

DRAMATURGIAS



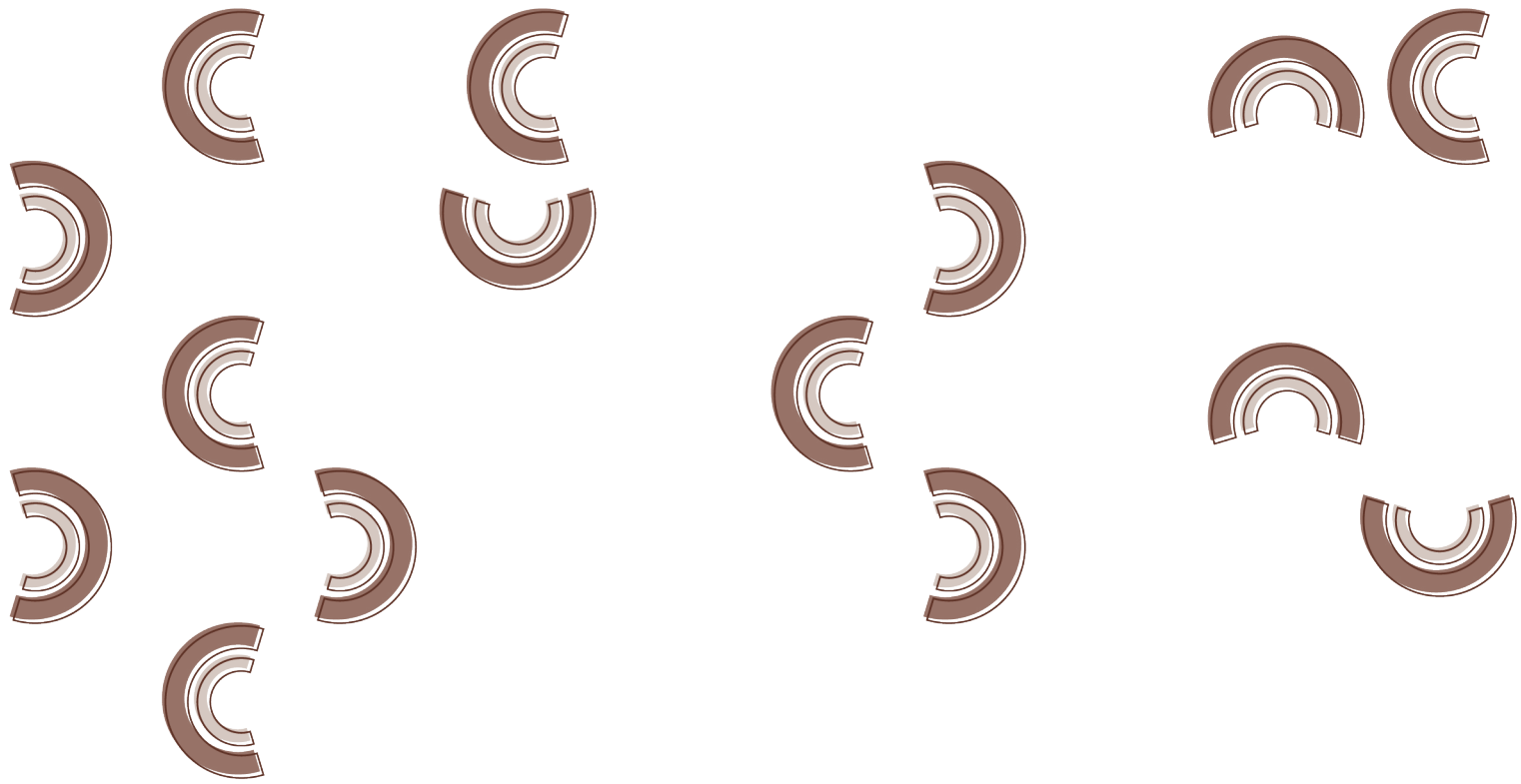
No. 10, 2019

DOSSIÊ

Ópera, Tecnologia e Novos Media

DRAMATURGIAS

No. 10, 2019



APRESENTAÇÃO



As transformações nos modos de encenação e produção de óperas vêm atraído artistas, pesquisadores e audiências das mais diversas formações. Esse intercampo altamente atrativo e em contínua redefinição é o tema do dossiê deste número 10 da **Revista Dramaturgias**.

Para discutir este tema e celebrar o quarto ano de existência de nossa revista, temos o prazer de contar com a colaboração de nosso editor convidado, o colega João Pedro Cachopo, do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa, fundado pelo nosso querido decano Mário Vieira de Carvalho, a quem devemos tantas conquistas no ensaísmo acadêmico em língua portuguesa¹. João Pedro Cachopo reuniu alguns textos bem relevantes e atuais de pesquisadores que discutem diversos aspectos da renovação dos estudos e das práticas da ópera. Agradeço seu esforço e empenho em organizar este dossiê. Que seja ponta de lança para futuros empreendimentos multilaterais!

Seguindo o tema dossiê, apresentamos materiais produzidos a partir do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB), os quais se encontram diretamente relacionados com pesquisas e realizações de obras do repertório operístico. Entre 2004 e 2007 o LADI-UnB se viu inserido na montagem dos seguintes espetáculos: **Bodas de Fígaro**, de Mozart (2004), **Carmen**, de Bizet (2005), **O telefone**, de Menotti (2005), **O empresário**, de Mozart, (2006), **Cavalleria Rusticana**, Mascagni (2006), além das criações híbridas **Saul** (2006) e **Caliban** (2007), todas em parceria com o Ópera Estúdio do Departamento de Música da Universidade de Brasília².

As demais seções da revista se seguem linhas diversificadas: temos, na seção **Textos&Versões** um conjunto de traduções bem singulares neste número,

1 Link para o CESEM: <http://cesem.fcsh.unl.pt/>

2 V. MOTA, M. Teatro musicado para todos experiências do laboratório de dramaturgia UnB. **Participação**, v.25 (2014): 80-96. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/view/16949>

como o libreto da ópera **Abu Hassan**, da ópera cômica em um ato de Carl Maria Von Weber, e a peça Pilares da Sociedade, realizações de nossos colaboradores Mércia Pinto, da UnB, e Carlos Alberto da Fonseca, da USP.

Na seção **Ideias e Críticas**, temos as sempre perspicazes análises do ensaísta e pensador Ronaldo de Melo e Souza, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em seu primeiro texto para esta revista³. Sua escrita singular e reflexão aguçada se encontra aqui com os textos de pesquisa realizada por integrantes da UESC, sob a direção do amigo Roberto Sávio Rosa e supervisão do Gianluca Cuozzo, da *Università degli Studio di Torino*. Estas pesquisas lidam com a recepção do pensamento de Nietzsche no Brasil, a partir da obra de Wilson Lins.

Entre as seções da revista dedicadas a especialistas, temos as colaborações de 1) Hugo Rodas, sobre sua dramaturgia, já antecipando o que virá na Revista Dramaturgias 11, dedicada aos 80 anos do nosso mestre brasileiro-uruguaio; e 2) de Marie-Hélène Delavaud-Roux, da Université de Bretagne Occidentale, uma das maiores estudiosas internacionais em recepção da dança grega antiga, que continua a sua série de textos.

Na seção **Musicografias**, apresentamos as partituras da Suíte Orquestral **Esplanada**, que procurou traduzir em sons os embates que aconteceram durante os protestos de novembro de 2016 na Esplanada, chamado de Encontro Nacional das Ocupações, que protestava contra propostas de emenda e medida provisória de reforma do ensino médio e escola sem partido. Esta suíte foi especialmente composta para a Orquestra Juvenil da UnB, organizada a partir dos cursos de formação musical dirigidos pelo professor Ricardo Dourado Freire. Esses cursos encerraram suas atividades ano passado após 15 anos, sintoma da crise generalizada que afeta o Ensino Superior⁴.

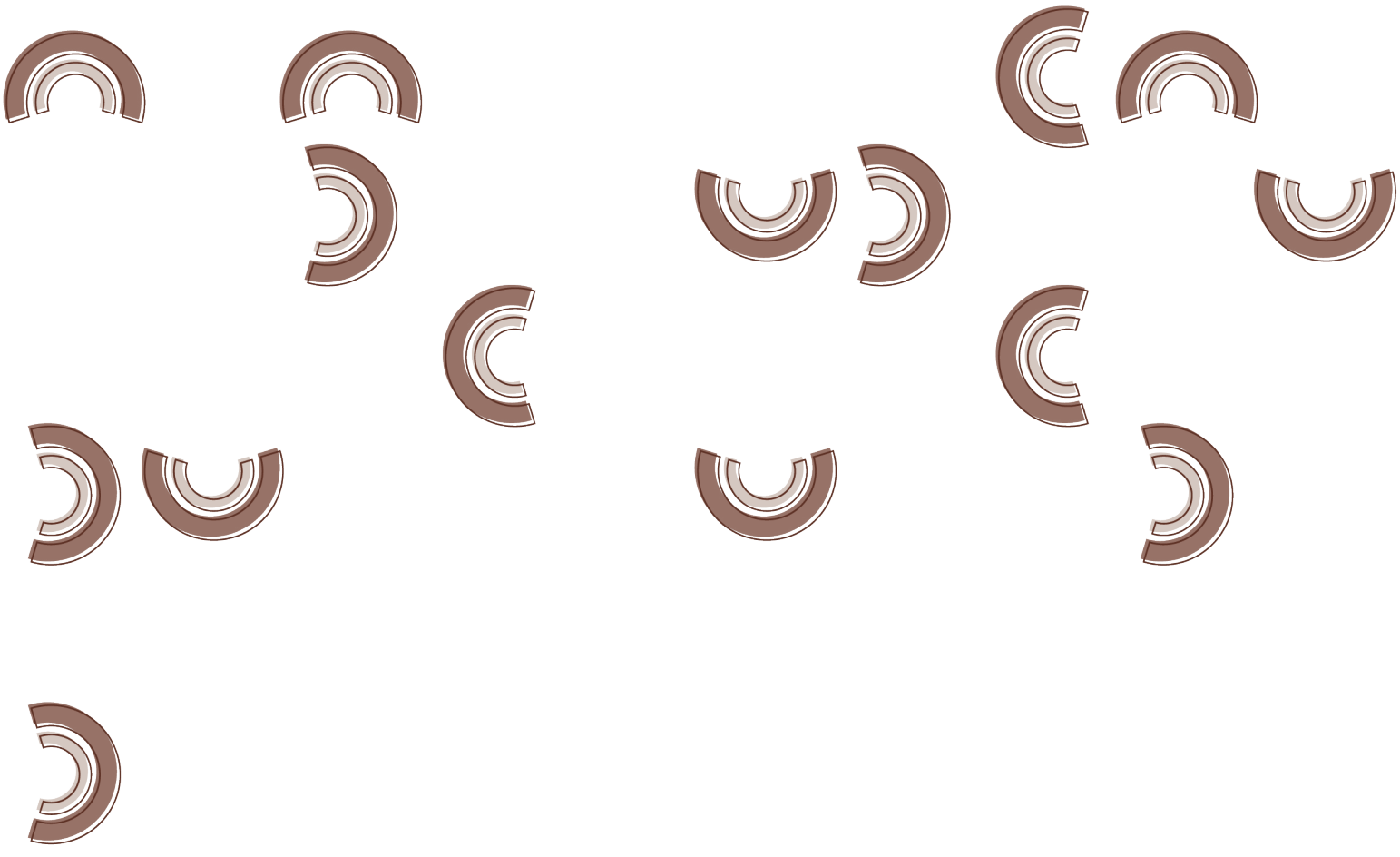
Agradecemos a colaboração de todos, sabendo muito bem os desafios que estamos vivendo em manter as atividades acadêmicas diante do cenário perturbador que nos rodeia. A Revista Dramaturgias segue assim aproximando artistas e pesquisadores, enfrentando com muito denodo as dificuldades comuns e cotidianas, tendo como seus únicos recursos seus autores, leitores, e tenaz e mínima equipe de realização.

Brasília, 17 de Maio de 2019

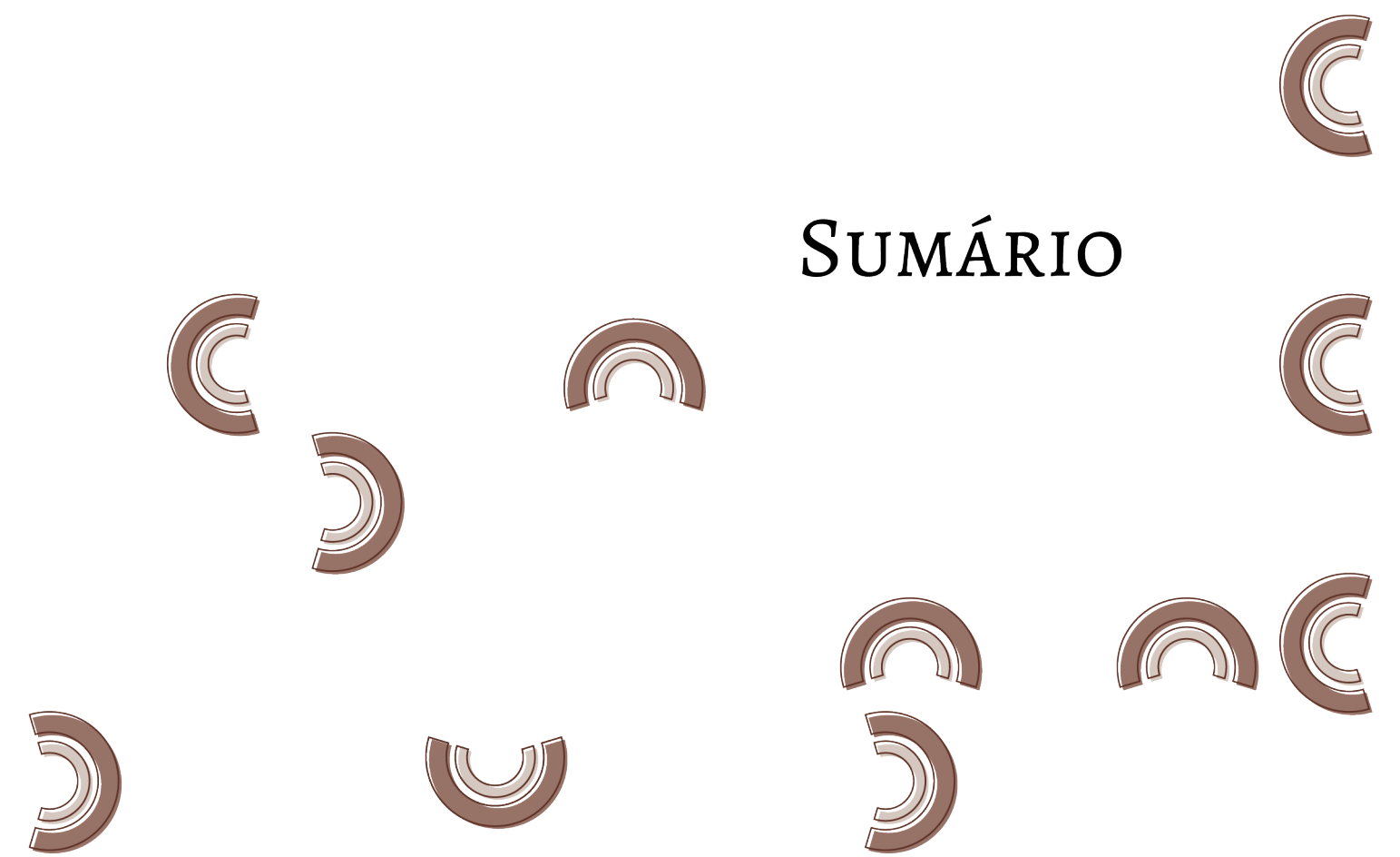
Marcus Santos Mota
Universidade de Brasília
Laboratório de Dramaturgia

³ Agora radicado no Rio de Janeiro, o professor Ronaldo foi mestre de várias gerações na Universidade de Brasília, entre as décadas de 70 e 90 do século passado, iniciando alunos no rigor acadêmico e vigor expressivo e existencial.

⁴ Link: <http://noticias.unb.br/112-extensao-e-comunidade/1625-projeto-musica-para-criancas-completa-15-anos>



SUMÁRIO



DOSSIÊ ÓPERA, TECNOLOGIA E NOVOS MEDIA

- 10 Da ópera à telenovela: sobre processos civilizacionais, dialéctica do iluminismo e pós-modernidade
Mário Vieira de Carvalho
- 31 A aura da ópera na época da sua queda anunciada
João Pedro Cachopo
- 45 Bugs Bunny, Morpheus, Calaf e carros voadores: da literacia operática atual: publicidade e novos media
Paula Gomes Ribeiro
- 60 O jovem cinema e o crepúsculo da ópera: sobre a herança wagneriana na música de Luís de Freitas Branco para o filme **Frei Luís de Sousa** (1950)
Manuel Deniz Silva
- 91 Singing beyond the TV Screen: Documentary, News and Interviews as Operatic Material
Jelena Novak
- 110 Conversation with Hauke Berheide and Amy Stebbins
João Pedro Cachopo

DOCUMENTA

- 122 Repertório Operístico e o LADI-UnB: Realizações e Textos Teóricos
Marcus Mota

HUGUIANAS

- 163 **Números**
Hugo Rodas

TEXTOS E VERSÕES

- 180 **Abu Hassan**
Mércia Pinto (tradução)
- 205 **Pilares da Sociedade**
Carlos Alberto da Fonseca (tradução)

IDEIAS E CRÍTICAS

360 O drama trágico do desdobramento da personalidade em **Crime e Castigo**
Ronaldes de Melo e Souza

Quando a embarcação do Novo Colombo encostou às margens do São
382 Francisco: Wilson Lins e a recepção de Nietzsche no sertão baiano
Roberto Sávio Rosa, Gianluca Cuzzo, Lays Silva Santos, Rafael Ribeiro de Almeida

Götz di Berlichingen no sertão baiano: Wilson Lins e as peripécias do
404 anti-herói brasileiro que interpelou o **Zaratustra** de Nietzsche
Roberto Sávio Rosa, Gianluca Cuzzo e Lays Silva Santos

421 Prefiguração e birrefringência no Tema T de Avalovara
Maria Lucia Guimarães de Faria

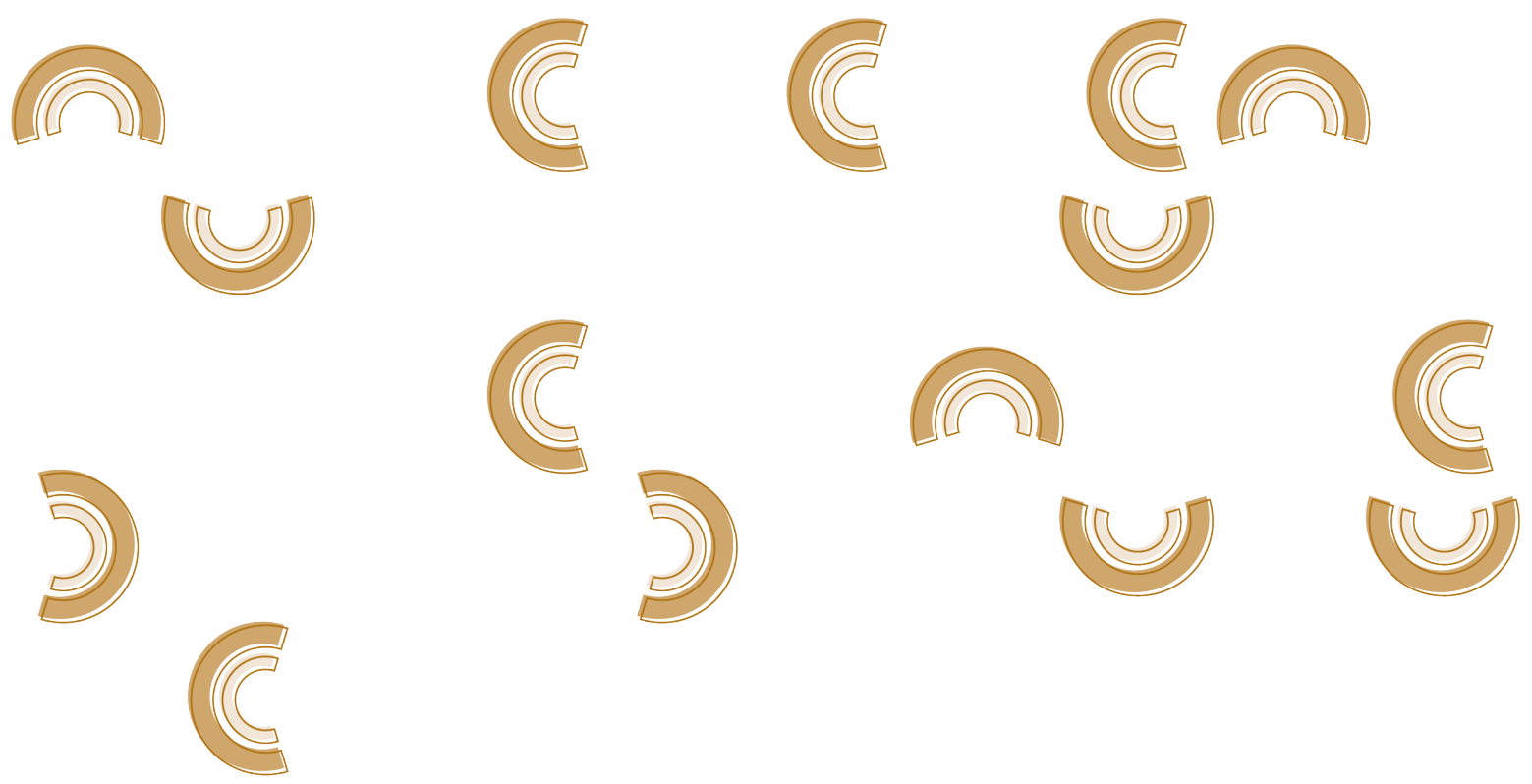
Entre a razão, a pulsão e a imaginação: três vias possíveis para o ator
455 em um percurso criativo
Márcia Duarte Pinho

ORCHESIS

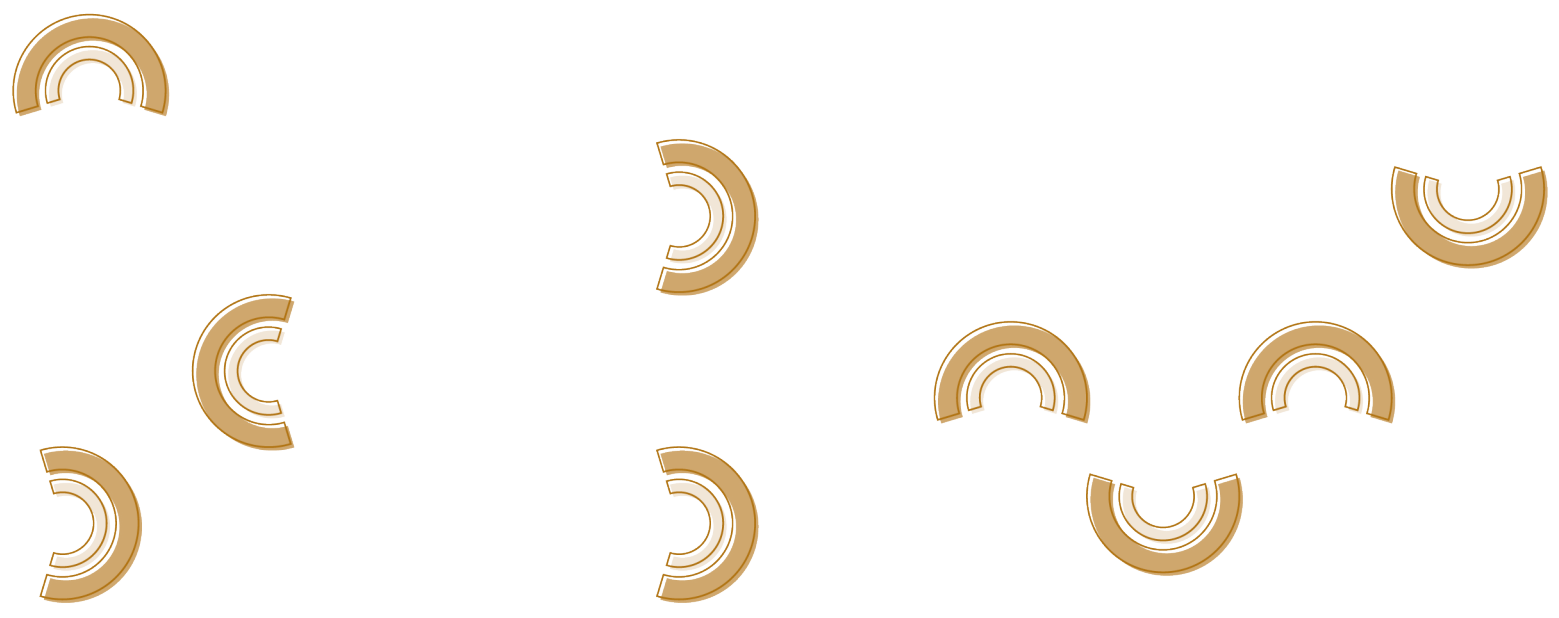
471 De la musique et de la danse thérapie dans la *thymélè* d'Epidaure?
Marie-Hélène Delavaud-Roux

MUSICOGRAFIAS

481 Suíte Orquestral **Esplanada**
Marcus Mota



DOSSIÊ ÓPERA, TECNOLOGIA E NOVOS MEDIA





DOSSIÊ ÓPERA, TECNOLOGIA E NOVOS MEDIA

DA ÓPERA À TELENOVELA: SOBRE
PROCESSOS CIVILIZACIONAIS,
DIALÉCTICA DO ILUMINISMO E PÓS-
MODERNIDADE¹

Mário Vieira de Carvalho
Universidade Nova de Lisboa
E-mail: mariovieiradecarvalho@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24867>

RESUMO

A partir de processo que se iniciou no século XVIII, temos a discussão das relações entre temas da Teoria Crítica, Ópera e Mass Media.

Palavras-chave: Teoria Crítica, Ópera, Mass Media

ABSTRACT

From a process that began in the eighteenth century, we have the discussion of the relations between Critical Theory, Opera and Mass Media.

Keywords: Critical Theory, Opera, Mass Media.

1 Publicado originalmente com o título "*From Opera to Soap Opera: On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity*", in: *Theory, Culture & Society*, XII/2 (1995): 41-61. Versão portuguesa incluída no livro do autor **Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo**, Lisboa: Relógio d'Água, 1999 (pp. 120-139).

A *praxis* e a teoria da ópera no século XVIII têm sido tradicionalmente um campo atractivo para a investigação musicológica. Trata-se, porém, aqui de mostrar que é possível extrair do seu estudo contributos muito pertinentes para a discussão de tópicos sociológicos tão latos como a teoria dos processos civilizacionais (Elias, 1936) e a chamada teoria crítica, sobretudo relativamente a uma das suas obras fundamentais: **A Dialéctica do Iluminismo** (Adorno e Horkheimer, 1944). Com efeito, a ópera passa nessa época por uma mudança de paradigma que parece conferir maior evidência a um novo "modelo civilizacional" desenvolvido pela burguesia. A meu ver, as estratégias sociocomunicativas que correspondem a este modelo, longe de se terem esgotado, atingem o seu ponto culminante nos nossos dias. Fenómenos da cultura de massas como as telenovelas já se encontravam delineadas — enquanto modelo de comunicação idealizado — na teoria da ópera de Rousseau. Neste sentido, foi em vão que o criticismo de Adorno, Eisler e Brecht se opôs a estratégias de comunicação entretanto mundializadas pelos *mass media*. Assim, sou levado a concluir que a discussão da problemática da "pós-modernidade" não devia ignorar o facto de o "capitalismo tardio" estar a dar pleno cumprimento, na cultura e comunicação de massas, ao processo iniciado na época das Luzes, ou, por outras palavras, o facto de o fundamento teórico do modelo sociocomunicativo que hoje se tornou mundialmente dominante já estar implícito na ideologia da "classe média" daquela época.

OPERA SERIA E PROCESSO CIVILIZACIONAL

A *opera seria* pode ser considerada um repositório de maneiras, no mesmo sentido em que Norbert Elias toma as baladas da corte da baixa Idade Média

(Elias, 1936). Na sociedade da corte do despotismo esclarecido (em vários países, desde fins do século XVII a fins do século XVIII), a *opera seria* cristaliza e simultaneamente repercute-se no comportamento social. Ela reflecte e prefigura estratégias de vida que se tornam constitutivas desse contexto. Uma investigação empírica sistemática, que levasse em conta centenas de obras, mostraria, decerto, toda a extensão em que a *opera seria* está em "ressonância estrutural"² com o processo civilizacional e permitir-nos-ia seguir a curva de tal função no decurso de cerca de um século. Por agora, limito-me a considerar os seus aspectos mais evidentes.

A *opera seria* apresenta personagens com super-egos bem estruturados, que aprenderam a guardar distância das suas próprias emoções, impulsos e desejos, a dissociar o seu comportamento exterior da sua experiência íntima, a agir, não espontaneamente, mas sim de acordo com um plano. A repressão ou recalçamento das paixões ou desejos próprios, através da submissão voluntária a imperativos racionais que decorrem do papel social que se tem de desempenhar — designadamente, e acima de tudo, os que se reportam à "razão de Estado" —, é especialmente acentuada na personagem do soberano, que aparece como um modelo de tais qualidades, precisamente aquelas que fazem dele um déspota *esclarecido*³.

A dissociação do comportamento exterior da experiência íntima tem mesmo correspondência na configuração estrutural das obras: nos recitativos, as personagens agem, nas árias defrontam-se com os seus sentimentos e emoções. A maioria das árias, na *opera seria*, são, de facto, monólogos em que as personagens são deixadas sozinhas, ou para se entregarem ao *affectus* que para elas resulta da acção que teve lugar no recitativo, ou para extrairerem da situação (das suas emoções e pensamentos) as consequências, o *plano* em conformidade com o qual agirão no futuro. Agir é, neste contexto, ou efeito do cálculo, ou dissimulação do *affectus* da ária precedente. A personagem típica da *opera seria* é um eu dividido, que aparece no recitativo com a máscara das conveniências sociais e que, na ária, arranca a máscara e revela as suas motivações secretas (somente na presença do público ou tomando-o por confidante). O recitativo, particularmente o chamado *recitativo secco*, poderia ser visto, pois, como um modelo de boas maneiras, da fala convencional da corte, por meio da qual se evita que transpareça aquilo que se pensa ou sente, enquanto a ária representaria a consciência do eu posta a prova. Com este invariável balanço — pôr a máscara ao agir, arrancar a máscara ao pensar e sentir — a personagem de *opera seria*, enquanto eu social, mostra quão decisivamente a sociedade da corte e os seus dispositivos de coacção estruturam a sua personalidade. Assim compreendido, o desenvolvimento do *dramma per musica* des-

² Sobre o conceito de "ressonância estrutural" cf. Kaden (1984: 210ss.).

³ A relação entre processos civilizacionais intra-sociais e inter-sociais, considerada por Elias (cf. Robertson, 1992: 116ss.) também aparece nos libretos de *opera seria*.

de o estilo recitado (fusão de canto e fala) por volta de 1600 até à separação clara entre recitativo e ária, como *cliché* estabelecido cerca de um século mais tarde, é similar a outros indicadores culturais mencionados por Elias (1936, 1969) como base empírica da sua teoria da civilização. O movimento do primitivo *dramma per musica* para a *opera seria* parece estreitamente relacionado com o movimento experimentado na sociedade da corte até ao período do despotismo esclarecido: um movimento no sentido do refinamento crescente do processo de civilização.

Contudo, quando se examina a função simbólica dos recitativos e árias mais em pormenor, torna-se igualmente evidente que as árias não podem ser descritas como um momento de libertação das coacções sociais, em contraste com os recitativos que corresponderiam a momentos de comportamento cor-tês convencional. Pelo contrário, no plano musical, as árias evidenciam uma retórica extremamente complexa. A ária parece dar expressão aos verdadeiros sentimentos do eu social, mas faz uso de uma linguagem se possível ainda mais convencional do que a do recitativo. Com efeito, desde cerca de 1600, sob a influência da arte da oratória, desenvolveu-se toda uma retórica musical onde eram tipificados os afectos e estabelecidas convenções para os expressar musicalmente (cf., por exemplo, Burmeister, 1606). Submeter os sentimentos próprios à racionalidade supõe a possibilidade de os classificar e caracterizar racionalmente (como em Descartes, 1649). Por isso, no percurso que conduz à *opera seria*, cada ária torna-se uma unidade fechada, perfeitamente caracterizada quanto à estrutura tonal-rítmica, à instrumentação, ao tempo e outras componentes musicais que eram requeridas para exprimir o afecto correspondente, o qual também era visto como unidade fechada e perfeitamente caracterizada: uma ária, um afecto. O afecto em cada ária não definia a personagem, mas sim a situação. As personagens não constituíam uma unidade, antes eram, na verdade, uma pluralidade de afectos intermutáveis e estereotipados. As coacções sociais estruturantes do eu eram aí objectivadas. Neste sentido e neste plano, os afectos apresentados nas árias também eram máscaras (por exemplo, a máscara do desespero, ou do ciúme, ou da vingança, etc.) que as personagens iam pondo de acordo com as situações.

Isto torna-se mais claro mudando o ponto de vista — da lógica interna da acção ficcional representada no palco (como modelo de comportamento social) para a real interacção entre o palco e o público, isto é, para o espectáculo como um todo (enquanto componente real da vida social da corte). As personagens confrontavam-se com os seus sentimentos confrontando-se com o espectador, no contexto da sociedade da corte. As suas tiradas retóricas aprendiam com o factor semiótico no comportamento social do público⁴ e ensinavam este a man-

4 "Factor semiótico no comportamento" é uma expressão tomada de Lotman (1973: 284). Parece ser aqui particularmente adequada, pois enfatiza a função das maneiras como signos de distinção, no sentido estabelecido por Bourdieu (1979).

tê-lo. Sentimentos e emoções expressos nas árias eram, portanto, sentimentos e emoções convencionais como os experienciados na vida social da corte. É, pois, neste plano da comunicação com o público que as árias (e já não os recitativos) podem ser consideradas como reveladoras (e exemplos didáticos) de distância e auto-controlo no lidar com as "paixões da alma" (Descartes).

A ideia central de Adorno e Horkheimer (1944) é a de que o controlo da natureza supõe o controlo do ser humano sobre a sua própria natureza e o exercício do poder sobre outras pessoas. Toda a arte da corte do período do despotismo esclarecido está em harmonia com esta ideia. Para artistas como Bernini a beleza devia ser encontrada no artifício, e não na natureza (Rummenhüller, 1978: 97). O controlo da natureza exterior nos jardins cortados à francesa relacionava-se com o controlo, pela *dramatis personae*, da sua natureza interior. Ambos se relacionavam, por sua vez, com as estratégias de controlo social específicas do período estudado por Elias (1936, 1969). Estes três planos são nomeadamente inerentes à *opera seria*. A oposição entre política e paixões humanas permanece no centro da acção, e o preço a pagar pelo *lieto fine* ou fim feliz é a repressão destas: sem controlo sobre a natureza interior, não havia poder, não havia controlo sobre os outros seres humanos. Ao mesmo tempo, nada no palco e na representação buscava o natural: os cenários deviam espantar pela sua magnificência, a intriga explorava o maravilhoso e o fantástico, heróis masculinos eram interpretados por vozes de soprano. A música, por meio da estilização dos afectos ou da imitação de fenómenos físicos (relacionada com aqueles), também visava, com o seu arsenal retórico, mudar natureza em artifício. A estrutura da *aria da capo* (típica da *opera seria*) é o melhor exemplo disto mesmo: é perfeitamente simétrica, uma forma a-b-a, onde a personagem volta à primeira secção, repetindo-a depois da segunda. Uma tal estrutura pode ser considerada como a completa denegação do natural, como precedência do artifício sobre a lógica "natural" da progressão dramática e, em certo sentido, mais uma vez, como modelo da (e para a) vida da corte, onde o artifício devia igualmente prevalecer sobre a natureza. A arte era para ser contemplada enquanto arte, e não dissimulada, e todos os criadores (ou emissores) dos diferentes ramos procuravam chamar a atenção dos receptores para os seus dotes artísticos. Libretistas, músicos, cenógrafos e maquinistas e, é claro, cantores compreendiam as suas respectivas criações tanto ou mais como meios de afirmação da sua própria perícia (*exibição do eu*, enquanto representação de faculdades e destrezas) do que de representação do "drama".

Tudo isto implicava a transferência da distância interior (no confronto com os sentimentos próprios) para a distância exterior (na comunicação com outras pessoas). Investigação empírica, baseada em livros de viagens e epistolo-

grafia, revela que a retroacção (*feed back*) do público também era caracterizada pela discrição e distância no sistema sociocomunicativo da *opera seria* em algumas cortes europeias. Aí nunca se perdia uma certa distância dos espectadores relativamente à acção representado no palco. As estratégias de vida penetravam tanto a produção como a recepção, a estrutura de comunicação da ópera como um todo. O artifício, a arte como máscara, estavam assim em clara correspondência com o factor semiótico no comportamento social — a máscara usada pelos "actores" da vida social da corte, os quais, na sala, enquanto espectadores, tanto assistiam ao espectáculo como dele eram protagonistas.

Todas as componentes estruturais deste sistema sociocomunicativo estão corporizadas na figura do *castrato*, com quem a arte do *bel canto* atinge o seu ponto culminante. Os *castrati* são símbolos da repressão da natureza humana levada ao extremo da mutilação física. Coacções incidentes sobre o papel social que eles tinham de desempenhar — o de cantores de ópera — levava-os (aos seus pais, familiares ou tutores) ao controlo racional sobre as faculdades naturais da sua voz. Do mesmo modo que os jardins cortados à francesa, também os cantores cortados à italiana correspondiam ao ideal de beleza como artifício⁵. Dado que desempenhavam tanto papéis masculinos como femininos eles intensificavam ainda mais do que outros cantores a dissociação entre actor e personagem representada. Os seus momentos de *exibição do eu* como detentores de extraordinários poderes vocais — os momentos em que punham de lado a máscara que correspondia à respectiva situação do seu papel — tornava ainda mais visível a outra máscara: o artifício em que eles se haviam tornado como seres humanos. Ao mostrarem tão drasticamente que a representação do eu era a representação de um eu social *artificialmente* estruturado, eles eram modelos extremos da (e para a) sociedade da corte. A representação do eu aparecia não como extinção ou apagamento, mas sim como exacerbação do factor semiótico no comportamento social; não equivalia ao arrancar da máscara, mas sim ao seu uso ostensivo. Sob o despotismo esclarecido tal era o significado de *ser civilizado*.

A CRÍTICA BURGUESA DA ÓPERA E O ILUMINISMO

A alternativa desenvolvida pela burguesia esclarecida relativamente ao modelo civilizacional da corte, que atinge a sua mais completa formulação em meados do século XVIII, ganha do mesmo modo contornos mais claros no contexto da crítica da ópera⁶. O seu lídimo autor, Rousseau, usa o termo *baroque* para caracterizar aquilo que ele condenava na arte — o extravagante ou estranho, o magnífico ou empolado — como sendo o oposto do que a arte deveria ser: *natural*. A sua crítica do *bel canto* sob o ponto de vista da perfor-

⁵ Numa obra de Balet e Gerhard publicada na Alemanha em 1936 (no mesmo ano da publicação de *O Processo da Civilização* de Elias), a relação entre as diferentes artes e as estruturas sociais ao longo do século XVIII é estudada sistematicamente na base de uma larga investigação empírica. Numa síntese sobre as tendências da arte sob o absolutismo, esta obra estabelece um paralelo entre os cantores castrados e os jardins de Le Nôtre (cf. Balet e Gerhard, 1936: 1945.).

⁶ Cf. Vieira de Carvalho (1993).

mance dos actores-cantores sintetiza esse novo ideal da ópera. Ao canto barroco opunha o canto natural (não ornamentado) e, por isso, também repudiava as vozes de *castrati*. A arte de cantar, afirma ele, devia ser posta totalmente ao serviço do papel desempenhado, os actores de ópera não podiam esquecer em momento algum a personagem para devotarem as suas energias a si próprios enquanto cantores. O objectivo da ópera era o de comover os corações por meio do canto. Desta forma, os actores deviam fazer sentir aos espectadores (*faire sentir*) não só o que eles tinham para dizer, mas também o que a música da orquestra significava. Contudo — e isto era crucial para Rousseau — deviam fazê-lo *como se* tudo no seu desempenho fosse espontâneo (e não premeditado). A ópera não devia espantar, mas antes despertar interesse; devia ter em vista, não o maravilhoso, mas sim o natural, por meio de uma ilusão perfeita. E, como não havia ilusão — afirma Rousseau — sem o envolvimento do coração, o canto devia ser *expressivo*, e não *barroco*. Na ópera, a melhor música "fazia-se esquecer a si própria" (palavras de Rousseau, 1768: 345).

Ao transpor a mesma filosofia para o plano da composição, Gluck tomava em conta a ideia básica expressa por Rousseau por volta de 1750: a música era a linguagem do coração, das paixões impetuosas porque era a "voz da natureza" a primitiva linguagem do ser humano *en état de nature*⁷. Uma tal ideia correspondia ao processo já em curso, nomeadamente na música germânica. O aparato retórico dos afectos tipificados desmoronava-se. A nova tendência era no sentido da libertação das coacções das formas fechadas e estritamente reguladas, no sentido de uma flexibilidade que permitisse à música exprimir a espontaneidade, imprevisibilidade e desordem dos sentimentos e paixões. Sem essa flexibilidade a música não poderia tornar-se cada vez mais o veículo efectivo da acção dramática e o principal meio de dar vida, já não a afectos isolados, mas sim a personagens, compreendidas como indivíduos com uma psicologia própria (Haydn dizia: "as minhas sinfonias exprimem personagens"). Novas técnicas de composição, visando a sugestão de espontaneidade e naturalidade, eram, contudo, frustradas pela praxis tradicional da *performance*. Por isso, o compositor via-se compelido a tomar cada vez mais nas suas mãos todo o sistema de produção, em ordem a garantir que nada perturbaria a "perfeita ilusão". Ao dirigir a representação da *Alceste* em Viena, Gluck conseguiu obter o efeito pretendido (segundo a descrição de Burney):

...os que a viram representada... não podiam tirar os olhos um só momento do palco, durante todo o espectáculo, tendo a sua atenção tão aguçada e a sua consternação tão aumentada, que se conservavam em permanente ansiedade, entre a esperança e o medo dos eventos, até à última cena do drama... (Burney, cit. segundo Scholes, 1959: II, 93)⁸

7 Os textos de Rousseau que tratam do conceito de música são precisados in Vieira de Carvalho (1988).

8 ...those who have seen it represented... could not keep their eyes a moment off the stage, during the whole performance, having their attention so irritated; and their consternation so raised, that they were kept in perpetual anxiety, between hope and fear for the event, till the last scene of the drama...

Ou seja: este espectáculo produziu no público um efeito semelhante ao de um *thriller*, ao do *suspense* num filme moderno, incluindo o pormenor importante postulado por Rousseau: "por meio de uma música que se fazia esquecer a si própria..." Com referência a mudanças idênticas na comunicação literária da época, Hans-Robert Jauss afirma estar aqui em causa a transferência do modelo de identificação da religião para a arte (Jauss, 1977: 29).

Na sua crítica da sociedade, da civilização, Rousseau incluía tanto as artes como as ciências. Ele denunciava o social como "artificial" e, por isso, a sua crítica da sociedade sob o ponto de vista da natureza⁹ compreendia tanto as estratégias de vida como as da arte. No teatro, tal como na vida quotidiana, o artifício, a convenção e a distância deviam ser abolidos. Os actores deviam "desaparecer" nas personagens, sentir as situações dramáticas como se fossem reais e nelas estivessem envolvidos, e desse modo suscitar o mesmo tipo de envolvimento por parte do espectador. A razão, a "razão fria" (cf. Elias, 1936: I, 21), era aqui depreciada: a compreensão devia resultar exclusivamente do sentimento espontâneo suscitado pelo envolvimento emocional na *performance*. Do mesmo modo, revelar os seus próprios sentimentos, a sua natureza interior, comportar-se com a autenticidade das suas próprias emoções e paixões também era o novo ideal nas estratégias sociocomunicativas da vida quotidiana. Contra o vício da hipocrisia da *civilizada* sociedade da corte devia ser fomentada a *virtude* burguesa da sinceridade. Como seres humanos livres das anteriores coacções sociais e iguais no seu comportamento "natural", os parceiros de comunicação deviam ser capazes de partilhar os seus sentimentos e emoções: o artista criava a partir de agora para toda a humanidade (Balet e Gerhard, 1936: 211ss.). Na ópera — designadamente no *dramma giocoso* desde cerca de 1750 — aristocratas e plebeus eram caracterizados em harmonia com o novo modelo, baseado na sua igualdade essencial como seres humanos. Por exemplo, nas **Bodas de Fígaro** de Mozart, tanto a condessa como a sua serva, Susana, são *empfindsam* (sensíveis): aquilo que as aproxima como mulheres é mais forte do que aquilo que podia dividi-las enquanto senhora e serva. Tornar musicalmente válido para ambas o mesmo modelo de sentimento "natural", a ponto de ambas poderem comover os corações de espectadores aristocráticos e burgueses indistintamente (os primeiros aprendendo a *Empfindsamkeit* burguesa, os segundos aprendendo a descobrir até mesmo no aristocrata a sua real condição de ser humano igual aos outros), era evidentemente ainda mais subversivo do que os sinais do fim de uma ordem social mostrados pelo desenrolar da intriga...

Em suma, tirar a máscara na arte e na vida parece ser um aspecto central do programa alternativo da burguesia esclarecida, da noção de *cultura* de que

⁹ Cf. Luke (1989: 93-127), mas a sua tese de uma "crítica anti-burguesa" exercida por Rousseau é controversa. Não será antes Rousseau o crítico burguês por excelência que fornece o quadro teórico para a alternativa burguesa à sociedade da corte? É claro que, por outro lado, o que há de emancipatório no pensamento Rousseau é depois transformado no seu contrário pela nova ordem. Neste sentido, Rousseau pode ser considerado a *posteriori* o antecedente mais directo da crítica da racionalidade burguesa feita por Adorno e Horkheimer (1944).

fala Elias com referência à Alemanha, mas que tinha um dos seus lídimos teorizadores em França. Tirar a máscara? Para ser rigoroso, não era bem disso que se tratava. A criação artística tornava-se ainda mais complexa, os compositores que escreviam "para a humanidade" não tinham de calcular e racionalizar menos do que aqueles que trabalhavam para a sociedade da corte. Tinham de diferenciar novos matizes, transpor o drama do libreto para a música, veicular através das notas musicais o que estava para além das palavras: o inexprimível¹⁰. Também a produção de uma ópera se tornava muito mais complexa e racionalizada, passava-se da exibição de eus em competição à sua diluição numa estreita cooperação, em ordem a assegurar a "ilusão perfeita" e a suscitar a identificação. Enquanto previamente a natureza era dissimulada (mascarada) no artifício, agora era o artifício que tinha de ser dissimulado em natureza. Em ambos os planos da composição e da performance a maior arte consistia agora em dissimular a arte, em apresentá-la como natureza¹¹. Assim, o que estava em causa na alternativa burguesa não era arrancar a máscara, mas antes colá-la à cara.

A crítica iluminista burguesa do século XVIII incidia tanto na estrutura como na função do sistema sociocomunicativo da sociedade da corte. Via a *estrutura* da comunicação na sua relação com a *função* de prestígio e divertimento¹². Na própria alternativa que propunha, a *nova estrutura* baseada na *identificação* relacionava-se com a *nova função* da ópera: promoção da cultura, educação, visando a "promoção da humanidade". Era *comovendo o coração* que se *esclarecia* a humanidade.

Dois modelos de iluminismo ou esclarecimento estavam, pois, em confronto no século XVIII: na sociedade da corte, ser esclarecido significava ter assimilado a *civilité*, ter aprendido a racionalizar o comportamento, a reprimir ou dominar as emoções, a agir de acordo com coacções e hierarquias sociais, a manter a distância na arte e na vida; no programa alternativo da burguesia "cultivada", ser esclarecido significava tornar espontâneo o comportamento, libertar as emoções, agir como ser humano de acordo com as leis da natureza, *envolver-se* na arte e na vida. Consequentemente, o estudo do criticismo da ópera nesta época parece sugerir que se confira à oposição entre *civilização* e *cultura* postulada por Elias (1936) um conteúdo mais diferenciado — na sua dimensão geográfica, no seu *timing* e no seu significado global:

- a) Na sua dimensão geográfica, devido à ênfase que a *cultura*, como alternativa ou oposto da *civilité*, ganha também em França e não apenas na Alemanha¹³;
- b) No seu *timing*, porque desde cerca de 1750 e até cerca de 1800 torna-se cada vez mais difícil aceitar a distinção proposta por Elias entre uma França onde a *intelligentsia* burguesa tomava parte na *civilité* da sociedade da corte, e a

10 Sobre o conceito de música como linguagem do inexprimível ver Dahlhaus (1978) e discussão em Kaden (1984: 140ss.) e Vieira de Carvalho (1993; e ainda 1994 e 1996, sobre a recepção desse conceito em Portugal). Kaden considera a *Empfindsamkeit* um sistema sociocomunicativo que integra a vida quotidiana no seu todo.

11 Este aspecto terá escapado a Elias nos seus estudos sobre Mozart (Elias, 1991).

12 Cf. Vieira de Carvalho (1993).

13 Dois dias antes de tomar a Bastilha o povo francês fechou a Ópera (até nisto estava em sintonia com as ideias de Rousseau) e, alguns anos mais tarde, na altura em que Rousseau é glorificado por ocasião da transferência dos seus restos mortais para o Panteão, a República continuará a proclamar os teatros como "escolas" para os cidadãos (cf. De Place, 1989: 44, 301).

marcava, e uma Alemanha em que permanecia o hiato social entre ambas, embora — por outro lado — a transferência de uma oposição social para uma oposição nacional entre *cultura* e *civilização* (Elias, 1936: I, 36ss.) pareça tornar-se evidente novamente desde cerca de 1800 com o estabelecimento do consulado e do império em França;

- c) No seu significado global, na medida em que o sistema sociocomunicativo proposto para o teatro e a ópera pela burguesia iluminada é um dos muitos exemplos da sua estratégia global, visando não apenas a igualdade, através da "depreciação" da condição nobre, mas também uma nova forma de desigualdade social, baseada na superioridade da burguesia, dos seus valores culturais, do seu comportamento moral e do seu estilo de vida — superioridade que devia afirmar-se simultaneamente sobre a sociedade da corte, como nota Elias (1936: I, 23) referindo-se à Alemanha e sobre as camadas sociais inferiores, não cultivadas¹⁴. Os meios para atingir tal objectivo eram os da cultura e exteriorização da experiência íntima de cada um como ser humano, da cultura da ideia de valores humanos universais, do enriquecimento intelectual e da purificação (regresso à natureza) de toda a humanidade (cf. Balet e Gerhard, 1936: 144ss., 244ss.).

A verificação de dois modelos iluministas não permite a mera referência de ambos à definição de Kant:

Esclarecimento é a saída da pessoa humana da menoridade de que ela própria é culpada. Menoridade é a incapacidade das pessoas de se servirem do seu próprio entendimento sem a direcção de outrem. A culpa de tal menoridade é delas próprias quando a sua origem não reside na falta de entendimento, mas sim na falta de decisão e coragem de se servirem deste sem a orientação de outrem. *Sapere aude!* Tem a coragem de usar o teu próprio entendimento é, pois, o lema do movimento iluminista. (Kant, 1784: 53)¹⁵

Mowatt (1990: 43) alude a esta definição para tornar transparente o conceito. Contudo, o estudo da crítica iluminista da ópera mostra que no sistema sociocomunicativo alternativo da burguesia o modelo de identificação ou de envolvimento emocional (em alemão: *Einführung*) podia ser muito mais importante do que o treino da razão e até mesmo o oposto da "razão fria". Na verdade, enquanto na sociedade da corte a complexidade e racionalidade da produção artística podia estimular a complexidade e racionalidade no plano da recepção e salvar o seu momento didáctico apesar da função de prestígio

14 Precisamente por isso, a definição de cultura, neste contexto, como um processo de *enobrecer* as faculdades humanas (Thompson, 1990: 126) parece inadequada a exprimir o verdadeiro objectivo do iluminismo burguês.

15 *Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne die Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne die Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe den Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen, ist also der Wahlspruch der Aufklärung.*

e divertimento¹⁶, na alternativa burguesa, a crescente complexidade e racionalidade da produção podia ser dissimulada como *aparência da natureza*, tendo em vista uma drástica simplificação da complexidade da recepção, isto é: precisamente o contrário do uso do "próprio entendimento sem a orientação de outrem". Em vez de estimular o "livre pensamento" este modelo podia, pois, ser usado como instrumento de "orientação" dos receptores, levando-os a partilhar — pelo envolvimento emocional — as ideias e pensamentos dos seus parceiros de comunicação (as fontes e/ou os emissores da "mensagem")...

Neste sentido, é evidente que o iluminismo burguês não pode ser oposto ao romantismo, que marcará a cultura burguesa durante o século XIX¹⁷. Não é por acaso, mas por consciente apropriação deste programa que Wagner se torna o verdadeiro realizador do ideal de "ilusão perfeita" na ópera, graças à arquitectura interior e ao dispositivo cénico e acústico do novo Teatro dos Festivais de Bayreuth. Deste ponto de vista, Wagner vai muito mais além do que Gluck, na medida em que passa a colocar sob controlo tanto o sistema global da produção como o da recepção: de um lado, texto, música, a *performance* dos actores e da orquestra, os dispositivos cénicos; do outro lado, um público numa sala completamente escurecida durante o espectáculo, sentada em anfiteatro, olhando apenas para a acção representada no palco (maestro e orquestra estavam completamente ocultos, pois nada devia perturbar a aparência do natural). Um tal dispositivo ilusionista, visando a *Gefühlsverständnis* (a compreensão através do sentimento), só seria ultrapassado pelo cinema sonoro (*talking pictures*) dos anos trinta. O modelo de comunicação deste último já se encontrava, sem dúvida, prefigurado em Bayreuth.

O apelo à libertação das emoções que vem da burguesia esclarecida significa, contudo, não apenas *cultura* contra *civilité*, mas também uma nova maneira de ser civilizado. Ou, por outras palavras, a modelos opostos de iluminismo também correspondem diferentes modelos de *civilização*. Aqui devia ser tomada em conta a pesquisa de Cas Wouters (1986) sobre o abrandamento dos controlos emocionais nos anos sessenta do século XX e a sua tese de "um mais cuidadosamente circunscrito e interpessoalmente responsável "descontrolo controlado" das emoções, o qual necessariamente contém algum cálculo e a expectativa de respeito mútuo relativamente a outras pessoas" (Featherstone, 1991: 59). Do mesmo modo, a necessidade de uma alternativa à internalização de controlos externos, à coacção emocional — tão imperativa para a burguesia do século XVIII, na época em que o antigo regime se desmoronava e o novo ainda não se estabelecera — acabaria por corresponder tão somente a uma mudança no tipo de controlos internalizados e na forma de os internalizar. No caso da ópera, não há dúvida de que a alternativa proposta pela burguesia

16 Esta diluição de qualquer propósito "didáctico" na função de prestígio e divertimento prevalecia sobretudo em estruturas baseadas na *exibição do eu*. Cf. exemplos em Vieira de Carvalho (1993).

17 Sobre a relação entre iluminismo e romantismo cf. Jameson (1991: 221-2).

supunha o aumento do controlo emocional do lado da produção: designadamente para os actores, que tinham de reprimir completamente a sua tendência para a *exibição do eu* e — por meio de redobrado auto-controlo — criar a ilusão de serem as personagens representadas. Mas o modelo de identificação também requeria a internalização de coacções no plano da recepção: sem o silêncio, sem a permanente atenção à acção representada, perdia-se o efeito de "ilusão perfeita" e tornava-se impossível o envolvimento do receptor. Por isso, esclarecimento por meio da comoção do coração — no teatro, na ópera e na comunicação artística em geral — supunha a formação de um novo consenso social relativo às *maneiras* de lidar com a arte. Este consenso podia ser criado pela "esfera pública burguesa" (cf. Habermas, 1962), pela opinião pública alimentada pela literatura e imprensa, mas também podia ser estimulada por medidas concretas, tais como o escurecimento total do espaço reservado ao público durante a *performance*, introduzido mais tarde, ou regras precisas como as estudadas por Rupp (1992)¹⁸. No modelo de comunicação burguês as coacções a internalizar pelo receptor, enquanto tal, podiam ser até mais fortes do que no sistema sociocomunicativo da sociedade da corte¹⁹ e representavam igualmente um modelo de civilização, por comparação com os sistemas sociocomunicativos do teatro popular, caracterizado por fortes retroacções cumulativas indistintamente entre os intérpretes e os espectadores, exteriorizadas de uma forma a bem dizer caótica. Uma das características principais que tornavam este modelo alternativo da classe média diferente dos outros dois sistemas de comunicação (respectivamente o teatro da classe superior e o teatro das classes inferiores) era a emergência de uma relação autoritária do palco para com a sala, dos emissores para com os receptores, isto é, a coacção que obrigava à estrita passividade do comportamento "exterior" do público durante o espectáculo, como *conditio sine qua non* para o seu activo envolvimento "interior" na acção representada no palco (cf. Vieira de Carvalho, 1984: 89ss., 165s.).²⁰

BRECHT, ADORNO E A CRÍTICA DA HERANÇA ILUMINISTA

Horkheimer e Adorno estabelecem a relação entre "teatro ilusionista" e a introdução do filme sonoro nos anos trinta, mas os modelos opostos de ópera acima referidos tornam talvez mais claro até que ponto é que a moderna teoria do filme já se continha no programa do iluminismo burguês. A crítica de Brecht e Adorno a esta tradição abrange, por isso mesmo, o teatro, o cinema e a música, e visa o desenvolvimento de um modelo alternativo de comunicação artística.

Por meio do "efeito de estranheza" (*Verfremdungseffekt*) Brecht pretendia, "não pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de que estava a assistir a uma

18 Um exemplo desse tipo de processos de civilização "democráticos" (alternativos aos da sociedade da corte), a somar aos mencionados por Rupp, é o regulamento publicado pela empresa concessionária do Teatro de São Carlos em 1909, quando da estreia em Portugal da *Tetralogia* de Wagner (cf. Vieira de Carvalho, 1984: 290, nota 35).

19 Designadamente na sua variante baseada na *exibição do eu*.

20 Ao invés da alternativa burguesa desenvolvida em alguns países europeus, no Teatro de São Carlos de Lisboa, "um teatro da corte para a burguesia", prevaleceu até cerca de 1910 uma estrutura de comunicação marcada por retroacções cumulativas entre palco e sala, deslocando o centro do espectáculo para a sala (cf. Vieira de Carvalho 1984).

acção, natural, não ensaiada", mas sim neutralizar "através de certos meios artísticos" a sua "tendência para mergulhar nessa ilusão". Isto pressupunha que "representar" fosse "mostrar": o actor devia "mostrar o que tinha de mostrar com o claro gesto de mostrar". Assim, a "quarta parede", que separava o público do palco, dando a ilusão de uma acção representada real, decorrendo como se não houvesse espectadores, devia desaparecer com o auxílio do actor, que passava a dirigir-se directamente a estes. Usando esta técnica os actores podiam evitar o envolvimento emocional (*Einfühlung*) tanto deles próprios como do público (Brecht, 1940: 208s.). Eles deviam treinar logo nos ensaios a separação clara entre o actor e a personagem, aprender a dizer o papel "não como improvisação, mas sim como citação". Deviam sublinhar em cada gesto que o representado era a versão ou opinião deles acerca do agir das personagens. As emoções das personagens apareciam assim "emancipadas" e mostradas em grande estilo, como se os actores observassem os seus próprios movimentos. A arte de representar, as destrezas artísticas, a mestria técnica deviam tornar-se evidentes para público. Uma vez que os actores não se identificavam com as personagens, podiam escolher o seu próprio ponto de vista acerca delas e torná-lo perceptível, apelando a uma atitude crítica do espectador para com elas (Brecht, 1940: 210ss.). Tal ponto de vista era "um ponto de vista social-crítico" (*gesellschaftskritischer Standpunkt*), significando que os actores trabalhavam as qualidades das personagens em relação com "a esfera do poder na sociedade" (*Machtbereich der Gesellschaft*). O seu desempenho tornava-se um "colóquio (acerca de situações sociais) com o público a quem se dirigiam" e os espectadores eram convidados a "justificar ou condenar essas situações, consoante a sua respectiva classe social". O objectivo do "efeito de estranheza" — e isto é o núcleo da teoria de Brecht — era "tornar estranho [*verfremden*] o gesto social que sustenta todos os eventos [*Vorgänge*]" (Brecht, 1940: 212). Dado que Brecht define "gesto social" como a "expressão mímica e gestual das relações sociais em que vivem as pessoas de uma época" (Brecht, 1940: 212s.), o significado de *verfremden* torna-se claro: o familiar, óbvio, conhecido nas relações sociais, era visto como não familiar, não óbvio, desconhecido e, deste modo, descoberto como algo a ser questionado, problematizado e — como Brecht frequentemente sublinha — mutável.

Denegando a teoria de Rousseau em todos os seus elementos, a aplicação do *V-Effekt* à ópera também implicava a atribuição de novos papéis à música: mediar (em vez de servir); explicar o texto (em vez de intensificá-lo); supor o texto (em vez de afirmá-lo); tomar posição (em vez de ilustrar); centrar-se no comportamento (em vez de descrever a situação psíquica) (Brecht, 1938: 114). A música não podia passar despercebida, ser "esquecida": pelo contrário, no

teatro e na ópera, ela devia ser tomada em conta, atentamente observada, como um dos meios de produzir *Verfremdung* ou estranhamento. A música não devia comover o coração, enlevar, mas antes contribuir para despertar nos espectadores as suas faculdades racionais, a acuidade da sua compreensão como "espectadores pensantes" (Brecht, 1955: 21).

Brecht chamava a este novo tipo de teatro e ópera "teatro épico" e "ópera épica". Isto significava que era enfatizado o lado narrativo (ou épico) da construção das personagens: os intérpretes estavam ali, a bem dizer, para contar uma história, e não para serem tomados pelos verdadeiros participantes nela. Brecht reabilitava assim a maior parte dos elementos das mais antigas tradições teatrais (não somente europeias) que a burguesia iluminista havia rejeitado: acima de tudo, a máscara. Enquanto as teorias de Rousseau, Gluck e Wagner convergiam na *fusão dos elementos inerente à obra de arte total (Gesamtkunstwerk)* que devia tornar efectiva a "ilusão perfeita", aqui a desconstrução da ilusão e das correspondentes estratégias de identificação era baseada na *separação dos elementos* (cf. Brecht, 1938: 113). A *desmontagem* ou *desconstrução* das aparências no palco era vista como o momento didáctico que permitiria aos espectadores desconstruir as aparências na vida real e ver igualmente nesta, como mutável, o que antes lhes parecia imutável.

Contudo, nos anos trinta, pouco depois dos primeiros exemplos de ópera épica de Brecht (**A ópera de pataco**²¹ e **Mahagonny**), a consolidação e intensificação do dispositivo ilusionista ganham um novo impulso com a introdução da banda sonora no cinema. Durante o seu exílio nos Estados Unidos, Adorno e Eisler reagem com uma obra sobre a música de filme (1944) onde os *Philosophic Fragments* (mais tarde, *Dialektik der Aufklärung*) de Adorno e Horkheimer são mencionados no prefácio como base teórica da pesquisa. Verificando que a música de filme não era para ser ouvida enquanto tal (assim cumpria ela, pois, o ideal de Rousseau de uma música "que se fizesse esquecer a si própria..."), Adorno e Eisler defendiam, pelo contrário, o seu papel activo, segundo uma perspectiva largamente coincidente com o papel da música no teatro épico de Brecht, o qual, de resto, era ocasionalmente mencionado (Adorno e Eisler, 1947: 32s., 77). Para eles, a música de filme devia ser "objectiva", e não "expressiva" (não uma "droga", não um instrumento racional de "irracionalidade"), actuando através do "contraste com os eventos exteriores" (Adorno e Eisler, 1947: 27s., 31, 33s., 48). Em vez de veicular, devia "interromper a acção" (*ibid.*: 37s.). A unidade de música e imagem devia ser a "unidade de pergunta e resposta, afirmação e negação, aparência e essência", um princípio de "natureza antitética" em correspondência com o princípio da montagem:

21 *Dreigroschenoper*, título habitualmente traduzido entre nós por **Ópera de três vinténs**.

O desenvolvimento da música de filme dependerá da medida em que ela for capaz de tornar frutuosa esta antítese e abandonar a ilusão de uma unidade imediata. (Adorno e Eisler, 1947: 71, 74, 77)

Assim, a música devia "romper com o mecanismo da neutralização" da sua função no filme (ibid.: 84), em ordem a distanciar (*verfremden*) o espectador e contrariar a "manipulação" (ibid.: 33, 61). Por meio da música, também aqui a "quarta parede" devia cair, em vez de ser consolidada.

Uma tal convergência e cooperação de Adorno e Eisler no campo da música de filme não era extensiva a toda a música. De qualquer modo, alguns traços da teoria musical de Adorno permanecem conciliáveis com a teoria teatral de Brecht. A música "cumprir a sua função social mais precisamente quando apresenta os problemas sociais através do seu próprio material e de acordo com as suas próprias leis formais" — eis o postulado de Adorno (1932: 105). Assim, a música era semelhante à teoria crítica da sociedade, pois ambas podiam negar o *status quo* e resistir "à consciência empírica" (cf. Jay, 1984: 136s.). Tal como Brecht, Adorno considerava, pois, o tipo de recepção dependente da estratégia de produção. O seu conceito de composição como "descodificação" de "realidade social"²² não pode separar-se da sua exigência de ouvintes que fossem capazes de "responder à música criticamente e com conhecimento de causa", nas palavras de Jay (1984: 139)²³. Esse conceito dirigia-se, pois, também contra a "quarta parede" na música, que funcionava de uma forma similar à "quarta parede" no teatro. Em vez de ser produzida e recebida, ou como "acção representada" que suscita o envolvimento emocional dos ouvintes (música programática, música instrumental no sentido já definido por Haydn: "expressão de personagens" ou "caracteres"), ou como *objecto sonoro* desprovido de qualquer significado²⁴, a música deveria tornar-se — tal como o teatro de Brecht — "colóquio" acerca da sociedade. A recusa da "comunicabilidade fácil" (Jay, 1984: 137) que opunha Adorno a Eisler em matéria de "música utilitária" ou "comunitária" (Adorno, 1932: 123s.) era precisamente, afinal, aquilo que o aproximava de Brecht²⁵.

Mas a "quarta parede" tinha vindo para ficar e não deixa de continuar-se a impor-se nos nossos dias. Nenhum realizador de cinema dos anos trinta (e muito menos Rousseau, há duzentos anos) podiam certamente sonhar com uma "ilusão" tão perfeita e com um tão profundo envolvimento de intérpretes e espectadores como o agora atingido pelas telenovelas, que são o verdadeiro ponto culminante — enquanto sistema sociocomunicativo — do ideal de ópera delineado pela burguesia esclarecida setecentista. A máscara cola-se aqui tão perfeitamente à cara que as personagens deixam de ser personagens e os

22 Carta a Ernest Krenek de 1932, citada em Jay (1984: 138).

23 Eis o que se torna evidente num dos mais importantes ensaios de Adorno sobre a problemática da recepção, publicado em 1938 (Adorno, 1938) e nas suas lições de 1961/62 proferidas na Universidade de Frankfurt, publicadas em 1968 com o título *Introdução à Sociologia da Música* (Adorno, 1962).

24 Não cabe aprofundar aqui a discussão em torno do conceito de *música absoluta* desde o modelo de identificação do iluminismo burguês até ao conceito de Hanslick (música como *Selbstzweck* ou fim em si), elaborado cerca de 1850 em oposição à estética wagneriana (cf. Hanslick, 1854) e por sua vez relacionado com a tendência à *reifificação* — música que se torna, cada vez mais, mercadoria (cf. Adorno, 1932: 103).

25 Eis um aspecto que podia alimentar a discussão em torno da *crítica da cultura* e teoria estética de Adorno (1970). Quanto a Eisler, não se trata aqui, nem da sua música de cinema, nem da de teatro (em grande parte composta para as peças "épicas" de Brecht), nem ainda da sua música de concerto, mas sim exclusivamente da sua "música comunitária" (*Gemeinschaftsmusik*), uma espécie de *Gebrauchsmusik* com "impacto imediato nos seus destinatários" (Jay, 1984: 137). O próprio Eisler fazia tal distinção num discurso de 1935 (em Boston) e chamava a essa música "arte militante" contra o fascismo ou, por outras palavras, "o lado de agitação propagandística" (*agitational propagandistic side*) da sua arte (Eisler, 1973: 268s.).

espectadores deixam de ser espectadores: todos interagem como pessoas reais. As vidas privadas que o pequeno *écran* parece surpreender no seu dia-a-dia (qual *voyeur* a espreitar pelo buraco da fechadura do vizinho) parecem pertencer à vida quotidiana e seguir o seu curso diário tal como as vidas privadas dos receptores. A saga representada em Bayreuth, narrando o início e o fim de um mundo nas roupagens de *vidas heróicas* (**O Anel do Nibelungo**), destinada a ser presenciada ao longo de uma semana, num teatro especialmente desenhado com o objectivo de fazer mergulhar o espectador na *aparência do natural*, bem longe das banalidades da *vida quotidiana*, torna-se, nas telenovelas, a saga de um mundo obviamente insusceptível de mudança, isto é, a saga da própria vida quotidiana, a ser presenciada meses ou anos a fio, de preferência por tempo ilimitado (no que respeita ao início e ao fim da *performance*), tal como a *vida quotidiana* dos próprios telespectadores, a quem agora se torna possível mergulhar na *aparência do natural* sem ter de abandonar o lar²⁶. A "ilusão perfeita" que torna o espectador "incapaz de distinguir entre ficção e vida real" (Adorno e Horkheimer, 1944: 147) é levada a tal ponto que a acção ficcional — por exemplo, a moral ou os "valores familiares" relacionados com o comportamento das personagens — pode mesmo passar a ocupar um lugar central na vida política, tornando-se objecto dos cuidados e declarações públicas de estadistas bem reais²⁷: porque as telenovelas reproduzem sentimentos, emoções, modelos de comportamento social, e, ao tomarem parte nos serões familiares, absorvendo-os, suscitam uma identificação tão imediata com as situações representadas que qualquer desvio relativamente ao mais largo consenso parece perigoso para a ordem estabelecida. O perigo vem certamente do facto de as personagens ficcionais poderem *manipular* a opinião pública mais efectiva e instantaneamente do que os políticos da vida real através das suas máquinas de propaganda. Nas telenovelas a relação autoritária do produtor para com o receptor tem de ser posta ao serviço de relações similares na vida real. Se o *establishment* está tão interessado nelas é precisamente porque parecem ser a melhor *escola* de conformismo.

Por isso, "o advento da era da cultura mediática total" que "remonta a finais dos anos quarenta ou à década de cinquenta" (Jameson, 1991: 355) trouxe consigo uma disseminação explosiva e planetária do sistema sociocomunicativo desenvolvido pela classe média esclarecida setecentista: como se só nos nossos dias, na "terceira fase do capitalismo", com o estabelecimento do "mercado mundial" e a simbiose entre "mercado e *media*" de que fala Jameson (1991: XIX, 275s., 399s.), se tivessem criado as condições técnicas e materiais capazes de conferir alguma consistência real ao ideal iluminista burguês de "promoção da humanidade" (significando *toda* a humanidade) como *função* de uma

²⁶ Quanto aos conceitos de *heroic life* e *everyday life*, cf. Featherstone (1992).

²⁷ Tal foi o caso do presidente Bush e do vice-president Quayle nas suas declarações públicas (Julho, 1992) sobre a decisão de ter uma criança, sendo mulher solteira, tomada por Murphy Brown, uma personagem de ficção da TV...

estrutura de comunicação baseada no efeito de ilusão e identificação. Simultaneamente, a extensão em que a *estrutura* condicionou a *função* e conduziu à *manipulação* (em vez de *emancipação*) também nunca se tornou tão evidente como hoje em dia. Tal é o caso do moderníssimo *know how* posto ao serviço da encenação de comícios ou eventos políticos transmitidos pelos *media*, através do qual tudo é racionalmente planeado com o objectivo de suscitar a adesão (emocional, "espontânea") dos destinatários ou receptores²⁸. Do mesmo modo, se, nas séries de TV, não é, por vezes, claro onde acaba o segmento ficcional e onde começa o da publicidade comercial resulta não só do facto de os actores serem os mesmos (como nota Jameson, 1991: 275), mas também, e sobretudo, do facto de tanto a ficção como a publicidade serem baseadas na mesma estratégia sociocomunicativa.

A "cultura mediática total" deu origem ao culto da imagem e aos promotores de imagem como nunca antes. Estes estão por detrás de personalidades públicas (da arte, do desporto, dos negócios e, é claro, da política) e por detrás de empresas, da publicidade de qualquer "produto": todos cuidam da sua "imagem", todos põem em marcha máquinas cada vez mais complexas e racionalizadas para suscitar a identificação espontânea do receptor ou consumidor, para mudar artifício em *aparência do natural*, para fazer que a máscara se cole à cara²⁹. O ponto culminante do modelo de identificação desenvolvido pela burguesia desde a era das Luzes encontra-se, pois, nos nossos dias, não tanto no teatro e na ópera, mas mais nas telenovelas e séries de TV, na maioria esmagadora dos filmes, na publicidade e na propaganda política (mormente a mediática).

É contra estas estratégias na arte e na vida que Brecht e Adorno desenvolvem os seus modelos de comunicação alternativos. Pretendiam com isso recuperar complexidade (potencial crítico) na recepção, em contraste com a tendência à manipulação, que incluía, para Adorno, tanto a arte oficial nos chamados regimes totalitários³⁰ como a arte como simples mercadoria, neutralizada no seu potencial comunicativo emancipatório pelas indústrias da cultura. Tinham em mente um sistema sociocomunicativo onde a arte pudesse revelar e tornar compreensível a cada um o que está por detrás das aparências, onde a ilusão fosse desconstruída como artifício ou dissimulação. Viam na comunicação artística um modelo para o que devia ser a acção comunicativa em geral: desmascarar as aparências para tornar visível a verdade das relações sociais, incluindo a autoconsciência do eu como eu social. Propunham, portanto, um terceiro modelo de "esclarecimento" que também pode ser considerado um "modelo de civilização", na medida em que pressupunha novas coacções emocionais, suscitadas pela vigilância e distância críticas, novos consensos sociais nas maneiras de lidar com a arte, uma nova compreensão

28 A utilização do modelo de identificação, nos anos trinta, nomeadamente pela Alemanha nazista (com vista à "intervenção igual" ou *Gleichschaltung* por meio das artes, dos *media* e da estetização da política) só é diferente da que se pratica nos nossos dias no que respeita ao conteúdo...

29 Segundo Guy Debord, a imagem tornou-se a forma final da reificação mercantil. Cf. Jameson (1991: 276ss.), que sublinha no pós-modernismo a "transformação da realidade em imagens" (Featherstone, 1991: 58). Contudo, de acordo com os processos aqui caracterizados, talvez fosse preferível falar da *dissimulação* ou *simulação* da realidade em imagens.

30 Nem Brecht, nem Adorno, ambos marxistas, tiveram qualquer influência decisiva na política cultural dos chamados Estados proletários, que igualmente acolheram a herança do iluminismo burguês nas estratégias sociocomunicativas do "realismo socialista".

da sociedade e das relações sociais através da arte. Propunham um modelo de arte que pode ser considerado o mais radical de entre as "vanguardas" desde fins do século XIX: arte como "sociologia"³¹.

Resistindo, contudo, a todas as contra-correntes, a herança do iluminismo burguês não só tem sobrevivido como até se tem consolidado e expandido com o mercado e a globalização. Parece hoje em dia tão triunfante mundialmente como o próprio mercado — o que pode dar-nos, sem dúvida, uma chave para o significado de "pós-modernidade".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1932), "Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1 (1/2; 3).
- ADORNO, Theodor W. (1938), "Über den Fetischcharacter in der Musik und die Regression des Hörens", in: Adorno (1970 ss.): XIV, 14-50.
- ADORNO, Theodor W. (1962), "Einleitung in die Musiksoziologie", in: Adorno (1970 ss.): XIV, 169-433.
- ADORNO, Theodor W. (1970), "Ästhetische Theorie", in: Adorno (1970 ss.): VII.
- ADORNO, Theodor W. (1970ss.), *Gesammelte Schriften*, 20 vols., Frankfurt, Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W., e Max Horkheimer (1944), "Dialektik der Aufklärung — Philosophische Fragmente", in: Adorno (1970 ss.): III.
- ADORNO, Theodor W., e Hanns Eisler (1947), "Komposition für den Film", in: Adorno (1970ss.): XV, 7-155.
- BALET, Leo, e E. Gerhard (1936), *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1979.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction — critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- BRECHT, Bertolt (1927), "Sollen wir nicht die Ästhetik liquidieren?", in: Brecht (1977): 68-70.
- BRECHT, Bertolt (1938), "Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"", in: Brecht (1977): 108-118.
- BRECHT, Bertolt (1940), "Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt", in: Brecht (1977): 208-221.
- BRECHT, Bertolt (1955), "Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles", in: Brecht (1977): 20-35.
- BRECHT, Bertolt (1977), *Schriften über Theater* (ed. Werner Hecht), Berlin, Henschelverlag.
- BURMEISTER, Joachim (1606), *Musica Poetica: Definitionibus et Divisionibus*

³¹ A necessidade de liquidar a velha estética, tomando o ponto de vista da sociologia, é claramente expressa tanto por Brecht (1927: 68s.) como por Adorno, o qual, como vimos, considerava o seu modelo de comunicação musical "teoria crítica da sociedade". Não cabe discutir aqui a extensão em que o "modelo de modernismo" de Adorno — designadamente na música — coincide com o expressionismo (cf. Jay, 1984: 130).

- Breviter Delineata**, Rostock, Stephanus Myliander.
- DAHLHAUS, Carl (1978), **Die Idee der absoluten Musik**, Kassel e Munique, Bärenreiter e DTV.
- DE PLACE, Adelaïde (1989), **La Vie Musicale en France au Temps de la Revolution**, Paris, Fayard.
- DESCARTES, René (1649), **Les Passions de l'Ame**, Paris, Chez Henri Le Gras.
- EISLER, Hanns (1935) [Ansprache bei Solidaritätskonzerten], in: do mesmo, "Musik und Politik. Schriften 1924-1948" (ed. crítica de Günter Mayer), in: H. Eisler, **Gesammelte Werke**, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973: III/1, 266-271.
- ELIAS, Norbert (1936), **O Processo da Civilização**, 2 vols., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1989.
- ELIAS, Norbert (1969), **A sociedade da corte**, Lisboa, Estampa, 1987.
- ELIAS, Norbert (1991), **Mozart. Sociologia de um gênio**, Lisboa, Edições Asa, 1993.
- FEATHERSTONE, Mike (1991), **Consumer Culture & Postmodernism**, Londres, Sage.
- FEATHERSTONE, Mike (1992), "The Heroic Life and Everyday Life", **Theory, Culture & Society**, IX/1 (1992): 159-182.
- HABERMAS, Jürgen (1962), **Strukturwandel der Öffentlichkeit— Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft**, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- HANSLICK, Eduard (1854), **Vom Musikalisch Schönen**, ed. Klaus Mehrner, Leipzig, Reclam.
- JAUSS, Hans Robert (1977), **Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik**, vol. 1: **Versuche im Feld der Ästhetischen Erfahrung**, Munique, Wilhelm Fink.
- JAMESON, Frederic (1991), **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism**, Durham, Duke University Press.
- JAY, Martin (1984), **Adorno**, Londres, Fontana.
- KADEN, Christian (1984), **Musiksoziologie**, Berlim, Verlag Neue Musik.
- KANT, Immanuel (1784), "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?", in: I. Kant, **Werke**, 7 vols., Darmstadt, 1983: VI, 51-61.
- LOTMAN, Juri M. (1973), "Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts", in: **Kunst als Sprache— Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst** (do mesmo), Leipzig, Reclam, 1981: 269-294.
- LUKE, Timothy W. (1990), **Social Theory and Modernity**, Londres, Sage.
- MOWATT, Edward L. (1990), "Marx, Marxism and alienation in History" in: **Reason and History or only a History of Reason?** (ed. Philip Windsor), Londres, Leicester University Press, 1990: 43-55.
- ROBERTSON, Roland (1992), **Globalization. Social Theory and Global Culture**, Londres, Sage.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768), *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne.
- RUMMENHÖLLER, Peter (1978), *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen.
- RUPP, Jan C. C. (1992), "Civilization and Democracy. A Note on the Nibert Elias Theory of the Civilizing Process", comunicação apresentada in: *Theory, Culture & Society 10th Anniversary Conference*, Agosto de 1992, Champion, Pennsylvania.
- SCHOLES, P. A. (ed.) (1959), Dr. *Burney's Musical Tours in Europa*, 2 vols. Londres, Oxford University Press.
- THOMPSON, John B. (1990), *Ideology and Modern Culture*, Cambridge, Polity Press.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1984), "**Pensar é morrer**" ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993 [versão portuguesa revista da dissertação: "*Denken ist Sterben*" oder das *Opernhaus von Lissabon (São-Carlos-Theater) im Wandel sozial-kommunikativer Systeme vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zu unserer Zeit*, Berlim, Humboldt Universität, 1984. Edição alemã remodelada e ilustrada, com o título *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel, Bärenreiter, 1999].
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1988), "Auf der Spur von Rousseau in der Wagnerschen Dramaturgie", in: *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" Dresden*, 12 (1988): 607-624.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1993), "Belcanto-Kultur und Aufklärung: Blick auf eine widersprüchliche Beziehung im Lichte der Opernrezeption", in: *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie — Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag* (eds. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech e Gerhard Scheit), vol. II: *Musik-Theater*, Hamburg, Von Bockel, 1993: 11-41.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1994), "Música e crítica da cultura na colaboração de Eça de Queiroz para a *Gazeta de Portugal* e o *Disctricto de Evora*", in: *Queirosiana*, 5-6 (1994): 173-191.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1996), "Música e literatura romântica", in: Helena Buescu, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, (1996): 329-336.
- WOUTERS, Cas (1986), "Formalization and Informalization: Changing Tension Balances in Civilizing Processes", in: *Theory, Culture & Society*, 3/2 (1986).

Recebido em: 20/12/2018 | Aprovado em: 20/02/2019



DOSSIÊ ÓPERA, TECNOLOGIA E NOVOS MEDIA

A AURA DA ÓPERA NA ÉPOCA DA SUA
QUEDA ANUNCIADA¹

João Pedro Cachopo

CESEM-NOVA/FCSH & University of Chicago

E-mail: jpcachopo@gmail.com

jpcachopo@fcs.unl.pt

jpcachopo@uchicago.edu

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24868>

RESUMO

Este artigo debruça-se sobre três objectos operáticos recentes: os *live films* de **Tosca**, **La Traviata** e **Rigoletto**, produzidos por Andrea Andermann (lançados numa caixa de DVD/Blu-ray em 2016); o projecto “Maria by Callas” de Tom Volf (em curso desde 2017); e as transmissões em directo de teatros de ópera para salas de cinema, em particular as do Metropolitan Opera House e da Royal Opera House (desde 2006 e 2008, respectivamente). Com base no seu exame, discute-se o paradoxo da persistência da aura no contexto da crescente mediatização da paisagem cultural contemporânea. Este paradoxo traduz-se na coexistência entre o entusiasmo pela reprodução e pela remediação tecnológicas e o fascínio pelos valores da originalidade, da autenticidade e da presença. De que modo este paradoxo se desdobra no caso da ópera e até que ponto é possível ultrapassá-lo são as questões que norteiam este ensaio.

Palavras-chave: Ópera, Filme, Aura, Tecnologia, Remediação.

ABSTRACT

*This article focuses on three recent operatic objects: Andrea Andermann’s live films of **Tosca**, **La Traviata**, and **Rigoletto** (released in a DVD/Blu-ray box set in 2015); Tom Volf’s “Maria by Callas” project (on-going since 2017); and the live broadcasts from opera houses to movie theaters, particularly those from the Metropolitan Opera House and the Royal Opera House (since 2006 and 2008, respectively). Based on their examination, I discuss the paradox of the persistence of aura within today’s increasingly mediatized cultural landscape. This paradox takes the form of the coexistence between an enthusiasm for technological reproduction and remediation, and a fascination with the values of originality, authenticity, and liveliness. How this paradox unfolds in the case of opera and to what extent it can be overcome are the questions orienting this essay.*

Keywords: Opera, Film, Aura, Technology, Remediation.

1 Este artigo é parte de um projecto que recebeu financiamento do Horizon 2020 research and innovation programme da União Europeia sob o “grant agreement” número 708601.

UM PRESENTE PARADOXAL

Muito se tem escrito sobre a relação entre ópera, cinema e televisão desde a viragem do século XX para o século XXI.² A emergência de novos media exacerbou este debate, no qual as vantagens e as desvantagens da reprodução e da remediação do espectáculo operático estão longe de reunir consenso. Se alguns observadores encaram a proliferação de “cópias” audiovisuais como uma ameaça à “originalidade” da experiência ao vivo, outras vozes — de mundo da cultura ao universo da academia — destacam ao invés o potencial artístico dos deslocamentos e metamorfoses permitidos por estes novos experimentos multimédia.

Neste contexto, o presente ensaio constitui mais um aprofundamento do diagnóstico do que uma tomada de posição. Por um lado, reconhece-se o potencial a um só tempo estético e político da reprodutibilidade tecnológica — potencial que, como é sabido, Walter Benjamin foi um dos primeiros teóricos a destacar no seu ensaio sobre a “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”. Por outro lado, evita-se ceder a falsos entusiasmos e a celebrações ingénuas. Em resumo, apesar de favorecer a hipótese de que a tecnologia constitui um estímulo para a experiência e a criação operáticas, o meu propósito neste ensaio não é o de fazer mais uma apologia da reprodução mecânica e digital, mas o de escrutinar o paradoxo que julgo caracterizar o cenário cultural em que nos encontramos.

Este paradoxo traduz-se da seguinte forma: vivemos numa sociedade global dominado por novas tecnologias e novos media, na qual as virtudes da reprodução e da remediação são constantemente postas em evidência. Neste capítulo, as últimas duas décadas decorreram a um ritmo vertiginoso. Ao mesmo tempo, esta tendência tecnológica vai de mãos dadas com discursos e práticas culturais, nas quais a cópia reproduzida e remediada é amiúde louvada, não porque questiona, mas porque promove sentidos de autenticidade, verdade e presença – sentidos que associamos à experiência do original. Por outras palavras: por mais que a noção de aura pareça ultrapassada, as caracte-

2 Os tópicos discutidos vão do subgénero do filme-ópera à herança operática do cinema, passando pela remediação televisiva de representações cénicas de ópera e pelo uso de música operática no cinema. Leia-se, por exemplo: Jeremy Tambling, *Opera, Ideology, and Film* (Manchester: Manchester University Press, 1987); Marcia Citron, *Opera on Screen* (New Haven: Yale University Press, 2000); David Schroeder, *Cinema's Illusions, Opera's Allure: The Operatic Impulse in Film* (New York: Continuum, 2002); Michal Grover-Friedlander, *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera* (Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2005); *When Opera Meets Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010) e Jeongwon Joe, *Opera as Soundtrack* (Farnham: Ashgate, 2013). Os seguintes volumes colectivos merecem também ser referidos: Jeremy Tambling (ed.), *A Night in at the Opera: Media Representations of Opera* (London: John Libbey, 1994); Jeongwon Joe & Rose Theresa (eds), *Between Opera and Cinema* (New York: Routledge, 2002) e Aude Ameille et al. (eds) *Opéra et cinéma* (Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2017). Para uma síntese, consulte-se: Mervyn Cooke, “Opera and Film”, in *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, ed. Mervyn Cooke (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 267-290. Para uma discussão filosófica

terísticas associadas à ideia de original continuam a exercer um fascínio e uma influência inegáveis. Reconhecer este facto — que o louvor da cópia co-existe com o enlevo pelas características do original — não pode deixar de nos surpreender diante do reiterado anúncio do declínio da aura. Com efeito, e para esclarecer a metáfora que dá o título a este artigo, tudo se parece passar como se a morte do original fosse celebrada para logo se prestar homenagem à função soberana por ele desempenhada.

Para dar corpo a este diagnóstico, vou centrar-me na análise de três exemplos concretos cuja consideração constituirá o centro deste ensaio. São estes 1) uma caixa de DVDs e Blu-rays lançada em 2016 com três “filmes ao vivo” [*live films*] de três óperas célebres (*Tosca*, *La Traviata*, e *Rigoletto*), concebidos e produzidos por Andrea Andermann; 2) o projecto multimédia “Maria by Callas”, do qual fazem parte um filme-documentário, uma exposição, uma colecção de gravações e três livros, iniciado por Tom Volf em 2017; 3) as séries de transmissões em directo de teatros de ópera para salas de cinema, em particular as da Metropolitan Opera House de Nova Iorque e da Royal Opera House de Londres. Considerados em conjunto, estes projectos têm a vantagem de serem bastante diversos na suas formas e conteúdos, cobrindo dessa forma uma grande variedade de sensibilidades artísticas e motivações culturais. Eles exibem, contudo, diversas características em comum, entre as quais o seu tema operático e ainda, como tentarei demonstrar no que se segue, o facto de constituírem instanciações paradigmáticas do paradoxo para cujo diagnóstico pretendo contribuir com estas reflexões.

AO VIVO DE ROMA, PARIS E MANTUA

Lançado em 2016, esta caixa de DVDs e Blu-ray (figura 1) inclui versões fílmicas de *Tosca*, *La Traviata* e *Rigoletto* — três *hits* operáticos que foram gravados e transmitido em directo para as televisões de mais de 100 países em todo o mundo a partir de edifícios criteriosamente selecionados em Roma, Paris e Mântua. A razão destas escolhas deve ser esclarecida. Andrea Andermann concebeu estas revisitações das óperas de Puccini e Verdi enquanto “live films”. Que quer isto dizer? Duas coisas, fundamentalmente. Primeiro, que estes filmes ópera foram não apenas gravados mas também transmitidos televisivamente para mais de cem países em todo o mundo. Segundo, que nem os lugares nem as horas do dia e da noite em que as gravações e transmissões tiveram lugar foram deixados ao acaso.



