213-222.

STEEGE, Benjamin. **Helmholtz and the modern listener**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

THORAU, Christian. **Semantisierte Sinnlichkeit: Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners**. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003.

TRIPPETT, David. **Wagner's melodies**. Aesthetics and materialism in German musical identity. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

VAZSONYI, Nicholas. **Richard Wagner**. Self-Promotion and the making of a brand. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

VOSS, Egon (Ed.). **Richard Wagner**. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur. Stuttgart: Reclam, 2009.

VOSS, Ergon. **Studien zur Instrumentation Richard Wagners**. Regensburg: G. Bosse, 1970.

WAGNER, Emil. **Wigalaweia Vorund hinter den Kulissen**. Lustige Glossen über die Münchner Festspiele. München: Pössenbacher, 1925.

WAGNER, Richard. **Sämtliche Schriften und Dichtungen**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912-1914. Disponível em: <www.archive.org>. Acesso em: 20 out. 2019.

WAGNER, Richard. Sämtliche Briefe. In: STEINSIEK, Angela (Ed.). **Band. 25: Briefe des Jahres 1873**. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel & Härtel, 2017.

WAGNER, Richard. **Mein Leben**. München: List Verlag, 1963.

WAGNER, Richard. **Uma visita a Beethoven e outros escritos**. Trad. Augusto Coelho Plínio. São Paulo: Intermezzo Editorial, 2015.

WEINER, Marc. Richard Wagner's use of E. T. A. Hoffmann's *The Mines of Falun*. **19th-Century Music**, v. 5, n. 3, p. 201-214, 1982.

WEINER, Marc. **Richard Wagner and the anti-Semitic imagination**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

WHITE, David. **The turning wheel: a study of contracts and oaths in Wagner's Ring.** Londres/Toronto: Associated University Presses, 1988.

WINTLE, Christopher. The Numinous in Götterdämmerung. In: GROOS, Arthur Groos; PARKER, Roger (Org.). **Reading opera.** Princeton: Princeton University Press, 1988. p. 200-234.

WOLZOGEN, Hans. **Thematischer leitfaden durch die musik zu Rich. Wagner's festspiel Der ring des Nibelungen.** Leipzig: E. Schloemp, 1876.

WOLZOGEN, Hans. **Poetische Lautsymbolik.** Psychische Wirkungen der Sprachlaute aus R. Wagner's Ring des Nibelungen. Leipzig: Verlag von Feodor Reingol, 1897.

WOOD, Jennifer. **Sounding otherness in early modern drama and travel: Uncanny vibrations in the English archive.** Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

Sites

Mein Leben online:

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Wagner,+Richard/Autobiographisches/Mein+Leben>

Textos teóricos de Wagner:

<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/>

Anel, Bilíngue Alemão/inglês, Frederick Jameson:

http://www.murashev.com/opera/Das_Rheingold_libretto_English_German

Tradução em português do Anel, por Luiz de Lucca:

<http://www.luciaduraes.com.br/backup/oanel/index.html>

Link sobre motivos:

<https://www.monsalvat.no/RingList.htm>

Página sobre motivos:

<http://www.laits.utexas.edu/wagner/home.html>

Index de motivos:

<https://pjb.com.au/mus/wagner/>

Mitologia:

http://www.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/Teutonic_Mythology/tm1.html

Motivos em O Anel:

<https://richard-wagner-werkstatt.com/leitmotive-2/>

Musical Motives in the Ring:
<https://www.monsalvat.no/RingMotives.htm>

Submetido em: 03 dez. 2019

Aprovado em: 31 dez. 2019