

## **Richard Wagner e o teatro: processos criativos e dramaturgia**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO  
SUBÁREA: Musicologia

*Marcus Mota*  
*Universidade de Brasília*  
*marcusmotaunb@gmail.com*

**Resumo.** Desde suas primeiras obras dramático-musicais, Richard Wagner envolveu-se em um paradigma cênico-retórico que transitava entre campos artísticos em correlação e tensão. Nesta comunicação, tal paradigma é explicitado por meio de referências ao processo criativo de Wagner e sua trajetória dramaturgical. A partir dessas referências, compreende-se a centralidade do libreto como ponto de partida e organizador do processo criativo dramático-musical.

**Palavras-chave.** Richard Wagner, Processo criativo, Dramaturgia musical.

### **Title. Richard Wagner and the Theatre: Creative Process and Dramaturgy**

**Abstract.** Since his first dramatic-musical works, Richard Wagner has been involved in a scenic-rhetorical paradigm that transited between artistic fields in correlation and tension. In this communication, this paradigm is made explicit through references to Wagner's creative process and his dramaturgical trajectory. From these references, we understand the centrality of the libretto as a starting point and organizer of the dramatic-musical creative process.

**Keywords.** Richard Wagner, Creative Process, Musical Dramaturgy

### **Mimomania<sup>1</sup>?**

Em *Nietzsche contra Wagner (1888-1889)*, Nietzsche qualifica o compositor como um “homem essencialmente de teatro e ator, o mais entusiástico mimômano que possa ter existido, wesentlich noch Theatermensch und Schauspieler, der begeistertste Mimomane, den es vielleicht gegeben hat (WAGNER, 1988, p.487).” Ou seja, por mais que Wagner tenha sido considerado como músico ou ideólogo, o que melhor o definiria era essa sua faceta de teatrólogo e, com mais exatidão, *performer*.

No contexto de *Nietzsche contra Wagner*, a identidade Wagner/teatro irrompe de forma negativa, na extensão dos efeitos psicofísicos que a música cênica do compositor

---

<sup>1</sup> Esta comunicação integra materiais desenvolvidos na pesquisa “Wagnerianas: Metodologia integrada de Dramaturgia, Orquestração e Mediação Tecnológica a partir das propostas de Richard Wagner e sua recepção da ideia de Coro do Teatro Grego Antigo”, financiada pelo Edital CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021.

produziria e na sua inserção na cultura teatral de seu tempo. Em todo caso, é uma recusa mesma da performance, resumida na inusitada expressão “mimômano, Mimomane”.

Para esclarecer a expressão, o próprio Nietzsche em *Der Fall Wagner* (1889) amplia a questão:

Wagner era mesmo um músico? Em todo caso, ele era outra coisa: a saber, um *histrion* incomparável, o maior mímico, o gênio teatral mais surpreendente que os alemães tiveram, nosso encenador por excelência. War Wagner überhaupt ein Musiker? Jedenfalls war er etwas Anderes mehr: nämlich ein unvergleichlicher Histrion, der grösste Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, unser Sceniker par excellence. (NIETZSCHE, 1889, p.26)

Nietzsche insiste em sua descrição: proliferam termos relacionados a práticas teatrais - “Mimomane”, “Histrion”, “Sceniker” - porém tais termos encontram-se em negatividade irônica: a construção superlativa das sentenças associa-se a um vocabulário teatral que indica práticas cênicas atingidas pela argumentação antiteatral platônica<sup>2</sup>. O “incomparável”, o “maior”, o “mais surpreendente gênio teatral” sincroniza-se com atos de reprodução, de imitação, de detalhes, com a aparência. Ou seja, o fundamento de sua arte residiria em uma “retórica teatral, um meio de expressão, reforço dos gestos, do psicológico pitoresco, eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken (WAGNER, 1889, p.172)”.

Mas no processo criativo de Wagner e de seu tempo a construção dos gestos, a amplitude psicofísica da atuação eram mais que expedientes de camuflagem e mentira.