Fig. 1 Capa da caixa de DVDs 3 *Live Films*: *Rigoletto in Mantua* [dir. Marco Bellochio], *La Traviata in Paris* [dir. Patroni Griffi] & *Tosca in Rome* [dir. Patroni Griffi]. Concepção e produção de Andrea Andermann.

Com efeito, as três óperas foram interpretadas e gravadas como espectáculos ao vivo *nos lugares e às horas* prescritas pelo libreto e pela partitura. O dispositivo funcionou particularmente bem no caso de **Tosca**, uma vez que Puccini escolhera como pano-de-fundo para esta ópera três edifícios icónicos em Roma: a igreja de Sant'Andrea della Valle, o Palazzo Farneze e o Castel Sant'Angelo³. Vale a pena dar a palavra ao próprio Andrea Andermann para percebermos o que está em causa nesta “Tosca electrónica”:

Esta representação [performance] da ópera **Tosca** de Giacomo Puccini foi concebida nos termos específicos de uma transmissão televisiva “nos lugares e às horas de Tosca”. Ou seja, os cantores representaram cada acto nos edifícios monumentais prescritos pelo compositor: ao meio-dia na igreja de Sant'Andrea della Valle, durante a noite desse mesmo dia no Palazzo Farneze e ao amanhecer do dia seguinte no Castel Sant'Angelo. [...] O maestro dirige a orquestra noutra local, com os diversos intervenientes conectados por televisão em circuito fechado. É assim que a televisão, como que fragmentando para logo de novo reconstituir a ópera de Puccini, se eleva em estatura, em termos técnicos e criativos. Mas tudo isto *com todo o respeito pelo original* [itálicos meus], seguindo, num certo sentido, a investigação esmerada que o próprio Puccini empreendera em Roma ao longo de vários anos. E, de novo, é a televisão que possibilita a transmissão em directo para o mundo inteiro desta produção única: um “filme em directo” [*live film*], portanto, empregando as várias formas de comunicação ao alcance do “Homem Audiovisual” contemporâneo.⁴

Esta breve mas elucidativa descrição contém elementos importantes que lançam luz sobre a letra e o espírito do projecto. Por um lado, a complexidade e as virtudes da reprodução tecnológica são postas em destaque. Nem a filmagem nem a transmissão seriam possíveis sem o apoio de complexas e inovadoras formas de comunicação, gravação e transmissão. Por outro lado, tudo foi feito, a julgar pelas declarações enfáticas de Andermann, *com todo o respeito pelo original*.

Detenhamo-nos neste ponto para perguntarmos o que aqui se entende por original. A um certo nível, o “original” destas óperas reproduzíveis mais não é do que o género operático em si mesmo. Deste ponto de vista, o desafio é o de pôr o medium televisivo ao serviço da ópera. Não causa, por isso, espanto que Andermann aluda, num outro passo das suas notas em que o fas-

³ Deve referir-se que esta não foi a primeira tentativa de filmar **Tosca** nos lugares originais em Roma. Gianfranco de Bosio tentara já fazê-lo no seu filme-ópera de 1976, tendo obtido autorizações para todas as localizações, com a excepção do Palazzo Farnese. Para mais pormenores, leia-se Richard Fawkes, *Opera on Film* (London: Duckworth, 2000), p. 176.

⁴ ANDERMANN, Andrea, “Electronic Tosca”, in livreto de *3 Live Films: Rigoletto in Mantua, La Traviata in Paris, Tosca in Rome*, DVD/Blu-ray, Naxos 2.110374-77 (2016), p. 14. Salvo indicação em contrário, todas as traduções incluídas neste ensaio são da minha responsabilidade.

cínio pela fusão entre o corpo e máquina cintila com particular nitidez, a uma “simbiose entre o diafragma do cantor e o diafragma da câmara”⁵. Ao mesmo tempo, este entendimento do original não faz inteiramente justiça à singularidade da ideia de Andermann. É que a noção de “original” parece referir-se nestes casos não só à ópera em geral mas também a esta ou aquela ópera em particular. **Tosca**, **La Traviata** e **Rigoletto** são tomadas não apenas na integralidade dramático-musical das suas partituras e libretos (o que acontece em qualquer produção cénica ou filmica destas óperas a não ser que se efectuem cortes ou se cante noutra língua) mas ainda na singularidade espaço-temporal dos seus dramas — tal como se imagina que tiveram lugar em *lugares [concretos] e a horas [específicas]*.

O início do terceiro acto de **Tosca**, em que vemos Plácido Domingo cantar “E lucevan le stelle” no terraço do Castel Sant’Angelo contra o pano-de-fundo da Basílica de São Pedro em Roma (figura 2), dá-nos uma excelente pedra-de-toque para clarificar esta dimensão decisiva do projecto. Com efeito, está mais em causa, nestes filmes ópera ao vivo, do que simplesmente deslocar a ópera do palco para o ecrã. Trata-se, também, de devolver **Tosca** à Roma original da imaginação de Puccini, sugerindo que é possível atingir um nível de autenticidade mais profundo. Esta autenticidade já não é a do *hic et nunc* de uma produção cénica de **Tosca**, mas antes a do *hic et nunc* dos lugares “verdadeiros” e das horas “correctas” que servem de pano-de-fundo ao enredo trágico. Somos convidados a testemunhar o “milagre” de uma cópia que é potencialmente melhor do que o original — melhor, contudo, não enquanto cópia que se distancia do original, mas enquanto cópia que, ao reflectir o original, acaba por penetrá-lo em busca de uma verdade mais autêntica e profunda. A perda correspondente à troca da co-presença real entre espectadores e intérpretes (numa sala de espectáculos) pela sintonização virtual entre telespectadores (onde quer que estes estejam) e intérpretes (actuando nos lugares e às horas “reais” da tragédia) parece irrelevante se comparada com o que se ganha em troca: a fantasia de uma ficção mais real do que a realidade de uma performance ao vivo. Por fim, é a aura do original — uma autenticidade em modo de excesso e desafiando a fronteira entre a vida e a arte — que é simultaneamente ultrapassada e conservada pela cópia.⁶



Fig. 2 Plácido Domingo como Cavaradossi em **Tosca** (1992) de Patroni Griffi.

⁵ ANDERMANN, Andrea, citado in *ibid.*, p. 13.

⁶ Para outra perspectiva acerca do projecto de Andermann, centrada na análise de *Rigoletto in Mantua*, leia-se Christopher Morris, “The Mute Stones Sing: *Rigoletto* Live from Mantua,” *TDR: The Drama Review*, Vol. 59, No. 4 (Winter 2015 [T228]), 51-66. Salientando a dimensão “site-specific” do projecto, Christopher Morris sugere que o encontro entre a representação em directo [*live*] e os cenários defuntos [*dead*] e carregados de história (entre os quais o Palazzo del Te, o Palazzo Ducale e o Teatro Bibiena de Mântua) perturba também um conjunto de dicotomias típicas da tradição da operática como as que opõem animado e inanimado, presença e ausência, e inércia e vivacidade.

AO VIVO DO MUNDO DOS MORTOS

A busca de uma verdade para além da ficção está igualmente presente no projecto *Maria by Callas*. Concebido por Tom Volf, este projecto multimédia — que deveria envolver, na sua versão original, um filme-documentário, uma exposição, três livros, e uma colecção de CDs e DVDs — procura reunir as vertentes pessoal e artística de Maria Callas a fim de “descobrir [segundo um comunicado de imprensa disponível on-line] a última das divas, apresentando-se a si mesma pela primeira vez na primeira pessoa através de documentos únicos, mantidos em segredo por mais de quarenta anos pelos seus conhecidos nos quatro cantos do mundo”⁷. Também, neste caso, se sublinha a realidade da reprodução e da remediação. À entrada do museu *La Seine Musicale*, onde a exposição esteve patente de 16 de Setembro a 14 de Dezembro de 2017, o visitante era acolhido por uma espécie de hidra escultórica de múltiplos ecrãs, nos quais gravações em vídeo de actuações e entrevistas de Maria Callas se encontravam assincronicamente justapostas. Na sua fragmentariedade e dispersão, esta escultura dava o tom ao resto da exposição (figura 3).

Ao mesmo tempo, a ênfase na reprodução tecnológica — o fascínio com a multiplicação de cópias audiovisuais capazes de recordar momentos únicos bem como reproduzir “o virtuosismo, a técnica vocal e a emoção veiculadas pela voz de Maria Callas”⁸ — vai de mãos dadas com a ideia de que o propósito último destes traços múltiplos e multiplicáveis é o de reconduzir ao original: a singularidade de Maria Callas não só como cantora mas também como pessoa. Com efeito, uma das características mais surpreendentes do projecto consiste no seu afã de se apresentar como uma tentativa totalmente nova de descobrir a “mulher [Maria] por trás da lenda [Callas]”, como se a tentativa de captar a verdade do indivíduo por trás do mito do artista não fosse um tropo comum, demasiado comum (especialmente no caso de Maria Callas).

Isto seria porventura menos problemático se o filme, no seu proclamado esforço de devolver a voz a Maria Callas, não acabasse por exercer as prerrogativas de um ventríloquo. Não me deterei aqui no facto de que as suas cartas são lida, nas versões em francês e em inglês do documentário por Fanny Ardant e Joyce DiDonato (a primeira das quais, pormenor que não me parece irrelevante, já tinha interpretado Maria Callas no *Forever Callas* de Zeffirelli). Não me deterei neste pormenor, portanto, não porque me pareça irrelevante, mas porque julgo que o âmago da questão é outro. O filme, com efeito, é apresen-



Fig. 3 Escultura de ecrãs à entrada da exposição “*Maria by Callas*” (2017) no museu La Seine Musicale em Paris.

⁷ Comunicado de imprensa “*Maria by Callas*. Un projet de Tom Volf”. <http://www.mariabycallas.com/> (acesso a 24 e Abril de 2018).

⁸ <http://www.mariabycallas.com/> (acesso a 24 e Abril de 2018).

tado e está organizado como se Maria Callas tivesse de ser emancipada por outrem. “Sabemos muito pouco acerca da verdadeira Maria por trás de ‘La Callas’. Toda a sua, sentiu-se incompreendida”, lê-se numa outra nota sobre o filme. “Mas o filme de Tom Volf revelará uma sua vertente completamente distinta: exhibirá o conflito entre duas personalidades, uma que deseja fama planetária, outra que sonha com uma vida simples: Maria e Callas”⁹. A julgar por esta descrição, é como se, além de ser incompreendida por quem a rodeia, ela fosse também incapaz de se decidir acerca do que verdadeiramente deseja — como se, pior ainda, somente este documentário pudesse compensar a confusão da diva e reunir os fragmentos dispersos da sua vida e carreira. Em face “deste conflito [entre Maria e Callas], em que um dos lados capitula diante do outro, o filme de Tom Volf procura reconciliar Maria e Callas”¹⁰.

O discurso em torno do projecto antecipa como o documentário girará em torno da dualidade entre Maria e Callas, dando também uma ideia de como esta dualidade é mobilizada na promoção de um filme que promete ser a um só tempo operático (na seu tom) e cinematográfico (no seu ritmo). Torna-se assim por demais evidente que o objectivo não é bem o de captar a verdade acerca de Maria Callas. O título – *Maria by Callas* – não podia ser mais honesto no modo como articula a relação dos termos: em jogo não está a “verdade” acerca da mulher *independentemente* do mito, mas a “verdade” acerca da mulher *à luz* do mito. Já não o mito da cantora idiossincrática e caprichosa mas o mito da mulher cuja vida e morte, alegria e sofrimento, paixões e desilusões, se assemelham às das personagens que incarnou enquanto artista. A sua “vida extraordinária”, lê-se no mesmo documento, “dava um romance ou uma ópera trágica”¹¹. Por fim, é ainda a lenda da artista excepcional — cujos dotes extraordinários só uma vida trágica e uma carreira conturbada poderiam igualar — que sai reforçada.

AO VIVO DO TEATRO DE ÓPERA

Os méritos da reprodução tecnológica, incluindo a façanha de reunir, como que num golpe de mágica, imediatez e mediação, estão igualmente no âmago do debate sobre as hoje populares transmissões em directo de teatros de ópera para salas de cinema. Lançado por Peter Gelb em 2006, a série *The Met: Live in HD*, o mais famoso entre estes programas, deixou, segundo Charles Affron e Mirella Jona Affron, “uma marca da maior profundidade e amplitude no atlas cultural”¹². Na verdade, é hoje maioritária

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Ibid.

12 Charles Affron e Mirella Jona Affron, *Grand Opera: The Story of the Met* (Oakland: University of California Press, 2014), p. 356; para uma apreciação sumária da gestão de Gelb à frente da Metropolitan Opera (de 2006 a 2013), leia-se, na sua integralidade, o capítulo “In the Age of New Media, 2006-2013”, *ibid.*, pp. 349-392.

Fig. 4 Mariusz Kwiecien como Don Giovanni e Malin Bystrom como Donna Anna. Encenação de *Don Giovanni* de Mozart por Kasper Holten. Royal Opera House, 2014. Fotografia: Tristram Kenton



a apreciação segundo a qual, independentemente das suas virtudes ou defeitos, a iniciativa de Gelb não se limitou a dar início a uma nova era na história do Metropolitan Opera, mas inaugurou um novo paradigma na recepção do género operático, que, por sua vez, se tem revelado decisiva do ponto de vista da produção.¹³ Neste capítulo, o facto de ser possível a um público diversificado, virtualmente espalhado por todo o mundo, assistir às produções do Met não deve ser menosprezado, mas conta apenas parte da história. Além desta virtude “democratizante”, importa igualmente destacar as potencialidades do medium. A captação em vídeo permite um conjunto diversificado de enquadramentos e movimentos de câmara — do primeiro plano ao plano contrapicado passando pelo travelling à boca de cena — capaz de introduzir perspectivas inacessíveis ao espectador sentado numa sala de espectáculos.

É verdade, contudo, que estas vantagens, sendo inerentes ao uso da câmara de filmar, são comuns a transmissões ou gravações de *produções cénicas* e a *produções filmicas*. Ou seja, muito antes de nos ser dado a ver, em grande plano, o quase-beijo de Don Giovanni e Donna Anna — aqui numa recente produção de **Don Giovanni**, assinada por Kasper Holten, que a Royal Opera House transmitiu a 12 de Fevereiro de 2014 (figura 4) — já vários realizadores, incluindo o próprio Kasper Holten (e muitos outros antes dele), haviam ensaiado, nas suas incursões pelo subgénero do filme-ópera, outros planos menos convencionais e igualmente irredutíveis à perspectiva do “operagoer”¹⁴. Contudo, em filmes-ópera como o **Don Giovanni** (1979) de Joseph Losey ou o **Juan** (2010) de Kasper Holten, o que salta à vista não é apenas a variedade ângulos e enquadramentos, mas também a liberdade de escolha no que toca à localização das cenas. É como se a acção operática se libertasse do espaço teatral: com efeito, nestas versões cinematográficas da ópera de Mozart e da Ponte, o encontro entre Don Giovanni e Donna Elvira e a subsequente “ária do catálogo” de Leporello ocorrem respectivamente às portas do palácio Villa Capra “La Rotonda” em Veneza (figura 5) e numa estação de comboios em Budapeste (figura 6). Já em transmissões de teatros de ópera para salas de cinema, prevalece de novo a noção de que a ópera é uma “obra de arte total” cuja essência, contudo, se decide necessariamente em pal-



Fig. 5 (acima) José van Dam como Leporello e Kiri Te Kanawa como Donna Elvira. **Don Giovanni** (1979) de Joseph Losey.

Fig. 6 (abaixo) Elizabeth Futral como Elvira, Christopher Maltman como Juan, Mikhail Petrenko como Leporello. **Juan** (2010) de Kasper Holten.

¹³ Carolyn Abbate e Roger Parker demonstram esta influência de modo muito concreto, chamando a atenção para uma consequência prática deste fenómeno, num passo à beira do final da sua obra conjunta sobre a história da ópera: “concebem-se hoje as encenações com as câmaras em mente, e é por vezes a perspectiva destas, em detrimento da obtida da fila M da plateia, que é privilegiada.” Carolyn Abbate & Roger Parker, **A History of Opera** (New York: Norton, 2015), 552.

co no contexto de uma representação ao vivo. Uma vez mais, é como se a lógica da cópia (a deslocação para o ecrã) fosse posta ao serviço da experiência original (a primazia do palco).

Tudo isto, naturalmente, não deixa de ter implicações políticas, as quais, no caso do Metropolitan Opera House ou da Royal Opera House, se acham intimamente relacionadas com as suas estratégias de marketing: as transmissões não são apenas a reprodução de uma ópera em particular, ou de uma produção em particular dessa ópera. São também reproduções da experiência ao vivo na Metropolitan Opera House ou na Royal Opera House, cujo “atractivo” é inseparável da aura de exclusividade e requinte que rodeia o simples facto de passar um serão no Lincoln Center ou em Covent Garden. Deslindar esta “dramaturgia institucional”¹⁵, como lhe chamou James Steichen, é importante mas não esgota a análise do discurso subjacente a estas iniciativas. Para compensar a perda em presença, a apresentação destas transmissões tem recentemente jogado com a ideia de que a cópia pode ser melhor do que o original em certos aspectos.

Nos casos das séries *The Met: Live in HD* e *Royal Opera Live*, esta ultrapassagem do original pela cópia deve-se não apenas à possibilidade de alargamento e agilização do olhar sobre a interpretação em palco mas ainda a uma outra componente destas projecções: as chamadas “special features”, ou seja, por exemplo, a apresentação por um anfitrião convidado (geralmente uma cantora ou um cantor) e entrevistas, algumas delas em directo, com os artistas (em geral nos intervalos). Num certo sentido, assistir a uma projecção em directo da Royal Opera House não é apenas tão bom como assistir ao mesmo espectáculo em Covent Garden. É, na verdade, e em certa medida, melhor, que mais não seja porque permite o acesso ao que se está a passar sob, atrás e para além do palco (figura 7, 8 e 9). A adrenalina, antes e durante o espectáculo, no fosso da orquestra e nos bastidores torna-se palpável. Os artistas são entrevistados. Ao mesmo tempo, os movimentos práticos e o vestuário informal do pessoal técnico conferem uma certa *couleur locale* ao ambiente de fundo. Fica-se, além disso, a saber mais acerca das peculiaridades das produções e das transmissões graças a entrevistas pré-gravadas com os encenadores, cenógrafos e figurinistas e reportagens sobre os ensaios.

14 Para uma discussão aturada do subgénero do filme-ópera, leia-se sobretudo Marcia Citron, *Opera on Screen* (New Haven: Yale University Press, 2000).

15 James Steichen, “The Metropolitan Opera Goes Public: Peter Gelb and the Institutional Dramaturgy of *The Met: Live in HD*”, *Music and the Moving Image* 2, no. 2 (Verão de 2009), p. 29.

Fig. 7 (acima) Bastidores durante a transmissão de *Il Trovatore* em 2015. Fotografia: Marty Sohl/ Metropolitan Opera.

Fig. 8 (abaixo) Renee Fleming entrevista Rodian Pogossov como Guglielmo, Matthew Polenzani como Ferrando e Maurizio Muraro como Don Alfonso durante a transmissão de *Così fan tutte* de Mozart. Fotografia: Marty Sohl/ Metropolitan Opera



De certa forma, é como se a quarta parede desaparecesse, embora com motivações que estão nos antípodas das de Brecht. De facto, os meios da produção operática são revelados, não para destruir a ilusão do espectáculo, mas antes para transformar esta revelação num espectáculo em si mesmo. Por fim, a emoção associada à ida à ópera (um fetiche determinado espacialmente) mistura-se com a excitação de seguir uma evento ao vivo (um fetiche determinado temporalmente). Oferece-se ao público um evento dois-em-um: uma representação em parte ao vivo em parte mediatizada, e um *making-of* dessa representação também ela em parte ao vivo em parte mediatizada. Ambos são fetichizados: sabemos perfeitamente bem que não estamos em Nova Iorque, tal como sabemos, ou pelo menos suspeitamos, que as entrevistas seguiram um guião pré-determinado, e no entanto acreditamos. Ou, no mínimo, fruímos o espectáculo como se acreditássemos. A cópia pode bem ser uma cópia. O original pode bem estar perdido. Contudo, a aura de imediaticidade do directo que a cópia retém do original continua tão presente como antes.

AURA INCONSPÍCUA, CÓPIAS AMBIVALENTES

Tiremos algumas conclusões. Apesar das suas muitas diferenças, os casos que acabo de analisar parecem convergir no mesmo paradoxo (o paradoxo a que me referi no início). Por um lado, os filmes de Andermann, o projecto do Volf e a iniciativa de Gelb são o fruto orgulhoso de processos de reprodução, gravação, mediação — e não escondem, antes pelo contrário, o seu estatuto reprodutível. Por outro lado, por mais que estes objectos se apresentem como cópias, a lógica do original é ainda aquela que eles surpreendentemente imitam e perseguem. Na verdade, eles não se limitam a honrar o espírito do original, mas procuram suplantá-lo. Pretendem alcançar um real mais autêntico, mais intenso, mais dinâmico do que a realidade do original — uma realidade em modo de excesso, mas cujo valor está ainda subordinado às características associadas ao original.

O reconhecimento deste paradoxo convida-nos a olhar para o debate sobre a ópera reproduzida e remediada de modo mais cuidadoso. Ao fazê-lo, importa considerar autores, cujo trabalho, embora sem relação com o espectáculo operático, se revela crucial para desenvolver uma abordagem crítica acerca da relação entre performance ao vivo e media audiovisuais. Philip Auslander é-nos particularmente caro neste campo. No seu *Liveness: Performance*



Fig. 9 Filmagem de um ensaio de *Maria Stuarda* durante uma transmissão de *Rigoletto* em 2013. Fotografia: Marty Sohl/Metropolitan Opera

in a Mediatized Culture, chama a atenção para as limitações do argumento ontológico ao qual outros teóricos têm recorrido a fim de apresentar a performance ao vivo como superior à performance mediatizada: a performance ao vivo, segundo autores como Peggy Phelan, constituiria um foco de resistência no seio de um mundo crescentemente dominado por tecnologias potencialmente alienantes. Contrariamente a esta perspectiva, Auslander defende que a dualidade entre “live” e “mediatized” não tem fundamento ontológico. Para defender este ponto de vista, Auslander descreve como a noção de “liveness” emergiu no curso de desenvolvimentos tecnológicos que conduziram das primeiras técnicas de gravação ao advento de tecnologias digitais de reprodução, distribuição e comunicação.

Apesar de rejeitar a ideia de que o espectáculo ao vivo seria mais autêntico, Auslander não desvaloriza a vertente política deste debate. Contudo, dá-lhe uma reviravolta benjaminiana que importa clarificar. Em vez de apresentar a “performance ao vivo” como uma forma de resistência contra a lógica do capitalismo (como os defensores da “liveness” fazem, baseando-se no pressuposto de que o princípio da troca e a lógica da reprodução se reforçam mutuamente), aponta ao invés para o “sentimento de igualdade” que Benjamin via como a principal promessa da reprodução tecnológica. A passagem seguinte ilustra cabalmente até que ponto a perspectiva de Benjamin inspira a argumentação de Auslander:

Volto agora à observação de Benjamin acerca do que ele designa por “percepção contemporânea” e a sua fome de reproduções. “Despegar um objecto do seu invólucro”, escreve ele, “destruir a sua aura, é a marca de uma percepção cujo ‘sentido da igualdade universal de todas as coisas’ aumentou de tal modo que a extrai mesmo de um objecto único por meio da reprodução”. [...] Procurei sugerir aqui que este é exactamente o estado em que a performance ao vivo se encontra actualmente: o seu estatuto tradicional como aurática e única foi-lhe arrancado por uma incursão cada vez mais célere da reprodução na performance ao vivo. Seguindo Benjamin, poderia argumentar que a performance ao vivo foi de facto despegada do seu invólucro e que todos os modos de performance, ao vivo ou mediatizados, são agora iguais: nenhum é percebido como aurático ou autêntico; a actuação ao vivo é apenas mais uma reprodução de um dado texto ou mais um texto passível de reprodução. [...] Esta situação representa o triunfo histórico da reprodução mecânica e electrónica (a que eu chamo mediatização) que Benjamin

tinha em mente: aura, autenticidade e valor de culto foram finalmente derrotados, mesmo na performance ao vivo, o lugar que parecia outrora o último refúgio do aurático.¹⁶

16 Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 2nd ed. (London: Routledge, 2008), p. 55.

Esta passagem é crucial, desde logo porque ilustra o que julgo serem as forças e as fraquezas da proposta de Auslander de um modo que me permite clarificar o propósito desta conferência. Com efeito, por mais que julgue que Auslander acerta em cheio na sua apresentação das ideias e das motivações de Benjamin (já para não falar de como me parece sagaz a sua apreciação da relação entre as noções de “ao vivo” [live] e de “mediatizado” [mediatized]), estou também convencido de que o seu diagnóstico peca por optimismo ao anunciar como uma evidência que o declínio da aura ou, nos seus próprios termos, o “triunfo [...] da reprodução mecânica e electrónica” teve efectivamente lugar.

Diria antes, por razões que as análises precedentes deverão tornar claras, que o charme da “aura” não só persiste como não dá sinais de esmorecer. Actualiza-se, adapta-se, renova-se. Que uma dimensão de culto se insinue na obsessão com as localizações e os horários exactos de uma representação (como nos filmes de Andermann), na busca pela verdade última acerca de uma cantora (como no projecto de Volf) ou na admiração pelo teatro de ópera enquanto *locus* de prestígio cultural (como na iniciativa de Gelb), não é, estou em crer, difícil de inferir das minhas análises precedentes.

O motivo por que o reconhecimento deste paradoxo é crucial para o debate sobre ópera e meios audiovisuais torna-se cada vez mais claro. Entretanto, importa sublinhar que o propósito deste artigo não é sugerir que a ideologia do original é inultrapassável, uma vez que sobreviveria em contextos (como os do mundo globalizado contemporâneo) em que o uso de cópias prevalece. Que a aura persista é o que de facto sucede nos objectos que tomei hoje em consideração. No entanto, as suas características não constituem leis universais. São antes tendências do nosso tempo, o que também significa que parte do desafio da pesquisa nestas matérias passa por explorar as “excepção à regra”.

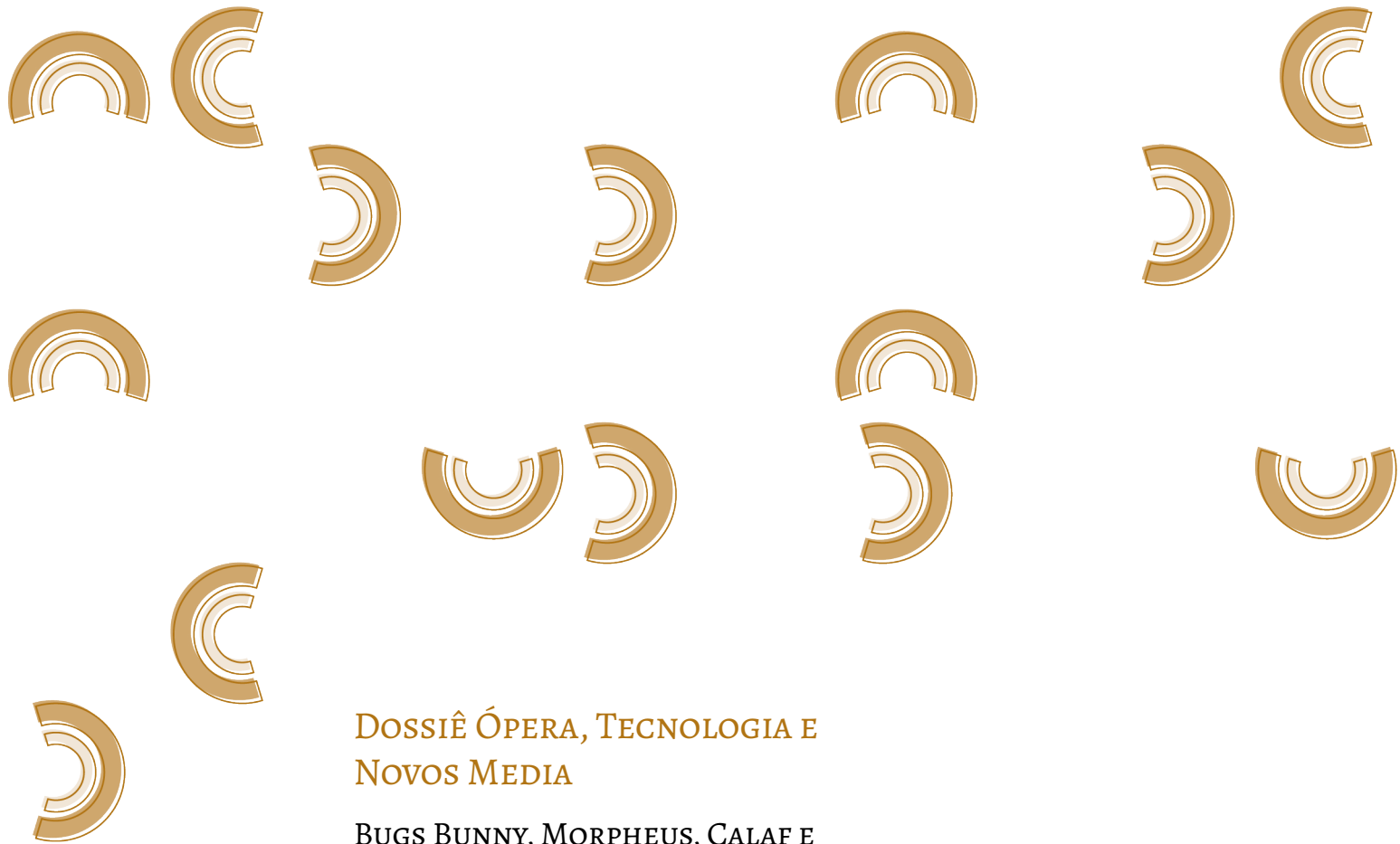
Existem, sem dúvida, objectos, incluindo filmes-ópera, curtas e longas metragens experimentais e projectos multimédia que julgo constituírem algumas dessas excepções: objectos e práticas, pois, que incorporam a ópera de modos que vão para além do culto do original e da ideologia da autenticidade, da singularidade e da presença. Para explicitar o valor dessacralizante de tais abordagens, tenho recorrido ao conceito de profanação, tal como Agamben o desenvolve em contraste com o conceito de secularização. Ao contrário da “secularização” (que envolveria uma mera deslocação de um objecto de uma esfera sagrada para uma esfera secular), a “profanação” envolve uma reapro-

priação criativa. Nesta óptica, a ópera pode ser secularizada (deslocada do palco para uma miríade de ecrãs) sem nunca chegar a ser profanada (ou seja, reinventada no seu uso e nos seus fins). Isto, no entanto, também acontece por vezes, como, do meu ponto de vista, nos casos de alguns dos objectos que tenho investigado num passado recente.¹⁷

Em sintonia com estas preocupações, a noção com que gostaria de terminar este ensaio é a de que a proliferação de cópias não é uma garantia de imunidade contra a ideologia do original. Isto é particularmente relevante para o debate sobre ópera e media audiovisuais na medida em que este debate assume amiúde a forma de uma alternativa entre posições pró- e contra tecnologia. Esta alternativa revela-se falaciosa, que mais não seja porque objectos tais como um filme-ópera, um projecto multimédia ou uma produção cénica podem ser extremamente arrojados do ponto de vista tecnológico, e ainda assim encorajar os valores associados à noção de aura (que Benjamin acreditava ter na reprodutibilidade técnica o seu inimigo mais feroz). Tal não significa que Benjamin se tenha equivocado, mas simplesmente que os efeitos que ele certamente identificou em estado latente na tecnologias de reprodução e remediação não devem ser tomados como um dado adquirido mas antes perspectivados como um potencial que pode ou não ser actualizado. Ou seja, para falar em termos simples e directos, não é pelo simples facto de uma encenação utilizar inúmeros de ecrãs ou de um filme-ópera propor múltiplos efeitos de *mise-en-abyme* que necessariamente se questiona a identificação da ópera como uma arte inconcebível sem co-presença entre intérpretes e espectadores ou consubstancial a uma tradição inerentemente conservadora. Num mundo em que o fascínio pelo original persiste de modo inconspícuo, as cópias são de uma ambivalência extrema. A sua interpretação crítica é da máxima importância e constitui um desafio decisivo ao qual, quer enquanto investigadores quer enquanto espectadores, não nos podemos furtar.

¹⁷ Como exemplos, permito-me referir o filme experimental *Mozart in Love* de Mark Rappaport ou o filme operático *Os Canibais* de Manoel de Oliveira, bem como os filmes ópera mais desafiantes, como o *Tales of Hoffmann* de Power e Pressburger ou o *Moses und Aaron* de Straub e Huillet, ou ainda a ópera Aliados de Sebastian Rivas e Esteban Buch na produção que Antoine Gindt encenou e que Philippe Béziat transformou em filme.

Recebido em: 28/12/2018 | Aprovado em: 27/02/2019



DOSSIÊ ÓPERA, TECNOLOGIA E NOVOS MEDIA

**BUGS BUNNY, MORPHEUS, CALAF E
CARROS VOADORES: DA LITERACIA
OPERÁTICA ATUAL: PUBLICIDADE E
NOVOS MEDIA**

Paula Gomes Ribeiro

CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética

Musical – NOVA FCSH

E-mail: pgr@fcsh.unl.pt

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24869>

RESUMO

Este ensaio enquadra-se numa investigação mais vasta, em curso, e consiste numa inquirição exploratória sobre a relevância da circulação de anúncios audiovisuais para a formação da literacia operática na atualidade. Pela observação e análise de um corpus de conteúdos publicitários que usam a ópera como repositório cultural e mecanismo de produção de significado, discutem-se processos de invenção do que se entende hoje por ópera e a sua importância na paisagem social atual.

Palavras-chave: Literacia operática, Publicidade, Novos media, Estereótipos, Audiovisuais.

ABSTRACT

This essay is part of a broader, ongoing investigation, and consists in an exploratory inquiry about the relevance of the circulation of audiovisual ads to the formation of today's operatic literacy. By observing a corpus of advertisements that use opera as a cultural repository and mechanism of production of meaning, I discuss the process of invention of what is currently understood as opera and its significance in the present social landscape.

Keywords: Opera literacy, Advertising, New media, Stereotypes, Audiovisuals.

Elmer: Oh, Bwoonhilda, you're so wovely.
Bugs Bunny: Yes, I know it, I can't help it
(*What's opera doc?* 1956)

“Do ponto de vista musical como do estético, não se pode deixar de sentir que a forma operática se encontra obsoleta.”¹ escreve Theodor W. Adorno num ensaio dedicado a este género na década de sessenta do século passado (ADORNO 1976:71). Neste ensaio, o autor discute o que considera ser uma crise da ópera, manifestada pelo crescente afastamento entre esta e o seu público.² A progressiva instalação de modelos de comportamento e padrões comunicacionais marcados por novas tecnologias, sistemas de representação e instrumentos culturais como o cinema, a rádio, a indústria fonográfica ou, mais tarde, a televisão, leva o espetador a questionar-se do interesse e pertinência de um género cada vez mais considerado artificioso e antiquado. Composição³ e produção de ópera concorriam a par, segundo Adorno, numa crise formal e de representação, contribuindo para o desinvestimento social num ritual que, além do mais, se adequava pouco a uma época profundamente estigmatizada por depressões económicas e amplos conflitos políticos. Assim, já nas primeiras décadas do século XX, o público tinha dificuldade de admitir o teor “antirracionalista” e “antirrealista” (ADORNO 2009:164) das convenções estilísticas da ópera que, perante os modernos modelos cinematográficos, se revelavam anacrónicas.

WHAT'S OPERA DOC? OU DA DIFÍCIL SUSPENSÃO DA DESCRENÇA

“Podia esperar-se que ouvir pessoas cantar como se isso fosse natural e vê-las atuar em cena, como se fazia há cem anos, fosse insuportável para a atual geração. Na verdade, a razão pela qual os jovens não desapareceram todos da ópera requer mais explicações do que se já o tivessem feito.” (ADORNO 1976:78)⁴.

1 Todas as traduções para o português são da minha responsabilidade, sendo o original introduzido em rodapé. “Neither from the musical nor from the esthetic point of view can we avoid the impression that the operatic form is obsolete.” (ADORNO 1976:71).

2 Salva-guarde-se o facto do autor ter assumido posições diversas e por vezes contraditórias, perante este género musical, ao longo da sua vasta produção teórica.

3 Segundo Adorno, a composição musical emergente, desligava-se ou contribuía mesmo (com algumas exceções notáveis, entre as quais, as óperas de Alban Berg), para a destruição do teatro musical (cf. ADORNO 1976:73-77).

4 “One might expect that hearing people sing as if that were natural, and seeing them act the way it was done on stage a hundred years ago – says Adorno – would be unbearable to the present generation. Why the young do not all flee from opera takes more explaining than it would if they did.” (ADORNO 1976:78)

O absurdo e a inverosimilhança encontram-se no cerne da ópera, visto o gênero fundar-se na representação cantada de palavras e emoções que, numa circunstância social quotidiana, seriam simplesmente ditas. Num recente e muito aclamado livro sobre os quatro séculos do gênero, os musicólogos Carolyn Abbate e Roger Parker começam por referir: “Ópera é um tipo de teatro no qual a maior parte ou todas as personagens cantam grande parte ou todo o tempo. Não é, obviamente, realista e tem, em grande parte dos seus 400 anos de história, sido encarada como exótica e estranha.” (ABBATE e PARKER 2012:16)⁵. Apesar deste consenso académico, a dificuldade de aceitar o teor alegórico, ficcional e simbólico dos modelos dramatúrgicos e representação operática tem sido, desde a emergência do gênero, uma das principais causas de crítica e discussão. Séculos antes de Pierre Boulez declarar a necessidade de incendiar os teatros de ópera, para que se pudesse dar uma renovação dos seus sistemas de representação, esta provocava já grande inquietude.

“Há outra coisa nas óperas que, por ser tão contranatura, fere a minha imaginação, — referia Charles de Saint-Évremond num ensaio sobre ópera em finais do século XVIII — é a de se fazer cantar toda a peça do início ao fim, como se as pessoas que nela se representam, se tivessem ridiculamente ajustado a apresentar em música, seja os mais comuns seja os mais importantes assuntos da sua vida. Pode imaginar-se que um mestre chame o seu valete, ou que lhe dê uma tarefa cantando, que um amigo, faça cantando, uma confidência ao seu amigo, que se delibere cantando no seu conselho, que se exprima pelo canto as ordens que se dá, e que melodiosamente se matem em combate homens a golpes de espada ou de dardo (...)”⁶ (SAINT-ÉVREMOND 1684:84-85).

Um espetáculo de ópera exige uma disponibilidade e atenção, por parte do espetador, distintas da de um filme ou um videojogo, no sentido que as tecnologias de representação de ópera ao vivo estão longe de poder viabilizar as dimensões de verosimilhança e imersão a que esses formatos ambicionam. Por muitas transformações que possam ter atravessado até hoje os modelos de composição e representação de ópera, estes foram produzidos para reagir a um quadro de sensibilidade, expectativas e vivência quotidiana distantes das que se desenvolvem a partir da expansão do cinema. David Pogue e Scott Speck sintetizam habilmente no resumo do livro *Opera for Dummies*, vários estereótipos operáticos:

“A ópera é estranha. Todos usam maquilhagem e cantam durante todo o tempo. Mesmo quando é cantada na nossa língua, o

⁵ “Opera is a type of theatre in which most or all of the characters sing most or all of the time.” (ABBATE e PARKER 2012:16)

⁶ “Il y a une autre chose dans les Opéra tellement contre la nature, que mon imagination en est blessé, c’est de faire chanter toute la Pièce depuis le commencement jusqu’à la fin, comme si les personnes qu’on représente, s’étaient ridiculement ajustées à traiter en Musique, et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie. Peut-on imaginer qu’un Maître appelle son Valet, ou qu’il lui donne une commission en chantant, qu’un ami fasse en chantant une confidence à son ami, qu’on délibère en chantant dans son conseil, qu’on exprime avec du chant les ordres qu’on donne, et que mélodieusement on tue les hommes à coups d’épée et de javelot dans un combat (...)” (SAINT-ÉVREMOND 1684:84-85)

que é raro, não se consegue compreender o texto. Mulheres desempenham homens, homens desempenham mulheres, e indivíduos de 45 anos desempenham adolescentes. Todas as personagens principais parecem ser mortas. E quando alguém morre, arranja dez minutos para cantar sobre isso. No entanto, apesar de toda a sua estranheza, a experiência operática é de uma beleza de tirar o fôlego. Quando se ouve um soprano flutuar um dó agudo suave, ou um tenor cantar uma canção de amor, ou um coro no clímax de um final dramático de uma cena, não se consegue evitar ficar arrepiado.”⁷ (POGUE e SPECK 1997)

A ópera, mesmo a que é composta hoje, implica um importante caminho de aproximação por parte do espectador, ou seja, uma suspensão do ceticismo e incredulidade com o qual seria natural receber-se uma retórica tão afastada da sensibilidade contemporânea. A suspensão voluntária da descrença, na linha do que afirmou Samuel Coleridge (1817), implica que o espectador aceite relacionar-se voluntariamente com os elementos ficcionais que lhe são facultados, admitindo que eles possuem em si, uma verdade dramática. Essa flexibilidade, por parte do recetor, confere ao autor, segundo Coleridge, “o poder de transmitir o interesse da novidade pelas cores transformadoras da imaginação.”⁸ (COLERIDGE 1817). Sugere-se então, não a cedência do pensamento crítico, mas sim a cooperação no modelo de comunicação, pela aceitação provisória da narrativa. O jornalista e académico David Littlejohn identifica precisamente a questão da inverosimilhança como foco de grande parte das críticas ao género operático, referindo grande parte dos seus críticos exige uma cena mais naturalista, ou próxima das situações do quotidiano (LITTLEJOHN 1992:7). A antinaturalidade (considerada aqui mais significativa do que em outros géneros de ficção) é, assim, frequentemente evocada ao longo das épocas, assumindo-se como instigadora de verve literária e crítica social. Recorde-se o modo como Tostoi aborda o género, que considera dramaticamente absurdo, extravagante e inútil, salientando com sarcasmo os seus numerosos clichés (cf. LOWE 1990). Em agosto de 2013, no *blog* da Classic fm lia-se: “10 coisas completamente ridículas que só sucedem na ópera”⁹, no qual se identificam momentos alegadamente inverosímeis do repertório do género. No mesmo sentido, Clive Paget, na revista *Limelight*, depois de declarar a sua paixão obsessiva por ópera, asseverava que esta tinha um lado secreto:

“(...) a ópera é idiota. Por vezes é mesmo muito idiota. Vive num mundo onde as pessoas cantam em vez de falar, onde espectadores inocentes podem formar coros *flash mob*, e onde uma pes-

⁷ “Opera is weird. Everybody wears makeup and sings all the time. Even when they're singing your language, which is rare, you still can't understand the words. Women play men, men play women, and 45-year-olds play teenagers. All the main characters seem to get killed off. And when somebody dies, he takes ten minutes to sing about it. Yet, for all its weirdness, an operatic experience is an experience in breathtaking beauty. When you hear a soprano float a soft high C, or a tenor singing a love song, or a full-throated chorus in the climax of a scene's dramatic finale, you can't help getting goosebumps.” (POGUE e SPECK 1997)

⁸ “the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imagination” (COLERIDGE 1817).

⁹ “10 utterly ridiculous things that only happen in opera”, Classic fm. 23 agosto 2013, atualizado a 6 de janeiro 2017. Consultado online a 31 agosto 2018. <https://www.classicfm.com/discover-music/latest/funny-opera-plots/>

soa pode investir dez minutos a cantar os seus pulmões antes destes expirarem, não importa quão mortal seja a ferida ou quão avançada seja a doença respiratória.”¹¹ (PAGET 2013)

Num estudo realizado em Londres, 2016, sobre o valor cultural da frequência em espetáculos de ópera para alguns dos seus fãs de longa data, O'Neill, Edelman e Sloboda concluem que um dos temas mais frequentemente visados pelos seus entrevistados, na discussão da sua ligação emocional ao género, é o da credibilidade ou verosimilhança da cena (O'NEILL, EDELMAN e SLOBODA 2016).¹² No quadro de discussão apresentado¹³, e apesar do campo de estudo ser constituído por entusiastas do género, a exigência de credibilidade dramaturgica não deixa de apresentar um papel importante. Se, por um lado, se assume que a ópera se baseia em convenções músico-dramaturgicas que não são necessariamente plausíveis — “Oh, é uma história estúpida tal como toda a ópera”¹⁴ (DAVID citado por O'NEILL, EDELMAN e SLOBODA 2016:25) — por outro, aspira-se, apesar disso, encontrar um sentido, uma aparência de “verdade”.¹⁵ A dimensão alegórica, absurda e de estranheza do espetáculo de ópera, associada ao facto de se tratar de um formato que consome fundos financeiros avultados, permite-lhe, ser utilizada frequentemente como ferramenta social de representação de poder e distinção social, e animar sensações de desconforto e crítica.

A INVENÇÃO DA ÓPERA PELOS MEDIA

As numerosas contestações à ópera revelaram-se, na verdade, bastante favoráveis, não só para o aprofundamento e expansão da discussão crítica e científica sobre o género musical, especialmente no que respeita os seus aspetos performativos e sociológicos, mas também para o desenvolvimento, diversificação e atualização das expressões musico-teatrais. A pertença da ópera à esfera da “alta cultura” desenvolve-se especialmente durante o século XIX e inícios do século XX, pela associação cada vez mais definida entre classes sociais e preferências culturais e artísticas. Como refere Storey, a ópera não se tornou popular (ou elitista), “foi feita” impopular (STOREY 2002:37), num processo que a transportou da esfera do entretenimento para a da alta cultura. A disseminação da ópera como espetáculo artístico de entretenimento implicou, assim, um processo progressivo de pedagogia dos públicos, através de vários procedimentos, entre os quais, a circulação de textos didáticos, que ofereciam uma introdução a um conjunto de óperas, que entravam então num processo de estabilização de repertório. A progressiva associação do consumo de ópera a uma disposição estética, que dá prioridade ao estilo ou ao modo de representação,

10 O termo original é “silly”.

11 “Stop reading now if you don't want to know this, but opera is silly. Nay, sometimes it is very silly. It inhabits a world where people sing instead of speaking, where innocent bystanders are apt to form flash-mob-style choruses, and where a person can take ten minutes to sing their lungs out before they expire, no matter how deadly the wound or how advanced the respiratory disease.” (PAGET 2013)

12 Os autores incluem este fator no segmento mais amplo: designado por “personagem, narrativa, verdade”, aspeto que nos seus resultados encontra o segundo lugar nos temas mais visados em associação à ideia de emoção, incluindo-se o tópico mais visado no que os teóricos designaram por “carisma do intérprete”. (O'NEILL, EDELMAN e SLOBODA 2016).

13 No original, “*what opera lovers love about opera*” (O'NEILL, EDELMAN e SLOBODA 2016:24).

14 No original, “*Oh it's a stupid story like all opera*” (O'NEILL, EDELMAN e SLOBODA 2016:42).

15 Note-se que o estudo se refere exclusivamente a espetáculos ao vivo, e à experiência dos fãs que a estes assistem.

conduz à sua dissociação do que se considera ser o prosaísmo do quotidiano, deslocando-se o interesse do conteúdo para a forma (cf. BOURDIEU 2010:87). 16 Cf. Gomes Ribeiro (2018).

A ópera sobrevive ao fonógrafo, à rádio, à indústria discográfica, ao cinema, à televisão, ao leitor/gravador VHS, ao computador, à internet, ao *streaming*, aos *smartphones* e *tablets* e está aqui para ficar. Ora, isto sucede graças ao seu capital simbólico e de estereotipação. O sociólogo da cultura Emmanuel Pedler salienta que num estudo realizado em 1997, 81% dos franceses nunca tinham ido à ópera (PEDLER 2003:7). A popularidade das convenções operáticas não decorre da presença em espetáculos ao vivo. A singularidade dos comportamentos associados à prática da ópera abrange a estabilização exemplar de um grande repertório cuja tradição inventada (cf. PEDLER 2003:8) coincide, em larga medida, com a expansão dos meios tecnológicos audiovisuais.

Ao longo das muito criativas últimas décadas, os públicos puderam usufruir de novas obras operáticas, radicais e exploratórias, composições originais, por vezes colaborativas e até interativas, imbuídas numa poderosa rede de novas técnicas e procedimentos decorrentes da prolifera experimentação artística pós-II Grande Guerra, bem como dos imponentes avanços tecnológicos nos domínios do tratamento do som e da imagem. No entanto, estas vias da música teatral, do teatro musical e multimédia constituem, em conjunto, uma fatia diminuta do impacto que a ópera tem no quotidiano, sendo verdadeiras raridades, seja na programação dos teatros de ópera, seja na consciência coletiva.

A circulação da ópera efetua-se por duas vias distintas desde as primeiras décadas do século passado: por um lado, a fixação progressiva de repertório, no qual se salientam um conjunto de fragmentos e fórmulas que entram na memória coletiva através da discografia e outros meios, por outro, a introdução de novas criações e a experimentação musico-teatral. Dois universos, que incorporam e preveem as suas próprias práticas, expectativas e comportamentos. No entanto, o que queremos dizer quando falamos de ópera? Ópera como a melodia da “Habanera” ou de “Va, pensiero”, que se conhecem de cor, personagens robustas de elmos com chifres, notas agudas prolongadas com a capacidade de fazer estalar copos de cristal. A literacia operática adquire-se socialmente, não pela frequência a espetáculos e raramente pela audiovisualização de óperas completas, mas pelo contacto reiterado com uma rede de estereótipos criada e disseminada em formatos audiovisuais televisivos, cinematográficos e multiplataforma.

Nunca houve tantas possibilidades de escutar ou ver “ópera”, nunca esta foi tão popular. Produtores de conteúdos, comunidades *on* e *offline*, recorrem a elementos que designam de ópera, de modo livre e intuitivo, traduzindo-os, transformando-os, combinando-os com outros géneros, estilos e formas, em

produtos híbridos, criações colaborativas, *mashups* e outros. Acessível nos muitos ecrãs e equipamento áudio que nos acompanha por toda a parte, a ópera vê a sua presença multiplicada na era da cultura convergente. Transmitem-se óperas na televisão, em cinemas por todo o mundo, por *streaming*, em DVD, entre outros meios e formatos. Sedutor e maçador, snob e excêntrico, o género operático reforça a singularidade dos seus estereótipos pela constante reiteração de um conjunto circunscrito de elementos. Ao introduzir o termo “ópera” no YouTube constato que posso consultar mais de 16 milhões de resultados¹⁷, e no Google, 672 milhões.¹⁸ A internet veio, assim, colaborar na fixação de um imaginário de ópera produzido pelos meios de comunicação audiovisual.

“Bom, o que esperavas no fim de uma ópera, um final feliz?”¹⁹ pergunta Bugs Bunny no final de *What’s opera doc*, *cartoon* musical produzido por Chuck Jones para a Warner Bros em 1957. Esta eloquente sátira às convenções operáticas, contribuiu amplamente para criar uma visão do universo wagneriano disseminando e co-produzindo estereótipos da sua prática que serão amplamente reutilizados em produtos subsequentes.²⁰ Adequadamente desadequada, a ópera é hoje um luxuriante repositório de conteúdos e ferramentas multimédia, um instrumento cultural cuja normalização tem vindo a ser amplamente utilizada para produzir significados. A ópera floresce, assim, através do seu cânone, o mesmo que teve dificuldade em incluir Wagner, e que nunca incluiu Alban Berg ou Ligeti.

ÓPERA EM PUBLICIDADE

O que se entende atualmente por ópera associa-se, de facto, a um imaginário construído por processos intertextuais de empréstimo e ressignificação em todo o tipo de ambientes e formatos *media*, a partir de um relativamente circunscrito e fragmentado grupo de árias, melodias, ensembles e coros, aberturas e prelúdios canonizados ao longo de décadas. Através desta bem estabelecida rede de estereótipos de música e imagem, pode conotar-se facilmente, seja o próprio género, seja significados tipo a este associados, em peças tão curtas como anúncios vídeo de trinta segundos.²¹ Saliente-se que os produtores de anúncios audiovisuais são dos maiores utilizadores de música das sociedades ocidentais atuais, ou seja, estamos a falar de um dispositivo de vasta abrangência demográfica, com um impacto substancial no consumo cultural e nas indústrias musicais.

A ópera em anúncios audiovisuais é a celebração categórica da memória de algo que não existiu, acolhendo, recriando e produzindo velhos e novos estereótipos, explorando e fixando modelos e desígnios no contexto de um amplo espaço social. A publicidade audiovisual é um dos principais veículos

¹⁷ Consulta realizada em 9 de junho de 2018.

¹⁸ Consulta realizada em 24 de setembro de 2018.

¹⁹ “Well, what did you expect in an opera, a happy ending?”.

²⁰ *What’s opera doc* é uma curta metragem de animação, da série *Looney Tunes*, que usa excertos de *Der Ring des Nibelungen* (especialmente de *Die Walküre*), *Der fliegende Holländer* e *Tannhäuser*. O arranjo musical é do compositor Milt Franklyn, que foi responsável pela música de muitos das curtas-metragens de animação dos *Looney Tunes*, e assumiu a direção musical da Warner Bros em 1953.

²¹ Um interessante estado da arte pode ler-se em BULLERJAHN (2006).

de disseminação social de ideias relativamente estáveis sobre ópera assumindo-se, por isso, como um importante pilar da literacia operática na atualidade. Trata-se, assim, de um universo que nos fornece ampla e importante informação sobre comportamentos sociais bem como sobre hábitos de consumo e significação musical, que não recebeu ainda, a devida atenção por parte da musicologia, com notáveis exceções. O caso apresentado de seguida, enquadra-se num corpus de cem anúncios audiovisuais (entre um grupo mais extenso de fontes) que utilizam, de diversos modos, repertório de ópera, e cuja análise detalhada faz parte de um estudo mais vasto. Na sua maioria, os anúncios reunidos foram produzidos e disseminados nos últimos quinze anos abrangendo, no total, um âmbito temporal de cinco décadas (desde 1968). Grande parte dos casos foi produzida para televisão²² a que se associou, em vários momentos e circunstâncias, a circulação multiplataforma.

A maioria dos anúncios em estudo recorre a modelos da ópera italiana do século XIX e inícios do século XX, confirmando uma hegemonia cultural há muito identificada. Nesta amostra, salienta-se um predomínio do uso de árias de ópera de Giuseppe Verdi e Gioacchino Rossini (cada um, 20 casos), seguindo-se Puccini (em 18 casos). Ainda no domínio do cânone italiano, embora com menor expressão, constam árias de Bellini²³, Donizetti²⁴, Leoncavallo²⁵ e Alfredo Catalani²⁶. Wolfgang Amadeus Mozart é também uma das escolhas relevantes nesta amostra (10 casos), identificando-se árias e ensembles de *Die Zauberflöte*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* e *Don Giovanni*.

Os excertos utilizados são, na maior parte dos anúncios, dissociados da sua proveniência, sendo raras as alusões a aspetos músico-dramatúrgicos das óperas em que se inscrevem, ou ao quadro geográfico e temporal em que foram concebidos. São os *hits* a que Adorno se referia, canções que se foram instalando na memória coletiva, como ferramentas de produção de comportamento e realidade, e cujo património não provém da assistência a espetáculos de ópera ao vivo, mas sim de registos fonográficos e audiovisuais, que naturalizaram os referenciais operáticos que hoje reconhecemos²⁷. Mário Vieira de Carvalho, na discussão da reproduzibilidade técnica da música, aponta a tendência “à dessemantização dos conteúdos expressivos ou à sua re-semantização em categorias de âmbito mais geral” (CARVALHO 2013:295). O autor distingue, na linha de Adorno, o processo de desqualificação da obra de arte (através dos mecanismos das indústrias culturais) que se substitui pela reverberação do sujeito nesta (*idem* 2013:298).

Assim, do recurso a repertório Rossiniano nos anúncios visados, sobreleva-se a ária “Largo al factotum” de *Il Barbiere di Siviglia*. De Verdi “La donna è mobile” (*Rigoletto*) e excertos de *La Traviata*. Neste grupo, encontra-se tam-

22 Registam-se, em alguns dos casos, a produção de vários formatos do anúncio, para suportes diversos, do cinema à impressão gráfica, dos *social media* a outras plataformas digitais.

23 *Norma* e *I Puritani*.

24 *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale*.

25 *Pagliacci*.

26 *La Wally*.

27 Renunciando ao seu papel insubordinado e emancipatório, segundo Adorno, estes excertos cedem à sua função de diversão enquanto: “O auditor, na linha da menor resistência, é convertido em comprador aquiescente.” (ADORNO 2003:25)

bém “Casta Diva” da **Norma** de Bellini ou “Vesti la giubba” de **Pagliacci** de Leoncavallo. A representação de ópera francesa, confina-se quase exclusivamente ao uso de “Habanera”²⁸ (15 casos) da **Carmen** de Bizet.²⁹ O caso de Richard Wagner é especialmente interessante uma vez que, sendo o uso da sua música menos frequente do que se poderia esperar em anúncios audiovisuais (no grupo em estudo, identificam-se 5 casos), os estereótipos de imagem são muito frequentes, colidindo habilmente com repertório italiano e francês ou ilustrando *jingles* cantados em língua inglesa.

O padrão encontrado sublinha as circunstâncias de produção e consumo de ópera ao longo dos séculos XX e XXI. Das produções levadas à cena em teatros de todo o mundo, nos últimos seis anos, **La Traviata** de Verdi é a ópera mais representada (somando 4162 récitas), seguida por **Carmen** (3524) e **Die Zauberflote** (3318)³⁰. Quanto aos compositores mais visados pelos grandes teatros de ópera, Verdi ocupa, de longe, a primeira posição, com mais de 16.000 representações ao longo das cinco temporadas mencionadas, seguido por Mozart, Puccini, Rossini e Donizetti.³¹ O conjunto de fragmentos que são utilizadas ou compreendidas como sendo “ópera” consistem, na prática, num número bastante reduzido de excertos que se fixaram no catálogo social da memória coletiva. Apesar do caso apresentado de seguida ter como um dos principais objetivos o posicionamento do produto anunciado num segmento de mercado do luxo, a análise do corpus de anúncios recolhida, revela que o papel que a ópera desempenha nestas campanhas publicitárias não é uniforme.³²

O SOM DO LUXO

Como elevar um objeto comum ao estatuto de bem de consumo de luxo? Através da ópera, naturalmente, estratégia frequentemente empregue em publicidade, e que foi utilizada com muito êxito no momento em que a Kia Motors America se propôs entrar no mercado dos carros de luxo.³³ Envolvido numa atmosfera noturna e solene, Morpheus (desempenhado por Lawrence Fishburne), com voz grave e carismática, introduz o novo Kia (2014) a um casal elegante: “*Let me tell you why you’re here. It is the world of luxury that has been pulled over your eyes to blind you from the truth. Take the blue key, you go back to the luxury you know. Take the red key, and you’ll never look at luxury the same again.*”³⁴ Como Neo, em **Matrix**, o casal escolhe o vermelho sendo transportado para uma experiência multi-sensorial a bordo de um magnífico Kia K900. “This is unreal!” diz o homem. Depois de revelar como se expressa o teor luxuoso deste carro, ao olhar e ao tato, Morpheus irá acrescentar como ele “soa” (“what luxury sounds like”), numa paráfrase da cena original de **Matrix**, na qual Neo é exposto ao interior do “construct”, programa informático produtor de uma realidade sonhada, que ele acreditava ser o mundo real. No

28 “*L’amour est un oiseau rebelle*”.

29 Também em francês, mencione-se o dueto das flores de *Lakmé*, de Delibes.

30 <http://operabase.com/top.cgi?lang=pt&splash=t,link> consultado em 9 de junho de 2018.

31 Valores consultados em 9 de junho de 2018 em http://operabase.com/top.cgi?lang=pt&break=0&show=opera&no=200&nat=_. Um padrão análogo encontra-se, por exemplo, na transmissão de óperas da Metropolitan Opera House, em mais de 2200 cinemas de 70 países. Nesta programação, uma média de seis em dez óperas são de compositores italianos, originadas durante o século XIX e inícios do XX.

32 Reservamos a referida análise para uma futura publicação. Por entre os produtos anunciados, na amostra reunida, encontram-se cerveja, refrigerantes, vodka, carros, lingerie, jogos, perfumes, produtos de limpeza, desodorizantes, refeições e produtos alimentares, séries televisivas, eletrónica, relógios, chocolates, cereais de pequeno almoço, pastilhas elásticas, restaurantes, máquinas de barbear, alimentos para cães, gelados, cartões de crédito, vacinas, gel lubrificante, sapatilhas de desporto, serviços financeiros... entre outros.

33 Michael Sprague, vice-presidente de marketing e comunicações da KMA confirma a intenção de abranger a vasta audiência televisiva do SuperBowl XLVIII, transmitindo-lhe uma ideia de renovação do conceito de luxo: “*Kia has always been willing to challenge the status quo, and starting with our Super Bowl commercial we are out to dispel the notion that tradition and history are what makes a luxury sedan – we invite those with an open-mind to take a look at the all-new K900 and form an opinion of their own*”. (SPRAGUE s.d.)

interior do Kia sedan, eis que o luxo soa a ópera, mais precisamente, a “Nessun Dorma” de **Turandot** de Giacomo Puccini. A progressão sensorial coloca a audição no cume da experiência humana, e o canto lírico como representação perfeita do luxo. Se até aí, a ação do anúncio se desenrolava num campo relativamente previsível, tudo se transforma durante o desempenho da ária, multiplicando-se as referências a **Matrix** num cenário que reage à passagem do carro — dois agentes viram-se, uma colher dobra-se na mão de uma mulher de vestido vermelho, voam carros, explodem lâmpadas dos candeeiros num sumptuoso fogo de artifício, perante o deslumbre do casal de compradores.

Salientam-se duas questões especialmente interessantes, na dramaturgia do anúncio. O primeiro consiste na perturbação da construção do mundo extraordinário no qual as personagens que se encontram no interior do carro estão prestes a entrar. Morpheus usa um diapasão de sopro para produzir um ré, antes de começar o desempenho da ária. Este episódio confere uma dimensão irónica à cena, recordando o espetador que se encontra perante uma paródia de Matrix e do próprio género operático. A estranheza desta ação é reforçada por um plano da mulher, que se vira para trás, no carro, para ver o que se passa. E é por isso que, quando Morpheus começa a cantar, a sensação do espetador é ambivalente. O clímax dramático cruza-se com a sua dimensão absurda, e essa instabilidade de sentido que intensifica a sensação de estranheza.

A segunda questão, é dada pela transformação que se opera na personagem Morpheus, no momento em que ele começa a cantar. De uma postura contida e séria a uma disposição emotiva, ampliando a sua géstica e aprofundando a sua expressão facial, aspetos que são potenciados por planos médios e *close-ups* da câmara sobre o gesto, e especialmente sobre a boca de Morpheus. Intensifica-se assim a ideia de esforço, empenho e grandiosidade, e centra-se a atenção do espetador na associação da ópera à voz do cantor. A imprevisibilidade deste momento, em que o grave capitão de Nebuchadnezzar começa a cantar, é reforçada por um conjunto de elementos cénicos. Destes salientam-se o facto da língua usada no anúncio ser inglês e a ária (ou melhor, excertos desta) ser cantada na sua língua original, italiano, e a instabilidade da diegese, dada pela sobreposição de várias camadas de informação: a presença da voz cantada (e falada) no espaço interno do carro — sendo percebida pelas duas personagens em presença — acompanhada por uma orquestra oculta ao olhar, sem uma fonte identificada. Mais contundente ainda, neste processo de construção intertextual, é o facto da voz profunda e quente da personagem desempenhada por Lawrence Fishburn — e um dos traços determinantes da personagem Morpheus — previsivelmente um baixo, se revelar tenor lírico, quando inicia o momento cantado.

34 O anúncio, produzido pela agência David&Goliath, pode ser visualizado no seguinte link <https://www.youtube.com/watch?v=e5Tdqlc21so&t=7s>

Neste exemplo, a acumulação de anacronismos e anacronismos produz uma instabilidade e mesmo conflito na produção progressiva de significado, revelador do tipo de uso de excertos de ópera na produção de muitos dos exemplos reunidos na nossa investigação. Ora, temos uma personagem apropriada da trilogia fílmica *Matrix* (1999-2003)³⁵, numa narrativa, cenário e elementos cénicos e de caracterização parodiados da primeira. Esta personagem possui, no entanto, uma competência surpreendente, que não tinha revelado nos filmes: ela canta ópera (não com a sua voz natural de baixo mas sim, numa voz aguda que surpreende o ouvinte). Os excertos que aqui desempenha, provêm de uma ária concebida para o Príncipe Calaf, na cena final da mundialmente aclamada *Turandot*, do compositor italiano Giacomo Puccini, estreada em 1926 sob a direção de Arturo Toscanini. A língua em que canta, entra em conflito com a narrativa do anúncio, secundarizando-se de imediato a relevância semântica da ária para a mensagem transmitida no novo audiovisual. Há alguma relação entre a situação dramática da cena operática e a narrativa do anúncio? Aparte o facto de ambas terem lugar de noite, não há qualquer relação.

Aponte-se, nesta peça, o uso da paródia como ferramenta de produção de sentido, partindo de referenciais conhecidos combina-os e reorganiza a sua narrativa.³⁶ Estabelece-se, primeiramente, uma relação com uma autoridade simbólica, inscrevendo-se o produto num padrão de significados, valores e comportamentos reconhecíveis (o cinema e a ópera, *Matrix* e *Turandot*, neste caso, combinados). Seguidamente, transgride-se esta autoridade pela sobreposição ou combinação de elementos contrastantes, de um repositório de elementos que lhes são externos (a compra de um carro por um casal, como elementos de uma paisagem quotidiana que contrasta com o universo transcendente gerado nas narrativas mencionadas). O imaginário associados à ópera, e ao universo ficcional de *Matrix*, entram em conflito com a conduta de todos os dias, providenciando, assim, uma relação polissémica entre ambos, ora irónica ora de transporte para uma nova dimensão do luxo como capital social. Este modelo de sobreposição semântica é utilizada recorrentemente numa grande parte dos anúncios analisados, agindo como um mecanismo de paródia produtiva no qual a mensagem é transmitida. A dimensão dialogística das formas paródicas jogam com as tensões criadas pelos diversos planos propostos. Neste sentido, envolve uma desmistificação do nome do autor e da origem do texto, contestando uma ideia romântica de singularidade.

O quadro original de produção de *Turandot* perde a sua relevância em favor da sua representação na memória coletiva. A Kia não escolhe a ária de Calaf pelo imaginário da ópera *Turandot* em cena, mas sim pela acumulação de significados que foi adquirindo, ao longo de décadas, na sua circulação pelos me-

³⁵ Trilogia composta pelos filmes *Matrix* (1999), *The Matrix Reloaded* (2003) e *The Matrix Revolutions* (2003).

³⁶ A discussão da paródia é aqui alicerçada pelos textos de Linda HUTCHEON, especialmente por *A theory of parody* (2000).

dia. O significado atual foi construído num processo de receção que inclui produtos tão diversos como galas de ópera, concertos, discos de árias famosas, filmes, desafios de futebol... Utilizada frequentemente para exibir as qualidades emocionais e técnicas do tenor que a apresenta - no quadro da era da celebridade - a ária adquire uma progressiva conotação de sucesso, que assenta especialmente na repetição da frase final da expressão “vinceró”, num crescendo de registo, intensidade e emoção. O filme *Serenade*, realizado por Anthony Mann, em 1956, tem um papel relevante neste processo de aquisição de capital simbólico, sendo a ária aqui desempenhada por Mario Lanza, e associada a ideais de sofrimento e coragem. Em *Aria*³⁷ (1987), Ken Russell adequa o clímax da peça ao momento em que a personagem é ressuscitada por uma equipa hospitalar. Vários outros filmes, séries televisivas, curtas metragens, animação e outros formatos, colaboraram na creditação de significado nesta ária, tais como *The killing fields* (1984), *The sum of all fears* (2002) *Mission impossible – rogue nation* (2015), entre outros. A associação da ária ao sentimento de vitória, no campo desportivo, deve-se sobretudo ao seu uso no mundial de futebol, Itália 1990, na persona de Luciano Pavarotti³⁸. Jim White, em *The Telegraph*, defende que o uso da ária foi determinante para o êxito deste campeonato, como elemento potenciador das imagens televisivas: “Ao invés de sufocar a ação num excesso de emoção, a nobreza da melodia parecia harmonizar-se com o que estávamos a assistir”, refere o jornalista (WHITE 2007).³⁹ O percurso de “Nessun Dorma” prossegue através de diversos outros produtos culturais. Além das conotações já referidas, mencione-se a sua associação regular desta ária a padrões de masculinidade, como no caso das cervejas Carlton Draught e Carling — a primeira por uma perspetiva irónica e a segunda como reforço semântico —, o anúncio à equipa de basebol Maddison Mallards ou o de roupa interior da Dolce & Gabbana, que diviniza a ideia de masculino.

O que se designa por ópera no século XXI é, frequentemente, uma invenção dos media do século anterior, o seu património é vasto e multiplica-se diariamente.

*Elmer (spoken): Thunder, wigtning, stwike the wabbit!!
 (Lightning flashes, striking in the distance — now moving in, we see
 the limp and lifeless form of Bugs — a drop of water clings to a crushed flower)
 Elmer: What have I done?... I've killed the wabbit... Poor wittle bunny...
 Bugs Bunny: Well, what did you expect from an opera, a happy ending?*

37 O filme, produzido por Don Boyd, compõe-se por 10 cenas, cada uma sob a tutela de um realizador, e associada a uma ária de ópera.

38 O desempenho da ária encontra-se, por este e outros acontecimentos, associado a Pavarotti, que a apresentou em múltiplos concertos a solo e com os Três Tenores. Recitais como o de Hyde Park, a 30 de julho de 1991, com mais de cem mil espetadores, tornaram-se emblemáticos da sua capacidade de divulgação das árias que selecionava para os seus programas.

39 “*Rather than suffocating the action in an excess of emotion, the nobility of the tune seemed to chime with what we were watching.*” (WHITE 2007).

REFERÊNCIAS

- ABBATE, C., e Roger PARKER. **A history of opera: the last four hundred years**. London: Penguin Books, 2012.
- ADORNO, T. W. 1976. "Opera" In: **Introduction to the sociology of music**. New York: The Seabury Press, 1976, pp. 71-85.
- _____. "Ópera". **Introdução à sociologia da música – doze preleções teóricas**. São Paulo: UNESP. 2009, pp. 163-186.
- _____. **Essays on Music: Theodor W. Adorno**. Richard Leppert (Ed.). Berkeley, Calif: University of California Press, 2002.
- _____. "Sobre o carácter fetichista na música e a regressão da audição". In: **Sobre a indústria da cultura**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- BOURDIEU, P. **A distinção – uma crítica social da faculdade do juízo**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BULLERJAHN, C. "Music in television commercials". In: Steven Brown e Ulrik Volgsten (eds). **Music and manipulation: on the social uses and social control of music**. New York: Berghahn Books, 2006, pp. 207-235.
- CARVALHO, M. V. de. "Ethos e Pathos na experiência da música". Maria Fernanda Palma, Augusto Silva Dias, Paulo de Sousa Mendes (eds.). **Emoções e crime – filosofia, ciência, arte e direito penal**. Lisboa: Almedina, 2013.
- COLERIDGE, S. T. **Biographia Literaria**. London: The British Library, 1817. <https://www.bl.uk/collection-items/biographia-literaria-by-samuel-taylor-coleridge>.
- GOMES RIBEIRO, P. "Da transformação de paradigmas de comunicação musical na era da internet: interatividade, participação e convergência". In: Paula Gomes Ribeiro, Joana Freitas, Júlia Durand, André Malhado (eds.) **Log In, Live On: música e cibercultura na era da internet das coisas**. Lisboa: Húmus, 2018, pp. 36-65.
- HUTCHEON, L. **A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms**. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- LITTLEJOHN, D. **The ultimate art: essays around and about opera**. Berkeley: University of California Press, 1992.
- LOWE, D. "Natasha Rostova goes to the opera". **The Opera Quarterly** 7 (3): 74–81. 1 October 1990.
- O'NEILL, S., EDELMAN, J. e J. SLOBODA. "Opera and emotion: The cultural value of attendance for the highly engaged". **Participations – Journal of audience & reception studies** 13 (1), 2016. <http://www.participations.org/Volume%2013/Issue%201/3.pdf>.
- PAGET, C. "The 10 silliest operas... that you really need to hear". **Limelight, Australia's classical music and art magazine**. 25 julho 2013. Consultado em

- 6 setembro 2018. <https://www.limelightmagazine.com.au/features/the-10-silliest-operas-that-you-really-need-to-hear/>
- PEDLER, E. **Entendre l'opéra – une sociologie du théâtre lyrique**. Paris: L'Harmattan, 2013.
- POGUE, D. e SPECK, S. **Opera for dummies**. Foster City, CA: IDG Books, 1997.
- s. a. "10 utterly ridiculous things that only happen in opera". **Classic fm** (blog). 23 de Agosto de 2013. <https://www.classicfm.com/discover-music/latest/funny-opera-plots/>.
- SAINT-ÉVREMOND, C. de. "Sur les Opera", **Œuvres Meslées**, t. XI, [1684], pp. 77-119.
- SPRAGUE, M. "Super Bowl viewers will be introduced to Kia's first-ever luxury sedan in new campaign starring Laurence Fishburne in iconic role from The Matrix", S.d. Consultado em 25 maio 2018. http://www.kia.bg/en/news/read/162/super_bowl_viewers_will_br_introduced_to_kia_s_first_ever_luxury_sedan_in_new_campaign_starring_laurence_fishburne_in_iconic_role_from_the_matrix/
- STOREY, J. "Expecting rain' opera as popular culture?" Em **Collins, Jim (ed.)**. **High-pop: making culture into popular entertainment**, 32–55. Malden, Mass: Blackwell Publishers, 2002.
- WHITE, J. Nessun Dorma put football back on map. **The Telegraph**. 7 setembro 2007. Consultado em 20 maio 2018. <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1562471/Nessun-Dorma-put-football-back-on-map.html>

Recebido em: 15/01/2019 | Aprovado em: 10/03/2019



DOSSIÊ ÓPERA, TECNOLOGIA E NOVOS MEDIA

O JOVEM CINEMA E O CREPÚSCULO
DA ÓPERA: SOBRE A HERANÇA
WAGNERIANA NA MÚSICA DE LUÍS DE
FREITAS BRANCO PARA O FILME **FREI
LUÍS DE SOUSA** (1950)

*YOUNG CINEMA AND THE TWILIGHT OF
OPERA: ON THE WAGNERIAN HERITAGE
IN LUÍS DE FREITAS BRANCO'S MUSIC FOR
THE FILM **FREI LUÍS DE SOUSA** (1950)*

Manuel Deniz Silva

INET-md, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa
E-mail: mans@fcsh.unl.pt

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24926>

RESUMO

Este artigo propõe uma análise do uso da técnica do *leitmotiv* na música composta por Luís de Freitas Branco (1890-1955) para o filme **Frei Luís de Sousa** (António Lopes Ribeiro, 1950). Numa primeira parte, problematizamos a influência dos modelos britânicos da época e em particular das adaptações shakespearianas de Laurence Olivier. Depois, tentamos compreender de que forma Freitas Branco procurou transferir para o contexto fílmico uma determinada relação entre música e narrativa herdada do “drama musical” wagneriano, assim como o seu impacto na leitura política e estética que o filme faz da obra de Almeida Garrett. Enfim, partimos dos percursos cruzados de Freitas Branco e William Walton para interrogar de forma mais geral a relação entre ópera e cinema no período do pós-Segunda Guerra Mundial.

Palavras-chave: Ópera e cinema, Wagnerismo, Frei Luís de Sousa, António Lopes Ribeiro, Luís de Freitas Branco, Laurence Olivier, William Walton.

ABSTRACT

*This essay analyzes the use of the leitmotif technique in the music composed by Luís de Freitas Branco (1890-1955) for the film **Frei Luís de Sousa** (António Lopes Ribeiro, 1950). In the first part, we study the influence of British cinema and particularly of Laurence Olivier's Shakespeare adaptations. Then, we investigate how Freitas Branco transferred to a cinematographic context a certain association between music and narrative inherited from the wagnerian music drama, and its impact on the film's political and aesthetical interpretation of Almeida Garrett's theatrical play. Finally, we consider both Freitas Branco's and William Walton's film music for a more general questioning of the connections between opera and cinema in the post-Second World War period.*

Keywords: Opera and cinema, Wagnerism, Frei Luís de Sousa, António Lopes Ribeiro, Luís de Freitas Branco, Laurence Olivier, William Walton.

A adaptação cinematográfica da obra-prima de Almeida Garrett por António Lopes Ribeiro, estreada em Lisboa a 21 de Setembro de 1950 no Cinema São Jorge, tem sido pouco estimada pelos estudos fílmicos. Apesar do sucesso comercial e crítico inicial, o filme foi posteriormente classificado como um exemplo dos “tiques teatrais de respeitabilidade e seriedade literárias” de um certo cinema português (MORAIS 1987: 193) e a sua abordagem considerada como “excessiva e lamentavelmente clássica”, o que lhe conferiu quanto muito um interesse documental, fixando “determinados estilos de representação hoje profundamente marcados e ultrapassados” (FERREIRA 1990). Por outro lado, **Frei Luís de Sousa** integrou um género cinematográfico que ficou particularmente associado ao regime ditatorial do Estado Novo, os filmes “histórico-patrióticos”, cuja missão consistiu em “relançar, aos olhos dos portugueses e do mundo, através da grandiosidade dos feitos, dos cenários e do guarda-roupa, a iconografia romântica da alma lusíada e da sua missão civilizadora e cultural” (GEADA 1977: 78). Nesse sentido, as diferentes leituras que o filme tem suscitado, nomeadamente enquanto tentativa de reformulação e apropriação por parte da ditadura salazarista do misticismo sebastianista que percorre a obra de Garrett (TORGAL 2001a: 27), têm insistido no seu estatuto “oficial” (JOHNSON 2007: 70) e mostrado a proximidade entre as suas “intenções ideológicas” e o “ponto de vista do poder” (SEABRA 2014: 399), reforçando deste modo a figura de António Lopes Ribeiro enquanto principal “cineasta do regime”.¹

A recepção de **Frei Luís de Sousa** foi igualmente marcada pelo facto de ter sido a primeira produção a beneficiar do Fundo de Cinema Nacional, criado dois anos antes com o objectivo de “proteger, coordenar e estimular” a produção cinematográfica portuguesa, no respeito pela sua “função social e educativa” (Lei n.º 2027, 18/02/1948). Esta nova forma de financiamento, sob a égide do Secretariado Nacional de Informação (SNI), correspondia à intenção

¹ Realizador, produtor e crítico, António Lopes Ribeiro (1908-1995) foi uma das principais figuras do cinema português durante o período do Estado Novo. Realizou os dois principais filmes ficcionais de propaganda do regime, **A Revolução de Maio** (1937) e **Feitiço do Império** (1940), para além de inúmeros documentários oficiais e jornais de actualidades. Para uma análise dos dois referidos filmes de ficção no contexto ideológico da ditadura, ver TORGAL 2001b.

estatal de recentrar a produção cinematográfica portuguesa, afastando-a do género dominante das comédias populares e afirmando um modelo baseado na adaptação dos grandes clássicos da literatura e do teatro, uma concepção activamente promovida por António Ferro, que dirigiu o sistema de propaganda do regime até 1949 (FERRO 1950). **Frei Luís de Sousa** corporizou, assim, a tentativa por parte do Estado Novo de relançar, centralizar e controlar a produção cinematográfica, um desígnio que não conseguiu evitar, no entanto, o declínio do sector nos anos seguintes, conduzindo ao chamado “ano zero do cinema português”, 1955, no qual não foi estreada nenhuma longa-metragem de ficção. Nesse sentido, o filme ficou associado ao período de “estagnação” do cinema português (FERREIRA 2007: 11) que apenas seria abalado pela emergência do chamado *Cinema Novo*, já no início da década de 1960, ancorado noutros modos de produção e num outro olhar, fora da órbita e dos objectivos do regime ditatorial.²

Paradoxalmente, a música composta para **Frei Luís de Sousa** por Luís de Freitas Branco (1890-1955), à época uma das figuras mais importantes da vida musical portuguesa, tem escapado a esta grelha de leitura. Alexandre Delgado apontou a partitura como uma das “mais ambiciosas e notáveis do cinema português” (DELGADO et al 2007: 432) e Jorge Leitão Ramos destacou-a como “um dos mais proeminentes elementos desse filme pouco amado” (RAMOS 2011: 60). Raramente tomada em consideração nas análises da obra pelos estudos fílmicos, a música de **Frei Luís de Sousa** tem mantido um estatuto próprio no âmbito da musicologia portuguesa, identificada como uma criação “representativa do último período da carreira do compositor” e reflexo da sua “plena maturidade” (LEÇA 1998: 39-40). Desta forma, a partitura de Freitas Branco para a adaptação de Lopes Ribeiro tem sido menos questionada enquanto “música de cinema”, na sua relação com o projecto estético e ideológico do filme, do que no contexto da sua própria obra musical, nomeadamente através das relações que é possível estabelecer entre esta partitura e a **4ª Sinfonia**, que ocupou o compositor entre 1944 e 1952, ou o poema sinfónico **Solemnia Verba**, terminado em Maio de 1950. Terá igualmente pesado, para uma leitura “despolitizada” da colaboração de Freitas Branco num “filme oficial” do Estado Novo, o significativo distanciamento que compositor assumira em relação às instituições oficiais da ditadura e a sua proximidade pessoal e intelectual com elementos destacados da oposição democrática ao regime, em particular Bento de Jesus Caraça e Fernando Lopes-Graça.³

No contexto da musicologia portuguesa, os comentários à partitura de Frei Luís de Sousa têm destacado principalmente a sua afinidade com o

2 Para uma leitura crítica sobre a relação entre o Estado e o cinema em Portugal nas décadas de 50 e 60 e a emergência do *Cinema Novo*, ver CUNHA 2018.

3 Luís de Freitas Branco fora suspenso em 1940 do seu lugar de professor do Conservatório Nacional e em 1951, um ano depois da estreia de **Frei Luís de Sousa**, seria dispensado das suas funções na Emissora Nacional, por ter comparecido “no dia seguinte ao falecimento do Chefe de Estado com uma gravata avermelhada — o que provocou o reparo de alguns funcionários e manifesto escândalo público” (DELGADO et al 2007: 106). Sobre a biografia de Luís de Freitas Branco, ver DELGADO et al 2007 e SILVA 2010.

género operático. Pontes Leça, por exemplo, afirmou que “perante uma tal riqueza temática, podemos talvez sonhar com o que teria sido uma ópera ou um poema sinfónico estruturados com base nesse material” (LEÇA 1998: 42), tendo Alexandre Delgado sublinhado a “intenção wagneriana” do autor, perceptível em particular no uso da técnica do “motivo condutor” ou *leitmotiv* (DELGADO et al 2007: 432). Este processo composicional, associado à obra de Richard Wagner e de fértil posteridade tanto na ópera como no cinema, consiste na associação de um tema musical específico a um personagem, um objecto, um sentimento ou uma ideia.⁴ Não sendo caso único no cinema português, a utilização de *leitmotiv* em **Frei Luís de Sousa** distingue-se pelo seu carácter explícito e reivindicado, tendo os principais temas da partitura sido publicados no programa de sala vendido ao público aquando da estreia do filme no Cinema São Jorge. Nessa brochura, os exemplos musicais eram acompanhados por um texto de Nuno Barreiros, discípulo de Luís de Freitas Branco, que nele esboçou um perfil biográfico do compositor e detalhou o método de composição utilizado na partitura (ver Fig. 1). Sobretudo, Barreiros sublinhou o carácter inédito da apresentação e identificação prévia dos temas musicais que estruturavam a banda sonora do filme:

A inovação em Portugal de publicar os fragmentos mais característicos dos temas do filme “Frei Luís de Sousa” nos programas do espectáculo, foi julgada necessária, por ter sido a respectiva partitura construída segundo o processo do “leit-motiv” ou do “motivo condutor”, processo que torna indispensável, para exacta compreensão da música, não só a ligação dos temas às ideias e aos personagens que esses temas representam, como o estabelecimento de uma árvore temática, em que se distingam raízes, ramos principais e ramos subsidiários (BARREIROS 1950).

4 Apesar do compositor ter utilizado extensivamente técnica do “motivo condutor”, o conceito de *leitmotiv* não foi desenvolvido nem utilizado pelo próprio Richard Wagner e a identificação de personagens ou ideias através de temas recorrentes tem inúmeros precedentes no contexto da ópera e do poema sinfónico. Para uma discussão do “problema *leitmotiv*” e uma história das suas diferentes definições e aplicações, em particular no contexto cinematográfico, ver BRIBITZER-STULL 2015.

A Música

Luís de Freitas Branco, o autor da música do filme «Frei Luís de Sousa», não precisa de apresentação, nem em Portugal nem em qualquer das nações cultas do estrangeiro, onde a sua vasta obra de compositor e de escritor musical, as suas partituras e os seus livros, são geralmente conhecidos.

Atastado das suas funções de professor do Conservatório Nacional desde 1932, dedica-se agora unicamente às suas actividades de compositor musical e de musicólogo, não sendo um debutante como compositor cinematográfico, pois que iniciou essa actividade, a que liga a máxima importância, em 1934, com o filme «Gado Bravo», colaborando então, como agora, com o grande cineasta português António Lopes Ribeiro.

A inovação em Portugal de publicar os fragmentos mais característicos dos temas do filme «Frei Luís de Sousa» nos programas do espectáculo, foi julgada necessária, por ter sido a respectiva partitura construída segundo o processo do «leit-motiv» ou do «motivo condutor», processo que torna indispensável, para exacta compreensão da música, não só a ligação dos temas às ideias e aos personagens que esses temas representam, como o estabelecimento de uma árvore temática, em que se distingam raízes, ramos principais e ramos subsidiários.

Existem duas raízes principais na temática do filme «Frei Luís de Sousa», ambas designadas nos exemplos musicais por colchetes, abrangendo, respectivamente, as quatro primeiras notas do tema n.º 1 e as cinco últimas do tema n.º 2. A primeira destas raízes representa o sentimento pátrio e vamo-la, não só encabeçar os temas do Rei e da Pátria, como também dominar a cena do incêndio com a maior explosão sonora da partitura; a segunda raiz traduz a ideia da morte, e além de ser o constante remate do tema de Maria, constitui a principal característica do Tema da Morte propriamente dito (n.º 2 B), e serve, associada à primeira raiz (Sentimento Pátrio), para formar o Tema da Batalha (n.º 2 C).

O Tema do Amor liga-se de preferência ao estado de espírito inicialmente mais optimista de Manuel, acompanhando o seu derivado; da Fatalidade, os sombrios pressentimentos de Madalena.

Sempre que qualquer personagem é dominado pela ideia de Renúncia, surge o Tema n.º 4. O Tema de D. João traduz a dupla personalidade do Romeiro e do Cavaleiro.

Da-se a seguir a série dos Temas Principais e seus Derivados. O início do Romance de Alcaicer, que remata a série, não é nume-

TEMAS PRINCIPAIS E SEUS DERIVADOS

Subsídio Pátrio (n.º 1)

Tema do Rei (n.º 1)

Tema da Batalha (n.º 1A)

Tema de Maria (n.º 2)

Tema de Maria Formosa (n.º 2 A)

Tema da Mãe (n.º 2 B)

Tema do Amor (n.º 2 C)

Tema da Morte (n.º 2 D)

TEMAS SUBSIDIÁRIOS

Tema da Morte (n.º 2 E)

Tema da Morte (n.º 2 F)

Tema da Morte (n.º 2 G)

Tema da Morte (n.º 2 H)

Tema da Morte (n.º 2 I)

Tema da Morte (n.º 2 J)

Tema da Morte (n.º 2 K)

Tema da Morte (n.º 2 L)

Notas biográfica e analítica de ANTÓNIO NUNO BARREIROS (Exemplos musicais autógrafos do compositor)

Fig. 1 Temas da música de **Frei Luís de Sousa**, publicados no programa de sala vendido durante a exploração do filme no Cinema São Jorge, no final de 1950.

Desse modo, o gesto de apresentar os *leitmotive* da obra no programa de sala traduzia a vontade expressa de que a música do filme fosse ouvida enquanto tal, exigindo dos espectadores uma escuta atenta, capaz de identificar não apenas os temas principais, como as suas “raízes” e “ramos subsidiários”. Essa “exacta compreensão” da banda sonora, reclamada por Nuno Barreiros, remete para um dispositivo de escuta estrutural, que contrastava com a habitual função da “música de fundo” no paradigma do cinema narrativo clássico que, como sublinhou Clara Gorbman, devia permanecer “inaudível”, destinada a não ser ouvida de forma consciente e numa posição subordinada em relação ao diálogo e à imagem, enquanto principais veículos da narrativa: “*To judge film music as one judges “pure” music is to ignore its status as a part of the collaboration that is the film. Ultimately it is the narrative context, the interrelations between music and the rest of the film's system, that determines the effectiveness of film music*” (GORBMAN 1987: 12).

Neste artigo, partiremos da exploração deste duplo paradoxo: o de um filme cuja música tem sido ouvida de uma forma diferente do que as imagens têm sido vistas e o de uma partitura pensada para ser escutada com uma atenção e um detalhe que não se adequam às práticas habituais do *medium* em que se insere. Nesse sentido, começaremos por problematizar a forma como Lopes Ribeiro pensou a relação do cinema com as outras artes, e em particular o teatro, esboçando depois uma análise da construção da rede de *leitmotive* em **Frei Luís de Sousa**. Interessou-nos compreender de que forma Freitas Branco procurou transferir para o contexto fílmico uma determinada relação entre música e narrativa herdada do “drama musical” wagneriano, assim como o impacto desta transferência na leitura política e estética que o filme faz da obra de Garrett. Por fim, procuraremos interrogar o que esta “música de filme” nos pode dizer, ou permite pensar, sobre a relação entre o cinema e a ópera num período particular da história da música erudita ocidental, marcado pela emergência das vanguardas do pós-Segunda Guerra Mundial.

O CINEMA TRIUNFANTE

As principais críticas que têm sido dirigidas a **Frei Luís de Sousa** dizem respeito à relação que no filme se procurou estabelecer entre cinema e teatro. Randal Johnson, por exemplo, descreve a sua *mise-en-scène* como “altamente teatral, mas sem assumir totalmente o teatro”, ao contrário do que, por exemplo, Manoel de Oliveira viria a fazer alguns anos mais tarde (JOHNSON 2007: 67). Matos Cruz identifica o filme como um bom exemplo de *teatro filmado*, género habitualmente desvalorizado por sacrificar os “valores plásticos” próprios à linguagem cinematográfica (“narração elíptica, sequência e ritmo de ima-

gens, progressão da acção”), aos “valores cénicos” do palco (“quadro estático, a tónica da palavra, o primado da representação”) (CRUZ 1983: 207). Por outro lado, as referências que António Lopes Ribeiro fez, na imprensa da época, ao exemplo das adaptações shakespearianas de Laurence Olivier, não deixaram de fazer pesar sobre **Frei Luís de Sousa** a suspeita de que se tratava de mais uma tentativa de importação de modelos internacionais hegemónicos (CRUZ 1983: 207). As leituras do filme têm assim sido fortemente marcadas por uma visão da história do cinema centrada no paradigma da autonomia estética da linguagem cinematográfica e nas relações hierárquicas entre centro e periferia. Importa, no entanto, para compreender melhor não apenas as opções de António Lopes Ribeiro como o acompanhamento musical composto por Luís de Freitas Branco, revisitar a génese deste projecto e procurar perceber de que forma os autores envolvidos procuraram, através de uma apropriação local dos debates que então dominavam a indústria global, contribuir para os objectivos do regime ditatorial no campo cinematográfico, ao mesmo tempo que procuravam reforçar as bases da sua legitimidade cultural e intervir no debate sobre a relação que o cinema deveria estabelecer com as outras artes.

No mesmo programa de sala em que Nuno Barreiros sublinhou a importância dos *leitmotive* na partitura de Luís de Freitas Branco, António Lopes Ribeiro publicou uma “nota de agradecimento” destinada àqueles que tinham contribuído, de uma forma ou de outra, para a realização do seu filme. Inspirando-se no “bom exemplo dos escritores britânicos que nunca esquecem o seu ‘acknowledgement’”, o realizador elencou nesse texto todos aqueles que o tinham ajudado a erguer **Frei Luís de Sousa** “da horizontalidade do papel para a verticalidade do ‘écran’”. O primeiro agradecimento de Lopes Ribeiro não se destinava, no entanto, ao Fundo de Cinema Nacional, nem às estruturas culturais e políticas do regime:

Ele não sabe; mas é ao sr. J. Arthur Rank que eu devo em primeiro lugar a ideia de transcrever para o cinema o drama fundamental de Almeida Garrett. Nós, homens de cinema, arte subsidiária de todas as mais (daí lhe vem ao mesmo tempo a sua grandeza e a sua servidão), temos constantemente, além doutras, destas dívidas. (RIBEIRO 1950).

J. Arthur Rank era, à época, o mais importante magnata do cinema britânico, responsável por um gigantesco conglomerado que integrava verticalmente diversos estúdios (*Ealing, Pinewood, Denham, Lime Grove, Islington*), companhias de produção (*Two Cities Films, Independent Producers*), laboratórios (*Deluxe*), escolas de formação de actores (“*the charm school*”), agências de publicidade, empresas de distribuição e cadeias de exibição (*Odeon, Gaumont-British, Paramount*)

(MACNAB 1993). Foram as iniciativas da J. Arthur Rank Organisation (JARO), criada em 1937, que estabeleceram as bases para o período particularmente produtivo que o cinema britânico atravessou no imediato pós-guerra, através de filmes como **Henry V** (1944) e **Hamlet** (1948) de Laurence Olivier, **Brief Encounter** (1945), **Great expectations** (1946) e **Oliver Twist** (1948) de David Lean ou **A matter of Life and Death** (1946), **Black Narcissus** (1947) e **The red shoes** (1948), de Michael Powell e Emeric Pressburger. A confissão desta “dívida” primordial permitia a António Lopes Ribeiro colocar-se, desde logo, fora de um debate exclusivamente nacional ou unicamente subordinado às estratégias culturais do regime. **Frei Luís de Sousa** era não apenas uma resposta ao problema do “cinema português”, como uma tomada de posição nos debates que atravessavam a indústria do seu tempo. Por outro lado, a referência ao modelo britânico permitia a Lopes Ribeiro afirmar uma concepção aparentemente contraditória do cinema: por um lado, este dependia, para a sua realização, de todas as outras artes (da literatura à música, passando pelo teatro e pelas artes plásticas), por outro, era precisamente este carácter “subsidiário” que lhe abria a possibilidade de realizar o velho sonho romântico de fusão de todas as artes, a wagneriana “obra de arte total”, justificando assim a promessa da sua “grandeza” enquanto primeira das artes no século XX. No parágrafo seguinte, António Lopes Ribeiro explicava de forma mais detalhada o que ficara a dever ao poderoso empresário britânico:

Eu chegara a Londres no dia seguinte ao da estreia de “Hamlet”, esse filme que honra a tantos títulos a cinematografia mundial, e que só a largueza dum instituição como a JARO, aliada ao talento criador de Sir Lawrence Olivier, permitiu realizar com tamanha grandeza, indicando, mais claramente ainda que “Henrique V” (outro magnífico produto dessa poderosa aliança), um novo e alto caminho à arte das imagens animadas.

Graças à gentileza dos dirigentes de South Street, consegui bilhetes para o Odeon de Leicester Square, onde a “bicha” era constante e impenetrável. E foi por ver que era possível, sem adulterar arbitrariamente um texto em nome de falsos princípios “comerciais”, sem deformar uma intenção à base de uma ética e dum estética suspeitas, transpor para o celuloide uma obra prima literária, que eu me lembrei de pôr o cinema português ao serviço da divulgação dum texto dramático nacional que as vicissitudes do nosso teatro não permitiam apresentar às novas gerações e ao público português de hoje com aquela frequência e aquele rigor que tanto seriam para desejar. (RIBEIRO 1950)

Assim, para Lopes Ribeiro, a verificação da prometida “grandeza” do cinema não era apenas uma questão estética, mas sobretudo ética. Só através da recusa dos “falsos princípios” que colocavam a indústria na esfera do comércio poderia o cinema cumprir o seu verdadeiro destino, o de se colocar “ao serviço” da cultura. Num texto publicado duas semanas depois da estreia do **Frei Luís de Sousa**, Lopes Ribeiro explicitou de forma ainda mais clara aquilo que não hesitava em denominar como a “política” do cinema de Olivier:

Mostrava ele que era já tempo de a cinematografia abandonar de vez o preconceito “cinéfilo”, primário e caduco, da sua pseudo-oposição ao teatro. Mais: demonstrava que não haveria missão mais nobilitante para o jovem energúmeno do que servir com os seus prodigiosos meios de encenação e de expansão, o seu vetusto e genial antecessor. (citado por CRUZ 1983: 164)

Lopes Ribeiro operava, assim, uma inversão dos termos habituais do discurso vanguardista da “cinefilia”: a verdadeira modernidade do cinema estaria na recusa da sua oposição ao teatro, e não na defesa da autonomia do *medium* e na tentativa de construção de uma linguagem específica às imagens em movimento. A especificidade do cinema residia não na sua linguagem, mas nos “prodigiosos meios de encenação e de expansão” de que dispunha, ou seja, na sua capacidade de concretizar o que o teatro e a literatura apenas podiam sugerir e na penetração social inédita que a reprodução mecânica lhe proporcionava. O “novo e alto caminho” que assim se apresentava ao cinema colocava o realizador numa situação privilegiada, enquanto mediador entre o património cultural historicamente acumulado e as sociedades de massas do século XX. Era a ele que cabia, a partir de uma ética da transposição fundada na ideia da “não adulteração”, colocar o cinema ao serviço de uma concepção monumental e musealizada da cultura. Chegara o tempo, para Lopes Ribeiro, dos realizadores se libertarem dos “escribas de meia-tijela” que dominavam Hollywood e assumirem como seu o “património multissecular da literatura dramática”, de Shakespeare a Molière e de Schiller a Tchékov (citado por CRUZ 1983: 164).

No entanto, esta posição privilegiada do cinema tinha, como vimos, um preço: a contração de uma *dívida* essencial para com o teatro que fazia pesar sobre o cinema uma responsabilidade histórica acrescida. Na relação entre este “jovem energúmeno” e o seu “vetusto e genial antecessor”, pairava o risco de que a insolência da nova arte de massas fosse tomada como uma forma de usurpação e conduzisse à pilhagem dos tesouros artísticos do passado. Não por acaso, na citada “nota de agradecimento”, Lopes Ribeiro insistia na importância que tivera o apoio de uma das figuras mais prestigiadas da vida

cultural portuguesa da época, Júlio Dantas, para a realização do seu projecto de adaptação de **Frei Luís de Sousa**:

No meu regresso de Londres, há dois anos, debati com o Sr. Dr. Júlio Dantas, no aconchego paternal da sua casa, diante de um dos seus inesgotáveis bules de chá, as linhas gerais do empreendimento. Ele me deu, como sempre, o seu precioso conselho e o seu irresistível estímulo. E haveria de dar-me ainda mais: o alto e generoso patrocínio da Academia das Ciências. Com tal madrinha se apresentou “Frei Luís” perante o Conselho de Cinema, em demanda dos meios materiais necessários à realização. Eles vieram, na medida que se julgou justa. E com a Lisboa Filme se fez o resto indispensável. (RIBEIRO 1950)

Apesar da cerimoniosa deferência que Lopes Ribeiro demonstra pelo director da Academia de Ciências e da secção de arte dramática do Conservatório Nacional,⁵ não deixa de ser tentador ver nesta encenação do encontro entre o jovem realizador e o consagrado dramaturgo, à volta de uma chávena de chá, a visita de cortesia que o cinema se via obrigado a fazer ao seu velho antepassado, pedindo a aprovação “paternal” que o mesmo Júlio Dantas dera vinte e três anos antes a *Leitão de Barros*, aquando da realização primeiro filme sonoro português.⁶ Era com essa força impetuosa de uma arte nova, global e moderna, mas eticamente responsável, que o cinema se colocava à disposição do regime e do seu projecto de difusão controlada e respeitosa do património.

O local da estreia de **Frei Luís de Sousa** constituiu, na época, um outro sinal do triunfo do jovem cinema, assim como da importância que o modelo britânico adquirira em Portugal. Inaugurado em Fevereiro de 1950 na Avenida da Liberdade, a principal artéria da capital, o Cinema São Jorge resultara de uma iniciativa da Sociedade Anglo-Portuguesa de Cinemas, Lda, consórcio que juntava o industrial João Rocha Júnior e a JARO, permitindo assim a entrada do conglomerado britânico no mercado de distribuição português. Segundo Margarida Acciaiuoli, o desenho modernista do arquitecto Fernando Silva para o novo cinema “interpelou a cidade”, iniciando uma nova era de intervenção urbanística e participando no projecto político da ditadura de transformar Lisboa numa “verdadeira capital” (ACCIAIUOLI 2012: 175). Mais importante, o São Jorge era o primeiro edifício construído na zona nobre de Lisboa exclusivamente dedicado ao cinema, sem prever a possibilidade da sua utilização igualmente para representações teatrais, colocando fim à “ilusão de continuidades formais e espaciais que se julgava poder servir a ambos os espectáculos”, de que tinham sido exemplo o Tivoli em 1924 e o Éden em 1937

⁵ Nesse mesmo ano de 1948, a companhia teatral animada por Lopes Ribeiro, os “Comediantes de Lisboa”, levou à cena no Teatro Avenida uma das peças mais conhecidas de Júlio Dantas, **A ceia dos Cardeais**, escrita em 1902. Um dos membros do elenco dessa produção, João Villaret, participou igualmente na adaptação cinematográfica de **Frei Luís de Sousa**.

⁶ O primeiro filme sonoro português, **A Severa** (1931), adaptou ao cinema o romance e a peça teatral do mesmo nome, publicadas em 1901 por Júlio Dantas.

(ACCIAIUOLI 2012: 182). Ao contrário destes, o Cinema São Jorge dispunha apenas de um vasto ecrã, sem caixa de palco nem bastidores. A sala apresentava-se como uma ampla nave de forma trapezoidal, com “um tecto metálico suspenso que se materializava em sancas de luz, imprimindo ao ambiente uma sensação de conforto que se estendia a todo o recinto”, reforçado pela introdução de um sistema de ar condicionado e pela cuidada decoração dos *foyers*, confiada a Fred Kradofler. A plateia e o amplo balcão, “que se projectava e suspendia no espaço”, podiam conter 1827 espectadores, o que a tornava na maior sala de espectáculos do país (ACCIAIUOLI 2012: 179-181). A influência do modelo britânico era ainda perceptível no sofisticado órgão de cinema, que surgia no palco durante os intervalos através de um complexo sistema de elevação. Para assegurar os recitais de órgão durante os primeiros meses de exploração, o São Jorge contratou um organista da BBC, *Gerald Shaw*, que elaborou um programa especial para as exposições do **Frei Luís de Sousa**, exclusivamente com música de Chopin (**Diário Popular**, 02/11/1950).

Nesse sentido, o São Jorge consubstanciava, na modernidade do seu traço, na sofisticação dos equipamentos e na sua integração no urbanismo da capital, a vitória e a libertação do cinema em relação ao teatro, abrindo em Lisboa o período das grandes “catedrais”, continuada depois com a construção do Monumental (1951) e do Império (1952). A produção da JARO que inaugurou o São Jorge, *Red Shoes*, da dupla Michael Powell e Emeric Pressburger, uma produção em technicolor com a participação dos bailarinos Léonide Massine e Ludmilla Tchérina, vinha aliás reforçar essa ideia de que o cinema era capaz de assimilar e absorver todas as outras artes. A 21 de Setembro, era a vez de estrear **Frei Luís de Sousa**, na presença da esposa do Presidente da República, de vários ministros e outras figuras importantes do Estado Novo. Assim se cruzavam, nesse novo templo da sétima arte, os desígnios de modernidade urbanística e cultural do regime autoritário e as estratégias estéticas e comerciais do modelo cinematográfico britânico do pós-guerra.

SOBRE O USO DE LEITMOTIVE EM FREI LUÍS DE SOUSA

A concepção da componente musical do filme de António Lopes Ribeiro foi igualmente tributária do modelo britânico da JARO. Seguindo o exemplo de Laurence Olivier, que contara na sua trilogia shakespeariana com a colaboração de William Walton, um dos principais compositores britânicos da época, o realizador convidou Luís de Freitas Branco, então no auge da sua carreira, para escrever a “música de fundo” do filme.⁷ A associação com um autor consagrado de música erudita, em ambos os contextos, inscrevia-se numa longa tradição que remontava aos primórdios do cinema e à encomenda a Camille

⁷ Luís de Freitas Branco colaborara já na música de **Gado Bravo** (1934), primeiro filme sonoro de Lopes Ribeiro, que o convidou ainda a escrever a partitura para a sonorização do documentário que acompanhou a sua difusão comercial, **Douro, faina fluvial** (1931), de Manoel de Oliveira.

Saint-Saëns de uma partitura original para o filme *L'Assassinat du duc de Guise* (1908), produzido pela *Société Film d'Art*, que permitira não apenas reforçar a legitimidade cultural do novo *medium*, como concretizar o processo de apropriação da herança musical do poema sinfónico e da ópera.⁸ Com efeito, tanto Olivier como Lopes Ribeiro pretendiam um acompanhamento musical que fosse capaz de contribuir, através de uma sincronização cuidada, para a compreensão do argumento, a caracterização dos personagens e a identificação da época histórica, assim como concorrer para a dimensão nobre e heróica da narrativa fílmica.

O compositor dispôs de pouco tempo para a realização da sua partitura. A rodagem do filme teve início no dia 1 de Maio de 1950, decorrendo essencialmente nos estúdios da Lisboa Filme, no Lumiar, com alguns exteriores realizados em Caxias, e terminou em finais de Julho. O processo de edição e montagem prolongou-se depois pelo Verão, até à estreia do filme no final de Setembro. A escolha de Luís de Freitas Branco para a composição do “fundo sonoro” só foi anunciada no início de Julho de 1950, assim como a nomeação de Jaime Silva (Filho) para a direcção musical da produção.⁹ Devido ao pouco tempo disponível para a escrita e gravação da partitura, Jaime Silva (Filho) sugeriu a Freitas Branco que este reutilizasse fragmentos de obras suas anteriores, mas o compositor insistiu em escrever música original para o filme (LEÇA 1998: 40), contando com a assistência do seu discípulo Joly Braga Santos nos trabalhos de orquestração. Através da correspondência entre este último e a cantora Carmélia Âmbar, recentemente publicada, sabemos que Freitas Branco e Braga Santos se reuniram no dia 7 de Setembro com Lopes Ribeiro nos estúdios da Lisboa Filme para discutir a finalização da banda sonora, o que deixa supor que o realizador acompanhou de perto a escrita da partitura, como aliás era seu hábito em todos os filmes que realizou e produziu (CASSUTO 2018: 429).¹⁰ Numa outra carta, a propósito da gala inaugural no Cinema São Jorge, Joly Braga Santos caracterizou de forma particularmente sintética o trabalho do seu mestre no filme:

A música é admirável e sublinha com perfeição as melhores cenas, ajustando-se o seu estilo, no seu misto de romantismo e de arcaísmo, ao estilo de Garrett e à época em que decorre a acção. (CASSUTO 2018: 434)

Esta definição permite-nos, desde já, identificar os três principais vectores a partir dos quais se articulou o trabalho composicional de Luís de Freitas Branco em **Frei Luís de Sousa**: o recurso à herança da música descritiva e aos modelos da ópera e do poema sinfónico para “sublinhar” a narrativa fílmica.

⁸ Sobre a colaboração de Saint-Saëns com a *Société Film d'Art* ver MARKS 1997: 50-61.

⁹ Jaime Silva (Filho) (1908-1970), um dos mais prolíficos compositores do cinema português, colaborara já por diversas vezes com António Lopes Ribeiro, sendo o autor da música de **Amor de Perdição** (1943), **A vizinha do lado** (1945) e **Lisboa de hoje e de amanhã** (1948), assim como de filmes por ele produzidos, como **Aniki Bóbo** (1942) de Manoel de Oliveira. Sobre o processo de produção de **Frei Luís de Sousa**, ver os números 26 (Abril de 1950) a 37 (Outubro de 1950) de *Le cinéma portugais: Bulletin d'informations cinématographiques*, editado pelo SPN.

¹⁰ António Lopes Ribeiro estudou violino na juventude, chegando a compor diversas canções e uma comédia musical a partir de **A Cidade e as Serras**, de Eça de Queirós. No “esboço biográfico” que escreveu em 1983, afirma que “em todos os filmes que realizei ou produzi, bem como nas peças de teatro em que intervim, sempre meti o bedelho na partitura musical, com plena aceitação dos músicos por ela responsáveis” (CRUZ 1983: 20-2). No citado encontro, Joly Braga Santos aproveitou ainda para expor ao realizador o seu projecto de uma “ópera cinematográfica”, que terá interessado bastante Lopes Ribeiro. Sobre a actividade de Braga Santos enquanto compositor para cinema, iniciada em **Chaimite** (1953) de Brum do Canto, ver PAES 2018.

mica; uma reflexão estilística sobre a linguagem musical utilizada, de forma a que esta se “ajustasse” da melhor forma aos princípios estéticos da obra de Garrett, aqui identificados com o seu “romantismo e arcaísmo”; enfim, a inclusão de elementos musicais que permitissem uma clara identificação do período histórico retratado no filme. A abordagem de Freitas Branco inseria-se assim no paradigma “funcional” que se impusera no contexto das normas de produção do cinema narrativo clássico, e em particular no modelo “historicista”, de que as partituras de William Walton para a trilogia de adaptações shakespearianas de Olivier constituíram um dos momentos paradigmáticos. Nesses filmes, o compositor britânico fez um uso extensivo da técnica do *leitmotiv*, procurando sublinhar não apenas o arco narrativo de cada um dos filmes, como reforçar a leitura estética de Shakespeare por Olivier através dos recursos orquestrais da música sinfónica do romantismo tardio.¹¹ Por outro lado, William Walton integrou nas suas partituras diversas fontes musicais da época, como por exemplo as canções “*Our King went forth to Normandy*” e “*Réveillez-vous, Piccars*” em **Henry V**, que distinguem os combatentes ingleses e franceses na batalha de Azincourt, ou as peças retiradas do **Fitzwilliam Virginal Book**, utilizadas no mesmo filme para a abertura da sequência no Globe Theatre (LLOYD 1999: 122).

Mas se o modelo britânico da JARO remetia desde logo a música de cinema para uma dimensão operática e para o ideal do “drama musical”, a sombra de Wagner pairava igualmente desde há muito sobre a própria tradição interpretativa de **Frei Luís de Sousa**. Teófilo Braga, por exemplo, comparou a escrita do dramaturgo com “o processo musical wagneriano” (identificando o uso na peça da palavra “ninguém” com a técnica do *leitmotiv*) e destacou a forma como ambos tinham recorrido a “lendas incoerentes” para, através da poesia, revelarem “a verdade da natureza ofuscada debaixo da pressão moral de uma sociedade funebremente católica e politicamente degradada” (BRAGA 1905: 301 e 326).¹² No mesmo sentido, António Arroyo procurou estabelecer uma “analogia estética” entre a “gestação do drama garrettiano e wagneriano”, nomeadamente por nelas encontrar uma semelhante procura da “máxima simplicidade” nos meios dramáticos, sem quaisquer efeitos decorativos, assim como por ambas partilharem uma mesma intenção política de “nacionalização” da arte através do recurso à lenda enquanto “expressão mais sinteticamente exacta” da alma de um povo (ARROYO 1917: 99-109).¹³ Arroyo criticou Garrett, no entanto, por este não ter sabido retirar todas as consequências da sua reforma teatral e não ter resistido à influência do gosto dominante no seu tempo, apresentando como exemplo a conclusão “banal e desnecessária” de **Frei Luís de Sousa**, no qual sacrificou a coerência estética da obra para inserir um *finale* de con-

11 Alguns críticos da época consideraram, no entanto, que o “excesso de música” nas adaptações de Olivier diminuía a força da palavra falada. Charles Hurtgen, por exemplo, louvou o facto das passagens dos discursos de “*Saint Crispin’s day*” e “*Once more into the breach*” em **Henry V** não serem acompanhadas por música, “*so that the music of the verse was permitted to soar as upon Shakespeare’s stage*”. Da mesma forma, em **Hamlet**, o mesmo crítico considerou que o abuso de convenções operáticas na música de Walton tornara o monólogo “*to be or not to be*” numa espécie de recitativo (LEONARD 2009: 12)

12 Teófilo Braga, que foi o editor das obras completas de Almeida Garrett, estabeleceu igualmente paralelos entre a vida dos dois autores, nomeadamente entre a paixão do escritor português pela Viscondessa da Luz, que motivou a escrita de **Folhas Caídas**, e a relação entre Wagner e Mathilde Wesendonck, que esteve na origem de **Tristão e Isolda** (BRAGA 1905: 559-60).

13 Arroyo considerava, no entanto, que Garrett se distanciava de Wagner na sua “concepção do maravilhoso”, encontrando aí afinidades entre o autor de **Frei Luís de Sousa** e a “forma naturalista” do teatro de Ibsen.

cepção decorativa e que reproduzia “o arranjo da opera romântica nos grandes *Concertantes* que fizeram as delicias dos nossos avós” (ARROYO 1917: 105 e 117-8). Num ensaio intitulado **O Frei Luiz de Souza em Musica**, publicado pela primeira vez em 1899, Arroyo considerou mesmo que o texto de Garrett dificilmente se poderia adaptar ao “tipo wagneriano”, ou seja, ao tratamento do drama “no sentido da música”, uma vez que os temas da obra eram demasiado homogêneos, faltando-lhe “as combinações e oposições” que davam vida aos dramas wagnerianos. Nesse sentido, **Frei Luís de Sousa** enquanto “drama musical” apenas poderia servir de pretexto a “uma larga página sinfónica, dum movimento crescente em agitação e expressão trágica”, uma vez que “todos os actos são invariavelmente trágicos e dominados pela mesma ânsia e terror” (ARROYO 1917: 136-7).¹⁴

Por outro lado, e apesar de se ter definido desde cedo enquanto compositor “latino” e de se opor militantemente ao domínio da tradição germânica, Freitas Branco foi profundamente influenciado pela música e pela figura do autor da **Tetralogia**. Em particular, uma das suas primeiras obras sinfónicas, **Viriato** (1916), escrita no período em que participou no movimento monárquico do Integralismo Lusitano, revela evidentes afinidades com a “marcha fúnebre de Siegfried” no **Crepúsculo dos Deuses**.¹⁵ Ao longo da década de 1930, Freitas Branco publicou nas páginas da **Arte Musical**, revista de que foi fundador e director, uma extensa biografia de Richard Wagner em formato de folhetim, e a influência do “drama musical”, em particular de **Tristão e Isolda**, é ainda perceptível no projecto de ópera **Inês de Castro**, na qual o compositor trabalhou entre 1945 e 1948, mas do qual deixou apenas alguns esboços.¹⁶ Nesse sentido, convergiam na “intenção wagneriana” que presidiu à composição da partitura de **Frei Luís de Sousa** pelo menos três “heranças” distintas do mestre de Bayreuth: a do cinema, através da assimilação por este operada do modelo da “obra de arte total”; a do teatro, que permeou a interpretação literária e dramática do romantismo garrettiano; enfim, a especificamente musical, que constituiu um elemento essencial na reflexão teórica de Freitas Branco e no desenvolvimento da sua linguagem musical.

Infelizmente, a partitura da música orquestral que Luís de Freitas Branco compôs para o filme não se encontra localizada, como aliás sucede com as suas outras colaborações no cinema. Dispomos, por isso, apenas de duas fontes musicais de **Frei Luís de Sousa**, a listagem dos temas publicada no programa de sala da estreia do filme no Cinema São Jorge (fig. 1) e um manuscrito contendo as intervenções do órgão ao longo do filme.¹⁷ Ainda assim, o estudo dos temas publicados e a análise auditiva da banda sonora permite esboçar uma análise do uso que o compositor fez da técnica do *leit-*

14 No final do século XIX, **Frei Luís de Sousa** foi adaptado ao teatro lírico pela mão de Francisco Freitas Gazul, numa ópera estreada no Teatro de São Carlos em 19 de Março de 1891, com um libreto em italiano, quatro actos, substanciais alterações no enredo e a introdução de um coro, por forma a corresponder às convenções do género operático então vigentes (SOUSA 1993). Para além desta obra, a produção dramática de Almeida Garrett inspirou ainda outros compositores de ópera portugueses da segunda metade do século XIX, nomeadamente Francisco Sá de Noronha (**Beatrice di Portogallo**, 1863, **L'arco de Sant'Anna**, 1868) e Alfredo Keil (**Donna Bianca**, 1888) (CYMBRON 1999).

15 Sobre o conceito de “música latina” e a proximidade de Freitas Branco com o movimento monárquico e conservador do Integralismo Lusitano, ver SILVA 2004 e 2016. Para uma discussão da excepção wagneriana no “anti-germanismo” do compositor e uma análise detalhada de **Viriato**, ver PINA 2016.

16 Para além de algumas páginas do prelúdio orquestral, conserva-se no espólio de Luís de Freitas Branco uma sinopse do libreto, na qual podemos ler que, no primeiro acto, D. Pedro pega num livro sobre “os amores de Tristão e da loira Iseu” antes de se lançar aos pés de D. Inês. Como em **Tristão e Isolda**, o segundo acto decorre no jardim do palácio, à noite, e constitui um “longo dueto de amor” (ver DELGADO et al 2007, 449).

17 Este manuscrito encontra-se conservado no espólio Maria Helena de Freitas/Nuno Barreiros, depositado na área de música da Biblioteca Nacional de Portugal, com a cota MHF/NB 85. Contém duas secções, identificadas como “Música n.º 19A. Prelúdio ao *De profundis*” e “Música n.º 20”.

motiv e da função estrutural que a partitura desempenha no filme. Importa, no entanto, antes de abordarmos mais em detalhe a rede temática construída por Freitas Branco, relembrar de forma sucinta o argumento do drama em três actos de Almeida Garrett, apresentado pela primeira vez em 1843. A acção decorre no início do século XVII, quando Portugal se encontrava sob domínio espanhol, depois da desastrosa campanha militar que o rei D. Sebastião conduziu em Marrocos e que terminara em 1578 com a derrota do seu exército em Alcácer-Quibir. Muitos dos participantes nessa sangrenta batalha, a começar pelo próprio rei, desapareceram sem que os seus corpos tivessem sido identificados ou obtida uma prova da sua morte. Foi o caso de D. João de Portugal, que Dona Madalena de Vilhena, sua esposa, mandou procurar por terras de África e Espanha. Sete anos volvidos sem que as buscas tivessem qualquer resultado, D. Madalena convenceu-se da morte do seu marido e casou-se em segundas núpcias com D. Manuel de Sousa Coutinho, com quem teve uma filha, D. Maria de Noronha. Quando se inicia a acção do drama, Maria tem treze anos e revela uma particular precocidade intelectual e uma saúde frágil, sendo frequentemente atormentada por estranhas premonições e pensamentos ansiosos. O primeiro acto decorre no palácio de D. Manuel de Sousa Coutinho, em Almada. Numa câmara com vista para o Tejo, D. Madalena lê uma passagem do Canto III d'Os **Lusíadas** evocando os amores trágicos de D. Pedro e Inês de Castro, que lhe despertam funestos presságios. Chega D. Manuel, regressado de Lisboa, que anuncia que os governadores espanhóis haviam decidido sair da capital, atacada pela peste, e instalar-se no seu palácio. Revoltado contra esse gesto de provocação do ocupante, D. Manuel decide incendiar a sua própria casa e instalar-se com a família no palácio que pertencera outrora a D. João de Portugal, que era ainda propriedade de sua esposa e se encontrava paredes-meias com o Convento de S. Paulo, onde vivia seu irmão, Frei Jorge Coutinho. No segundo acto, D. Manuel desloca-se de novo a Lisboa, desta vez acompanhado por sua filha Maria, para visitar a sua irmã, recolhida no Convento do Sacramento. Na sua ausência, apresenta-se no palácio umromeiro, que diz ser portador de uma mensagem para Dona Madalena. Recebido por esta e Telmo Pais, afirma que o seu primeiro marido não morrera na batalha de Alcácer-Quibir, tendo permanecido em cativeiro durante vinte anos na Palestina. Recusando-se a acreditar na revelação, D. Madalena pede ao romeiro para identificar na galeria de retratos a imagem de D. João de Portugal, o que este faz, sem uma hesitação. D. Madalena grita e “foge espavorida”, enquanto Frei Jorge pede ao romeiro para que este revele a sua identidade. Este volta a apontar para o retrato de D. João de Portugal e res-

ponde: “Ninguém”. No terceiro acto, D. Madalena e D. Manuel, atormentados pela culpa, decidem tomar os hábitos. Num diálogo com Telmo Pais, seu antigo escudeiro, o romeiro reconhece ser D. João de Portugal e confessa ter sido “injusto, duro e cruel” e que é necessário “remediar o mal feito”. Na igreja do Convento de S. Paulo, o Prior de Benfica entrega o escapulário a D. Manuel e D. Madalena, vestidos de noviços, mas a cerimónia é interrompida por Maria, que surge vestida de branco, “em estado de completa alienação”. Maria roga a Deus que não lhes roube os pais, gritando que “aqui não morre ninguém sem mim”. D. João de Portugal pede a Telmo Pais que anuncie que tudo não passara de uma impostura, mas é demasiado tarde. Maria, a vítima inocente, morre nos braços de seus pais. D. Manuel de Sousa Coutinho, agora Frei Luís de Sousa, pede ao arcebispo para que este lhe lance o escapulário. O pano cai ao som do órgão e das palavras do prior: “Meus irmãos, Deus aflige neste mundo àqueles que ama. A coroa de glória não se dá senão no céu.”

Para o comentário musical deste drama, que se propunha “excitar fortemente o terror e a piedade” do público, sem propor “nem amores, nem aventuras, nem paixões”, com uma “acção que se passa entre pai, mãe e filha, e um frade, um escudeiro velho, e um peregrino que apenas entra em duas ou três cenas” (GARRETT [1843], 9), Luís de Freitas Branco estabeleceu cinco “temas principais” (Tema do Rei [n.º 1], Tema de Maria [n.º 2], Tema do Amor [n.º 3], Tema da Renúncia [n.º 4] e Tema de D. João de Portugal [n.º 5]), cinco “temas derivados” (Tema da Pátria [n.º 1A], Tema de Maria Doente [n.º 2A], Tema da Morte [n.º 2B], Tema da Batalha [n.º 2C], Tema da Fatalidade [n.º 3A]) e seis “temas secundários” (Tema Cavalleiresco de D. Manuel [n.º 6], Tema do Jogo das Escondidas [n.º 7], Tema do Tejo [n.º 8], Tema das ondas [n.º 8A], Tema dos Remadores [n.º 9] e Pavana [n.º 10]). Juntou ainda à secção dos “temas principais” um tema não original, a que não atribuiu número, o histórico **Romance de Alcácer**.

Se a influência wagneriana é desde logo evidente nas denominações escolhidas para cada um dos motivos musicais, que identificam não apenas os personagens principais (Maria, D. João de Portugal, D. Manuel de Sousa Coutinho), mas também sentimentos e ideias (amor, morte, destino, renúncia), a construção dos diferentes *leitmotive* procurou ainda responder aos princípios do método do autor da **Tetralogia** que, como sintetizou Paulo Ferreira de Castro, consistia na criação de uma rede de derivações “orgânicas” a partir de “um núcleo primário de configurações melódicas e rítmicas” (CASTRO 2008: 137). Neste caso, o núcleo primário a partir do qual foi arquitectada toda a rede temática é constituído por duas raízes motívicas,

identificadas com o “sentimento pátrio” e a “ideia de morte”. A primeira raiz, assinalada por um colchete no início do Tema do Rei [n.º 1], apresenta-se como uma curta figura de quarta ascendente, num ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia, de evidentes conotações militares. A esta célula temática opõe-se uma segunda raiz, igualmente assinalada por um colchete no final do Tema de Maria [n.º 2], um melisma descendente no modo menor, no qual se destaca o uso da tercina. A “organicidade” desta construção temática é reforçado pelo surgimento da “ideia de morte” no final do Tema de Maria, identificando assim a personagem da criança inocente, frágil e doente, como o principal vector da tragédia. Por outro lado, o carácter sistemático deste trabalho motivico está bem patente no Tema da Batalha [n.º 2C], construído a partir da combinação da raiz ascendente e em ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia do “sentimento pátrio” com o movimento descendente em tercina da “ideia de morte”. O elemento formal mais evidente que diferencia estas duas raízes motivicas é a oposição entre movimento ascendente e descendente que, como assinalou Carl Dahlhaus, é igualmente um dos factores determinantes na organização do universo temático da Tetralogia, estando o primeiro associado à ideia de evolução e o segundo à de declínio (Dalhaus [1971], apud CASTRO 2008: 137). Como refere Paulo Ferreira de Castro, a técnica do *leitmotiv* caracteriza-se pelo recurso a elementos “baseados em dispositivos retorico-musicais com uma longa tradição na música ocidental”, como é o caso da oposição entre movimento ascendente e descendente, o que lhe confere uma “eficácia expressiva mesmo para o ouvinte não especializado (ou para o espectador que não folheou o seu programa a tempo)” (CASTRO 2008: 139). Da mesma forma, é possível organizar os principais temas de **Frei Luís de Sousa** em dois grupos, um que traduz a ideia de a ascensão e evolução (temas do Rei, da Pátria, do Amor e o “tema cavalheiresco de Manuel”), e um outro marcado pela ideia de dissolução e declínio (temas de Maria, de Maria doente e da Morte). Por seu lado, o “Tema da Fatalidade” reproduz o desenho melódico ascendente do início do “Tema do Amor”, de que constituiu um tema derivado, mas diverge deste ao substituir a ascensão lírica da segunda parte por um melancólico gesto descendente.

Assim, toda a partitura de Luís de Freitas Branco se organiza em torno de duas forças primaciais, por um lado o heroísmo patriótico de D. Manuel de Sousa Coutinho e a presença constante da premonição da morte. A presença destas duas forças é desde logo sensível no primeiro segmento musical do filme, que constituiu o acompanhamento dos créditos e das duas primeiras sequências, como podemos ver na Tabela n.º 1.

00:00	[Genérico] Enquanto são apresentados os créditos, a câmara faz um longo travelling pelo espaço da Igreja do Convento de São Paulo. O plano começa por enquadrar uma estante com um livro de coro, passa pelo altar e termina nas cadeiras do coro.	Figura inicial nos metais + timbales. Motivo introdutivo nas cordas e nos metais. Rufo de caixa. Motivo “eclesiástico”, primeiro nos metais, depois nas cordas. Efeito de saturação orquestral. Tema do Rei [n.º 1] , nos metais, repetido 2 vezes. Termina com nota pedal + figura inicial nos metais
01:53	[Encadeado] [Início da sequência 2] Plano de um canhão, com uma bandeira portuguesa e soldados mortos à volta. Plano de abutres voando. Planos do canhão, progressivamente mais largos, alternados por planos dos abutres voando. Telmo Pais: “Senhor D. João! Senhor D. João de Portugal!”	[Transição] Romance de Alcácer [Sons dos abutres]
02:40	Plano mais aproximado, vendo-se soldados mortos e um cavalo. Telmo Pais corre pelo campo de batalha. Ligeira panorâmica para a direita, acompanhando o movimento de Telmo Pais. Plano de abutres voando. Telmo Pais: “Meu senhor!”	Tema da Morte
02:56	Plano mais aproximado, vemos o canhão com a bandeira, o cavalo e Telmo Pais que se aproxima de um soldado, para ver o seu rosto. Aproxima-se do canhão e vira o soldado que segura a bandeira. A câmara acompanha o seu movimento. Telmo Pais: “Meu senhor! Meu senhor!” Corte para um plano aproximado. O homem vê o rosto do soldado.	Repetição do Tema da Morte
03:12	[Encadeado] [Início da sequência 3] Telmo Pais e Maria, de costas, no jardim do palácio de D. Manuel de Sousa Coutinho, olhando para Lisboa. Telmo e Maria, de frente, em contra-picado, apoiados na balaustrada. Maria desce e sai de campo, pela direita. Telmo Pais segue-a. Os dois sobem as escadas lentamente. Início do diálogo entre Telmo Pais e Maria sobre a batalha de Alcácer-Quibir e Camões	Nota pedal + figura inicial nos metais [Som de pássaros] Termina a música [03:35]

Tabela 1 Descrição áudio-visual das três primeiras sequências de **Frei Luís de Sousa**. A minutagem corresponde à edição em DVD da Madragoa Filmes (RIBEIRO [1950]).

A apresentação do Tema do Rei é preparada por uma longa introdução, despoletada por uma figuração marcial nos metais, no registo grave. Seguem-se dois motivos nas cordas e nos metais, um mais próximo do tópico militar e o outro de contorno “eclesiástico”. Depois de sucessivas progressões harmónicas em direcção ao registo agudo, Freitas Branco instala um efeito de saturação orquestral e tensão harmónica que é resolvida pela apresentação do Tema do Rei, em *ff* e num registo heróico. O tema é depois repetido, enquanto ter-

mina o travelling na capela de S. Paulo e a apresentação dos créditos do filme. Na sua análise de **Frei Luís de Sousa**, Randal Johnson sublinhou a importância desta abertura do filme sobre este espaço “vazio, com a excepção de um altar e outros objectos religiosos”, que corresponde ao espaço onde decorrerá o desenlace final da tragédia. Segundo Johnson, é esse “espaço de ausência e, portanto, de morte”, que a “própria acção do filme vai encher” (JOHNSON 2007: 67). Freitas Branco aproveita o percurso através da inquietante nudez desse espaço sagrado para estabelecer desde logo a principal força motriz da sua partitura, a célula temática do “sentimento pátrio”. A apresentação em estilo heróico do Tema do Rei, preparada pelo recurso aos tópicos mais característicos da música militar e pelas referências à música eclesiástica, surge assim enquanto resolução da tensão inicial criada pelo próprio movimento de travelling no espaço vazio da igreja e como um pórtico sonoro para a meditação sebastianista que se vai seguir.

Depois dos créditos, a primeira sequência do filme mostra-nos o campo de Alcácer Quibir, no dia seguinte à batalha. Vemos, alternados, planos de um canhão com uma bandeira portuguesa e vários soldados mortos à volta e planos de abutres voando. Na transição para esse outro “espaço marcado pela ausência e pela morte” (JOHNSON 2007: 68), ouvimos uma versão orquestral, particularmente lenta, do **Romance de Alcácer**, também conhecido como *Puestos están, frente a frente*. Este romance, que conta a morte de D. Sebastião na batalha Alcácer Quibir, foi publicado pela primeira vez por Miguel Leitão de Andrada na sua *Miscellanea*, em 1629, numa versão a três partes distintas (*Cantus, Altus e Bassus*).¹⁸ O romance é evocado na cena III do 1º acto do drama de Garrett, sendo que nessa passagem Maria diz preferir-lhe o Romance da Ilha Encoberta, “onde está el-rei D. Sebastião, que não morreu e que há-de vir um dia de névoa muito cerrada” (GARRETT [1843], 35). Apesar de não corresponder à narrativa sebastianista do filme, a escolha de Freitas Branco de inserir o **Romance de Alcácer** na sua partitura terá sido determinada por se tratar de uma das poucas fontes musicais da época conhecidas e documentadas. Luís de Freitas Branco interessou-se desde cedo, aliás, pelo **Romance de Alcácer**, tendo publicado uma transcrição “para piano, órgão ou harmónio” da partitura de Leitão de Aranda no seu ensaio “Música e instrumentos”, publicado em 1916. Nesse texto, que resultou da sua participação nas conferências sobre a “Questão ibérica” organizadas na Liga Naval pelo movimento do Integralismo Lusitano, Freitas Branco identifica o romance como um “curioso exemplo de contraponto português do século XVI” (BRANCO 1916: 137). No contexto da concepção da história da música defendida por Freitas Branco, marcada pela oposição cíclica entre polifonia e mo-

¹⁸ No século XIX, o romance foi por diversas vezes transcrito, por exemplo no segundo volume do **Cancioneiro de Músicas Populares** de César das Neves e Gualdino de Campos, onde é identificado pelo título “Batalha de Alcácer-Quibir” (NEVES e CAMPOS 1895, vol II: 1).

nodia — a primeira associada com a razão, a claridade, o equilíbrio e o classicismo latino, a segunda com o irracionalismo, a sombra, o desequilíbrio e o romantismo germânico (BRANCO 1934) —, o carácter contrapontístico do **Romance de Alcácer** surge, em **Frei Luís de Sousa**, não apenas como um elemento “historicista”, identificando o período da acção, mas também como um marcador da essência musical latina do nação portuguesa. Ao contrário do Tema do Rei, que não voltará a ser ouvido ao longo da partitura, o **Romance de Alcácer** torna-se depois num dos motivos condutores da narrativa, surgindo sempre que existe uma referência à batalha e dominando a primeira e a terceira parte do filme.

O primeiro segmento musical termina com o Tema da Morte, enquanto vemos o escudeiro Telmo Pais aproximar-se do canhão, gritando “Senhor D. João! Senhor D. João de Portugal!” e procurando em cada soldado morto o seu amo. A música termina aos 3’35”, dando lugar ao primeiro diálogo do filme, que constituiu uma das poucas alterações realizadas por Lopes Ribeiro à ordem original das cenas no drama de Garrett. Em vez de começar pela leitura do Canto III d’**Os Lusíadas** por Madalena, o realizador preferiu iniciar o filme com um excerto do diálogo entre Telmo Pais e Maria na primeira cena do segundo acto da peça, em que estes discutem a morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir e Telmo Pais fala de Camões. Segundo Johnson, esta alteração permite ao realizador insistir nos temas “da ausência e da morte” e evocar, logo desde o início do filme, “valores como heroísmo, religiosidade, o sacrifício, a nobreza de alma, a grandeza da história nacional e, obviamente, o mito sebastianista, com sua promessa de regeneração nacional” (JOHNSON 2007: 69). Da mesma forma, ao apresentar sucessivamente o Tema do Rei, o **Romance de Alcácer** e o Tema da Morte, Freitas Branco reforça musicalmente a interpretação ideológica do drama de Garrett proposta por Lopes Ribeiro, a partir da associação sucessiva das ideias de Pátria, Povo e Morte.

Mas se a rede de *leitmotive* de **Frei Luís de Sousa** encontra a sua raiz numa leitura política do drama, enquanto meditação sebastianista sobre o eclipse da nacionalidade e a promessa da sua ressurreição, a partitura é igualmente atravessada por um outro eixo, a dualidade Amor/Morte. É no contexto da exploração musical desta tensão que a influência wagneriana se torna ainda mais audível na partitura, não apenas enquanto modelo conceptual, mas através de um parentesco formal evidente entre alguns dos temas de **Frei Luís de Sousa** e determinados motivos musicais da **Tetralogia**.¹⁹ O Tema da Morte (N.º 2B), por exemplo, partilha o mesmo contorno melódico inicial do “lamento da morte” (*Todesklage*), com o qual Brünhilde anuncia a Siegmund, na 4ª cena do 2º acto de **Die Walküre**, que “a chama da vida” o vai abandonar:

¹⁹ Este parentesco é desde logo perceptível no “Tema do Tejo” (N.º 8), que evoca o “motivo das ondas” (*Wellenmotiv*) que caracteriza o Reno no prelúdio de **Das Rheingold**.



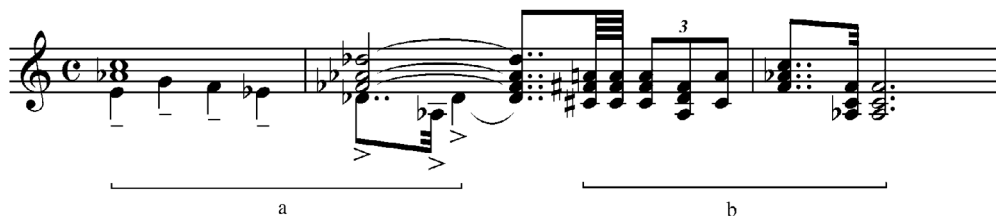
Por outro lado, a melodia ascendente e lírica do Tema do Amor (N.º 3), evoca o contorno do motivo de Freia (*Freiamotiv*), deusa da juventude, do amor e da fertilidade, prometida por Wotan aos irmãos Fafner e Fasolt como recompensa pela construção do Valhalla, e que na segunda cena do **Ouro do Reno** é reclamada pelos dois gigantes em nome da “fidelidade aos contratos”:

Ex. 1 (acima) Richard Wagner, “Todesklage”, *Die Walküre*, 2.º acto, cena 4.



No entanto, o exemplo porventura mais evidente deste parentesco temático será o Tema de D. João de Portugal, que é, com o Tema de Maria, o mais ouvido ao longo do filme. Este tema pode ser dividido em duas partes, assinaladas no exemplo 3 pelas letras (a) e (b):

Ex. 2 (à esquerda) Richard Wagner, “Freiamotiv”, *Das Rheingold*, cena 2.



Durante a primeira parte do filme, correspondendo à acção do 1.º acto da peça de Garrett, apenas a secção (a) é ouvida, quando o nome de D. João de Portugal é evocado pelas personagens. A frase melódica do baixo, com o seu movimento descendente por graus conjuntos, articulados *marcato*, e com a sua resolução final num intervalo ascendente de quarta perfeita, surge como uma evocação inquietante, presságio funesto da aproximação inexorável do romeiro e, com ele, da revelação da verdade. Esta figuração não deixa de lembrar a secção final (assinalada com x no exemplo 4) do “motivo dos Gigantes” (*Riesenmotiv*), que surge pela primeira vez na segunda cena do **Ouro do Reno**, quando se aproximam os passos pesados dos irmãos Fafner e Fasolt, que vêm reclamar o cumprimento do contrato celebrado com Wotan:

Ex. 3 (acima) Luís de Freitas Branco, “Tema de D. João de Portugal”, **Frei Luís de Sousa**



Da mesma forma, toda a partitura de **Frei Luís de Sousa** é assombrada pelos passos do romeiro, cuja aproximação inexorável vem selar o desenlace funesto do drama. A secção (b) do tema de D. João de Portugal só surge na segunda parte do filme, no momento em que Maria e Telmo Pais entram na sala dos retratos do palácio de D. João de Portugal e se aproximam do quadro que representa o primeiro marido de D. Madalena. Ou seja, o tema só surge completo quando, pela primeira vez, a evocação do seu nome é acompanhada pela sua imagem no ecrã, neste acaso através do seu retrato. A parte (b) do tema caracteriza-se por um motivo de fanfarra, tocado pela secção de metais, que partilha vários elementos formais com o tema de Hunding, o marido de Sieglinde, na segunda cena do primeiro acto de **A Valquíria**:

Ex. 4 (acima) Richard Wagner, “Riesenmotiv”, *Das Rheingold*, cena 2.



No contexto narrativo da tetralogia wagneriana, Hunding é uma outra figura que representa a necessidade de manter a “fidelidade aos contratos”, aqui consubstanciada nos laços matrimoniais que tornam impossível o amor puro e transgressivo de Sieglinde por Siegmund. Hunding matará depois Siegmund, vingando a afronta do esquecimento das regras que organizam a sociedade por parte dos jovens amantes. Esta transposição para o contexto de **Frei Luís de Sousa** do tema do “marido traído” na **Tetralogia**, reforça uma outra leitura do drama de Garrett, centrada no tema romântico da impossibilidade de conciliar a liberdade subversiva do amor com a força repressiva dos contratos sociais. Este motivo do **Mors-Amor** foi particularmente sublinhado por António Arroyo nos seus ensaios sobre **Frei Luís de Sousa**, enquanto resultado da “concepção católico-portuguesa do mundo” que está na origem da “atmosfera mental” da tragédia e do terror que ela provoca. Para Arroyo, o “fatalismo” que caracteriza a obra de Garrett traduz precisamente a “inviabilidade do amor dentro do organismo religioso do catolicismo” (ARROYO 1917: 107).²⁰

A subdivisão entre as secções (a) e (b) do Tema de D. João de Portugal foi ainda explorada por Freitas Branco como um elemento motor do discurso mu-

Fig. 2 (à esquerda) Richard Wagner, “Hundingmotiv”, *Die Walküre*, 1º acto, cena 2.

²⁰ Esta oposição entre o amor e a “fidelidade aos contratos” tinha importantes ressonâncias com a própria situação pessoal do compositor, que se separara da sua esposa em 1942, vivendo maritalmente com Maria Helena de Freitas desde essa data. Em 1941, escreveu no seu **Diário**: “Não posso servir as direitas, a religião católica e a moral burguesa em que não creio. Só tenho uma coisa a fazer: romper, viver a vida em que creio, a vida da verdade”. A influência da situação pessoal de Freitas Branco é ainda visível no projecto da ópera **Inês de Castro**, que na sua correspondência associou explicitamente à relação que mantinha com Maria Helena de Freitas (ver DELGADO et al 2007: 91 e 95).

sical, com incidências estruturais e não apenas simbólicas. Essa dimensão é particularmente evidente na sequência da travessia do Tejo, onde se cruzam o barco que leva D. Manuel de Sousa Coutinho, Maria e Telmo a Lisboa, e o bote que transporta o Romeiro para Almada, como podemos ver na tabela n.º 2.

01:03:01	[Início da sequência] D. Manuel de Sousa Coutinho chega à plataforma do cais, encontrado-se com Maria e Telmo.	Tema festivo e ritmado (trompetes, cordas, percussão)
01:03:32	Chegam à ponta do cais e sobem para o barco	Tema do Tejo
01:03:39	Um pequeno bote a chegar ao cais com um homem sentado (o romeiro) e um homem a remar, e depois o grupo no barco com vários remadores Os dois barcos cruzam-se.	Tema dos Remadores
01:04:03	Maria vê o romeiro e agarra-se a o pai. Pequeno barco do romeiro O pequeno bote chega ao cais. O romeiro desembarca no cais e sobe as escadas.	Tema de D. João de Portugal [Secção (a)] Fragmento do Tema de Maria . Tema de D. João de Portugal [Secção (a)] Diversas variações sobre a secção (a), terminando com um trilo nos timbales. Variações sobre a Secção (a) do Tema de D. João de Portugal , em <i>pizzicato</i> nas cordas graves. Progressões harmónicas.
01:05:05	O romeiro chega à plataforma superior do cais. Fundido a negro.	Apresentação completa do tema de D. João de Portugal [Secções (a) e (b)] , em <i>ff</i>

Tabela 2 Descrição áudio-visual da sequência da travessia do Tejo em **Frei Luís de Sousa**. A minutagem corresponde à edição em DVD da Madragoa Filmes (RIBEIRO [1950]).

Nesta sequência, Freitas Branco utiliza a rede de *leitmotive* não apenas para indicar a presença ou a evocação de um determinado elemento ou personagem (o Tejo, D. João de Portugal ou Maria), mas igualmente como um reservatório de material musical, nomeadamente através de processos de fragmentação. A partir do momento em que Maria vê o bote que transporta o romeiro, todo o discurso musical se organiza em torno de fragmentos do Tema de D. João de Portugal, submetidos a diferentes processos de variação, jogando com diferentes registos, timbres, transformações rítmicas e harmónicas, até conduzir à apresentação completa do tema, em *ff*. Desta forma, a rede de *leitmotive* em **Frei Luís de Sousa** constitui não apenas uma sucessão de “identificadores” da narrativa, mas uma teia motívica que irriga toda a partitura, contribuindo para a homogeneidade e coerência do discurso musical. Por outro lado, esta teia motívica adensa-se progressivamente, sendo que o tempo ocupado pela música vai aumentando à medida que o filme progride. Este processo de adensamento culmina na sequência final do filme, conforme descrito na tabela n.º 3.

01:46:42	[encadeado] Igreja do Convento de São Paulo. D. Manuel e D. Madalena entram na capela e preparam-se para receber os hábitos, prostrados diante do altar. O prior inicia a cerimónia.	Órgão. “Música n.º 19A. Prelúdio ao De profundis”
01:49:20	Maria entra na igreja	A música cessa.
01:49:58	Maria: “Esperai! Que quereis fazer? Que cerimónias são estas?” Maria abraça-se a D. Madalena. Dirigindo-se aos frades, pergunta: “Vois quem sois espectros fatais?”	Acorde <i>stinger</i> da orquestra em <i>ff</i> Trémulos nas cordas graves, progressões harmónicas
01:50:37	(...) “Esta é a minha mãe, este é o meu pai. Que me importa a mim com o outro? (...) “Não há mais do que vir ao meio de uma família e dizer: Vós não sois marido e mulher e esta filha do vosso amor (...) é filha do vosso pecado.”	Tema de Maria
01:51:17	“Dize que não sou!”	Tema da Morte Repete o Tema da Morte (trompete)
01:52:16	“E eu hei de morrer assim. Ele vem aí...” D. João de Portugal entra na capela e diz a Telmo: “Salva-os, que ainda podes...”	[transição] Tema de D. João de Portugal (primeiro a secção b, depois a secção a, em <i>pizzicato</i> nas cordas, com várias progressões harmónicas)
01:52:57	Maria: “É aquela voz, é ele, é ele! Já não é tempo... (...) Morro, morro...”. Maria morre nos braços de seus pais.	Harpejo descendente na harpa, com toque de címbalo no momento da morte de Maria, e depois harpejo ascendente lento, enquanto Frei Jorge se benze
01:53:07	D. Manuel e D. Madalena deitam Maria no chão da capela. D. Manuel: “Minha irmã, rezemos por alma, encomendemos a nossa alma a este anjo que Deus levou para si. Padre Prior, podeis lançar-me aqui o escapulário?” O prior avança para D. Manuel, agora Frei Luís de Sousa, com o escapulário.	Tema de Maria pelo clarinete, acompanhado pela harpa. Depois, repete o Tema de Maria , no violoncelo.
01:53:51	Prior: “Meus irmãos, Deus aflige neste mundo àqueles que ama. A coroa de glória não se dá senão no céu.”	Tema da Renúncia
01:54:11	Madalena cai no chão da capela. D. João de Portugal sai da igreja. Planos do coro, dos rostos de Frei Jorge e Telmo Pais em lágrimas e de Maria no chão da capela.	Órgão. O coro canta o De Profundis .
01:55:02	[encadeamento] Plano de uma estrada entre dois muros. Vemos D. João de Portugal caminhar apressadamente.	Tema da Renúncia
01:55:38	[sobreposição da palavra FIM]	Repetição do Tema da Renúncia (<i>ff</i>)

Tabela 3 Descrição áudio-visual da sequência final de **Frei Luís de Sousa**. A minutagem corresponde à edição em DVD da Madragoa Filmes (RIBEIRO [1950]).

Nesta segmento final, Freitas Branco mobiliza vários dos efeitos característicos da música no cinema clássico de Hollywood, como o “efeito *stinger*”, quando Maria interrompe a cerimônia e a orquestra ataca um acorde em *ff*, reforçando o dramatismo e o efeito de surpresa; o efeito de antecipação, quando vemos Maria em grande plano a murmurar “Ele vem aí...” e ouvimos a seção (b) do Tema de D. João de Portugal, antes ainda de vermos o romeiro a entrar na igreja; ou ainda o “efeito de *mikey-mousing*”, quando o momento da morte de Maria é assinalado por um harpejo descendente na harpa e um toque de címbalo, seguido de um harpejo ascendente mais lento, em que as notas da harpa são sincronizadas com o gesto de Frei Jorge a benzer-se.²¹

O recurso a processos convencionais da música descritiva permite a Freitas Branco reforçar a intensidade narrativa do desenlace da tragédia e contribuir para a imersão do espectador num universo que não é apenas visual, mas também musical. Freitas Branco acelera o processo de introdução dos diferentes temas, criando uma rede progressivamente mais complexa de relações entre os temas. Sobretudo, em toda a sequência final do filme, a música contribui de forma decisiva para um deslocamento da leitura do drama de Garrett, em que a polaridade Pátria/Morte é substituída por uma exploração da constelação Morte/Religião/Renúncia, nomeadamente através da intervenção do órgão e do *De Profundis* cantado pelo Coro do Seminário dos Olivais. Desta forma, a teia de relações temáticas permite a Freitas Branco não apenas sublinhar a leitura fatalista de **Frei Luís de Sousa**, como reforçar na representação cinematográfica do *finale* do drama de Garrett a sua dimensão propriamente “operática”.

UMA ÓPERA IMPOSSÍVEL?

Apesar de ter conquistado o “Prémio da crítica” promovido pela revista **Imagem**, na categoria de “melhor música de fundo” para o ano de 1950, a partitura de **Frei Luís de Sousa** foi pouco comentada aquando da estreia do filme. Na revista **Grande Plano**, Silva Brandão assinalou que a “partitura do filme confiada a Luís de Freitas Branco era um dos grandes motivos do êxito total de ‘Frei Luís de Sousa’” (BRANDÃO 1950) e Francisco Mata, no jornal **O Século** mencionou que a música “fere as notas apaixonadas do drama” e que “não se lhe poderá fazer melhor elogio” (MATA 1950). A única nota discordante foi a do crítico do jornal **República**, que considerou “infeliz” a partitura de Luís de Freitas Branco, afirmando que a música destoava num conjunto que considerava ser “do melhor que se tem produzido no nosso país” (VAL-SERINO 1950). Mesmo nas críticas mais longas, a música de Freitas Branco nunca mereceu mais do que uma frase, longe do exercício de escuta atenta que o texto publi-

²¹ Sobre os usos dos efeitos “*stinger*” e “*mikey-mousing*” no contexto das práticas musicais do cinema clássico de Hollywood, ver GORBMAN 1987: 88-9.

cado no programa de sala recomendava. Pontes Leça, no seu estudo sobre a música para cinema de Freitas Branco, aponta uma das razões possíveis para esta ausência de comentários à complexa banda sonora de **Frei Luís de Sousa**:

Por outro lado, a referida riqueza temática pode suscitar-nos uma reserva: uma partitura com essas características não será “excessiva” para música de fundo de um filme? Por certo, mesmo o espectador mais atento, e dotado de boa cultura musical, não conseguirá apreender convenientemente, num visionamento em condições normais, toda a carga de significados pretendida pelo compositor. Mas também é certo que isso não só não retira mérito à partitura, considerada em si mesma, como também não prejudica, numa perspectiva global, a sua funcionalidade em relação às imagens, às palavras e aos restantes sons do filme. (LEÇA 1998: 43)

Ou seja, a dimensão “operática” do material temático em **Frei Luís de Sousa**, com a sua articulação numa teia complexa de significações e relações musicais, sobrevivia com dificuldade num filme em que a prioridade foi dada à palavra e onde o lugar reservado à música se reduziu à sua dimensão funcional. Factor agravante, a pouca qualidade da gravação sonora e do som óptico utilizado, apesar dos elogios que mereceu na época, dificultava a percepção das dinâmicas e das nuances tímbricas da orquestra. As longas sequências de diálogo sem música, os momentos em que a mixagem diminuiu o volume da música para dar primazia à voz, converteram o projecto sinfónico de Freitas Branco num discurso fragmentado e esporádico, dificultando a sua recepção enquanto uma forma orgânica e o exercício de uma escuta estrutural, capaz de estabelecer árvores temáticas e distinguir “raízes, ramos principais e ramos subsidiários”, como propunha Nuno Barreiros.

Cerca de seis meses após a estreia de **Frei Luís de Sousa**, em Março de 1951, Luís de Freitas Branco escreveu os primeiros esboços do 1º acto de um novo projecto de ópera, intitulado **A Voz da Terra**, cuja acção decorre no Alentejo e se centra no amor impossível entre Maria, filha de um proprietário agrícola, e Ricardo, um rapaz pobre que com ela estudou em Lisboa. O compositor continuou a trabalhar nesta partitura até à sua morte, em 1955, mas deixou escritas apenas quatro páginas orquestradas e quarenta e duas em versão para voz e piano. No estudo preliminar que fez sobre estes materiais, Alexandre Delgado identificou sinais de um “evidente sentido dramático” e um estilo de composição que “abandona quaisquer pruridos e mergulha numa explosão de romantismo”, assinalando ainda a semelhança de alguns dos *leitmotive* de

A Voz da Terra e os temas de Maria e da Morte em **Frei Luís de Sousa** (DELGADO et al 2007: 451-4). Esta transferência de material temático entre a música para o filme de Lopes Ribeiro e o derradeiro projecto operático de Freitas Branco tem sido apresentada como uma curiosidade, mas pode igualmente ser lida no contexto da relação estreita, ainda que complexa, que o compositor estabeleceu entre os dois géneros. Assim como o próprio facto de Freitas Branco ter deixado inacabados tanto o seu projectos de **Inês de Castro** como **A Voz da Terra**, não deixa de indiciar uma relação problemática com o palco da ópera. O seu discípulo Joly Braga Santos confiará, em 1958, que o seu mestre o incitara “a não tentar a composição dramática sem primeiro ter escrito sinfonias, pois, dizia ele, não podia existir a ópera nacional sem estar feita a sinfonia portuguesa” (DELGADO et al 2007: 449).

William Walton, durante o período em que compôs a música para os filmes shakespearianos de Olivier, dedicou-se igualmente à escrita de uma ópera, **Troilus and Cressida**, estreada no Covent Garden em 1954. Tal como Freitas Branco, Walton reutilizou em **Troilus and Cressida** alguns dos *leitmotive* da sua música para cinema, em particular o tema de Ofélia do filme **Hamlet** (LEONARD 2009: 41). A recepção crítica a **Troilus and Cressida**, no entanto, não foi particularmente favorável, tendo a obra sido considerada “*hopelessly out of date, both musically and psychologically*” (OTTAWAY 1980: 198) e tributária de um vago “1940s British film-music-style” (MORRA 2007: 56). O crítico Donald Mitchell, na sua recensão da estreia da ópera no **The Musical Times**, apesar de reconhecer que Walton tinha sabido conduzir “*his traditional idiom with superb conviction and authority*”, não deixou de questionar a legitimidade do seu posicionamento estético no momento histórico que a música ocidental então atravessava:

In hardly any respect did ‘Troilus’ strike me as a first opera; its total maturity was truly surprising. But here, I suggest, is the rub. For ‘Troilus’ seems to me to be not at all a ‘first’ opera but one of the last in a long line stretching from Wagner to Strauss; and Walton’s maturity, I fear – and regret – is scarcely his own, but the maturity of others. (...) The music of ‘Troilus’ and, in particular, the music which surrounds the fated lovers, largely rehearses familiar romantic gestures which belong to another century, to other composers, to another operatic world (MITCHELL 1955a: 36).

Numa outra recensão da estreia, para a revista **Opera**, o mesmo Mitchell afirmaria que “*a work which does not employ a valid contemporary style cannot hope to communicate anything valid to its audience*” (MITCHELL 1955b: 90). Como sublinhou Irene Morra, a avaliação de Walton enquanto músico conservador e musicalmente pouco ambicioso, “*says much about the unspoken assumptions that de-*

finned ideas of musical modernity” (MORRA 2007, 56-7), essa mesma modernidade que tornava historicamente problemática a sobrevivência de um determinado “mundo da ópera”. Em todo o caso, e apesar de tanto a sua música para cinema como a sua produção operática partilharem de uma mesma concepção estética, marcada por modo específico de negociar os elementos narrativos herdados da música do século XIX, as duas dimensões tiveram um destino crítico antagónico. No entanto, Walton não deixava de ter uma percepção aguda da posição que era reservada ao compositor no modo de produção cinematográfico. Em 1956, num ensaio publicado na revista **Film and TV Music** a propósito da sua experiência na trilogia shakespeariana de Laurence Olivier, escrevia:

The composer in the cinema is the servant of the eye, in the Opera House he is of course the dominating partner. There everyone, beginning with the librettist, must serve him and the needs of the ear. In the film world, however, from the first stage called the ‘rough-cut’ where the composer first sees the visual images that his work must reinforce, an opera composer finds his controlling position usurped. He works in the service of a director. Since proportion is as important in music as in any other of the arts, the film composer, no longer his own master, is to a great extent at the mercy of his director. (citado por LLOYD 1999: 126)

Podemos assim considerar que a música de cinema, tanto para Freitas Branco como para Walton, constituía um terreno onde podiam continuar a explorar determinadas técnicas de composição, herdadas do poema sinfónico e da ópera, para um público vasto e democratizado, sem a necessidade de enfrentarem a sua situação histórica problemática. A “política do cinema” proposta por Laurence Olivier e Lopes Ribeiro, na sua recusa da “pseudo-oposição” entre as artes, oferecia um espaço utópico onde a harmonia tradicional, as orquestrações brilhantes, os gestos musicais miméticos e sobretudo uma determinada ligação entre música e narrativa, ainda faziam sentido. Mas se a música de cinema funcionava como um refúgio para uma certa política da escrita musical, severamente criticada pelo vanguardismo musical do pós-Segunda Guerra Mundial e que encontrava dificilmente o seu espaço nas salas de concerto ou nos palcos da ópera, aceitar as suas regras significava igualmente abdicar da autonomia do compositor e do controlo sobre a obra. Era essa, no fundo, a dívida fundamental do cinema para com a ópera: a absorção da nostalgia de um mundo unificado e das ruínas do projecto totalizador wagneriano, conservada como uma preciosa herança pelos compositores a quem dava refúgio, mas que estavam doravante condenados a serem “servos do olhar” e a sacrificarem à imagem as “necessidades do ouvido”.

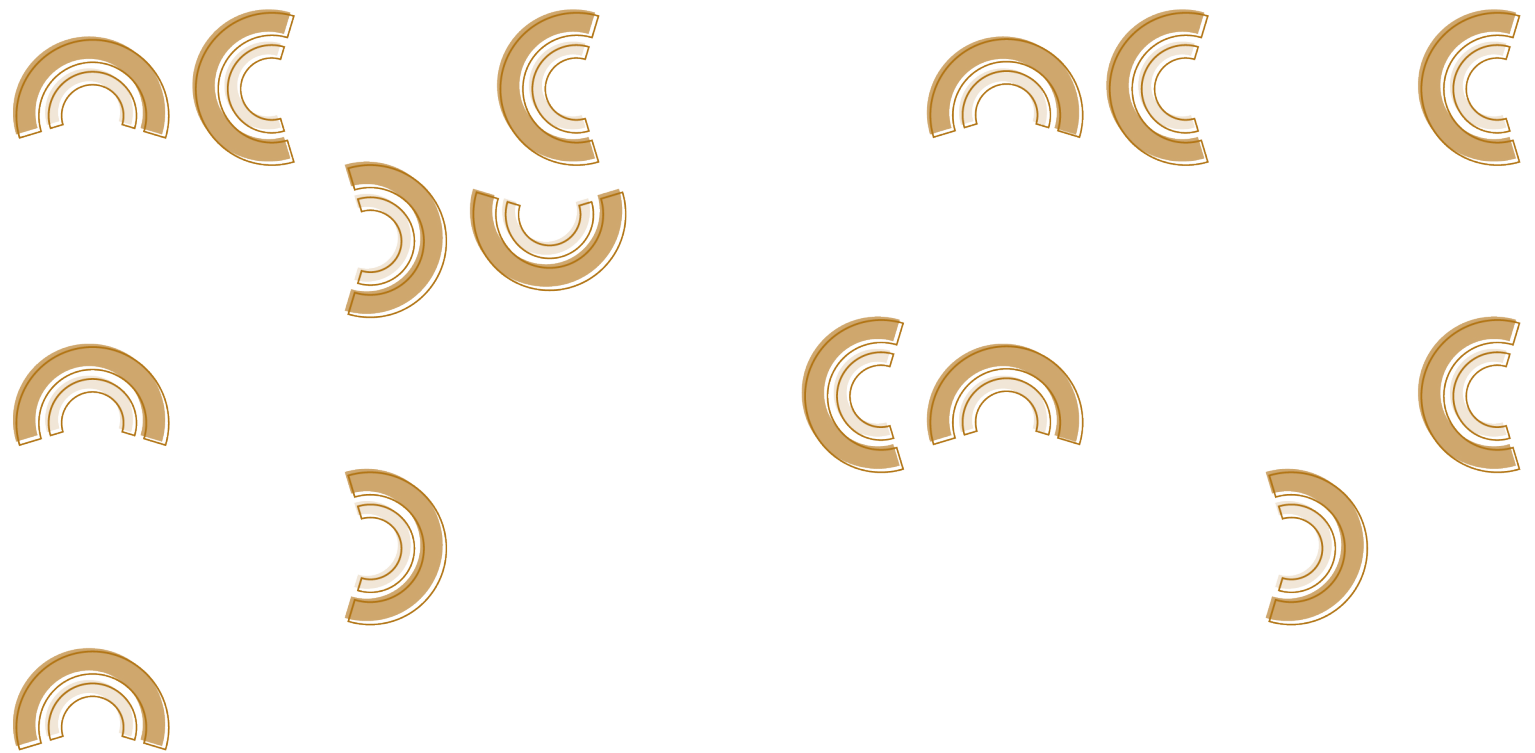
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACCIAIUOLI, M. **Os cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX**. Lisboa: Bizâncio, 2012.
- ARROYO, A. **Singularidades da Minha Terra (na Arte e na Mística)**. Porto: Renascença Portuguesa, 1917.
- BARREIROS, A. N. “A Música” *In: Frei Luís de Sousa*, Cinema São Jorge, programa de sala, 1950.
- BRAGA, T. **História da Litteratura Portuguesa, vol. 24 (“Garrett e os Dramas Românticos”)**. Porto: Livraria Chardron, 1905.
- BRANCO, L. de F. “Música e instrumentos” *In: A Questão Ibérica*, Lisboa: Integralismo Lusitano, 1916.
- BRANCO, L. de F., “Polifonia vocal (a cappella)” *In: Ema Câmara Reis, Divulgação Musical II (1929-1933)*, Lisboa: [Tipografia da Seara Nova], 1934.
- BRANDÃO, S. “O filme do mês: Frei Luís de Sousa” *In: Grande Plano*, n.º 2, 1950.
- BRIBITZER-STULL, M. **Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- CASSUTO, Á. (ed.) **Joly Braga Santos, uma vida e uma obra**. Alfragide: Caminho, 2018.
- CASTRO, P. F. de. “O que é, afinal, um *Leitmotiv*?” *In: Siegfried, Richard Wagner*, Teatro Nacional de São Carlos, pp. 122-142, 2008.
- CRUZ, J. de M. **António Lopes Ribeiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.
- CUNHA, P. **Uma nova história do novo cinema português**. Lisboa: Outro Modo, 2018.
- CYMBRON, L. “As óperas garrettianas e as suas fontes” *In: Leituras: revista da Biblioteca Nacional*, Série 3, n.º 4, Abril-Outubro 1999, pp. 279-284.
- DELGADO, A., A. Telles e N. B. Mendes. **Luís de Freitas Branco**. Lisboa: Caminho, 2007.
- FERREIRA, C. O. (coord.) **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007.
- FERREIRA, M. C. “Frei Luís de Sousa” *In: Folhas da Cinemateca*, 8 de Novembro de 1990.
- FERRO, A. **Teatro e Cinema (1936-1949)**. Lisboa: SNI, 1950.
- GARRETT, A. [1843] **Frei Luís de Sousa / Um auto de Gil-Vicente**. Pref. de Teófilo Braga, Porto: Chardron, s. d.
- GEADA, E. **O Imperialismo e o Fascismo no Cinema**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- GORBMAN, C. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- JOHNSON, R. “Frei Luís de Sousa, António Lopes-Ribeiro, Portugal (1950)” *In:*

- Carolin Overhoff Ferreira (coord.), **O cinema português através dos seus filmes**, Porto: Campo das Letras, 2007.
- LEÇA, C. de P. “Luís de Freitas Branco, compositor de música para cinema” In: **Arte musical** 10-11 (Janeiro/Março/Abril/Junho de 1998).
- LLOYD, S. “Film Music” In: Stewart R. Craggs (ed.) **William Walton: Music and Literature**. Aldershot: Ashgate, 1999, 109-31.
- LEONARD, K. P. **Shakespeare, Madness, and Music: Scoring Insanity in Cinematic Adaptations**. Plymouth: Scarecrow Press, 2009.
- MACNAB, G. J. **Arthur Rank and the British Film Industry**. London: Routledge, 1993.
- MARKS, M. **Music and the Silent Film**. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- MATA, F. “Frei Luís de Sousa: drama de Garrett, na versão cinematográfica de António Lopes Ribeiro, estreou-se ontem no São Jorge” In: **O Século**, 22 de Setembro de 1950.
- MITCHELL, D. “Opera in London: **Troilus and Cressida**” In: **The Musical Times** 96 (1955a): 36–37.
- MITCHELL, D. “‘Troilus and Cressida’: Two Further Opinions” In: **Opera** 6 (1955b): 88–91.
- MORAIS, A. J. B. de. “Vinte anos de cinema português, 1930-1950: conteúdos e políticas” In: **O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)**. Lisboa: Editorial Fragmentos, vol. 2, 1987.
- MORRA, I. **Twentieth-Century British Authors and the Rise of Opera in Britain**. Aldershot, Burlington: Ashgate, 2007.
- NEVES, C. das e G. Campos. **Cancioneiro de musicas populares**. Vol. II. Porto: Typ. Occidental, 1895.
- OTTAWAY, H. “William Walton” In: Stanley Sadie (ed.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980, vol. 20, pp. 195-200.
- PAES, J. “O cinema com música de Joly Braga Santos” In: CASSUTO, Álvaro (ed.), **Joly Braga Santos, uma vida e uma obra**. Alfragide: Caminho, 2018.
- PINA, I. **Neoclassicismo, nacionalismo e latinidade em Luís de Freitas Branco, entre as décadas de 1910 e 1930**. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais, NOVA FCSH, 2016.
- RAMOS, J. L. “Luís de Freitas Branco” In: **Dicionário do Cinema Português (1895-1961)**. Alfragide: Caminho, 2011, pp. 59-60.
- RIBEIRO, A. L. “Agradecimento àqueles a quem devo a realização do filme Frei Luís de Sousa” In: **Frei Luís de Sousa**, Cinema São Jorge, programa de sala, 1950.
- RIBEIRO, A. L. [1950] **Frei Luís de Sousa**. DVD, ref. 1882/03, Lisboa: Madragoa Filmes, 2003.
- SEABRA, J. **África nossa: o império colonial na ficção cinematográfica portu-**

- guesa (1945-1974)**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- SILVA, M. D. “O projecto nacionalista do Renascimento Musical (1923-1946): ‘reaportuguesar’ a música portuguesa” *In: Ler História* 46 (2004): 27-57.
- SILVA, M. D. “Luís de Freitas Branco” *In: Salwa Castelo- Branco (coord.), Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, vol. 1, 2010, pp. 158-164.
- SILVA, M. D. “Salazar’s dictatorship and the paradoxes of State music: Luís de Freitas Branco’s ill- fated **Solemn Overture 1640** (1939)” *In: Esteban Buch, Igor Contreras e Manuel Deniz Silva (ed.), Composing for the State: Music in 20th-Century Dictatorships*. Farnham: Ashgate Publishing and Cini Foundation, 2016, pp. 144-167.
- SOUSA, M. L. M. de. “Frei Luís de Sousa. Do drama à ópera” *In: Revista da Biblioteca Nacional*, Série 2, 8. 2 (1993): 195-202.
- TORGAL, L. R. “Introdução” *In: Luís Reis Torgal (coord.), O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001a, pp. 13-39.
- TORGAL, L. R. “Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo. A ‘conversão dos descrentes’” *In: Luís Reis Torgal (coord.), O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001b, pp. 64-91.
- VAL-SERINO, Armando do, “A estreia de ‘Frei Luís de Sousa’, no S. Jorge” *In: República*, 22 de Setembro de 1950.

Recebido em: 15/01/2019 | Aprovado em: 10/03/2019



DOSSIÊ ÓPERA, TECNOLOGIA E NOVOS MEDIA

SINGING BEYOND THE TV SCREEN:
DOCUMENTARY, NEWS AND
INTERVIEWS AS OPERATIC MATERIAL¹

Jelena Novak
CESEM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa.

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24905>

ABSTRACT

John Adam's opera *Nixon in China* (1987) opened the era of what some critics called 'CNN operas' — an operatic mixture of political issues and televisual representation. Since *Nixon*, various attempts to interrogate issues of world politics, power and realism on the (post)operatic stage took place: video documentary opera *Three Tales* (1998–2002) by Steve Reich and Beryl Korot, "The News" (2011) by Jacob ter Veldhuis (Jacob TV), five one-minute operas by Michel van der Aa (produced from 2010 to 2014, commissioned for the Dutch TV program *Der Wereld Drait Door*), *Aliados* (2013) by Sebastian Rivas, to mention only the few. This article attempts to give a partial overview of different operatic approaches to televisual expression and to illuminate ways of depicting documentary and news in recent opera focusing on the political figures.

Keywords: CNN opera, Documentary, Opera, News, "The News", Jacob TV, One-minute operas, Michel van der Aa, Sebastian Rivas, "Aliados".

1 This article is a reworked version of my text **Televisual Opera after TV**, in: Matthias Henke und Sara Beimdieke (Hg.): *Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater*, Reihe: Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2016, pp. 177-193.

I would like to start this article with the 1999 song by Deborah Holland from the album **The Book of Survival**:

EXAMPLE 1: <https://www.youtube.com/watch?v=rNbyOzezoWc>

Pinochet and Margaret Thatcher having tea,
Pinochet says "Margaret thanks for having me."
Margaret says "If only I had followed your advice,
I would still rule Britannia."

Pinochet and Margaret Thatcher eating scones,
Margaret says "With you I never feel alone."
Pinochet sighs, "Margaret you're an angel
more than twice over Princess Diana."

Pinochet is wiping something off his hands,
why it won't come off Margaret can't understand.
If Karma really happened quickly wouldn't it be nice,
someone would rot in España.

Pinochet and Margaret Thatcher
Pinochet and Margaret Thatcher
Pinochet and Margaret Thatcher
sitting down to tea.

Holland's song draws upon the context of a 1999 televised London meeting of former British Prime Minister Baroness Margaret Thatcher and former Chilean dictator Augusto Pinochet, who at that time was put under house arrest in Britain. During his informal visit to UK that started in September 1998 general Pinochet was arrested per the request of Spanish magistrates. The Spanish warrant alleges crimes against humanity committed by Pinochet's security forces during his 1973-1990 rule. This episode lead to a lot of controversy and thus has been considered one of the strangest episodes in recent British diplomatic and legal history.² Pinochet was detained at a detached house on the Wentworth estate in Surrey where he received a number of visits, including the one from his long friend Baroness Thatcher.

The day is 26th of March 1999: Baroness Thatcher meets arrested Pinochet and his wife Lucia Iriarte Pinochet at Wentworth estate.³ General expresses his "love and gratitude" to the iron lady while she addresses him, "I know how much we owe to you for your help during the Falklands campaign".⁴ Gratitude for political favors is exchanged in an almost operatic manner and the grotesqueness of the event fits more the ambiance of the singing drama than of political 'real' world. This encounter looks like a staged performance, demanding critical thinking.

EXAMPLE 2: Meeting of Augusto Pinochet and Margaret Thatcher in London, March 26, 1999. AP archive recording. <http://www.aparchive.com/metadata/youtube/da8b75aeb55a0395d8ae0aa11a7af59b>

Thatcher's former member of Policy Unit summed up the background behind this political alliance, saying:

2 See: Neil Tweedie, **Pinochet, the friend of Britain who ruled his country by fear**, The Telegraph, 11 December, 2006.

3 The recording of the meeting is achieved with Associated Press at: <http://www.aparchive.com/metadata/youtube/da8b75aeb55a0395d8ae0aa11a7af59b>, Accessed: May 2, 2019.

4 See AP recording, Ibid.



Fig. 1 Lucia Iriarte Pinochet, Augusto Pinochet and Margaret Thatcher, London, 26th of March 1999. Credit: Video still of Associated Press Archive recording.

No one except Margaret Thatcher would have risked sending the British fleet 8,000 miles into the South Atlantic to recapture the Falklands in 1982. And no one else would have risked her reputation to defend that of Augusto Pinochet, when he was arrested in Britain, 16 years later. She never made any secret of the fact that the two were connected. She felt that Britain had a debt of honour which she, at least, would repay, whatever the cost.⁵

Pinochet helped the British in the Falklands War and then Thatcher returns the favor in 1999 by supporting him in order to prevent his extradition to Spain to stand trial. In an attempt to save her reputation she mentions the (disputable) democratic dimension of Pinochet's rule. Documentary footage of the meeting itself also looks grotesque. It is a situation staged to be transmitted via television in order to explain Thatcher's support to a fallen dictator. What was televised was an almost naive image of a friendly home visit, while in reality it was laden with strong political interests.

Deborah Holland's simple song inspired by the Thatcher-Pinochet meeting works as a singing caricature. Both allies look grotesque in the above documentary footage in the first place: the iron lady, elegant with an emphasized authoritative pose and her lowered voice,⁶ and general Pinochet appears kind of purified-reinvented-showing his tender side. Precisely this grotesque dimension is what was depicted in Holland's poetry that uses a sharp ironic edge to narrate the event and its context. In terms of the music, the song appears to be a simple pop love song that consists of several stanzas creating a romantic atmosphere while actually reenacting the dialogue between two political figures. Deborah Holland emphasizes the sweet words and tones emitted while using this love song discourse; singing/reenacting fragments of dialogues makes the pretence of characters even more prominent. This documentary material is overloaded with artificiality and, as such, it inspired even more singing: an entire opera based on Thatcher and Pinochet's meeting, "*Un opéra du temps réel*" **Aliados** (2010-13, composer: Sebastian Rivas, libretto: Estaban Buch, stage director: Antoine Gindt), was recently made.

Aliados starts with the peculiar image of an empty stage on which the 'living corpse' of an Argentinian soldier covered with a white cloth is fighting for air. He represents one of the 323 soldiers who were killed when Argentinian military ship *General Belgrano* was attacked by a British submarine during the Falklands war. In the above scene, the soldier is the cameraman who is filming the victim while documentary material from the newspaper reports/articles of these events are projected on the backdrop of the stage. We see newspaper

⁵ Robin Harris, Thatcher always honoured Britain's debt to Pinochet, Telegraph, 13 december, 2006, Accessed: May 9, 2019. <https://www.telegraph.co.uk/comment/personal-view/3635244/Thatcher-always-honoured-Britains-debt-to-Pinochet.html>

⁶ See, for example, this video that refers to Thatcher's vocal changes: <https://www.youtube.com/watch?v=gR-QwLrpX61M>, <https://www.youtube.com/watch?v=gRQwLrpX61M>, Accessed: May 14th, 2019.

article titles and images of the soldiers. Suddenly the frontal screen starts to divide and while still projecting the historical images of General Belgrano, the submarine, soldiers, military scenes, our gaze is guided towards a more intimate setting — into the room in which the old and disoriented General Pinochet, sitting in a wheelchair, is cared by his aide. On the floor, the map lies like a carpet, and documentary images are still continuously projected on the back wall. The cameraman continues recording and ‘broadcasting’ in real time the details of the situations that are being performed on stage. We simultaneously witness his version of the story, which also takes place right in front of our eyes. “*Lindo Barco*” (beautiful boat) general repeats by singing.

As this scene focusing on Pinochet develops, the character of Margaret Thatcher and her aide join while the reenactment of the above televised real-life encounter between Thatcher and Pinochet takes place on the operatic stage. From that moment, authors ironic tools and zooming on the documentary dimension of the story is replaced by reinforcing grotesque elements of Thatcher and Pinochet’s historical meeting. The features of the two as allies are over-exaggerated, parodied to the point of caricature, which culminates in the two leaders starting to dance the tango while embracing each other. The role and position of cameraman is significant as it suggests that, in general, the perspective through which a situation is framed depends on the angle and how and when the cameraman chooses to zoom in. The encounter becomes a real singing drama while singing itself reinvents the historical meeting through its sharp critical distance emphasized through the lens of the cameraman.

However, *Aliados* based on Thatcher and Pinochet’s encounter is not the first time that a political-meeting-turned-media-event has inspired a contemporary opera. This is a trend that started long ago. John Adam’s *Nixon in China* (1987) opened the era of what some critics called ‘CNN operas’ — an operatic mixture of political issues, televisual representation and peculiar kind of realism. The issue of realism in opera is always the slippery terrain — at least because of the fact that ‘realistic’ situation stops looking as ‘reality’ once it’s being sung. Since *Nixon*, various kinds of attempts to unite questions of world politics, power and realism on the (post)operatic stage took place: *The News* (2011) by Jacob TV, *The New Prince* (2016) by Mohammed Fairouz and



Fig. 2 Sebastian Rivas, “*Aliados*”. Lionel Peintre (Pinochet), Nora Petrocenko (Thatcher). Photo: (c) Philippe Stirnweiss

Fortress Europe (2017) by Caliope Tsoupaki, to mention only the few. Thus political figures such as Richard Nixon, Henry Kissinger, Bill and Hilary Clinton, Mao Zedong, Moammar al-Qadhafi, Adolf Hitler, Osama bin Laden, Donald Trump all already became opera characters, including Margaret Thatcher and Augusto Pinochet.

This article attempts to illuminate ways of depicting televisual expression (especially documentary and news) in recent opera pieces focusing on the political figures and encounters.

The context relevant for opera in the age ‘after television’ is determined by (1) the crisis of television as a medium and (2) the proliferation of contemporary opera in the age of new media. I will briefly discuss this context before investigating how and why Sebastian Rivas’s opera *Aliados*, John Adams and Peter Sellars’s ‘CNN operas’, Steve Reich and Beryl Korot’s ‘video-documentary opera **Three Tales**,’ Jacob Ter Veldhuis’s ‘reality opera’ *News* and Michel van der Aa’s ‘one-minute operas’ are related to the medium of television and contemporary documentary news culture in general.



By the time the first television opera emerged — Gian Carlo Menotti’s “*Amahl and the Night Visitors*” (1951)⁷ — the medium of television was already well established and there were no profound doubts regarding how it operates and what it is. In contrast, according to recent research in the area of television studies, the medium is currently undergoing significant changes, and more than a few scholars are writing about its end. It has been pronounced that it is a “medium that runs the risk of becoming obsolete.”⁸ However, ‘the crisis’ is also questioned and “perhaps paradoxically, the question ‘what is television?’ has gained relevance as the medium falls into demise.”⁹

The above mentioned operas are connected with television in various ways that question the medium of television, the medium of opera, or both. My attention is focused on what could be called ‘operatizing television’ in the age after TV. I am interested in works by the authors that build their (post)operas upon media events, and principally TV news events, questioning the aesthetics of televisual expression.



Fig. 3 Janis Kelly as Pat Nixon, Teresa S. Herold as the Second Secretary to Mao, James Maddalena as Richard Nixon, Ginger Costa Jackson as the First Secretary to Mao, Russell Braun as Chou En-lai in Adams’ **Nixon In China**. Credit: Ken Howard/ Metropolitan Opera.

7 The institution producing it was NBC Opera Theatre (1949–1964), established to produce the repertory of the operas conceived for television.

8 Marijke de Valck and Jan Teurlings (eds.), *After the Break*, Amsterdam 2013, pp. 7–8.

9 *Ibid.*, p. 8.

Maybe the most obvious examples to illustrate this are the operas by John Adams — **Nixon in China** (1987) and **The Death of Klinghoffer** (1991) — based on ‘news events’: Richard Nixon’s visit to China, and the murder of Leon Klinghoffer, a disabled American, executed and thrown overboard by Palestinian terrorists who hijacked the cruise ship Achille Lauro in 1985. At the time these operas appeared they were labeled ‘CNN operas’ in a somewhat pejorative manner. Peter G. Davies, **New York** magazine’s music critic, was first to use the label ‘CNN opera,’ in the 1980s. He actually used the phrase “CNN School of Opera,” “where music theater works were based on the lives of real individuals and often built around political events.”¹⁰ However, not only did these works take TV events as their basis (especially **Nixon** — news reports about Richard Nixon’s historical visit to China), the way the events are elaborated in the opera also questions the medium of television news. Opera starts to look like and to ‘behave’ as television, although it is not itself conceived for the television medium.

The ‘CNN opera’ label still produces contradictory reactions. The music critic of the **Los Angeles Times**, Mark Swed, criticized it when writing about the 2010 Los Angeles Opera premiere of **Nixon in China**: “Anyone who took a close look at **Nixon in China** discovered that it was not ‘CNN opera,’ despite the historical accuracy of the libretto: It was a boldly anti-CNN opera. Its concern was everything that they didn’t tell you on television.”¹¹ I agree with this on the level of the events that were depicted for the libretto, since there are poetical accounts of the emotional worlds of principal characters. However, the driver of Sellars’s visual expression in his direction indeed was the televised visuality of Richard Nixon’s historical visit to China and his talks with Mao Tse-tung. The images and situations that dominated in his direction of **Nixon** were based on TV and newspapers documentary material in relation to the subject. I see his staging as not about the event itself, but about how this historic diplomatic visit was known through television and newspapers.