No tempo de Wagner, a formação de cantores e de atores na Alemanha seguiam protocolos assemelhados, a partir do modo como textos eram lidos e apresentados em público<sup>3</sup>. Este estilo declamatório ou performativo-retórico estendia-se ao processo criativo mesmo, a todas as etapas de pré-produção e produção de espetáculos. A partir das pesquisas de Martin Knust, podemos identificar a complementariedade entre processo criativo e atuação<sup>4</sup>:

**Tabela 1 – Etapas do processo criativo cênico de Richard Wagner**

ETAPAS	DESCRIÇÃO	Comentários
--------	-----------	-------------

<sup>2</sup> Conf. BARISH, 1985, p. 401-415.

<sup>3</sup> KNUST, 2018.

<sup>4</sup> KNUST, 2015, p. 227-232.



1-ESBOÇO DA OBRA	Síntese em prosa das principais linhas de ação	Esboço poderia se articular entre poucas linhas e algumas páginas
2-DISCUSSÃO PRELIMINAR DO ESBOÇO	Leitura e discussão do material com grupo de amigos/parentes	Fase eliminatória: a partir da discussão, o projeto poderia avançar ou ser abandonado
3- ESCRITURA DO LIBRETO	Elaboração sequencial da primeira versão do texto que compreende a ordem das cenas, rubricas e falas dos personagens	A cada parte escrita, Wagner compartilhava os resultados com seu círculo íntimo. Segundo Knust, “Escrever não foi um trabalho solitário para Wagner. Foi um ato social”
4- LEITURA E PERFORMANCE DO LIBRETO	Recitação do libreto em reunião com exploração de ações vocais e gestuais.	Em voz alta e gestos expansivos, os envolvidos na recitação tornam audíveis e visíveis as referências escritas no libreto.
5- ESBOÇO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL	Elaboração das linhas melódicas e motivos musicais seguindo a ordem das cenas do libreto	Segundo Martin Knust, “após decorar o texto, ele esboçou as linhas vocais” <sup>5</sup> . Ou seja, a primazia aqui era a escrita musical do texto, das vozes e não da orquestração, oferecendo ainda indicações/notas sobre ações físicas e mudanças de cenário.

<sup>5</sup> KNUST, 2015, p. 229.





6- SESSÕES DE REVISÃO PERFORMATIVO-MUSICAL	Realização de partes da composição em andamento durante eventos privados	Exploração de possibilidades das cenas esboçadas por meio de canto, atuação e acompanhamento do piano.
7- FINALIZAÇÃO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL	Conclusão da estrutura musical da obra (linhas melódicas e orquestração)	Segundo Knust, durante a finalização, serviu-se de músicos profissionais em sessões de performance ao piano de trechos da obra <sup>6</sup> .
8- ENSAIOS	Trabalho com os performers antecedendo a estreia do espetáculo	Orientação das atividades dos cantores, especialmente a compreensão dos papéis e gestos em cena.
9- APRESENTAÇÕES	Performances dos cantores e orquestra diante do público dentro do teatro	Segundo Martin Knust, “A execução de suas obras normalmente era uma decepção para Wagner (...). Dado que ele tinha ideias extremamente precisas sobre a correta incorporação de suas figuras depois de tê-las tocado repetidas vezes em casa, às vezes por anos, essa decepção também parece ser uma

<sup>6</sup> KNUST, 2015, p.232.



		consequência de seu processo criativo. <sup>7</sup> ”
--	--	---

## Mimomania em análise

Como se pode observar pelos dados de Martin Knust, a pré-produção e realização de um drama musical wagneriano ostentam uma intensa experiência performativa que retroalimenta todas as etapas do processo criativo. O modelo composicional de Richard Wagner é híbrido: transpõe para dramaturgia musical atividades da dramaturgia não musical.

Inicialmente, Wagner é responsável pelo libreto, como o dramaturgo é responsável pelo texto teatral. Ele inicia seu processo tal qual alguém que escreve para a cena. Relembrando sua trajetória, Wagner confidencia em gracejo para Cosima em 1870: “ Ah desgraça – eu não sou um compositor ... Eu apenas quis aprender o suficiente para compor *Leubald und Adelaide*<sup>8</sup>” . *Leubald und Adelaide*, registrada como WWV1 na lista de obras de Wagner, é uma inacabada tragédia de cinco atos que o compositor escreveu durante o ensino médio, a partir especialmente de Shakespeare.