This staging shows that the main event was not what had really happened in China (this is probably known only to the protagonists of the visit themselves); the main event for Sellars was how television and other media represented this visit for Western society. Sellars’s staging even re-enacts some of the famous news images of the event, such as the airport pictures of the first meeting of two delegations of politicians.

EXAMPLE 3: Excerpt from **Nixon in China** by John Adams and Peter Sellars (focus on 3’30”-5’12”). <https://www.youtube.com/watch?v=9U-qiCXNsng>

¹⁰ This is quoted in William Schoell, **The Opera of the Twentieth Century: A Passionate Art in Transition**, Jefferson, NC 2006, p. 194.

¹¹ Mark Swed, “Nixon in China is neglected no longer,” in: **Los Angeles Times**, March 7, 2010, <http://articles.latimes.com/2010/mar/07/entertainment/la-ca-nixon-china7-2010mar07> (Accessed: May 17, 2015).

What is in common to all the operas I discuss is a documentary approach to their subjects, although on a very different levels. They all deal with a documentary dimension television programs often incorporate.

VIDEO-DOCUMENTARY OPERA

In both of their video-documentary operas **The Cave** (1993) and **Three Tales** Steve Reich and Beryl Korot are occupied with subjects connected to the global distribution of power, whether through religion or technology. When **The Cave** is performed live with the ensemble on stage it includes video images projected on five screens distributed throughout the performance space. The piece can also be presented as a kind of opera installation including five TV screens on which videos playing the music of **The Cave** are shown.

Like **The Cave**, **Three Tales** is also called video-documentary opera. Although **Three Tales** can be performed live, with ensemble and the video on stage, since there is a commercially available DVD, the necessity to experience this piece live is minimized. Video conveys the sequence of events, and the singers sing along with it, over the gap between the physicality of the voice they produce and the meaning of the words that are inscribed on the video. The singers are in the opera, like the members of the ensemble, but are not 'of the opera'; they are not opera characters, and therefore not incorporated into the 'story' that is being 'told' by the video. The voice appears between its semantic and fetishistic functions, which are both questioned: the voice sounds monstrous, which reduces its seducing fetishistic potentiality, and the meaning of the text does not need to be understood from the voice, since the sung text can be simultaneously read from the screen. By 'monstrous' voice I refer to the effect that 'reworks' the voice produced by human larynx, so that the final vocal result in this case sounds unsettling, a kind of roaring, an unhuman product.¹²

There are no roles; the singing bodies of this opera function as mere generators of voice, as 'singing machines.' In this case, by 'singing machines' I refer to the remarkable fragment of the third act, **Dolly**, where Richard Dawkins's interview fragments on machines are reworked, so that he appears absurdly repeating the word 'machines,' thereby almost becoming one himself. Otherwise, the whole tissue of this postopera is 'machinized' by Reich's specific relationship to the voice and its transformations beyond the singing body by 'slow-motion' and 'freeze-frame' sound procedures.

EXAMPLE 4: Steve Reich, **Three Tales, Hindenburg**. <https://www.youtube.com/watch?v=KfCRSNwqlCQ>

¹² For more details see: Jelena Novak, "Monsterization of Singing: Politics of Vocal Existence," in: **New Sound: International Magazine for Music** 36 (2010), no. 2, pp. 101–119. The article is available online, accessed April 4, 2014, <http://www.newsound.org.rs/en/pdfs/ns36/09%20Core%20Novak%20101-119.pdf>, or the book **Postopera: Reinventing the Voice-Body** (Ashgate, 2015).

The media, technology, and political events that are the subject of **Three Tales** marked the twentieth century: the explosion of the zeppelin **Hindenburg** in New Jersey in 1937, announcing the approach of World War II (Act I, **Hindenburg**); the atomic explosions from 1946 to 1952 on Bikini Atoll during the Cold War (Act II, **Bikini**); and the cloning of the sheep Dolly in Scotland in 1997, which symbolizes technology entering the body and modifying life itself (Act III, **Dolly**). These events are loaded with political connotations. The authors comment on the extreme development and usage of technology during the twentieth century and criticize Western contemporary society over ethical issues. At the same time, however, **Three Tales** itself is made with the high-level technology reshaping the opera world, since its visuals and its music are created by complex digital procedures.

The videos used in this opera have a considerable televisual dimension. The crash of zeppelin **Hindenburg** was one of the first disasters to be captured in real time — on video, radio and in photographs. Korot uses the original documentary images of this catastrophe and manipulates them in the video, but the video material's documentary dimension remains dominant. The voice that is heard speaking belongs to the radio announcer Herbert Morrison. On May 6, 1937, Morrison was supposed to report from Lakehurst about the landing of the **Hindenburg** airship, and his story started out as an ordinary description of the event. However, suddenly the **Hindenburg** bursted in flames and Morrison continued to report over that dramatic development. The recording became a classic of audio history: it combined the urgency of disaster with both emotional shock and professional reporting by Morrison. Morrison's eyewitness audio report was later synchronized with the film footages of the disaster, to produce a televisual dimension. The poignancy of this recording attracted Reich and Korot's attention. They used both the audio and the video in Act I, restructuring it by slow-motion sound and freeze-frame sound procedures, repeating fragments, and 'zooming in' to parts of particular interest.

The documentary video material used in Act II, **Bikini**, which includes images of natives of Bikini who are forced to move from their island because of the nuclear tests and of the American soldiers who manage the moving, has been reworked by Korot's interventions in the video, and Reich's interventions in the audio recordings and live singing that accompany them. **Dolly**, the third act, was made as a combination of fragments from video interviews. Korot and Reich depicted top-class scientists involved in questions of cloning and how technology affects the human body. They juxtapose scientific accounts of the cloning with the views of the religious experts. The way video interviews are edited is questioned by the interventions that Reich makes into the recorded speeches.

In **Three Tales** the structure of the dramatic texts is fragmentary, and the composer embeds the melody of these fragmented parts in the music structure he composed using electronic devices as an aid. Techniques of changing and deforming the vocal sphere in **Three Tales** coincide with Reich and Korot's critique of producing the monstrous, or 'deviating' the human as a clone, robot, machine. **Three Tales** deals with issues of science, technology, politics, and their intersections and interrogations, and appears as a polemical case study for further discussing the issue of rethinking the human through body-voice relations in postopera.

By commenting the political distribution of power, Reich and Korot question if today, it is at all possible for the artist to act as a political individual, and if so, what the strategies and effects of that activism should be. The video-documentary opera **Three Tales** raises questions about political activism in opera. Its creators make their operatic work a field to express their acts as political individuals. They express resistance to the governing platforms of political power and disagreement with the conditions, effects, and strategies of contemporary Western civilization's use of technology. Using the 'monstrous' singing voice and intervening in the recorded video interviews makes it possible to perform an opera spectacle that becomes the place for an outspoken critique of society.

REALITY OPERA: "THE NEWS"

Dutch composer Jacob ter Veldhuis also uses opera as a platform for social critique. He is interested in power of the televised news and he develops operatic critique of contemporary television expression in his recent music theatre piece **The News** (2012). To some extent, the way he intervenes in recorded audio materials is similar to the way Steve Reich uses speech melodies and rhythms, importing, repeating, and developing them in the instrumental environment. However, the news subjects these two artists depict, and the ways they intervene in the materials, are quite different. Reich's approach is loaded with irony and sharp critique, and Ter Veldhuis's view is more on the side of parody, making the grotesque caricature of the aesthetics of TV news in general.

Here is how Ter Veldhuis describes **The News** in the program notes of one of the performances:

A reality opera in which live music is synchronized with non-fiction footage from the international media, based on speech grooves. (...) The drama is constructed using broadcasts from newscasters, politicians, scientists, televangelists, athletes, movie stars and celebrities discussing a vast array of socio-political issues, from global warming to the credit crunch, as

well as matters of war and peace to trivialities, thus exposing our western society's obsession with public image, fame, catastrophe and morality.¹³

¹³ From program notes of 2012 **The News** performances in Chicago and Rome provided for this article in digital form by the composer.

Singers perform alongside the video, their vocal parts 'commenting' on it. These musical comments, musical fragments, react to the heard speech rhythm and melody, repeating, emphasizing, or deforming its documentary dimension. And what is on the video? Short excerpts of speeches of various personalities from the spheres of politics (Nicolas Sarkozy, Vladimir Putin, etc.), religion (the Dalai Lama, pope Benedict XVI), the business world, and show business (Lady Gaga), as well as some anonymous figures reporting on world conflicts (Somalia) or global warming.

¹⁴ Ibid.

EXAMPLE 5: Donald Trump as opera character in Jacob ter Veldhuis's (Jacob TV) opera **The News**. <https://www.youtube.com/watch?v=3JaapvrlIoc>

Like TV programs that have different editions for broadcasting via different national networks, reality opera **The News** also has different editions for performing on different occasions. Its variants change from performance to performance, including different TV news events. The piece is a work in progress. Thus there is **The News Opera Edition** and **The News Piece Edition**. However, in these different versions the two singers always appear on stage accompanied by the ensemble and the accompanying television excerpts online in the same way. The vocal parts of the singers are deeply reliant on the intonation, melody, and timbre of the voices of the protagonists in the video/TV excerpts.

Ter Veldhuis's program note appears as a kind of manifesto for contemporary TV opera. It reveals the economy of television image/sound as its inspiration:

THE NEWS is a never ending opera, constantly updated, because news is temporary and news-value never lasts long. However, instead of keeping up with the speed of overwhelming quantities of 'daily news', we pick footage that in our opinion has a timeless quality, rather than striving for actuality. And like journalists, I must admit, also artists are manipulating, turning news into the libretto for an opera...¹⁴

The form of the opera is that of collage. Segments follow each other in what appears to be an arbitrary order. Maybe the best way to describe what this opera looks like is to say that it resembles singing TV news. The performance is composed of a series of TV news inserts that are de-synchronized with the singing/playing ensemble on stage (Figure 4).

Ter Veldhuis calls his piece a 'reality opera'; he finds its 'realism' in the connection of its singing melodies with the speech melodies from international news:

THE NEWS is a reality opera, because it is entirely based on the melody of speech from the international media. When I listen to speech, I hear rhythms and melodies all the time. By analyzing speech and translating it into musical notation, it becomes the leitmotif for the music. As a composer, I can even derive harmonies from speech, because people speak in different keys! By literally zooming in on speech from everyday life, I try to zoom in on people's thoughts and feelings and meanings.¹⁵



Fig. 4 Jacob ter Veldhuis, **The News** opera version 2014. Credit: courtesy of the artist.

15 Ibid.

When **The News** is compared with how Steve Reich treats voices in **Three Tales**, what is obvious is that Reich sometimes makes the voices sound 'monstrous,' as though they were not produced by the human body, by using slow-motion sound and freeze-frame sound procedures. That is not the case with **The News**. The vocal sphere of is composed in two 'layers.' First, the voices that originally exist on the video are changed — vocal lines are repeated various times quickly, 'percussionized,' and affected by different montages of the sound heard in the excerpts. Second, the vocal lines of the two singers emphasize, exaggerate, imitate, and basically go 'beyond' the voices from the documentary excerpts. This way, the 'vocal realism' of the existent video excerpts is changed both by manipulation of the excerpt, and by the commentary on it by the two vocal lines on stage.

Unlike the vocal sphere of **Three Tales**, which is 'monsterized,' in **The News** the vocal sphere becomes 'pop' in a kind of sensationalist and trivialized manner. Having in mind the fact that the excerpts selected show the sensationalization of media culture and everyday life, the vocal commentary in **The News** makes this culture even more sensational. Ter Veldhuis insists on the grotesque dimension of the audiovisual material. He brilliantly depicts the most trivial or absurd part of the news, and further uses it for loops of melodized repetition. In contrast, Reich's way of representing and commenting on the speakers whose attitudes he finds to be problematic — especially in Act III, **Dolly** (the scientists and religious experts interviewed) — is based on 'zooming in' their

voices by slowing them down, freezing them, or mechanically repeating what they say. He criticizes the scientist by confronting their views with religious views. I don't find humor in his acts; instead, some serious irony is present. And maybe it is this ironic impulse that led him to make the scientists sound like singing machines in **Three Tales**. Jacob ter Veldhuis makes some of the protagonists of the depicted TV images sound ridiculous; his approach is often full of humor. He exaggerates the protagonists' vocal abilities, making them sound over-produced: they become singing caricatures.

SINGING CARICATURES: ONE-MINUTE OPERAS

Singing caricatures are also a field of interest for Dutch composer and director Michel van der Aa. His operatic caricatures are also full of criticism of media, power, and society, but are realized in quite a different manner than Veldhuis's. In 2010 one of the most popular Dutch television talk shows, **De Wereld Draait Door (The World Keeps Turning)** by public broadcaster VARA, TV Channel NPO 1, started commissioning one-minute operas to be performed live in their program. The cycle started on September 22, 2010 with the piece **De Formatie** by Micha Hamel, which is about the formation of the cabinet in 2010 by Dutch politicians Mark Rutte, Maxime Verhagen, Geert Wilders, and Job Cohen. Judging by this first work in the cycle, it was clear what the producers of the series wanted — short operatic commentary about actual political and media events. The next one-minute opera extended the scope from the Dutch political scene to that of international media events. This was a piece by Michel van der Aa inspired by tragedy of Chilean miners and media coverage of that event (**With my Ear to the Ground**, October 13, 2010). After creating several larger opera works — **One** (2002), **After Life** (2005–2006), music theatre for actor, ensemble and film **The Book of Disquiet** (2008), film opera **Sunken Garden** (2011–2012) — Van der Aa accomplished the tour de force of composing, filming, editing, and rehearsing an opera of about minute in duration all in one day, with the pieces commissioned by VARA **With My Ear to the Ground** (2010),¹⁶ **Van het Vergeten (Of the Forgotten)**, 2010,¹⁷ **Villem Holleeder** (2012),¹⁸ **God, Vaderland en Oranje (God, Homeland and Oranje)**, 2012,¹⁹ **'Vlucht MH370' (Flight MH 370)**, 2014.²⁰ The libretti of all of them are in Dutch. The subjects depicted are public events that attracted strong media attention, either internationally or on the national level.

Both the Chilean mining disaster and the disappearance of flight MH 370 turned out to be not only catastrophes, and later media events, but also events that started to mirror the political powers of the different parties involved. In both cases the unusual circumstances that surrounded the events and the

16 Scored for mezzosoprano (Tania Kross), actor (Thom Hoffman), positive organ (Jeroen Bal); composition, film: Michel van der Aa, libretto: Nico Dijkshoorn.

17 Libretto: Adriaan van Dis; composition, film: Michel van der Aa; design: Maarten Cornet.

18 Text: Tommy Wieringa; music: Michel van der Aa; performers: Tiemo Wang and vocalists VocaalLAB.

19 Libretto: Felix Rottenberg; pictures: Museum Geelvinck Hinlopen Huis aan de Keizersgracht in Amsterdam.

20 Libretto: Beatrice de Graaf; baritone: Martijn Sanders; soprano: Nora Fischer; string quartet: Het Dudok Kwartet; double bass: Marijn van Prooijen; music: Michel van der Aa.

wide scope of catastrophe provoked widespread speculation and a questioning of power positions on the national but also the global level. Those events were largely covered in the media, and television played a prominent role in them.

For example, the final operation to rescue Chilean miners was followed by thousands on an international television broadcast. Thirty-three miners were trapped seven hundred meters below the ground in an accident, and were only rescued after sixty-nine days. The media also followed the personal stories of some of the protagonists in the catastrophe. From the libretto it seems that Van der Aa aimed his criticism precisely at this dimension of the media event:

WOMAN

With my ear to the ground. As if I could hear you.

I've made your favorite dish.

Will you kiss me later? With the cameras present?

MAN

I have to go up.

To where the light is.

The man, the last one to be rescued, sings about how he has to go up where the light is, while at the same time the woman sings about their reunion. Both the man and the woman are singing simultaneously. However, he sings from the screen, pre-recorded, while she sings with him live in the TV studio (Figure 3). Thus, the operatic situation is obtained, as in Van der Aa's opera "One", from the simultaneous performing of the screen and live singers. The woman's question "With the cameras present?" finishes her line, and this seems to be the most prominent line in the libretto. It calls for discussion in relation to how the media change events and their aura. An intimate kiss stops being just that when it is transmitted worldwide. Trivialization and sensationalism are the focus here; the wife of the tragically trapped miner appears as tabloid figure. Raising the discussion of this one-minute opera to another level, I wonder if this whole piece is a simulation of tabloid principles. The artist's consciousness of it is contained in the woman's question about "cameras present." The need to play with the sensationalist side of television journalism is highlighted.



Fig. 5 Michel van der Aa, one-minute opera **With My Ear to the Ground** (2010) commissioned by TV program **De Werelt Draait Door**, video still.

In the one-minute opera “Flight MH 370” librettist Beatrice de Graaf imagines a rather transcendent conversation between the female flight controller and the male pilot of flight MH 370. The controller, appearing to be concerned, sings live in the TV studio with headphones on her ears asking the pilot why the flight is heading westwards, off course. While she sings, we see the cockpit and radar equipment on the screen behind her. She twice asks: “Are you there?” (“*Ben je daar?*”). Then we see on the screen the singing character of the pilot, who responds from the cockpit.

In Van der Aa’s opera the pilot responds to the controller’s question by singing “All right, goodnight,” and the piece finishes. The controller’s unanswered question stays in the air, and captures the grimy atmosphere of this mystery catastrophe, which remains unresolved. The **Mayday Air Crash Investigation** television program is the striking reference here. The one-minute opera performed in the television studio live presents itself as singing re-enactment of a popular television documentary about airplane crashes that also uses re-enactments of aviation industry situations. This double re-enactment, self-referentiality, is also one of the features that characterizes ‘television opera after TV’.

Van der Aa’s three other one-minute operas illuminate issues in relation to Dutch society. These three pieces might be called ‘national one-minute TV operas.’ In contrast to the two operas previously discussed, in these pieces the figures of very different leaders are examined. One needs to be informed about the nature and impact of these events in Dutch society in order to get the layers of meaning embedded in those short but dense one-minute operas.

In 2012 Queen Beatrix had suffered a debilitation of her political power; the Dutch parliament revoked the advisory role the queen used to have in the formation of a new cabinet. Van der Aa’s opera takes as its formal frame the queen’s Christmas address, and embeds some irony in it. The figure of the queen appears on the screen in the studio and live singing in the studio at the same time. The two queen figures — in the studio and on the video — are played by the same person, they are dressed in the same way, and the merging of the projected image and the scenography in the studio gives



Fig. 6 Michel van der Aa, one-minute opera **Flight MH 370 Malaysia Airline** (2014) commissioned by TV program **De Werelt Draait Door**, video still.

the illusion that they are sitting at the same table (Figure 5). This appears as a reference to Van der Aa's opera **One**, in which he strongly problematized issues of the singing body on stage and on the screen, and the ways in which the voice and the body are upgraded by technology.²¹

Felix Rottenberg's libretto for this one-minute opera, makes it clear that his intention was to critically outline the issue of Queen's power:

God, Fatherland and Oranje²²
 Real contact originates in deeds and words.
 Grandmother and mother have told me
 that on us God's wisdom was bestowed.
 It is insane that I have been put aside
 and am no longer allowed to open the black box
 Who doesn't engage in dialogue excludes himself.

The first verse of the libretto is a quote from Queen Beatrix's 2009 speech. According to Frits van der Waa, the third verse is a double-entendre on the biblical 'God-given wisdom,' and the last verse is again a quotation from the 2009 speech, used as a hint that the politicians exclude themselves by not wanting to deal with the Queen anymore.²³ Opera in this case appears as a platform for sung 'loaded portraits' that, like a kind of singing caricature, show features of their subjects in a simplified or exaggerated way. Thus, Queen Beatrix is represented in a classic outfit, with her typical hairstyle, with romantic landscapes in the background that usually suggest the arousal of 'homeland' feelings. Her figure appears divided, between stage and screen, but also between a charismatic leader of a modern and prosperous nation and a monarchy protagonist who is supposed to defend conservative values.

In case of the figures of 'problematic' leaders — Holleeder and Wilders — Van der Aa depicts quite different personalities. The character of Holleeder is shown with his motorbike on the stage of the TV studio: the hero in black, with several girls and a man around him (forming a choir; Figure 6). Toward the end of the one-minute piece his live presence on the bike is juxtaposed by the video of him on his speedy vehicle on screen. He sings about himself as a strong and brave man. Holeeder appears as a typical macho figure.



Fig. 7 Michel van der Aa, one-minute opera **God, Homeland and Oranje** (2012), commissioned by the TV program *De Werelt Draait Door*, video still.

²¹ For more details about Van der Aa's **One** see: Novak, *Postopera*.

²² The Dutch royal line is the House of Orange.

²³ The translation in English and comments that reveal the context of libretto were provided by Amsterdam-based musicologist, translator, and music critic Frits van der Waa for the purpose of this article.

EXAMPLE 6: Michel van der Aa, one-minute opera **Holleeder** (2012), commissioned by the TV program **De Werelt Draait Door**, video. <http://www.vocaallab.nl/producties.aspx?ProductionID=85>

Right wing politician Geert Wilders' character, however, is in bed; he sings live in his pajamas and is shown constantly falling asleep and being awakened by his mobile phone, whose text message alarm

sound actually outlines the structure of the piece (Figure 7). The character's lines disclose his political incorrectness. The opera ends with a 'unison' of the character in the TV studio and one that appears on the screen of the mobile phone, singing "Power off." I read this "power off" as a fragment with a double meaning. Its obvious meaning relates indeed to the mobile phone use depicted on screen. But "power off" could also be read as a call to take the power from the right-wing leader, to shut down his power.

Van der Aa's approach to the critique of society through operatic public space is sharp and efficient. He makes operatic representations of picturesque media events using an effective combination of live performance and video, thus simulating particular news events transmitted by television, re-using them in the context of one-minute operas performed and broadcast live in a television studio.

CONCLUSION

Comparing approaches to operatizing televisual documentary expression by various authors — Sebastian Rivas, John Adams/Peter Sellars, Steve Reich/Beryl Korot, Jacob Ter Veldhuis, and Michel van der Aa — an interesting spectrum of strategies appears. All the examples are loaded with critique of both the video and audio representation of TV news events. Reich and Korot's approach is highly ironic and critical towards Western society and its use of technology; their standpoint is a satirical one. Rivas's, Sellars's and Ter Veldhuis's approaches are more like parody. They laugh at television, to the objects of its reporting, to political figures, and to all of us who watch it. They make television's



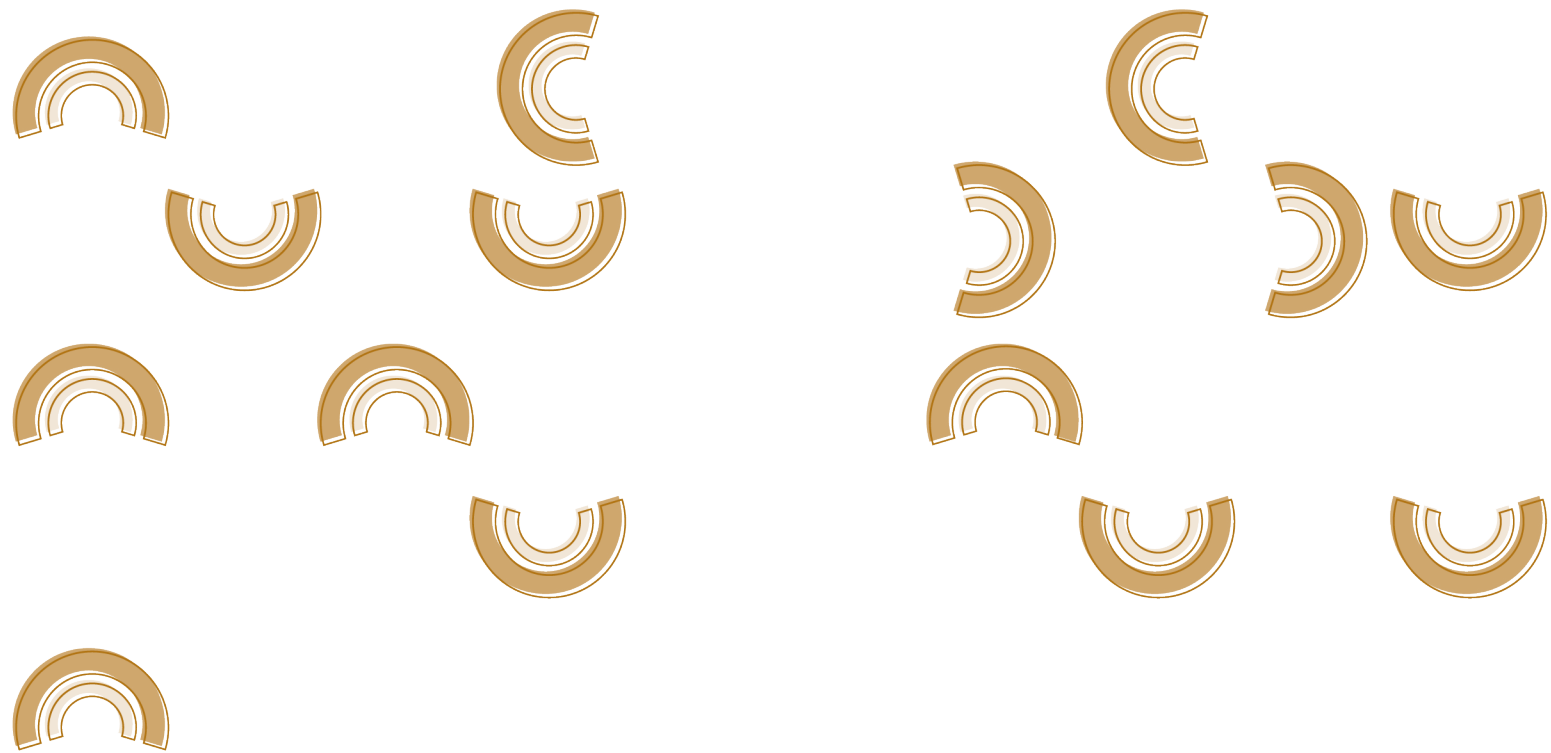
Fig. 8 Michel van der Aa, one-minute opera **Holleeder** (2012), commissioned by the TV program **De Werelt Draait Door**, video still.



Fig. 9 Michel van der Aa, one minute opera **On the Forgotten** (2014), commissioned by the TV program **De Werelt Draait Door**, video still.

expression look silly, sung in the opera, but at the same time their laugh is not a happy one, it is rather melancholic. Finally, Van der Aa is critical of the TV news issues he depicts while at the same time he reinvents televisual expression through operatic 'machine' and re-uses it in context of television. All these examples contribute to a broadening of the context of televisual opera: opera that considers television operatic.

Recebido em: 20/01/2019 | Aprovado em: 15/03/2019



DOSSIÊ ÓPERA, TECNOLOGIA E
NOVOS MEDIA

CONVERSATION WITH HAUKE
BERHEIDE AND AMY STEBBINS

João Pedro Cachopo
CESEM-NOVA/FCSH & University of Chicago
E-mail: jpcachopo@gmail.com
jpcachopo@fcs.unl.pt
jpcachopo@uchicago.edu

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24872>

RESUMO

Diálogo a respeito de ideias e experiências em produção contemporânea de Óperas.

Palavras-chave: Ópera, Produção, Tecnologia.

ABSTRACT

Exchange of ideias and experiences on contemporary production of Opera.

Keywords: Opera, Production, Technology.

Amy Stebbins and Hauke Berheide began their collaboration in 2015. Stebbins is a US-American writer-director, who received her artistic training at the Berlin Volksbühne and her scholarly training at Harvard (B.A.) and the University of Chicago (M.A., Ph.D.). Berheide is a German composer, focusing on opera and vocal music. His awards include the Festspielpreis der Bayerischen Staatsoper (2016), the Music Theater Now Prize (2013), the Rome Prize (2012), and the Missing Link Prize (2011). Together Stebbins and Berheide are committed to rethinking the standard artistic and institutional practices for new opera production. In 2016, the Bavarian State Opera commissioned *Mauerschau*, an evening-length production. In 2018, the Staatstheater Augsburg premiered their scenic concert for children *Einar hat 'n Vogel*. Upcoming projects include a second evening-length opera for the Frankfurt Opera. Stebbins and Berheide are also the co-founders of New Opera Dialogues, an international platform dedicated to artistic and institutional exploration of models for new opera production. In this conversation with João Pedro Cachopo, they discuss the motivations of their work against the background of the current information crisis, issues of interpretation, montage, and intermediality, as well as the fate of opera in today's ideologically convoluted world.

JOÃO PEDRO CACHOPO [JPC] I would like to start this conversation by recalling your 2016 collaboration on *Mauerschau* for the Bavarian State Opera. Why did you choose this title? And how is it related to the main source text of your opera, Heinrich von Kleist's *Penthesilea*?

HAUKE BERHEIDE [HB] Literally speaking, the word “Mauerschau” translates into English as “wall-show,” and is the German word for “teichoscopia”—the Greek theater device that stages an actor looking out over the audience, and verbally describing what he or she sees, which is invisible to the audience. Teichoscopia offers a way to stage “unstageable” scenes, typically of mass or extreme violence or even war, but it also creates a dilemma for theater in that the information it imparts is always mediated through the actor. The audience cannot verify the events the actor is describing. They have to blindly trust the speaker. This situation of epistemological dependence is the basis of *Mauerschau*.

AMY STEBBINS [AS] It's also the basis of Kleist's *Penthesilea*. Throughout his text, Kleist uses teichoscopia so excessively that it becomes a source of conflict in the narrative. Each time Penthesilea enters the battlefield to fight Achilles — her military opponent and incidentally the man she loves — she faints. Afterwards, she needs her soldiers to tell her what happened. In the final scene, she awakens to the devastating news that she killed Achilles. Unable to process this, she falls into despair, and ultimately takes her own life. We found this transformation of teichoscopic form into dramatic content an excellent point of departure for our own critique of the information crisis taking place today.

JPC Teichoscopia is so pervasive in Kleist's play that Goethe in fact criticized it as “unsichtbares Theater” — “invisible theater”.

AS Goethe feared audiences would be bored or confused by the lack of stage action. Interestingly though, an earlier draft of the play includes several additional stage directions, depicting actions that don't necessarily fit with the dialogue; for example, they indicate the presence of characters on stage, who have no lines. So when Kleist removes these stage directions in the final draft, these characters disappear. My sense is that Kleist imagined a much more active staging than the final script suggests.

JPC In contrast to Kleist's play, *Mauerschau* includes a fair amount of stage action, much of which plays out through the medium of video. How would

you describe the role and importance of video in rendering this work as it were “conceivable” and “playable” as an opera?

HB *Mauerschau* investigates how war is presented and represented, today and historically. Insofar as images — whether drawings, photography, or moving images — are a crucial part of that history, video was conceived from the beginning as an integral part of the opera’s narrating media. So, video does not solve a problem created by the words and the music. It does not render “the opera” conceivable. It is part of “the opera.”

AS *Mauerschau* is not speculative theater. It was written for a specific ensemble, at a specific time, and a specific place. All of these factors played a role in the opera’s formation.

JPC I see that your *modus operandi* is a far cry from the dichotomy between words and music, in the context of which video would play a mediating role, and that you understand opera as an intrinsically multi-media genre. Still, if I may push you a little bit further on this issue, I wonder how you would characterize the use of video in *Mauerschau* compared with the seminal example of the interlude of Berg’s *Lulu*.

HB I’m not sure if we succeeded in this, but our idea was to use video as a polished, impenetrable surface that represents the counterpart to the brutal, contradictory, disturbing world of violence (located in the music) that *Mauerschau* also has to address, or better yet, to evoke. This is fundamentally different from how film was used on the theater stage by figures like Piscator or Ruckert in the 1920s and 30s. The moving image for us is not a source of “truth” or evidence. It conceals the truth. Video in our opera stands in for mediality in general, and is then criticized as such. Film on stage is a curtain or a veil that prevents us from seeing things as they are.

JPC That also brings us to the question of production. Writing and producing a new opera requires a great deal of time, money, and work. What were your motivations behind dedicating so much time to the subject of war and the medial distribution of information?

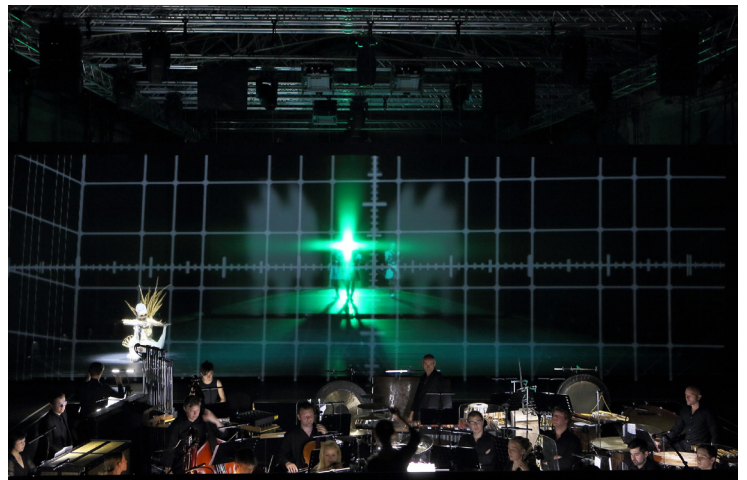


Fig. 1 Adriana Bastidas-Gamboa, Edwin Crossley-Mercer, Frederic Jost, and Joshua Owen Mills. Photo credit: Wilfried Hösl.

HB In the summer of 2014, Amy and I were confronted with a situation somehow similar to Penthesilea's. If you remember, that spring bore witness to the Russian annexation of Crimea, the first appearance of ISIS in Western news media, and Israel's devastating airstrikes against Gaza. During that conflict, Amy and I were at a wedding in the West Bank, which put us closer to a site of inter-state violence than either of us had ever experienced. And yet, the situation was largely the same as if we had been in Germany. Even though only 40 km. away from the actual site of violence, people in the West Bank relied on the same media to inform themselves as people in Germany or in the US.

AS We were also unsettled by discrepancies between the information provided by US-American and German media. Little did we know that what in 2014 seemed like a kind of personal anxiety would by 2016 be an international media crisis with new terminology like "fake news" and "alternative facts." One review even described *Mauerschau* as "Opera in the age of the *Lügenpresse*".

JPC Could you further elaborate on how your collaboration started and evolved? Would you explain the working process? Was the libretto finished when the composition started? Or did you work on both the musical and textual dimensions simultaneously?

AS Because we were working with a source text this time, we didn't need to develop an original story. So the process started instead by determining together with the designers which media would be required for which aspects of the narrative (and the critique) we wanted to communicate. For example, during this phase we already worked out how the dramatic climax — when Penthesilea is told that she has killed Achilles — would make use of a specific interaction between the singer, the text, and the video projection.

HB Once Amy had completed a kind of scenario and sketched the trajectory of the twelve scenes, I began to construct the musical dramaturgy, and to develop concrete musical motives. We then worked simultaneously on the libretto and the music up until the day of the premiere.

Fig. 2 Joshua Owen Mills, Hildegard Schmahl, and Frederic Jost. Photo credit: Wilfried Hösl.



Fig. 3 Adriana Bastidas-Gamboa as Penthesilea. Photo credit: Wilfried Hösl.



JPC For the libretto, you use not only Kleist, but also to Karoline von Günderode and Friedrich Nietzsche. You also cite political figures such Donald Rumsfeld and Joschka Fischer. Considering that *Penthesilea* should also be interpreted as an artistic reflection on the international state of affairs, how would you describe the importance of citation and montage in bridging your artistic and political concerns?

AS My work as a librettist is informed by the theater of Frank Castorf, who uses citation to create what we could call “constellations” that outline historical connections between ideas. This practice helps me to stage a critique that resonates with multiple historical moments, and not just one. For example, in *Mauerschau*, texts by Kleist, Nietzsche, and Rumsfeld reinforce one another insofar as each articulates a reactionary view about how we ought to act when we don't have all of the information. By bringing these disparate authors together through citation, we can evoke the long history of the *Mauerschau* problem.

JPC In that sense, it looks like you take an “untimely” [unzeitgemäß] approach to the way in which Nietzsche has been read and appropriated.

Fig. 4 Annotated libretto with work-notes by the composer From the program booklet: Malte Krasting.

X. Pata Morgana

Die Botin erscheint

Botin (singend) Und bleibt auch alles nur Legende,
So ist doch eines wahr:
Ein Menschenwunder ist es!

Achill Was bringst du? Stellt sie sich?

Botin Sie stellt sich, ja, sie naht schon;
Jedoch mit Hunden auch und Elephanten,
Und einem ganzen wilden Reutertrupp.

Achill Was die beim Zweikampf sollen, weiß ich nicht.
Mit Hunden, sagst du?

Botin Ja. Und Elephanten.

Achill O! Die sind zahm, wie sie.

Botin Daß es ein Schrecken ist, zu sehn!
Sie tuth mir nichts.

Achill Er wird ihr Arm, im Zweikampf gegen
ihren Mann wüthend
Und rufen: „Sieg!“ wenn er von Herabblut
stieft, als wilde nicht.

Botin Diese wunderbare Weib, halb Furie, halb
Grazie, sie liebt mich -
Und ich sie auch ...

Achill setzt seine Nachtsichtbrille
auf und geht ab zum Zweikampf.

Botin Wer hat diesen Krieg angefangen?
Wir sind nicht im Krieg.
Wir haben keinen Feind.

Botin Also, wenn ich mit Gewehr und Waffen
neben dir stehe, den Augenblick
erleuernd, um dich zu ermorden, und du,
ehe ich es vollbracht habe, den Stock
ergreifst, um mich zu Boden zu schlagen;
so hast du keinen Feind?

Beide Schatten Wenn wir Frieden wollen,
Wenn wir dauerhaft Frieden schaffen wollen,
Müssen wir die politische Bedingung für
Frieden herstellen ...
Müssen wir Frieden und Menschenrechte
miteinander vereinbaren ...

Botin Zeitgenossen, euch versagt die Vorstellungskraft!
Es ist nicht, als wären einem die
Möglichkeiten nicht allesamt gegenwärtig; doch
neigt man der einen mehr zu als der anderen.
Worum wird man sich sorgen? Worauf muss man
sich vorbereiten? Man muss auswählen und

Heiner Müller, Philoktet

Kleist, Politische Schriften,
leicht umformuliert

Gedicht von Hannes Küpper

Kleist, Penthesilea

Kleist, Politische Schriften,
leicht umformuliert

Kleist, Brief an
Henriette Vogel

Kleist, der Prinz von
Hornburg

Kleist, Penthesilea,
leicht eingerichtet

Kleist, Politische Schriften,
leicht umformuliert

Joschka Fischer

Donald Rumsfeld

entscheiden. Und nach dem Maß, nach dem man
wählt und entscheidet, und man daneben liegt,
wird die Strafe bemessen. Sie kann enorm sein.
Spuck aus dein Mitgefühl.
Es schmeckt nach Blut.
Wer also hat den Krieg angefangen?

XI. Heldentat

Achill tritt wieder auf, die blutbedeckte Penthesilea hinter sich
herschleifend - Sie hält eine große Partisanenfahne in der Hand,
die sich schleifend über die Bühne entfaltet

Achills Motiv einleitung mit Röhrenglocken

Achill Sie thut mir nichts ...
Retten will ich sie ...
Zu meiner Königin sie krönen

Arie Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schaltern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff
vom Hauch des Winds entführt,
Die muntere Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nahal alles unter mir.

Er legt Penthesilea vor sich hin und legt sich auf ihre Leiche - Sich
unarmend rollt das Paar einmal um die eigene Achse, sodass sie auf
ihm zu liegen kommt - Penthesilea schreckt hoch, als wäre sie direkt
aus einem Traum gerufen - Achill bleibt auf den Boden - Er ist tot

Obertenkung,
hoher Liegeklang
→ Apotheose

stärkende Glocken,
Steine, Bomben

Zwei Szenen aus dem Libretto zu *Mauerschau* mit farblich gekennzeichneten Textquellen sowie Notizen,
wie sie sich so oder ähnlich der Komponist beim Entwerfen der Musik in sein Exemplar eingetragen hat.

HB The major difference between scholarship and art is that art doesn't care about fair evaluations of historical figures. We are not interested in Kleist per se. We don't care about Nietzsche. We need their texts for an artistic reflection on our time. Their texts offer us testimonies that articulate political tendencies that then developed later in certain ways. At the same time, they are also "just" texts, rhetorically brilliant invitations to be positioned within a new context. That is already very contradictory. The new context necessarily ignores certain aspects of its original context so that it may both shed newer, brighter light on the subject on stage, the world today, and also back on the text itself. That is a highly speculative procedure. From a philological perspective we are probably always "wrong." From a contemporary perspective, we are right. That doesn't give us license to be intellectually sloppy. But a citation in an artwork is a cultural evocation. The cultural memory about a text is as much a part of the text as any kind of philological truth.

JPC If I may linger on the question of quotation, montage, and interpretation... Does their relevance vary in your practice – and, if so, in what sense – depending on whether we are referring to textual, musical or visual elements? More precisely: how would you differentiate allusions to, say, a playwright like Kleist, a composer like Strauss, or filmmakers like Visconti, Syberberg, Godard, or Welles?

AS Citation is essential to our understanding of opera's political work in that it prevents the work of art from sealing itself off from the world in which it exists. Citations work like my index finger. They point away from the work of art, back out at the world. Citation also has the attractive character of never creating equivalences between events or things. Instead they draw attention to the relationships between ideas. It is much more interesting (and honest) to put Donald Trump's words into a fictional character's mouth than to dress a singer up as a blond Cheetoh and have him say and do things that Trump himself never did.



JPC The reason why I choose those four names [Visconti, Syberberg, Godard, and Welles] is not arbitrary. They all incorporate — albeit in different ways — aspects, conventions, and potentialities of opera in their singular cinematographies. Against the background of the debate on opera and film, I wonder how film — not only as a medium but also as an art — might have influenced your understanding of music, theater, and opera.

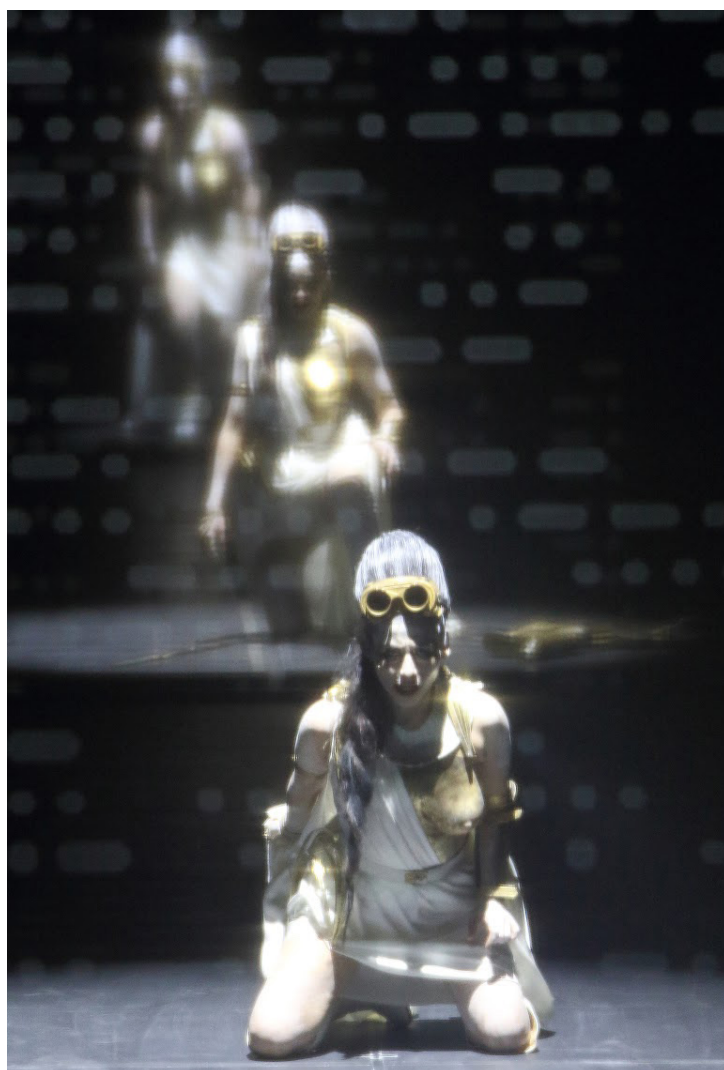
Fig. 5 Hildegard Schmahl, Hanna Herfurtner, Leela Subramaniam, and Adriana Bastidas-Gamboa. Photo credit: Wilfried Hösl.

HB Film is the most limited of all artistic disciplines that incorporate performance. While a dramatic text or a score can be realized, staged, developed, augmented, and refocused in infinite varieties, a movie will always only be that one version. It is frozen in time, dead; its interaction with any kind of “presence” has already passed the moment the final “cut” is made. In that sense, I pity film. Billy Wilder’s *Ariane* will never have the chance to react to #metoo. *Mauerschau* in contrast can theoretically react to whatever the future brings, as long as there are directors, video artists, and conductors, who take the right to be artists and interpret the work. Opera is potentially immortal.

On the other hand, film has very much defined our vocabulary for narrative strategies, the way we tell stories, and artistically explain a world. There is, for example, the “cut,” or the “flashback.” The “wide shot” of a situation. The “close-up.” These are cineastic terms, which I use in music all the time. Some of them are older than film: montage, for example — which, for me includes the idea of fragments — is more a literal, romantic technique that was later taken up by films. On the other hand, because film is working with frozen time, it can also rule time in a more despotic way. Slow motion, repetition, still images — these are techniques I refer to a lot in my work...

In fact, for myself, I have a term *Ohrenkamera* or “Ear Camera.” In a normal (spoken) play, the actors’ physical presence is identical with their characters’ scenic presence. This frees up the audience to determine for themselves whom or what to watch. There are no close-ups, no wide-shots. In opera, the incorporation of the singers into the music means that the composer directs the audience’s perception. Only singing characters are “visible” in opera. Only singing characters exist. As the composer, I can also zoom in on a certain relationship between a character on stage and an event off-stage. I can compose close-ups or wide-shots. I can write slow-motion. Or “time-lapse” techniques. This control over narrative time and over focus, over the narrative frame is something opera and film share — much more than they do with dramatic plays. And what composers can learn from Godard will have to do with his mastery over this aspect of his medium.

Fig. 6 Adriana Bastidas-Gamboa, Leela Subramaniam, and Hanna Herfurtner. Photo credit: Wilfried Hösl.



JPC Certain authors — Stanley Cavell, for one — have also considered the encounter between opera and cinema through a geographic lens. Opera would then epitomize an old, European genre, whereas cinema would represent the promises and potentialities of a new art flourishing in a new world. Things are not so simple, though. In fact, the “conservative” connotation of opera tends to be stronger in the US than in Europe. The fact that “Eurotrash” is sometimes employed as a synonym of “Regieoper” on the west side of the Atlantic would be enough to deter us from oversimplifying the matter. As an American dramatist and a German composer, how do you see this American/European divide from a cultural, aesthetic, and political perspective?

AS The first difference is the institutional mission: how artists and administrators understand why they produce what they produce. In the United States, opera is understood as a form for telling stories and generating collective emotional experiences. An audience is there to “learn something new” by walking a mile in someone else’s shoes. In the German-speaking context, opera is much more about critical intervention in the public sphere, at least ideally. An opera — especially new work — is expected to say something about its historical moment. Wouldn’t you agree?

HB Yes, but this difference plays out not only in terms of institutional mission, but has ideological implications as well. As a German living in the US, I see one major difference in the understanding of what an “interesting topic” for a new piece could be, and this difference can be found in both opera as well as in film: Americans are interested in individuals, Germans in the relationships between individuals. American artists contribute to their country’s commitment to the myth of the original genius, god, a president, a terminator, a hero, a villain. That’s not only boring. It is also wrong and ideologically pernicious. The loser, these operas and movies say, loses because of his own mistakes, and not because of structural conditions, like economic ones, for example. Likewise, the winner wins on account of his individual strength. So no American audience will ever be inspired to start a revolution. But I would very much like to incite a revolution! Amy and I (and also most of our colleagues in Germany) would always accept the challenge to explain to an actual audience why this production has been put on stage in this city in this year. There is no longer any room for narcissistic heroes. Really not.



Fig. 7 Hanna Herfurtner, Hildegard Schmahl, Leela Subramaniam, and Adriana Bastidas-Gamboa.

JPC Speaking of the future, I know you are currently working on a composition for children. Could you tell me a bit more about this piece and/or indicate any connections with your previous work?

AS This piece is a “concert for the ears” called *Einar hat 'n Vogel*, which you could translate as either “Einar has a bird” or “Einar is nuts.” It tells the story of a grumpy lighthouse operator, who wants to be left alone. Unfortunately for Einar, on this particular night, a storm blows a helpless, frightened bird into his home. He tries to get rid of the bird, but when the storm builds up into a hurricane and the lighthouse begins to tremble, Einar too needs to... “take flight.” I won't say anymore.

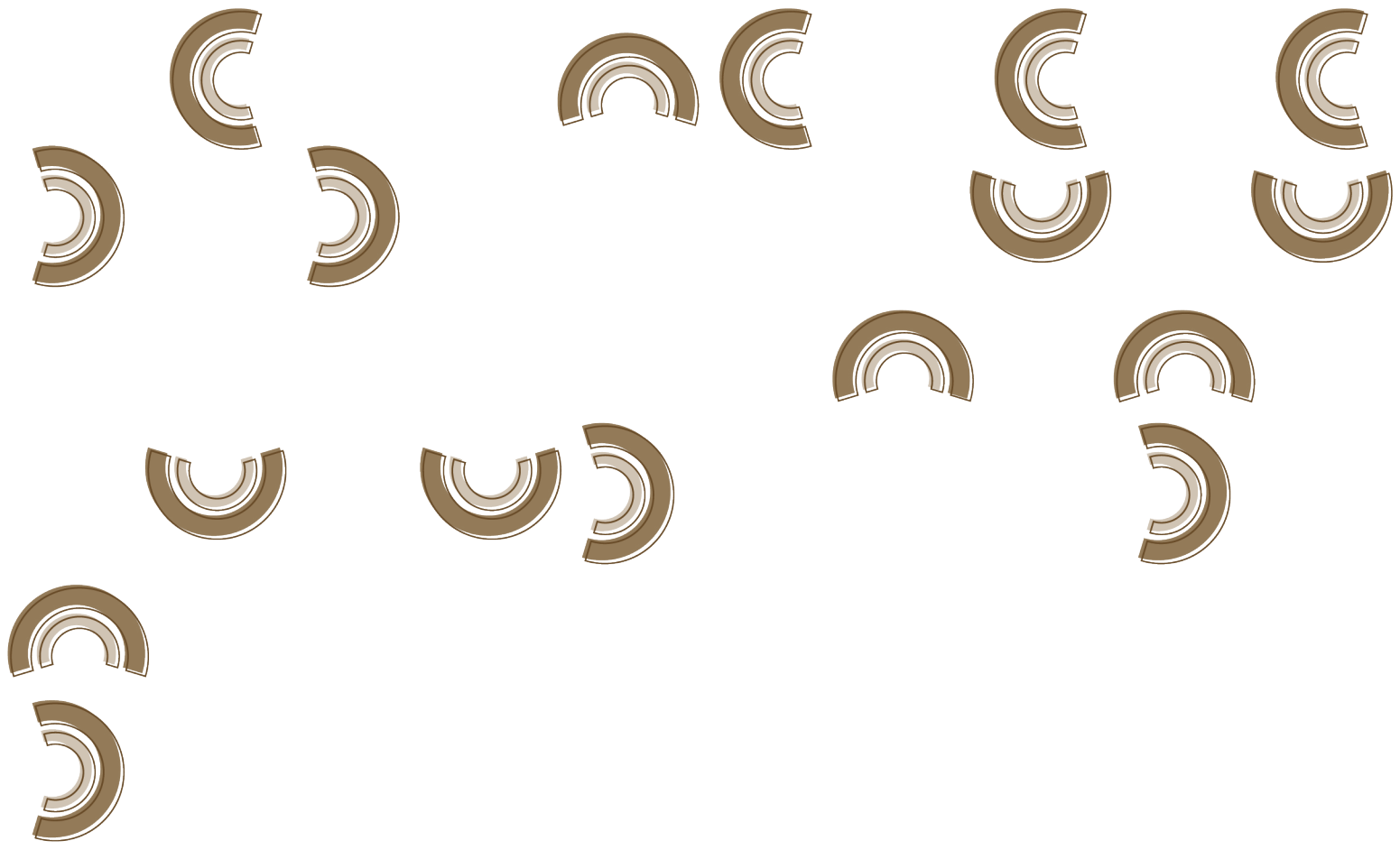
HB This piece is something of a response to the rise of anti-immigrant sentiment in Germany, and our sense that, in a region where 15% of the adult population voted for the far-right party (the AfD), theater makers have a responsibility to defend democratic, humanitarian values. Part of that responsibility is educating young people.

JPC What about your plans for the future?

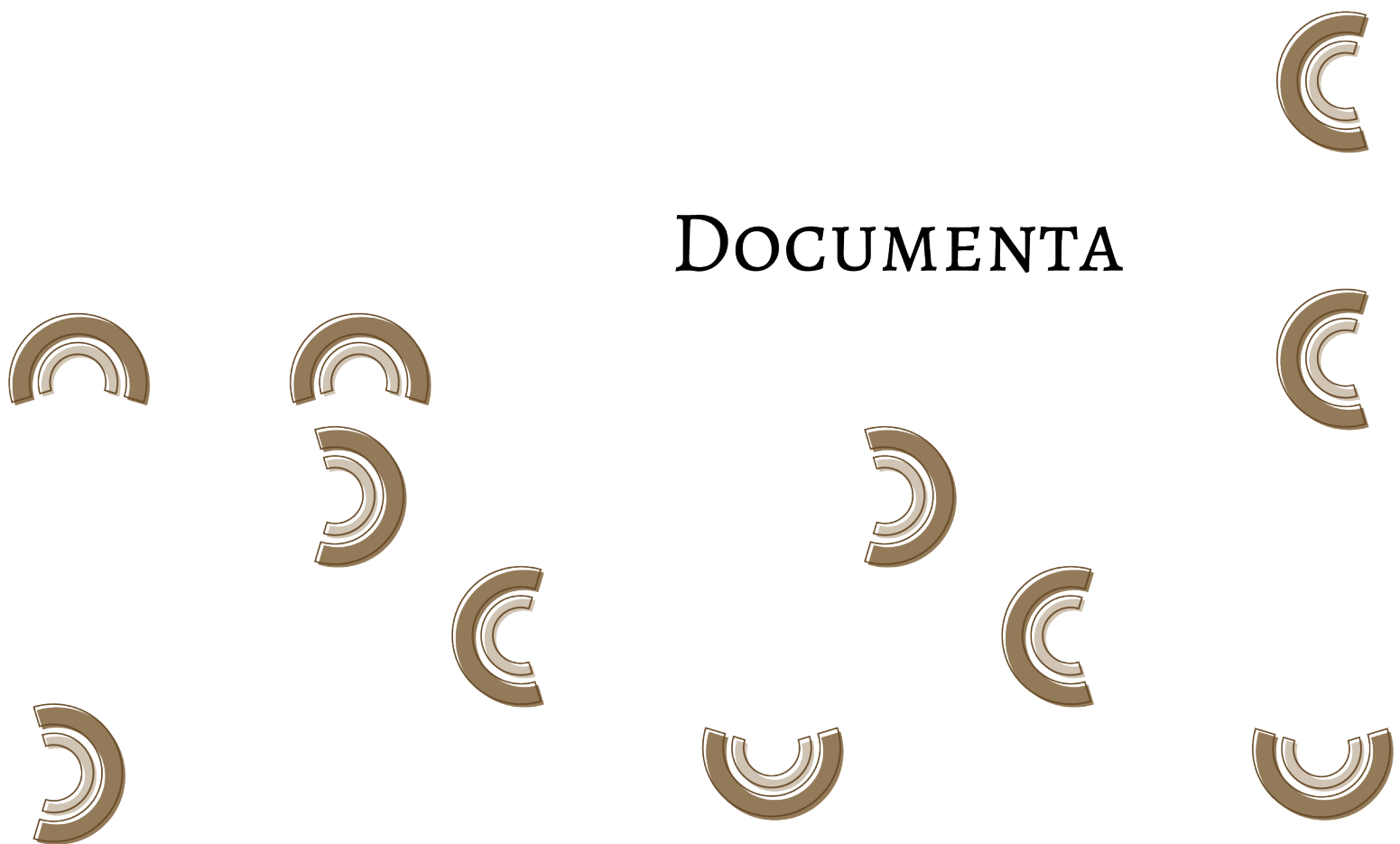
AS After *Einar*, we begin working on an evening-length opera for the Frankfurt Opera called *The People Out There*. This piece deals with a kind of class alienation occasioned by the rise of social media. Through the lens of the main character, Mary, the opera depicts three different worlds, or maybe better said, three different relationships to the world. There is the world of Mary's workplace, a sleek, multi-media headquarters experienced only through a kind of augmented reality technology. This world is hyper-active, consistently interrupted by push-up messages, chats, and advertisements. The second world is the interior world of Mary's body — a world she only has access to when the AR system deactivates. The third world is the apocalyptic landscape outside the headquarters, inhabited by the ambiguous and desperate “people out there”. Like *Mauerschau*, this project will require multimedia narrative strategies. But first, the two of us need to complete the basic story outline, the *fable*. Altogether, the process should take about two years.

HB One of the major sites of cultural reflection on these issues is the series *Black Mirror*. This is an exciting challenge. The success of these online series presents opera with unusual competition. Our opera will have to reflect on the narrative and cineastic innovations of these productions to prove its contemporaneity. *The People Out There* will also be a search for an adequate response to that challenge.

Recebido em: 25/01/2019 | Aprovado em: 20/03/2019



DOCUMENTA





DOCUMENTA

REPERTÓRIO OPERÍSTICO E O LADI-
UNB: REALIZAÇÕES E TEXTOS
TEÓRICOS

Marcus Mota

Universidade de Brasília

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24873>

RESUMO

Neste artigo, são apresentados textos que foram escritos a partir das reflexões e montagens de obras do repertório operístico dentro do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília.

Palavras-chave: Ópera, Ladi-UnB, Encenação.

ABSTRACT

In this paper, we present texts that were written from academic investigations and staging of works of the operatic repertoire inside the of the DramaLab at the University of Brasília.

Keywords: Opera, DramaLab-UnB, Staging.

APRESENTAÇÃO

O Laboratório de Dramaturgia, desde a sua fundação em 1998, lidou com a estreitamento das relações entre Artes Cênicas e Música. Entre os passos iniciais, temos uma série de investigações inicialmente intelectuais sobre a aproximação entre essas duas tradições expressivas. Além da escrita de roteiros com indicações musicais, durante o meu doutoramento me envolvi diretamente com a recepção da dramaturgia musical ateniense na Renascença, o que gerou o advento da Ópera. A fusão entre o madrigal e as propostas da Camerata Florentina fez irromper em Monteverdi essa integração entre ação cênica, canto e música, que denominou “Favola in musica”, ponte de partida para a Ópera. Durante meu doutoramento me aprofundei em momentos desse emergente intergênero, orientando o jovem Eldom Soares em sua pesquisa “A dramaturgia musical de Claudio Monteverdi”, em 2000¹.

¹ Os materiais elaborados durante essa orientação, foram depois apresentados em conferência sobre Dramaturgia musical no “Seminário ‘Música e Drama’”, Universidade de Brasília, 2000, publicada depois no livro **Cenologias** (Lisboa: Movimento Lusófono Internacional, 2018, pp. 223- 233) como ‘Notas sobre o Drama Musical de Claudio Monteverdi’. Ainda, a partir dessa pesquisa, há o Apêndice 2 de meu livro **A dramaturgia Musical de Ésquilo** (Editora UnB, 2008), fruto da minha tese e que se tem por título ‘A dramaturgia de Monteverdi e a forma analítica de representação’ (pp 487-496).

Posteriormente, em parceria com o Departamento de Música da Universidade de Brasília, tivemos a montagem de diversas obras do repertório operístico. A tabela abaixo detalha essas atividades²:

² Tabela em: MOTA, M. Teatro musicado para todos experiências do laboratório de dramaturgiaUnB. **Participação**, v.25 (2014): 80-96. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/view/16949>

NOME DA OBRA	LUGAR DE APRESENTAÇÃO	DATA	ATIVIDADES DO LADI
<i>Bodas de Fígaro</i> , de W. Mozart	Teatro Ulysses Guimarães	Dias 13 e 16 de Novembro de 2004	Direção, cenário, elaboração do programa, discussão dos cortes e escolha de cenas (adaptação).
<i>Carmen</i> , de G. Bizet	Teatro Sesc/ Taguatinga e Sala Martins Pena – Teatro Nacional	Dias 4 e 5 de Julho de 2005	Produção, direção, cenário, figurinos, pesquisa e elaboração do programa, discussão da adaptação (cortes e transformação de papéis cantados para atores).
<i>Cavalleria Rusticana</i> , de P. Mascagni	Teatro CCBB – Brasília e Sala Martins Pena – Teatro Nacional	Dias 7, 22 e 23 de Fevereiro de 2006	Direção, produção, pesquisa, tradução das fontes do libreto (conto e texto teatral de Giovanni Verga), cenário, figurinos, elaboração do programa.
<i>O Empresário</i> , de W. Mozart	Sala Martins Pena – Teatro Nacional	Dia 22 de abril de 2006	Direção, cenário, elaboração do programa, tradução do libreto original e nova versão do libreto.
<i>O telefone</i> , de Gian Carlo Menotti	Sala Martins Pena – Teatro Nacional	Dia 10 de outubro de 2006	Direção, cenário.
<i>Saul</i> . Drama Musical	Sala Martins Pena – Teatro Nacional	Dias 25, 26 e 27 de Julho de 2006	Direção, produção, cenários, figurinos, composição, libreto, elaboração do programa.
<i>Caliban</i> . Tragicomédia Musical	Teatr do Complexo das Artes	Dias 4 e 5 de Julho de 2007	Direção, produção, cenários, figurinos, composição, libreto, elaboração do programa.

As montagens de **Bodas de Fígaro**, de Mozart (2004), **Carmen**, de Bizet (2005), **O telefone**, de Menotti (2005), **O empresário**, de Mozart, (2006), e **Cavalleria Rusticana**, Mascagni (2006) foram realizadas dentro de um conjunto de premissas bem distinguíveis:

1. **Aproximação entre procedimentos de formação de atores e formação de cantores.** Como se tratava de um projeto artístico e pedagógico, o foco sempre foi de promover um contexto ampliado de atividades para os cantores, a partir de procedimentos já conquistados em treinamento de atores. Essa opção era decisiva em relação ao *background* dos alunos: muitos não possuíam experiência real de palco. Para tanto, valiam-se de hábitos que limitavam seu aprendizado, como reproduzir performances tidas como modelares, registradas em DVDs. Havia uma concepção comum: o ‘diretor de cena’ ou ‘diretor artístico’ era uma função subsidiária, que providenciaria apenas “dicas”, posicionamentos, entradas e saídas. Enfim, mesmo os mais experientes ou reproduziam essas “performances modelares”, com aquilo que podemos chamar de “gramática italiana de gestos e poses”, ou adotavam uma ‘postura camerística’: como eram acostumados a ensaiar em salas de aulas, imaginavam uma audiência, e cantavam olhando para o vazio, - amplo vazio preenchido por imaginário Carnegie Hall. Contra isso, trouxemos o cantor para o cotidiano do trabalho do ator: um processo criativo que demanda meses, no qual se discute e se fundamenta o conceito da montagem, a compreensão do texto, a colaboração entre os integrantes, o entendimento do estar em cena, as diversas revisões/repetições até que a totalidade da obra seja compartilhada pelos corpos e mentes dos atores-cantores.
2. **Diários de produção.** Uma das ferramentas utilizadas durante tais processos criativos foi a de providenciar para os cantores-atores textos elaborados a partir dos encontros. Esses textos buscavam registrar aquilo que de relevante foi produzido durante os ensaios, como conceitos que fundamentam a montagem, análises das cenas, questões relacionadas à interpretação. Esses textos depois foram incorporados no Guia do Espetáculo³.
3. **Campos Interartísticos.** Desde o primeiro espetáculo dirigido, **As Bodas de Fígaro** (2004), o que se buscou foi o trabalho coletivo entre diversos departamentos, professores, estudantes e membros da comunidade. Havia a parte especificamente musical, mas minha participação foi a ampliar a experiência sonora para seus embates de materialização de ordens diversas. Em **Carmen** (2005), esse processo foi mais consolidado que em **Bodas de Fígaro**, como fica claro no Programa. Em **As Bodas de Fígaro**, o LADI entrou com o processo já em desenvolvimento: tivemos apenas dois meses para sair de uma ‘cortina lírica’ (apresentação vocal em sala de aula) para uma montagem em um teatro.

³ Na Revista *Dramaturgias* temos publicados esses materiais. V. por exemplo. *Revista Dramaturgias n. 5*, sobre **O Empresário** de Mozart.

4. **Pesquisa acadêmica.** Todas as montagens, principalmente depois de **As Bodas de Fígaro**, foram antecipadas e acompanhadas pela leitura de artigos e livros diretamente relacionados com a obra que seria alvo do processo criativo. A montagem de obras do repertório operístico dentro de um contexto universitário de ensino-aprendizagem, pesquisa e extensão precisa encontrar as suas especificidades. Pela pesquisa, pelo debate acadêmico chegávamos ao conceito da montagem.
5. **Recepção.** Ficou claro para nós que estávamos em Brasília, a cidade das Embaixadas, e que a montagem de óperas pela UnB deveria ter um diferencial. Afinal, por que reencenar essas obras? Havia a tradição de montagem profissional do Teatro Nacional e algumas montagens na Escola de Música de Brasília. Isso nos guiou desde o início: Em **Bodas de Fígaro**, a questão básica foi de explicitar as relações de poder, tema fundamental da atmosfera de uma cidade como Brasília. Em **Carmen**, rompemos com as leituras tradicionais eróticas da cigana, pela explicitação da obra como um crime passionai. Com a remontagem de **Cavalleria rusticana** remontamos o espetáculo original a partir do texto dramaturgico primevo e ampliamos a questão do gênero presente em Carmen fundindo-o à questão política: uma cidade grávida de seu agressor decide matá-lo⁴. Todas as atrizes aparecem com seus ventres tomados pelo insaciável Turiddu. E em **O Empresário** temos um metacomédia, na qual a classe artística ri de si mesma, de seus excessos.

4 Sobre essa remontage, v. materiais em <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14506>

Tais procedimentos nos levaram a desenvolver um *know-how* em montagem de obras operísticas. Isso foi bruscamente interrompido por diversas razões em 2007, o que levou o LADI a buscar outras possibilidades, como a dramaturgia musical não vinculada à tradição do canto erudito, como já testemunham as montagens de **Saul** (2006) e **Caliban** (2007).

Estas experiências foram retomadas em alguns artigos apresentados em diversos congressos nacionais e internacionais, e que agora aqui são reunidos e publicados.

Temos aqui um conjunto de 5 textos que, em sua linha de tempo, de 2003 a 2009, esclarecem o envolvimento do LADI em questões de encenação de obras do repertório operístico. Digno de nota é a transformação dessas questões a partir do progressivo e intenso envolvimento com situações concretas de montagem.

O texto 1 apresenta algumas ideias e preocupações que seriam depois testadas, revisadas e ampliadas em função do envolvimento do LADI com concretos contextos de produção. O cotidiano com os cantores reivindicou estratégias e experiências que foram convergindo para um *know-how* que aproximou processos criativos para atores de montagem de óperas. É o que podemos

perceber nos textos 2 e 3. O texto 4 mostra uma outra faceta: este *know-now* é transferido para outra forma de se incorporar o repertório operístico, como a de propor novas obras. A partir de 2006, este foi o caminho que o LADI foi trilhar. Em muito contribuiu a vivência nos EUA, onde estagiei inicialmente observando a competente condução de Matthew Lata dos cantores e de toda a encenação na Florida State University. Esse contato foi me fundamental para perceber as diferenças entre os modelos de produção, os contextos artísticos, e as condições de realização.

1 DRAMATURGIA MUSICAL: PROBLEMAS E PERSPECTIVAS DE UM CAMPO INTERARTÍSTICO (2003)⁵

Para a expressão 'Dramaturgia musical' convergem atividades representacionais e discussões teórico-metodológicas que inserem obras e autores em uma amplitude de questões musicológicas, históricas e estéticas.

Como objeto de investigação e de realização estética, pois, uma dramaturgia musical pressupõe justamente este pluralismo reflexivo e realizacional que o define. De modo que, como ponto de partida, temos a inadiável tarefa de, ao nos confrontarmos com este tipo de dramaturgia, conceber uma pluralidade irreduzível à síntese de seus elementos componentes. Trata-se de não confundir materiais com procedimentos. E é a partir mesmo dessa impossibilidade de síntese que o horizonte mais compreensivo da dramaturgia musical se delineia.

Desse modo, perspectivas puramente musicais ou puramente literárias dispõem visões parciais e limitadores da questão. O que está em jogo é o fato que a expressão 'dramaturgia musical', apesar de se compor de dois elementos, aponta para um terceiro, para algo cujo resultado é mais que a soma das partes.

Este 'algo' que muitas vezes não tem nome mas está implicado na ultrapassagem das partes pode ser mais aproximado quando de uma apreensão global do processo criativo de obras que exigem desempenho diante de uma audiência. Tradicionalmente, predomina nos estudos composicionais uma morfologia descritiva e prescritiva, uma estética normativa que elenca distinções e modelos os quais, por sua apresentação e rigor lógicos, proporcionam uma imagem de autosuficiência, como se bastassem esses modelos de figuração para que houvesse a totalidade da obra.

O predomínio desse autofechamento das formas contudo é confrontado por outra atividade dentro do processo criativo que corrige e reorienta esquemas mentalistas prévios: é o da realização, desempenho, performance. Obras dramáticas musicais valem-se da pressuposição de sua exposição fisicizada diante de um auditório, facultando-se marcas performativas. Diante desse

⁵ Reelaboração de comunicação apresentada ao III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, Goiânia, 2003.

imperativo realizacional, opções de organização e estruturação do que vai ser mostrado não são completa ou totalmente justificadas e adotadas por escolhas formais de composição. Há uma interação entre escolhas formais e decisões realizacionais. A disposição e duração de partes, de eventos, de cenas, de atos dentro de uma peça dramático-musical expõe uma inteligibilidade que não se baseia apenas na abstração do controle técnico do material. Tanto que na exposição desse material haverá correções que a realização impõe sobre a composição.

Os efeitos de uma situação concreta de execução e desempenho sobre atividades composicionais produzem o que pode ser denominado fator *performance*. Obras dramático-musicais se apropriam do espaço de exibição de seus materiais e o transformam em espaço de representação onde não só referências ao universo imaginativo vão ser desempenhadas como também a ordem, duração, posição e repercussão das partes vai ser efetivada.

Em decorrência de sua realização, a diversidade de materiais e procedimentos que uma dramaturgia musical arregimenta são melhor compreendidos. É justamente em razão da materialidade cênica que a idealidade do autofechamento de modelos compositivos é refutada, e então, a pluralidade da dramaturgia musical comparece em suas possibilidades e dificuldades.

Em decorrência do *fator performance* desloca-se a unificação do que é mostrado para a audiência de uma instância que transcende à representação para a diversidade de atos e decisões desempenhados *in loco* que possibilita haver um espetáculo. O descentramento de uma perspectiva privilegiada justificada composicionalmente para uma exploração de nexos e vínculo produzidos durante a representação acena para concretude do fator *performance*. O espetáculo se unifica em função do provimento de uma generalizada situação de contato, contato retomado e reproposto continuamente. A continuidade do contato, dos nexos e vínculos entre o que se desempenha, o que se mostra e o que se compreende disso é o que unifica o espetáculo.

Assim, compor para um drama musical é enfrentar o problema do contato para configurar e dispor os materiais em cena. O processo criativo de uma dramaturgia musical defronta-se não com resoluções mentais mas com obstáculo de sua realização. Uma dramaturgia musical é o enfrentamento mesmo de sua própria possibilidade.

Esta reversibilidade da dramaturgia musical, que ao expor algo expõe a si mesma, contudo, manifesta a diferença de seus materiais e procedimentos. Se o *fator performance* demonstra e acarreta a transformação de todo material ou técnica prévio, essa transformação só é verificável se exibido for justamente a pertença do que se mostra à sua apropriação. Tudo que vem a cena am-

plifica-se e se remete para sua situação de representação. Mostrar algo é sempre produzir um contexto de observância através do qual audiência e articuladores em cena reúnem na inserção de sua posição em níveis de referência outros que sua presença em isolamento. Esta transformação em presença, em espaço, contínua e exorbitante conjuga a irreversibilidade das modificações sucessivas com a reversibilidade da representação. Ao fim, o *fator performance* exhibe-se exibindo seu perfil de atrator, lugar de convergência e integração de materiais, expectativas e procedimentos.

Transformando ideias e dimensionando coisas, a performatividade de uma dramaturgia musical reúne e aproxima referências que cotidianamente podem estar dispersas. Nesse ponto questões de realização correlacionam-se a questões de recepção. A abertura e amplitude da configuração das práticas composicionais em virtude de sua realização faz-nos entender que grande parte da atividade de se elaborar e apresentar um drama musical consiste não em reproduzir um mundo, em apagar as marcas de sua realização em prol da transparência do *medium*. Ao invés do apagamento das marcas de sua realização, vemos que a dramaturgia musical se caracteriza justamente pela atratividade causada pela exposição daquilo que é em seu fazer e concretude: som e visão.

Se para mostrar aquilo que é, ela mostra-se como é, uma dramaturgia musical integra referências múltiplas e diversas e exhibe essa *integração* mesma tanto como excedência que a distingue quanto inteligibilidade do que realiza. Dessa maneira, transformar materiais prévios e expor o modo dessa transformação são atividades complementares que não se compreendem ou se apreendem em si mesmas, no mero ato de reunir. Por que se integram referências numa abrangência que concentra, distende e projeta para além da flexibilidade do que se apropria? Por que esta amplitude e multidimensionalidade de uma dramaturgia musical.

É preciso o excesso para se repercutir a globalidade feita de pedaços. Aquilo que se mostra em uma drama musical é articulado audiovisualmente. Sem o toque, a distância, o intervalo a diferença entre os articuladores de cena e a audiência é situada em um contato pelo som e pela imagem. Contudo, como sabemos som e imagem pertencem a contextos produtivos e receptivos diversos. A assimetria entre bandas sonoras e bandas visuais desdobra a assimetria entre palco e plateia. O excesso referencial de uma dramaturgia musical interpreta, performa o espaço de atualização dessas assimetrias que se entrecrocam. A impossibilidade mesma da identidade entre som e imagem desdobra na impossibilidade de fusão entre recepção e representação.

Contudo, ao mesmo tempo que uma dramaturgia musical exhibe e explora essas assimetrias prévias no contexto e continuidade de sua realização temos

frente a reunião das disparidades uma manipulação transformadora das assimetrias. As assimetrias são apropriadas e refiguradas. Os termos diversos invertem-se e sobrepõem-se. O articulador de cena dramatiza a recepção. O som figura como imagem. A imagem se personifica. Enfim, as diferenças compõem no extremo de sua utilização, enfatizando não mais apenas a sua limitada instância prévia mas, em razão de sua refiguração, a possibilidade de vincular cada ocorrência na multidimensionalidade que a efetiva.

Este contínuo projetar, que correlaciona a atualidade do que se mostra com a amplitude do que se realiza, contextualiza o excesso referencial ao limite da potencial participação nessa atratividade exorbitante. A textura do que se exhibe possui seu acabamento na apropriação recepcional. O fazer-se do espetáculo dramático musical complementa-se no fazer-se de sua audiência. Tudo que é mostrado tem uma definição observacional. Por isso é exibido simultaneamente por meio de várias referências. A co-ocorrência de atos representacionais e procedimentos sobre materiais não objetiva simplesmente complementar as defasagens do ver e do ouvir dos articuladores de cena do espetáculo. Todo articulador de cena (cantor, músico, ator, extras) mesmo conhecendo de antemão a obra na qual atua possui sempre uma experiência parcial daquilo que é dramatizado. Sua presença mesma é a presença dessa parcialidade e limitação. Mais que dramaturgias faladas, a dramaturgia musical radicaliza esse fato ao sobrecarregar seus articuladores com funções musicais e não musicais de modo que esta *sobrefunção* pertença mesmo à especificidade de uma atuação dramático-musical. Assim, os articuladores de dramas musicais são tanto limitados pela insuficiência a tudo que é performado quanto pelo excesso que os posiciona em cena, duplamente insuficiência que só nos é revelada pela excessividade de seu desempenho. Audiência não é simplesmente a presença de público.

Contudo limitação e exceções são implicações de dramaturgias que cada vez mais exploram e realizam sua situação de observância. Quanto mais os obstáculos de sua efetivação são enfrentados mais e mais o processo criativo se contextualiza.

Por outro lado, podemos ter um visão puramente negativa disto. Daí o que se denomina 'problema da ópera.' A. Einstein traduz nesses termos o 'problema da ópera': "a ópera tem sido chamada de uma forma arte impossível por causa do conflito entre palavra e música (*tone*), entre música e drama, entre o impulso contínuo (*urge forward*) da ação dramática e a tendência retardante da música, essencialmente inconciliáveis⁶."

A amplitude do processo criativo de uma dramaturgia musical, no inter-relacionamento entre composição, realização e recepção, oferece uma alter-

⁶ EINSTEIN 1971:167. KERMAN 1990:83 "O modo fundamental de apresentação no drama é a ação, e no drama musical o meio de articulação da imaginação é a música. Inevitavelmente, o relacionamento ou a interação entre as duas, ação e música, é o problema central perene da dramaturgia operística."

nativa mais compreensiva para se ultrapassar a negatividade de entendimento de uma dramaturgia musical. Não se restringindo a dramaturgia ao enredo e o musical a formas autofechadas, creio que o estudo de obras do passado e a elaboração novas obras venha se constituir em uma prática artística que integre pesquisa e expressão⁷.

{Dessa forma, torna-se necessário a correlação entre a amplitude dessas questões e a busca de um contexto mais compreensivo da expressão, de modo a facultar a quem dela se aproxime um entendimento não só de obras dramático-musicais realizadas, mas do processo criativo envolvido em sua composição, realização e recepção.

Após analisarmos o diálogo entre a proposição da **Fabula in Música** de Monteverdi em suas cartas e a Tragédia grega de Ésquilo, inspiradora do Drama musical de R. Wagner. A co-pertinência entre seus fazeres e as limitações que temos quanto ao conhecimento mais exaustivo das condições de performance destes dois casos de Dramaturgia musical favorecem-nos a fundamentar, por meio de conceitos mais operatórios, um campo de procedimentos e reflexões irreduzível a concepções puramente musicais ou literárias.

Provocativamente, o texto sem música de Ésquilo, complementado pelas proposições de Monteverdi, um e outro possibilitam um questionamento de nossas habituais práticas interpretativas e reorientação de nosso horizonte de validação de conhecimento estético⁸. As interrelações entre textualidade e performance, inscritas em um dramaturgia musical, efetivam o desdobramento da definição de um campo interartístico em uma redefinição de nossas estratégias de fundar objetos de investigação.

Entre as questões representacionais e conceitos operacionais implicados na contextualização da prática de uma dramaturgia musical temos: correlação entre conceito e procedimento; integração entre composição, realização e recepção; análise da macroestrutura; correlação entre bandas sonoras e visuais; cena inicial, cena de abertura; contato, exploração do contato, desligamento do contato; Produção de referências; níveis de referências, unidade da representação e metaforização do espetáculo; forma analítica da representação; partes faladas/partes cantadas; programa sonoro do espetáculo; assincronia som/imagem e assimetria cena/plateia. heterogeneidade dos materiais utilizados; formas de acabamento e distribuição das partes. ritmo representacional e atividade recepcional; marcação emocional; integração das atividades e das descrições; para além da obra isolada: a teoria da dramaturgia musical da análise de obras; o mapeamento da obra e sua escritura. projeções finais.}

⁷ Seguem-se, em conchetes, 4 parágrafos que enumeram algumas possibilidades de estudo de Dramaturgia musical, muito em função das análises de minha tese de 2002, publicada em 2008. Parte desse conceitos discuti na seção final de meu livro **Cenologias** (Lisboa: Movimento Lusófono Internacional, 2018).

⁸ Essas ideias seriam base para projeto de pesquisa comparativo de uma dramaturgia musical em sua historicidade e procedimentos, a partir da comparação entre Ésquilo, Monteverdi, Wagner e Brecht.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. e EISLER, H. *Musique de cinéma*. Paris, L'Arche, 1972 (1969).
- APPIA, A. *Music and the Art of the Theatre* University of Miami Press, 1981(1898).
- APPIA, A. *The Work of Living Art and Man is the measure of all things*. University of Miami Press, 1997(1921).
- BRECHT, B. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- COOK, R. *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 1998.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990b.
- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990a.
- GOLDMAN, A e SPRINCHORN, E. (ORGS.) *Wagner on Music and Drama* Nova York, Prose Works, 1964
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo* Brasília, Tese de Doutorado inédita, 2002. (A publicação em forma do livro se deu apenas em 2008, pela Editora UnB).
- MOTA, M. *Rumo ao drama. O teatro como ficção audiovisual*. Brasília, Inédito, 2003. (Estes textos depois foram incluídos e reescritos em meu livro *Cenologias* (Lisboa: Movimento Lusófono Internacional, 2018).
- WAGNER, R. *Opera y Drama* Asociación Sevillana Amigos de la Opera, 1995



2 A REALIZAÇÃO DE ÓPERAS COMO CAMPO INTERARTÍSTICO: DRAMATURGIA, PERFORMANCE E INTERPRETAÇÃO DE FICÇÕES AUDIOVISUAIS (2005)⁹

Nas últimas duas décadas, o incremento da convergência entre teatro e ópera por meio da reencenação/reinterpretação obras dramático-musicais tem provocado polêmicas e questões que reivindicam um tratamento teórico-reflexivo mais detido, capaz de ultrapassar a arena das contingências da opinião e do gosto¹⁰. Neste trabalho, enfoco as implicações dessa convergência tanto na tradição operística mesmo quanto no campo musical que acolhe esta tradição. A teatralidade da ópera aponta para a relevância que a performance ocupa no fazer musical. Desse modo, a discussão sobre a realização de ópera transforma-se numa discussão sobre pressupostos sobre as complexas relações entre texto, cena e música.

A aproximação entre atuação e canto, exigida por obras dramático-musicais, parece óbvia. Mas é durante a preparação de óperas que esta obviedade transforma-se muitas vezes em tormento. Na formação do intérprete-cantor, como na formação do músico-intérprete, a centralidade do texto reforçada

⁹ Elaborado a partir de comunicação ao XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e PósGraduação em Música, Rio de Janeiro, 2005. Já se expressam aqui as experiências de direção e encenação de óperas no LADI-UnB, iniciadas em 2004. V. MOTA 2014a. Republicado em *Música em contexto* (UnB), v. 3 p. 53-60, 2009.

¹⁰ BOLSTEIN 1994 discerne, na renovação da ópera, dois fatores: a renovada ênfase na atuação e na movimentação em cena e a reconceptualização de obras do repertório efetivada por diretores teatrais como Peter Sellars. LEVIN 1997, a partir de uma análise de produções e direções de ópera, procura encontrar fundamentos teóricos para julgar o valor de uma encenação. Tal postura, segundo TREADWELL 1998 não situa a questão da performance como um ato interpretativo, mas reproduz em novos termos o mesmo eixo pseudo-crítico de oposição entre conservadorismo e inovação. Nas palavras de TRADWELL 1999:601 “a discussão sobre a produção de óperas precisa ir mas além do argumento sobre se é certo ou errado que certos objetos possam ou não estar em cena em certos momentos, ou que determinados eventos possam ser atualizados em determinados espaços”

pela autoridade e, algumas vezes, autoritarismo da orientação e condução do desempenho, acaba por considerar performance como um ato derivativo, subsidiário, secundário¹¹.

Esta abstração das condições, habilidades e amplitude da performance ocasiona uma espécie de ficção metodológica da ‘música sem músicos’ (COOK 2001:242).

Um dos pressuposto desta abstração reside na música como um objeto autônomo, centrado em si mesmo, que gera seu próprio significado e contexto, apreensível primordialmente através de operações mentais silenciosas¹².

Seguindo tal reducionismo, o cantor-intérprete, mais que o músico-intérprete, situa-se nos extremos entre o puramente musical e a sua performance. Por isso muitas vezes preenche este entre-lugar de extremos com excessos, com o desempenho estereotipado e convencional, ‘operístico’, marcado por projeção da individualidade do intérprete, estereótipos de comportamento, poses e rompantes — como se o excesso pudesse preencher ou completar o vazio de performance que irreversivelmente se mostra em cena...¹³

Porém, quando cantores são tratados como atores, valendo-se de procedimentos interpretativas das Artes Cênicas, a preparação e realização de obras dramático-musicais se torna não somente a encenação de uma ópera¹⁴. A questão ultrapassa a analogia entre o cantor-intérprete e o ator. Não se trata de mera aplicação de uma prática artística em outra prática artística. Senão, o resultado seria ainda a continuidade do pressuposto da autonomia, só que agora invertido. O que então a teatralização da ópera acarreta de tão mais provocador que a suplementação de uma atividade já bem definida?

Bem definida? Edward Cone tentou em um influente ensaio, sem levar em conta a fisicidade da realização operística, tratar da especificidade da ópera nesses termos: “Como o mundo da opera difere de outros mundos dramáticos? Quem são as pessoas que habitam esse mundo e que tipo de vida eles levam lá? (CONE 1989:125).”

Após esta questão, que se vale da naturalização de seu referente, E. Cone apresenta uma distinção prévia entre ‘canção realista’ e ‘canção operática’ como modalidades de performance em uma obra dramático-musical. A distinção tem por base a performance em uma peça de teatro não musical. Em uma peça as pessoas falam, tal como em uma ópera as pessoas cantam. Este tipo de atuação normal, dentro de um contexto de cena, torna-se o padrão para a atuação desviante, que se desliga das imediatas e necessárias realidades que são exibidas. Assim, na ‘canção realista’ o que se mostra é a integração do intérprete ao seu contexto de cena mais imediato, enquanto que na canção operática, o intérprete amplia seu tempo e seu espaço e compartilha sua performance mais com a plateia.

11 KERMAN 1987:257 chega a comentar que “surpreendentemente ou não, o fato é que os teóricos tonais estão quase totalmente silenciosos acerca do assunto ‘performance musical.’”

12 Para uma análise do conceito de autonomia musical v. WHITTALL 2001.

13 Em suma: o excesso sem consciência da performance de ostentação individual se distingue do excesso do contexto mesmo do articulador de cena em uma obra dramático-musical, articular este envolvido em atividades e habilidades diversas e co-operantes.

14 SHEVETSOVA 2004:348 defende que tratar o cantor como um ator é um imperativo da arte dramático-musical, de forma a os habilitar a “encontrar nuances de personificação, situação, ação, e, acima de tudo inter-relacionamento entre todos os participantes”

No mesmo ensaio, tal dualismo de níveis de referência é posteriormente questionado pelo próprio E. Cone: “Será que a rígida distinção entre canção realista e canção operática se sustém? (CONE 1989:126” Note-se a dificuldade de se sustentar a definição de uma complexa atividade interartística em distinções prévias e absolutas. A hesitação de E. Cone aponta para outras vias de acesso que veem no contraditório e no diverso a possibilidade de se pensar o heterodoxo não em termos abusivamente exclusivos, organicistas e auto-excludentes.

Frente à hesitação de E. Cone, P.Kivy procura resolver esta leve percepção do múltiplo (duplicidade de níveis de referência dos atos performativos dos intérpretes-cantores) em uma coerente explicação. Então P. Kivy propõe sua Fantasia filosófica (KIVY 1991). Ao invés das distinções entre mundo da ópera e mundo da vida, outro mundo qualquer, Kivy advoga a unidade de todos os mundos, de todas as referências através da criatividade dos atos linguísticos. “Somos todos, em conversação, irmãos e irmãs em arte(KIVY 1991:71)”. As diferenças e distinções são solapadas em prol de base comum das interações: sua orientação perceptiva unificada apenas pela pelo *medium* — a música, na ópera; a palavra, na vida.

Esta definição unificada pelo *medium* já havia sido utilizada por P.Kivy como fórmula para explicar o surgimento da ópera (KIVY 1999). Questionando a produção dramático-musical de Monteverdi, P. Kivy argumentava que a tensão entre drama e música, entre coerência musical foi quem gerou a ópera. Quando a semântica da música foi subordinada à sua sintaxe. O problema da ópera, pois, torna-se um problema intelectual. Como um novo E. Haslick, P. Kivy busca uma assepsia, uma esfera transcendental sem os entraves de interferências representacionais, sejam elas as emoções, corpos e espaços concretos de realização (KIVY 1999:14-15). Deslocando a ópera para esta esfera, ela se encontra livre das necessidades de sua justificação no mundo, de interação com outras referências ou práticas de representação. É pura música.

Tanto que em sua ‘fantasia’, P. Kivy afirma: “Nós todos sabemos que cantores raramente são bons atores ou atrizes; é um fato estatístico. (...) Porque ópera é em seu mais essencial (*essential*) aspecto uma arte para se ouvir (*heard art*), e não para se ver. Muita atuação em cena acabar por trazer confusão sobre sua natureza essencialmente (*essentially*) musical. (KIVY 1991:75)¹⁵” Tanto que para preencher e substituir o movimento dos corpos existe a orquestra. A orquestra é, “em termos simples, gesto expressivo e movimento corporal (KIVY 1991:75).” Para não haver redundância, os corpos devem ficar inertes para que os instrumentos possam fazer as vezes de corpos (KIVY 1991:75).

Desse modo, pressupondo-se a homogeneidade do *medium*, suspende-se a interferência de outras dimensões da produção operística em prol da emer-

15 ROSEN 1992, em uma crítica a KIVY 1991, mostra, entre outros problemas, o reducionismo de P.Kivy na leitura das distinções e hesitações de CONE 1989 inviabiliza a compreensão “do complexa interação entre sistemas de arte que constituem a arte da ópera.”KIVY 1992 responde ROSEN 1992, reafirmando seus pontos em defender uma lógica para o “bizarro mundo da ópera (KIVY 1992:180).”

gência do puramente musical em sua completa realização. Somente assim, a ópera como música, como plenitude sonora pode acontecer.

Mas as outras referências dificultam mesmo o acesso à inteireza musical? As habilidades e o esclarecimento da situação de performance são obstáculo para se efetivar a obra dramático-musical? Por que a performance permanece como contra-exemplo, como referência negativa, como argumento a ser rebatido?

Uma das grandes contribuições que a teatralização da ópera tem trazido para o cantor-intérprete é a secular conquista das Artes Cênicas de se deslocar o centro de orientação das teorias e das práticas para o treinamento do ator, para suas habilidades e sua consciência interpretativa. Até o século XIX, as companhias teatrais se gravitavam em torno da figura do primeiro ator e de toda uma hierarquia alimentada pelo histrionismo do líder. A emergência do teatro moderno é contemporânea da descentralização das prerrogativas interpretativas. É para a interação entre obra e intérprete que o trabalho interpretativo se direciona¹⁶. Não há uma interpretação canônica, única e final de um papel, de uma obra, mas uma negociação entre as marcas que a obra registra e o processo criativo que transforma estas marcas em um espetáculo, a partir dos membros envolvidos no processo.

Na Universidade de Brasília, há um projeto interdepartamental — o projeto Ópera Estúdio — que tem procurado aplicar estes pressupostos na encenação de obras dramático-musicais¹⁷. Dois espetáculos foram realizados: **As bodas de Fígaro** e **Carmen**. O espaço universitário tem proporcionado a oportunidade de se desenvolver uma rotina de atividades que dificilmente seriam possíveis em outros ambientes. Primeiramente, temos os cantores desde o início do processo criativo. Eles não chegam ao fim de tudo apenas com suas partes já memorizadas. Com isto, reforça-se uma consciência de grupo, fundamental para se começar a entender concretamente a amplitude multidimensional de obras dramático-musicais.

As atividades preliminares de discussão e compreensão das linhas de atuação e do conceito estético da obra são propostas e orientadas na correlação entre dados musicais e dados cênicos. Ao invés de se marcar deslocamentos em cena, acentua-se no cantor-intérprete o conhecimento de seu desempenho, de onde ele está, com quem interage — seja com outros personagens, orquestra ou público — como se reage à sua linha de ação, entre outros esclarecimentos. Dessa forma, ele compreende a diversidade material de referências, mídias e procedimentos aos quais sua atuação se vincula. Diante dessa multiplicidade de recursos, o cantor poderá enriquecer sua interpretação, enfatizando a cada momento aquilo que a cada momento precisa ser enfatizado.

¹⁶ Para este paradigma interacionista-interpretativista v. GADAMER 1998.

¹⁷ A participação do LADI neste projeto interdisciplinar se deu entre 2004 e 2006. Durante esse período, tivemos os processos criativos e apresentações das seguintes obras do repertório operístico: **Bodas de Fígaro**, de Mozart, em 2004; **Carmen**, de Bizet, em 2005; **O telefone**, de Menotti, em 2005; e **O empresário**, de Mozart, em 2005. Ainda neste projeto, começou o trabalho de composição e produção de novas obras dramático-musicais, como **Saul** (2006); e **Caliban** (2007). Sobre o tema, v. os materiais publicados na seção 'Documenta' da **Revista Dramaturgias**. Além disso, v. MOTA 2015, MOTA 2018.

Esta compreensão da amplitude de seu fazer em nenhum momento se constitui em embaraço e negação da musicalidade da obra. L. Treitler advertiu que há o risco de se reduzir a obra musical a seu contexto extra-musical ao não se levar em conta o específico musical (TREITLER 2001:358). A advertência de Treitler não é uma paráfrase de KIVY 1991. Como COOK 2000 postulou, a música modifica-se em seus contextos de uso e produção. E em situação intermediária que isso se torna materialmente exposto. Óperas são justamente explorações dessa possibilidade de contextos e referências desdobradas, pois apresentam acontecimentos que mídias em separado não tem a mesma intensidade e abrangência de representar. É necessário então uma dramaturgia e uma sobreatuação que parta dessa tensão entre os limites particulares de cada mídia para se propor não um *medium* de todos os outros, mas uma situação-problema que se vale de materiais heterogêneos e finitos que se tornam um problema a realizar e a interpretar. Cada novo encontro com o repertório operístico é uma renovada oportunidade para explorar este campo interartístico no qual a performance não é somente um veículo, mais uma dica de bastidor, e sim fator de inteligibilidade.



3 ÓPERA EM PERFORMANCE: ENCENANDO OBRAS INTERARTÍSTICAS E SUAS IMPLICAÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS (2005)¹⁸

Professores, estudantes e integrantes da comunidade têm participado de um experimento educacional que ocorre na Universidade de Brasília desde 2004. Este experimento articula-se na exploração das diferentes referências e orientações entre texto, cena e música que se dão quando obras dramático-musicais são performadas.

Ter em mente esta diversidade/heterogeneidade de referências e orientações é uma operação fundamental para que se ultrapasse noções mais frequentes das relações entre texto e música. Uma abordagem dicotômica não é suficiente para compreender a materialidade e complexidade de uma obra interartística. Na verdade, tal dicotomia atualiza a longa história de uma presuposta hierarquia entre o texto impresso e a performance.

Quando o LADI (Laboratório de Dramaturgia) foi convidado a se engajar neste experimento junto ao Ópera Estúdio¹⁹, várias estratégias foram desenvolvidas para superar tal abordagem dicotômica. Em primeiro lugar, foram inseridos durante a etapa de compreensão da obra para a sua realização temas e conceitos da atividade dramática, tais como macroestrutura ou di-

18 Apresentado como “*Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications*”. No congresso *Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance*, 2005, Porto. Este é o texto aplicado da comunicação em inglês, que segue adiante.

19 Projeto de Extensão universitária ligado ao Departamento de Música da Universidade de Brasília.

visão da obra em partes; análise de cada cena em seus contextos imediatos de ação e recepção; construção das personagens a partir de jogos de oposição e complementariedade; e identificação de marcas recepcionais²⁰.

Dessa forma, a atividade dramaturgica não é apenas um horizonte pré-composicional que delimita a prática da interpretação textual: antes, define-se em ações que inserem os intérpretes no espaço de sua articulação em cena. A compreensão construtiva da cena manifesta o domínio dos limites e possibilidades das atuações. Os intérpretes se transformam em co-autores ao aplicarem a dramaturgia não apenas no entendimento intelectual da obra como também em sua realização fisicizada. Dessa forma, a "autoria" é distribuída entre os articuladores da cena.

Em seguida, a compreensão/esclarecimento dramaturgico é retomado e redefinido a partir de sua concretização durante os ensaios. Por meio de intensa repetição de movimentos e percepção da qualidades sonoras daquilo que se escuta em cena, performance e dramaturgia são interligados. A mesma cena é sempre uma nova situação para que se materializem os padrões de construção identificados e fisicizados. A repetição não é utilizada como a busca de soluções finais, definitivas. Repetições são atos de colaboração criativa, de mútuo esclarecimento. No contato com os demais integrantes do grupo, o intérprete trabalha na partilha de habilidades múltiplas e entendimentos do que realiza. Ou seja, o espaço-tempo do ensaio não é o lugar para se fixar a disposição dos intérpretes e dos objetos de cena. A direção de cena não pode ser reduzido a um trabalho de decoração de ambientes, ou de ilustração da palavra cantada. Há um grupo de pessoas que precisa de tempo e condições para encontrar aquilo que os reúne.

Como se sabe, trabalhar com processos criativos coletivos é sempre um desafio. No campo dos estudos operísticos ainda paira a imagem das divas, associadas a uma atuação histriônica, em excessos individuais. Essa centralidade individualista e o isolacionismo parecem ser quase uma norma, principalmente em ambientes afastados de grandes centros de produção cultural. No caso do experimento aqui proposto e efetivado, a dimensão coletiva/colaborativa do processo criativo busca tornar evidente a amplitude de tarefas e habilidades que se depreendem da performance de obras interartísticas. A flexibilidade do intérprete é testada por estímulos interativos. A dimensão coletiva/colaborativa não elimina a individualidade do intérprete: antes, ao contrário, especifica e esclarece os atos interpretativos. Vínculos e reciprocidade contextualizam a subjetividade

O controle de grupo é obtido pela espacialização. Em cena, os intérpretes partilham espaços, lugares, áreas de contato e tensão. Eles aprendem a observar

²⁰ Para cada montagem estes materiais eram produzidos e discutidos durante os ensaios. A partir disso, tais discussões e textos foram reelaborados, compondo os programas das apresentações.

e realizar movimentos, deslocamentos e trajetórias. O canto e o movimento tornam-se cada vez mais íntimos quando quem performance observa o que acontece ao seu redor, entende o que está acontecendo, reconhece como a cena foi organizada. O espaço de cena torna-se o local de convergência e interação dessa aprendizagem observacional, Os intérpretes podem atuar por que observam. Eles estão no espaço de trocas: eles mesmos são espaço, figuras espacializadas, explícitas, coisas de se ver e ouvir. A observação localizar o observador.

A espacialização dos intérpretes explicita a multidimensionalidade da performance operística: som e imagem são modos assíncronos e assimétricos de disposição do que se vai ser percebido pela audiência. Dentro da exploração das tensões entre o que se ouve e o que se vê, temos arranjos audiovisuais, ênfases, escolhas, seleções resultantes do processo criativo. Quando os intérpretes melhor se identificam como figuras espacializadas, explícitas dentro da audiovisualidade da cena, eles podem melhor escolher quais atos determinam melhor antecipações ou orientações aurais e imagéticas para a recepção.

Por último, dentro dos procedimentos que o LADI desenvolve dentro deste experimento de montagem de obras dramático-musicais há a ampliação da percepção do senso de presença nos intérpretes. Esta presença passa pela aplicabilidade do imaginário de cada obra estudada a situações e vivências contemporâneas. O tempo de hoje, a urgência do mundo de agora faz com que seja impossível (re)produzir um passado como passado, um passado idealizado, uma performance ideal. Os intérpretes não precisam fingir essa máquina do tempo. O imaginário da peça reside nas atividades de apropriação e transformações de materiais prévios, incluindo as referências tópicas da obra que se encena. Por uma inversão de valores, motivações contemporâneas é que indicam qual obra será selecionada para ser encenada e quais técnicas e procedimentos serão utilizados. Tal procedimento pode ser denominado "atualização do repertório".

Tal operação metodológica adquire sua relevância dentro do contexto imediato do LADI: estamos falando de encenação de óperas no Brasil. Por que encenar caríssimos espetáculos em um país conhecido por sua diversidade cultural e má distribuição de renda? A resposta está na pergunta: como uma obra musical, o Brasil é ele mesmo um cenário dramático-musical. Por exemplo: em 2004 foi encenado **Bodas de Fígaro**, de Mozart, primeira pareceria do LADI com o Ópera Estúdio. Relações corruptas e cumplicidade da audiência com tramas e artimanhas farsescas têm um enorme potencial crítico. Em nosso caso, tal enredo pode assim ser escandido: cantores brasileiros cantam versos em língua italiana musicados por um compositor austríaco. A audiência ouve os versos em italiano e lê as legendas em português. Tal experiência

de alienação e confusão está conectada à multidimensionalidade da ópera. A encenação e o público que a assiste partilham massivos impulsos e tentam integrar referências plurais no tempo e no espaço de sua performance. Onde pode haver um lugar seguro, um refúgio? Em quem confiar? Como no carnaval, podemos assistir o Poder sendo apresentado e desnudado, perdendo seu centro. Assim, intérpretes e audiência trocam vivências éticas e estéticas. Brasil é o país no qual a mistura é possível. Não há utopias, a pureza, o outro mundo fora daqui. Sendo o Brasil uma ex-colônia, e a única ex-colônia para qual a metrópole se mudou, a proximidade com as negociações escusas e espoliamentos imperiais acarretou uma cultura ambivalente diante da lei, da desordem e da iniciativa²¹. Assim, a explicitação dos costumes da nobreza ganha contornos diferentes dependendo do universo cultural em que ópera é apresentada. Desse modo, no lugar de apagar este choque cultural/cognitivo, basta dar espaço para as reutilizações. Como bem defende Linda Hutcheon, não há originais²²: dessa forma, todo contato com obras é criativo, é reciclador. Logo, as referências nas obras também são revistas, recicladas. Daí todo o esforço para tentar parecer perto do original transparece como um impulso de autopropaganda, de dignificação mais do sujeito da adaptação que da obra mesma. Pois a obra será consumida por um público atual.

Se eu sigo ou deixo ser conduzido por esta perspectiva, a elucidação das tramas e das usurpações domésticas em *Bodas de Fígaro* podem ser redirecionada para outros contextos: no lugar de rir dos outros, podemos rir de nós mesmos.

Outro exemplo está em **Carmen** de Bizet. A obra foi reencenada dentro do Ópera Estudio a partir da parceria com o LADI em 2005. Vejamos os contextos: além do futebol, música, Brasil é bem conhecido, infelizmente, como um "paraíso sexual". Tais esterótipos registram e agravam severos problemas sociais. Entre eles, temos no Brasil enormes taxas de violência contra mulher. O objeto de desejo elide-se na interminável estatística de estupros e assassinatos. Assim, encenar **Carmen** no Brasil é se defrontar com estes problemas, pode ser uma oportunidade.

Quando **Carmen** foi encenada em 2005 houve no processo criativo o deliberado deslocamento da orientação imaginária da peça, da sensual Carmen para um caso policial em que se explicitou a violência masculina contra mulheres. Em cena, é possível acompanhar a progressiva transformação de D. José em um assassino: de amante apaixonado a ciumento violento, possessivo e fatal. O exotismo cigano de Carmen não funciona bem no Brasil: nós já vivemos em um país mulato. O mais importante é mostrar a diferença enquanto diferença. Como se fosse em um tribunal, as pessoas que viram nossa montagem de **Carmem** puderam entrar em contato com as provas do crime, com

21 V. de Emanuel Araújo. *Teatro dos vícios. Transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. José Olympio, 1992.

22 Linda Hutcheon *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.

todo o processo criminal, com uma análise da cena do crime. Óperas podem nos ensinar algo.

No *hall* de entrada do teatro, havia uma exposição com fotos e vídeos de mulheres que foram violentadas, mutiladas e mortas por seus companheiros. Em associação com a Delegacia da mulher, tivemos assessoria técnica competente para inserir no espetáculo marcas e indicações que constrangessem a audiência, de forma que as belas canções contrastassem com o terrível universo representado²³.

Dessa forma, performance e recepção se integram. Intérpretes e audiência partilham atividades múltiplas e correlatas. Não há uma outra esfera de escape, de reclusão. Vendo os outros, observado a si mesmo todos são capazes de multiplicar nexos e vínculos. Há a generalizada compreensão que na experiência co-partilhada por articulares de cena e audiência operações de compreensão são efetivas em uma dramaturgia musical e um espetáculo dramático-musical se transforma em um conjunto de atos hermenêuticos.



3.1 OPERA IN PERFORMANCE: STAGING INTERARTISTIC WORKS AND ITS THEORETICAL AND METHODOLOGICAL IMPLICATIONS (2005)²⁴

AIM AND OBJECTIVES

The focus on the diversity of references is the fundamental operation to go beyond the normal relationship between text and music. This sort of traditional dual approach to text and music for understanding is not enough in order to understand the materiality and complexity of an interartistic work²⁵. In fact this dichotomy is based on the privilege of print over performance.

CONTEXT

Professors, students, and amateurs have been integrated into an educational and artistic experience for the past year at University of Brasília, Brazil. This experience called the Opera Studio, is articulated in the exploration of the different references including text, scene and music when we are performing operas.

METHODOLOGY

We have developed several strategies in order to overcome dichotomies and privileges at the Opera Studio. First of all, we work together with dramaturgical proceedings operating like macrostructure to the scene's construction, character's oppositions, and complementaries, audience's expectations. Thus

23 Bem significativo é o fato que em 7 de Agosto de 2006 foi decretado pelo Congresso Nacional e pelo Presidente do Brasil, Luis Inácio Lula da Silva, a chamada lei Maria da Penha, que aumenta o rigor das punições das agressões contra mulher ocorridas em ambiente doméstico e familiar.

24 Texto original da comunicação ao *Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance*, 2005, Porto. Thanks to FINATEC for my travel expenses. Thanks to Alexandre Ferreira my Escamillo.

25 See COOK 1998.

dramaturgy is not a pre-established perspective of the textual interpretation, but a constructive comprehension of creative limits and possibilities. The interpreters play the role of authors. Authorship is distributed amongst every participant in the Studio's work.

After stimulating the dramaturgical issues during the rehearsals, the performance and the dramaturgical issues are strongly linked by an intense repetition of physical movements and vocal acting. The same scene is always a new situation to build up aesthetic patterns. We do not rehearse just for the definitive and final representation. Rehearsals are acts of collaborative creativity. If the interpreter understands and practices that, he/she will improve the performance by putting becoming part of the collective exchange of intellectual issues and physical skills.

Communal exchange is a challenge. Professional opera's singers are currently associated to histrionic acting, with individual excess and isolation being a rule. In our case, the collaborative and collective accent is used to explore the amplitude of interartistic effects. The interpreter's flexibility is tested by interactive stimuli. The communal exchange does not eliminate the interpreter role, on the contrary, it specifies and elucidates the interpreter's activity. It makes explicit commitments and contextualizes subjectivity.

Group control in acting is obtained by spatial means. The interpreters must share places on stage. They learn how to observe and how to accomplish movements, displacements, and trajectories. Singing and physical acts are more and more simultaneous because who performs them also observes everything that is happening all around. Space is a situation where interpreters unfold themselves in a passive and active way, as acting and as an audience. They are acting and watching. They are space, figures in space, special and ordinary things²⁶.

The acting itself in space also displays the multidimensionality of opera's performance. Sound and images are asynchronous and asymmetrical modes for the scene's presentation and reception. Audiovisual links or emphases are further selections and options. Knowing each one as a figure in a space, the interpreter can choose which actions and gestures are better to produce aural and imagistic references which will supply the audience's orientation.

Finally, at the Opera Studio, we have enlarged the interpreters' focus by making operatic repertoire more updated. They play at the present time. They build up their performances during the rehearsals. So it's impossible to (re) produce a past as past, an idealized past, a model performance. They do not have to pretend they are acting. The imaginary scene is an artistic appropriation and transformation. Contemporary motivations determine which opera will be selected for staging and found acting' practices.

²⁶ See REHM 2002, WILES 2003, MOTA 2005.

This methodological operation gains its relevance here because we are talking about staging operas in Brazil. Why expensive shows are on stage in a country which is known as a musical, performance-skilled and yet a poor land? The very question brings the answer: as a musical, performance-rich and poor land, Brazil is itself a musical dramatic scenario. For example, last year we performed Mozart's *Le Nozze di Figaro*. Corrupted relationships and the audience's complicity with trickeries and farce have enormous critical potential. Brazilian interpreters sing Italian verses created by a German composer and the audience listen to the verses and reads the subtitles in Portuguese language, a Colonial/ European heritage received from Portugal. This experience of alienation and bewilderment is connected to the multidimensional opera's event. Audience and performance share massive impulses to integrate plural references. Where is a safe place? Who can you trust in? Like during a Brazilian Carnival event, we watch the power as it has been presented to us. So the interpreters and the audience share aesthetic and ethics experiences. Brazil is a mixed country in terms of everything. There is not a 'utopian world' there. What you see is what you get.

Another example is Bizet's *Carmen*. Besides soccer and music, Brazil is also well-known as a 'pleasure land'. Those stereotypes have produced several social problems. Among them, women have had an ambivalent status under male violence. So when we performed *Carmen*, we had displaced the imaginary orientation's play from *Carmen*'s sexy appeal to male violence against women²⁷. *Carmen*'s charm doesn't cease, but it receives another approach with new horizons and contexts. We watch at this play the progressive D. Jose transformation into a murderer. *Carmen*'s exotism in Brazil does not work. We lived in a half-breed country. The most important thing is to show the difference as a difference. Like people staying in court, they can see a crime analysis. Operas can teach lessons.

RESULTS

So composition, performance, and reception are integrated. The interpreters partake in plural and diversified activity. Artistic and ordinary spheres are mingled. And there is not an idealistic escape to the reclusion of subjectivity. Seeing one other, seeing themselves, the interpreters are able to connect opera's multidimensional aspects to their acting. Then they understand that singing and acting are hermeneutical operations in a musical drama. And they understand that a musical drama is a hermeneutic act. Playing musical dramas is not only a display of skills and fashion clothes but a limited situation of interpretation: media excess is so close to overacting or to mastery²⁸.

²⁷ See McClary 1992.

²⁸ See GADAMER 1997.

KEY CONTRIBUTION

At the Opera Studio, we are trying to build a creative and interpretative process that stages operas as an occasion to go beyond musical and acting solipsism. Musical dramas are multidimensional works that enable us to learn and to manipulate references and world intelligibility.

REFERENCES

- Cook, N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 1998.
- Gadamer, H-G. *Verdade e Método*. Vozes, 1997.
- Mcclary, S. *Georges Bizet's Carmen*. Cambridge University Press, 1992.
- Mota, M. *Dramaturgia Musical de Ésquilo: Composição, Realização e Recepção de Ficções Audiovisuais*. Tese, Universidade de Brasília, 2005.
- Rehm, R. *A Play of Space*. Princeton University Press, 2002.
- Wiles, D. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge University Press, 2003.



4 COMPONDO, REALIZANDO E PRODUZINDO OBRA DRAMÁTICO-MUSICAIS NO BRASIL: AS COMPLEXAS RELAÇÕES ENTRE LAICIDADE E RELIGIOSIDADE A PARTIR DA MONTAGEM DE UMA ÓPERA COM FIGURAS BÍBLICAS (2007)²⁹

Para começar, o longo título prolonga uma ausência, uma negação: logo o título da obra, centro de uma polêmica velada, mas efetiva. Como veremos, é em torno dessa negação este texto se articula.

A obra em questão é o drama musical **Saul, rejeitado por Deus e pelos homens**, apresentado em 25,26 27 de julho de 2006 no Teatro Nacional de Brasília, Sala Martins Pena³⁰. O espetáculo foi elaborado no Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática (LADI) — da Universidade de Brasília (UnB) e preparado dentro do projeto Ópera Estúdio, da mesma universidade. Este projeto, desde 2004, envolve professores e alunos dos Departamentos de Artes Cênicas, Música e Artes Visuais bem como artistas convidados e membros da comunidade em montagens semestrais de obras dramático-musicais³¹.

Com **Saul**, diversificamos estas atividades, ao propor um espetáculo especialmente composto para os membros deste projeto³². Mas reafirmamos caráter o estético-acadêmico da produção. Todas as obras apresentadas neste projeto são precedidas de pesquisa por meio da qual: 1) definem-se as melhores fontes e edições; 2) discutem-se artigos e livros que expõem a recepção

29 Trabalho apresentado ao Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association. New Orleans, March, 2008.

30 Canções e Libreto, por Marcus Mota; arranjos e orquestração, por Guilherme Girotto. Sobre todo o processo, v. textos em **Revista Dramatugias n. 8.**, link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramatugias/issue/view/1313>

A ficha completa, programa e outros comentários desta e das demais produções do LADI com o Ópera Estúdio encontra-se disponível em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>

31 Dentro do projeto, foram apresentadas as seguintes obras: **As Bodas de Fígaro**, de Mozart, em 2004; **Carmen**, de Bizet, em 2005; **Cavalleria Rusticana**, de Mascagni, em 2006; **O empresário**, de Mozart, em 2006.

32 Sobre dramaturgia musical, a partir da experiência entre o LADI e o Ópera Estúdio, apresentei as seguintes comunicações em congressos: **A realização de óperas como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais**, publicada nos anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005, Rio de Janeiro; **Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications**, publicada nos anais do **Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance**, 2005, Porto; e **Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico**, resumo nos anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFC, 2003, Goiânia.

crítica do espetáculo que será encenado; 3) estabelece-se o conceito da montagem, sua visualidade e interpretação. Além disso, durante os ensaios, desenvolve-se um diário com reflexões sobre as decisões criativas, o qual é disponibilizado on-line. Todo este material depois é utilizado para o texto do programa, que é distribuído durante as sessões, que são gratuitas, popularizando o acesso a obras multidimensionais.

Com **Saul**, seguimos tais etapas do projeto. Houve uma pesquisa sobre o tratamento da figura, desde exegeses da narrativa bíblica até recente produção acadêmica que recontextualiza a cada real davídica. Nos comentários, a tensão entre a teologia e a hermenêutica literária providenciava um espaço para as possibilidades de leitura e representação de aspectos pouco enfocados em um relato considerado muitas vezes insignificante ou não modelar, inserido na narrativa do Livro de Samuel como um excerto, um começo abortado da realeza de Israel. Com os dados desta etapa, ampliaram-se os detalhes, as complexidades da enigmática figura de Saul, o que foi decisivo para etapa seguinte: a elaboração do libreto.

O relato de Saul é considerado a única trágica na bíblia: as estruturas em arco da narrativa (ascensão e queda) foram configuradas na alternância entre cenas cantadas e faladas, dispostas entre a celebração e a ruína da personagem. Este ritmo paratático foi expresso em versos de 11 sílabas com rimas soantes, de modo a evitar a cantinela declamatória e provocar uma tensão entre formas de organização das frases. Este 'prosoema' resvala entre uma dicção áspera e contornos líricos, reinterpretando a bipolaridade de um rei entre seus acessos de fúria e desolação. As canções atravessam esta paisagem de extremos formais, constituindo-se como números em si mesmo concentrados: não ilustram nem comentam as ações. O material das canções vem de textos dos livros dos Salmos, recriados por meio de clichês que negociam referências sonoras com a tradição operística. E as canções são performadas como em situação de recital. Não se esconde nada: David canta com uma orquestra e um coro em cena. Por sua vez, Saul, o personagem-título, não canta. A sucessão das partes faladas e musicais isola a personagem. Em mundo cercado de música, Saul destaca-se por resistir aos sons, por debater-se com o canto. A dramaturgia musical da obra é a metapoética do espetáculo.

Durante o processo criativo, houve um certo estranhamento entre os participantes, um pouco em razão do emprego do material bíblico. Era diferente, para não dizer de outro modo, ver pessoas lendo textos bíblicos dentro da sala de ensaios em uma universidade. Este desconforto ficava mais patente nos contatos com pessoas não envolvidas na montagem. Para alguns era difícil qualificar o que estava sendo realizado. E este desconforto ou dificuldade de

lidar com a encenação de um espetáculo baseado em figuras bíblicas saiu das salas de ensaios, dos corredores dos departamentos envolvidos e foi dar de cara com outras instituições. Quando da divulgação do espetáculo, mais que dificuldades, tivemos recusas. O espaço em jornais e mesmo a filmagem do espetáculo por um órgão público foi comprometida. Fatos e impressões demonstraram um aspecto que não havia sido levado em conta durante o processo criativo. Negações, recusas, chacotas e preconceitos expuseram a dimensão cultural da recepção. Aqui entra aquele conhecido ditado nacional que diz “futebol, política e religião não se discutem.”

Tal ditado cifra uma busca do consensual, da não discussão, do acatamento de uma hegemonia. Em um país continental como o Brasil, este consensual foi sedimentado pelo catolicismo, pela centralização da União e pela paixão pelo time/seleção. Mas nas últimas décadas grande parte desse triedro tem sido questionada pela heterogeneidade de práticas que muitas vezes não oferecem soluções para o dilema consensual: antes, apropriam-se do modelo contra qual eles vão contra. São os novos unilaterais.

Em Brasília, no campo da religião, tem havido um acirramento destas tensões. O crescimento do neo-petencostalismo e sua teologia da prosperidade é tanta que uma bancada de deputados distritais chamados ‘evangélicos’ aprovou lei que estabelece um feriado no dia 30 de novembro, quando se comemora o dia do evangélico³³. Esta inusitada e obrigatória suspensão de atividades em uma cidade administrativa como Brasília, a capital federal, demonstra a imensa visibilidade de grupos antes ocultos sobre o manto da religião oficial. Qualquer que seja a aberrante configuração que hoje se manifeste entre cristãos não católicos, é inegável o fato que o consenso não é mais uma norma. Não há mais a solução do sincretismo. Diferenças ideológicas e doutrinárias provocam oposições que são exploradas pelos líderes de todos os lados como forma de se conquistar fiéis, de se avivar almas. O proselitismo caminha junto com a ampliação e fundamentação de outras modalidades de exercício da religiosidade.

Diante disso, encenar uma obra dramático-musical com figuras bíblicas em Brasília tornou-se um ato de enfrentar esta arena de debates que estende sua presença para além dos circuitos religiosos. Depois de algumas dificuldades de divulgação, com *releases* jogados no lixo e filmagens recusadas, sob o pretexto que estávamos fazendo um evento denominacional, a obra foi apresentada com grande maciça presença de público. A audiência dividia-se em crentes e descrentes. Para confundir mais os espaços, o coro que compunha as cenas com os cantores era de um coro de uma igreja tradicional de Brasília. E a estreia mundial de **Saul** deu-se justamente dentro da programação do Festival Internacional Inverno de Brasília–2006, um evento artístico e acadêmico.

Em conversas informais, a polaridade entre crentes e não crentes diagnosticou uma incrível reviravolta de valores e expectativas. Entre os crentes, havia prevenção e curiosidade. Afinal, a tradição não católica de um culto sem imagens, de um Deus mais discursivo, aclimatada em um país tropical — e como reação ao corpo e à sensualidade do corpo manifesto aqui patentes — acarretava uma certa inibição (e, em alguns casos até proibição) da teatralidade. Após o espetáculo e por e-mail recebidos, observou-se uma reversão, em muitos, da negatividade. Ao criar **Saul**, seguimos ponto a ponto a narrativa bíblica, de forma que o literal e o simbólico transitavam com suas aparentes exclusões. Ao seguirmos a letra, não reproduzíamos as leituras confessionais. Assim, uma figura que luta contra os estereótipos de interpretação, teológicos ou laicos, era representada, problematizando o texto lido e reinterpretado em cena.

Tal reversão da negatividade entre crentes forneceu um paradoxo da recepção, revelou nossos próprios preconceitos. Pois o público que achávamos ser mais aberto ao espetáculo foi justamente aquele que menos expressou uma resposta qualitativa. Por incrível que pareça, a negação veio mais dos que se consideram não crentes.

Disto, o que podemos concluir é que as estruturas de consenso e de intolância, que hoje se encontram em redefinição, permeiam instituições antes consideradas liberais ou de conexão entre as várias dimensões da vida civil. Perdura, diante disso, uma dificuldade histórica de se enfrentar a religiosidade dos outros. Pois, mas do que nunca, não há o conforto monástico, o isolacionismo da fé. Tudo está conectado. O homem que adora é o mesmo que compra o dvd pirata de **A Paixão de Cristo**, de Mel Gibson. O homem que descreê é o mesmo se emociona quando um filho nasce, ou um amigo íntimo morre. Ou seu partido político o frustra...

Quando se perde a visão ampla, o sangue escorre na arena. A história de Saul foi escolhida para ser material para uma pesquisa e posterior realização estética em virtude da tradição de releitura de obras dramático-musicais neste projeto. Com **Bodas de Fígaro**, enfatizamos a comédia sobre o poder, sobre os desmandos de um senhor quanto aos criados. Em **Carmen**, ao invés da meretriz, o enfoque foi a violência contra a mulher. A ópera transforma-se na exposição de um assassinato passional, na anatomia de um crime. Em **Cavalleria rusticana**, laboratório para **Saul**, vemos um homem que faz tudo o que pode, que literalmente aproveita-se de todos, até que a cidade tomada de mulheres grávidas reage e mata seu opressor a pauladas. Já em **Saul**, um soberano, embriagado do poder, delira em seus transtornos e obsessões.

Enquanto isso, uma série de escândalos em Brasília e no país abria uma nova etapa na história político-social nacional: um partido que se dizia patri-

mônio da verdade, que exalava confiança, exauria-se em escândalos. Este foi o nosso 11 de setembro, a ruína do último consenso.

Hoje o desafio é o da crença, do acreditar. Santos e pecadores comem no mesmo prato. Para uns, isso é sintoma da decadência, do apocalipse. Para outros, uma oportunidade para o ceticismo. Mas, agora que o imperador está nu, que tudo está mais exposto, as relações de confiança enfrentam seu teste, sua dramatização. Creio que no Brasil vivemos uma excelente oportunidade para enfrentar, representar e entender as dinâmicas das crenças, diante dessa instabilidade da fé. Foi o que o espetáculo **Saul** procurou dramatizar em palavras, imagens e canções, no ano das eleições majoritárias de 2006.

E saga continua: nos próximos anos teremos **David**, e **Salomão**³⁴. A casa real davídica fornece tantas contradições quantas as que pudermos observar nos jogos de poder, publicidade e crença de nossa sociedade tupiniquim.



5 DIREÇÃO CÊNICA DE OBRAS DRAMÁTICO-MUSICAIS: O TRABALHO DE MATTHEW LATA NO FLORIDA STATE OPERA (2009)³⁵

A encenação de obras dramático-musicais apresenta-se como um campo interartístico e multidisciplinar que demanda de seus intérpretes um constante enfrentamento de redutoras seduções: o elogio do múltiplo muitas vezes decai em profusão de estereótipos; ou, diante de tanto, muitas vezes basta reproduzir o suficiente³⁶.

Em outras palavras, é no processo criativo de se montar um espetáculo dramático-musical que a pluralidade material e cognitiva vai ser testada. Uma detida análise de um caso concreto pode nos auxiliar em clarificar intervalos entre expectativas e efetivas atualizações.

Entre agosto de 2007 e março de 2008 acompanhei o trabalho do professor Mathew Latta, no Florida State Opera (FSO), na Florida University State, assistindo e anotando suas aulas de fundamentos cênicos para cantores (Opera Workshop) e, posteriormente, acompanhando a montagem e apresentação de *Falstaff*, de Verdi³⁷.

Ao realizar esta etnografia, procurei registrar contextos e processos como forma de propor não um modelo estético ou operatório. Antes, objetivei subsidiar possíveis ações em projeto similar desenvolvido na Universidade de Brasília. Ou seja, em um primeiro momento, procuramos fazer um levantamento de questões e soluções presentes na preparação e realização de obras dramático-musicais. Em seguida, e em conjunto a esta etapa, partimos para

34 O musical **David** foi apresentado apenas em 2012, com recursos do FAC-DF. Sobre o processo criativo de David, v. textos em **Revista Dramaturgias n. 2/3**. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/733> Já **Salomônicas** foi apresentado duas vezes: em 2016 e 2017. V. textos em **Revista Dramaturgias n. 4**, l. link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/734>

35 Texto escrito durante estágio na Florida State University. Publicado pela primeira vez em Claudia Regina de Oliveira Zanini; Robson Corrêa de Camargo. (Org.). **Música na Contemporaneidade: Ações e Reflexões**. Goiânia: Editora PUC-Goiânia, 2015, p. 101-117.

36 Retomo neste artigo pesquisas desenvolvidas no LADI (Laboratório de Dramaturgia-UnB), parte delas expostas em meus seguintes textos: **A dramaturgia musical de Êsquilo. Investigações sobre Composição, Realização e Recepção de Ficções Audiovisuais**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009; **Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico**” In: ANAIS DO III ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG. Goiânia: UFG, 2003, p.18; **Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications**. In: *Annals Of Performance Matters. International Conference On Practical, Psychological, Philosophical And Educational Issues In Musical Performance*. Porto, ESCOM, 2005. Site: <http://www.escom2005.ese.ipp.pt>; Compendo, realizando e produzindo obras dramático-musicais no Brasil: projeto Ópera Estúdio ou Deus é brasileiro: as complexas relações entre laicidade e religiosidade a partir da montagem de uma ópera com figuras bíblicas. Resumo in: **Proceedings Of Ninth International Congress Of The Brazilian Studies Association**. New Orleans: Brasa, 2008, p.37.

comparar os resultados obtidos com o que realizamos em assemblado projeto na Universidade de Brasília. Note-se que o desdobramento de observação e auto-aplicação é sucessivamente exercido: no texto que se segue, as duas atividades não estão separadas.

CONTEXTOS

O Florida State Opera é um programa de formação de cantores, diretores e preparadores vocais do *College of Music da Florida University State*, Tallahassee³⁸. O programa da Florida State Opera existe há quase 50 anos, com a apresentação de mais de 150 produções cujo eixo do tempo vai do barroco aos dias atuais. Além de formar profissionais, as óperas apresentadas dinamizam a vida cultural e intelectual da cidade e vizinhança. As obras são apresentadas semestralmente no prestigiado *Ruby Diamond Auditorium*, com capacidade para 1500 pessoas sentadas.

O montante do suporte financeiro do Florida State Opera advém de fontes diversas: dinheiro do Estado (25%), venda de ingressos, doações e fundos de apoio às artes. Dessa maneira, a continuidade do projeto esta diretamente relacionada à manutenção de uma produção de qualidade e à busca de recursos.

O calendário de apresentações é estabelecido previamente, de forma a se organizarem as audições para os papéis e as aulas-ensaios. Para o ano letivo de 2006/2007, foram programadas as apresentações de **Falstaff**, de Verdi (dias 3, 5, 9, 10 de novembro de 2006) e **Don Giovanni**, de Mozart (dias 19, 30, 31 de Março e 1º de Abril de 2007).

A importância de música operística no *College of Music da Florida State Opera* se faz presente na diversidade de opções que estudantes e pesquisadores encontram à sua disposição: desde a graduação em performance musical, com ênfase em performance vocal, até doutorado em performance vocal, com ênfase em performance operística. A especialização de atividades e da cultura operística reivindica que haja dois diferentes focos de *Master of Music*: um em preparação vocal (*coaching*) e outro em direção.

Desde já, ao observar um programa consolidado, como muitos em outras universidades estadunidenses, fica clara a diversa orientação estético-educativa quanto ao nosso caso: o programa ao mesmo tempo em que educacional está diretamente relacionado com uma demanda semi-profissional. As ações formativas de cantores, preparadores vocais e diretores de cena são desenvolvidas dentro de uma ambiência voltada para exigências que não se voltam exclusivamente para o ensino-aprendizagem. Os estudantes são inseridos gradativamente na consideração de um mercado. As montagens são fundamentadas em escolhas tanto estéticas quanto econômicas. A existência de um orçamento,

³⁷ Agradeço ao prof. Stanley Gonstarski pelo convite e suporte durante minha estadia na Florida State University, a qual retornei em 2008 e 2009, para ministrar as disciplinas *Drama Techniques* e *Advanced Drama Techniques*.

³⁸ Para um primeiro contato com o programa, <http://music.fsu.edu/opera.htm>. As informações aqui arroladas foram tomadas de prospectos de apresentação do programa e entrevista com a secretária executiva do mesmo: Miss Dollar. Believe or not...

de um calendário de apresentações e de um financiamento privado para o programa determina um diferente pressuposto para os membros envolvidos nas atividades operísticas: à amplitude multisensorial e interdisciplinar do trabalho artístico aplicam-se pressões outras relacionadas com um empreendimento semi-profissional. À generalização exposição de habilidades múltiplas corresponde a explicitação de co-presentes causalidades. A aprendizagem da amplitude da cena operística é enfrentada em sua diversidade estética e material.

Do contexto das ações ao orientador das atividades: O professor M. Lata é responsável pela direção de cena do programa de ópera. O repertório do professor Lata abrange mais de cem obras, distribuídas entre obras do Barroco ao contemporâneo. Estudou com Jean-Pierre Ponnelle, Frank Corsaro e Lofti Mansouri, ganhando experiência com a Orchestre de Paris e outros teatros norte-americanos. Além dos ensaios para *Fastaff*, e depois, *Dom Giovanni*, ele ministra disciplinas para os três níveis de performance operística.

Dentro dessas informações, podemos observar três coisas: o programa em questão reafirma sua orientação voltada para o mercado ao contratar um profissional orientar a formação cênica dos cantores. Em seguida, a fundamental importância de um profissional de cena especializado na formação de cantores e na orientação de montagem de obras operísticas, evidenciando o caráter interartístico dessas montagens, o que atualiza o *modus operandi* de empreendimentos profissionais. E a intensa carga horária que alguém na posição do Professor Lata deve cumprir pois além de preparar e ministrar estas aulas, ele define e discute com outros profissionais todos os aspectos da produção e design visual dos espetáculos.

EM SALA DE AULA

Inicialmente, temos dois tipos de disciplinas: diariamente, com duração de 50 minutos, há classes de cada nível (introdutório, intermediário e avançado) com média de 08 a 12 alunos. Nas tardes de sexta feira há um encontro geral, um grande auditório, com todas as classes.

Nas aulas introdutórias são discutidos e experienciados alguns conceitos básicos de performance, como a diferença entre concentração e atenção, foco, presença, por meio de exercícios básicos de relaxamento. Em um primeiro momento, trata-se de adaptação da preparação stanislaviskiana para a cena, em sua versão estadunidense. Neste país, Stanislavski foi adaptado como o método, uma tentativa de sistematizar aspectos básicos da preparação do ator, com ênfase na caracterização³⁹. Ao ser questionado sobre aporte stanislaviskiano, professor Lata informa que há sempre o cuidado de não se transpor a situação do teatro para a ópera. Certos elementos da construção emocional

³⁹ Para as relações entre Stanislavski e ópera, v. STANISLAVSKI, Constantin e RUMYANTSEV, Pavel. *Stanislavski on Opera*. Nova York: *Theatre Arts Books*, 1975.

da personagem podem acabar trazendo estresse para os cantores, em virtude da tradição receptiva da obra de Stanislavski nos Estados Unidos que enfatiza certos estados de concentração e tensão emocional extremos. Isso pode prejudicar a produção vocal e a performance, na medida em que não há um prévio relaxamento e aquecimento vocal no desempenho de papéis que reivindicam habilidades musicais mais pronunciadas.

Nisso podemos observar como a adaptação de exercícios de preparação do ator em artes cênicas para cantores de ópera encontra o limite de sua possibilitação, revelando, ao mesmo tempo, a área limítrofe, as fronteiras entre as duas atividades, e as diferenças. Parte do trabalho do cantor está encenar papéis, na construção de figuras em cena, na ocupação e exploração do espaço de representação, da contracenação. De outro lado, temos as diversas tradições e estilos vocais e composicionais, com suas exigências específicas. Os cantores são submetidos a estímulos e demandas múltiplas às quais eles respondem sucessivamente em diferentes momentos. As aulas de canto e as aulas de interpretação vocal para a cena acentuam aspectos diversos da mesma atividade: o cantor em situação de performance.

Após os exercícios preparatórios, a aula organiza-se em forma de combinação de uma audição didática: cada aluno apresenta uma ária, uma cena, a qual por sua vez é comentada por todos, alunos e professor. O desdobramento entre apresentação e avaliação é exercitado.

A eficiência dos comentários está relacionada com a qualidade do currículo: quem se propõe a estudar ópera, além de teoria musical e recitais e prática de conjunto, deve habilitar-se em muitas disciplinas de línguas (italiano, alemão e francês) e em literatura vocal (repertório). Neste último quesito há uma tendência de o aluno possuir uma intensidade e diversidade de experiências para formação de seu repertório, não privilegiando o século XIX, antes conhecendo as pontas da cadeia — Renascimento, Barroco e Século XX. Em virtude dessa formação, o expediente uma participação coletiva é produtivamente enfrentado. Ao invés de comentário baseado no velho anedotário sobre a vida pessoal dos músicos, de um endeusamento adjetivo do compositor, de um mútuo louvor na apreciação das performances ou de reprodução de interpretação registradas em *dvds*, os estudantes manifestam percepções da qualidade do ato dramático-musical em um contexto de apresentação de suas habilidades, das interpenetrações entre texto musical e cena. Esta correlação entre performance e consciência da performance integra habilidades cognitivas muitas vezes consideradas separadas.

As audições didáticas assim se organizam: primeiro o aluno canta, apresenta o material que ele havia sido previamente designado a performar. Há um calen-

dário de apresentações. Após sua apresentação, ele é aplaudido com maior ou menor intensidade pela audiência de alunos. Ou seja, a sala de aula é uma platéia.

Esta aproximação entre sala de aula e sala de apresentações é fundamental. As performances efetivam-se dentro de um contexto concreto de realização e recepção, não são atos descartáveis. O aluno o tempo inteiro é avaliado. Aquilo que ele faz, desde a preparação, é orientado para uma contextura observacional. Com as aulas sendo de 50 minutos, cada encontro é uma oportunidade para que um trabalho realizado fora da sala seja apresentado e orientado durante a aula. O professor não substitui o trabalho do aluno. Os 50 minutos produzem repercussões extra-classe. Há todo um trabalho anterior às aulas. Daí o tempo e a qualidade das aulas presenciais são ampliados. Não há delegação: cada um deve fazer aquilo que lhe está assinalado. Tudo acontece na frente de todos. O estudante vem com sua música preparada previamente, exibindo suas habilidades em línguas, compreensão de texto, visualização da cena, habilidades vocais e musicais. Ao mesmo tempo, mesmo não sendo sua vez de apresentar, ele deve habilitar-se a fazer comentário pertinentes frente ao que vem observando. Afinal de contas, estamos trabalhando com performance, uma generalizada e ampla situação de presença. Todos devem passar pelo mesmo processo nos três níveis de formação. Por meio da convivência com o auditório, com a explícita avaliação não há desculpas, não há a sobrecarga no professor: cada um é agente de sua ação e de seu julgamento. Pois um dia você está vendo seu colega a performar; noutro, será a sua vez.

Após as palmas, o professor Lata vira-se para a audiência e solicita comentários. Tal abertura à participação da audiência não se converte em frivolidade. Pois quem comenta faz parte da classe, também está em avaliação pelo que diz. Tanto cantando quanto falando todos são avaliados e responsáveis pelos seus atos. Assim, o estudante vê-se diante de uma diversidade de atos: preparar-se para a performance, apresentar seu material, ser avaliado, responder à avaliação e avaliar os colegas. Para tanto, ele vale-se de habilidades musicais, vocais, corporais, teatrais e verbais. Com isso, efetiva-se um horizonte cognitivo de seus atos múltiplos. O foco no fazer, em um programa semi-profissional como este, é fundamental no saber fazer, em um conhecimento advindo do desdobramento do agente em diversas e integradas situações que exigem tanto desempenhos quanto consciência dos atos.

Depois, dos comentários discentes, professor Lata começa uma série de perguntas, e a partir dessas perguntas, sugestões para que certos elementos da performance sejam mais eficientemente enfrentados. As perguntas iniciais dirigem-se à compreensão do contexto da cena e da construção da personagem. Ao lidar com ficções e palavras, algumas delas muitas vezes de ou-

tras culturas, o cantor defronta-se com universos que ele ignora. Uma abordagem que reduza o papel a uma genérica padronizada imagem limita o desenvolvimento das habilidades do intérprete. Daí frequentemente o território da técnica musical parecer o único solo habitável, seguro para artistas dramático-musicais. É para este elemento não musical da performance da ópera que as perguntas do professor Lata se dirigem: "O que está acontecendo aqui?" "Quem ele é?"

A partir dessas perguntas, temos outras, relacionadas com a construção do espaço de cena: "Com quem ele está falando?" "Para quem ele está cantando ou olhando?" A estas perguntas, seguem-se alguns comentários relacionados ao texto, como ele foi pronunciado durante o canto e algumas sugestões para que se enfatize na performance vocal as frases textuais-musicais, os sons. Assim, a consciência da articulação é produzida pela compreensão do texto. Logo, o intérprete é posicionado diante de um objeto que possui múltiplas e simultâneas referências. Quando o aluno canta, performa sua ária, ele é avaliado pelo entendimento das referências lingüísticas, pela compreensão da personagem e do contexto da cena, por sua técnica vocal e pela relação que ele estabelece entre o material lingüístico-sonoro que o texto lhe dá e o uso que ele como intérprete faz desse material, a partir de uma interpretação que singularize certos aspectos de sua performance as suas escolhas diante do que a cena e o texto oferecem.

Depois disso, temos uma segunda performance do mesmo estudante. Diferentemente da primeira, realizada sem interrupções, a reperformance é o material para as interferências minuciosas por parte do professor Lata. Tanto que na maioria das vezes as coisas as interrupções começam antes da primeira palavra ser cantada. O piano dá as primeiras notas e o professor Lata entra em cena e comenta os impulsos iniciais do estudante. O impulso inicial é o material que vai determinar a relação entre o cantor e seu auditório, ao mesmo tempo em que será alvo de reapropriações durante toda a performance. O estudo dos começos, das primeiras ações é fundamental. É preciso haver uma entrada clara, mesmo quando a cena exige uma marcação emocional complexa. Assim, o corpo do cantor é escaneado nesses comentários. A mesma frase de abertura é várias vezes discutida, apresentada até que o intérprete tenha material suficiente para trabalhar em casa.

Dessa maneira, cada aluno possui uma dupla oportunidade de ser apreciado — na duração de sua performance e no detalhamento de sua reperformance. Visto no todo e no detalhe, ele pode ter elementos para sua autoavaliação. Assim, evita-se a pulverização das informações: as sugestões da orientação não são pontuais, momentâneas. Uma grande meta das sugestões

e avaliações da performance é lidar tanto com a limitação do material analisado, com os limites e possibilidades do intérprete, quanto com a apropriação dessas análises, de forma que elas mesmas efetivamente sejam um ganho para a performance. Em uma sentença: como fazer que a intensidade da avaliação não seja dissipada em estímulos verbais imediatos.

Digno de nota nas observações do professor Lata é o fato de que as sugestões procuram aproximar o papel e as habilidades e materiais que o discente dispõe ou pode efetivar. Não se trata de induzir o cantor a materializar uma performance modelo, a atuação ideal para aquele papel. Entendendo o que está escrito e explorando o que pode ser materializado, o discente aprende as especificidades de interpretação de uma escrita dramático-musical, em sua tensão entre modalidade de efetivação e negociação com as referências registradas.

E há a performance mesma da orientação. Em classes em que ocorre uma generalizada situação de observância, o próprio facilitador expõe-se como *performer*. Dentre as qualidades que o professor Lata manifesta no objetivo de prover a avaliação de performances dramático-musicais temos:

- 1) efetivação de um espaço saudável de aprendizagem através de uma condução serena e objetiva. Ele nunca ergue a voz, nunca se exalta, nunca ostenta excessos, mesmo diante de tantas fontes sonoras e um excitante e multivocal ambiente. Regulando a textura e altura das vozes na classe, o low profile do professor Lata responde a uma ilusão que excessos e excentricidades significam garantia de excelência. Os estereótipos relacionados a mundo operístico são ultrapassados, corrigidos na aprendizagem de uma escuta atenta à explicitação dos atos.
- 2) hábil combinação de conhecimentos e referenciais da cena, da vocalidade, do texto musical. Ou seja, trata-se de uma abordagem centrada na performance e em suas implicações cênicas, musicais e cognitivas. O mesmo problema detectado pode ser investigado por esses conhecimentos integrados. Nas reperformances o que é apresentado pode ser redefinido em função de um e outro aspecto dramático-musical.
- 3) o papel do detalhe. O professor Lata busca o detalhe no sentido de que o intérprete tenha a consciência de suas escolhas, da relevância daquilo que é explicitado na relação do cantor com seu papel, com o texto musical e com sua voz.

A ENCENAÇÃO DE FALSTAFF, DE VERDI

Além das aulas, professor Lata é responsável pela direção cênica de espetáculos semestrais. O acompanhamento dos ensaios e das apresentações corrobora e distende o caráter profissionalizante da formação de artistas cantores no *Florida State Opera*.

Diante disso, a apresentação de uma obra dramático-musical não apenas materializa as opções estéticas, o processo criativo que efetiva o espetáculo, como também toda a cultura envolvida em sua produção e recepção. A montagem de *Falstaff* nos dá uma oportunidade para entrar em contato com as opções e soluções locais e, a partir disso, refletir sobre possibilidades quanto ao mesmo tópico no Brasil.

Inicialmente, é bom ter em mente que a realização de *Falstaff* foi marcada por sua orientação intensiva: primeiro tivemos as audições. Depois das audições, duas semanas de preparação vocal ou passagem das partes. Os ensaios começaram em 30 de setembro e as apresentações foram nos dias 3, 5, 9 e 10 de novembro de 2006. Praticamente 45 dias. Uma loucura.

Para que isso fosse possível, primeiro há uma tradição por trás desses empreendimentos universitários. Esta foi a 57ª temporada da Florida State Opera. Como resultado, há uma estrutura, uma organização. Todos os cantores selecionados receberam a programação prévia dos ensaios, com datas, horários e cenas que seriam trabalhadas em cada encontro. Os ensaios foram realizados todos os dias, menos nas quartas-feiras, com duração de três a quatro horas — das 7 da noite até às 10,11, com pequeno intervalo. Lembrar que havia dois elencos. Nos fins de semana, ensaio era das 11 da manhã até 6 da tarde nos sábados e das 3 às 10 da noite nos domingos. Seguindo este apertado cronograma, cada cena seria passada somente duas vezes apenas por cada elenco.

Os ensaios eram organizados da seguinte forma: inicialmente o Professor de preparação vocal e regente da orquestra que iria acompanhar as apresentações, Douglas Fisher, passava as vozes e corrigia aspectos vocais e linguísticos e a sincronização canto-acompanhamento. Não se tratava de ensinar o que deveria ser cantado. Após as audições e ensaio das partes faladas, agora não era momento de ser noviço. Há um claro comprometimento do estudante em uma produção semi-profissional como essa. Na porta da sala da sede do Florida University Opera, além de cópia do cronograma dos ensaios, você encontra uma incisiva carta do professor Fisher lembrando e cobrando este comprometimento. Ou seja, fora o tempo dedicado aos ensaios, como o estudante possui programação em suas mãos, ele deve estudar em casa suas partes. Além disso, há dois pianistas bolsistas integrados no projeto, com horários para estudo dos papéis.

Após este aquecimento que retoma o que vai se cantado, começa o trabalho do professor Lata e três assistentes — estudantes do mestrado em direção cênica. Uma delas é assistente de direção, anotando todos os comentários, idéias sobre interpretação, sugestões, marcações que o professor Lata compartilha com ela ou através da observação que a assistente mesma faz

da condução dos atores. Ao seu lado, outra assistente se concentra na parte mais técnica do espetáculo, no espaço da cena e nos objetos. E, ao lado desta, sua assistente, detalhando mais as coisas que são necessárias, o que deve ser providenciado, comprado, feito. Os cadernos de anotação são blocos amplos com a cópia da partitura. Tudo é sincronizado com a dramaturgia musical do espetáculo.

Como se pode observar, há um controle da representação tanto em relação às suas condições materiais quanto às suas opções interpretativas. Se o estudante esquecer algo de sua cena, quiser rever uma marcação ou tiver de faltar ao ensaio (coisa rara e impensável!), ele vai falar com a assistente, ver as anotações. Conforme professor Lata me disse, é responsabilidade do cantor e não do diretor rever ou repetir marcas. Tal equipe é fundamental não só para manter a coerência dos ensaios como também a qualidade das apresentações. Nos ensaios já no teatro essa equipe ajuda a estabelecer a continuidade, gradativamente toma a frente do espetáculo. Ao fim, essa equipe dirige o espetáculo após as primeiras apresentações. Não há desperdício: as pessoas envolvidas na produção e realização do espetáculo estão ali em uma aprendizagem concreta de todas as etapas de encenação de um espetáculo. A sala de ensaios é uma grande sala de aula. O espetáculo se transforma em objeto de estudo e conhecimento para diversos níveis de ensino e aprendizagem.

Durante os ensaios, as cenas inicialmente são esclarecidas pelo professor Lata. Em virtude de sua larga experiência profissional, grande parte de sua atividade é dispor os cantores no espaço da cena e prover as ações que eles executam durante sua presença no palco. O professor Lata trabalha com o dinamismo da atuação. Não é só apenas cantar. Quem está em cena sempre precisa estar fazendo alguma coisa, materializando o contexto das ações, transformando-se eles mesmo na realidade da cena.

Tal orientação para a verossimilhança não impede que estes corpos também se redistribuam, colocando em movimento o espaço. Há um contínuo arranjo dos deslocamentos em cena, proporcionando uma redefinição temporal para os eventos e para as atuações. A agilidade conquistada nessa movimentação faz com que a percepção do espetáculo, sua fruição mesma não seja interrompida pelas dificuldades mesmas de uma obra multidimensional como a ópera. Ao integrar música, canto e ação através de deslocamentos de grupos e de indivíduos em cena o professor Lata acelera o tempo da cena, sobrepondo-o ao tempo do pensamento sobre o que está sendo realizado. Dessa maneira os acontecimentos se impõem sobre a percepção, não dando tempo nem para os atores nem para a platéia desconectarem-se, afastarem-se do que está sendo representado.

Esse dinamismo atucional é importante para controle do grupo, ainda mais frente a um cronograma apertado. A exigência de tantos deslocamentos faz com que haja um foco na cena e na contracena. Assim, o estudante tem de se concentrar em sua presença e na interface com o espaço alheio. Ele não possui alternativas. Conversando informalmente com Lata, ele registrou bem, no começo dos ensaios, que a construção das personagens era algo a ser trabalhado mais. A prioridade naquele momento é colocar no palco cantores que saibam onde estão e o que estão fazendo. Tal dinamismo atucional, quando compreendido e executado eficientemente, dota o intérprete de uma confiança maior em relação à sua atividade em cena. Para os menos inexperientes, trata-se de um caminho rápido para estar no palco. Para os mais experientes, uma disciplina corporal. Há os inconvenientes de não haver uma discussão intelectual sobre o papel e muitas vezes o intérprete ficar atrás das marcas. Seja como for, pelo menos uma coisa o estudante entra em contato: que sua performance tem de ser espacializada, que ele é uma figura dentro de um arranjo espacial, e que ele contribui para esse arranjo, desde que o compreenda. A verbalização dos workshops dá lugar uma rotina de experimentação dos lugares da cena.

Da marcação para a caracterização: segundo a programação dos ensaios, depois das cenas (1), temos trabalho com os atos da peça (2), com a peça inteira (2), com a peça inteira e figurinos (3), dois ensaios gerais técnicos no teatro (4) e a peça inteira com orquestra (4). Como vemos o cronograma de atividades é progressivo, mas cada etapa insere o estudante em um desafio intenso de uma concreta situação performativa.

Ainda nos ensaios com as cenas, cada cena era marcada e esclarecida primeiro verbalmente, junto com os deslocamentos, depois com a música. Digno de nota é a presença do pianista acompanhador e do professor Fischer, que regou a orquestra nas apresentações. A presença do preparador vocal e regente nos ensaios possibilitou a condução dos cantores em situação de apresentação. Os intérpretes eram duplamente marcados — pelo espaço e cenografia e pela orquestra-piano-maestro. A construção das cenas era interrompida seja pela falta de qualidade ou incompreensão tanto de um ou de outro aspecto. A sincronização dos movimentos, das linhas melódicas e das linhas melódicas com a orquestra era buscada. Em uma encenação universitária este consórcio entre o regente e o diretor de cena é possível. Ambos são professores da instituição promotora do evento. Há uma clara divisão de papéis. Mesmo que haja discordância com o conceito da montagem, os dois precisam observar o trabalho do colega. Ainda mais que o professor Lata moderniza obras do repertório, tornando contemporâneas referências não só no cenário como também nas falas⁴⁰.

40 Como bem se pode observar em sua montagem de *O Mikado*, de Gilbert e Sullivan, março de 2008.

Uma obra como **Falstaff** exige um aplicado controle dos tempos e das atuações. Há poucas árias. A interação entre personagens durante as artimanhas e sua realização solicita grandes dificuldades de sincronização entre cena e orquestra. A obra, em três atos, vale-se de situações típicas da *commedia dell'arte*, com perspectivas limitadas dos personagens frente ao que está acontecendo, planos simultâneos, e recursos dramáticos como esconderijos e revelações. As cenas mais complicadas são as segundas partes dos atos. Cada ato se divide em duas grandes seqüências. Na segunda seqüência de cada ato temos cenas de grupos cada vez mais complexas, com melodias diferentes e simultâneas. São estilizações da técnica dos fins de ato da ópera bufa. Grande parte do humor reside nessa exploração do excesso dos grupos. Outra parte está no conteúdo de algumas frases e no jogo de esconde-esconde dos personagens.

Um diferencial da produção de **Falstaff** foi a presença de um profissional com larga experiência, Jake Gardener, vindo de Nov York. Com isso fica mais do que clara a definição da proposta educacional aqui desenvolvida. Primeiro, essa separação entre ópera profissional e não profissional na verdade é um resquício da guerra fria, e não se aplica aqui. O que na verdade existe são produções diferentes relacionadas ao contexto de sua realização e ao dinheiro envolvido. Pois não há esse negócio de amadorismo e falta de dinheiro. Você precisa, para realizar um espetáculo como esse, de dinheiro. O financiamento da produção caminha junto com a existência mesma de um projeto dessa magnitude. Não se trata de mercantilismo. Você paga pelo curso universitário que você está fazendo. Você participa de uma produção que tem financiamento, que não é público. A qualidade das produções e a continuidade do projeto se relacionam com os recursos que a viabilizam. Assim, o estudante-cantor entra em um ambiente de aprendizagem rodeado por necessidades financeiras, por um orçamento. Este diferencial é bem ausente em nossa tradição universitária de montagem de obras dramático-musicais, retalhada em parcos apoios institucionais e esparso beneplácito privado (às vezes o bolso dos membros envolvidos no projeto). Uma atenção nesse tópico é esclarecedora.

A questão do dinheiro fica bem clara quando o momento das apresentações vai chegando. Nos ensaios com o figurino, nas passagens técnicas mostra-se que há um investimento pesado no que está sendo feito. Dessa forma, o comprometimento do estudante com a produção se torna mais patente: ele pode observar que há todo um conjunto de recursos humanos e monetários envolvidos no espetáculo. E o espetáculo vai mostrar isso. No palco estão presentes não só os atores, os recursos humanos, como também os recursos monetários que efetivaram grande parte das situações ali performadas.

No dia das apresentações isso fica muito exposto. Primeiro os ingressos são pagos. É, isso mesmo: você paga para ver o trabalho dos estudantes. Mas isso não é algo tão extraordinário. A maioria dos recitais finais não é de entrada franca. Trabalhos de fim de curso e obras produções como esta, desenvolvidas após longo processo criativo que conta com a participação ativa do professores e da direção institucional, são apresentados ao grande público como produtos tanto estéticos, quanto comerciais. O ingresso não é abusivo e quem paga sabe que está consumindo uma realização de uma universidade.

Segundo, você recebe junto com o ingresso uma lista de seis páginas com o nome das pessoas da comunidade que dão dinheiro para que a produção musical universitária tenha continuidade. A lista se exhibe uma classificação de contribuintes em várias categorias: Gold Circle, Benefactors, Lifetime Members, Corporate Sponsors, Business Sponsors, Patrons, Associates, Sponsors. A classificação procura reunir grupos de pessoas e suas diversas formas de participação monetária ou de prestígio. Assim, todo mundo pode ter seu nome na lista, desde que especificada a sua forma de contribuir para as atividades musicais da universidade. Esses recursos expostos no programa são a auditoria pública da produção do espetáculo. Além disso, toda a contabilidade da ópera é fiscalizada pelas burocracias da universidade, da cidade e do estado, e da burocracia federal (o imposto de renda dos doadores).

Estes membros da comunidade formam grande parte do público das apresentações da ópera. Em sua maioria são pessoas mais experimentadas, entre 55 e 80 anos. Há o encontro dos jovens cantores com a tradição, com pessoas que já assistiram a muitos espetáculos em diversas partes do país. Por certo lado, essa relação entre público financiador e artista parece estranha. Pois se canta para uma platéia menos diversificada, mais homogênea socialmente, com o perigo de não haver renovação de público. Mas, para quem está cantando e para os músicos da orquestra é uma oportunidade de se colocar em risco, em situação concreta de performance. Todos sabem que é uma produção com estudantes. Mas isso não significa que é uma produção com taxa de tolerância reduzida. O que existe é a diferença entre orçamentos e entre experiência exibida. Cada apresentação é um julgamento não só dos estudantes como da organização.

Os elencos que se apresentaram tinham suas diferenças qualitativas. O primeiro elenco era o mais irregular. Nas cenas de grupo, principalmente as mulheres, elas ficavam atrás das marcas, como que executando algo dissociado de sua compreensão. Trata-se de aprender a diferença entre fazer o correto e fazer melhor. A marca não é uma camisa de força. É uma informação. Resta ao intérprete flexibilizar a informação agregando possibilidades. Além

disso, o uso do elenco menos sintonizado para a abertura acabou por produzir um teste de como a parte técnica e o manuseio com os objetos podem ou não funcionar bem. O segundo elenco estava na platéia, incentivando com muito excesso seus companheiros, e aprendendo com os erros observados. Alguns problemas na hora da mudança de cenário e manipulação de objetos de cena foram percebidos.

Esta questão da manipulação dos objetos de cena, de como pegar e usar uma vassoura, uma cadeira, como, por qual razão e para onde movimentar um banco, é uma básica questão para os intérpretes. Em algumas vezes, a qualidade de um movimento desses informa sobre a personagem que o que ela canta. Não somos nós que movimentamos os objetos. São os objetos que nos materializam em cena.

O cenário era uma casa de bonecas, com dois lados, que era girado em cena, revelando espaços diferentes, ou era aberto revelando o interior fabuloso de uma casa. Simples e eficiente. Mas ainda tanto as roupas quanto o cenário cheiravam uma novidade de recém-feito, recém comprado. Eram mais coisas bem feitas que roupas e objetos que as pessoas usam ou nas quais as pessoas vivem. Esse brilho reluzente das coisas novas dava um aspecto meio artificial ao espetáculo, no sentido que era mais uma manifestação da qualidade do trabalho e do dinheiro gasto que propriamente um mundo habitável.

Com isso, em alguns momentos, a risada não vinha. Em uma comédia já meio difícil de rir e mais fácil de sorrir, como **Falstaff**, a provocação ao riso, as fontes da comicidade estavam nos gestos de cair, correr, nos trejeitos do rosto, paródias vocais com o cantor cantando como mulher e vice-versa, e algumas piadas musicais, como “*dalle due alle tre.*”

Outro problema presente não só na performance do primeiro elenco é a chamada interpretação frontal. Mesmo com os deslocamentos de grupo, o foco da cena e a maioria da produção vocal se desenvolviam com os intérpretes meio alinhados e fixos no centro do palco. Esse ponto centrífugo situado em frente ao maestro é um grande problema. Ainda mais com as complicações de sincronização presentes em **Falstaff**. Ora, essa interpretação frontal como padrão engessa o espetáculo. Os intérpretes parecem que não performam tendo um público em sua frente, limitando as contracenações. Com pouca diagonalidade e lateralidade, a interpretação frontal reduz a variação das ações e das trocas. Canta-se para o maestro. E isola-se, sobrecarrega-se o cantor que desempenha o personagem-título.

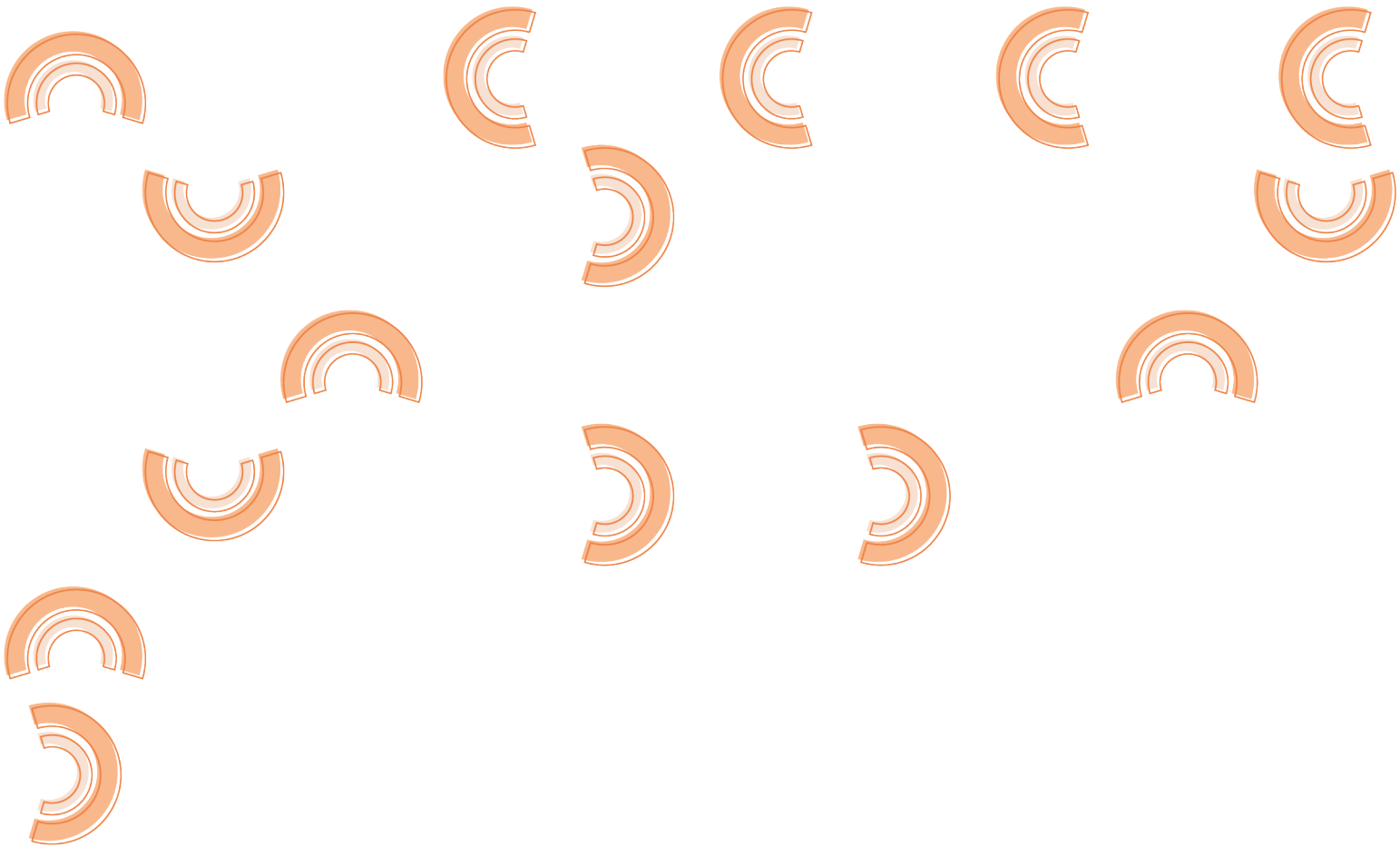
Agora, a orquestra de alunos é excelente, o dueto (terceiro ato) entre Nannetta e Fenton do primeiro elenco, foi maravilhoso, os atores não cantores integrados ao espetáculo como Oste e Robin contribuíram muito para o

cotidiano das cenas e vínculos entre as personagens entre si e com a platéia, e o fim do terceiro ato realmente com sua bela cenografia e figurino encanta, junto com o auge do *tutti* final, quando há quebra da ‘quarta parede’ e os cantores se dirigem a nós, a platéia.

Com uma organização destas e profissionais de alto gabarito os estudantes têm a possibilidade de desenvolver suas habilidades dentro de um ambiente o mais favorável possível. Há uma boa sala de ensaios e um programa de atividades, um cronograma de eventos. E a comunidade ganha com espetáculos muito bem produzidos e academicamente orientados. Departamentos e Institutos de Arte no Brasil podem valer-se da produção de óperas universitárias como uma possibilidade para estimulantes correlações entre pesquisa, produção de espetáculos e formação de intérpretes e platéia⁴¹.

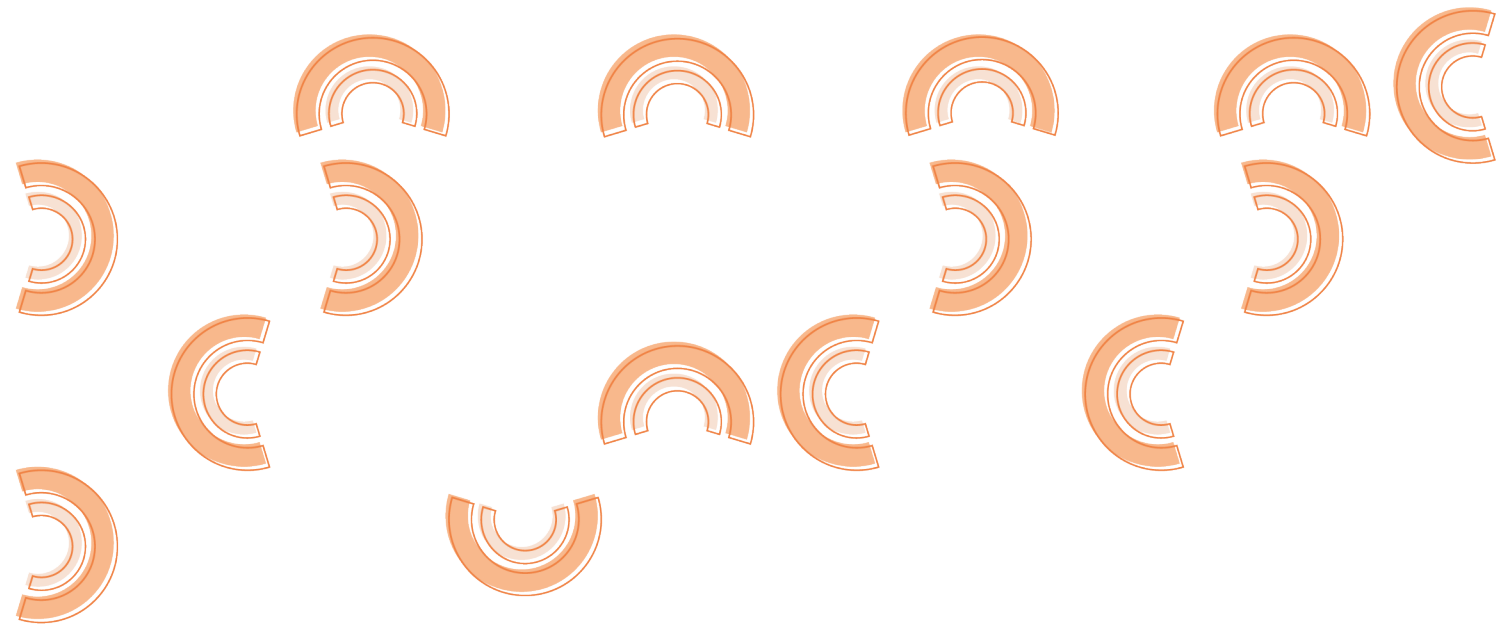
⁴¹ Entre 2005 e 2007 o LADI e o Ópera estúdio produziram semestralmente uma obra dramático-musical. Entre elas, **Bodas de Fígaro** e **O empresário**, de Mozart, **Carmen** de Bizet, e uma versão de **Cavalleria Rusticana**, de Mascagni

Recebido em: 05/12/2018 | Aprovado em: 15/02/2019



HUGUIANAS





HUGUIANAS

NÚMEROS

Hugo Rodas'
Universidade de Brasília – UnB

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24874>

RESUMO

Lembranças e experiências com números, como subsídio para o esclarecimento de exercícios que levam em consideração movimento, tempo e intensidade.

Palavras-chave: Matemática, Memória, Criação.

ABSTRACT

This paper presents memories and experiments using numbers in order to clarify artistic exercises based on movement, time, and intensity.

Keywords: Mathematics, Memory, Creation.

1 N.E. Palestra proferida no #10. *Art. Encontro internacional de Arte e Tecnologia*, 2011, Brasília. Este texto relaciona-se, entre outros contextos, a pesquisas expressivas em torno de Pitágoras, com estudantes da pesquisa **Processo Continuado de Processo continuado de formação em interpretação – ensino, pesquisa e documentação de um método não sistematizado**, que realiza no Depto. de Artes Cênicas desde sua aposentadoria compulsória. Em anexo seguem demais materiais que integravam o processo criativo, que nos levaria a uma performance de mesmo nome (**Números**), assim descrita no programa do evento Cenas da Antiguidade, que ocorreu na Embaixada da Itália, em 25 de Agosto de 2011: **"NÚMEROS. Performance a partir das relações entre números e movimento.** Direção de Hugo Rodas. (15 MINUTOS) RESUMO: A partir de inspiração pitagórica, a performance **Números** se estabelece a partir da relação entre movimentos, tempo, números e sons. O universo dos anos 60 do século passado é revisitado. A performance é resultado de pesquisa desenvolvida por Hugo Rodas, e é apresentada por estudantes e artistas que integram esta pesquisa na UnB."

No começo odiei a matemática. Minha primeira relação com ela foi absolutamente material — tudo o que significava dinheiro e junto com isso o sacrifício para consegui-lo a clareza para reparti-lo, enfim. Tudo, absolutamente tudo o que era justo e certo tinha que ver com matemática.

Me lembro dos meus pais quando logo do jantar e normalmente quando eles pensavam que eu dormia, faziam contas e contas: tanto para Hugo, tanto para a casa, tanto para a comida, tanto para diversão, tanto para prevenir. Eu via os números voando e cercando a vida do mundo inteiro, tempo de trabalhar, tempo de estudar, tempo de brincar, tempo de esperar, tempo X tempo, número X número, ano X ano, a conta certa, o pago certo, o resultado certo.

Um terço dos meus pesadelos infantis eram relacionados com números já que desde muito cedo eu não era uma pessoa certa, o número de biscoitos que roubava, a quantidade de chocalatinhos que comprava na mercearia, o tempo que soterrava dos estudos, enfim. Detestava todas as proibições e atribuía todas elas à idade. Odiava ser menino. Uma das minhas primeiras contas foi a de calcular quantos anos teria no 2000, somas e mais somas até chegar aos 60, teria sessenta anos. Não gostava muito da infância. Achava chata a vida de menino, a dos adultos me fazia sonhar, imaginar. Vivia pensando em isso e sonhava com o mundo novo que veria.

Como sou filho único, inventava minhas próprias brincadeiras. E uma das favoritas era a do cego. Contava os passos e os tempos para andar no escuro ou de olhos fechados: dois para descer da cama, três passos pela borda da cama, um para direita e de pronto estava de frente à porta da cozinha, e assim por diante.

Quando comecei a estudar piano essa brincadeira passou a ter outros requintes e ficar um pouco mais perto de Deus. O que simplesmente eram três passos se transformou numa dança de reconhecimento do meu quarto, ou então em uma frase musical que ocupava a descida da cama — cego, sempre cego e sem trapaças comigo mesmo, lento, muito lentamente para não me lastimar, ou quebrar alguma coisa, ou fazer qualquer ruído que perturbasse a minha concentração ou denunciasse o meu trabalho. Tinha sete ou oito anos. Mais tarde entenderia isso como o encontro o número com o divino, o tempo de representá-lo, senti-lo, ritualizá-lo. Até hoje faço esse exercício com meus alunos — tempo, número e o infinito e íntimo do obscuro, e a liberdade do movimento nessa segurança.

Naquele momento, tudo era embalado pelos musicais da época, os quais me enlouqueciam — via duas ou três vezes, contava e recontava, cantava cada tempo para aprender e repetia no meu quarto as coreografias, tempo por tempo, passo por passo. Creio que foi meu primeiro contato espiritual e prazeroso com o número. Já não me cercavam, nem me torturavam.

Tive outras “experiências” como, por exemplo, contar quando me punham de castigo. No começo era só a conta por si mesma. Em vez de rezar, contava. Logo que eu reconheci o tempo que durava, eu comecei a apostar. Por exemplo: a conta oscilava de 100 a 500 dependendo da gravidade da falta - o que vinha a dar em uns 200 a 1000 na realidade, porque eu sempre contei de a dois para dar mais tempo ao número e trabalhar diferentes ritmos, quer dizer sempre contei compasses: 2/4: 1-2 - 2-2 - 3-2 - 4-2. Ou 3/4 :1-2-3 - 2-2-3 - 3-2-3 - 4-2-3. O que resultava em outra brincadeira preenchendo o meu tempo de espera. Nos anos setenta esta forma de contar rendeu num exercício coreográfico que trabalho até hoje, uma frase numérica do número um ao nove. A frase é composta da seguinte maneira:

8 tempos de 1, – fortes

4 grupos de tempos 2. – o 1º. forte, o 2º. suave

4 grupos de tempos 3. – o 1º forte, o 2º. e o 3º. suaves

4 grupos de tempos 4, – o 1º e 4º, fortes, o 2º. e 3º. suaves

4 grupos de tempos 5. – o 1º e 4º, fortes, o 2º 3º. e 5º. suaves

4 grupos de tempos 6. – o 1º. e 4º, fortes, o 2º. 3º. 5º. e 6º. Suaves

4 grupos de tempos 7. – o 1º. 3º. e 5º, fortes, o 2º. 4º. 6º e 7º. suaves

4 grupos de tempos 8. – o 1º. 4º. e 7º, fortes, o 2º. 3º. 5º. 6º. e 8º. suaves

4 grupos de tempos 9. – o 1º. 3º. 5º. e 7º, fortes, o 2º. 4º. 6º. 8º. e 9º. suaves

FRASE ESCRITA EM MAÍUSCULA É O TEMPO FORTE

- 1) ES-TOU-COME-ÇANDO-A-EN-TEN-DER
- 2) ES-tou-COME-çando A-en-TEN-der
- 3) ESTOU-come-çando A-enten-der
- 4) ESTOU-come-çan-DO A-en-ten-DER
- 5) ESTOU-começando-a- ENTEN-der
- 6) ESTOU-começando-a En-ten-der
- 7) ESTOU-come-ÇAN-do A-enten-der
- 8) ES-tou-come-ÇAN-do-a-ENTEN-der
- 9) ES-tou-COME-çan-DO-a-En-ten-der

Este exercício completa seu caminho tocando os tempos fortes com instrumentos de percussão e os suaves com instrumentos de sopro além de cantado e bailado a um mesmo tempo².

O caminho estava aberto, logo Julio César de Mello e Souza o Malba Tahan e O homem que calculava, com sua primeira edição em 1939 o ano em que nasci, realmente revoluciono e amenizo os ensinamentos através das histórias do comerciante Beremiz Samir.

O entendimento matemático aberto para todas as possibilidades rendeu uma das histórias mais lucrativas da minha infância: aproveitei-me da disputa que duas das minhas cinco tias mantinham pela minha preferência, (já contei isso numa peça que se chamava **Boleros**). Tinha uma delas que era a minha madrinha, Eustáquia, que sempre me dava dinheiro às escondidas para comprar guloseimas no cinema. A outra, que curiosamente se chamava Justa, sacou o suborno, e me perguntava quanto tinha ganho. Eu confessava, e como recompensa recebia o dobro. Calculando, se madrinha me dava 10, minha outra tia me dava 20, o que dava 30, o súbito entendimento de prosperidade apareceu: se eu aumentasse o número da quantidade da minha madrinha, eu receberia muito mais. Quer dizer, 15 da madrinha dariam 30 da Justa, o que daria 45, ou seja um ganho de 50%. Creio que por isso algumas frases dele como, "o homem vale pelo que sabe", "saber é poder", serviram para conter aquele monstro incipiente.

Mais tarde o encontro com Pitágoras e seus ensinamentos 500 anos antes de Cristo a igualdade de condições entre homens e mulheres, o entendimento da comunidade e seus ACÚSMATAS, que quer dizer, 'coisas ouvidas' — chaves, símbolos entendidos apenas pelos próprios membros que a constituíam, facilitando sua compreensão, desenvolvimento e criatividade, ensinamentos que regeram todos meus atos, desde o final dos anos sessenta.

NÚMEROS, NUMEROLOGIA - foi tão forte o encontro com ela, depois de descobrir que eu era um 669, a três números da perfeição, que seria o 369, e a

2 N.E. Durante o processo criativo de **Números**, foram gravados diversos momentos com os exercícios acima referidos. Eis links para alguns deles: 1 – Performance Solo de Hugo, durante os ensaios: <https://youtu.be/KEDOXq7vIE>; 2 – Hugo contando os ritmos: <https://youtu.be/KEDOXq7vIE>; 3 – Hugo batendo os ritmos na mesa: <https://www.youtube.com/watch?v=-ZkX5EEigu6U>; 4 – Ritmo com os estudantes, <https://youtu.be/CRshc2AOJHQ>.

três números da besta, o 666, até chegar num ponto em que não alugava um apartamento ou não viajava em tal data, ou se tinha um encontro importante não pegava nenhuma condução que a soma dos números não desse num número impar. Numerologicamente, o 9 é 0, o que facilita a conta. Digamos, 669 na soma é três: $9=0$, $6+6=12$, $2+1=3$.

Números uma paixão certa. Para terminar, umas frases de Pitágoras, que são um testamento:

“todas as coisas são números”

“aquele que fala semeia, aquele que escuta, recolhe”

“com ordem e com tempo encontrasse o segredo de fazer tudo e tudo fazer bem”

“os afetos se somam, subtraíssem nunca”

“o ser capaz, mora perto da necessidade”

“o universo é uma harmonia de contrários”

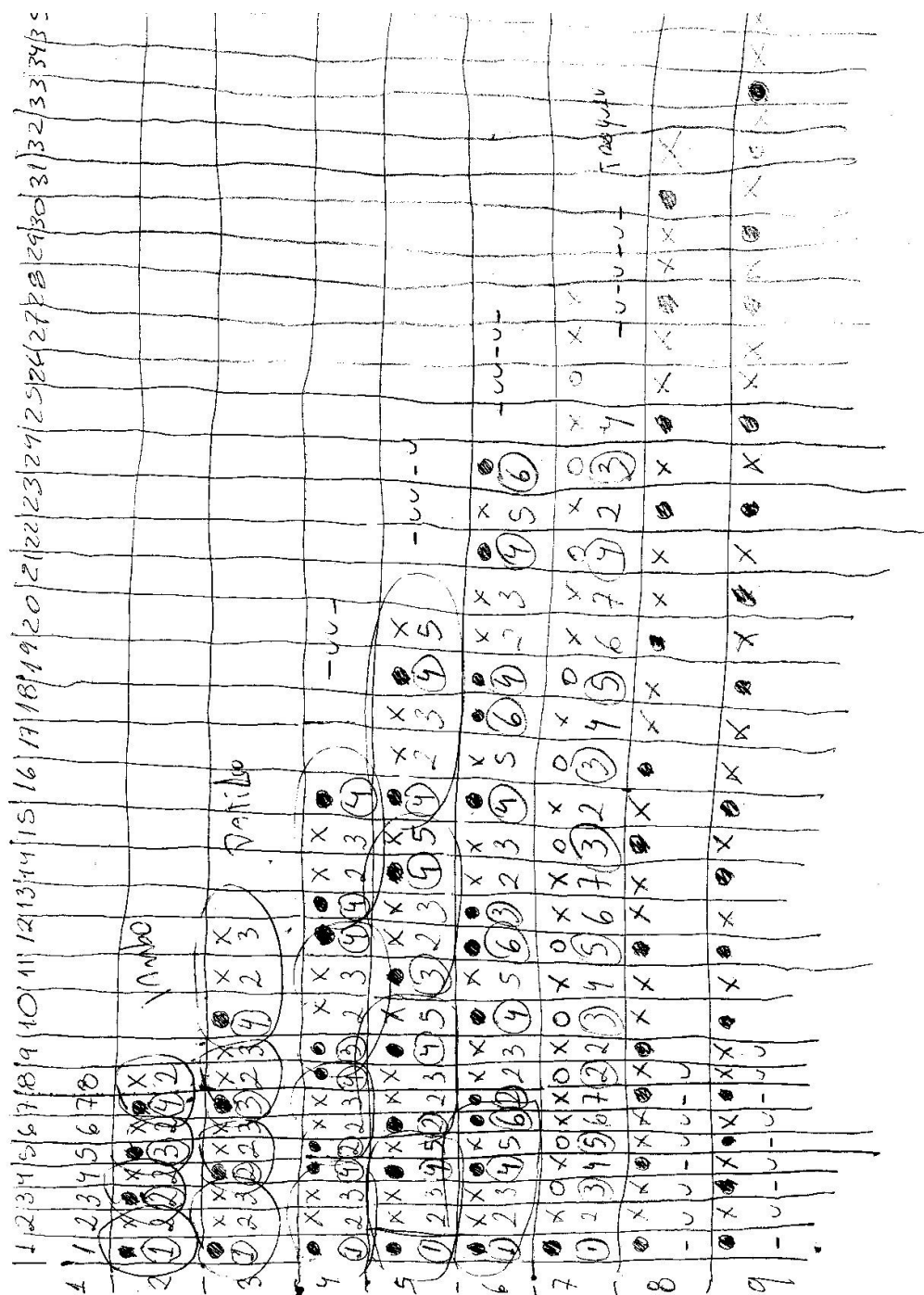
“o homem é a medida de todas as coisas”

“não é livre quem não consegue ter domínio sobre si”

“educai as crianças e não será preciso punir os homens”

ANEXO I

Gráficos com as anotações dos ritmos.



ANEXO II

Transcrição musical do exercício com ritmos propostos por Hugo Rodas³.

The image displays a musical score for a rhythmic exercise, consisting of six systems of two staves each. Each system begins with a measure number and a time signature. The first staff of each system contains a sequence of quarter notes, while the second staff contains a sequence of rests. The time signatures change from 4/4 to 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, and 7/4 across the systems. The notes and rests are placed on a five-line staff with a treble clef.

1 $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

5 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

9 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

13 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$

17 $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$

21 $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$

³ N.E. Essa transcrição com dois sistemas objetivou produzir arquivos de sons para as performances.

25

7/4 7/4 4/4 4/4

29

4/4 4/4 4/4 4/4

33

4/4 4/4 9/4 9/4

37

9/4 9/4

41

45

ANEXO III

Textos Elaborados para o espetáculo **Números**⁴.

⁴ N.E. Elaborado por Marcus Mota, a partir das improvisações nos ensaios, no primeiro semestre de 2011.

1

Eu tenho pouco tempo, todo o tempo do mundo, tudo de uma só vez.

Há duas semanas você me procurou. Duas semanas e mais nada.

Bati na porta três vezes. Eu sei que você estava lá. Ouvi teu coração.

Dividi essa laranja em quatro partes. A melhor eu te dei. Como sempre.

Mê dê apenas cinco minutos. Cinco minutos. Você pode esperar?

Eu vi um gato muito estranho, de seis patas, seis patas rolando na grama.

Meu corpo está fechado. Todos os sete buracos. Nada entra, nada sai.

Oito horas da manhã e você com essa conversa, o dia inteiro essa conversa em meus ouvidos.

Entre mim e você nove passos. E vai ficar assim até a eternidade.

Tive dez amigos, dez amantes, dez irmãos, dez judas, dez prisões.