Em sua biografia, Richard Wagner indica que

Eu então queria musicar *Leubald und Adelaide*, como Beethoven fez para o *Egmont*, de Goethe; as aparições fantasmagóricas pertencentes a gêneros tão diferentes do mundo espiritual deveriam receber sua coloração adequada através do acompanhamento musical apropriado, Zu »*Leubald und Adelaide*« wollte ich nun eine Musik schreiben, wie die Beethovensche zu Goethes »*Egmont*«; namentlich sollten die so unterschiedlichen Gattungen der Gespensterwelt angehörenden Geistererscheinungen durch die entsprechende musikalische Begleitung ihr rechtes Kolorit erst erhalten (WAGNER, 1889, p.26).

Temos, pois, a seguinte convergência de atos: há um texto prévio, que dispõe em ordem agentes e ações verbais e não verbais em um espaço-tempo definido. A partir desse roteiro e do conteúdo verbal das falas das personagens, a atividade musical é elaborada, gerando, como no caso de Beethoven para *Egmont*, seções instrumentais (abertura, entreatos) e canções de cena.

---

<sup>7</sup> KNUST, 2015, p.232.

<sup>8</sup> WAGNER, 1976, p. 185.

Mesmo que a atividade de Wagner tenha se definido em maior complexidade que a criação de música incidental, o ponto de partida é o mesmo: o processo criativo parte de um texto autônomo, o qual será posteriormente musicado.

É o que pode observar na reiterada prática dramatúrgica de Wagner. Além do processo criativo em torno das treze óperas completas que Wagner efetivou, temos o esboço de diversas outras que não foram adiante, com praticamente todas partindo da elaboração de um texto teatral de referência<sup>9</sup>:

**Tabela 2 – Lista de obras cênico-musicais não completadas**

TÍTULO	DESCRIÇÃO	COMENTÁRIO
1- <i>Die Laune des Verliebten</i> {O estado de ânimo do apaixonado} <i>WWV6</i> (1830)	Elaborado a partir da peça pastoral (Schäferspiel) homônima de Goethe, publicada em 1767-1768.	Texto e música perdidos.
2- <i>Die Hochzeit</i> {O casamento} <i>WWV31</i> (1832)	Libreto original elaborado a partir do poema anônimo do século XIII (“Das heizet vrouwen triuwe” ou “Eis o exemplo da fidelidade feminina” ), e do medievalismo romântico e místico de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), do ciclo de canções (Liederkreis) op. 98 de Beethoven.	Libreto destruído pelo autor. Resta a partitura da seção inicial da obra (introdução, Coro e Septeto vocal).
3- <i>Die hohe Braut</i> {A nobre noiva} <i>WWV 40</i> (1836-1942)	Esboço em prosa e libreto elaborados a partir da obra homônima de Heinrich Koenig, um romance histórico ( <i>Ein geschichtlicher Roman</i> ), que explora os eventos pós-revolução francesa.	Resta apenas o esboço em prosa. O projeto era montar uma ópera em 4 atos, ao estilo da “grand ópera” francesa. Com o insucesso do

<sup>9</sup> Tabela construída a partir de dados de SAFFLE, 2010; BORCHMEYER, 2003; DEATHRIDGE, GECK, & VOSS, 1986; GECK, 2013; NILGES, 2010; ZWGOWITZ, 2000; WAGNER, 2005.



		projeto, o material foi adaptado e musicado por Johan Friedrich Kittll (1806-1868), e performado em Praga em 1848 com o título de <i>Bianca und Giuseppe</i> .
4- Männerlist größer als Frauenlist oder Die glückliche Bärenfamilie {A astúcia dos homens é maior que a das mulheres ou A feliz família urso} WWV48 (1839)	Libreto de uma <i>Singspiel</i> , ou ópera cômico que alterna partes faladas(diálogos) e canções, a partir de histórias do <i>As Mil e Uma noites adaptadas para o século XIX</i> .	Projeto interrompido, com o libreto finalizado. Em 1994 foram encontrados três números musicais em redução para piano.
5- <i>Die Sarazenin</i> { <i>A Mulher Sarracenas</i> } WWV 66 (1841-1842)	Esboço de “grand ópera” em 5 atos, a partir, entre outros textos, do poema “Manfred”, de Lord Byron(1788-1824), novamente correlacionando medievalismo e temas afetivos.	Projeto abandonado.
6- <i>Die Bergwerke zu Falun</i> { <i>As minas de Falun</i> } WWV 67 (1842)	Esboço em prosa de ópera em três atos baseado no conto homônimo de E.T.A. Hoffmann.	Projeto abandonado.
7- <i>Jesus von Nazareth</i> WWV80 (1849)	Esboço em prosa de ópera em cinco atos, focando-se nos últimos momentos da vida de Cristo e o fervor da revolta e revolução	Projeto abandonado.