Quanto você quer para me deixar? Fale: quanto? Onze anjos? Onze luas?

Daqui a doze horas vou estar longe, o mais longe que possa estar, longe de ti.

2

Cai em um fosso, um ponto do céu, a terra ao contrário, um dedo de deus.

Os dois inimigos de deus, a minha fé e a tua descrença, juntos rolando na cama.

Primeiro a mãe, depois o vizinho e por fim o bastardinho: santíssima trindade.

Nesse quarto me criei, o crucifixo plantado em meus olhos, o sangue das vaginas.

Cinco dedos e nenhum dente, a boca murcha a roer a esperança e o amanhã.

O profeta em sua ira esbraveja seis versos, e nenhum deles presta pra nada.

Em sete dias eu posso destruir o mundo, sete dias e tudo se acaba em fogo e estrume.

Parti meu braço em oito pedaços, cada pedaço atirei aos cães, saciei a fome dos cães.

Tenho muitas cicatrizes, caminhos do corpo, nove passos da paixão, nove sóis, nove luas.

Atirei dez pedras e não acertei nenhuma. Dez pedras e teu rosto me sorri.

Contei onze moedas no meu bolso. Eu posso comprar o quiser. E ainda dou o troco.

O maior deus agoniza sozinho cravejado por flechas: doze, no meio do rabo em chamas.

3

O homem mais sábio esquece que uma vez foi pássaro, peixe e pedra, para comer com as mãos escamas, penas e areias.

O homem mais louco pensa uma vez, pensa duas, e se cansa, e corre, e tropeça, e cai, a boca cheia de moscas e sangue.

O homem mais forte segura três cordas, na ponta das cordas três touros, três touros fortes partem as cordas, rasgam o homem.

O homem mais justo acorda de manhã, beija seu filho quatro vezes, e joga da janela do quarto andar de uma mansão vazia.

O homem pior de todos é o que rouba as cartas do vizinho, e as guarda por cinco anos, uma caixa no colo, um sorriso nos lábios.

O homem mais irritante entra em uma festa sem ser convidado, derruba vinho na mesa, e pergunta seis vezes pelo nome da noiva.

O homem mais corajoso treina sete dias por semana, o salto sobre o precipício, a garganta da terra se abrindo, a queda e a escuridão.

O homem mais atraente tira com a pinça oito cílios de cada olho, e os enrola com os dedos, carícia, cuspe e púbis.

O homem mais feroz esgana seu filho com as mãos, enquanto janta os restos de nove onças e nove esposas todas grávidas e castradas.

O homem que mais sabe dançar toca dez instrumentos todos de uma vez, e bate com o pé no chão cheio de catarro, esperma e sutiãs.

O homem que quer viver pra sempre carrega um colar de doze dentes, doze chaves de doze armários em que guarda as chaves que abrem algo que se fechou para sempre.

4

Uma estrela no céu, do tamanho de minha mão. Um mosquito? Um sol encardido.

Céu e terra, a dança maior. Duas almas a rodar, duas crianças discutindo.

Em menos de três dias três planetas se alinharam e por três vezes me escondi em um quarto escuro.

Aquela ali adiante é Cassiopeia quatro patas: a rainha vaidosa agora besta selvagem de cabeça pra baixo.

Cinco estrelas e um desenho abissal: a boca que devora, os olhos em ameaça, a mão que te agarra e fere.

O mesmo céu, seis adivinhos, todos em acordo: nenhuma profecia para quem chegou ao fim.

A noite se envolveu nas trevas, uma chuva sete dias sem parar, parece que a luz se foi, e o céu desabou.

Oito animais correm famintos pelos caminhos do céu atrás da mulher de longos cabelos e muitos véus e pelos azuis.

Cada luzente estrela é uma nota musical: nove escalas, indo e vindo, ondas sobre as outras, irrompendo sobre nossas cabeças.





















Tudo é número, e estou cheio deles. Dez dedos nas mãos, as mãos trêmulas, cansadas de contar.

O imperfeito tem sua medida: não vai passar de onze o seu sinal. Onze apenas, o último mistério, a soma interrompida.

Dividi meu peito em doze pedaços, e não fiquei com nenhum. Abri as janelas, e as estrelas caíram festejando o sacrifício das horas.

ANEXO IV

Tabela com vídeos com os exercícios que registram os ritmos e coreografias que depois levariam para a performance **Números**.

 2011-05-23_21-36-42_627.3gp	23/05/2011 21:37	58,2 MB	Filme 3GPP
 2011-05-23_21-40-35_998.3gp	23/05/2011 21:41	32,9 MB	Filme 3GPP
 2011-05-23_21-41-06_735.3gp	23/05/2011 21:42	17,3 MB	Filme 3GPP
 2011-05-24_18-39-54_758.3gp	24/05/2011 18:39	805 KB	Filme 3GPP
 2011-05-24_18-46-10_693.3gp	24/05/2011 18:47	98,4 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-08-03_724.3gp	25/05/2011 20:08	54,7 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-08-58_522.3gp	25/05/2011 20:11	150,6 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-12-01_806.3gp	25/05/2011 20:14	171,5 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-14-36_989.3gp	25/05/2011 20:33	1,31 GB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-33-16_17.3gp	25/05/2011 20:34	86,6 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-34-35_180.3gp	25/05/2011 20:35	20,8 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-35-18_607.3gp	25/05/2011 20:35	14,5 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-35-56_961.3gp	25/05/2011 20:37	6,3 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-37-30_297.3gp	25/05/2011 20:38	30 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-38-48_596.3gp	25/05/2011 20:39	32 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-39-43_459.3gp	25/05/2011 20:41	79 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-41-34_610.3gp	25/05/2011 20:42	35,9 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-43-25_135.3gp	25/05/2011 20:43	14,2 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-43-46_300.3gp	25/05/2011 20:45	79,2 MB	Filme 3GPP
 2011-05-25_20-45-12_304.3gp	25/05/2011 20:50	336,1 MB	Filme 3GPP

ANEXO V

Convite e Programa do evento **Cenas na Antiguidade**. Este evento integrava o **Seminário Internacional Archai On Pythagoreanism**.



A Embaixada da Itália e a Cátedra Unesco Archai da Universidade de Brasília
Têm o prazer de convidá-lo para a performance teatral
Cenas da Antiguidade
Na quarta-feira, 25 de agosto, às 20h, na Embaixada da Itália -
Sala Nervi

Será realizado um Vin d'honneur oferecido gentilmente pela empresa italiana Zonin.

O espetáculo faz parte das atividades previstas no VIII International Archai Seminar on Pythagoreanism, um seminário internacional de pesquisa dedicado à filosofia itálica antiga que reunirá na Universidade de Brasília os maiores especialistas do tema a nível internacional.

Para confirmar a presença no evento, contate:
eventos.brasilia@esteri.it ou 55 (61) 3442 9900
Maiores informações: www.archai.unb.br
Embaixada da Itália: S.E.S. Av.das Nações, Quadra 807, Lote 30



Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
Cátedra Unesco Archai: sobre as origens do pensamento ocidental – UnB
Estabelecida em 2011
Programa UNITWIN/Cátedras UNESCO



Marque seu encontro com a Itália no Brasil, a partir de outubro.
Experimente essa viagem!

5 *Hugo Rodas* é Doutor notório saber pela UnB, professor pesquisador associado sênior no PPG-ARTE-UnB e artista de múltiplas faces e habilidades, tendo sido premiado como ator, diretor, coreógrafo e cenógrafo.

6 *Samuel Cerkvenik* é artista cênico e mestrando em arte na UnB.

7 *Giselle Rodrigues* é professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB, coreógrafa. Fundou o premiado Basirah e o dirige desde 1997.

“CENAS DA ANTIGUIDADE”

Brasília, agosto de 2011 – A Embaixada da Itália no Brasil em parceria com a Cátedra UNESCO Archai (UnB) apresentam **Cenas da Antiguidade**. O espetáculo é formado por três performances artísticas que envolvem teatro, dança e recursos audiovisuais. Divido em três partes (**Números**, **Vida Pitagórica** e **Danaides**), o programa tem direção de Hugo Rodas⁵, Samuel Cerkvenik⁶ e Giselle Rodrigues⁷ com o grupo Basirah. A apresentação será no dia 25 de

agosto de 2011, às 20h na Sala Nervi da Embaixada da Itália (807 sul). Organizado por Gabriele Cornelli e Marcus Mota, *Cenas da Antiguidade* é um convite à reflexão, à sensibilidade e ao conhecimento.

Em **Números**, Hugo Rodas traz ao público uma performance de inspiração pitagórica, que se estabelece a partir da relação entre movimentos, tempo, números e sons. **Números** é o resultado de uma pesquisa desenvolvida por Hugo Rodas e apresentada por estudantes e artistas que integram esta linha de pesquisa na UnB.

Representar o texto *Vida pitagórica* de Jâmblico sem palavras, apenas com movimentos. Esse é o desafio de **Vida Pitagórica**, uma performance solo executada por Samuel Cerkvenik. Durante 15 minutos, o artista e pesquisador representa imagens e ações atribuídas à formação integral na educação pitagórica que foram apropriadas e transformadas cenicamente.

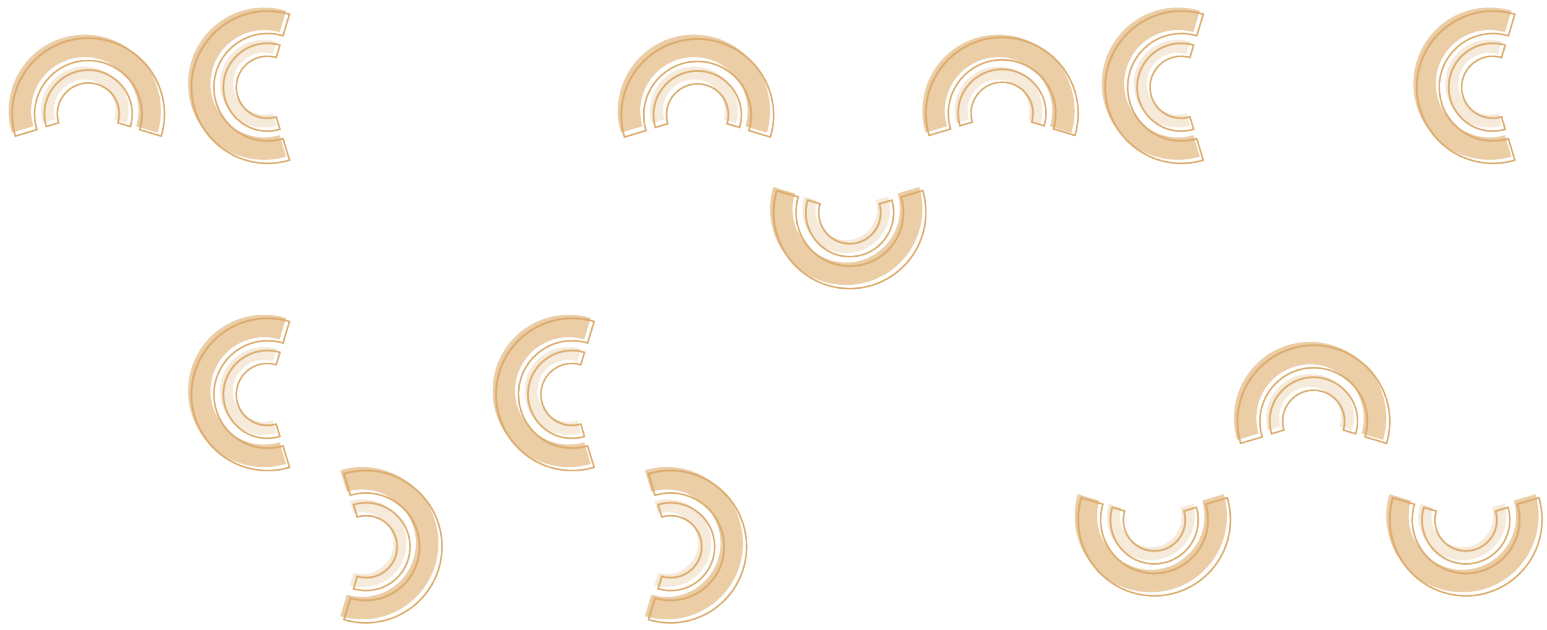
Já em **Danaides**, as diversas correlações entre movimento, som e palavra revisitam o mito das cinquenta mulheres que assassinam seus noivos na noite de núpcias. O encontro entre dança contemporânea e mitologia grega é o ponto de partida para a elaboração do espetáculo encenado pelo Grupo Basirah e dirigido por Gisele Rodrigues.

Cenas da Antiguidade participa do contexto intelectual que norteia o Seminário *On Pythagoreanism – VIII International Archai Seminar* a ser realizado de 22 a 26 de agosto de 2011 na Universidade de Brasília (www.archai.unb.br).

Recebido em: 05/01/2019 | Aprovado em: 03/03/2019



TEXTOS E VERSÕES



TEXTOS E VERSÕES

ABU HASSAN¹

Mércia Pinto
Universidade de Brasília – UnB

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24889>

RESUMO

A primeira parte deste texto comenta a vida de Carl Maria von Weber e as circunstâncias em que foi concebido seu “Singspiel” **Abu Hassan**, terminando com a tradução dos diálogos e canções desta obra.

Palavras-chave: Ópera, Literatura, História da Música.

ABSTRACT

*The first part of this text comments on the Carl Maria von Weber's life and the circumstances in which his "Singspiel" **Abu Hassan** was conceived, ending with the translation of the dialogues and songs of this work.*

Keywords: Opera, Literature, Music History.

1 Comentários e Tradução do texto da ópera, apresentada pelos alunos do Departamento de Música da UnB sob a orientação da Prof. Irene Bentley em Junho de 2018 no Auditório da ADUnB/ UnB.

Opera Cômica (*Singspiel*) em um ato
Música de Carl Maria Von Weber (1786-1826)
Libreto de Franz Carl Riemer (1768-1822)

Iniciado pelo pai nas peregrinações inerentes ao cotidiano de uma trupe ambulante, a vida de *Carl Maria von Weber* foi sempre marcada pelas preocupações materiais e os cuidados com a saúde. Nascido em Eutin/Ostholstein, herdou de sua infância doentia um permanente diminuição no osso da perna direita. Aos 24 anos enquanto pendulava trabalhando entre Darmstadt e Mannheim, compunha também seu *Abu Hassan*. A concepção musical deste “Singspiel” reflete a segurança e o crescimento que o compositor adquirira com a aquisição de amigos nestes dois novos ambientes de trabalho. Suas inúmeras cartas atestam esta fase na qual a despeito da miséria em que ele e seu pai sempre viveram, tenta com alegria organizar os músicos de todo o país em torno da ideia da modernização da música alemã.

O ambiente político da Europa não era dos mais tranquilos. Weber perdia postos em inúmeras cidades ao mesmo tempo sonhava com a ideia da identidade da música germânica. As guerras napoleônicas de anexação batiam a sua porta repercutindo no destino dos pequenos estados alemães e ele via-se também na inevitável confrontação de estar envolvido em muitas dívidas. Seu libretista *Franz Karl Riemer* (1768-1822) também não estava em melhor situação. Mesmo assim os dois esqueceram as dificuldades e se uniram para criar um reino oriental distante, onde personagens e ambientes idílicos exalavam perfume de Almíscar.

Da leitura de uma antiga edição alemã das “Mil e uma noites”, Reimer retira situações, momentos de estórias e nomes de personagens destes contos para dar identidade a pequena peça. *Abu Hassan* e sua esposa *Fatime* formam o casal de endividados contra os quais uma horda de agiotas torna-se poderosa. De início a peça recebeu o nome de **Burlesca dos Agiotas**. Surge então a dúvida de

como classificar o trabalho. É uma ópera cômica? E porque não dizer “Buffa”? Não! Na verdade ela é um “Singspiel”. Os diálogos alternados com canções, a deliciosa ironia sobre as lutas entre o bem e o mal e as lições morais guardam mais semelhança com estes apreciados dramas encenados na época.

O Califa *Harun al Rachid*, aparece como senhor sobre todos os mundos, vivendo no meio do esplendor, entre plumas e divindades, pajens e odaliscas². Sua esposa *Zobeide*³ também é personagem de inúmeras das estórias contadas por *Shera(e)zade*. O próprio *Abu Hassan*⁴ em suas características assemelha-se em muito, a momentos do personagem do conto **O Adormecido desperto**⁵, fundamental no desfecho do conflito da obra em questão.

Considerado “pai” do romantismo musical, é lembrado e homenageado como grande orquestrador e um dos primeiros regentes a conduzir a orquestra de pé com a batuta na mão. Weber foi também um dos maiores pianistas de sua época sendo colocado ao lado de Hummel, Moschelesk, Kalkbrenner e Czerny. Deixou também um testemunho autobiográfico **Tonkünstlers Leben**, escrito entre 1909 e 1829. São relatos, narrativas, sátiras, idéias, versos, numa escrita imaginativa sobre a vida do artista na época. Influenciado por E.T.A.Hoffmann e por Tieck, planejava também escrever uma “Musikalische Topographie Deutschland”, um mapeamento dos músicos viajantes na Alemanha de sua época. Morreu em Londres enquanto realizava um tournee, tentando garantir o sustento financeiro da esposa e dos dois filhos. Herdeiro da tradição clássica, concebe suas melodias em termos instrumentais alternando beleza, carinho, humor, delicadeza, elegância e contrastes entre seus personagens. A partitura de **Abu Hassan** é fértil em interessantes momentos musicais e em nada diminui seu valor pela comparação inevitável com o tema da ópera **O Rapto do Serralho**⁶ de Mozart.

ENREDO

Numa atmosfera alegre, Abu Hassan e Fatime cantam um dueto *Liebes Weibchen, reiche Wein* (querida esposa, passe-me o vinho). De fato, no lugar de vinho, conservas ou massas folhadas, há somente uma parca refeição de pão e água. O casal gastara todos os seus tostões com coisas supérfluas. A situação é crítica. Nenhum credor os deixarão em Paz. O único que pode lhes ajudar é Omar, o grande agiota. Mas para resolver o problema, ele pede o amor da bela Fatime, que recusa suas propostas numa carta cheia de rancores. Desesperado, o casal discute e pensa em como resolver a questão sem que Fatime ceda a chantagem do velho asqueroso! A sugestão de Abu Hassan é brilhante! *Wir sterben beide!* Simularemos nossa morte, disse ele! Levava em conta o velho costume de sua terra, onde o Califa Harun al-Rachid e a sultana Zobeide costumavam doar

2 Ver entre outras, **A favorita do Califa Harun al Hachid** in **1001 Noites**. p. 425. vol. II

3 Ver entre outras, **História de Zobeide**. In **1001 Noites**. p. 189 vol. I

4 Ver entre outras, **História de Abu Hassan** in **1001 Noites**. p. 422 e 363. Vol. II

5 Ver **1001 Noites**, p. 219. Vol II

6 A obra de Mozart passa-se na Turquia. Pedrillo embriaga Osmin e depois o Pachá o perdoa. Na ópera de Weber, o Califa perdoa o casal de devedores e o agiota. O casal simula estarem mortos mas Abu Hassan levanta-se prontamente e Zobeide ressuscita Fatime.

uma quantidade de dinheiro para os custos dos funerais dos habitantes de seus domínios. Imediatamente o casal põe seu plano em ação: simulariam a morte um do outro e receberiam da Sultana e do Califa as duas quantias; o suficiente para pagar suas dívidas com os credores. Acordado o plano, Fatime apressa-se para chegar ao palácio da Sultana anunciando a morte do marido, enquanto Abu Hassan numa ária *Was nun zu machen-Ich gebe Gastereien mit Liedern und Tänzen* imagina-se festejando antecipadamente o sucesso de sua artimanha. Mas seu humor festivo é abruptamente interrompido pela chegada de Omar, seguido pelo grupo de credores. *Geld, Geld, Geld!* é o grito que ele ouve acompanhado da recusa do grupo em lhe fazer um novo empréstimo. O pobre homem invoca a paciência de Omar e seus comparsas. Paciência! Me dê pelo menos mais um dia, implora! Diante da negativa do grupo, humilha-se ainda mais e pede para esperarem pelo menos até à noite. Finalmente Omar anuncia sua proposta: esperaria não por causa dele, mas por Fatime que estava sofrendo muito com aquela situação. Omar então convida os credores para irem a sua casa resolver a questão, mas avisando a Abu Hassan que voltaria em seguida.

Trazendo um saco cheio de moedas de ouro, entra em cena Fatime e conta para seu esposo como a Sultana recebeu a notícia de sua morte. Arrependido, Hassan canta a promessa de nunca mais manchar de lágrimas as faces de sua amada *Tränen sollst du nicht vergiessen*, enquanto Fatime o interrompe com a frase: “as lágrimas são o orvalho do amor” (*Tränen sind der Tau der Liebe!*) Este pequeno jogo continua mas a nova fase do plano precisa ser concretizada e Abu Hassan precisa correr à casa do Califa para lamentar a morte de sua amada.

Fatime tinha simplesmente terminado de cantar sua ária *Wird Philomene trauern* (Se Filomene⁷ estará de luto) quando Omar aparece novamente, desta vez tentando envolver amorosamente a esposa do seu devedor. Explica que agora ele é o único credor do casal, pois comprou suas dívidas e lhe mostra o maço de papel das notas promissórias. Com certeza ela sabe qual o objetivo de Omar... e bajulando habilmente o velho lascivo, consegue com um leve beijo, *Siehst du diese grosse Menge* (Estais vendo tudo isso aqui?), extrair as notas promissórias de seu bolso.

Quando Abu Hassan retorna, Fatime tem trancado o gorducho dentro do armário da sala e sussurra para o marido a ária *Der Vogel ist Gefangen* (O pássaro foi capturado). Tomado pelo ciúme Abu Hassan pergunta pela chave do armário e grita exigindo-a! Tremendo de medo e preso dentro do armário, Omar entende seu destino. O *Weh! Nun wird er bald entdecken dass ich mich hier im Netze fing* (O, Desgraça! Logo ele vai descobrir que caí na sua armadilha!).

Entretanto, a alegria do casal dura pouco. Para seu horror eles avistam Mesrur, o conselheiro do Califa que se aproxima. Rapidamente Hassan finge

Philomene ou Filomena. Significa “mulher que ama fortemente”. A Hagiologia menciona também Santa Filomena, que viveu no Sec III D.C. Foi uma jovem destinada a ser esposa do Imperador Diocleciano. Negando-se a casar com o tirano, foi torturada várias vezes e finalmente executada. Relevante lembrar que sua vida só ficou conhecida no fim do sec. XIX, portanto muito depois da composição de Weber. Mais interessante para compreender a canção N. 5, é a informação da mitologia. Philomene é filha de Pandeon, rei de Atenas. Foi violentada por seu cunhado Tereu, rei da Tracia. Para impedir que ela contasse à sua irmã Procne, ele corta-lhe a língua. Apesar disso, Philomene conseguiu contar, bordando o acontecido numa tela para a irmã. Ao saber do crime do marido, sua esposa mata o filho do casal, Itis, e serve sua carne ao conjuge que passou a persegui-las. Para escapar de Tereu as irmãs pediram ajuda aos Deuses que as transformaram em pássaros: Philomene num Rouxinol e Procne numa andorinha. Tereu depois foi transformado numa pulpa.

estar morto e Fatime mostra toda a sua tristeza com a canção *Hier liegt, welch martervolles Los, das Liebste was ich habe*. Que tortura! Aqui está o tesouro mais raro que eu tive na vida, lamenta.

Para comprovar se os dois estavam realmente mortos, Mesrur tinha sido enviado, pelo Califa pois ele e sua esposa tinham feito uma aposta pra saber qual dos dois tinham morrido primeiro: Fatime ou Abu Hassan. O emissário então corre para avisar ao patrão, enquanto Omar ainda preso dentro do armário, treme de medo. Trio e coro cantam *Ängstlich klopft es mir im Herzen* (meu coração bate de ansiedade).

Uma música solene anuncia a vinda do Califa. Agora ambos, Fatime e Abu Hassan estão deitados no sofá, fingindo-se de mortos. O Califa e sua esposa se aproximam acompanhados de sua corte. *Bei dem Grossen Propheten tausend Goldstück würde ich demjenigen geben, der sagen könnte, wer von beiden zuerst gestorben ist* (Pelo grande profeta, 1.000 moedas de ouro para aquele que me disser qual dos dois morreu primeiro). Abu Hassan levanta-se rapidamente e canta *Beherrscher der Gläubigen, ich bitte um die tausend Goldstücke, ich bin zuerst gestorben* (Meu senhor, eu reclamo as 1.000 moedas de ouro! Fui eu que morri primeiro). Pelo comando de Zobeide, Fatime também retorna à vida. Abu Hassan e a esposa contam então sua precária situação e se queixam da tentativa de suborno feita por Omar. O Califa ordena então seu castigo: que ele fique por mais um tempo preso no armário. Uma alegre canção para o soberano, finaliza o espetáculo. *Heil ist dem Haus, dem der Kalif sich naht* (Feliz é o lar que é visitado pelo Califa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

As Mil e uma Noites (vols I e II). Apresentação de Malba Tahan. Versão de Antoine Galland. Edições de Ouro/2001.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Vol. XX) Stanley Sadie Editores.

Massin, Jean e Brigitte. **História da Música Ocidental**. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro 1997.



PERSONAGENS

Abu Hassan, favorito do Califa.

Fatime, esposa de Abu Hassan.

Harum al Rashid, Califa.

Zobeide, esposa do Califa.

Omar, o agiota.

Zemrud, conselheira da esposa do Califa.

Mesrur, conselheiro do Califa.

DIÁLOGOS E CANÇÕES

ZEMRUD

Quero contar-lhes a estória de Abu Hassan e sua viva esposa Fatime. Ela se passou há muitos anos na corte do Califa de Bagdá. Até hoje esta brincadeira é contada e começou da seguinte maneira: como de costume, o dinheiro do nosso amigo Abu Hassan tinha acabado e desta maneira durante muitos dias não havia para ele e sua fiel Fatime nada mais que pão e água.

CANÇÃO I – DUETO

LIEBES WEIBCHEN, REICHE WEIN.

ABU

Querida esposa, dá-me uma taça de vinho.

FATIME

Nem branco nem tinto.

Mahomet proíbe isso!

ABU

Certo, mas escondido, dá para colocar só um pouquinho!

FATIME

Ah! queres água?

ABU

Não! A água me adocece! Quero Lagosta, torta de cerejas!

FATIME

Comilão!

ABU

Algo com massa folhada!

FATIME

Aqui só temos pão!

FATIME E ABU

Pode alguém viver desta maneira?

... é só isso que temos?

Pão e água, água e pão?

FATIME

Agora vou cantar pra ti uma pequena canção.

“Com o primeiro raio de sol da aurora”.

ABU

Isso é desesperador! Tenha piedade!

FATIME

Logo eu matarei tua fome!

HASSAN

Pão e água, que refeição maravilhosa! Mas é assim acontece com os homens cujas mulheres sabem cantar melhor do que cozinhar.

FATIME

Tú és um brincalhão! Eu me calo por preservar o amor matrimonial!

Tú gastastes nossos poucos tostões. Mereces também perder a última jóia preciosa que tens.

HASSAN

Como? Eu tenho uma jóia? Deixa-me então abraçar-te minha querida Fátime!

E depois vai correndo até onde possas vende-la!

FATIME

Impertinente! Me parece que és capaz de vender a própria mulher!

HASSAN

Como? A jóia seria tú? Então eu me alegrei em vão?

FATIME

Tú es um grosseiro, um desrespeitoso! Saibas que aqui neste lugar tem gente que está disposta a se colocar a meus pés e me presentear com suas riquezas.

HASSAN

Excelente! Muito bem querida Fatime! Não poupe minhas emoções. Então me cite o nome de um só idiota que estaria tão generosamente disposto a remunerar sua infidelidade!

FATIME

Pois vou dizer! É o rico Omar! O agiota confidente do nosso estimado Califa.

HASSAN

Omar? Aquele pão duro avarento? *(risos)*

FATIME

Pois crê e escuta-me ! Ele mandou-me secretamente essa carta. *(com uma folha de papel na mão ela lê)*

“Belíssima Fatime! Meu coração está em chamas por ti!”

Veja aqui *(com a mão na carta ela continua lendo)*

“Apaga a chama que me abrasa o coração, atende meus apelos e com isso serás a dona de minhas riquezas. Permite a esse teu escravo beijar até a poeira por onde teus pés pisam”.

HASSAN:

... e o que tú lhe respondestes?

FATIME

Respondi que eu o odeio! Que tenho nojo dele!

HASSAN

Bravo! Bem feito!

Mas sabe? Talvez deveríamos nos aproveitar desta situação, já que temos muitas dívidas!

FATIME

Oh! Alah nos ajude!!! Faça-nos encontrar um meio de nos libertar desta situação *(miséria)*.

ZEMRUD

Assim os dois ficaram sentados, refletindo por muito tempo em como se livrar das dívidas.

“Precisamos de dinheiro, falava Hassan. Ela gemia e queixava-se.

Subitamente lhe veio a ideia salvadora.

HASSAN

Escuta! Nós vamos morrer!

FATIME

Tú es louco? Morrer?

HASSAN

Sim! Escuta! Tú corres para encontrar Zobeide e anuncia o meu falecimento. Como é costume nesta terra, ela vai te dar um saco de dinheiro a que temos direito para os custos do meu funeral. Depois vou fazer o mesmo papel junto ao Califa anunciando tua morte. Que tal? Espero que ele não seja menos generoso (*risos*).

FATIME

Parabéns, essa ideia é excelente!

HASSAN

Corra meu amor! E anuncie a minha morte. Exagere com gestos e palavras e soluços!

FATIME

Adeus meu esposo morto. Adeus!

HASSAN

Lá vai ela! A comédia começou!

Minha esposa querida! Se nosso plano vencer, toda nossa miséria chega ao fim.

CANÇÃO 2

ICH GEBE GASTEREIEN.

ABU

O que eu vou fazer com todo o dinheiro do mundo?

Vou fazer uma festa com cantos e danças.

No lugar de honra sentará minha doce mulhersinha e com flores lhe farei uma coroa. Ela vai brilhar ao meu lado e será a rainha da festa.

Êi, escravos!

Tragam vinho!

Não percam uma só gota!

Encham a taça com um pouco mais!
Eu bebo por você minha querida,
porque você vive perto do meu coração!
Hoje devemos cantar, deixem vir logo, logo o Alaúde!
Cantando dançando e bebendo, deixa-se a dissonância da vida para traz!
Oh Fatime!
minha querida, que tão ternamente fala comigo,
acredita-me:
o som do Alaúde pintará meu amor que sempre,
sempre a ti se renderá.
Quero viver e morrer somente para ti.

ZEMRUD

A felicidade de Abu Hassan era muita, mas só até o momento em que abriu a porta de sua casa pois Omar, o agiota do Kalifa estava à sua frente. E junto com ele os credores de Hassan, todos ao mesmo tempo exigindo energicamente seu dinheiro.

CANÇÃO 3

CORAL DOS CREDORES (GELD, GELD, GELD). GELD!, GELD!, GELD!

CÔRO

Dinheiro, dinheiro, dinheiro! Não podemos mais esperar! Senão no fim seremos tidos como uns bobos. Dinheiro, dinheiro, dinheiro!

ABU

Tenham paciência, esperam somente um dia ou pelo menos até a noite!

CÔRO

Não, não, não! Seu prazo expirou e sua dívida tem que ser paga a cada um de nós!

ABU *(recitativo)*

Meu senhor! Tenha misericórdia, estou numa maldita dificuldade. Deixe isto por menos!!

OMAR

Não por você, mas por Fatime.

ABU

Ah! Fatime!

OMAR

Tua imprudência leva esta pobre mulher a sentir-se muito infeliz!

ABU

Não resolva este assunto por pena!

OMAR *(para o grupo de credores)*

Venham até minha casa! Lá conversaremos e as reclamações serão canceladas. Estão satisfeitos?

CREDORES

Sim, sim, sim. Nós estamos muito contentes!

ZEMRUD

Conseguido finalmente se livrar dos credores, a felicidade de Hassam era perfeita, especialmente quando Fatime voltou do palácio do Califa trazendo um saco de moedas de ouro.

FATIME

Veja só, que maravilhosa recompensa nos trouxe a tua morte.

HASSAN

Realmente! Um saco cheio de moedas de ouro! Estamos salvos! Mas tu deves saber o que aconteceu nesse meio desse tempo. Omar apareceu!

FATIME

Oh Deus!

Ele veio com toda a sua turma de credores! Exigindo de imediato seu dinheiro!

FATIME

E você, o que fez?

HASSAN

Eu paguei!

FATIME

Como então? Sem dinheiro?

HASSAN

Sem dinheiro, sim! Eu disse a ele que tú o procurarias, disposta a aceitar sua corte!

FATIME

Meu Deus!

HASSAN (*risos*)

O velho pecador caiu na armadilha, mordeu a isca! Levou toda a turma para sua casa e neste momento está pagando todas as minhas dívidas!

FATIME

Pelo Profeta!

HASSAN

Mas agora vamos falar de ti! Como nossa querida patroa reagiu à minha morte?

FATIME

Ah! Ela ficou fora de si. Sua dor é imensa. Faz pena ver seu sofrimento. Vi com meus olhos como ela chorava.

HASSAN

... e tu?

FATIME

Ora, eu chorava junto com ela!

HASSAN

Querida Fatime, podes crer que estas devem ser as últimas lágrimas que perdes por mim!

CANÇÃO 4

THRÄNEN SOLST DU NICHT VERGIESSEN.

ABU HASSAN

Nunca mais lágrimas amargas rolarão ou mancharão tuas faces. Te protegerei amada e verdadeiro coração que adoça a vida.

FATIME

As lágrimas são o orvalho do amor,
Sob o qual ele floresce, protegendo a floração fresca e bela.

ABU HASSAN

Prove-me este amor!

FATIME

Já está provado.

ABU HASSAN

Humor, raiva e falsidade!

FATIME

Quando não há falsidade por perto. Não existe preocupação.

FATIME E ABU HASSAN

Quando não existe falsidade no coração o amor dura para sempre. Cercados de alegria e afeição nós passaremos nossos dias.

HASSAN

Agora vou correr para o Califa. Anunciar a tua morte antes que ele tome conhecimento do meu falecimento. Adeus Fatime!

Fatime adeus! ... ainda bem que isto é uma brincadeira!!!

FATIME

Eu amo meu marido!... O que seria minha vida sem ele!!!

CANÇÃO 5**WIRD PHILOMELA TRAUERN.****FATIME**

Será que Filomene estaria feliz se ela fosse libertada da sua gaiola e saltasse dando voltas e voltas, sentindo o perfume das flores? Olharia timidamente através da janela de uma casa abandonada e então expressaria sua alegria em canções de agradecimento.

Levantaria as pequenas asas e então voaria para o infinito éter.

Abrindo seu voo e cantando, iria para perto do trono eterno do céu, regozijando-se sentindo-se livre.

Então, Abu Hassan meu querido esposo, eu vivo somente quando estou perto de ti. Quando estiveres sozinho e não puderes mais me afagar, estarei ligada a ti pelas correntes do amor. E nesta doce servidão entendo que só o amor preenche a vida!

Quando as tristezas vierem com suas monótonas sombras!

Querido esposo Abu Hassan, o que será da vida sem você!

ZEMRUD

Enquanto Abu Hassan anunciava a morte da sua querida esposa para receber

a sacola com ouro, Omar entrava pela segunda vez na casa do casal.

OMAR

Perdoe-me bela Fatime! Estou procurando seu marido.

FATIME

Ele esta na casa do Califa.

OMAR

Eu não quero lhe molestar porque afinal não tenho nada a esperar da sua boca senão ofensas... palavras que me ferem.

FATIME

Tú não me conheces bem, Omar! Porque deveria eu te ofender?

OMAR

Tú sabes que eu te amo, que eu te adoro.

FATIME

Ora veja! Que honra!

OMAR

Teu marido tem dívidas consideráveis!

FATIME

Sim, eu sei! Eu também fico angustiada quando penso no exército (*batalhão*) dos nossos credores.

OMAR

Eu me permiti assumir todas as dívidas dos seus credores. Agora o único credor está a sua frente. Sou eu! Mas acredite-me, eu não venho com intenções hostis!

CANÇÃO 6 – DUETO

SIEHST DU DIESE GROSSE MENGE

OMAR

Este grande lote de promissórias, somam uma grande quantia. Você não perderá sequer um. Todos eles agora me pertencem.

FATIME

Quem escapa da multidão! Será que nosso destino vai mudar? Nós estamos em suas mãos! Eu quero entender.

OMAR

Você me ama?

FATIME

Eu não posso lhe odiar.

OMAR

Fale-me sem rodeios! Vamos, coragem!

FATIME

As aparências muitas vezes enganam!

OMAR

Não esconda nada!

FATIME

Não, sim, não, sim, não...

OMAR

A bobinha foi capturada e caiu no meu plano inteligente.

FATIME

Ele pensa que eu fui capturada, e seu plano teve sucesso!

OMAR

Você me ama, você me ama querida!

FATIME

Eu amo, eu amo, eu amo? Não, não!

OMAR

Oh! Encontre-me um quartinho! Basta um minúsculo lugarzinho!

FATIME

Eu não sei! Agora estou um pouco inquieta!

OMAR

Siga meu conselho! Um beijinho só, para fortalecer nosso amor. Isto significaria uma prova!!! Um beijo significa que você acredita em mim! Que aceitou minha proposta!

CANÇÃO 7

DUETO. ICH SUCHE UND SUCHE IN ALLEN ECKE.

FATIME

Eu procuro e procuro em todo canto!
Onde estará esta maldita chave?

ABU HASSAN

Antes de eu ir à casa do Califa, eu a vi pendurada no buraco da fechadura do armário.

OMAR

O Deus! Ele já, já vai descobrir que estou aqui preso nesta armadilha!

ABU HASSAN

Apesar do meu sangue frio, acho que estou enciumado!

FATIME

Se alguma vez dei motivos, você deve ter suas dúvidas a meu respeito.

FATIME E ABU HASSAN

Ele não sabe como entender o medo. E implora em vão aos céus. Nunca mais vai escapar!

OMAR

Eu não entendo este medo. Oh, Maomé! Eu te imploro. Eu gostaria de estar fora disso tudo, mas eu te peço, não me abandones!

ABU HASSAN

Provavelmente deve haver um amante seu escondido neste armário! Vou puni-lo imediatamente. Meus olhos raivosos o descobrirão!

FATIME

Que presunção foi despertada tão cedo na sua alma!

ABU HASSAN

Você escondeu a chave do armário, aposto! Se você não encontrar eu vou explodir esta porta!

ABU HASSAN

Veja aqui! *(pegando rapidamente a chave)*

OMAR

Desgraçado de mim!

FATIME

Você está perdido! Ele prometeu lhe matar e nada o libertara. Ele está vindo!

ABU HASSAN

Está aterrorizado com a morte. Eu prometi mata-lo e nada o libertará.

OMAR

Eu estou perdido ele está vindo e prometeu me matar. Eu preciso gritar por socorro!

ZEMRUD

Omar esperava ter uns momentinhos de amor com Fatime. Já tinha até devolvido para ela todos os certificados da dívida. Mas quando ele com gestos sedutores tentou se aproximar da sua desejada e bela Fatime, ela gritou:

FATIME

Meu Deus! Omar, qual é o problema? O que tens?

Em seguida ela sussurrou apressadamente:

FATIME

Espera um pouco! Escuta! Estamos perdidos, meu marido está chegando. Olhá lá!

ZEMRUD

A confusão se instala na casa do casal.

FATIME

O que vamos fazer. Me ajude, Alah, me salve!

FATIME

É tarde demais para fugir! Entre neste armário!

ZEMRUDE

Assim Fatime decidiu esconder Omar dentro do armário que ficava na sala. Abu Hassam por sua vez, também estava feliz por ter recebido um bom dinheiro do Califa para o enterro da sua querida esposa. Entra em casa e dá a notícia a sua amada.

HASSAN

Veja só que rica a porção que eu consegui!

FATIME

Pssit! Calma! Eu o prendi lá no armário.

HASSAN

Quem?

FATIME

O pássaro sedutor! Esse vagabundo. ... e aqui estão todas as nossas promissórias compensadas!

HASSAN

Excelente!

Mas espera! Nós vamos fazê-lo transpirar sangue de tanto medo!

FATIME

Ótimo! O armário está trancado!

HASSAN

Mas porque?

Cadê a chave? Eu preciso da chave. Quero tê-la!

ZEMRUD

Abu está com ciúmes. Um leve pensamento de suspeita de que Fatime, cedeu aos encantos de Omar. Está com medo do que possa acontecer com ele. Já perdi tudo que tinha e não posso agora perder uma mulher como Fatime: corajosa, afetuosa e trabalhadora, pensou! Mesmo assim eles ficam brincando e metendo medo no velho Omar que transpirava assustado.

Em seguida Fatime viu Mesrud, o conselheiro do Califa que aproximava-se de sua casa.

FATIME

Pssit. Ele está chegando!

ZEMRUD

Ele entra e se depara com o suposto cadáver de Fatime.

MESRUR

Pelas barbas do profeta! O califa ganhou a aposta!

HASSAN

O que dizes? Uma aposta?

MESRUR

Imagina! O patrão dos fiéis falou com sua esposa, da morte da bela Fatime! Mas a esposa do Califa achava que era Abu Hassam que teria falecido! De início eles discutiram. Mas finalmente concordaram em fazer uma aposta. E como estou vendo, meu patrão ganhou a aposta e é Fátime que realmente está morta.

HASSAN

Pelo amor de Alah, ali está ela morta.

MESRUR

Acalme-se pobre homem, eu venho para trazer uma mensagem alegre de meu patrão!

ZEMRUD

Mesrur correu rapidamente para confirmar ao Califa de que realmente Fatime teria falecido. Afinal ele tinha visto com os próprios olhos!

(Nisso entre em cena, Zobeide que se apresenta dizendo ter sido ela a mandar Zemrud, sua dama de companhia, para a casa de Abu Hassam.)

ZEMRUD

Vocês agora já devem saber que sou a dama de companhia de Zobeide (risos).
... mas os nossos heróis devem ter me visto chegar.

A verdade é que quando eu entrei na casa deles, encontrei Fatime desesperada na cama do falecido Abu Hassan.

ZEMRUD

A impertinencia dos homens já e demais! Pobre Fatime! O Califa jura pelas barbas do profeta, que não teu marido, mas tú é que morrestes.

FATIME

Eu queria estar deitada aqui ao invés dele.

ZEMRUD

Nada disso querida Fatime! Melhor dez homens mortos que uma única mulher! Eu lhe peço que deixe-me vê-lo pessoalmente porque eu tenho que jurar que ele realmente está morto.

FÁTIME

Olhe! Aqui está ele deitado. Que pena! O meu melhor lado, que boa alma era ele!

ZEMRUD

Pobre Abu Hassan. Pobre Fatime!

Mas que estranho!

Ele nem parece como outras pessoas honestas quando falecem!

FATIME

Ele era muito jovem! Eu mesmo nem posso acreditar.

CANÇÃO 8

ÁRIA HIER LIEGT, WELCH' MARTERVOLLES LOOS.

FATIME

aquí está meu amor!

Tão honesto, tão corajoso!

Jaz aqui, vai para debaixo da terra.

Por favor, leva-me também ao túmulo.

Ah! Como eu ficaria feliz em morrer, para integrar-me a ti.

Mas depois do mandado do destino você morre e eu tenho ainda que viver!

ZEMRUD

Acalma-te. Tú és ainda muito jovem e bonita e Abu Hassan não é o único homem nesse mundo. Adeus!

Assim eu deixei Fatime para confirmar a minha patroa a morte de Abu Hassam.

Evidente que nossos dois heróis não se sentiam muito bem naquela situação.

A coisa estava complicada! Tinham começado muito bem sua brincadeira, e não imaginavam como ela iria terminar?

CANÇÃO 9 – TERCETO E CORO

ÄENGSTLICH KLOPFT ES MIR IM HERZEN.

FATIME E OMAR

O! meu coração está batendo doidamente! Até onde poderá o destino nos levar? Só um milagre nos salvará!

ABU

Querida esposa!

FATIME

Você ainda pode brincar?

ABU

Porque não?

FATIME

Esta situação! O que podemos fazer?

ABU

Pergunta tola! Nós podemos pensa-la mais tarde!

FATIME

Estou muito preocupada!

ABU

Preocupada? Eu estou é desesperado!

FATIME

Você ouviu?

ABU

Por Alah, alguém está vindo!

FATIME

É Zobeide!

ABU

... e o Califa!

FATIME, ABU E OMAR

Por Alah! Eles estão vindo! Medo e tremores nos paralisam! Não sabemos o que pode acontecer!

ABU (*dirigindo-se a Fatime*)

Rápido, rápido, deita-te no divã! Com as pernas viradas para Meca, vamos!

FATIME

Certo! Eu já estou mesmo quase morta!

ABU

Você ficará morta um tempinho mas ressuscitará num mundo melhor!

FATIME

Nós estamos num sério dilema!

ABU, OMAR

Rápido! Calma! Calma! Agora, boa noite!



CÔRO

Abram-se todas as portas. Curvem-se até as poeiras do chão simples mortais! Reverenciem o Califa que está chegando!

CALIFA

O que eu estou vendo! Os dois mortos? Eu não entendo mais o mundo. Me foi reportado a morte da bela Fatime, mas a minha esposa recebeu a informação da morte de Hassan.

...A questão agora é: quem morreu primeiro?

MESRUR

Quando eu entrei na casa encontrei Fatime morta. Então o senhor ganhou a aposta.

ZEMRUD

Mas eu achei Fatime ao lado da cama de Abu Hassan morto. Então o senhor perdeu a aposta.

CALIFA

Eu juro pelo grande profeta, eu vou dar mil peças de ouro a quem morreu primeiro.

ABU HASSAN *(levantando-se apressadamente)*

Senhor, fui eu! Eu morri primeiro. Solicito as mil peças de ouro.

CALIFA *(Assustado)*

Mas o que significa isso!

ABU HASSAN

A sua graça me ressuscitou!

CALIFA

E Fatime, a tua esposa?

FATIME

Eu vivo meu senhor! Perdoe-me, eu estou viva!

ABU HASSAN

Somente a miséria nos deu esta idéia. Veja aqui essas promissórias. Todas elas estão em aberto. Um de meus credores que persegue Fatime com o seu amor, declarou-as como prêmio se ela aceitasse seu amor.

CALIFA

Quem é essa pessoa? Quero seu nome!

ABU HASSAN

É Omar, o agiota. Ele agora está preso e suando ali naquele armário.

CALIFA

Ele deve ser grato à minha misericórdia se eu não o puno muito duramente. Deixem ele ali mais um pouquinho suando. Eu vou dar ordem ao meu tesoureiro de lhes pagar as mil moedas de ouro prometidas.

ABU HASSAN

Agradecemos-lhe líder dos fiéis. Nós não tínhamos a intenção de permanecer mortos para sempre. Apenas morremos mal para depois poder viver melhor no futuro.

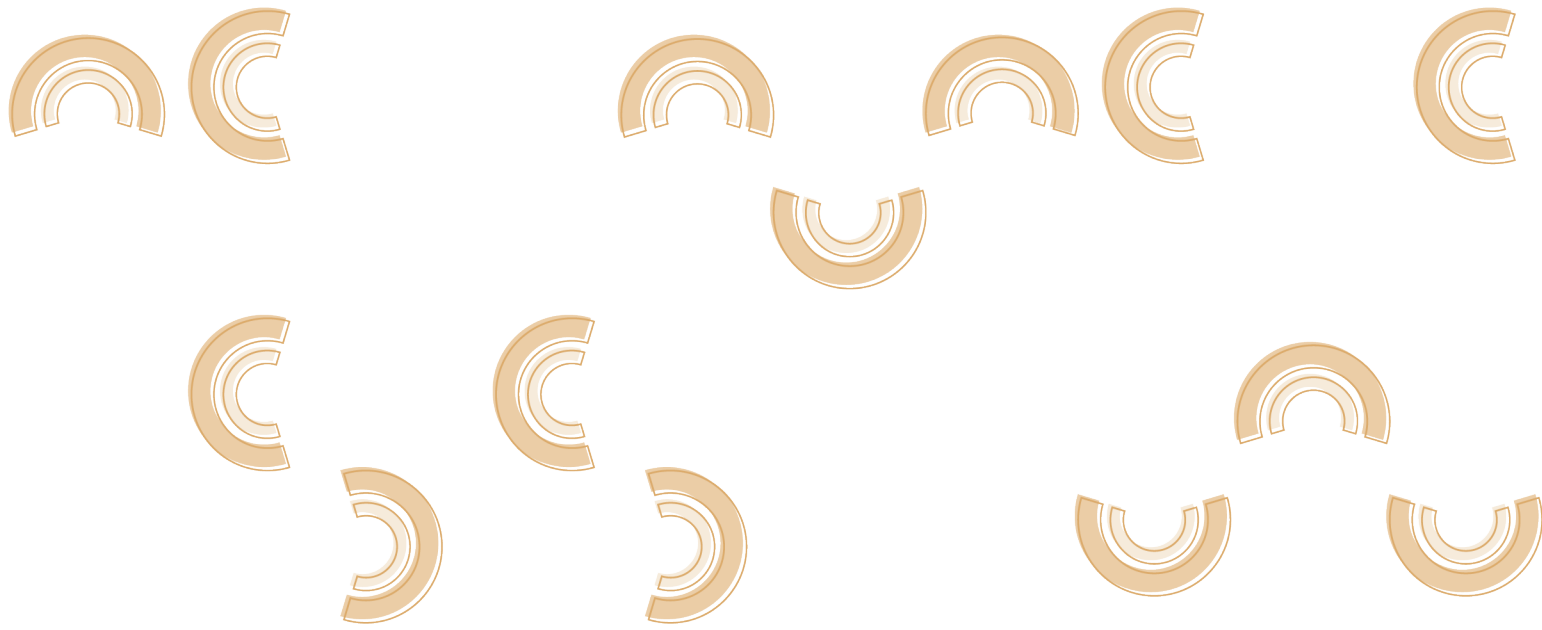
CANÇÃO 10 – CORO FINAL

HEIL IST DEM HAUS BESCHIEDEN.

Feliz da casa que é abençoada pelo Califa. E com Zobeide as preocupações desaparecem. O futuro é só paz e descanso. Viva! Viva!

Fim.

Recebido em: 15/11/2018 | Aprovado em: 03/01/2019



TEXTOS E VERSÕES
PILARES DA SOCIEDADE
SAMFUNDETS STØTTER

R. Farquharson Sharp
Tradução para o Inglês

Carlos Alberto da Fonseca
Tradução para o Português

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24890>

UMA PEÇA EM 4 ATOS

Primeira apresentação na Dinamarca: 30/11/1877 na *Den Nationale Scene*, em Bergen. Em dezembro de 1880 tornou-se a primeira peça de Ibsen a ser re-presentada em inglês (com o título **Quicksands** [**Areias movediças**]).

DRAMATIS PERSONAE

Sr Karsten Bernick, um construtor naval, e **Sra Betty Bernick**, sua esposa.

Olaf, filho do casal, 13 anos de idade.

Martha Bernick, irmã de Karsten Bernick.

Johan Tonnesen, irmão mais jovem da Sra Bernick.

Lona Hessel, meia-irmã mais velha da Sra Bernick.

Hilmar Tonnesen, primo da Sra Bernick.

Dina Dorf, uma jovem que vive com os Bernick.

Rorlund, um mestre-escola e **Rummel**, um comerciante.

Vigeland e **Sandstad**, comerciantes, e **Krap**, secretário particular de Bernick.

Aune, capataz do estaleiro de Bernick.

Sra Rummel e **Hilda Rummel**, sua filha.

Sra Holt e **Netta Holt**, sua filha.

Sra Lynge.

Gente da cidade e visitantes, marinheiros estrangeiros, passageiros de vapores, etc.

A ação se desenrola na casa dos Bernick numa das pequenas cidades costeiras da Noruega.



ATO I

Um espaçoso jardim-sala na casa dos Bernick. No primeiro plano, à esquerda, uma porta que leva ao escritório de Karsten Bernick; mais atrás, na mesma parede, uma porta semelhante. No centro da parede oposta há uma larga porta de entrada, que dá para a rua. A parede do fundo está quase completamente tomada por um espelho; uma porta abre para um amplo lance de escadas que leva para um jardim mais baixo; um toldo para sol está instalado acima dos degraus. Por baixo dos degraus vê-se parte do jardim, guarnecido por uma cerca com um pequeno portão. No outro lado da cerca passa uma rua, cujo lado oposto é ocupado por pequenas casas de madeira pintadas de cores brilhantes. É verão, e o sol está brilhando com calor. Pessoas caminhando ao longo da rua, para um lado e outro, parando para falarem umas às outras; outras entrando numa loja da esquina e dela saindo, etc.

*Na sala um grupo de senhoras está sentado ao redor de uma mesa. A **Sra Bernick** preside, à sua esquerda estão a **Sra Holt** e sua filha **Srta Netta**, e perto delas a **Sra Rummel** e a **Srta Hilda Rummel**. À direita da Sra Bernick estão as **Sras Lynge, Martha Bernick e Dina Dorf**. Todas estão ocupadas, trabalhando. Sobre a mesa repousam grandes pilhas de tecido de algodão e peças de roupa de vestir, algumas concluídas a meio e outras ainda apenas cortadas. Ao fundo, perto de uma mesinha com dois vasos de flores e um copo de água com açúcar, **Rorlund** está sentado, lendo em voz alta num livro com orlas douradas, mas alto apenas o suficiente para os espectadores entenderem uma ou outra palavra. Fora, no jardim, o garoto **Olaf Bernick** está correndo e atirando num alvo com uma besta de brinquedo.*

*Após alguns momentos, **Aune** entra quietamente pela porta à direita. Há uma pequena interrupção na leitura. A **Sra Bernick** o saúda com a cabeça e aponta para a porta à esquerda. **Aune** cruza o espaço em silêncio, bate levemente à porta da sala do **Sr Bernick** e, após breve pausa, bate outra vez. **Krap** sai para fora da sala, chapéu na mão e alguns papéis debaixo do braço.*

KRAP

Oh, era você que estava batendo?

AUNE

O Sr Bernick mandou que eu viesse.

KRAP

Mandou — mas agora não pode ver você. Me encarregou de lhe dizer...

AUNE

Encarregou você? Sempre o mesmo, melhor se fosse eu...

KRAP

Me encarregou de lhe dizer o que ele queria lhe dizer. Você tem de desistir de suas aulas deste sábado para os homens.

AUNE

É mesmo? Quer dizer então que vou poder usar meu tempo livre...

KRAP

Você não deve usar seu tempo livre deixando os homens sem fazer nada durante as horas de trabalho. Sábado passado falou a eles sobre o prejuízo que pode ser causado aos trabalhadores por nossas novas máquinas e pelos novos métodos de trabalho no estaleiro. O que te faz fazer isso?

AUNE

Faço isso pelo bem da comunidade.

KRAP

É curioso, porque o Sr Bernick diz que isso está desorganizando a comunidade.

AUNE

Minha comunidade não é a do Sr Bernick, Sr Krap! Como Presidente da Associação Industrial, eu devo...

KRAP

Você é, primeiro e antes de tudo, Presidente do estaleiro do Sr Bernick; e, antes de qualquer outra coisa, deve cumprir seu dever para com a comunidade conhecida como a firma de Bernick & Companhia; é para isso que cada um de nós aqui vive. Bom, agora você já sabe o que o Sr Bernick tinha para lhe dizer.

AUNE

O Sr Bernick não deveria ter colocado as coisas desse jeito, Sr Krap! Mas eu sei muito bem a quem devo agradecer por isso. É aquele navio dos diabos. Aqueles sujeitos esperam que o trabalho seja feito aqui do jeito que estão acostumados em outros lugares, e que...

KRAP

Sim, sim, mas não posso entrar em todos esses detalhes. Você sabe agora o que o Sr Bernick quer dizer, e isso basta. É muito melhor para você voltar para o estaleiro agora; provavelmente precisem de você lá. Também vou descer daqui

a pouco. — Desculpem-me, senhoras! (*saúda as mulheres e sai pelo jardim e desce a rua. Aune sai em silêncio para a direita. Rorlund, que havia continuado sua leitura durante a conversa anterior, que se desenrolou em tom pouco elevado, chega agora ao final do livro e o fecha com um estrondo.*)

RORLUND

Pronto, minhas queridas, esse é o fim.

SRA RUMMEL

Oh que conto realmente instrutivo!

SRA HOLT

E que lição de moral!

SRA BERNICK

Um livro como esse realmente nos dá alguma coisa para pensar.

RORLUND

Mais ou menos; ele apresenta um contraste salutar com aquilo que, infelizmente, temos diante de nossos olhos todo dia nos jornais e nas revistas. Olhem para a fachada externa dourada e toda colorida exibida por toda grande comunidade e pensem naquilo que ela realmente esconde! — vazio e solidão, decadência e corrupção, se posso assim simplificar; nenhum fundamento de moralidade digno de se observar. Numa palavra, essas grandes comunidades dos dias de hoje não sepulcros caiados.

SRA HOLT

É bem verdade! Muito verdadeira!

SRA RUMMEL

E como exemplo disso, não precisamos nem olhar mais longe do que a tripulação do navio americano que está ancorado aqui agora.

RORLUND

Oh eu preferiria não falar de um rebotalho da humanidade como esse. Mas mesmo nos círculos mais altos — o que acontece neles? Um espírito de dúvida e desassossego por toda parte, a mente nunca está em paz e uma grande instabilidade caracteriza todo seu comportamento. Vejam como a vida familiar está arruinada insidiosamente! Vejam esse gosto desavergonhado de lançar dúvida sobre as mais sérias verdades e crenças!

DINA *(sem tirar os olhos de seu trabalho)*

Mas não existem muitas coisas grandes e boas sendo feitas também?

RORLUND

Coisas grandes e boas? Não compreendo...

SRA HOLT *(maravilhada)*

Misericórdia, Dina!

SRA RUMMEL *(no mesmo instante)*

Dina, como você pode...?

RORLUND

Eu acho que não seria uma boa coisa para nós se essas “grandes coisas” se tornassem a regra aqui. Não, na verdade, temos que ser muito gratos que as coisas sejam como são neste país. É verdade que no meio do nosso trigo também cresce joio, aí de nós; mas fazemos o melhor que podemos conscientemente para nos livrarmos dessas ervas daninhas. O importante é manter a sociedade pura, senhoras — para evitar as experiências meramente devidas ao acaso que uma vida irrefletida tenta impingir sobre nós.

SRA HOLT

E existem muitas delas além da conta no vento que sopra, infelizmente.

SRA RUMMEL

Sim, vocês sabem que no ano passado foi só por um fio de cabelo que conseguimos evitar o projeto de termos uma ferrovia passando aqui.

SRA BERNICK

Ah, meu marido conseguiu impedir isso.

RORLUND

A Providência, Sra Bernick. Pode estar certa de que seu marido foi o instrumento de um poder mais alto quando se recusou a ter qualquer coisa a ver com aquele esquema.

SRA BERNICK

E no entanto disseram coisas horríveis sobre ele nos jornais! Mas nos esquecemos completamente de lhe agradecer, Sr Rorlund. É realmente prova de grande amizade esse sacrifício de dedicar tanto de seu tempo para nós.

RORLUND

Ora, ora, senhoras, não seja por isso. Era mesmo um tempo ocioso, e...

SRA BERNICK

Sim, mas é um sacrifício do mesmo modo, Sr Rorlund.

RORLUND (*puxando a cadeira para mais perto*)

Não diga isso, minha querida senhora. Não estão todas vocês fazendo o mesmo sacrifício por uma boa causa? E de boa vontade e prazerosamente? Aquelas pobres criaturas caídas por cujo socorro estamos agora trabalhando podem ser comparadas aos soldados feridos num campo de batalha; vocês, senhoras, são as irmãs de caridade de bom coração que preparam as ataduras para os atingidos, dispõem as bandagens sobre suas feridas, cuidam deles e os curam.

SRA BERNICK

Deve ser um dom maravilhoso ser capaz de ver tudo com essa luz tão maravilhosa.

RORLUND

Todo mundo nasce com uma boa dose dela — mas ela também pode ser adquirida em grande medida. Tudo o que é preciso é ver as coisas à luz da uma séria missão na vida. (*para Martha*) O que me diz, Srta Bernick? Não se sentiu como se estivesse pisando em chão mais firme desde que renunciou a seu trabalho escolar?

MARTHA

Eu realmente não sei o que dizer. Tem vezes, quando estou lá na escola, que desejo estar longe dali no mar em tempestade.

RORLUND

Isso é apenas uma tentação, minha cara Srta Bernick. Deve fechar as portas da sua mente para hóspedes perturbadores como esse. Por “mar em tempestade” — naturalmente não pretende que eu entenda isso literalmente — quer dizer a onda incansável desse grande mundo exterior, em que tantos naufragam. Você realmente encaixa essas coisas na vida que você ouve fazendo barulho lá no lado de fora? Olhe só para a rua. As pessoas vão e vêm, debaixo do calor do sol, transpirando, e trombando umas com as outras na pressa de seus negócios. Não, nós sem dúvida alguma temos algo melhor que isso, podemos nos sentar aqui à sombra e virar as costas para tudo o que poderia nos acontecer com toda essa perturbação.

MARTHA

Sim, não tenho dúvida de que você está absolutamente correto.

RORLUND

E numa casa como esta, numa casa boa e pura, onde a família se mostra em suas cores mais vívidas — onde a paz e a harmonia reinam... *(para a Sra Bernick)*
O que está ouvindo, Sra Bernick?

SRA BERNICK *(que se voltou para a porta do escritório do Sr Bernick)*

Eles estão conversando em voz muito alta ali.

RORLUND

Tem alguma coisa particular acontecendo ali?

SRA BERNICK

Eu não sei. Estou ouvindo que tem alguém lá com meu marido.

(Hilmar Tonnesen, fumando um cigarro, surge na porta à direita, mas para à vista do grupo de senhoras.)

HILMAR

Oh desculpem-me. *(vira-se para voltar atrás)*

SRA BERNICK

Não, Hilmar, adiante-se; você não está nos perturbando. Deseja alguma coisa?

HILMAR

Não, eu só queria ver... Bom dia, senhoras. *(para a Sra. Bernick)* Então, qual foi o resultado?

SRA BERNICK

Resultado de quê?

HILMAR

Karsten convocou uma reunião, sabe?

SRA BERNICK

Ah convocou, é? Sobre o quê?

HILMAR

Aquela ferrovia sem sentido de novo.

SRA RUMMEL

Oh mas é possível isso?

SRA BERNICK

Pobre Karsten, ele vai ter mais perturbação novamente com esse assunto?

RORLUND

Mas como você explica isso, Sr Tonnesen? Você sabe que no ano passado o Sr Bernick deixou perfeitamente claro que ele não teria uma ferrovia aqui.

HILMAR

Sim, foi o que eu pensei também, mas... eu encontrei Krap, seu secretário particular, e ele me disse que o projeto da ferrovia foi retomado, e que o Sr Bernick estava consultando três dos capitalistas locais.

SRA RUMMEL

Ah eu estava mesmo certa em pensar ter ouvido a voz de meu marido.

HILMAR

Naturalmente o Sr Hummel está nisso, e também Sandstad e Michael Vigeland, a quem chamam “São Miguel”.

RORLUND

rr-ram!

HILMAR

Disse alguma coisa, Sr Rorlund?

SRA BERNICK

Justamente quando tudo estava tão bem e em paz.

HILMAR

Bem, no que me diz respeito, não faço a menor objeção a que se comece a bater-boca outra vez. Vai ser divertido, de todo modo.

RORLUND

Eu acho que poderíamos dispensar esse tipo de diversão.

HILMAR

Depende do que você é feito. Certas naturezas sentem a ânsia pela batalha em toda circunstância. Mas infelizmente a vida numa cidade provinciana não oferece muita coisa nesse sentido, e aquela ânsia não tem lugar. (*vira as folhas do livro que Rorlund estava lendo*) “A mulher é as mãos de ouro da sociedade”. Que espécie de bobagem é essa?

SRA BERNICK

Meu caro Hilmar, não diga uma coisa dessas. Você certamente não leu o livro.

HILMAR

Não, e não tenho nenhuma intenção de fazer isso.

SRA BERNICK

Com toda certeza você não está se sentindo completamente bem hoje.

HILMAR

Não, não estou mesmo.

SRA BERNICK

Vai ver não dormiu bem ontem à noite?

HILMAR

Não, dormi muito mal. Saí para uma caminhada ontem à tardinha para benefício de minha saúde, e acabei por ir ao clube e li um livro sobre uma expedição polar. Há alguma coisa estimulante em seguir as aventuras de homens que estão em luta contra os elementos.

SRA RUMMEL

Mas não parece que isso lhe tenha feito muito bem. Sr Tonnesen.

HILMAR

Não, certamente não fez. Passei toda a noite tossindo, apenas meio adormecido, e sonhei que estava sendo caçado por uma moreia gigantesca.

OLAF (*que foi chegando pela escada, vindo do jardim*)

Você foi perseguido por uma moreia, tio?

HILMAR

Eu sonhei, ‘seu’ traste. Não venha me dizer que você estava brincando até ago-

ra com aquele arco ridículo. Por que não pega uma arma de verdade?

OLAF

Eu bem que gostaria, mas...

HILMAR

Mas existe algum sentido numa coisa como aquela, é sempre excitante toda vez que se dá um tiro.

OLAF

E então eu poderia matar ursos, tio. Mas papai não permitiria.

SRA BERNICK

Realmente, você não deveria colocar essas ideias na cabeça dele, Hilmar.

HILMAR

Hm! Uma bela estirpe estamos a educar nestes tempos, não é? Damos uma grande importância às atividades esportivas, santo Deus! — mas apenas brincamos com a questão, sempre a mesma, de que não existe nenhuma inclinação séria para a disciplina revigorante que repousa no enfrentamento varonil do perigo. Não aponte de novo sua besta para mim, 'seu' cabeça dura — ela pode disparar!

OLAF

Não, tio, nunca tem qualquer flecha nela.

HILMAR

Saber se tem ou não ali uma flecha dá no mesmo. Joga esse trambolho fora. Por que diabos você nunca foi para a América num dos navios de seu pai? Você poderia ter visto lá um búfalo, caçá-lo, ou lutar contra índios de pele vermelha.

SRA BERNICK

Oh Hilmar!...

OLAF

Eu teria preferido isso mesmo, tio, e então talvez tivesse me encontrado com o tio Johan e a tia Lona.

HILMAR

Hm! Besteira, besteira.

SRA BERNICK

Você pode voltar para o jardim agora, Olaf.

OLAF

Mãe, posso sair para a rua também?

SRA BERNICK

Sim, mas não vá muito longe.

(Olaf corre para o jardim e sai pelo portão na cerca.)

RORLUND

Você não deveria enfiar essas fantasias na cabeça de uma criança, Sr Tonnesen.

HILMAR

Não, naturalmente ele está destinado a ser uma miserável dona-de-casa, como tantos outros.

RORLUND

Mas por que você não faz você mesmo uma viagem para lá?

HILMAR

Eu? Com minha saúde tão infortunada? Naturalmente não faço a mínima questão disso. Mas, deixando de lado esta questão, você esqueceu que todos temos certas obrigações a cumprir para com a comunidade de que fazemos parte. Deve haver alguém aqui para erguer a bandeira do Ideal...Ugh, lá está ele gritando de novo!

SENHORAS

Quem está gritando?

HILMAR

Tenho certeza de que não sei. Eles estão alteando tanto suas vozes que já me está dando nos nervos.

SRA BERNICK

Desconfio que seja meu marido, Sr Tonnesen. Mas você deve se lembrar de que ele está acostumado a se dirigir a grandes plateias.

RORLUND

Eu não diria, entretanto, que os outros estejam falando a meia voz.

HILMAR

Oh meu Deus, não! — não sobre um problema que afetasse seus próprios bolsos. Tudo aqui termina nessas considerações materiais mesquinhas. Ugh!

SRA BERNICK

De todo modo, esse é um estado de coisas melhor do que quando tudo terminava em mera frivolidade.

SRA LYNGE

As coisas realmente costumavam ser tão ruins como esrão aqui?

SRA RUMMEL

Eram sim, sem dúvida, Sra Lynge. Você pode se considerar afortunada de não ter vivido aqui naquela ocasião.

SRA HOLT

Sim, os tempos mudaram, e não erro quando olho para trás para o tempo em que eu era uma garotinha.

SRA HUMMEL

Oh, você não precisa olhar para trás mais do que catorze ou quinze anos. Deus nos perdoe, que vida levamos! Havia uma Associação de Dança e uma Sociedade Musical...

SRA BERNICK

E o Clube Dramático. Eu me lembro dele muito bem.

SRA RUMMEL

Sim, foi lá que foi encenada sua peça, Sr Tonnesen.

HILMAR *(do fundo da sala)*

O quê, o quê?

RORLUND

Uma peça escrita pelo Sr Tonnesen?

SRA RUMMEL

Sim, foi muito tempo antes que você chegasse aqui, Sr Rorlund. E só foi representada uma vez.

SRA LYNGE

Não foi a peça na qual você me disse que representou o papel da namorada de um jovem, Sra Rummel?

SRA RUMMEL (*lançando um olhar para Rorlund*)

Eu? Eu realmente não me lembro, Sra Lyngé. Mas me lembro bem de toda a sonora gaiatice que costumávamos apresentar.

SRA HOLT

Sim, havia casas que eu podia nomear em que dois fantásticos jantares foram servidos numa única semana.

SRA LYNGE

E certamente ouvi dizerem que uma companhia teatral em turnê se apresentou aqui, também?

SRA RUMMEL

Sim, essa foi a pior coisa do pacote.

SRA HOLT (*contrafeita*)

rr-ram!

SRA RUMMEL

Você disse uma companhia teatral? Não, não me lembro disso não.

SRA LYNGE

Oh sim, e me disseram que eles representaram todo tipo de extravagâncias. O que é verdadeiramente verdadeiro em todas essas histórias?

SRA RUMMEL

Não havia praticamente nenhuma verdade nelas, Sra Lyngé.

SRA HOLT

Dina, meu amor, você me passa essa roupa aí?

SRA BENTICK (*ao mesmo tempo*)

Dina, vai pedir a Katrine para nos trazer café?

MARTHA

Vou com você, Dina. (*Dina e Martha saem pela porta mais distantes à esquerda*)

SRA BERNICK *(levantando-se)*

Você pode me desculpar por alguns minutos? Acho que vamos tomar nosso café do lado de fora. *(dirige-se para a varanda e se prepara para por uma mesa. Rorlund está parado à porta falando com ela. Hilmar senta-se fora, fumando)*

SRA RUMMEL *(em voz baixa)*

Santo Deus, Sra Lynge, como você me assustou!

SRA LYNGE

Eu?!

SRA HOLT

Sim, mas você sabe que foi você que começou, Sra Rummel.

SRA RUMMEL

Eu!? Como pode dizer uma coisa dessas, Sra Holt? Nem uma sílaba saiu dos meus lábios!

SRA LYNGE

Mas o que significa tudo isso?

SRA RUMMEL

O que fez você começar a falar? Pense... você não viu que Dina estava na sala?

SRA LYNGE

Dina? Valha-me Deus, tem alguma coisa errada com...?

SRA HOLT

E nesta casa também! Você não sabia que era o irmão da Sra Bernick?

SRA LYNGE

O que há com ele? Não sei nada sobre isso tudo, sou completamente nova neste lugar, você sabe.

SRA RUMMEL

Você não ouviu que...? rr-ram! *(para sua filha)* Hilda, querida, você pode ir dar uma voltinha no jardim?

SRA HOLT

Vá você também, Netta. E seja muito gentil com a pobre Dina quando ela vol-

tar. *(Hilda e Netta saem para o jardim)*

SRA LYNGE

Bom, o que há com o irmão da Sra Bernick?

SRA RUMMEL

Não soube do terrível escândalo sobre ele?

SRA LYNGE

Um escândalo terrível sobre o Sr Tonnesen?

SRA RUMMEL

Meu Deus do céu, não. O Sr Tonnesen é primo dela, naturalmente, Sra Lynge. Estou falando do irmão dela...

SRA HOLT

O iníquo Sr Tonnesen...

SRA RUMMEL

O nome dele era Johan. Ele foi embora para a América.

SRA HOLT

Teve que fugir para a América, você quer dizer.

SRA LYNGE

Então esse tal escândalo é sobre ele?

SRA RUMMEL

Sim, houve alguma coisa... como posso dizer? Havia alguma coisa de algum tipo entre ele e a mãe de Dina. Me lembro de tudo como se fosse ontem. Johan Tonnesen estava então no velho escritório do Sr Bernick; Karsten Bernick tinha acabado de voltar de Paris, ainda não estava casado...

SRA LYNGE

Sim, mas onde está esse escândalo?

SRA RUMMEL

Bom, você deve saber que a companhia de Moller estava em turnê na cidade naquele inverno...

SRA HOLT

E Dorf, o ator, e sua mulher faziam parte da companhia. Todos os jovens da cidade estavam caidinhos por ela.

SRA RUMMEL

Sim, Deus sabe como eles achavam que ela era bela. Bom, Dorf chegou mais tarde uma noite...

SRA HOLT

De modo muito inesperado...

SRA RUMMEL

E encontrou seu... Não, realmente isso não é coisa de que se possa falar.

SRA HOLT

Em resumo, Sra Rummel, ele não encontrou nada, porque a porta estava fechada pelo lado de dentro.

SRA RUMMEL

Sim, era isso mesmo o que eu ia dizer... ele encontrou a porta trancada. E... pense nisso... o homem que estava na casa teve de saltar pela janela.

SRA HOLT

Justamente de uma água-furtada.

SRA LYNGE

E esse homem era o irmão do Sr Bernick?

SRA RUMMEL

Sim, era ele.

SRA LYNGE

E foi por isso que ele teve de fugir para a América?

SRA HOLT

Sim, ele teve que fugir, pode estar certa disso.

SRA RUMMEL

Porque alguma coisa foi descoberta posteriormente que não era nada boa; mas pense... ele tinha sido encarregado sozinho da caixa de dinheiro...

SRA HOLT

Mas, você sabe, ninguém tinha certeza a respeito, Sra Rummel; talvez não se devesse confiar no boato...

SRA RUMMEL

Bom, o que devo dizer!... A cidade inteira não sabia daquilo? O velho Sr Bernick não foi quase à falência como resultado daquilo tudo?... Todavia, Deus proibiu que eu fosse a única a espalhar aquelas notícias.

SRA HOLT

Bom, de todo modo, a Sra Dorf não ficou com o dinheiro, porque ela...

SRA LYNGE

Sim, o que aconteceu aos pais de Dina depois disso tudo?

SRA RUMMEL

Bom, Dorf abandonou a mulher e a filha. Mas madame foi bastante imprudente e não garantiu o suficiente para ficar ali durante um ano inteiro. Naturalmente ela não tinha cara de aparecer no teatro nunca mais, mas se sustentou lavando roupa pra fora e costurando...

SRA HOLT

Foi quando tentou montar uma escola de dança.

SRA RUMMEL

Naturalmente não era uma boa ideia. Que pais confiariam em deixar seus filhos com uma mulher como aquela? Mas isso não durou muito. A fina madame não estava acostumada a trabalhar; teve qualquer coisa errada com seus pulmões e morreu disso.

SRA LYNGE

Que escândalo horrível!

SRA RUMMEL

Sim, você pode imaginar como isso foi duro para os Bernick. Foi a mancha escura que turvou o céu de sua boa sorte, como Rummel disse uma vez. Então não fale sobre isso nesta casa, Sra Lyngé.

SRA HOLT

E pelo amor de Deus nunca mencione a meia-irmã, também.

SRA LYNGE

Oh, então a Sra Bernick também tem uma meia-irmã?

SRA RUMMEL

Tinha, felizmente... pois a relação entre elas se rompeu. Ela era uma pessoa extraordinária também! Você pode acreditar, ela cortava seu cabelo curto, e costumava sair com botas masculinas quando fazia mal tempo!

SRA HOLT

E quando o meio-irmão dela, o ovelha negra, foi embora, e toda a cidade naturalmente falava sobre ele... o que você acha que ela fez? Ela foi para a América com ele!

SRA RUMMEL

Sim, mas se lembre do escândalo que ela causou antes de ir, Sra Holt.

SRA HOLT

Sshch, não fale nisso.

SRA LYNGE

Meu pai! ela criou um escândalo também?

SRA RUMMEL

Acho que você devia ouvir isso, Sra Lyngé. O Sr Bernick tinha acabado de se comprometer com Betty Tonnesen, e os dois foram de braços dados ao escritório da tia contar-lhe a novidade...

SRA HOLT

Os pais dos Tonnesen estavam mortos, como você sabe...

SRA RUMMEL

Quando, de repente, Lona Hessel se levantou de sua cadeira e deu ao refinado e bem-posto Karsten Bernick um sonoro pé de ouvido que a cabeça dele oscilou no ar.

SRA LYNGE

Bom, tenho certeza de que eu nunca...

SRA HOLT

Oh, isso é verdade mesmo.

SRA RUMMEL

E então ela empacotou suas coisas e se mandou para a América.

SRA LYNGE

Eu suponho que ela estivesse de olho nele para si mesma.

SRA RUMMEL

Claro que sim. Ela imaginou que ele e ela poderiam formar um casal quando ele voltasse de Paris.

SRA HOLT

Que ideia ela pensar semelhante coisa!... Karsten Bernick... um homem do mundo e modelo de cortesia, um perfeito cavalheiro, o queridinho de todas as ladies...

SRA HUMMEL

E, com tudo isso, um jovem excelente, Sra Holy... tão moral.

SRA LYNGE

Mas o que aquela Srta Hessel fez de si mesma na América?

SRA RUMMEL

Bom, veja bem, acima disso tudo (*como meu marido me explicou*) tinha sido entendido um véu que qualquer um hesitaria em erguer.

SRA LYNGE

O que você quer dizer?

SRA RUMMEL

Ela não teve mais nenhum contato com a família, como você pode supor, mas isso a maioria da cidade sabe, que ela cantou por dinheiro em bares de segunda por lá...

SRA HOLT

E deu conferências públicas...

SRA RUMMEL

E publicou alguma espécie ruim de livro.

SRA LYNGE

Não diga uma coisa dessas!

SRA RUMMEL

Sim, é tão verdade quanto Lona Hessel ser um dos raios de sol da boa sorte da família Bernick. Bom, agora você sabe toda a história, Sra Lyngé. Eu estou certa de que nunca falei sobre isso exceto para deixar você de sobreaviso.

SRA LYNGE

Oh, você pode estar certa de que serei mais cuidadosa. Mas aquela pobre criança Dina Dorf! Sinto verdadeiramente por ela.

SRA RUMMEL

Bom, realmente foi um golpe de sorte para ela. Pense no que teria significado se ela tivesse sido criada por aqueles pais! Naturalmente fizemos nosso melhor por ela, cada um de nós, e lhe demos todos os bons conselhos que podíamos. Até que finalmente a Srta Bernick a levou para sua casa.

SRA HOLT

Mas ela sempre foi uma criança difícil de se lidar. Natural... com todos os maus exemplos que tinha tido antes. Uma garota daquela espécie não é como uma das nossas, é preciso ser condescendente com ela.

SRA RUMMEL

Silêncio, ela está vindo aí. *(em voz mais alta)* Sim, Dina é realmente uma garota incrível. Oh, é você, Dina? Estamos aqui guardando as coisas.

SRA HOLT

Como seu café está cheirando bem, querida Dina. Uma incrível xícara de café como esta...

SRA BERNICK *(chamando da varanda)*

Você poderia vir até aqui? *(entrementes, Martha e Dina ajudaram a criada a trazer o café. Todas as senhoras se sentam na varanda, e falam com grande demonstração de gentileza com Dina. Em poucos momentos Dina volta para a sala e olha para sua costura)*

SRA BERNICK *(postada à mesa de café)*

Dina, você não quer?...

DINA

Não, obrigada. *(senta-se para continuar sua costura. A Sra Bernick e Rorlund trocam algumas palavras; logo ele volta para a sala, arruma um pretexto para chegar à mesa e começa a falar com Dina em tom baixo.)*

RORLUND

Dina.

DINA

Sim?

RORLUND

Por que você não quer se sentar com as outras?

DINA

Quando vim com o café, pude ver no rosto estranho da senhora que estavam falando de mim.

RORLUND

Mas você não viu também como ela foi agradável para com você?

DINA

Não é bem isso que eu diria.

RORLUND

Você está muito centrada em você mesma, Dina.

DINA

Sim.

RORLUND

Mas por quê?

DINA

Porque é minha natureza.

RORLUND

Você não poderia tentar alterar sua natureza?

DINA

Não.

RORLUND

Por que não?

DINA *(olhando para ele)*

Porque eu sou uma das “pobres criaturas caídas”, você sabe.

RORLUND

Por causa da vergonha, Dina.

DINA

Assim foi com minha mãe.

RORLUND

Quem falou com você sobre essas coisas?

DINA

Ninguém, eles nunca falaram. Por que não? Sempre me trataram com um modo muito cauteloso, como se pensassem que eu poderia me quebrar em pedacinhos se ... Oh, como odeio esse tipo de descordialidade.

RORLUND

Minha querida Dina, posso compreender perfeitamente que você tenha se sentido reprimida aqui, mas...

DINA

Sim, se eu pudesse pelo menos ir para longe daqui, construiria meu próprio caminho, se pelo menos eu não vivesse entre pessoas tão... tão...

RORLUND

Tão o quê?

DINA

Tão peculiares e tão morais.

RORLUND

Oh Dina, você não quer dizer isso.

DINA

Você sabe perfeitamente bem qual o sentido do que quero dizer. Hilda e Netta vêm aqui todos os dias, para se exibirem a mim como bons exemplos. Eu não posso ser tão belamente comportada como elas, não quero. Se pelo menos eu estivesse longe disso tudo, eu poderia crescer para ser digna de alguma coisa.

RORLUND

Mas você tem merecido muita consideração, querida Dina.

DINA

Que proveito isso traz para mim aqui?

RORLUND

Afastar-se daqui, você diz? Fala isso seriamente?

DINA

Eu não ficaria mais um dia aqui se não fosse por você.

RORLUND

Me diz, Dina... por que é que você é assim atenciosa comigo?

DINA

Porque você me ensina aquilo que é bonito.

RORLUND

Bonito? Você chama de bonito o pouco que posso lhe ensinar?

DINA

Ou talvez, para ser exata, não é que você me ensine alguma coisa; massa quando ouço você falando eu descubro visões bonitas.

RORLUND

O que você quer dizer exatamente quando chama uma coisa de bonita?

DINA

Nunca pensei nisso.

RORLUND

Pense nisso agora, então. O que você entende por uma coisa bonita?

DINA

Uma coisa bonita é alguma coisa que é grande — e está distante.

RORLUND

Hm!... Dina, estou profundamente interessado em você, minha querida.

DINA

Só isso?

RORLUND

Você sabe perfeitamente bem que me é mais cara do que posso dizer.

DINA

Se eu fosse Hilda ou Netta, você não teria medo de deixar as pessoas perceberem isso.

RORLUND

Ah Dina, você não pode fazer ideia do número de coisas que sou forçado a levar em consideração. Quando a condição de um homem é ser um pilar moral da comunidade em que ele vive, ele não pode ser tão circunspecto. Se pelo menos eu pudesse estar certo de que as pessoas interpretariam meus motivos apropriadamente. Mas não importa; você deve, e vai ser, ajudada a se erguer. Dina, é um acordo entre nós que quando eu vier — quando as circunstâncias me permitirem vir — até você e dizer: “Toma minha mão”, você a pegará e se tornará minha esposa? Você me promete isso, Dina?

DINA

Sim.

RORLUND

Obrigado, obrigado! Porque de minha parte, também... oh Dina, eu a amo com tanta ternura. Shshch! Tem alguém vindo aí. Dina — em consideração a mim — vá para perto das outras. *(ela sai de perto da mesa de café. No mesmo momento Rummel, Sandstad e Vigeland saem da sala de Bernick, seguidos por Bernick, que tem um maço de papéis na mão.)*

BERNICK

Bom, então, o assunto está resolvido.

VIGELAND

Sim, espero em Deus que esteja.

RUMMEL

Está decidido, Bernick. A palavra de um norueguês continua firme como as montanhas Dovrefjell, você bem sabe!

BERNICK

E ninguém vai voltar atrás, nem desistir, não importa a oposição que possamos enfrentar.

RUMMEL

Vamos ficar firmes ou cair juntos, Bernick.

HILMAR *(vindo da varanda)*

Cair? Se posso perguntar, seria o projeto da ferrovia que está prestes a cair?

BERNICK

Não, ao contrário, vai em frente...

RUMMEL

A todo vapor, Sr Tonnesen.

HILMAR *(chegando mais perto)*

Realmente?

RORLUND

Como foi isso?

SRA BERNICK *(na porta da varanda)*

Karsten, meu querido, o que foi?

SR BERNICK

Minha querida Betty, como pode isso interessar você? *(Aos três homens)* Precisamos conseguir listas de subscrições, e quanto mais rápido melhor. Obviamente nossos quatro nomes devem encabeçar a lista. As posições que ocupamos na comunidade fazem nosso dever nos tornar tão proeminentes quanto possível nesse negócio.

SANSTAD

Obviamente, Sr Bernick.

RUMMEL

A coisa vai pegar, Bernick, juro que vai!

BERNICK

Oh não tenho a mínima impressão de que vai falhar. Devemos trabalhar cada um no círculo de suas relações pessoais, e se pudermos notar que o esquema

estiver despertando um vivo interesse em todas as classes da sociedade, então teremos razão em exigir que a Câmara Municipal contribua com sua parte.

SRA BERNICK

Karsten, você precisa mesmo vir para cá e nos contar...

SR BERNICK

Minha querida Betty, trata-se de um negócio que não diz respeito de modo algum às mulheres.

HILMAR

Então vocês estão mesmo dispostos a apoiar esse projeto da ferrovia?

SR BERNICK

Sim, naturalmente.

RORLUND

Mas no ano passado, Sr Bernick...

SR BERNICK

No ano passado era uma coisa completamente diferente. Naquela ocasião se tratava de uma linha ao longo da costa...

VIGELAND

O que teria sido absolutamente supérfluo, Sr Rorlund, porque, claro, nós temos nosso serviço de barcos a vapor...

SANSTAD

E teria sido absolutamente oneroso, fora de qualquer razão...

RUMMEL

Sim, e isso certamente arruinaria certos interesses importantes na cidade.

SR BERNICK

O ponto principal é que não traria proveitos para a comunidade como um todo. Eis porque me opus, com o resultado de que então se optou por uma linha mais interna.

HILMAR

Sim, mas certamente essa nova não vai tocar nessa nossa cidade aqui.

SR BERNICK

Vai ter que haver um arranjo, meu caro Hilmar, vamos construir um ramal que passe por aqui.

HILMAR

Aha, um novo esquema, então?

RUMMEL

Sim, não é um projeto capital? O que foi?

RORLUND

Hm!...

VIGELAND

Não há como negar que parece que a Providência planejou justo a configuração do país para termos aqui um ramal.

RORLUND

Você acredita mesmo nisso, Sr Vigeland?

SR BERNICK

Sim, devo confessar que parece que foi a mão da Providência que me fez empreender uma viagem de negócios nesta primavera, durante a qual tive que atravessar um vale que eu nunca havia visto antes. Veio-me à mente, como um raio de luz, a ideia de que ali era o ponto para onde poderíamos levar um ramal da ferrovia que fosse direto para nossa cidade. Falei com um engenheiro para estudar a vizinhança do local, e enviar para cá os cálculos provisórios e as estimativas de custos, para que não sejam criados obstáculos.

SRA BERNICK *(que ainda está com as outras senhoras na varanda)*

Mas, meu querido Karsten, pensar que você poderia ter mantido tudo isso como um segredo para nós!

SR BERNICK

Ah minha querida Betty, eu sabia que você não seria capaz de captar a situação exata. Além disso, não havia mencionado absolutamente nada para qualquer alma vivente até hoje. Mas agora chegou o momento decisivo, e devemos trabalhar abertamente e com todas as nossas forças. Sim, mesmo que eu tenha que arriscar tudo o que tenho por conta deste projeto, eu vou levar adiante esse assunto.

RUMMEL

Vamos lhe dar apoio, Bernick, você pode confiar em nós.

RORLUND

Vocês realmente nos prometem muito, então, desse empreendimento, cavalheiros?

SR BERNICK

Sim, sem dúvida. Pense que outra alavanca seria capaz de elevar o status de toda a nossa comunidade. Pense apenas nas imensas extensões de florestas que a ferrovia vai tornar acessíveis; pense também em todos os ricos depósitos de minerais que seremos capazes de explorar; pense ainda no rio com uma cachoeira acima da outra! Pense nas possibilidades que vão se abrir no caminho das manufaturas.

RORLUND

E você não tem medo de uma relação mais facilitada com a depravação do mundo externo?...

SR BERNICK

Não, fique tranquilo com relação a isso, Sr Rorlund. Nossa pequena colmeia de trabalhadores repousa nestes tempos, Deus seja louvado, em sólido terreno de base moral; todos temos auxiliado a filtrá-la, se posso usar essa expressão; e vamos continuar a fazê-lo, cada um à sua maneira. Você, Sr Rorlund, continue sua atividade ricamente abençoada em nossas escolas e em nossos lares. Nós, homens práticos de negócio, seremos o suporte da comunidade estendendo seu bem-estar pelo maior raio possível; e nossas mulheres — sim, aproximem-se, senhoras — vão gostar de ouvir isso — nossas mulheres, digo, nossas esposas e nossas filhas — vocês, senhoras, vão trabalhar sem perturbação nas obras de caridade, e além disso serão um auxílio e um conforto para nossos mais próximos e mais queridos, como minhas queridas Betty e Martha são para mim e Olaf. *(olhando ao redor)* Onde Olaf está hoje?

SRA BERNICK

Oh nos dias de folga é impossível mantê-lo em casa.

SR BERNICK

Não tenho dúvida de que está lá embaixo na praia novamente. Vai ver ele vai terminar voltando para se aquecer aqui.

HILMAR

Bah! Um pouco de esporte com as forças da natureza.

SRA HUMMEL

A afeição entre os membros de sua família é coisa bonita de se ver, Sra Bernick!

SR BERNICK

Bom, a família é o âmago da sociedade. Um bom lar, amigos honrados e confiáveis, um pequeno círculo familiar bem-posto sem elementos perturbadores que o possam sujar com sua sombra... (*Krap vem pela direita, trazendo cartas e jornais*)

KRAP

O correio do exterior, Sr Bernick... e um telegrama de New York.

BERNICK (*pegando o telegrama*)

Ah dos proprietários do navio “Indiana”.

RUMMEL

O correio chegou para todos? Oh então me desculpe.

VIGELAND

E a mim também.

SANDSTAD

Bom dia, Sr Bernick.

SR BERNICK

Bom dia, bom dia, cavalheiros. E se lembrem, temos uma reunião esta tarde às cinco horas.

OS TRÊS HOMENS

Sim, assim será, naturalmente. (*saem para a direita*)

SR BERNICK (*que leu o telegrama*)

Mas isso é tipicamente americano! Absolutamente chocante!

SRA BERNICK

Por Deus, Kartsten, o que é isso?

BERNICK

Olhe para isso, Krap! Leia!

KRAP *(lendo)*

“Faça o mínimo possível de reparos. Devolva o ‘Indiana’ tão logo esteja pronto para navegar... melhor época do ano... em caso de aperto, sua própria carga o manterá flutuando”. Bem, devo dizer...

RORLUND

Veja o estado das coisas nessas nessas grandes comunidades cheias de basófia!

SR BERENICK

Você está completamente certo, nenhum pingó de consideração pela vida humana quando se trata de tirar um proveito. *(para Krap)* O “Indiana” pode voltar ao mar em quatro- ou cinco – dias?

KRAP

Sim, se o Sr Vigeland concordar em parar de trabalhar no “Tropical” por alguns dias.

SR BERNICK

Hm... ele não vai. Bom, temos que trabalhar como se um pingó fosse letra. E, olha, você viu Olaf lá em baixo no cais?

KRAP

Não, Sr Bernick. *(vai para a sala de Bernick)*

SR BERNICK *(olhando novamente para o telegrama)*

Esses cavalheiros não sabem nada sobre arriscar a vida de oito homens...

HILMAR

Bom, é o chamado de um marinheiro para encarar os elementos; deve ser um tônico excelente para os nervos, com apenas uma única prancha entre a pessoa e o abismo...

BERNICK

Eu gostaria de ver um proprietário do navio aqui entre nós que condescendesse com tal coisa! Não existe um só que fizesse isso — um único! *(vê Olaf vindo para a casa)* Ah graças aos céus, aí está ele, são e salvo! *(Olaf, com uma vara de pesca nas mãos, vem correndo subindo pelo jardim e entra na varanda)*

OLAF

Tio Hilmar, estive lá embaixo e vi o vapor.

BERNICK

Você foi até o cais novamente?

OLAF

Não, eu só dei uma volta de barco. Mas pense, tio Hilmar, uma companhia circense inteira chegou lá na praia, com cavalos e animais, e havia dois grupos de passageiros.

SR RUMMEL

Não! vamos realmente ter um circo na cidade?

RORLUND

Nós? Eu com toda certeza não tenho nenhuma vontade de ver isso.

SRA RUMMEL

Não, naturalmente não quero dizer nós, mas...

DINA

Eu gostaria muito de ver um circo.

OLAF

Eu também.

HILMAR

Você é mesmo um idiota. Aquilo lá é alguma coisa que mereça ser vista? Só truques, enganações. Não, seria completamente diferente ver um gaúcho pelejando pelos Pampas em seu crioulo resfolegante. Mas, Deus nos ajude, nesta nossa desventurada aldeiazinha...

OLAF (*puxando o vestido de Martha*)

Olhe, tia Martha! Veja, eles chegaram!

SRA HOLT

Bom Deus, sim — aí estão eles.

SRA LYNGE

Ugh, que gente horrorosa!

(Um grupo de passageiros e uma multidão de habitantes da cidade vêm chegando pela rua)

SRA RUMMEL

Devem ser um bando de saltimbancos charlatães. Olhe só para aquela mulher de vestido cinza, Sra Holt - aquela com uma mochila nos ombros.

SRA HOLT

Sim... olhe... agora ela a dependurou no cabo de seu guarda-sol. A mulher do gerente, espero.

SRA RUMMEL

E tem ali o próprio gerente, sem dúvida. Parece um típico pirata. Não olhe para ele, Hilda!

SRA HOLT

Nem você, Netta!

OLAF

Mãe, o gerente está nos cumprimentando.

SR BERNICK

O quê?

SRA BERNICK

O que você está dizendo garoto?

SRA RUMMEL

Sim, e... céus... a mulher também está nos cumprimentando.

BERNICK

Isso até que parece bom da parte deles...

MARTHA *(exclama involuntariamente)*

Ah!

SRA BERNICK

O que foi, Martha?

MARTHA

Nada, nada. Eu pensei por um momento...

OLAF *(rindo com estridência e alegria)*

Olha, olha, tem o resto deles, com os cavalos e os animais! E tem os americanos, também! Todos os marinheiros do “Indiana”! *(ouvem-se compassos de “Yankee Doodle”, tocados numa clarineta e por um tambor)*

HILMAR *(com as mãos nos ouvidos)*

Ugh, ugh, ugh!

RORLUND

Acho que devemos nos afastar da vista deles por algum momentos, senhoras; não temos nada a ver com essas coisas que estão acontecendo aí. Vamos voltar ao nosso trabalho.

SRA BERNICK

Você acha que seria melhor corrermos as cortinas?

RORLUND

Sim, foi exatamente isso que pensei.

(as senhoras retomam seus lugares na mesa de trabalho, Rorlund fecha a porta da varanda, e corre as cortinas sobre ela e as janelas, de modo que a sala mergulha numa semi-escuridão)

OLAF *(olhando através das cortinas)*

Mãe, a mulher do gerente está parada perto da fonte agora, lavando o rosto.

SRA BERNICK

O quê? No centro da praça do mercado?

SRA RUMMEL

E em plena luz do dia!!!

HILMAR

Bom, devo dizer que se eu estivesse viajando através de um vasto deserto e me visse de repente diante de um poço, tenho certeza de que não pararia para pensar se... ugh, ai! esse clarinete medonho!

RORLUND

Tá mesmo na hora de convocar a interferência da polícia.

SR BERNICK

Oh não, não devemos ser tão duros com forasteiros. Naturalmente essa gente não tem nenhum instinto de decência profundamente arraigado que possam nos coibir dentro de limites aceitáveis. Suponham que se comportem de maneira ultrajante, o que isso nos importa? Felizmente esse espírito de desordem, que foge da face de tudo que é habitual e correto, é absolutamente estranho para nossa comunidade, se posso dizer assim. Mas o que é isso? (*Lona Hessel caminha energicamente entrando pela porta da direita*)

AS SENHORAS (*em tom baixo, assustadas*)

A mulher do circo! A esposa do gerente!

SRA BERNICK

Céus, o que significa isso?

MARTHA (*levantando-se abruptamente*)

Ah!

LONA

Como vai, minha Betty querida! Como vai você, Martha? Como está você, meu cunhado?

SRA BERNICK (*num grito*)

Lona!

SR BERNICK (*indo para trás desajeitadamente*)

Tão certo quanto estou vivo!...

SRA HOLT

Piedade de nós!

SRA RUMMEL

Não é possível que seja...

HILMAR

Ugh!

SRA BERNICK

Lona! É você mesmo?

LONA

Se sou mesmo eu? Claro que sou; pode cair em meu pescoço se quiser.

HILMAR

Ugh, ugh!

SR BERNICK

E você voltou aqui para?...

SRA BERNICK

E de fato o que significa querer aparecer aqui...?

LONA

Aparecer? Aparecer em quê?

SR BERNICK

Bom, quer dizer... no circo...

LONA

Ha ha ha! Você está maluco, cunhado? Você acha que eu faço parte da trupe do circo? Não, com certeza eu me dediquei a fazer muitas coisas boas e me fiz de boba de muitos modos diferentes.

SRA RUMMEL

Hm!

LONA

Mas eu nunca tentei fazer equitação num circo.

SR BERNICK

Então você não é...

SRA BERNICK

Graças aos céus!

LONA

Não, viajamos como qualquer outra gente respeitável, segunda classe, certamente, mas estamos acostumados a isso.

SRA BERNICK

Nós, você disse?

SR BERNICK (*dando um passo à frente*)

Quem você quer dizer com “nós”?

LONA

Eu e a criança, claro.

AS SENHORAS (*com um grito*)

A criança!

HILMAR

O quê?

RORLUND

Eu realmente devo dizer...

SRA BERNICK

Mas o que você quer dizer, Lona?

LONA

Quero dizer John, naturalmente, não tenho outra criança, ao que eu saiba, a não ser John, ou Johan, como você costumava chamá-lo.

SRA BERNICK

Johan...

SRA RUMMEL (*em meio tom para Sra Lynge*)

Aquele irmão incorrigível!

SR BERNICK (*com hesitação*)

Johan está com você?

LONA

É claro que está, eu certamente não viria sem ele. Por que você parece tão trágico? E por que estão sentados aqui na penumbra, costurando roupas brancas? Não houve uma morte na família, ou houve?

RORLUND

Madame, você se encontra na Sociedade das Senhoras Caídas.

LONA *(de si para si)*

O quê? Podem essas senhoras gentis, parecendo tão silenciosas ser talvez...

SRA RUMMEL

Bom, na verdade!...

LONA

Oh eu compreendo! Mas, minha alma bendita, essa aí é mesmo a Sra Rummel? E o Sr Holt é aquele que está sentado ali! Bom, nós três não ficamos mais jovens desde a última vez que nos vimos. Mas ouçam agora, gente boa, abandonem as Senhoras Caídas por um dia ... elas não vão ficar piores do que vocês por causa disso. Uma ocasião jubilosa como esta...

RORLUND

Uma volta ao lar nem sempre é uma ocasião jubilosa.

LONA

É mesmo? Como você lê sua Bíblia, Sr Pastor?

RORLUND

Eu não sou pastor.

LONA

Oh vai acabar virando um, então. Mas... ugh!... essas roupas morais de vocês cheiram a lingerie de segunda, como papel de embrulho. Eu estou acostumada ao ar das pradarias, preciso lhes dizer.

SR BERNICK *(enxugando a testa)*

Sim, com certeza está um pouco abafado aqui.

LONA

Esperem um momento, vamos nos ressuscitar desta galeria subterrânea. *(puxa as cortinas para um lado)* Deveremos ter ampla claridade do dia aqui quando o menino vier. Ah vocês vão ver um menino que foi bem banhado.

HILMAR

Ugh!

LONA *(abrindo a porta e a janela da varanda)*

Eu deveria dizer, que se banhava ao chegar no hotel... porque no navio ele havia ficado sujo como um porco.

HILMAR

Ugh, ugh!

LONA

Ugh? Por que essa reação? *(aponta para Hilmar e pergunta aos outros)* É de nojo deste lugar e destas pessoas esses ugh! que ele rosna?

HILMAR

Não estou tripudiando, é o estado de minha saúde que me mantém aqui.

RORLUND

rr-ram! Senhoras, eu não acho...

LONA *(que notou Olaf)*

Ele é seu, Betty? Me dê uma patinha, garoto! Ou você está com medo de sua velha tia feia?

RORLUND *(colocando seu livro embaixo do braço)*

Senhoras, não creio que nenhum de nós ainda tenha disposição para qualquer trabalho hoje. Suponho que vamos nos reunir novamente amanhã?

LONA *(enquanto os outros vão se levantando e se dirigindo para a saída)*

Sim, vamos. Estarei aqui sem falta.

RORLUND

Você? Perdoe-me, Srta Hessel, mas o que você pode acrescentar à nossa Sociedade?

LONA

Vou trazer um pouco de ar fresco para ela, Sr. Pastor.



ATO II

Mesma sala. A Sra Bernick está sentada sozinha à mesa de trabalho, costurando. O Sr Bernick vem da direita, usando chapéu e luvas e segurando uma bengala.

SRA BERNICK

Já em casa, Karsten?

SR BERNICK

Sim, marquei num encontro com um homem.

SRA BERNICK *(com um suspiro)*

Ah sim, suponho que Johan esteja vindo para cá novamente.

SR BERNICK

Com um homem, eu disse *(tira o chapéu)* O que foi feito de todas as senhoras hoje?

SRA BERNICK

A Sra Rummel e Hilda não têm hora para chegar.

SR BERNICK

Oh! Apresentaram alguma desculpa?

SRA BERNICK

Sim, têm muitas coisas a fazer em casa.

SR BERNICK

Claro, claro. E naturalmente as outras também não virão?

SRA BERNICK

Não, alguma coisa também as impediu de vir hoje.

SR BERNICK

Eu podia ter dito isso a você, antecipadamente. Onde está Olaf?

SRA BERNICK

Deixei que ele saísse um pouco com Dina.

SR BERNICK

Hm... Ela é mesmo uma tontinha rueira. Você viu como ela de repente começou a ficar toda agitada por causa de Johan ontem?

SRA BERNICK

Mas, meu querido Karsten, você sabe que Dina não sabe nada de nada sobre...

SR BERNICK

Não, mas em todo caso Johan devia ter tido tato o suficiente para não chamar a atenção dela. Eu vi muito bem, no rosto dele, o que Vigeland pensou daquilo.

SRA BERNICK (*pousando sua costura em seu colo*)

Karsten, você pode imaginar qual o objetivo dele em vir aqui?

SR BERNICK

Sei que ele tem uma fazenda por aqui, e imagino que não esteja se dando particularmente bem com esse negócio; ela chamou a atenção ontem para o fato de que foram obrigados a viajar de segunda classe...

SRA BERNICK

Sim, tenho medo de que seja alguma coisa desse tipo. Mas pensar nessa volta dela com ele! Ela! Depois do insulto venenoso que lançou contra você!

SR BERNICK

Oh não pense de novo naquela história antiga.

SRA BERNICK

Como eu posso ajudar a pensar naquilo justamente agora? Afinal de contas, ele é meu irmão... entretanto, não é por causa disso que estou aflita, mas por causa de tudo o que de desagradável isso significa para você. Karsten, estou tão espantosamente assustada!

SR BERNICK

Mas assustada com quê?

SRA BERNICK

Não seria possível que possam mandá-lo para a prisão por roubar dinheiro de sua mãe?

SR BERNICK

Que asneira! Quem pode provar que o dinheiro foi roubado?

SRA BERNICK

Toda a cidade sabe disso, infelizmente; e você sabe que você mesmo disse.

SR BERNICK

Eu não disse nada. A cidade não sabe nada sobre o assunto; toda a coisa não

passou de um rumor infundado.

SRA BERNICK

Como você é magnânimo, Kartsten!

SR BERNICK

Vamos deixar essas reminiscências de lado, por favor! Você não sabe como me tortura vasculhando tudo isso. (*caminha para um e outro lado, depois atira a bengala para longe*) E pensar nessa volta para casa... justamente agora, quando é particularmente necessário para mim estar bem em tudo que diga respeito à cidade e à Imprensa. Nossos redatores vão enviar notas para os jornais das cidades vizinhas. Quer eu as receba bem, quer eu as receba mal, tudo será discutido. Eles vão escarafunchar todas essas velhas histórias... como você está fazendo. Numa comunidade como a nossa... (*atira as luvas sobre a mesa*) E não tenho uma alma aqui com quem possa falar sobre isso ou a quem possa pedir apoio.

SRA BERNICK

Ninguém mesmo, Karsten?

SR BERNICK

Não... quem está aí? E ter essa gente nas minhas costas justamente neste momento! Sem qualquer dúvida eles vão criar um escândalo de um jeito ou outro ... ela, em particular. É simplesmente uma calamidade estar ligado a gente dessa qualidade!

SRA BERNICK

Bom, eu não posso ajudar...

SR BERNICK

No que você não pode ajudar? No fato de serem nossos parentes? Não, isso é uma verdade verdadeira.

SRA BERNICK

E não fui eu que pedi que voltassem.

SR BERNICK

É isso... continue! “Não fui eu que pedi que voltassem, não escrevi a eles, não os arrastei para casa pelos cabelos de suas cabeças!” Oh eu sei de cor toda burundanga.

SRA BERNICK *(irrompendo em lágrimas)*

Não precisa ser tão indelicado, Karsten...

SR BERNICK

Sim, faça isso... comece a chorar, para que nossos vizinhos possam mexerica à vontade. Pare de ser assim tão tonta, Betty. Vai e se sente lá fora, para que uma outra pessoa possa entrar. Não imagino que você queira que as pessoas vejam a senhora da casa com os olhos vermelhos! Seria mesmo engraçado, não seria, se essa história saísse por aí... Ali, estou ouvindo alguém vindo ali pelo corredor. *(batem à porta)* Entre! *(a Sra Bernick pega sua peça de roupa e sai pela escada do jardim. Aune entra pela direita).*

AUNE

Bom dia, Sr Bernick.

SR BERNICK

Bom dia. Bem, suponho que pode adivinhar para que quero você?

AUNE

O Sr Krap me disse ontem que você não está satisfeito com...

SR BERNICK

Estou insatisfeito com toda a administração do estaleiro, Aune. O trabalho não se desenvolve tão rapidamente quanto poderia. O “Tropical” já poderia estar navegando há muito tempo. O Sr Vigeland vem aqui todo dia reclamar, ele é um homem difícil para se ter como sócio.

AUNE

O “Tropical” pode descer para o mar já depois de amanhã.

SR BERNICK

Finalmente. Mas quanto ao navio americano, o “Indiana”, que foi deixado aqui por cinco semanas e...

AUNE

O navio americano? Eu entendi que, antes de qualquer coisa, devíamos trabalhar duro para que o seu navio ficasse pronto.

SR BERNICK

Não lhe dei qualquer motivo para pensar dessa maneira. Você deveria ter in-

duzido um trabalho tão rápido quanto possível com o navio americano também; mas não o fez.

AUNE

O casco dele está completamente avariado, Sr Bernick; quanto mais remendamos, pior ele fica.

SR BERNICK

Essa não é a razão. Krap me disse toda a verdade. Você não compreende como foi otimizado o trabalho com as novas máquinas — ou antes, você não conseguiria trabalhar com elas.

AUNE

Sr Bernick, eu já estou nos meus cinquenta, e desde que era menino me acostumei ao velho método de trabalho...

SR BERNICK

Não podemos mais trabalhar daquela maneira hoje em dia. Você não deve imaginar, Aune, que é por causa da obtenção de lucro, eu não preciso disso, felizmente, mas devo consideração à comunidade em que vivo, e ao negócio que estou à frente. Devo manter a liderança no progresso, or não haverá nenhum.

AUNE

Eu também saúdo o progresso, Sr Bernick.

SR BERNICK

Sim, para seu círculo limitado — o da classe trabalhadora. Oh eu sei o agitador ocupado que você é; você faz discursos, incita as pessoas; mas quando alguma instância concreta de progresso se apresenta - como agora, no caso de nossas máquinas — você não quer ter nada a fazer com ele: você tem medo.

AUNE

Sim, eu tenho mesmo medo, Sr Bernick. Tenho medo pelo número de homens que vão ter o pão tirado de suas bocas por essas máquinas. Você parece afetuoso, senhor, ao falar da consideração que devemos à comunidade; mas me parece, todavia, que a comunidade também tem seus deveres. Por que a ciência e o capital se arriscariam em introduzir essas novas descobertas no trabalho, antes que a comunidade tivesse tempo de educar toda uma geração para usar todas elas?

SR BERNICK

Você lê e pensa demais, Aune; isso não faz bem, e é isso que deixa você insatisfeito com sua sina.

AUNE

Não é isso, Sr Bernick; mas eu não posso suportar ver um bom trabalhador despedido após outro, passar fome por causa dessas máquinas.

SR BERNICK

Hm! Quando a arte da pintura foi descoberta, muito rabiscador de nanquim foi apresentado à fome.

AUNE

Você teria admirado tão intensamente a arte da pintura se naqueles tempos fosse um rabiscador?

SR BERNICK

Não pedi que viesse para ficar argumentando com você. Eu o chamei para lhe dizer que o “Indiana” deve estar pronto para descer ao mar depois de amanhã.

AUNE

Mas, Sr Bernick...

SR BERNICK

Depois de amanhã, está ouvindo?... Ao mesmo tempo que nosso próprio navio, nem uma hora depois. Tenho boas razões para apressar o trabalho. Viu o jornal de hoje? Bom, então você sabe a bagunça que esses marinheiros americanos fizeram de novo. Aquela corja da ralé está virando a cidade de cabeça para baixo. Não tem uma noite sem uma desordem nas tavernas ou nas ruas... para não falar de outras abominações.

AUNE

Sim, com certeza eles são uma gangue do mal.

SR BERNICK

E quem é que vai levar a culpa por toda esta desordem? Sou eu! Sim, sou eu que tenho que pagar por isso. Esses indivíduos do jornal estão fazendo todo tipo de insinuações dissimuladas porque estamos devotando todas as nossas energias ao “Tropical”. Eu, cuja tarefa na vida é influenciar meus concidadãos

pela força do exemplo, tenho de suportar esse tipo de coisa lançada em minha cara. Não vou mais admitir isso. Não desejo mesmo ter meu nome achincalhado dessa maneira.

AUNE

Seu nome continua nobre o suficiente para aguentar isso e muito mais, senhor.

SR BERNICK

Não neste momento. Neste momento em particular sinto necessidade de todo o respeito e toda a boa vontade que meus concidadãos podem me dedicar. Tenho um grande empreendimento em andamento, as ações, como você provavelmente ouviu dizer; mas, se acontecer de pessoas dispostas para o mal terem êxito em sacudir a confiança absoluta de que gozo, ele pode me atirar nas maiores dificuldades. É por isso que quero, a qualquer preço, evitar essas insinuações vergonhosas nos jornais, e é por isso que determino depois de amanhã como o limite do tempo que posso lhe dar.

AUNE

Sr Bernick, você poderia marcar também esta tarde mesmo como limite.

SR BERNICK

Você quer me dizer que estou pedindo uma coisa impossível?

AUNE

Sim, com as mãos que temos agora no estaleiro.

SR BERNICK

Muito bem, estão vamos procurar gente em outro lugar.

AUNE

Você quer realmente dizer, senhor, que despediria ainda mais dos nossos velhos trabalhadores?

SR BERNICK

Não, não estou pensando nisso.

AUNE

Porque eu acho que isso causaria muito sangue quente tanto nos seus concidadãos quanto nos jornais.

SR BERNICK

Muito provavelmente; portanto, não faremos isso. Mas, se o “Indiana” não estiver pronto para navegar depois de amanhã, eu vou despedir você.

AUNE *(com um sobressalto)*

Eu! *(ri)* Você está brincando, Sr Bernick.

SR BERNICK

Eu não estaria tão certo disso, se fosse você.

AUNE

Quer dizer que você pretende me despedir?... Eu, que meu pai e meu avô trabalharam em seu estaleiro durante todas as suas vidas, assim como eu fiz também?

BERNICK

Quem é que está me forçando a fazer isso?

AUNE

Você está perguntando sobre o que é impossível, Sr Bernick.

SR BERNICK

Oh, onde existe uma vontade existe um meio. Sim ou não, me dê uma resposta decisiva, ou se considere despedido agora mesmo.

AUNE *(um passo mais perto dele)*

Sr Bernick, você alguma vez entendeu o que significa despedir um trabalhador antigo? Você acha que ele vai poder procurar outro emprego? Oh sim, ele pode fazer isso; mas isso resolve o assunto? Você poderia estar lá, na casa de um trabalhador que foi demitido, na tarde em que ele volta para casa com as ferramentas na mão.

SR BERNICK

Você acha que estou despedindo você com o coração leve? Não fui sempre um bom patrão para você?

AUNE

Quase o pior, Sr Bernick. Justamente por essa razão os que estão em casa não vão criticar você; não vão dizer nada para mim porque não ousam; mas vão olhar para mim quando eu não estiver reclamando e pensar que eu devia ter

merecido isso. Veja isso, senhor... isso é o que eu não posso suportar. Sou um zé ninguém, eu sei, mas sempre fui acostumado a ficar primeiro com a minha casa. Meu lar humilde também é uma pequena comunidade, Sr Bernick — uma pequena comunidade que eu tenho sido capaz de amparar e manter porque minha esposa acreditou em mim e porque meus filhos têm crédito em mim. E agora tudo explodiu em pedaços.

SR BERNICK

Calma, quando não existe mais nada, o mínimo deve preceder o máximo, o individual deve ser sacrificado em favor do bem-estar geral. Não posso lhe dar outra resposta, e esse, nenhum outro, é o caminho do mundo. Você é um homem obstinado, Aune! Você se opõe a mim, não porque não possa fazer de outro modo, mas porque você não vai exibir “a superioridade da máquina sobre o trabalho manual”.

AUNE

E você não vai se mover um milímetro, Sr Bernick, porque você sabe que se você me despedir estará dando, em todas as circunstâncias, uma prova de sua boa vontade.

SR BERNICK

E suponha que fosse assim? Eu lhe disse o que isso significa para mim — seja trazendo a Imprensa para as minhas costas, ou fazendo que ela se incline a meu favor num momento em que eu esteja trabalhando por um objetivo que pode significar um avanço do bem-estar geral. Bem, então, posso fazer diferente do que estou fazendo? A questão, me deixe lhe dizer, vira o seguinte — se sua casa deve ser amparada, como você disse, ou se a existência de centenas de novos lares deve ser evitada — centenas de lares que nunca serão construídos, nunca vão ter um fogo aceso em suas lareiras, a menos que eu tenha sucesso em levar adiante o projeto em que estou trabalhando agora. Essa é a razão pela qual lhe dei a oportunidade de escolha.

AUNE

Bom, se é assim que as coisas se colocam, não tenho mais nada a dizer.

SR BERNICK

Hm... meu caro Aune, estou mortificado em pensar que vamos nos separar.

AUNE

Não vamos nos separar, Sr Bernick.

SR BERNICK

Como não?

AUNE

Mesmo um homem comum como eu tem alguma coisa que ele é obrigado a manter.

SR BERNICK

De acordo, perfeitamente... então imagino que você pensa em prometer...?

AUNE

O “Indiana” vai estar pronto para navegar depois de amanhã. *(inclina-se e sai pela direita)*

SR BERNICK

Ah consegui o melhor com esse sujeito obstinado! É um bom presságio. *(Hilmar entra pela porta do jardim, fumando um charuto)*

HILMAR *(vindo pela escada da varanda)*

Bom dia, Betty! Bom dia, Karsten!

SR BERNICK

Bom dia.

HILMAR

Ah vejo que você esteve gritando, devo supor que você também saiba tudo a respeito?

SR BERNICK

Saber tudo a respeito de quê?

HILMAR

Que o escândalo está em plena ebulição. Ugh!

SR BERNICK

O que você quer dizer?

HILMAR *(entrando na sala)*

Por que, aqueles nossos amigos da América estão se exibindo pelas ruas na companhia de Dina Dorf.

SRA BERNICK (*vindo atrás dele*)

Hilmar, é possível isso?

HILMAR

Sim, infelizmente, é a mais plana verdade. Lona tentou o tempo me dizer alguma coisa, mas eu naturalmente fingi que não a ouvi.

SR BERNICK

E sem dúvida isso não foi minimamente notado.

HILMAR

Você pode dizer isso mesmo. As pessoas ficaram em silêncio e olharam para eles. Isso se alastrou como fogo rasteiro pela cidade — exatamente como nas pradarias do Oeste. Em todas as casas as pessoas estavam nas janelas esperando a passeata passar, narizes enfiados nas cortinas... ugh! Você me desculpe, Betty, por dizer “ugh!”... aquilo me deu nos nervos. Se isso continuar a acontecer, vou ser forçado a começar a pensar em me mudar daqui.

SRA BERNICK

Mas você devia ter falado a ele e explicado a ele que...

HILMAR

Em plena rua? Não, me desculpe, eu não podia fazer isso. Pensar que o sujeito ousaria se exibir na cidade! Bom, vamos ver se a Imprensa vai colocar um chega disso nele; sim, me perdoe, Betty, mas...

SR BERNICK

A Imprensa, você diz? Você já ouviu alguma alusão a alguma coisa desse tipo?

HILMAR

Tem alguma coisa futuando no ar a respeito. Quando saí daqui ontem à tarde eu dei uma passada no clube porque não me sentia bem. Vi imediatamente, no silêncio que senti quando entrei, que nosso casal americano tinha sido o assunto da conversa interrompida. Então aquele imprudente sujeito do jornal, o Hammer, se aproximou e me cumprimentou no máximo volume daquela sua voz de gralha pelo retorno de meu rico primo.

SR BERNICK

Rico?

HILMAR

Nas suas próprias palavras. Naturalmente olhei para ele de cima abaixo do modo que ele merecia, e dei a entender que não sabia nada sobre Johan Tonnesen ser ou não rico. “Realmente”, ele disse, “isso é mesmo notável. As pessoas geralmente chegam na América com alguma coisa para começar, e acredito que seu primo não tinha coisa alguma naqueles bolsos vazios.”

SR BERNICK

Hm agora você vai me obrigar a...

SRA BERNICK (*distraída*)

Então, você está vendo, Karsten?

HILMAR

De todo modo, passei uma noite inteira sem dormir por causa deles. E aí está ele, caminhando pelas ruas como se nada o incomodasse. Por que ele não desaparece sem mais nem menos? É realmente insuportável como é difícil matar certas pessoas.

SRA BERNICK

Meu querido Hilmar, o que está dizendo?

HILMAR

Oh nada. Mas esse camarada aí escapa ileso de acidentes ferroviários e de brigas com ursos pardos e índios peles-vermelhas na Califórnia — sem ser esfaqueado ou escalpelado... Ugh, aí vêm eles!

SR BERNICK (*olhando para a rua*)

Olaf também está com eles!

HILMAR

Naturalmente! Eles querem lembrar todo mundo que pertencem à melhor família da cidade. Olha lá!... olha para a multidão de vagabundos que saiu da farmácia para ver todo mundo e ficar fazendo observações. Meus nervos realmente não suportam isso; como se pode esperar que um homem desfralde a bandeira do Ideal em tais circunstâncias, eu...

SR BERNICK

Estão vindo aí. Ouça, Betty, é meu desejo particular que você os possa receber do modo mais amigável possível.

SRA BERNICK

Oh eu devo poder, Karsten?

SR BERNICK

Claro, com certeza... e você também, Hilmar. Esperemos que não permaneçam por muito tempo; e justo quando estamos completamente a sós nós mesmos — sem alusões ao passado; de qualquer modo, não devemos ferir seus sentimentos.

SRA BERNICK

Que magnânimo você é, Karsten!

SR BERNICK

Oh não fale disso.

SRA BERNICK

Mas você tem que me deixar lhe agradecer; e você deve me perdoar por ser tão precipitada. Estou certa de que você tem toda razão em...

SR BERNICK

Oh não fale disso, por favor.

HILMAR

Ugh!

(Johan Tonnesen e Dina entram pelo jardim, seguidos por Lona e Olaf)

LONA

Bom dia, minha gente querida!

JOHAN

Estivemos dando uma olhada numa volta pela velha praça, Karsten.

SR BERNICK

Foi o que ouvi. Está muito modificada, não está?

LONA

Muitas grandes e boas obras do Sr Bernick por toda parte. Estivemos no Parque de Recreação com que você presenteou a cidade.

SR BERNICK

Ah vocês estiveram lá?

LONA

“Presente de Karsten Bernick”, como está escrito no portão da entrada. Você parece ser responsável por tudo o que existe aqui.

JOHAN

Navios esplêndidos você conseguiu, também. Encontrei um antigo colega de escola, o capitão do “Tropical”.

LONA

E você construiu também uma escola nova, também; e ouvi dizer que a cidade tem que lhe agradecer pelo fornecimento de gás e também pelo fornecimento de água.

SR BERNICK

Bom, alguém tem que trabalhar pelo bem da comunidade em que se vive.

LONA

É um excelente sentimento, cunhado, mas é um prazer, contudo, ver como o povo aprecia você. Não sou presunçoso, espero, mas não resistiria em lembrar uma ou duas das pessoas com quem conversamos que somos parentes seus.

HILMAR

Ugh!

LONA

Você fala “ugh” para tudo?

HILMAR

Não, eu já disse rr-ram.

LONA

Oh pobre sujeitinho, você pode dizer o que quiser. Mas vocês todos estão por sua própria conta hoje?

SR BERNICK

Sim, estamos todos por nossa própria conta hoje.

LONA

Ah sim, encontramos um casal de membros da sua Liga da Moralidade lá no mercado; fizeram questão de mostrar que estavam ocupados. Você e eu nunca tivemos uma oportunidade para uma boa conversa. Ontem você teve aqui três dos seus pioneiros, bem como o pastor.

HILMAR

O mestre-escola.

LONA

Eu o chamo de pastor. Mas agora me diga o que você acha do meu trabalho durante esses quinze anos? Ele não se tornou um sujeito refinado?

HILMAR

Hm!

JOHAN

Agora, Lona, não se gabe por mim.

LONA

Bom, eu posso lhe dizer que tenho um precioso orgulho dele. O céu sabe que é por conta da única coisa que fiz em minha vida; mas isso me dá mesmo uma espécie de direito de existir. Quando eu penso, Johan, como nós dois começamos naquele fim de mundo com nada além de nossos pulsos vazios.

HILMAR

Bolsos.

LONA

Eu digo pulsos; e eram pulsos sujos.

HILMARE

Ugh!

LONA

E vazios, também.

HILMAR

Vazios? Bem, eu diria...

LONA

O que você diria?

SR BERNICK

ee-ram!

HILMAR

Eu diria ... rr-ram! *(sai para o jardim)*

LONA

Qual é o problema desse sujeito?

SR BERNICK

Oh não preste atenção nele, seus nervos estão exaltados agora. Você gostaria de dar uma olhada no jardim? Você ainda não esteve lá, e eu tenho ainda uma hora livre.

LONA

Com prazer. Posso lhe dizer que meus pensamentos estiveram com você nesse jardim muitas e muitas vezes.

SRA BERNICK

Fizemos muitas alterações ali também, como você vai ver. *(Lona e os Bernick descem para o jardim, onde ficam visíveis de agora até a cena seguinte)*

OLAF *(chegando na porta da varanda)*

Tio Hilmar, sabe o que o tio Johan me perguntou? Se eu iria para a América com ele.

HILMAR

Você, seu traste, que está amarrado às barras da saia de sua mãe!...

OLAF

Ah mas não vai ser assim por muito mais tempo. Como você já deve ter visto, eu estou ficando grande.

HILMAR

Oh não diga besteira! Você realmente não tem qualquer inclinação séria para a força de caráter necessária para...

(descem para o jardim. Dina, enquanto isso, tirou o chapéu e está parada à porta da

direita, sacudindo a poeira do vestido)

JOHAN *(para Dina)*

O passeio deixou você acalorada.

DINA

Sim, foi uma esplêndida caminhada. Nunca havia feito uma caminhada assim tão esplêndida.

JOHAN

Você não costuma sair para uma caminhada de manhã?

DINA

Oh sim... mas apenas com Olaf.

JOHAN

Sei.... Você preferiria descer para o jardim do que continuar aqui?

DINA

Não, eu quero ficar aqui mesmo.

JOHAN

Eu também. Então podemos considerar um pacto fazermos uma caminhada juntos toda manhã?

DINA

Não, Sr Tonnesen, não podemos.

JOHAN

O que não podemos? Você prometeu, você sabe.

DINA

Sim, mas... reavaliando meu pensamento... você não deve sair comigo.

JOHAN

Mas por quê?

DINA

Naturalmente você é um estranho — você pode não entender, mas tenho que lhe dizer...

JOHAN

E?

DINA

Não, melhor não falar sobre isso.

JOHAN

Oh mas você deve, você pode falar comigo sobre o que quiser.

DINA

Bem, devo lhe dizer que não sou como as outras jovens daqui. Existe alguma coisa — uma coisa ou outra a meu respeito. É por isso que você não pode.

JOHAN

Mas eu não estou entendendo nada disso. Você fez alguma coisa errada?

DINA

Não, não eu, mas... não, não vou mais falar sobre isso agora. Você vai ficar sabendo pelos outros, tenho certeza.

JOHAN

Hm!

DINA

Mas tem alguma coisa mais que eu gostaria muito de lhe perguntar.

JOHAN

O que é, diga.

DINA

Eu imagino que seja fácil conseguir uma boa posição na América?

JOHAN

Não, nem sempre é fácil; primeiro você tem que arrepiar e depois trabalhar pesado.

DINA

Eu me sinto completamente pronta para fazer isso.

JOHAN

Você?

DINA

Eu posso trabalhar agora; eu estou forte e saudável; e tia Martha me ensinou muita coisa.

JOHAN

Bem, confia nisso, volte conosco!

DINA

Ah agora você só está rindo de mim; você disse isso para o Olaf também. Mas o que eu queria saber é se as pessoas são tão... são tão moralistas lá?

JOHAN

Moralistas?

DINA

Sim, quero dizer, elas são tão limpas e tão bem comportadas como aqui?

JOHAN

Bem, em todos os eventos elas não são tão ruins quanto as pessoas aqui dão a parecer. Você não precisa ter medo com relação a isso.

DINA

Você não me entende. O que eu quero ouvir é justamente que elas não são tão limpas nem tão moralistas.

JOHAN

Não? O que você desejaria que elas fossem, então?

DINA

Eu gostaria que elas fossem naturais.

JOHAN

Bem, eu acredito que é justamente isso que elas são.

DINA

Porque nesse caso eu seguiria em frente se fosse para lá.

JOHAN

Seguiria, com certeza!... e é por isso que você deve voltar conosco.

DINA

Não, eu não vou com vocês; devo ir sozinha. Oh eu faria alguma coisa da minha vida, eu iria em frente...

SR BERNICK *(falando com Lona e sua esposa no pé das escadas do jardim)*

Espere um momento... Eu vou buscá-lo, querida Betty, você poderia facilmente pegar um resfriado. *(Entra na sala e procura pelo xale da esposa)*

SRA BERNICK *(do lado de fora)*

Você precisa vir aqui fora, também, Johan; estamos descendo até a gruta.

SR BERNICK

Não, quero que Johan fique aqui. Olhe aqui, Dina, pegue o xale de minha esposa e vá com eles. Johan vai ficar aqui comigo, querida Betty. Eu quero saber como ele está se dando por lá.

SRA BERNICK

Muito bem... então você nos seguirá; você sabe onde nos encontrar. *(a Sra Bernick, Lona e Dina saem pelo jardim, pela esquerda. O Sr Bernick olha para elas um momento, depois vai para a porta mais distante à esquerda e a tranca; após, dirige-se a Johan, Pega suas mãos e as aperta calorosamente)*

SR BERNICK

Johan, agora que estamos sozinhos, você precisa me deixar lhe agradecer.

JOHAN

Oh que absurdo!

SR BERNICK

Meu lar e toda a felicidade que ele significa para mim... minha posição aqui como cidadão... tudo isso devo a você.

JOHAN

Bem, fico feliz com isso, Karsten; então algum bem sobreveio daquela história ruim, afinal de contas.

SR BERNICK *(tomando as mãos dele novamente)*

Mas ainda assim você precisa me deixar agradecer a você! Ninguém em dez mil teria feito o que você fez por mim.

JOHAN

Bobagem! Não fomos, nós dois, jovens e estouvados? Um de nós tinha de levar a culpa, você sabe.

SR BERNICK

Mas certamente o culpado era exatamente quem havia feito a coisa?

JOHAN

Pare! Naquele momento o inocente passou a ser aquele que a fez. Lembre-se, não tenho laços... Eu era um órfão; foi uma oportunidade auspiciosa ficar livre da escravidão do ofício. Você, por outro lado, ainda tinha sua mãe viva; e, além disso, tinha acabado de ficar noivo de Betty, que era devotada a você. O que teria acontecido entre você e ela se aquilo tivesse chegado aos ouvidos dela?

SR BERNICK

Tudo isso é verdade, mas ainda...

JOHAN

E não foi justamente graças a Betty que você rompeu sua amizade com a Sra Dorf? Por que, foi simplesmente para colocar um fim à coisa toda que você teria com ela naquela tarde.

SR BERNICK

Sim, aquela tarde lamentável em que aquela criatura bêbada chegou em casa! Sim, Johan, foi graças a Betty; mas, o que dá no mesmo, foi esplêndido de sua parte deixar todas as aparências caminharem contra você, e ir embora.

JOHAN

Deixe seus escrúpulos de lado, caro Karsten. Nós concordamos que fosse assim; você tinha de ser salvo, e você era meu amigo. Posso lhe dizer, eu estava singularmente orgulhoso daquela amizade. Ali estava eu, patinando como uma lesma miserável, quando você voltou de seu grande tour pelo mundo, um grande janota que tinha ido para Londres e para Paris; e você me escolheu como amigo, embora eu fosse quatro anos mais jovem que você... mas eu estava orgulhoso disso! Quem não ficaria? Quem não se teria de bom grado sa-

crificado por você?... especialmente se isso significasse apenas o converseiro do mês na cidade, e me habilitasse a cair fora neste vasto mundo.

SR BERNICK

Ah meu caro Johan, devo ser sincero e lhe dizer que aquela história ainda não foi completamente esquecida.

JOHAN

Não, é? Bem, o que isso me importa, se estou de novo de volta à minha fazenda?

SR BERNICK

Então você quer dizer que vai voltar?

JOHAN

Naturalmente.

SR BERNICK

Mas não de imediato, espero.

JOHAN

Tão logo seja possível. Foi apenas para fazer a vontade de Lona que vim com ela, você sabe.

SR BERNICK

De verdade? Como assim?

JOHAN

Bem, veja, Lona não é mais jovem, e ultimamente começou a ficar obcecada com saudade de casa, mas nunca admitiria isso. (sorrisos) Como se aventuraria em arriscar deixar sozinho um amigo tão versátil como eu, que antes de ter dezenove anos foi confundido...

SR BERNICK

Bem, e daí?

JOHAN

Bom, Karsten, estou me aproximando de uma confissão que tenho vergonha de fazer.

SR BERNICK

Você certamente não confidenciou a verdade a ela?

JOHAN

Sim. Foi errado de minha parte, mas eu não poderia agir de outro modo. Você não faz qualquer ideia do que Lona tem sido para mim. Você nunca se deu bem com ela, mas ela tem sido como uma mãe para mim. No primeiro ano em que fomos para fora, quando as coisas iam tão mal para nós, você não faz ideia de como ela trabalhou! E durante o longo tempo em que fiquei doente, e não pude ganhar coisa alguma nem pude cuidar dela, ela começou a cantar em tabernas, e dar palestras em que as pessoas riam; e depois escreveu um livro sobre os risos e as lágrimas de então... tudo para me manter vivo. Eu poderia, no inverno, olhar para ela, que tinha trabalhado duro e suado por mim, e vê-la ir embora? Não, Karsten, eu não podia. E então eu disse: “Você vai fazer uma viagem para casa, Lona; não tenha medo por mim, não sou tão volúvel como pensa”. E então... o fim disso foi o que ela tinha de saber.

SR BERNICK

E como ela aceitou tudo?

JOHAN

Bem, ela pensou, de acordo com os fatos, que como eu sabia que eu era inocente nada me impedia de fazer uma viagem para cá com ela. Mas não esquento a cabeça; Lona não vai deixar nada de fora, e eu vou manter minha boca fechada como fiz antes.

SR BERNICK

Sim, sim, eu confio nisso.

JOHAN

Coloco minha mão no fogo. E não vamos mais falar sobre essa história antiga; felizmente essa é a única maluquice que pode nos fazer culpados, tenho certeza. Quero desfrutar completamente os dias que permanecer aqui. Você não pode imaginar que caminhada deliciosa fizemos esta manhã. Quem poderia imaginar que aquele diabinho, que costumava correr por aqui e fazer o papel de anjo no palco!... Mas me diga, meu caro companheiro, o que aconteceu com os pais dela depois daquilo?

SR BERNICK

Oh meu garoto, Não posso lhe dizer mais do que lhe escrevi imediatamente depois que você foi embora. Imagino que você recebeu minhas duas cartas?

JOHAN

Sim, sim, recebi ambas. Então aquele velho beberrão a abandonou?

SR BERNICK

E depois bebeu, bebeu até morrer.

JOHAN

E ela morreu pouco depois, não foi?

SR BERNICK

Ela era arrogante; não traiu nada e poderia aceitar tudo.

JOHAN

Bem, em todo caso você agiu corretamente em levar Dina para sua casa.

SR BERNICK

Suponho que sim. Na realidade, foi Martha que provocou aquilo.

JOHAN

Então foi Martha? Por falar nela, onde ela está hoje?

SR BERNICK

Ela? Oh quando não está cuidando da escola, tem os doentinhos dela para visitar.

JOHAN

Então era Martha que se interessava por ela.

SR BERNICK

Sim, você sabe que Martha sempre teve certa inclinação por ensinar; então, ela assumiu uma vaga no internato. Foi muito ridículo da parte dela.

JOHAN

Ela me pareceu muito abatida ontem; temi que sua saúde não fosse suficiente para tanto...

SR BERNICK

Oh no que diz respeito à sua saúde, ela vai bastante bem. Mas é desagradável para mim; parece que eu, seu irmão, não a quisesse ajudar.

JOHAN

Ajudá-la? Pensei que ela tivesse meios suficientes para se manter.

SR BERNICK

Nem um centavo. Certamente você se lembra como nossa mãe era desligada quando você foi embora? Ela empurrou as coisas por algum tempo com meu auxílio, mas naturalmente eu não poderia suportar aquele estado de coisas permanentemente. Eu a fiz me levar para a empresa, mas ainda assim as coisas não foram bem. Então tive eu mesmo de desistir do negócio todo, e quando fizemos o nosso balanço ficou evidente que nada havia sobrado como parte de minha mãe. E quando mamãe morreu logo depois, naturalmente Martha ficou sem um mísero centavo sequer.

JOHAN

Pobre Martha!

BERNICK

Pobre! Por quê? Com certeza você não pensa que eu a deixei precisando de alguma coisa? Não, eu me atrevo a dizer que sou um bom irmão. É claro que ela tem um lar aqui conosco; seu salário de professora é mais do que suficiente para ela se vestir; o que mais ela poderia querer?

JOHAN

Hm... essa não é nossa ideia das coisas na América.

SR BERNICK

Não, ousou dizer que não... num estado de sociedade tão revolucionário como o que se encontra lá. Mas em nosso pequeno círculo... no qual, graças a Deus, a depravação não fincou pé, até agora pelo menos... as mulheres estão satisfeitas por ocupar uma posição aparentemente tão satisfatória quanto modesta. Além disso, foi culpa da própria Martha; quer dizer, ela podia ter se provisionado muito tempo atrás, se tivesse querido fazer isso.

JOHAN

Você quer dizer que ela poderia ter se casado?

SR BERNICK

Sim, e feito um casamento muito bom, também. Teve muitas ofertas excelentes... curiosamente numerosas, se você pensar que era uma garota pobre, já nem tão jovem, e, além disso, uma pessoinha bastante insignificante.

JOHAN

Insignificante?

SR BERNICK

Oh não a estou censurando por isso. Eu certamente não desejaria outra coisa para ela. Posso lhe dizer que é sempre bom ter uma pessoa estável como ela numa casa grande como esta — alguém em quem se pode confiar em qualquer circunstância.

JOHAN

Sim, mas o que faz que ela?...

SR BERNICK

Ela? Como? Oh bem, naturalmente ela tem muito com que se interessar; ela tem Betty e Olaf e eu. As pessoas não deveriam pensar primeiro em si mesmas... as mulheres, antes de tudo. Todos nós temos alguma comunidade, pequena ou grande, pela qual trabalhar. Esse é o meu princípio em todo caso. *(aponta para Krap, que vem pela direita)* Ah aí está um exemplo disso, bem à mão. Você imagina que são meus próprios negócios que estão me absovendo neste exato momento? De modo algum. *(ansiosamente para Krap)* Tudo certo?

KRAP *(em tom um pouco baixo, apresentando-lhe um maço de papéis)*

Aqui estão os contratos de venda, concluídos.

SR BERNICK

Capital! Esplêndido!... Bem, Johan, você deve realmente me desculpar pelo presente. *(em voz baixa, apertando a mão dele)* Obrigado, Johan, obrigado! E fique certo de que qualquer coisa que eu faça por você... Bem, claro que você compreende. Vem comigo, Krap. *(dirigem-se à sala do Sr Bernick)*

JOHAN *(procurando por eles por um momento)*

Hm!... *(torna a descer para o jardim. No mesmo momento Martha vem pela direita, com uma pequena cesta nos braços)* Martha!

MARTHA

Ah Johan... é você?

JOHAN

Fora tão cedo?

MARTHA

Sim. Espere um pouco, os outros estão chegando aí. *(move-se em direção à porta da esquerda)*

JOHAN

Martha, você está sempre com essa pressa?

MARTHA

Eu?

JOHAN

Ontem você parecia me evitar, então não consegui dar uma palavra com você — nós, dois velhos companheiros de folguedos.

JOHAN

Bom Deus... por que, foi só há quinze anos, nem mais nem menos. Acha que eu mudei tanto assim?

MARTHA

Você? Oh sim, você mudou também, embora...

JOHAN

O que você quer dizer?

MARTHA

Oh nada...

JOHAN

Você não me parece estar muito contente em me ver novamente.

MARTHA

Eu esperei muito tempo, Johan... Tanto tempo.

JOHAN

Esperou? Que eu voltasse?

MARTHA

Sim.

JOHAN

E por que você pensou que eu voltaria?

MARTHA

Para expiar todo o mal que você fez.

JOHAN

Eu?

MARTHA

Você esqueceu que foi através de você que uma mulher morreu passando necessidade e vergonha? Esqueceu que foi através de você que os melhores doces anos da vida de uma jovem foram tornados amargos?

JOHAN

E você vem me dizer essas coisas para mim? Martha, seu irmão nunca...

MARTHA

Nunca o quê?

JOHAN

Ele nunca ... oh, claro, eu quero dizer ele nunca pelo menos disse uma palavra em minha defesa?

MARTHA

Ah Johan, você conhece os altos princípios de Karsten.

JOHAN

Hm!... Oh, claro; eu conheço os altos princípios de meu velho amigo Karsten! Mas na verdade isso é... Bem, bem. Eu estava tendo uma conversa com ele justamente há pouco. Ele me parece ter mudado consideravelmente.

MARTHA

'Como você pode dizer isso? Estou certa de que Karsten sempre foi um homem excelente.

JOHAN

Sim, não foi exatamente isso que eu quis dizer... mas não se preocupe. Hm! Agora entendo a luz que você viu em mim; foi a volta do filho pródigo que você estava esperando.

MARTHA

Johan, vou lhe dizer que luz vi em você. (*aponta para o jardim lá embaixo*) Está vendo aquela garota brincando na grama lá em baixo com Olaf? É Dina. Você se lembra daquela carta incoerente que me escreveu quando foi embora? Você me pediu para acreditar em você. Eu acreditei em você, Johan. Todas aquelas coisas horríveis que circularam sobre você depois que foi embora devem ter sido ditas com desvio... da insensibilidade, sem premeditação.

JOHAN

O que você quer dizer?

MARTHA

Oh! Você me entende muito bem... nem uma palavra a mais daquilo. Mas naturalmente você teve que ir embora e começar do zero... uma vida nova. Suas obrigações aqui que nunca se lembrou de retomar... ou nunca foi capaz de retomar... eu retomei por você. Vou lhe contar isso, para que você não tenha também que repreender em você mesmo. Fui uma mãe para aquela criança muito injustiçada; eu a criei do modo que fui capaz.

JOHAN

E nunca desperdiçou sua vida por esse motivo.

MARTHA

Ela não foi desperdiçada. Mas você chegou atrasado, Johan.

JOHAN

Martha... se eu pudesse lhe dizer... Bem, em todo caso me permita agradecer por sua leal amizade.

MARTHA (*com um sorriso triste*)

Hm... Bem, tivemos isso agora, Johan. Quietos, tem alguém vindo aí. Adeus,

não posso ficar mais. *(sai pela porta mais distante à esquerda. Lona vem do jardim, seguida da Sra Bernick)*

SRA BERNICK

Deus misericordioso, Lona... o que você está pensando?

LONA

Me deixe, eu lhe peço. Preciso e quero falar com ele.

SRA BERNICK

Mas seria um escândalo da pior espécie! Ah Johan, ainda aqui?

LONA

Vá saindo, garoto; não fique aqui dentro, vá para o jardim e bata um papinho com Dina.

JOHAN

Eu estava pensando justamente em fazer isso.

SRA BERNICK

Mas...

LONA

Olha aqui, Johan... você deu uma boa olhada em Dina?

JOHAN

Eu diria que sim!

LONA

Bem, olhe para ela com alguma intenção, garoto. Isso seria alguma coisa boa para você.

SRA BERNICK

Mas, Lona!

JOHAN

Alguém para mim?

LONA

Sim, para olhar, quero dizer. Parei com você!

JOHAN

Oh não preciso de nenhuma pressão. (*desce para o jardim*)

SRA BERNICK

Lona, você me espanta! Não consegue falar seriamente sobre isso?

LONA

Obviamente que sou. Ela não é encantadora e saudável e honesta? É a esposa exata para Johan. É justamente o que ele precisa lá; vai ser uma troca de uma antiga meia-irmã.

SRA BERNICK

Dina? Dina Dorf? Mas pense...

LONA

Eu penso antes de qualquer coisa na felicidade do menino. Porque preciso ajudá-lo. Ele não entende direito esse tipo de coisas; nunca esticou um olhar para garotas ou mulheres.

SRA BERNICK

Ele? Johan? Na verdade acho que só tivemos provas péssimas de que...

LONA

Pro diabo com essas histórias estúpidas! Onde está Karsten? Preciso falar com ele.

SRA BERNICK

Lona, você não pode fazer isso, eu lhe peço.

LONA

Eu vou fazer. Se o menino se interessar por ela... e ela por ele... então isso vai dar casamento. Karsten é um homem incrível, ele deve encontrar um jeito de fazer isso vingar.

SRA BERNICK

E você acha que essas indecências americanas serão permitidas aqui?

LONA

Ridículo, Betty!

SRA BERNICK

Você acha que um homem como Karsten, com seu modo de pensar estritamente moral...

LONA

Pooh! Ele não é tão terrivelmente moral.

SRA BERNICK

O que você tem a audácia de dizer?

LONA

Tenho a audácia de dizer que Karsten não é mais particularmente moral do que ninguém.

SRA BERNICK

Então você ainda o odeia tão profundamente como antes! Mas o que está fazendo aqui, se nunca foi capaz de perdoar aquilo? Não consigo te entender, ouse olhar para ele na cara dele depois do insulto vergonhoso que lhe dirigiu naquela ocasião.

LONA

Sim, Betty, naquela vez me esqueci seriamente de mim.

SRA BERNICK

E pensar que ele te perdoou tão magnanimamente... ele, que nunca fez qualquer coisa errada! Não foi culpa dele se você se alimentou de esperanças. Mas desde então você sempre me odiou também. *(explode em lágrimas)* Você sempre desrespeitou minha boa sorte. E agora você vem aqui amontoar tudo na minha cabeça... para deixar a cidade inteira saber para que tipo de família arrastei Karsten. Sim, é sobre mim que recai a culpa, e é isso que você quer... Oh é abominável de sua parte! *(sai pela porta da esquerda, em lágrimas)*

LONA *(procurando por ela)*

Pobre Betty! *(o Sr Bernick entra vindo de sua sala. Para à porta para falar com Krap)*

SR BERNICK

Sim, isso é excelente, Krap... capital! Mande vinte libras para o fundo das refeições para os pobres. *(procura em volta)* Lona! *(vem à frente)* Está sozinha? Betty não vem?

LONA

Não. Quer que eu a chame?

SR BERNICK

Não, não... de modo algum. Oh Lona, você não sabe como estava ansioso por falar francamente com você... depois de lhe ter implorado seu perdão.

LONA

Olha aqui, Karsten... não sejamos sentimentais; não combina conosco.

SR BERNICK

Você precisa me ouvir, Lona. Sei perfeitamente que as aparências estão contra mim, como você deve ter ouvido sobre todo aquele assunto com a mãe da Dina. Mas eu juro a você que foi apenas uma paixão temporária; eu estava realmente, verdadeiramente e honestamente apaixonado apenas por você.

LONA

Por que você acha que voltei para casa?

SR BERNICK

Seja o que for que você tem em mente, eu suplico, não faça até que eu me tenha desculpado. Posso fazer isso, Lona, de qualquer modo eu posso me perdoar.

LONA

Agora você está com medo. Você estava apaixonado por mim, você diz. Sim, você me disse isso muitas vezes nas suas cartas; e talvez fosse verdade, também... de certo modo... enquanto você vivia no mundo grande e livre que lhe deu a coragem de pensar livremente e muito. Talvez você encontre em mim mais energia moral e força de vontade e independência do que a maioria das pessoas aqui em casa. E guardamos o segredo entre nós; ninguém podia tirar sarro do nosso mau gosto.

SR BERNICK

Lona, como você pode achar?...

LONA

Mas quando você voltou... quando você soube das zombarias que faziam sobre mim em todo canto... quando você percebeu como as pessoas riam do que chamavam meus absurdos...

SR BERNICK

Você estava à margem da opinião das pessoas naquela época.

LONA

Principalmente para incomodar as carolas de anáguas e calcinhas que se encontra em toda esquina da cidade. E então, quando você encontrou aquela sedutora jovem atriz...

SR BERNICK

Foi uma escapadela pueril... nada mais; juro a você que não havia verdade alguma em dez por cento dos rumores e das fofocas que circularam.

LONA

Pode ser. Mas depois, quando Betty voltou para casa... uma jovem encantadora, idolatrada por todos... e se tornou sabido que ela poderia herdar todo o dinheiro de sua tia e que eu não receberia nada!

SR BERNICK

Esse é justamente o ponto, Lona; e agora você vai saber a verdade sem se valer de rodeios e permeios. Eu não amava Betty então; não rompi meu compromisso com você por causa de nenhuma outra ligação. Foi tão só e justamente por causa de dinheiro. Eu precisava dele; tinha de dar certo com ele.

LONA

E agora você tem coragem de me contar isso?

SR BERNICK

Sim, eu tenho. Ouça, Lona.

LONA

E você ainda me escreveu dizendo que uma paixão invencível por Betty tinha dominado você... invocou minha magnanimidade... me implorou, pelo amor de Betty, para segurar minha língua sobre tudo o que tinha acontecido entre nós.

SR BERNICK

Eu tinha que fazer aquilo, eu lhe disse.

LONA

Agora, pelo céu, não lamento ter me esquecido de mim como fiz.

SR BERNICK

Me deixe lhe dizer a verdade nua e crua de como as coisas então ficaram para mim. Minha mãe, como você se lembra, estava à testa dos negócios, mas não tinha absolutamente qualquer habilidade para gerência de empreendimentos. Fui convocado urgentemente de Paris; os tempos eram críticos, e confiavam em mim para endireitar as coisas. O que fiz? Eu encontrei... e você deve manter isso em profundo segredo... uma casa à beira da ruína. Sim... tão boa quanto à beira da ruína, uma respeitável casa antiga que vira três gerações de nossa gente. O que mais eu ... o filho, o único filho... fazer senão procurar alguns meios de a salvar?

LONA

E assim você salvou a casa Bernick às custas de uma mulher.

SR BERNICK

Você sabe perfeitamente bem que Betty estava apaixonada por mim.

LONA

Mas e eu?

SR BERNICK

Acredite em mim, Lona, você nunca teria sido feliz comigo.

LONA

Foi por falta de consideração para com minha felicidade que você me sacrificou?

SR BERNICK

Você acha que agi daquele modo por motivos egoístas? Se eu tivesse ficado sozinho naquele momento, eu teria começado tudo outra vez cheio de uma coragem risonha. Mas você não entende como a vida de um homem de negócios, com suas tremendas responsabilidades, está presa ao negócio que lhe coube por herança. Você compreende que a prosperidade ou a ruína de centenas... de milhares... depende dele? Você não consegue levar em consideração o fato de que a comunidade inteira em que nós dois, você e eu, nascemos ficaria afetada do modo mais perigoso se a casa Bernick fosse esmagada?

LONA

Então foi pelo bem da comunidade que você manteve sua posição nesses quinze anos sobre uma mentira?

SR BERNICK

Sobre uma mentira?

LONA

O que Betty sabia sobre tudo isso... que constitui a base do casamento dela com você?

SR BERNICK

Você acha que eu poderia ferir os sentimentos dela sem propósito se revelasse a verdade?

LONA

Sem propósito, você diz? Bem, bem... você é um homem de negócios; deveria saber o que é sem propósito. Mas me ouça, Karsten... Vou dizer a verdade verdadeira agora. Me diz, você é realmente feliz?

SR BERNICK

Na minha vida familiar, você quer saber?

LONA

Sim.

SR BERNICK

Eu sou, Lona. Você não tem sido para mim uma amiga sacrificada em vão. Posso honestamente dizer que cresci mais feliz a cada ano. Betty é boa e solícita; e se eu tivesse de lhe dizer como, ao longo dos anos, ela aprendeu a modelar seu caráter na direção do meu...

LONA

Hm!

SR BERNICK

No começo, claro, ela tinha uma porção de noções românticas sobre amor; não conseguia se conciliar com a ideia de que, pouco a pouco, tudo podia se transformar numa tranquila camaradagem.

LONA

Mas agora ela já está harmonizada com isso?

SR BERNICK

Completamente. Como você pode imaginar, a convivência diária comigo não representou parcela pequena no desenvolvimento de seu caráter. Todo mundo, cada um em sua intensidade, tem de aprender a baixar suas pretensões se quiserem viver dignamente da comunidade a que pertence. E Betty, por sua vez, aprendeu gradualmente a entender esse fato; e é por isso que nosso lar é agora um modelo para nossos concidadãos.

LONA

Mas seus concidadãos nada sabem sobre a mentira?

SR BERNICK

A mentira?

LONA

Sim...A mentira em que você persistiu durante esses quinze anos.

SR BERNICK

Você quer dizer que chama aquilo...

LONA

Chamo de mentira... uma tríplice mentira: primeiro, tem a mentira para mim; depois, a mentira para Betty; e finalmente, a mentira para Johan.

SR BERNICK

Betty jamais me pediu para dizer qualquer coisa.

LONA

Porque não sabia nada.

SR BERNICK

E você não vai admitir isso — fora de consideração dela.

LONA

Oh não... eu poderia fazer alguma coisa para acabar com aquelas zombarias; eu tinha ombros largos.

SR BERNICK

E Johan também não vai admitir; ele me prometeu isso.

LONA

Mas você mesmo, Karsten? Não sente qualquer impulso que te estimule a se ver livre dessa mentira?

SR BERNICK

Você acha que de minha própria vontade eu sacrificaria a felicidade de minha família e minha posição no mundo?

LONA

Que direito você tem à posição que ocupa?

SR BERNICK

Todo dia durante esses quinze anos eu ganhei algum pequeno direito a ela... por minha conduta, e pelo que consegui com meu trabalho.

LONA

Verdade, você conseguiu um grande acordo com seu trabalho, tanto para si mesmo quanto para os outros. Você é o homem mais rico e influente na cidade; ninguém nela ousa fazer qualquer coisa contra sua vontade, porque você é considerado um homem sem mácula ou censura; seu lar é visto como um lar modelo, e sua conduta como um modelo de conduta. Mas toda essa grandeza, e você com ela, estão fundados num pântano traiçoeiro. Vai chegar o momento e vai ser dita a palavra com que você e toda sua grandeza vão ser engolidos pelo pântano, se você não se salvar a tempo.

SR BERNICK

Lona... qual seu objetivo em vir aqui?

LONA

Quero ajudar você a conseguir um chão firme sob seus pés, Karsten.

SR BERNICK

Vingança!... você quer se vingar! Eu suspeitava disso. Mas não vai conseguir! Só existe uma pessoa aqui pode falar com autoridade, e ele vai ficar em silêncio.

LONA

Você quer dizer Johan?

SR BERNICK

Sim, Johan. Se alguém mais me acusar, eu vou negar tudo. Se alguém tentar

me esmagar, vou lutar pela minha vida. Mas lhe digo que você nunca terá sucesso nisso. O único que pode me colocar para baixo não vai dizer nada... e ele está indo embora.

(Rummel e Vigeland entram pela direita)

RUMMEL

Bom dia, meu caro Bernick, bom dia. Você precisa vir conosco à Associação Comercial. Temos uma reunião sobre o projeto da ferrovia, você sabe.

SR BERNICK

Não posso. É impossível neste momento.

VIGELAND

Você precisa mesmo ir, Sr Bernick.

RUMMEL

Bernick, você tem que ir. Há uma oposição se levantando contra nós. Hammer, e o resto daqueles que acreditam numa linha ao longo da costa, estão declarando que interesses privados estão por trás das novas propostas.

SR BERNICK

Bom, então, explique a eles...

VIGELAND

Nossas explicações não surtiram efeito, Sr Bernick.

RUMMEL

Não, não, você precisa ir você mesmo. Naturalmente, ninguém ousaria acusar de você qualquer duplicidade.

LONA

Eu não pensaria.

SR BERNICK

Não posso, já disse, não estou bem. Ou, em todo caso, esperem... vou me recuperar. *(Rorlund entra pela direita)*

RORLUND

Desculpe-me, Sr Bernick, mas estou terrivelmente chateado.

SR BERNICK

Por que, o que há com você?

RORLUND

Preciso lhe fazer uma pergunta, Sr Bernick. Foi com seu consentimento que a garota que encontrou um abrigo sob seu teto mostra-se em plena rua na companhia de uma pessoa que...

LONA

Que pessoa, Sr Parson?

RORLUND

Com a pessoa de quem, de todas as outras pessoas do mundo, ela deveria se manter à maior distância!

LONA

Ha! Ha!

RORLUND

Foi com seu consentimento, Sr Bernick?

SR BERNICK *(olhando para seu chapéu e suas luvas)*

Não sei nada sobre isso. Deve me desculpar, estou com muita pressa. Tenho que ir à Associação Comercial.

(Hilmar vem do jardim e se dirige à porta mais distante à esquerda)

HILMAR

Betty... Betty, quero falar com você.

SRA BERNICK *(chegando à porta)*

O que foi?

HILMAR

Você precisa descer para o jardim e colocar um fim no flerte entre uma certa pessoa e Dina Dorf! Me deu nos nervos ouvir os dois conversando.

LONA

Não é mesmo? E o que foi que essa certa pessoa andou dizendo?

HILMAR

Oh apenas que ele deseja quer ela vá embora para a América com ele. Ugh!

RORLUND

Mas isso é possível?

SRA BERNICK

O que está dizendo?

LONA

Mas isso seria perfeitamente esplêndido!

SR BERNICK

Impossível! Você não deve ter ouvido direito.

HILMAR

Pergunte a ele você mesmo então. Aí vem vindo o casalzinho. Apenas me deixem sair, por favor.

SR BERNICK *(para Rummel e Vigeland)* Vou sair com você... Volto logo. *(Rummel e Vigeland saem pela direita. Johan e Dina vêm do jardim)*

JOHAN

Viva, Lona, ela vai conosco!

SRA BERNICK

Mas, Johan... você perdeu toda sensatez?

RORLUND

Estou acreditando no que meus ouvidos estão ouvindo? Que escândalo abominável! Por que artes da sedução você?...

JOHAN

Calma, calma, senhor... o que está ouvindo?

RORLUND

Me responda, Dina, você pretende fazer isso... completamente pela sua própria vontade?

DINA

Eu preciso ir embora daqui.

RORLUND

Mas com ele!... com ele!

DINA

Você pode me dizer quem mais dentre os que estão nesta sala teria coragem de me levar com ele?

RORLUND

Muito bem, então... você vai aprender quem é ele.

JOHAN

Não fale!

SR BERNICK

Nem uma palavra a mais!

RORLUND

Se eu não o fizer, serei indigno de servir a comunidade de cujos hábitos morais fui apontado como guardião, e estaria agindo do modo mais injustificável para com essa jovem, em cujo crescimento tomei parte material importante, e que é para mim...

JOHAN

Tome cuidado com o que está fazendo!

RORLUND

Ela tem que saber! Dina, esse é o homem que é a causa de toda miséria e vergonha de sua mãe!

SR BERNICK

Sr Rorlund?

DINA

Ele! (*para Johan*) Isso é verdade?

JOHAN

Karsten, você responde.

SR BERNICK

Nem mais uma palavra! Não vamos dizer mais qualquer coisa sobre isso hoje.

DINA

Então é verdade.

RORLUND

Sim, é verdade. E mais que isso, esse sujeito... em quem você está prestes a confiar... não vai embora daqui de mãos vazias; pergunte a ele sobre a velha caixa de dinheiro da Sra Bernick... O Sr Bernick pode testemunhar isso!

LONA

Mentiroso!

SR BERNICK

Ah!

SRA BERNICK

Meu Deus! Meu Deus!

JOHAN (*correndo para Rorlund com um braço erguido*)

E você ousa...

LONA (*detendo-o*)

Não o ataque, Johan!

RORLUND

É isso, me ataque! Mas a verdade vai surgir, isso é a verdade... o Sr Bernick admitiu... e toda a cidade já sabe. Agora, Dina, você pode atacá-lo. (*um curto silêncio*)

JOHAN (*suavemente, pegando Bernick pelo braço*)

Karsten, Karsten, o que você fez?

SRA BERNICK (*em lágrimas*)

Oh Karsten, pensar que eu poderia ter metido você em toda essa desgraça!

SANDSTAD (*chegando apressadamente pela direita, e chamando, com a mão ainda na maçaneta da porta*)

Você terminantemente precisa ir agora, Sr Bernick. A sorte de toda a ferrovia está por um fio.

SR BERNICK (*distraidamente*)

O que foi? O que eu tenho de?...

LONA (*sinceramente e com ênfase*)

Você deve ir e ser um pilar da sociedade, cunhado.

SANDSTAD

Sim, vamos; precisamos do peso de sua excelência moral do nosso lado.

JOHAN (*de lado, para Bernick*)

Karsten, vamos conversar amanhã sobre isso. (*sai pelo jardim. Bernick, olhando meio aturdido, sai pela direita com Sandstad*)



ATO III

Mesma sala. O Sr Bernick, com uma bengala e evidentemente com muita raiva, vem da porta mais distante da esquerda, deixando a porta meio aberta atrás de si.

SR BERNICK (*falando para a esposa, que está na sala vizinha*)

Olha aí! Dei nele agora muito a sério; não acho que ele vá esquecer essa surra! O que me diz?... Eu digo que você é uma mãe imprudente! Sempre arranja uma desculpa para ele, e uma cara de aprovação para todo tipo de malandragem que ele comete... não é malandragem? Que nome dar a isso então? Deslizar para fora de casa à noite, sair por aí num barco de pesca, ficar fora de casa até bem tarde, e me dar um medo terrível quando já tenho tanto com que me preocupar! E depois o canalhinha tem a audácia de ameaçar ir embora! Deixe ele tentar!...Você? não, muito provavelmente; você não se incomoda muito com o que acontece a ele. Eu realmente acredito que se ele tivesse que ser morto... Oh, realmente? Bem, eu tenho trabalho para deixar atrás de mim no mundo; não tenho qualquer ideia sobre não ter tido filhos... Agora, não levante objeções, Betty; vai ser como eu digo e faço... ele está preso em casa. (*ouve*) Silêncio; não deixe ninguém perceber qualquer coisa. (*Krap vem pela direita*)

KRAP

Pode me dar um momento, Sr Bernick?

SR BERNICK (*jogando fora a bengala*)

Certamente, certamente. Você veio do estaleiro?

KRAP

Sim. Rr-ram!...

SR BERNICK

Bem? Nada errado com o “Tropical”, espero?

KRAP

O “Tropical” pode navegar amanhã, mas...

SR BERNICK

É o “Indiana” então? Eu bem suspeitava que aquele sujeito obstinado...

KRAP

O “Indiana” pode navegar amanhã, também; mas estou certo de que não poderá ir muito longe.

SR BERNICK

O que quer dizer?

KRAP

Desculpe-me, senhor; essa porta ali está entreaberta, e acho que tem alguém na outra sala...

SR BERNICK (*fechando a porta*)

Pronto! Mas o que é isso que ninguém mais pode ouvir?

KRAP

Isso. Ouve: acho que Aune pretende deixar o “Indiana” ir pro fundo com todos os filhos da mãe a bordo.

SR BERNICK

Bom Deus!... o que faz você pensar assim?

KRAP

Não posso explicar de outro jeito, senhor.

SR BERNICK

Bom, me conta o mais brevemente que puder...

KRAP

Vou contar. Você sabe perfeitamente como o trabalho no estaleiro foi feito tão lentamente desde que recebemos as novas máquinas e os novos trabalhadores sem experiência?

SR BERNICK

Sim, sim.

KRAP

Mas esta manhã, quando desci lá, percebi que os reparos no navio americano tinham tido um progresso extraordinário; o grande buraco do casco... o restando podre, você sabe...

SR BERNICK

Sim, sim... o que tem?

KRAP

Foi completamente reparado... aparentemente a todo custo, recoberto, parecendo tão bom quanto novo. Ouvi dizer que o próprio Aune trabalhou ali com uma lanterna a noite toda.

SR BERNICK

Sim, sim... e?

KRAP

Remexi o assunto na minha cabeça por algum tempo, os empregados estavam fora dali tomando o café da manhã, então achei que era uma oportunidade de dar uma olhada ao redor do navio, do lado de dentro e de fora, sem ninguém me ver. Deu um trabalho descer até o porão com toda aquela carga, mas descobri a verdade. Tem alguma coisa muito suspeita acontecendo ali, Sr Bernick.

SR BERNICK

Não posso acreditar nisso, Krap. Não posso e não vou acreditar em coisa semelhante de Aune.

KRAP

Sinto muito... mas é a mais pura verdade. Alguma coisa muito suspeita está acontecendo ali. O novo madeiramento colocado, tanto quanto pude ver, apenas calafetado e encerado, e recoberto com lona e panos alcatroados e esse

tipo de coisa... uma fraude absoluta. O “Indiana” nunca vai chegar a New York, vai para o fundo como uma caçarola furada.

SR BERNICK

Isso é horrível demais! Mas qual seria o objetivo dele, você pode imaginar?

KRAP

Talvez ele queira colocar as máquinas em descrédito... queira cumprir uma vingança lá dele... queira forçar você a readmitir os antigos empregados de novo.

SR BERNICK

E para isso quer sacrificar as vidas de todos que estiverem a bordo.

KRAP

Ele disse outro dia que não havia homens a bordo do “Indiana”... apenas bestas selvagens.

SR BERNICK

Sim, mas... além disso... ele não tem nenhuma consideração com a grande perda de capital que isso significaria?

KRAP

Aune não considera o capital com bons olhos, Sr Bernick.

SR BERNICK

Isso é uma grande verdade; ele é um agitador e um fomentador de descontentamento; mas uma coisa tão inescrupulosa como essa... Olhe aqui, Krap; você precisa examinar isso mais um pouco. Nem uma palavra sobre isso para ninguém. A culpa vai recair sobre nosso próprio estaleiro se alguma pessoa ouvir qualquer coisa sobre essa história.

KRAP

Naturalmente, mas...

SR BERNICK

Quando os empregados estiverem fora para o almoço você vai se virar para entrar lá de novo, preciso de certeza absoluta para fazer qualquer coisa.

KRAP

Vai ter, senhor; mas, me desculpe, o que pretende fazer?

SR BERNICK

Expor o caso, naturalmente. Não podemos, claro, nos deixar transformarem em cúmplices num crime como esse. Não posso levar uma coisa como essa em minha consciência. Além disso, vai causar uma boa impressão, tanto na imprensa quanto no público em geral, se for considerado que os interesses pessoais foram postos de lado e se deixou a justiça seguir seu curso.

KRAP

É bem verdade, Sr Bernick.

SR BERNICK

Mas antes de tudo preciso estar absolutamente certo. E enquanto isso, não sobre uma palavra sobre o assunto.

KRAP

Nem uma palavra, senhorr. E você vai ter toda nossa confiança. *(sai pelo jardim e vai pela rua)*

SR BERNICK *(em voz um pouco alta)*

Revoltante!... Não, é impossível! Inconcebível!

(enquanto se dirige para sua sala, Hilmar entra pela direita)

HILMAR

Bom dia, Karsten. Quero cumprimentá-lo por seu triunfo na Associação Comercial ontem.

SR BERNICK

Obrigado, Hilmar.

HILMAR

Ouvi dizer que foi um triunfo brilhante, o triunfo do espírito público inteligente sobre o egoísmo e o preconceito... algo como um assalto de tropas francesas sobre as tribos cabilas, lá na Argélia. É espantoso que após aquela cena desagradável aqui, você pudesse...

SR BERNICK

Sim, sim... bem assim.

HILMAR

Mas a batalha decisiva ainda não foi lutada.

SR BERNICK

No assunto da ferrovia, você quer dizer?

HILMAR

Sim, suponho que você saiba da confusão que Hammer está preparando?

SR BERNICK (*ansiosamente*)

Não, de que se trata?

HILMAR

Oh ele está totalmente tomado pelo rumor que circula por aí, e está se preparando para lançar um artigo sobre ele.

SR BERNICK

Que rumor?

HILMAR

Sobre a compra da vasta propriedade ao longo da futura nova ferrovia, naturalmente.

SR BERNICK

O quê? Tem um rumor desse nível circulando por aí?

HILMAR

Por toda a cidade. Eu o ouvi no clube mal entrei lá. Dizem que um de nossos advogados comprou pianinho, em comissão, toda a extensão da floresta, toda a área das minas, todas as cachoeiras...

SR BERNICK

Não dizem para quem ele fez a compra?

HILMAR

No clube pensam que deve ser para alguma companhia, não ligada a esta cidade, que recebeu alguma informação privilegiada sobre o projeto, e se apressou em comprar antes que o preço das propriedades aumentasse. Não é infame mesmo, próprio de um vilão?... Ugh!

SR BERNICK

Infame?

HILMAR

Sim, ter estranhos metendo seus dedos em nossa torta... e um dos nossos advogados locais se vendendo por uma coisas como essa! E agora os forasteiros é vão tirar todo proveito!

SR BERNICK

Mas, no fundo, não é mais do que um rumor vagabundo.

HILMAR

E enquanto isso o povo vai acreditando, e amanhã ou depois não duvido que Hammer vai dar o caso por terminado. Já tem um sentido geral de exasperação na cidade. Ouvi muitas pessoas dizerem que se o rumor for confirmado elas vão tirar seus nomes das listas de subscrição.

SR BERNICK

Impossível!

HILMAR

É? Por que você acha que essas criaturas de mentes mercenárias estavam querendo tanto aderir ao empreendimento com você? Você não acha que elas cheiraram ali um lucro para si mesmas...

SR BERNICK

É impossível, tenho certeza, existe muito espírito público em nossa pequena comunidade.

HILMAR

Em nossa comunidade? Você é mesmo um otimista inveterado, então julga os outros por si mesmo. Mas eu, que sou um observador toleravelmente experiente... Não existe um único sujeito no lugar... exceto nós mesmos, claro... nem uma única alma no lugar que levante a bandeira do Ideal... *(vai para a varanda)* Ugh, vejo que eles estão aí...

SR BERNICK

Está vendo quem?

HILMAR

Nossos dois amigos da América. *(olha para a direita)* E quem é que vem vindo com eles? Tanto quanto estou vivo, se não é o capitão do “Indiana”. Ugh!

SR BERNICK

O que podem querer junto com ele?

HILMAR

Oh é a companhia perfeita para eles. Ele tem o jeitão de um mercador de escravos ou um pirata; e quem sabe o que os outros dois podem ter estado fazendo todos esses anos.

SR BERNICK

Me permita lhe dizer que é grosseiramente injusto pensar essas coisas sobre eles.

HILMAR

Sim, você é mesmo um otimista. Mas aí estão eles, caindo em cima de nós outra vez; então vou me mandar enquanto é tempo. *(vai para a porta da esquerda. Lona entra pela direita)*

LONA

Oh Hilmar, estou afugentando você?

HILMAR

De modo algum; estou mesmo com pressa, quero dar uma palavrinha com Betty. *(vai para a porta mais distante à esquerda)*

SR BERNICK *(após um momento de silêncio)*

E então, Lona?

LONA

Sim?

SR BERNICK

O que está pensando de mim hoje?

LONA

A mesma coisa de ontem. Mais ou menos uma mentira...

SR BERNICK

Preciso esclarecer você sobre isso. Para onde foi Johan?

LONA

Está vindo aí, teve de ver um homem antes.

SR BERNICK

Depois do que você ouviu ontem, vai entender que toda a minha vida vai ser arruinada se a verdade vier à luz.

LONA

Entendo isso perfeitamente.

SR BERNICK

Claro, salta aos olhos que não fui culpado do crime sobre o qual há muito a dizer aqui.

LONA

Que salta aos olhos. Mas quem foi o ladrão?

SR BERNICK

Não houve ladrão. Não houve dinheiro roubado... nem um centavo.

LONA

Como não?

SR BERNICK

Nem um centavo, estou dizendo.

LONA

Mas aqueles rumores? Como aquele rumor vergonhoso se expandiu de modo que...

SR BERNICK

Lona, acho que posso lhe falar como ninguém mais poderia. Não vou esconder nada de você. Fui em parte censurado por espalhar aquele boato.

LONA

Você? Você podia agir daquele modo com um homem que por sua causa!...

SR BERNICK

Não me condene sem antes considerar como as coisas eram naquela época. Eu lhe falei sobre isso ontem. Voltei para casa e encontrei minha mãe envolvida numa rede de cometimentos imprudentes; todos julgávamos ser má sorte... parecia que as desgraças estavam chovendo sobre nossas cabeças e nossa casa à beira da ruína. Eu estava meio irrefletido e meio em desespero. Lona, acredito que foi principalmente para abrandar meus pensamentos que me atirei naquele emaranhado que terminou com a partida de Johan.

LONA

Hm...

SR BERNICK

Você pode imaginar como toda espécie de boato foi espalhada depois que você e ele foram embora. Muitas pessoas começaram a dizer que aquilo não foi seu primeiro acesso de loucura... que Dorf tinha recebido uma grande soma de dinheiro para segurar a língua e ir embora; outras pessoas diziam que ela é que tinha recebido. Ao mesmo tempo era óbvio que nossa casa estava achando difícil cumprir suas obrigações. O que era mais natural do que aqueles traficantes de escândalos encontrarem conexões entre aqueles dois boatos? E como a mulher ficou aqui, vivendo na pobreza, as pessoas declararam que ele tinha levado o dinheiro com ele para a América; e cada vez que o boato mencionava o valor do dinheiro, ele ficava cada vez maior.

LONA

E você, Karsten?...

SR BERNICK

Eu me agarrei ao boato como um homem prestes a se afogar a um pedaço de madeira.

LONA

Você ajudou a espalhá-lo?

SR BERNICK

Eu não o desmenti. Nossos credores haviam começado a pressionar, e tive o trabalho de os manter quietos. O resultado foi a dissipação de qualquer suspeita quanto à estabilidade da firma; as pessoas dizem que fomos atingidos por uma onda temporária de má-sorte... que tudo o que era necessário era

que não nos pressionassem... só nos dessem tempo e todo credor seria completamente pago.

LONA

E todos os credores foram completamente pagos?

SR BERNICK

Sim, Lona, aquele boato salvou nossa casa e fez de mim o homem que sou agora.

LONA

O que quer dizer, uma mentira fez de você o homem que é agora.

SR BERNICK

Quem ele prejudicou na época? Nunca foi intenção de Johan voltar.

LONA

Você pergunta quem ele prejudicou. Olhe para dentro de seu próprio coração, e me diga se ele não prejudicou você.

SR BERNICK

Olhe para o coração de qualquer homem que te agrada, e você sempre vai descobrir, em cada um, pelo menos uma mancha preta que ele teve de esconder.

LONA

E vocês se denominam a si mesmos de pilares da sociedade!

SR BERNICK

A sociedade não tem nada de melhor.

LONA

E qual a consequência disso se essa sociedade é sustentada ou não? Do que ela consiste? Espetáculos e mentiras... e nada mais. Aí está você, o primeiro homem da cidade, vivendo em grandeza e luxo, poderoso e respeitado... você, que estigmatizou um inocente como criminoso.

SR BERNICK

Você acha que não estou profundamente consciente do mal que fiz a ele? E você acha que não estou pronto a lhe dar compensações?

LONA

Como? Falando tudo?

SR BERNICK

Você teria coragem de insistir nisso?

LONA

O que dar compensações poderia fazer com uma injustiça como aquela?

SR BERNICK

Eu sou rico, Lona; Johan pode pedir qualquer valor em dinheiro que lhe agradar.

LONA

Sim, ofereça dinheiro a ele, e você vai ouvir o que ele vai dizer.

SR BERNICK

Você sabe o que ele pretende fazer?

LONA

Não, desde ontem ele está feito um pateta. Parece que isso fez dele um homem crescido de repente.

SR BERNICK

Preciso falar com ele.

LONA

Aí vem ele. *(Johan entra vindo pela direita)*

SR BERNICK *(dirige-se para ele)*

Johan!...

JOHAN *(acenando para ele)*

Ouça-me primeiro. Ontem de manhã eu lhe dei minha palavra de que seguraria minha língua.

SR BERNICK

Sim, deu.

JOHAN

Mas então eu não sabia...

SR BERNICK

Johan, me permita apenas dizer uma palavra ou duas para explicar as circunstâncias...

JOHAN

Não é necessário, eu compreendo as circunstâncias perfeitamente. A firma estava em uma posição perigosa naquele momento; eu havia sumido e você tinha meu nome e minha reputação desprotegidos à sua mercê. Bem, não o culpo tanto pelo que fez; éramos jovens e estouvados naquela época. Mas agora tenho necessidade da verdade, e agora você tem que falar.

SR BERNICK

E justamente agora eu preciso de toda minha reputação pela moralidade, e portanto não posso falar.

JOHAN

Eu não faço muita conta das notícias falsas que você espalhou sobre mim; é por outra coisa que você deve ser acusado. Vou fazer de Dina minha esposa, e aqui... aqui na sua cidade... eu penso em me estabelecer e viver com ela.

LONA

É isso o que você pretende fazer?

SR BERNICK

Com Dina? Dina vai ser sua esposa?... nesta cidade?

JOHAN

Sim, aqui e em nenhum outro lugar. Pretendo permanecer aqui a desafiar todos esses mentirosos e caluniadores. Mas antes que a possa ganhar, você deve me absolver.

SR BERNICK

Você considerou que, se eu confessar uma coisa, isso vai inevitavelmente fazer de mim responsável também pela outra? Você vai dizer que eu posso demonstrar por meio dos nossos livros que nada de desonesto aconteceu? Mas eu não posso; nossos livros foram tão minuciosamente mantidos em ordem naquele tempo. E mesmo que eu pudesse, que bem isso faria? Não seria eu em todo caso apontado como o homem que salvou com uma inverdade, e por quinze anos permitiu que a inverdade e todas as suas consequências permanecessem

sem levantar um só dedo para a demolir? Você não conhece tão bem nossa comunidade, ou então entenderia que isso iria me arruinar completamente.

JOHAN

Só posso dizer que pretendo tornar a filha da Senhora Dorf minha esposa, e viver com ela nesta cidade.

SR BERNICK (*enxugando o suor de sua testa*)

Ouve, Johan... e você também, Lona. As circunstâncias em que estou agora são bastante excepcionais. Estou em situação tal que se vocês me desferirem esse golpe vão destruir não apenas a mim mas também um grande futuro, rico em bênçãos, que se estende diante da comunidade que, em suma, foi o lar de suas infâncias.

JOHAN

E se eu não desferir esse golpe contra você, estarei destruindo toda minha felicidade futura com minhas próprias mãos.

LONA

Continue, Karsten.

SR BERNICK

Vou lhes contar, então. Está misturado com o projeto da ferrovia, e a coisa toda não é tão simples como pensam. Suponho que tenham ouvido falar que no ano passado havia uma conversa sobre uma ferrovia que seguiria ao longo da costa? Muitas pessoas influentes voltaram à ideia... gente na cidade e nos subúrbios, e especialmente a imprensa; mas eu trabalhei para anular aquela proposta, com base no fato de que ela prejudicaria nosso comércio com barcos a vapor ao longo da costa.

LONA

Você tem algum interesse nesse comércio com barcos a vapor?

SR BERNICK

Sim. Mas ninguém ousou suspeitar de mim por causa disso; meu honrado nome de família me protegeu. Quanto ao problema em si, eu suportaria a perda; mas o lugar não a suportaria. Assim, decidiu-se pela linha que passa pelo interior, por dentro. Tão rápido quanto havia feito antes, eu garanti — sem dizer qualquer coisa sobre isso — que um ramal ligasse nossa cidade.

LONA

Por que não disse nada sobre isso, Karsten?

SR BERNICK

Você ouviu os boatos sobre compra de extensas áreas de florestas, terras, minas e cachoeiras?

JOHAN

Sim, aparentemente é alguma companhia de outra parte do país.

SR BERNICK

Pela localização atual dessas propriedades, elas não possuem lá grande valor para seus proprietários, que estão espalhados pela vizinhança; elas foram então vendidas por um preço muito barato. Se o comprador tivesse esperado até que se comesse a falar do ramal, os proprietários teriam pedido preços exorbitantes.

LONA

Bem... e então?

SR BERNICK

Agora vou lhes contar algo que pode ser interpretado de maneiras diferentes... uma coisa que, na nossa comunidade, um homem só poderia confessar se fosse provido de um nome imaculado e honrado sobre o qual se assentasse.

LONA

E?

SR BERNICK

Fui eu que comprei a totalidade daquelas terras.

LONA

Você?

JOHAN

Com seus próprios fundos?

SR BERNICK

Com meu dinheiro. Se o ramal se tornar um fato concretamente realizado, serei um milionário; caso contrário, estarei arruinado.

LONA

É um grande risco, Karsten.

SR BERNICK

Arrisquei toda minha fortuna nesse empreendimento.

LONA

Não estou pensando em sua fortuna, mas se isso tudo vier à luz...

SR BERNICK

Sim, essa é a parte crítica da coisa. Com o nome imaculado e honrado com que nasci, posso conduzir o processo todo nos meus ombros, levá-lo a cabo e dizer aos meus concidadãos: “Vejam, eu enfrentei todo esse risco pelo bem da comunidade”.

LONA

Da comunidade?

SR BERNICK

Sim, e nenhuma alma vai duvidar de meus motivos.

LONA

Então algumas das pessoas interessadas nisso agiram mais abertamente... sem quaisquer motivos ou considerações secretas.

SR BERNICK

Quem?

LONA

Por que, então, Rummel e Sandstad e Vigeland...

SR BERNICK

Para tê-los ao meu lado fui obrigado a compartilhar com eles o segredo.

LONA

E eles?

SR BERNICK

Eles estipularam um quinto dos lucros como sua parte.

LONA

Oh esses pilares da sociedade.