	judaica contra a ocupação romana, a partir da leitura de <i>A essência do cristianismo</i> de Ludwig Feuerbach	
8- Achilleus WWV81 (1849-1850)	Notas para uma ópera em três atos a partir de <i>A Ilíada</i> , de Homero.	Projeto abandonado
9- Wieland der Schmied WWV 82 (1849-1850)	Dois esboços em prosa de ópera em três atos elaborado a partir de poemas da mitologia nórdica, em especial “O poema de Völundr”.	Projeto abandonado
10- <i>Die Sieger</i> { <i>Os vencedores</i> } WWV 89 (1856)	Pequeno esboço em prosa de ópera elaborada a partir de narrativas sobre o budismo e sua recepção filosófica por Schopenhauer.	Projeto abandonado.
11-Luthers Hochzeit { <i>O casamento de Lutero</i> } WWV 99 (1868)	Três esboços em prosa da ópera, que celebra a figura histórica de Martinho Lutero em sua renúncia ao catolicismo e casamento com Catarina von Bora.	Projeto abandonado.
12- <i>Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier</i> { <i>Uma Capitulação. Comédia em estilo antigo</i> } WWV102	Libreto completo aplicando técnicas de Aristófanes a uma farsa sobre a dominação do gosto francês na cena cultural alemã durante a guerra franco-prussiana (1870-871).	Projeto abandonado.



Como se pode observar, apenas em seu trabalho de juventude, sua primeira tentativa dramático-musical, é que Wagner, contando então com 17 anos, não segue a prática de preparar o espetáculo a partir de um roteiro prévio. Anos mais tarde, em 1851, no texto “Eine Mitteilung an meine Freunde” (*Uma Comunicação aos meus amigos*), Wagner afirma em retrospectiva:

Assim me lembro, estimulado pela “Sinfonia Pastoral” {de Beethoven}, de ter encetado uma peça pastoral, cujo aspecto dramático foi novamente estimulado por *Die Laune des Verliebten* de Goethe. Aqui não fiz nenhum rascunho poético, escrevi música e versos ao mesmo tempo, e assim deixei as situações surgirem inteiramente da feitura de música e versos, So entsinne ich mich, angeregt durch die Pastoral-Symphonie, mich an ein Schäferspiel gemacht zu haben, das in seiner dramatischen Beziehung wieder durch Goethe's »Laune des Verliebten« angeregt war. Hier machte ich gar keinen dichterischen Entwurf, schrieb Musik und Verse zugleich, und ließ so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versmachen entstehen. (WAGNER, 1911, p.22).

Outra faceta da primazia do roteiro cênico na pré-produção, vinculada à tradição germânica teatral, é o desdobramento entre dramaturgo e dramaturgista. Seguindo a prática instaurada por Lessing (1729-1781), há distintos papéis e funções de um trabalho autoral de elaborar o texto cênico (*dramatiker*) de uma atividade intelectual de pesquisa e preparação de materiais e fontes que vão subsidiar uma encenação (*dramaturg*). Em sua carreira, Wagner acumulou ambas as funções e papéis: não apenas escreveu o roteiro teatral como também e produziu outros textos, paratextos relacionados com a obra ser encenada. Assim, o mundo imaginado e registrado no roteiro teatral encontra sua contrapartida na pesquisa de variantes textuais e comentários históricos, filológicos e filosóficos. O enciclopedismo do dramaturgismo dialoga com a multirreferencialidade do libreto. Como se vê no projeto do *Anel*, mais e mais as decisões escriturais na dramaturgia interagem com uma dinâmica intertextual da erudição livresca<sup>10</sup>.

O textocentrismo da pré-produção negocia com os fundamentos retóricos da performance. Com o registro linguístico das falas das personagens, das rubricas de cena e da ordem e distribuição dos acontecimentos tanto se racionaliza a produção do espetáculo quanto se orienta do trabalho dos intérpretes<sup>11</sup>.

Em suas recomendações aos intérpretes, anotadas em diferentes momentos por colaboradores, Wagner enfatiza que, antes do canto, a primeira atividade é o estudo em voz alta

---

<sup>10</sup> Conf. ZEGOWITZ,2012.

<sup>11</sup> KNUST,2016.

do libreto. Assim, como um recitador de textos, o cantor correlaciona sua voz e gestos ao ritmo da distribuição das palavras na página impressa. A página e o palco se complementam<sup>12</sup>.

Desse modo, como um hiperordenador das atuações, o libreto versificado espacializa e especifica o horizonte das decisões criativas dos intérpretes. Após passar por diversos testes performativos (leituras, saraus, “musificações”, ensaios), palavra, canto, gesto e emoção podem encontrar sua mútua interdependência e clarificação.

### *Concluindo*

A negatividade antiperformativa de Nietzsche ao aplicar os termos “Mimomane”, “Histrio” a Wagner procura evidenciar um deslocamento dos atos relacionados a processos criativos para um culto da personalidade, para a crítica de um personalismo estético. Porém, “Histrio”, é o ator, ao qual se relaciona o “Mimus”, ator de farsas<sup>13</sup>. Mais que agentes autorreferentes, os intérpretes cênicos dentro do processo criativo wagneriano se encontram submetidos a uma gradativa aproximação entre a projeto cênico minuciosamente elaborado e continuamente revisto em suas diversas etapas e as próprias demandas profissionais.

Nesse sentido, um maior esclarecimento do relacionamento entre teatro e dramaturgia musical em Wagner pode nos ajudar compreender a complexidade da produção e realização de eventos multissensoriais.

### **Referências**

- BARISH, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1981.
- BORCHMEYER, Dieter. *Drama and the World of Richard Wagner*. Trad. Daphne Ellis. Princeton and Oxford Princeton University Press, 2003.
- DEATHRIDGE, John; GECK, Martin & VOSS, Egon. *Wagner-Werk-Verzeichnis (WWV): Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*. Mainz, London, & New York: Schott Music International, 1986.
- GECK, Martin. *Richard Wagner: A Life in Music*. The University of Chicago Press, 2013.
- KNUST, Martin. Music, Drama, and Sprechgesang. About Richard Wagner's Creative Process. *19th-Century Music*, Vol. 38.3, p. 219-242, 2015.
- KNUST, Martin. Musical and Theatrical Declamation in Richard Wagner's Works and a Toolbox for Vocal Music Analysis. *Danish Musicology Online Special Edition*, p.81-104, 2016.
- KNUST, Martin. *Sprachvertönung und Gestik in den Werken Richard Wagners: Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis*. Berlin: Frank & Timme, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. Leipzig: Verlag von C. G. Neumann, 1888. .

---

<sup>12</sup> KNUST, 2018.

<sup>13</sup> V. SMART, 2004.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche contra Wagner*. Leipzig: Verlag von C. G. Neumann, 1889.
- NILGES, Yvonne. Tradition and the Individual Talent in Wagner's Juvenilia. In:
- SAFFLE, Michael. *Richard Wagner. A Research and Information Guide*. Londres: Routledge, 2010.
- SMART, Mary Ann. *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2004.
- WAGNER, Cosima. *Diaries. Volume 1. 1869-1877*. Ed. Martin Gregor-Dellin e Dietrich Mack. Trad. Geoffrey Skelton. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- WAGNER, Richard. *Mein Leben*. Ed. Martin Gregor-Dellin. Munique: List Verlag, 1963.
- WAGNER, Richard. *Eine Mittheilung an meine Freunde*. Leipzig: Breikopf und Härtel, 1911.
- WAGNER, Richard. *Supplement. Dokumente und Texte zu unvollendeten Opern*. Mainz, London, & New York: Schott Music International, 2005.
- ZEGOWITZ, Bernd. *Der Dichter und der Komponist: Studien zu Voraussetzungen und Realisationsformen der Librettoproduktion im deutschen Opernbetrieb der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2012.
- ZEGOWITZ, Bernd. *Richard Wagners unvertonte Opern*. Frankfurt am Main: Lang, 2000.