SR BERNICK

E não é a própria sociedade que nos força a usar esses meios dissimulados? O que teria acontecido se eu não tivesse agido secretamente? Todo mundo teria desejado meter a mão no empreendimento; a coisa toda seria picotada, mal digerida e deteriorada. Não existe um único homem na cidade exceto eu mesmo que seja capaz de dirigir um negócio tão grande como esse. Neste país, quase sem exceção, são somente os estrangeiros que nele se estabeleceram que têm aptidão para grandes esquemas de negócios. Essa foi a razão pela qual minha consciência me absolve nesse assunto. Está apenas nas minhas mãos o fato de essas propriedades poderem se tornar uma bênção real para os muitos que têm de fazer seu pão de cada dia.

LONA

Eu acredito que você tem razão nisso, Karsten.

JOHAN

Mas eu não estou preocupado com os muitos, e a felicidade da minha vida está em jogo.

SR BERNICK

O bem-estar de nosso lugar nativo também está em jogo. Se as coisas resultarem de modo a atirar reflexos sobre minha conduta anterior, então todos os meus oponentes vão cair sobre mim com vigor conjugado. Em nossa comunidade não se permite esquecer uma insensatez juvenil. Eles vão revirar toda minha vida prévia, levantar mil pequenos incidentes, interpretar e explicar todos eles à luz do que for revelado, vão me esmagar sob o peso de boatos e calúnias. Serei obrigado a abandonar o projeto da ferrovia; e, se tirar minhas mãos disso, não vai resultar em nada e estarei arruinado e minha vida como cidadão estará acabada.

LONA

Johan, depois do que acabamos de ouvir, você precisa ir embora daqui e segurar sua língua.

SR BERNICK

Sim, sim, Johan... você tem que fazer isso?

JOHAN

Sim, eu vou embora, e vou segurar minha língua; mas vou voltar, e então vou falar.

SR BERNICK

Fique aí, Johan; segure sua língua e vou dividir com você...

JOHAN

Guarde seu dinheiro, mas me devolva meu nome e minha reputação.

SR BERNICK

E sacrificar o meu!

JOAN

Você e sua comunidade fiquem fora disso do melhor modo que puderem. Eupreciso e vou tomar Dina como minha esposa. E, além disso, vou embarcar amanhã no “Indiana”.

SR BERNICK

No “Indiana”?

JOHAN

O capitão prometeu me levar. Vou passar por cima da América, como costumamos dizer, vender minha fazenda, e colocar meus negócios em ordem. Em dois meses estarei de volta.

SR BERNICK

E então você vai falar?

JOHAN

Então o homem culpado deverá assumir sua culpa.

SR BERNICK

Você esqueceu que, se eu fizer isso, também vou carregar comigo uma culpa que não é minha?

JOHAN

Quem foi que nos últimos quinze anos se beneficiou com aquele boato vergonhoso?

SR BERNICK

Você vai me levar ao desespero! Bem, se eu falar, vou negar tudo! Contarei tudo como uma trama contra mim... que você voltou para me chantagear!

LONA

Que vergonha, Karsten!

SR BERNICK

Sou um homem desesperado, te digo, e vou lutar pela minha vida. Vou negar tudo... absolutamente tudo!

JOHAN

Tenho suas duas cartas. Eu as encontrei numa caixa no meio de outros papéis. Esta manhã eu as li novamente; elas são suficientemente claras.

SR BERNICK

E você vai torná-las públicas?

JOHAN

Se isso for necessário.

SR BERNICK

E você vai estar de volta em dois meses?

JOHAN

Assim espero. O vento está a favor. Em três semanas estarei em New York... se o "Indiana" não afundar.

SR BERNICK *(com um avanço)*

Afundar? Por que o "Indiana" iria para o fundo?

JOHAN

Exatamente... por que ele deveria?...

SR BERNICK *(dificilmente audível)*

Ir para o fundo?

JOHAN

Bem, Karsten, agora você sabe o que está diante de você. Precisa encontrar sua própria saída. Adeus! Você pode dizer adeus a Betty para mim, embora

ela não me tenha tratado como faria uma irmã. Mas tenho que ver Martha. Ela precisa dizer a Dina... ela precisa me prometer... *(vai para a porta mais distante à esquerda)*

SR BERNICK *(para si mesmo)*

O “Indiana”?... *(rápido)* Lona, você precisa evitar isso!

LONA

Veja por você mesmo, Karsten... não tenho mais qualquer influência sobre ele. *(segue Johan para a outra porta)*

SR BERNICK *(presa de pensamentos apreensivos)*

Ir para o fundo?...

(Aune entra pela direita)

AUNE

Desculpe-me, senhor, se for inconveniente...

SR BERNICK *(virando-se, zangadamente)*

O que você quer?

AUNE

Saber se posso lhe fazer uma pergunta, senhor.

SR BERNICK

Seja rápido com ela, então. O que é?

AUNE

Eu queria perguntar se devo considerar certo — absolutamente certo — que eu seria demitido do estaleiro se o “Indiana” não estivesse pronto para navegar amanhã?

SR BERNICK

O que você quer dizer? O navio está pronto para sair?

AUNE

Sim... está. Mas suponha que não estivesse, eu seria posto na rua?

SR BERNICK

Por que essas perguntinhas idiotas?

AUNE

Só gostaria de saber, senhor. Vai me responder isso?... eu seria despedido?

SR BERNICK

Eu tenho o hábito de manter minha palavra ou não?

AUNE

Então amanhã eu teria perdido meu posto e estaria em minha casa entre os que me são caros e que eu quero... teria perdido minha influência sobre homens de minha própria classe... teria perdido toda oportunidade de fazer qualquer coisa pela causa dos mais pobres e necessitados membros da comunidade?

SR BERNICK

Aune, já discutimos tudo isso antes.

AUNE

Exato... então o “Indiana” vai sair.

(um curto silêncio)

SR BERNICK

Olha... é impossível para mim colocar meus olhos em toda parte... não posso ser responsável por tudo. Você pode me dar sua garantia, suponho, de que os reparos foram executados satisfatoriamente?

AUNE

Você me dá muito pouca distinção, Sr Bernick.

SR BERNICK

Mas você pode me garantir os reparos?

AUNE

O tempo está firme, e é verão.

(outra pausa)

SR BERNICK

Você tem mais alguma coisa para me dizer?

AUNE

Acho que não, senhor.

SR BERNICK

Então... o “Indiana” vai sair...

AUNE

Amanhã?

SR BERNICK

Sim.

AUNE

Muito bem. *(inclina-se e sai. Bernick fica por um instante sem se mexer, depois caminha rapidamente até a porta, como se fosse chamar Aune de volta; mas para, hesitante-mente, com a mão na maçaneta. Nesse momento a porta se abre de fora, e Krap entra)*

KRAP *(em voz baixa)*

Aha, ele esteve aqui. Ele confessou?

SR BERNICK

Hm... você descobriu alguma coisa?

KRAP

Nem precisa, senhor... Não viu a consciência pesada olhando pelos olhos dele?

SR BERNICK

Bobagem... essas coisas não se mostram. Você descobriu alguma coisa, quero saber?

KRAP

Não pude tratar disso; era muito tarde. Eles já tinham começado a arrastar o navio para fora da doca. Mas a pressa deles em fazer aquilo nitidamente mostra que...

SR BERNICK

Mostra coisa alguma. A inspeção foi feita então?

KRAP

Naturalmente, mas...

SR BERNICK

Aí está, veja só! E naturalmente nada encontraram para reclamar?

KRAP

Sr Bernick, você sabe muito bem o que essa inspeção significa, especialmente num estaleiro que tem tão bom nome como o nosso.

SR BERNICK

Isso não importa... Ela tira toda responsabilidade de nossas costas.

KRAP

Mas, senhor, o senhor não poderia mesmo afirmar pelos modos de Aune que...

SR BERNICK

Aune reassegurou categoricamente que...

KRAP

E me deixe lhe dizer, senhor, que eu estou moralmente certo de que...

SR BERNICK

O que significa isso, Krap? E vejo claramente que você quer enfiar uma faca naquele homem; mas se o quer atacar, encontre outra ocasião. Você sabe como é importante para mim... ou, posso dizer, os proprietários... que o "Indiana" possa sair amanhã.

KRAP

Muito bem... assim seja, mas se ouvirmos alguma coisa mais sobre aquele navio... hm!

(Vigeland entra pela direita)

VIGELAND

Desejo para você um muito bom dia, Sr Bernick. Tem um momento para mim?

SR BERNICK

Às suas ordens, Vigeland.

VIGELAND

Eu só quero saber se você é da mesma opinião de que o “Tropical” deve navegar amanhã?

SR BERNICK

Claro; pensei que já estivesse tudo acertado.

VIGELAND

Bem, o capitão me procurou agora há pouco e me disse que sinais de tempestade foram captados.

SR BERNICK

Oh! Vem aí uma tempestade?

VIGELAND

Uma brisa severa, em todo caso; mas não um vento contrário... exatamente o oposto.

SR BERNICK

Hm... bem, o que você me diz?

VIGELAND

Eu digo, como disse ao capitão, que o “Tropical” está nas mãos da Providência. Além disso, ele vai navegar primeiramente através do Mar do Norte; e na Inglaterra, os fretes estão com um preço intoleravelmente alto, de modo que...

SR BERNICK

Sim, talvez isso significasse um prejuízo para nós, se tivermos de esperar.

VIGELAND

Além disso, ele é um navio robusto, e completamente seguro. Seria mais arriscado, agora, para o “Indiana”...

SR BERNICK

O que quer dizer?

VIGELAND

Ele sai amanhã, também.

SR BERNICK

Sim, os proprietários têm pressa, e, além disso...

VIGELAND

Bem, se aquele velho trombolho pode se arriscar... e com aquela marujada — seria uma desgraça para nós se...

SR BERNICK

Bem assim. Presumo que você tem aí os documentos do navio.

VIGELAND

Sim, estão aqui comigo.

SR BERNICK

Bom, então você vem também, Sr Krap?

KRAP

Entre, senhor, vamos examinar todos os papéis.

VIGELAND

Obrigado... E o desenlace vai ficar nas mãos do Todo-poderoso, Sr Bernick.
(entra com Krap na sala do Sr Bernick. Rorlund chega pelo jardim)

RORLUND

Em casa nesta hora do dia, Sr Bernick?

SR BERNICK *(perdido em pensamentos)*

Como você vê.

RORLUND

Foi realmente por causa de sua esposa que eu vim. Pensei que ela poderia estar precisando de uma palavra de conforto.

SR BERNICK

E ela está mesmo. Mas quero ter uma pequena conversa com você, também.

RORLUND

Com o maior prazer, Sr Bernick. Mas o que há com você? Parece bastante pálido e chateado.

SR BERNICK

Mesmo? Parece, é? Bem, o que mais você poderia esperar... um homem tão carregado de responsabilidades como eu? Tem todo meu grande negócio... e agora o planejamento da ferrovia. Mas me diga alguma coisa, Sr Rorlund, quero lhe fazer uma pergunta.

RORLUND

Com prazer, Sr Bernick.

SR BERNICK

É sobre um pensamento que me ocorreu. Suponha que um homem está cara a cara com um empreendimento que terá relação com o bem-estar de milhares, e suponha que seja necessário fazer o sacrifício de uma pessoa...

RORLUND

O que quer dizer?

SR BERNICK

Por exemplo, suponha que um homem pensava em montar uma grande fábrica. Ele sabe por certo... porque toda sua experiência assim lhe ensinou... que mais cedo ou mais tarde uma perda de vidas humanas vai ocorrer no trabalho daquela fábrica.

RORLUND

Sim, isso é bastante provável.

SR BERNICK

Ou digamos, um homem ingressa numa empresa de mineração. Ele tem a seu serviço pais de famílias e jovens no primeiro resplendor de sua juventude. Não é bastante seguro predizer que todos eles não sairão dali vivos?

RORLUND

Sim, infelizmente é bem verdade.

SR BERNICK

Sim... um homem nessa posição vai saber antecipadamente que o empreendimento que ele propõe começar deve sem dúvida alguma, num tempo ou outro, significar uma perda de vidas humanas. Mas o empreendimento em si é para o bem público; pois a vida de todo homem que ele custa vai promover sem dúvida alguma o bem-estar de muitas centenas.

RORLUND

Ah você está pensando na ferrovia... toda aquela escavação e dinamitação perigosas, e aquele tipo de coisa...

SR BERNICK

Sim... bem assim... Estou pensando na ferrovia. E, além disso, a vinda da ferrovia vai significar o começo de fábricas e minas de carvão. Mas não pense, entretanto...

RORLUND

Meu caro Sr Bernick, vejo aí algum excesso de consciência. O que eu penso é que, se você colocar o negócio nas mãos da Providência...

SR BERNICK

Sim... exatamente; a Providência...

RORLUND

Você é inocente nesse assunto. Vai e construa sua ferrovia esperançosamente.

SR BERNICK

Sim, mas agora vou fazer um pedido especial a você. Suponha que uma carga de pólvora tenha explodido num lugar perigoso, e que se ela não tivesse explodido, a linha não poderia ser construída? Suponha que o engenheiro sabia que aquilo custaria a vida do trabalhador que acendesse o pavio, mas que ele tivesse que ser aceso, e que era obrigação do engenheiro destacar um trabalhador para fazer aquilo?

RORLUND

Hm...

SR BERNICK

Eu sei o que você vai dizer. Seria uma coisa esplêndida se o engenheiro pegasse o fósforo ele mesmo e fosse e acendesse o pavio. Mas isso está fora de questão, então ele deve sacrificar um trabalhador.

RORLUND

Isso é uma coisa que nenhum engenheiro aqui jamais faria.

SR BERNICK

Nenhum engenheiro nos países maiores pensaria duas vezes sobre fazer isso.

RORLUND

Nos países maiores? Não, não consigo acreditar. Nessas comunidades depravadas e sem princípios.

SR BERNICK

Oh tem uma coisa boa para dizer sobre essas comunidades.

RORLUND

O que é? Vai dizer? Você que...

SR BERNICK

Nas comunidades maiores um homem tem espaço para desenvolver um projeto valioso... encontra coragem para fazer algum sacrifício numa grande causa; mas aqui, um homem é constrangido por toda sorte de considerações e escrúpulos mesquinhos.

RORLUND

A vida humana é uma consideração mesquinha?

SR BERNICK

Quando essa vida humana ameaça o bem-estar de milhares.

RORLUND

Mas você está sugerindo casos que são completamente inconcebíveis, Sr Bernick. Não o estou entendendo de modo algum hoje. E você cita os países maiores... bem, o que eles pensam sobre a vida humana lá? Olham para ela simplesmente como parte do capital que têm para usar. Mas nós olhamos para as coisas de um ponto de vista moral algo diferente, eu deveria esperar. Olhe para nossa respeitável indústria naval! Pode nomear um só dos nossos construtores de navios que sacrificasse uma vida humana em troca de um ganho miserável? E então pense naqueles canalhas nos países maiores, que em troca de proveito enviam cargas num navio inseguro um após o outro...

SR BERNICK

Não estou falando de navios inseguros!

RORLUND

Mas eu estou, Sr Bernick.

SR BERNICK

Sim, mas com que propósito? Eles não têm nada a ver com a questão... Oh essas considerações menores, tímidas! Se um general deste país tivesse que comandar seus homens sob fogo e alguns deles fossem mortos, eu suponho que ele teria noites sem sono depois disso! Não é assim em outros países. Devia suportar o que aquele sujeito diz...

RORLUND

Ele? Quem? O americano?

SR BERNICK

Sim. Você devia ouvir como na América...

RORLUND

Ele, lá? E você não me disse nada? Eu de uma só vez...

SR BERNICK

Não adianta; você não vai ser capaz de fazer qualquer coisa com ele.

RORLUND

Veremos. A aí vem ele. *(Johan vem da outra sala)*

JOHAN *(falando para trás pela porta aberta)*

Sim, sim, Dina... como lhe agradecer; mas eu não quero desistir de você, como antes. Eu vou voltar, e então tudo vai ficar certo entre nós.

RORLUND

Desculpe, mas o que você quis dizer com isso? O que você pretende fazer?

JOHAN

Eu pretendo que aquela jovem, diante de quem você sujou meu caráter ontem, se torne minha esposa.

RORLUND

Sua esposa? E você realmente acha que?...

JOHAN

Eu quero me casar com ela.

RORLUND

Bom, então você deve conhecer a verdade. (*vai para a porta meio aberta*) Sra Bernick, seja gentil e venha ser testemunha... e você também, Srta Martha. E deixe Dina vir. (*vê Lona à porta*) Ah você aqui também?

LONA

Posso ir também?

RORLUND

Se lhe agradar... quanto mais melhor.

SR BERNICK

O que vai fazer? (*Lona, a Sra Bernick, Martha, Dina e Hilmar adentram a sala vindo da sala vizinha*)

SRA BERNICK

Sr Rorlund, tentei o mais possível, mas não consegui impedi-lo...

RORLUND

Eu vou impedi-lo, Sra Bernick. Dina, você é uma garota irrefletida, mas não a censuro tanto. Você não teve por muito tempo o necessário suporte moral que deveria tê-la sustentado, Eu me censuro por não lhe ter dado esse suporte.

DINA

Não precisa falar nisso agora!

SRA BERNICK

O que é isso?

RORLUND

É agora que devo falar, Dina, embora sua conduta ontem e hoje tenha tornado isso dez vezes mais difícil para mim. Mas todas as outras considerações devem abrir caminho para a necessidade de salvar você. Você se lembra de que dei minha palavra; você se lembra do que prometeu que ia responder quando eu julgasse que a hora certa tivesse chegado. Agora ousou não hesitar mais, e portanto... (*vira-se para Johan*) Essa garota, a quem você não está dando sossego, é minha prometida.

SRA BERNICK

O quê?

SR BERNICK

Dina!

JOHAN

Ela? Sua?...

MARTHA

Não, não, Dina!

LONA

É mentira!

JOHAN

Dina... esse homem está falando a verdade?

DINA (*após curta pausa*)

Sim.

RORLUND

Espero que isso tenha acabado com o poder de suas artes de sedução. O passo que escolhi para definir o bem de Dina, agora quero proclamar abertamente para todo o mundo. Eu acalento a clara esperança de que isso não vai ser mal interpretado. E agora, Sra Bernick, acho que vai ser melhor para nós levá-la para longe daqui, e tentar trazer paz e tranquilidade para sua mente.

SRA BERNICK

Sim, venha comigo. Oh Dina... que garota de sorte você é! (*leva Dina para fora pela esquerda; Rorlund as segue*)

MARTHA

Adeus, Johan! (*sai*)

HILMAR (*na porta da varanda*)

Hm... eu realmente preciso dizer...

LONA (*que tinha seguido Dina com os olhos, para Johan*)

Não fique abatido, garoto! Vou ficar aqui e ficar de olho no pastor. (*sai pela direita*)

SR BERNICK

Johan, você não quer navegar no “Indiana” agora?

JOHAN

Naturalmente que vou.

SR BERNICK

Mas você não quer voltar?

JOHAN

Eu estou voltando.

SR BERNICK

Depois disso? O que você tem a fazer aqui depois disso?

JOHAN

Vingar-me de todos vocês; esmagar quantos eu puder de vocês. *(sai pela direita. Vigeland e Krap entram vindo da sala do Sr Bernick)*

VIGELAND

Aqui, agora os papéis estão em ordem, Sr Bernick.

SR BERNICK

Bom, muito bom.

KRAP *(em voz baixa)*

E suponha que esteja certo que o “Indiana” vai sair amanhã?

SR BERNICK

Sim. *(vai para sua sala com Vigeland e Krap sai pela direita. Hilmar está indo atrás deles, quando Olaf coloca a cabeça cuidadosamente para fora da porta da esquerda)*

OLAF

Tio! Tio Hilmar!

HILMAR

Ugh, é você? Por que não fica no andar de cima? Você sabe que está preso na casa hoje.

OLAF *(descendo um degrau ou dois)*

Silêncio! Tio Hilmar, já ouviu as notícias?

HILMAR

Sim, ouvi que você levou uma sova hoje.

OLAF *(olhando ameaçadoramente na direção da sala de seu pai)*

Ele não pode me bater mais. Mas você ouviu que o Tio Johan vai viajar para a América com os americanos?

HILMAR

O que isso tem a ver com você? Seria melhor você subir as escadas outra vez.

OLAF

Talvez eu vá para uma caçada ao búfalo, também, num dia desses, tio.

HILMAR

Bobagem! Um covardezinho como você...

OLAF

Sim... então espere para ver! Amanhã vai saber de alguma coisa.

HILMAR

Trapaceiro! *(sai pelo jardim. Olaf corre para a sala novamente e fecha a porta quando vê Krap vindo pela direita)*

KRAP *(indo para a porta da sala do Sr Bernick e abrindo-a suavemente)*

Desculpe-me por incomodar outra vez, Sr Bernick; mas tem uma tremenda tempestade se formando *(espera um momento, mas não tem resposta)* O “Indiana” vai sair, desse jeito? *(pausa)*

SR BERNICK *(de sua sala)*

O “Indiana” vai sair, desse jeito.

(Krap fecha a porta e sai pela direita)



ATO IV

A mesma sala. A grande mesa de trabalho foi retirada. É uma tarde crepuscular de tempestade. A escuridão se estabelece no decorrer da cena. Um criado está acendendo o candelabro; duas criadas trazem vasos de flores, lâmpadas e velas, que colocam nas me-

sas e se postam ao longo das paredes. Rummel, em figurino formal, com luvas e gravata branca, está parado na sala dando instruções aos criados.

RUMMEL

As velas uma a uma, Jacob. Não deve parecer como se tivessem sido postas para esta ocasião — tem que parecer uma surpresa, certo? E essas flores todas? Oh deixa assim mesmo; vai parecer que estavam aí já há algum tempo. *(o Sr Bernick sai de sua sala)*

SR BERNICK *(parando na soleira da porta)*

O que significa isso?

RUMMEL

Oh meu caro, é você? *(aos criados)* Sim, podem sair agora, vamos. *(os criados saem)*

SR BERNICK

Mas, Rummel, o que significa tudo isso?

RUMMEL

Significa que o momento mais orgulhoso de sua vida chegou. Uma comissão de seus concidadãos está vindo aí em cortejo para homenagear o homem mais importante da cidade.

SR BERNICK

Essa agora!

RUMMEL

Em cortejo... com bandeiras e uma banda! Queríamos tochas também; mas preferimos não nos arriscar nesse clima de tempestade. Vai haver fogos... e isso fica mais bem escrito nos jornais.

SR BERNICK

Ouça, Rummel... Não quero ter nada com isso.

RUMMEL

Mas agora é tarde demais; vão estar aqui em meia hora.

SR BERNICK

Mas por que você não me disse nada sobre isso antes?

RUMMEL

Eu estava com medo de que levantasse objeções a isso. Mas consultei sua esposa; ela me autorizou a cuidar dos arranjos, enquanto ela cuida da preparação dos refrescos.

SR BERNICK (*ouvindo*)

Que barulho é esse? Já estão chegando? Parece que estou ouvindo gente cantando.

RUMMEL (*indo para a porta da varanda*)

Cantando? Oh são só os americanos. O “Indiana” está sendo rebocado.

SR BERNICK

Rebocado? Oh sim. Não, Rummel, não posso esta tarde, não estou bem.

RUMMEL

Você está parecendo mal mesmo. Mas precisa reagir; o diabo sempre à espreita! Sandstad e Vigeland e eu achamos da maior importância levar essa coisa toda para a frente. Conseguimos esmagar nossos oponentes sob o peso de uma expressão tão completa quanto possível da opinião pública. Boatos estão circulando pela cidade; nosso anúncio sobre a compra da propriedade não pode ser guardado por mais tempo. É imperativo que esta mesma tarde... depois das canções e dos discursos, por entre o tilintar das taças — numa palavra, numa efervescente atmosfera de festividade — você possa informar a todos sobre o risco em que você incorreu pelo bem da comunidade. Numa ocasião como essa de efervescente atmosfera de festividade... como disse há pouco... você pode granjear um surpreendente destino com as pessoas presentes. Mas você precisa desta atmosfera, ou a coisa não irá para a frente.

SR BERNICK

Sim, sim.

RUMMEL

E especialmente quando um ponto tão delicado e melindroso tem de ser negociado. Bom, graças aos céus, você tem um nome que vai ser uma fortaleza de robustez, Sr Bernick. Mas ouça agora; devemos trabalhar nossos argumentos, em boa medida. O Sr Hilmar Tonnesen escreveu uma ode para você. Começa muito encantadoramente com as palavras “Eleva-se alta a bandeira do Ideal”. E o Sr Rorlund se incumbiu da tarefa de escrever o discurso da tarde. Naturalmente você deve responder a eles.

SR BERNICK

Esta noite não consigo, Rummel. Faria isso por mim?

RUMMEL

É impossível, por mais desejoso de fazê-lo eu possa estar; porque, como você pode imaginar, o discurso dele será dirigido especialmente para você. Naturalmente é possível que ele diga uma ou duas palavras sobre o resto de nós; eu falei com Vigeland e Sandstad sobre isso. Nossa ideia é que, em resposta, você poderia propor o brinde “Prosperidade para nossa Comunidade”; Sandstad dirá algumas poucas palavras sobre o tema das relações harmoniosas entre os diferentes estratos da sociedade; depois Vigeland vai expressar a esperança de que esse novo empreendimento não perturbe a sólida base moral sobre a qual repousa nossa comunidade; e eu proponho, em algumas palavras adequadas, uma referência às senhoras, cujo trabalho para a comunidade, embora mais conspícuo, está longe de não merecer importância. Mas você não está me ouvindo.

SR BERNICK

Sim estou sim. Mas, diga-me, você acha que o mar está demasiadamente pesado para se navegar?

RUMMEL

Por que, você está nervoso por causa do “Tropical”? Ele está totalmente segurado, você sabe.

BERNICK

Sim, ele está segurado; mas...

RUMMEL

E os reparos foram feitos cuidadosamente... e isso é o que importa.

SR BERNICK

Hm... Supondo que alguma coisa aconteça ao navio, isso não vai significar que a vida humana a bordo esteja em perigo, vai? O barco e a carga podem ser perdidos... e alguém pode perder caixas e papéis...

RUMMEL

Bom Deus... caixas e papéis não são lá coisa de muita importância.

SR BERNICK

Não são coisas importantes! Não, não; eu quis dizer... Silêncio...Estou ouvindo vozes novamente.

RUMMEL

É a bordo do “Tropical”.

(Vigeland entra pela direita)

VIGELAND

Sim, estão justamente rebocando o “Tropical” para fora. Boa tarde, Sr Bernick.

SR BERNICK

E você, como homem de muitas viagens por mar, é da opinião que...

VIGELAND

Deposito minha fé na Providência, Sr Bernick. Além disso, estive a bordo e distribuí folhetos que espero possam levar alguma bênção para eles.

(Sandstad e Krap entram pela direita)

SANDSTAD *(à porta, para alguém)*

Bem, se isso aí está certo, tudo estará correto. *(entra)* Ah boa tarde, boa tarde!

SR BERNICK

É tudo o que importa, Krap?

KRAP

Não digo nada, Sr Bernick.

SANDSTAD

A tripulação inteira do “Indiana” está embriagada; aposto minha reputação que não vão sair dele vivos. *(Lona entra pela direita)*

LONA

Ah agora posso dizer adeus a ele.

SR BERNICK

Ele já está a bordo?

LONA

Ele vai estar, imediatamente. Nos separamos no hotel.

SR BERNICK

E ele persiste em sua intenção?

LONA

Firme como uma rocha.

RUMMEL *(que está atrapalhado na janela)*

Confundo esses novos acessórios enredados; não consigo abrir as cortinas.

LONA

Você quer abrir as cortinas? Eu achava, ao contrário...

RUMMEL

Sim, abra primeiro, Sra Hessel. Você sabe o que está no vento, imagino? *(segura os cordões)*

LONA

Sim. Deixe-me ajudá-lo. Vou abrir as cortinas do meu cunhado... embora devesse deixá-las fechadas.

RUMMEL

Você pode fazer isso depois, mais tarde. Quando o jardim estiver lotado com essa multidão que vem aí, então as cortinas serão abertas, e eles poderão colocar os olhos numa família surpresa e feliz. As vidas dos cidadãos deveriam ser aquilo que elas podem viver em casas de vidro! *(o Sr Bernick abre a boca, como se fosse dizer alguma coisa; mas se afasta apressadamente e vai para sua sala)*

RUMMEL

Venham, vamos ter uma conversa final. Venha, também, Sr Krap; você deve nos ajudar com informações sobre um ou dois pontos de detalhe. *(todos os homens vão para a sala do Sr Bernick. Lona abriu as cortinas das janelas, e está indo fazer o mesmo na porta de vidro aberta, quando Olaf salta da sala acima para as escadas do jardim; ele tem um embrulho nos ombros e um pacote na mão)*

LONA

Cuidado, criança; você me assustou!

OLAF *(escondendo o pacote)*

Corre, tia!

LONA

Você pulou para fora da janela? Onde está indo?

OLAF

Corre!... não fale nada. Quero estar com tio Johan... lá no cais, sabe... só para dizer adeus a ele. Boa noite, tia! *(corre para fora pelo jardim)*

LONA

Não... pare! Olaf...Olaf!

(Johan, vestido para sua viagem, com uma maleta ao ombro, vem cautelosamente pela direita)

JOHAN

Lona!

LONA *(virando-se)*

O quê? De volta de novo?

JOHAN

Tenho ainda alguns minutos. Preciso vê-la ainda uma vez; não podemos nos separar assim. *(a porta mais distante à esquerda se abre e, ambas vestindo capas, Martha e Dina entram, a última segurando uma pequena mala de viagem)*

DINA

Me deixe ir com ele! Me deixe ir com ele!

MARTHA

Sim, vá com ele, Dina!

DINA

Ali está ele!

JOHAN

Dina!

DINA

Me leve com você!

JOHAN

O quê?

LONA

É isso que você quer fazer?

DINA

Sim, me leve com você. O outro me escreveu que pretende anunciar para todos esta noite.

JOHAN

Dina, você não o ama?

DINA

Nunca amei o sujeito! Eu preferiria me atirar de um fiorde a me comprometer com ele! Oh como ele me humilhou ontem com suas maneiras condescendentes! Coimo ele deixou claro que sentia que estava elevando uma pobre criatura desprezada ao seu próprio nível! Não quero ser desprezada nunca mais. Quero ir embora. Posso ir com você?

JOHAN

Sim, sim... mil vezes sim!

DINA

Não vou ser um peso morto para você por longo tempo. Só me ajude a chegar lá; me ajude a escolher o modo correto de fazer as coisas lá.

JOHAN

Viva! Está tudo certo no final das contas, Dina!

LONA (*apontando para a porta do Sr Bernick*)

Corre!... suave, suavemente!

JOHAN

Dina, vou cuidar de você.

DINA

Não vou permitir que você faça isso. Eu quero cuidar de mim mesma; lá eu estou certa de que vou poder fazer isso. Apenas me leve para longe daqui. Oh essas mulheres!... você não sabe... elas me escreveram hoje, para... me estimulando a aceitar minha boa sorte... me impressionando dizendo como ele tem sido magnânimo. Amanhã, e todos os dias depois, iam ficar me vigiando para ver se eu estaria me tornando digna daquilo tudo. Estou doente e cansada de toda essa bondade!

JOHAN

Me diga, Dina...é essa a única razão para ir embora? Não sou nada para você?

DINA

Sim, Johan, você é para mim mais do que qualquer outra pessoa no mundo.

JOHAN

Oh Dina!

DINA

Todo mundo aqui me diz que eu deveria odiar e detestar você... que esse é meu dever, mas não consigo ver que esse seja meu dever, e nunca seria capaz disso.

LONA

Não deve mesmo, isso não, querida!

MARTHA

Não, de fato você não deve mesmo; e é por isso que pode ir com ele como esposa dele.

JOHAN

Sim, sim!

LONA

O quê? Me dê um beijo, Martha. Nunca esperei isso de você.

MARTHA

Não, eu não ousou dizer que nunca esperaria isso de mim. Mas eu estava destinada a fazer isso algum dia! Ah como sofremos sob a tirania dos hábitos e costumes! Finque pé contra isso, Dina. Seja esposa dele. Me permita ver você desafiar toda essa convenção.

JOHAN

Qual é sua resposta, Dina?

DINA

Sim, serei sua esposa.

JOHAN

Oh Dina!

DINA

Mas antes de mais nada eu quero trabalhar — para fazer algo por mim mesma... como você fez. Não estou indo para ser meramente uma coisa que foi levada.

LONA

Muito bem... esse é o caminho.

JOHAN

Muito bem, vou aguardar e esperar que...

LONA

E vencer, garoto! Mas agora devemos subir a bordo!

JOHAN

Sim, a bordo! Ah Lona, minha querida irmã, mais uma palavra para você. Olha aqui... *(leva-a para o fundo e lhe fala apressadamente)*

MARTHA

Dina, garota de sorte, deixe-me olhar para você, e beijá-la mais uma vez... a última vez...

DINA

Não pela última vez; não, minha querida tia, vamos nos encontrar de novo.

MARTHA

Nunca! Me prometa, Dina, que nunca vai voltar! *(toma suas mãos e olha para ela)* Agora vá para sua felicidade, minha querida criança... no outro lado do oceano. Com muita frequência, na minha sala de aula, eu ansiei estar do lado de lá! Deve ser bonito, céus mais leves do que aqui... um ar mais leve brinca ao redor da cabeça...

DINA

Oh tia Martha, algum dia você vai nos seguir.

MARTHA

Eu? Nunca... nunca. Minha pequena vocação está aqui, e agora eu realmente acredito que posso viver plenamente a vida que eu pensava.

DINA

Não consigo imaginar estar separada de você.

MARTHA

Ah é possível se separar de tudo, Dina. *(beija-a)* Mas espero que você não possa nunca experimentar isso, minha encantadora criança. Me prometa que vai fazer seu marido feliz.

DINA

Não vou prometer nada; odeio promessas; as coisas devem acontecer como elas devem acontecer.

MARTHA

Sim, sim, é verdade; mas permaneça a mesma que você é... verdadeira e fiel a você.

DINA

Assim será, tia.

LONA *(colocando em seu bolso alguns papéis que Johan lhe passara)*

Esplêndido, esplêndido, meu garoto. Mas agora você deve ir.

JOHAN

Sim, não temos tempo a perder agora. Adeus, Lona, e obrigado por todo seu amor. Adeus, Martha, e obrigado também por sua amizade leal.

MARTHA

Adeus, Dina! — Adeus, Johan! E sejam felizes por toda a vida! *(Ela e Lona os apressam até a porta no fundo. Johan e Dina descem rapidamente os degraus e cortam o jardim. Lona fecha a porta e a cortina sobre ela)*

LONA

Agora estamos sozinhas, Martha. Você perdeu a ela e a ele.

MARTHA

Você... o perdeu?

LONA

Oh eu já o tinha perdido há algum tempo. O garoto estava querendo caminhar com seus próprios pés; foi por isso que fingi estar sofrendo de saudade de casa.

MARTHA

Então era isso? Ah agora entendo por que você veio. Mas ele vai querer você de volta, Lona.

LONA

Uma velha meia-irmã... para que ele a quieria agora? Os homens quebram muitos laços verdadeiros para alcançar sua felicidade.

MARTHA

Isso acontece muitas vezes.

LONA

Mas ainda vamos ficar juntas, Martha.

MARTHA

Posso ser alguma coisa para você?

LONA

Quem mais poderia ser? Nós, duas irmãs adotivas... não perdemos nossos filhos? Agora estamos sozinhas.

MARTHA

Sim, sozinhas. E, além disso, você precisa saber mais uma coisa... eu o amei mais do que tudo no mundo.

LONA

Martha! (*pega-a pelo braço*) Isso é verdade?

MARTHA

Toda a minha existência repousa nessas palavras. Eu o amei e esperei por ele. Todo verão esperei que ele viesse. E então ele veio... mas não tinha olhos para mim.

LONA

Você o amava! E foi você mesma que colocou a felicidade dele nas mãos dele!

MARTHA

Se eu o amava, não deveria eu mesma colocar a felicidade dele nas mãos dele? Sim, eu o amava. Toda minha vida eu a vivi para ele, desde que ele foi embora. Que motivo eu toinha para esperar, você pode me dizer? Oh acho que tinha alguma razão, de todo modo. Mas quando ele voltou... parecia que tudo tinha sido apagado de sua memória. Ele nem olhava para mim.

LONA

Foi Dina que ofuscou você, não foi?

MARTHA

E foi uma boa coisa que ela fez. Quando ele foi embora, nós tínhamos a mesma idade; mas quando o vi novamente... Oh aquele momento terrível!... Eu compreendi que agora eu era dez anos mais velha que ele. Ele fora embora para a cintilante luz do sol resplandecente, e respirava juventude e saúde em cada alento; e aqui fiquei, enquanto isso, fiando e tecendo...

LONA

Fiando o fio da felicidade dele, Martha.

MARTHA

Sim, foi um fio dourado o que eu teci. Sem amargura! Fomos duas boas irmãs para ele, não fomos, Lona?

LONA *(abraçando-a)*

Martha!

(o Sr Bernick entra, saindo de sua sala)

SR BERNICK *(para os outros homens, que estão em sua sala)*

Sim, sim, arrumem do modo que lhes agradar. Quando chegar a hora, eu serei capaz de... *(fecha a porta)* Ah você está aí. Olha aqui, Martha — acho que seria melhor você trocar seu vestido; e Betty fazer a mesma coisa. Não quero nada elaborado, naturalmente... alguma coisa modesta, mas elegante. Mas têm de ser rápidas.

LONA

E um rosto brilhante, animado, Martha; seus olhos devem parecer felizes.

SR BERNICK

Olaf deve descer as escadas também; quero que ele fique ao meu lado.

LONA

Hm! Olaf.

MARTHA

Vou dar a Betty o seu recado. *(sai pela porta mais distante à esquerda)*

LONA

Bem, o grande e solene momento já chegou.

SR BERNICK *(caminhando apreensivo para um lado e outro)*

Sim, já chegou.

LONA

Num momento como esse eu pensaria que um homem deveria se sentir orgulhoso e feliz.

SR BERNICK *(olhando para ela)*

Hm!

LONA

Ouço que toda a cidade deve estar iluminada.

SR BERNICK

Sim, tiveram uma ideia desse tipo.

LONA

Todos os diferentes clubes vão se reunir com suas bandeiras... seu nome vai queimar em letras de fogo... à noite o telégrafo vai expedir as notícias para todo canto do país: "No seio de sua feliz família, o Sr Bernick recebeu a homenagem de seus concidadãos como um dos pilares da sociedade".

SR BERNICK

Vai ser assim, e vão começar a se alegrar do lado de fora, e a multidão vai gri-

tar na frente da minha casa até eu ser obrigado a sair e cumprimentar e agradecer a todos.

LONA

Ser obrigado a?

SR BERNICK

Você acha que eu me sentiria feliz nesse momento?

LONA

Não, eu não acho que você ia se sentir muito feliz.

SR BERNICK

Lona, você me ofende.

LONA

Ainda não.

SR BERNICK

E você não tem direito; nenhum direito de me ofender! Lona, você não pode ter ideia de como eu me sentia totalmente sozinho nesta comunidade limitada e atrofiada... na qual tive, ano após ano, de sufocar minha ambição por uma vida mais completa. Minha obra pode parecer muito diversificada, mas o que eu realmente realizei? Probabilidades e sucatas. Não fariam nada mais aqui. Se eu tivesse de caminhar um passo à frente das opiniões e pontos de vista que são correntes até este momento, eu teria perdido toda minha influência. Você sabe o que somos... nós que somos vistos como pilares da sociedade? Somos nada mais, nada menos, que as ferramentas da sociedade.

LONA

Por que você só começou a compreender isso agora?

SR BERNICK

Porque ultimamente tenho pensado num grande negócio mais seriamente do que antes. Oh Lona, por que eu realmente não te conheci antes... na nossa época, quero dizer?

LONA

E se você tivesse?

SR BERNICK

Não deixaria nunca você ir; e, se eu tivesse tido você, não estaria na posição em que estou esta noite.

LONA

E você nunca considera o que ela pode ter sido para você... aquela que você escolheu em meu lugar?

SR BERNICK

Eu sei, em todo caso, que ela não foi para mim nada do que eu precisava.

LONA

Porque você nunca dividiu seus interesses com ela; porque nunca permitiu a ela uma troca de ideias total e franca; porque você permitiu a ela ser suportada por auto-reprovação pela vergonha que você lançou sobre alguém caro a ela.

SR BERNICK

Sim, sim; isso tudo vem de mentiras e fraudes.

LONA

Então por que não romper com todas essas mentiras e fraudes?

SR BERNICK

Agora? É tarde demais, Lona.

LONA

Karsten, me diga... que satisfação tudo isso mostra e o que a decepção lhe traz?

SR BERNICK

Absolutamente nenhuma. Preciso desaparecer algum dia, e toda essa comunidade de trapalhões comigo. Mas uma geração está crescendo que quer nos seguir, é meu filho por quem trabalho... estou preparando uma carreira para ele. Vai vir um tempo em que a verdade vai se introjetar na vida da comunidade e com esse alicerce ele vai construir uma existência mais feliz que a de seu pai.

LONA

Com uma mentira no centro de tudo? Pense que tipo de herança é essa que você está deixando para seu filho?

SR BERNICK *(em tons de aflição abafada)*

É mil vezes pior do que você pensa. Mas certamente algum dia a maldição vai ser suspensa; e todavia... mesmo assim... *(com veemência)* Como pude atrair tudo isso para minha própria cabeça! Mas tudo está feito; preciso continuar com isso agora. Você não vai ter êxito em me esmagar! *(Hilmar chega apressado e agitado pela direita, com uma carta aberta na mão)*

HILMAR

Mas isto é... Betty, Betty...

SR BERNICK

O que houve? Eles já estão chegando?

HILMAR

Não, não... mas preciso falar com alguém imediatamente. *(sai pela porta mais distante à esquerda)*

LONA

Karsten, você fala sobre termos vindo aqui para esmagar você. Então me permita lhe dizer de que espécie de matéria é feito esse filho pródigo, que nossa comunidade moral evita como se fosse uma peste. Ele pode fazer sem qualquer um de vocês... porque está longe agora.

SR BERNICK

Mas ele disse que queria voltar.

LONA

Johan nunca vai voltar. Ele se foi para sempre, e Dina com ele.

SR BERNICK

Nunca vai voltar?... e Dina com ele?

LONA

Sim, vai ser esposa dele. É assim que aqueles dois agridem sua virtuosa comunidade na cara, justamente como eu fiz antes... mas esqueça essa parte.

SR BERNICK

Ele foi... e ela também... no "Indiana"...

LONA

Não; ele não confiaria uma carga tão preciosa para uma tripulação tão baixa. Johan e Dina estão no “Tropical”.

SR BERNICK

Ah! Então foi tudo em vão... *(corre apressadamente para a porta de sua sala, abre-a e chama para dentro)* Krap, pare o “Indiana”... esse navio não pode sair esta noite!

KRAP *(de dentro)*

O “Indiana” já está alcançando o mar aberto, Sr Bernick.

SR BERNICK *(fechando a porta e falando com voz fraca)*

Tarde demais... e tudo sem nenhum propósito...

LONA

O que você quer dizer?

SR BERNICK

Nada, nada. Me deixem sozinho!

LONA

Hm!... olha aqui, Karsten. Johan era bom o suficiente para dizer que me confiava o bom nome e a reputação que antes emprestara a você, e também o bom nome que você roubou dele enquanto ele estava fora. Johan segurou a língua, e agora posso agir como me agrada nesse assunto. Veja, tenho duas cartas em minha mão.

SR BERNICK

Você as conseguiu! E você vem dizer isso agora — esta mesma tarde talvez — quando o desfile está chegando...

LONA

Eu não voltei para trair você, mas para agitar sua consciência para que falar de sua própria livre vontade. Não consegui fazer isso... então você fique como está, sua vida fundada numa mentira. Olha, estou rasgando suas duas cartas. Pegue esses pedaços desgraçados... é o que você é. Agora não existe mais nenhuma evidência contra você, Karsten. Está seguro agora; seja feliz, também... se puder.

SR BERNICK *(comovido)*

Lona... Por que não fez isso antes! Agora é tarde demais; a vida nunca mais

vai ser boa para mim; não conseguirei viver a partir de hoje.

LONA

O que aconteceu?

SR BERNICK

Não me pergunte... Mas preciso viver, ainda assim! Vou viver... por amor a Olaf. Ele vai conseguir reparações para tudo... expiar tudo.

LONA

Karsten!...

(Hilmar volta apressadamente)

HILMAR

Não consigo encontrar ninguém; estão todos fora... inclusive Betty!

SR BERNICK

O que há com você?

HILMAR

Não me atrevo a lhe dizer.

SR BERNICK

Mas o que foi? Precisa me dizer!

HILMAR

Muito bem!... Olaf foi embora, a bordo do "Indiana".

SR BERNICK *(cambaleando para trás)*

Olaf... a bordo do "Indiana"! Não, não!

LONA

Sim, ele está! Agora entendo... eu o vi pular para fora pela janela.

SR BERNICK *(chama pela portada sua sala com voz desesperada)*

Krap, pare o "Indiana" a qualquer custo!

KRAP

É impossível, senhor. Como pode imaginar que?...

SR BERNICK

Precisamos parar aquele navio; Olaf está a bordo!

KRAP

O quê?

RUMMEL *(saindo da sala do Sr Bernick)*

Olaf, fugindo? Impossível!

SANDSTAD *(seguindo-o)*

Vai ser mandado de volta com o prático, Sr Bernick.

HILMAR

Não, não; ele me escreveu. *(mostra a carta)* Diz que pretendia se esconder no meio da carga até que o navio chegasse ao alto mar.

SR BERNICK

Nunca mais vou vê-lo outra vez!

RUMMEL

Que bobagem!... Um navio forte, reparado recentemente...

VIGELAND *(que seguiu os outros para fora da sala do Sr Bernick)*

E no seu próprio estaleirto, Sr Bernick!

SR BERNICK

Nunca mais vou ver meu filho, estou dizendo. Eu o perdi, Lona; e... entendo isso agora — ele nunca foi realmente meu. *(ouve)* O que é isso?

RUMMEL

Música. A passeata está chegando.

SR BERNICK

Não quero tomar parte nisso... não vou.

RUMMEL

O que está pensando? Isso é impossível!

SANDSTAD

Impossível, Sr Bernick, pense em tudo que está em jogo.

SR BERNICK

O que tudo isso importa para mim agora? O que eu poderia fazer agora?

RUMMEL

Por que pergunta? Você tem a nós e toda a comunidade.

VIGELAND

É bem verdade isso.

SANDSTAD

E com certeza, Sr Bernick, você não se esqueceu que nós... *(Martha entra pela porta distante à esquerda. Música à distância, na rua)*

MARTHA

A passeata está chegando, mas Betty não está na casa. Não entendo onde ela...

SR BERNICK

Não está em casa! Veja, Lona, não tenho qualquer apoio, nem na alegria nem na tristeza.

RUMMEL

Fechem as cortinas! Venha me ajudar, Sr Krap... e você, Sr Sandstad. É uma grande pena que a família não possa estar unida agora; isso é exatamente o contrário do que se poderia esperar. *(todas as cortinas são fechadas. A rua inteira se ilumina. Em frente à casa uma faixa diz "Vida longa para Karsten Bernick, Pilar de nossa sociedade")*

SR BERNICK *(encolhendo-se)*

Tirem aquilo dali! Não quer ver aquilo ali! Tirem, tirem!

RUMMEL

Desculpe, Sr Bernick, mas você não está bem?

MARTHA

O que há com ele, Lona?

LONA

Corre! *(sussurra para ela)*

SR BERNICK

Tirem dali aquelas palavras de escárnio, já lhes disse! Não vêm que todas essas tochas estão caçoando de nós?

RUMMEL

Na verdade, confesso que...

SR BERNICK

Oh você não compreende!... Mas eu, eu!... São como velas num velório!

RUMMEL

Você está levando isso a sério demais...

SANDSTAD

O garoto vai adorar uma viagem pelo Atlântico, e depois você o terá de volta.

VIGELAND

Deposite sua confiança no Todo-poderoso, Sr Bernick.

RUMMEL

E no navio, Sr Bernick; não é provável de modo algum que ele afunde, todos sabemos disso.

KRAP

Hm...

RUMMEL

Agora, se ele fosse um daqueles caixões flutuantes que a gente ouve são enviados pelos homens nos países maiores...

SR BERNICK

Eu estou certo de que meus cabelos estão ficando brancos...

(a Sra Bernick vem do jardim, com um xale lhe envolvendo a cabeça)

SRA BERNICK

Karsten, Karsten, você não sabe?

SR BERNICK

Sim. Eu sei; mas você... você, que nunca vê nada do que está acontecendo, que

não tem olhos de mãe para seu próprio filho!...

SRA BERNICK

Me ouve, preste atenção!

SR BERNICK

Por que você não cuidou dele? Agora eu o perdi. Me devolva o meu filho, se puder.

SRA BERNICK

Eu posso! Ele está comigo.

SR BERNICK

Ele está com você?!

HOMENS

Ah!

HILMAR

Sim, eu imaginava mesmo isso.

MARTHA

Você o tem de volta, Karsten.

LONA

Sim... faça dele seu próprio filho agora.

SR BERNICK

Você o tem de volta? É verdade? Onde ele está?

SRA BERNICK

Não vou dizer, até que você o perdoe.

SR BERNICK

Já perdoado! Mas como você soube?...

SRA BERNICK

Você acredita que uma mãe não possa ver? Eu tinha um medo mortal de que você pensasse alguma coisa assim. Ele disse algumas palavras vagas ontem... e então, quando vi seu quarto vazio e não vi sua mochila e suas roupas...

SR BERNICK

Sim, sim?

SRA BERNICK

Eu corri, e peguei Aune; saímos no barco dele; o navio americano estava a ponto de sair. Graças a Deus, chegamos a tempo... subimos ao navio... procuramos o porão... e o encontramos! Oh Karsten, não castigue o menino!

SR BERNICK

Betty!

SRA BERNICK

Nem Aune, também!

SR BERNICK

Aune? O que você sabe sobre ele? O “Indiana” está navegando ainda?

SRA BERNICK

Não, é exatamente esse o problema.

SR BERNICK

Fala, fala!

SRA BERNICK

Aune estava tão agitado quanto eu; a busca havia tomado algum do nosso tempo; estava já escuro, e o piloto fez objeções; e então Aune decidiu... em seu nome, Karsten...

SR BERNICK

Decidiu o que, mulher?

SRA BERNICK

Impedir o navio de sair até amanhã.

KRAP

Hm...

SR BERNICK

Oh como estou feliz!

SRA BERNICK

Não está zangado?

SR BERNICK

Não consigo dizer como estou feliz, Betty.

RUMMEL

Você realmente está levando as coisas muito a sério.

HILMAR

Oh sim, tanto quanto se trata de uma questão de uma pequena luta contra os elementos... Ugh!

KRAP (*indo para a janela*)

A passeata está justamente entrando pelo nosso portão, Sr Bernick.

SR BERNICK

Sim, eles podem vir agora.

RUMMEL

Todo o jardim está cheio de gente.

SANSTAD

Toda a rua está abarrotada.

RUMMEL

A cidade inteira saiu a pé, Sr Bernick. É realmente um momento que torna alguém muito orgulhoso.

VIGELAND

Vamos recebe-los com o espírito humilde, Sr Rummel.

RUMMEL

Todas as bandeiras levantadas! Que passeata! Aí vem uma comissão como Sr Rorlund à frente.

SR BERNICK

Sim, deixem que ele entre!

RUMMEL

Mas, Sr Bernick... em seu atual estado de espírito agitado...

SR BERNICK

O que há?

RUMMEL

Estou me oferecendo para falar em seu lugar, se você quiser.

SR BERNICK

Não, eu lhe agradeço; vou falar por mim mesmo esta noite.

RUMMEL

Mas você está seguro de que sabe o que dizer?

SR BERNICK

Sim, fique tranquilo, Rummel... Agora sei o que dizer.

Música fica mais alta. A porta da varanda é aberta. Rorlund entra, à frente da comissão, escoltado por dois garçons contratados, que carregam uma cesta coberta. São seguidos por pessoas da cidade de todas as classes, tantos quantos couberem na sala. Uma multidão aparentemente interminável, agitando faixas e bandeiras, é visível no jardim e na rua.

RORLUND

R Bernick! Vejo, pela surpresa estampada em sua face, que é como hóspedes inesperados que estamos nos introduzindo em seu feliz círculo familiar e sua pacífica sala de estar, onde o encontramos rodeado de honrados e enérgicos concidadãos e amigos. Mas foram nossos corações que nos convidaram a vir lhe oferecer nossa homenagem... não pela primeira vez, é verdade, mas pela primeira vez em tão grande escala. Já lhe prestamos em muitas ocasiões nossos agradecimentos pela ampla fundamentação moral sobre a qual, por assim dizer, você ergueu o edifício de nossa comunidade. Nesta ocasião oferecemos nossa homenagem especialmente ao cidadão clarividente, infatigável, altruísta que em auto-sacrifício tomou a iniciativa de um empreendimento que, disso estamos muito seguros, nos ensejará um poderoso ímpeto para a prosperidade e o bem-estar temporais de nossa comunidade.

VOZES

Bravo, bravo!

RORLUND

Você, Senhor, tem sido por muitos anos um exemplo resplendente em nosso meio. Não é este aqui o lugar de falar sobre sua vida familiar, que tem sido um modelo para nós; menos ainda de expandir seu caráter pessoal imaculado. Tais tópicos pertencem à quietude dos aposentos pessoais de um homem, não a uma ocasião festiva como esta! Estou aqui para falar de sua vida pública como cidadão, tal como se desenrolou para o descortínio visual de todos. Naves bem equipadas navegam a partir de seu estaleiro e levam nossa bandeira para oceanos vastos e distantes. Uma numerosa e feliz equipe de trabalhadores olha para você como um pai. Fazendo existirem novos ramos da indústria, você lançou as fundações do bem-estar de centenas de famílias. Em uma palavra... você é, no sentido mais amplo do termo, o esteio central de nossa comunidade.

VOZES

É isso aí! Bravo, bravo!

RORLUND

E, senhor, é justamente esse desinteresse, que colore toda sua conduta, que é tão benéfico para nossa comunidade... muito mais do que palavras podem expressar... e especialmente para o presente momento. Você está agora prestes a adquirir para nós aquilo que não tenho hesitado em chamar sem rodeios pelo prosaico nome de ... ferrovia!

VOZES

Bravo, bravo!

RORLUND

Mas parece que o empreendimento foi envolvido por certas dificuldades, a sobrevinda de considerações estreitas e egoístas.

VOZES

O que foi? Fala!

RORLUND

Pois chegou a hora de esclarecer que certos indivíduos, que não pertencem à comunidade, roubaram uma marcha sobre os cidadãos trabalhadores deste lugar, e se apossaram de certas fontes de proveito que por direito deveriam ter permanecido como parte de nossa cidade.

VOZES

Correto! É isso aí! Vamos ouvir!

RORLUND

Esse fato lamentável naturalmente chegou também ao nosso conhecimento, Sr Bernick. Mas não teve o mínimo efeito de o dissuadir do avanço firme de seu projeto, bem sabendo que um patriota não deve levar em consideração apenas interesses locais.

VOZES

Oh não, não! Sim, sim!

RORLUND

É para esse homem... ao cidadão patriota, cujo caráter devemos imitar... que trazemos nossa homenagem nesta noitinha. Possa seu empreendimento crescer para ser uma fonte real e duradoura de boa fortuna para esta comunidade! É bem verdade que uma ferrovia significa o meio de nos expormos a nós mesmos à incursão de influências perniciosas vindas de fora; mas ela nos dá também os meios de as expulsar rapidamente. Pois até mesmo nós, no momento atual, não podemos nos gabar de estar inteiramente livres do perigo de influências externas; mas como temos nesta noite... se se puder acreditar no que ouvimos... afortunadamente nos livrado de certos elementos dessa natureza, mais rápido do que se podia esperar...

VOZES

Fala, fala! Continua!

RORLUND

Considero essa ocorrência como um feliz presságio para um empreendimento. Minha menção a isso neste momento apenas enfatiza o fato de que a casa em que estamos é uma daquelas em que se estima que as reivindicações de moralidade estejam acima dos laços de família.

VOZES

Vai em frente! Bravo!

SR BERNICK *(no mesmo momento)*

Permita-me...

RORLUND

Tenho apenas mais algumas palavras para dizer, Sr Bernick. O que você fez para nossa terra natal, sabemos que não foi feito com qualquer ideia subjacente de trazer proveito tangível para você mesmo. Mas, entretanto, você não recusaria aceitar um pequeno sinal de grata apreciação das mãos de seus concidadãos... pelo menos neste importante momento em que, de acordo com a confiança em homens práticos, estamos atravessando os umbrais de uma nova era.

VOZES

Bravo! Bravo!

(Rorlund faz um aceno para os criados, que trazem para perto o cesto. Durante a fala seguinte, membros da Comissão dali tiram e apresentam os vários objetos mencionados)

RORLUND

E assim, Sr Bernick, temos a satisfação de lhe presentear esse serviço de café de prata. Que ele adorne sua mesa quando no futuro, como aconteceu tão amiúde no passado, tivermos a felicidade de estar reunidos sob seu hospitaleiro teto. A vocês, também, cavalheiros, que tão generosamente têm secundado o líder de nossa comunidade, solicitamos aceitar um pequeno souvenir. Esse cálice de prata é para você, Sr Rummel. Muitas vezes você, num tilintar de taças, defendeu os interesses de seus concidadãos com palavras bem escolhidas; possa você encontrar inúmeras possibilidades merecedoras de erguer e encher esse cálice em algum brinde patriótico! Para você, Sr Sandstad, apresento esse álbum contendo fotografias de seus concidadãos. Sua liberalidade tão bem conhecida e conspícua o colocou na agradável posição de ser capaz de enumerar seus amigos entre todas as classes da sociedade. E para você, Sr Vigeland, tenho de oferecer esse livro de Devoções Familiares, impresso em velino e encadernado à mão, para embelezar sua mesa de estudos. A influência maturadora do tempo o levou a formar uma cuidadosa visão da vida; seu zelo em cumprir suas tarefas diárias, por um longo período de anos, foi purificado e enobrecido por pensamentos de coisas mais elevadas e sagradas. *(vira-se para a multidão)* E agora, amigos, três vivas! para o Sr Bernick e seus concidadãos! Três vivas! Para os Pilares de nossa Sociedade!

A MULTIDÃO

Bernick! Pilares da Sociedade! Viva! Viva! Viva!

LONA

Eu o felicito, cunhado.

(segue-se um silêncio expectante)

SR BERNICK *(falando seriamente e lentamente)*

Concidadãos... seu porta-voz acabou de dizer que nesta noite estamos no limiar de uma nova era. Espero que seja mesmo o caso. Mas antes que isso aconteça, devemos nos apegar firmemente à verdade... verdade que, até esta noite, foi completamente e em todas as circunstâncias um estranho para esta nossa comunidade. *(espanto na plateia)* Para esse fim, devo começar por desaprovar os elogios que você, Sr Rorlund, de acordo com o protocolo em ocasiões semelhantes, me sobrecarregou. Não os mereço; porque, até hoje, minhas ações nunca foram desinteressadas. Mesmo que nem sempre eu tenha visado um proveito pecuniário, eu em todos os eventos reconheço agora que uma ânsia por poder, influência e posição foi o espírito que moveu a maioria de minhas ações.

RUMMEL *(meio alto)*

O que mais? Diga tudo!

SR BERNICK

Aqui defronte meus caros concidadãos, não me reprovo por isso, porque ainda penso que tenho direito a um lugar na linha de frente dos nossos mais capazes homens de negócios.

VOZES

Sim, sim, sim!

SR BERNICK

Mas o que eu me cobro é que fui amiúde fraco o bastante para recorrer à falsidade, porque conhecia e temia a tendência da comunidade a entrever motivos por trás de tudo que um homem proeminente pode empreender. E agora estou chegando num ponto que ilustra isso.

RUMMEL *(com desconforto)*

Hm hm!

SR BERNICK

Têm havido rumores de robustas aquisições de propriedades fora da cidade. Essas compras foram feitas por mim... apenas por mim, e por ninguém mais. *(murmúrios: "O que ele está dizendo? Ele? O Sr Bernick?")* As propriedades estão, daqui para a frente, em minhas mãos. Naturalmente eu confiei em meus fieis trabalhadores, Sr Rummel, Sr Vigeland e Sr Sandstad, e todos estamos de acordo que...

RUMMEL

Não é verdade! Prove! Onde está a prova!

VIGELAND

Nós não estamos de acordo em nada!

SANDSTAD

Bem, realmente eu preciso falar!...

SR BERNICK

Isso é absolutamente verdade... ainda não estamos de acordo sobre o assunto que vou mencionar. Mas eu espero com confiança que esses três cavalheiros vão concordar comigo quando anuncio a vocês que tomei esta noite a decisão de que essas propriedades serão exploradas como uma companhia que será oferecida em partes para subscrição pública; quem quiser poderá tomar parte nela.

VOZES

Viva! Três vivas para o Sr Bernick!

RUMMEL *(em voz baixa, para o Sr Bernick)*

Essa é a traição mais fundamental!...

SANDSTAD *(também em meio tom)*

Então você nos enganou o tempo todo!

VIGELAND

Bom, então, que o diabo te leve!... Bom Deus, o que estou dizendo?

(ouvem-se vivas)

SR BERNICK

Silêncio, cavalheiros. Não tenho direito a esta homenagem que me oferecem; porque a decisão a que acabei de chegar não representa o que foi minha primeira intenção. Minha intenção era manter a coisa toda para mim; e, mesmo agora, sou da opinião de que essas propriedades devem ser trabalhadas para melhor proveito se continuarem nas mãos de uma só pessoa. Mas vocês estão livres para escolher. Se desejarem, e aceitarem, quero administrá-las com minhas melhores habilidades.

VOZES

Sim, sim, sim!

SR BERNICK

Mas, antes de tudo, meus concidadãos precisam de conhecer por completo. E cada um de vocês se permita se conhecer por completo também; e assim teremos certeza de que nesta noite damos início a uma nova era. A era antiga... sua pretensão, sua hipocrisia e seu vazio, sua simulação de virtude e seu miserável medo da opinião pública... devem ser para nós como um museu, aberto para nossos projetos de instrução; e para esse museu vamos presentear ... não é mesmo, cavalheiros?... o serviço de café, e o cálice e o álbum, e o Devoções da Família impresso em velino e encadernado à mão.

RUMMEL

Oh naturalmente, claro.

VIGELAND (*resmungando*)

Se você tomou todo o resto, então...

SANDSTAD

De todo jeito.

SR BERNICK

E agora a principal avaliação que tive de fazer com a comunidade. O Sr Rorland disse que certos elementos perniciosos nos tinham deixado esta tarde. Posso acrescentar o que vocês ainda não sabem. O homem referido não foi embora sozinho; com ele, para se tornar sua esposa, foi...

LONA (*quase gritando*)

Dina Dorf!

RORLUND

O quê?

SRA BERNICK

O quê? (*grande comoção*)

RORLUND

Fugiu? Foi embora... com ele! Impossível!

SR BERNICK

Para se tornar esposa dele, Sr Rorlund. E acrescento ainda mais. *(em voz baixa, para sua esposa)* Betty, seja forte para suportar o que vem em seguida. *(em voz alta)* Isso é o que tenho para dizer: tirem os chapéus para aquele homem, pois ele generosamente colocou nos próprios ombros a culpa de outros. Meus amigos, agi com falsidade; aquilo quase envenenou cada fibra do meu coração. Vocês devem saber de tudo. Quinze anos atrás, eu fui o homem culpado.

SRA BERNICK *(baixinho e tremendo)*

Karsten!

MARTHA *(do mesmo modo)*

Ah Johan!...

LONA

Agora finalmente você se encontrou!

(uma consternação muda toma conta da audiência.)

SR BERNICK

Sim, amigos, eu fui o culpado número um, e ele foi embora. Os boatos vis e mentirosos que foram espalhados depois, está fora do poder humano refutar agora, mas não tenho o direito de me lamentar. Durante quinze anos galguei as escadas do sucesso com a ajuda daqueles boatos; se agora vão me jogar ao chão novamente, ou não, cada um de vocês decida por sua própria conta.

RORLUND

Que raio terrível! Nosso cidadão líder!... *(em voz baixa para Betty)* Sinto muito por você, Sra Bernick!

HILMAR

Que confissão! Bem, devo dizer!...

SR BERNICK

Mas cheguem a uma decisão esta noite. Peço que cada um de vocês vá para casa... reunir seus pensamentos... para olhar dentro de seus corações. Quando de novo estiverem pensando mais calmamente, então vão ver se perdi ou veneci por me abrir tão sinceramente. Adeus! Ainda tenho mais... muito mais... de que me arrepender; mas isso diz respeito apenas à minha própria consci-

ência. Boa noite! Levem embora todos esses sinais de regozijo. Devemos todos sentir que eles estão fora de lugar aqui.

RORLUND

Certamente estão. *(em tom baixo para o Sr Bernick)* Vá embora! Então ela era completamente indigna de mim. *(mais alto, para a Comissão)* Sim, Cavalheiros, depois disso acho melhor nos dispersarmos o mais silenciosamente possível.

HILMAR

Como, depois disso, alguém pode conseguir carregar no alto a bandeira do Ideal... Ugh!

(enquanto isso, as notícias eram murmuradas de boca a boca. A multidão gradualmente se dispersa e se afasta do jardim. Rummel, Sandstad e Vigeland saem, discutindo animadamente mas em voz baixa. Hilmar escapole pela direita. Quando o silêncio é restaurado, ficam na sala apenas o casal Bernick, Martha, Lona e Krap)

SR BERNICK

Betty, pode me perdoar?

SRA BERNICK *(olhando para ele com um sorriso)*

Sabe, Karsten, que você abriu para mim a mais feliz expectativa que tive por muitos anos?

SR BERNICK

Como?

SRA BERNICK

Durante muitos anos, senti que você era meu e depois o perdi. Agora eu sei que você nunca foi meu; mas vou conquistar você.

SR BERNICK *(segurando as mãos dela)*

Oh Betty, você me conquistou. Foi através de Lona que aprendi realmente a conhecer você. Mas agora deixe Olaf vir aqui.

SR BERNICK

Sim, você vai vê-lo agora. Sr Krap!... *(fala suavemente para ele em segundo plano. Ele sai pela porta do jardim. Durante o que segue, a iluminação e as luzes da casa são gradualmente apagadas)*

SR BERNICK *(em voz baixa)*

Obrigado, Lona... você salvou o que havia de melhor em mim... e para mim.

LONA

Você acha que eu queria fazer alguma outra coisa?

SR BERNICK

Sim, era isso mesmo... ou não? Não consigo fazer você sair.

LONA

Hm...

SR BERNICK

Então não era ódio? Nem vingança? Por que você voltou, então?

LONA

Amizade antiga não enferruja.

SR BERNICK

Lona!

LONA

Quando Johan me contou sobre a mentira, jurei para mim mesma que o herói de minha juventude ficaria livre e verdadeiro.

SR BERNICK

Que miserável eu sou!... e quão pouco eu mereci de você!

LONA

Oh se nós mulheres sempre procurássemos o que merecemos, Karsten!...

(Aune entra com Olaf, vindo do jardim)

SR BERNICK *(indo ao encontro deles)*

Olaf!

OLAF

Pai, prometo nunca mais fazer isso outra vez...

SR BERNICK

Nunca mais ir embora?

OLAF

Sim, sim, eu lhe prometo, pai.

SR BERNICK

E eu lhe prometo, você nunca terá qualquer razão para fazer isso. No futuro, você terá permissão para crescer, não como o herdeiro da obra da minha vida, mas como alguém que tem a obra de sua própria vida diante de si.

OLAF

E terei permissão para ser o que eu quiser, quando eu crescer?

SR BERNICK

Sim.

OLAF

Oh obrigado! Então não vou querer ser um pilar da sociedade.

SR BERNICK

Não? Por quê?

OLAF

Não... Eu acho que deve ser tão chato.

SR BERNICK

Você será você mesmo, Olaf; o resto pode cuidar de si mesmo... E você, Aune...

AUNE

Eu sei, Sr Bernick, estou despedido.

SR BERNICK

Continuamos juntos, Aune; e me perdoe.

AUNE

O quê? O navio não navegou esta noite.

SR BERNICK

Nem vai navegar amanhã. Eu te dei graça muito curta. Ele deve ser inspecio-

nado com mais cuidado.

AUNE

Será feito, Sr Bernick... e com as novas máquinas!

SR BERNICK

De todos os modos... mas amplamente e conscienciosamente. Há muitos entre nós que precisam de reparos amplos e minuciosos, Aune. Bem, boa noite.

AUNE

Boa noite, senhor... e obrigado, obrigado. (*sai*)

SRA BERNICK

Agora todos se foram.

SR BERNICK

E estamos sozinhos. Meu nome não brilha mais em letras de fogo; todas as luzes nas janelas estão apagadas.

LONA

Quer que sejam acesas novamente?

SR BERNICK

Por nada neste mundo. Onde eu estive você ficaria horrorizada se soubesse. Sinto agora como se eu tivesse voltado ao meu juízo normal, depois de ser envenenado. Mas sinto que posso ser jovem e saudável outra vez. Oh venham para perto de mim. Venha, Betty! Venham, Olaf, meu filho! E você, Martha... parece que não vejo vocês há anos...

LONA

Não, não acredito. Sua comunidade é uma comunidade de almas solteiras... não se vê mulheres.

SR BERNICK

É bem verdade; e por essa razão... e isso é uma barganha, Lona... você não deve deixar Betty e eu.

SRA BERNICK

Não, Lona, não deve mesmo.

LONA

Não, como eu poderia ter o coração para ir embora e deixar vocês, gente jovem que ainda mal sabem montar e manter uma casa? Não sou sua mãe adotiva? Vocês e eu e Martha, as duas tias velhas... Para o que estão olhando?

MARTHA

Veja como o céu está clareando e como há tanta luz no mar. O “Tropical” vai fazer uma viagem feliz.

LONA

Ele leva sua boa sorte a bordo.

SR BERNICK

E nós... temos um dia muito sério à nossa frente; eu mais que todos. Mas venha o que vier; apenas fiquem perto de mim, mulheres leais. Aprendi isto também, nestes últimos dias; vocês, mulheres, é que são os pilares da sociedade.

LONA

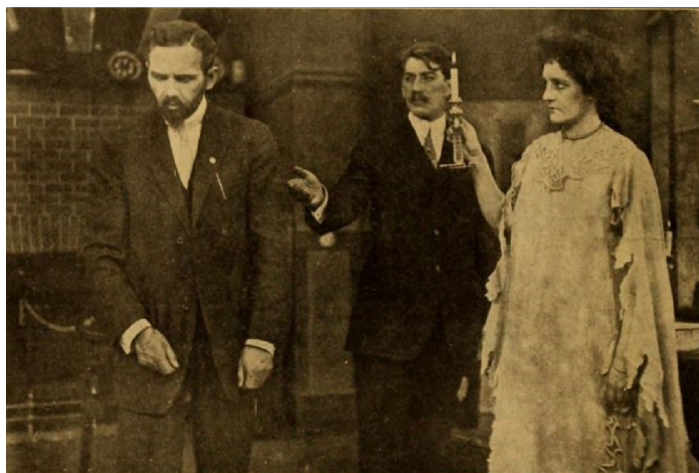
Então você assimilou um tipo ruim de sabedoria, meu cunhado. (*coloca firmemente uma mão no ombro dele*) Não, meu amigo, o espírito da verdade e o espírito da liberdade... eles são os pilares da sociedade.

Fim.

NO CINEMA

Existem pelo menos 4 versões da peça para o cinema:

- 1) 1911 USA, **The Pillars of Society**; texto de Ibsen adaptado por Edwin Thanhouser; com Martin Faust (Johan Tonnesen), Julia M. Taylor (Betty Bernick). B/W, MUDO. Curta-metragem.



- 2) 1916 USA, **Pillars of Society**, dirigida por Raoul Walsh, texto de Ibsen; com Henry B. Walthall (Sr Bernick), Mary Alden (Lona Tonnesen), Juanita Archer (Sra Betty Bernick), George Beranger (Johan Tonnesen). B/W, MUDO
- 3) 1920 USA, direção de Rex Wilson, texto de Ibsen adaptado por W. Courtney Rowden; com Norman McKinnel e Mary Rorke (Sr e Sra Tonnesen ?), Ellen Terry (viúva Bernick); B/W, MUDO.
- 4) 1935 Alemanha, **Stützen der Gesellschaft**, dirigida por Douglas Sirk (como Detlef Soerck), texto de Ibsen adaptado por Karl Peter Gillmann e Georg C. Klaren; com Heinrich George (Cônsul Bernick), Maria Krahn (Betty Bernick), Albrecht Schoenhals (Johan Tonnesen). Lona não está na lista de personagens, que inclui um Herr Urbini e uma Frau Sandstad e uma Frau Vigeland e outros ausentes no texto de Ibsen. B/W, som Mono por Tobis-Klangfilm, 85 min.
- 5) 1972 Itália, **Le colonne della società**, texto de Ibsen adaptado por Claudio Novelli; com Gastone Moschin e Bianca Galvan (Sr e Sra Bernick), Giuseppe Pambieri (Johan Tonnesen), Valentina Fortunato (Lona). Color, Mono, RAI.

Há dois filmes chineses que apropriam o título de Ibsen:

- 6) 1937, **Zhizhao Guomin**, de Lee Fah; B/W, Mono, cantonês, Hong Kong. [*Pillars of society* = *Producing citizens*]

Figs. 1 e 2 (acima) 1911 USA, **The Pillars of Society**.

Figs. 3 (abaixo) 1935 Alemanha, **Stützen der Gesellschaft**, direção de Douglas Sirk.



7) 1968, *She hui dong liang*, de Ran Zhou, roteiro de Yu Huang; B/W, Mono, mandarim, Hong Kong [*Pillar of society*]

Ainda no setor apropriação:

8) na série televisiva *Bobby Dazzler* (1977-1978), dir. de Marie Trevor, criação e roteiro de Terry Stapleton): episódio 9 da temporada 1: *Pillars of society*.

9) na série televisiva *Shadow Squad* (1957-1959), episódio 67/68 da temporada 2 (em 2 partes): *Pillars of Society*.

Recebido em: 20/11/2018 | Aprovado em: 15/01/2019



IDEIAS E CRÍTICAS



IDEIAS E CRÍTICAS

O DRAMA TRÁGICO DO DESDOBRAMENTO DA PERSONALIDADE EM **CRIME E CASTIGO**

Ronaldes de Melo e Souza

Professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24891>

RESUMO

O presente estudo interpreta o romance de Dostoiévski, **Crime e Castigo**, em intercâmbio dialógico com o drama trágico. Defendemos a tese de que a conduta transgressora de Raskólnikov não se fundamenta no ambiente ideológico de seu tempo, mas tem como móbil recôndito a sua personalidade demoníaca, insuflada por desenfreada vontade de potência. O satanismo que o subjuga não irrompe como determinação exterior, mas emerge do profundo desejo de mando e comando, que remonta ao antigo mitologema grego do homem e ao moderno filosofema da subjetividade. Em consonância com a disposição do protagonista, o drama romanesco se concentra, do início ao fim, na representação das emoções trágicas de aflição e terror, suscitadas pelo plano inicial e pela execução final do morticínio. Na representação da consciência trágica de Raskólnikov, Dostoiévski submete a história do romance a uma revolução radical. A sutileza artística da correlação isomórfica do tema da personalidade cindida em polêmica consigo mesma e da forma monodialógica da narrativa singulariza o ficcionista russo. Conforme demonstramos, a revolução ficcional do romance em foco não se limita ao monodialogo originário do drama teatral, sempre recitado pelo personagem na forma pronominal da primeira pessoa, mas também se atesta no monodialogo especificamente narrativo, expresso na terceira pessoa e caracterizado pela interação da consciência do narrador e da experiência passional do protagonista.

Palavras-chave: Drama trágico, Aflição e terror, Revolução ficcional, **Crime e Castigo**, Dostoiévski.

ABSTRACT

*The present study interprets Dostoevsky's **Crime and Punishment** in connection with tragic drama. According to our thesis, Raskolnikov's trespassing behavior does not arise from ideological positions of his time, but finds its recondite mobile in his demonic personality, inflated by an unbridled will of power. The Satanism that overcomes him does not break out as an exterior determination, but emerges from a deep wish to assume control, in accord with the Greek mythologem of man and the modern philosophem of subjectivity. In consonance with the protagonist's disposition, the novel develops as a drama, concentrated, from start to finish, on the representation of the tragic emotions of anxiety and terror, triggered by the initial plan and the final execution of the assassination. To render Raskolnikov's tragic consciousness, Dostoevsky operates a radical revolution in the history of the novel. The subtle artistry of the isomorphic correlation between the theme of the disrupted personality in dispute with itself and the equivalent monodialogic form of the narrative distinguishes the Russian novelist. As we demonstrate, the fictional revolution of the novel is not confined to the monodialogue typical of theatrical drama, always pronounced by the character in the first person, but constructs itself specifically as a narrative monodialogue, rendered in the third person and characterized by the interaction between the consciousness of the narrator and the emotional experience of the protagonist.*

*Keywords: Tragic drama, Anxiety and terror, Fictional revolution, **Crime and Punishment**, Dostoevsky.*

O drama trágico da personalidade demoníaca, protagonizado pelo homem subterrâneo, que se representa na indecisão entre fazer ou não fazer o que lhe dita a voz interior da consciência degradada, consuma-se no romance **Crime e Castigo** (Dostoiévski, 2002). Raskólnikov, o novo herói do subsolo, assume o desempenho destrutivo do sujeito imperial e realiza o ato da mais extrema degradação moral, tornando-se criminoso para provar a si mesmo que um homem extraordinário como ele tem o direito de matar uma pessoa que se lhe afigura ordinária. O assassinato da velha agiota constitui a única ação da narrativa. Do início ao fim, o drama romanescos se concentra na representação das emoções genuinamente trágicas de aflição e terror, suscitadas pelo plano inicial e pela execução final do morticínio. Ao conceber a ideia homicida de praticar o nefando ato, o personagem se nos apresenta tensionado por impulsos contraditórios que lhe tumultuam a alma. Depois do homicídio, a consciência do protagonista se bifurca, empuxada pelas forças opostas do angustiante sentimento de culpa e da vontade de poder que se afana em justificar o extermínio da gentinha como obra socialmente saneadora. Desdobrado em dois eus, um compassivo e outro impiedoso, Raskólnikov se converte no protagonista e no antagonista do psicodrama, que culmina na tragédia da personalidade que se reconhece submetida ao acicate dos poderes do bem e do mal, de deus e do diabo, do crime e do castigo.

Joseph Frank (2003, 106-122) argumenta que a ideia raskolnikoviana do homem superior, que se considera investido da missão de sanear a sociedade com a eliminação dos indivíduos inúteis, fundamenta-se no ambiente socio-cultural dos anos 60, impregnado da ideologia radical, que provoca o surgi-

mento do chamado niilismo russo, exemplarmente apresentado no romance de Turguéniev, simbolicamente intitulado **Pais e Filhos** e protagonizado por Bazárov, que se declara niilista e, por isso mesmo, disposto a destruir os alicerces da sociedade tradicional dos antepassados conservadores para viabilizar a instauração da moderna organização social dos sucessores revolucionários. No intuito de substituir a geração arcaica dos pais pela moderna dos filhos, o orgulho satânico de Bazárov defende a doutrina utilitária de que a elite das pessoas superiores tem todo o direito de suplantar as normas morais existentes para que os interesses da humanidade possam ser realizados. Em nossa visão, o ambiente ideológico constitui uma motivação importante da conduta transgressora de Raskólnikov, mas não consegue esclarecer o móvel recôndito da sua personalidade demoníaca, que nos parece ser a desenfreada vontade de potência. O satanismo que o subjuga não irrompe de fora sobre a sua alma como determinação exterior da ideologia radical, mas emerge da compulsão do profundo desejo de mando e comando. Precisamente porque o demoníaco está tão enraizado nas entranhas da sua própria personalidade deformada é que Raskólnikov se torna tão receptivo às sugestões do radicalismo ideológico.

A personalidade demoníaca de Raskólnikov resulta da vocação dominante da natureza humana, e não apenas de uma das suas formas de manifestação histórica. Defendemos a tese de que o motivo fundamental do personagem que se comporta como sujeito imperial remonta ao antigo mitologema grego do homem e ao moderno filosofema da subjetividade. O ideal de humanização, instaurado pelo mito genuinamente grego do homem, preconiza a subordinação da alteridade ao estatuto da identidade. Privilegiado como protótipo do sentido do mundo e dos entes intramundanos, o culto do homem se impõe como desígnio absoluto da cultura grega. Os próprios deuses são submetidos ao arbítrio humano, conforme se verifica em Hesíodo, que se legitima como legislador dos nomes divinos, precisamente ao substituir a mitologia da esparsa presença dos signos hierofânicos pela organização genealógica da diacosmese olímpica. *Sub specie hominis*, as potências primevas são denominadas a fim de serem dominadas. Os poderes elementares que resistem ao pendor antropofílico dessa revolução teogônica têm de suportar o exílio da existência tartária no estado plutônico-subterrâneo.

A invenção grega do mito do homem constitui o prólogo em que se anuncia o drama antropocêntrico da civilização ocidental. A mitologia pré-helênica conhecia o livre movimento do ritmo vital, a hierofania do sensível na brotação incessante das coisas, mas não um circundante de todos os entes naturais. A instituição do mito do homem como guardião das fronteiras do natural e do

sobrenatural acarreta a despotenciação da matéria vertente da vida. A originalidade cultural dos gregos reside na representação de uma natureza que se define como o círculo cujo centro é o homem que a delimita. Colocando-se no centro, determinando a existência do centro, o homem se contrapõe à coalescência das heterogêneas aparições divinas. Imobilizadas na perspectiva humana de dominação, as divindades ctônicas, que pertencem ao duplo domínio da vida e da morte, são suplantadas pelos deuses imortais da diacosmese olímpica. Neste acontecimento decisivo, em que se rompe com as leis não escritas do divino zoogônico, o homem se impõe como o ser que representa a realidade de todos os entes, inclusive os divinos e supradivinos. A forma humana dos deuses gregos, o primado figurativo da imagem do homem nas manifestações artísticas da sociedade helênica, a reversão filosófica do problema cosmológico para o antropológico, que culmina em Sócrates, Platão e Aristóteles, o pendor antropofílico da poesia, que se traduz na militância do humano e pelo humano, e o Estado grego, cuja essência se compreende sob o ponto de vista da formação integral do ser humano, tudo se condensa, enfim, na expressão do drama passional do culto do homem, a que corresponde a trama processual de uma civilização tão centrada no regime da autorrepresentação do homem que o helenista Werner Jaeger (1966, 13), valendo-se de um neologismo, a caracterizou como cultura antropoplástica. O primado grego do sentimento vital antropocêntrico inaugura a tradição humanista da civilização ocidental, que se consuma na metafísica do sujeito imperialmente concentrado em si mesmo.

A filosofia moderna celebra o conúbio do ser com a consciência, e o sujeito humano se impõe como fundamento de tudo que existe. Em conformidade com os impulsos da subjetividade voluntariosa, representa-se o mundo como desdobramento da interioridade da consciência na exterioridade do universo. O horizonte do mundo humanamente concebido como unidade projetiva de relações sistemáticas permite tão somente a realização do que se compatibiliza com a força plasmadora do sujeito que se consagra ao ingente esforço da autorrepresentação. Como a unidade do todo condiciona todas as partes, e como cada parte significa o todo numa espécie de concentração punctual, impõe-se a conclusão de que a interioridade unitiva do sujeito imperial reproduz o universo de acordo com a sua própria pauta, não só ao aplicar-se a tudo o esquema correlativo de suas medidas pretensamente paradigmáticas, mas também ao ampliar ou diminuir a totalidade do real em consonância com a sua visão napoleônica ou liliputiana. Em toda e qualquer eventualidade, a representação sujeitiforme dissolve a ontologia da alteridade na metafísica da subjetividade, tornando disponível cada um dos entes como uma entidade concordante com o sistema hominídeo em sua abrangência uniformizadora.

Ao determinar a existência do centro unificador do significado do mundo, o homem interioriza o sentido de todas as manifestações entitativas, edificando o seu poder sobre as ruínas de um universo anterior, como nas sequências das gerações divinas do poema teocosmogônico de Hesíodo. O ente em geral, projetado pelo sujeito imperial, aparece como negação da alteridade. Os atos que disponibilizam o conhecimento revelam o mundo prefigurado no mitologema grego do homem e consumado no filosofema da subjetividade. A fulguração ofuscante do sujeito confinado no ângulo fixo da sua mundividência estática obscurece a luz natural do mundo, porque submete o dinamismo sensível da matéria da vida ao dispositivo inteligível da estrutura a priori da subjetividade. Desintegradas pelo atomismo representacional dos esquemas da inteligibilidade do sujeito imperial, as coisas perdem a carnadura concreta e se transmutam em simulacros. A vontade de potência da subjetividade se representa na projeção do mundo que espelha a sua constituição transcendental, traduzindo as suas valorizações, preferências e escolhas. No regime do sujeito enclausurado no espaço monádico da sua subjetividade, os outros eus se reduzem ao nível infra-ôntico dos objetos manipuláveis. A insana disputa de todos contra todos decorre da vocação despótica do intelecto voluntarioso. O predomínio da guerra se justifica como meio de resolver os interesses em conflito. Nos domínios do mundo criado à imagem e semelhança do homem, todos são perseguidores e simultaneamente perseguidos, porque vivem sob o jugo do mecanismo da perseguição do centro de poder que somente pode ser assumido por um mandatário.

A vigência histórica da lógica da perseguição ou da dialética da violência se vincula à metafísica da subjetividade. O homem violento atua como sujeito imperial, que não reconhece a alteridade. O *cogito* limita-se a conjecturar a simples distinção numérica, não se dignando a considerar a diferença qualitativa do outro. Cartesianamente, viver não significa conviver, nem existir equivale a coexistir, porque o outro eu não se concebe, senão como objeto de uma inferência analógica. A filosofia inglesa extrai consequências imediatas dessa teoria atomizada do sujeito humano. Hobbes concebe a pulsão da subjetividade como egoísmo belicoso, que provoca a luta de todos contra todos. Diversos pensadores compartilham a concepção hobbesiana, principalmente Bentham, que a desdobra na teoria do utilitarismo. Em oposição ao egocentrismo, os moralistas advogam a simpatia como ideal comunitário da existência. Shaftesbury, Hutcheson e Hume apregoam os valores sociais da benevolência, do amor ao próximo e da justiça. O apelo à solidariedade se condensa no livro intitulado **Teoria dos Sentimentos Morais** do economista Adam Smith (Laín Entralgo, 1983, 32-79). O axioma básico da teoria moral de Smith con-

siste em simplesmente exortar o homem a comportar-se de modo a suscitar o assentimento e a simpatia de um espectador ideal. O seu preceito preludia o imperativo categórico de Kant. No capítulo quinto da segunda parte da sua obra denominada **O Formalismo na Ética e a Ética Material dos Valores**, Max Scheler refuta a simpatia propugnada pelo moralismo smithiano com o argumento de que esse sentimento moral não avalia o pendor ético da própria pessoa, mas deriva-o de um juiz imparcial. Além disso, nem todo juízo se exprime no sentimento simpático, bastando conferir o diálogo da consciência do sujeito que avalia o sentido da sua vida, confirmando o que lhe convém e renegando o que lhe causa prejuízo. Que significa a simpatia para um homem inocente, mas socialmente considerado culpado, senão o absurdo de ter que aceitar a culpabilidade simplesmente porque todos se mostram antipáticos à sua causa? E que dizer, afinal, do canalha destituído de consciência moral, mas que cinicamente consegue angariar a simpatia dos jurados?

A motivação do crime de Raskólnikov apenas superficialmente se reporta ao desejo de se apoderar do dinheiro da usurária para financiar a sua educação, socorrer a sua família e ajudar outras pessoas pobres. A decisão de se educar para se transformar no benfeitor da humanidade decorre do orgulho egoísta de quem pretende desempenhar o papel divino do salvador dos desamparados. A consciência egocêntrica, destituída do sentimento ético, constitui a justificação intelectual do ato criminoso. O motivo profundo, no entanto, nada tem a ver com razões, mas com as convulsões da vontade passional de poder. Raskólnikov quer ser um homem extraordinário, uma personalidade soberana, situada acima do bem e do mal, capaz, portanto, de transgredir as leis que regem o comportamento submisso dos homens ordinários. O impulso de transcender a condição subalterna de estudante pobre o induz a assumir o comportamento predatório do sujeito imperial. No sexto capítulo da terceira parte do romance, o protagonista argumenta que o verdadeiro soberano, a quem tudo se permite, age como Napoleão, que esmaga Toulon, faz uma carnificina em Paris, esquece um exército no Egito, sacrifica meio milhão de homens na campanha da Rússia e, ao morrer, se transforma em ídolo, porque tudo lhe é permitido. No diálogo com Sônia, no quarto capítulo da quinta parte, confessa ter matado porque queria igualar-se ao imperador francês. A pulsão violenta do sujeito imperial, regido pelo complexo napoleônico, motiva, em primeira e última instância, o crime de Raskólnikov.

O drama trágico, encenado em **Crime e Castigo**, resulta da personalidade dupla do protagonista. Raskólnikov não consegue atuar de acordo com o papel napoleônico, sobretudo porque não possui o caráter inteiriço de quem assume o poder de mando e comando. Desdobrado em dois caracteres, um com-

passivo e outro maléfico, ele pratica o crime, mas não se livra do castigo. A sua consciência se converte na arena em que a luta das forças do bem e do mal em disputa lhe tumultua a interioridade anímica. Ao conceber a ideia do desafio titânico contra qualquer interdição e se preparar para a execução do ato nefando, o personagem disposto a se tornar criminoso tem um sonho premonitório. No capítulo cinco da primeira parte, sonha com a sua infância impregnada de religiosidade e se vê, na cena onírica, acompanhando o pai quando subitamente se depara com um homem que, possuído pela fúria da violência, espanca impiedosamente uma égua, fustigando-a inicialmente com chicotadas e finalmente golpeando-a com uma alavanca de ferro com tamanha ferocidade, que o animal cambaleia, desaba no chão, agoniza e morre. Agoniado com a brutalidade de Mikolka, o matador da égua, o menino Raskólnikov sente um aperto no coração, as lágrimas escorrem pelo seu rosto e, fora de si, tomado pela compaixão, corre em direção à égua barbaramente sacrificada, “abraça-lhe o focinho morto, ensanguentado, e a beija, beija-a nos olhos, nos beijos... Depois dá um salto de repente e tomado de fúria investe de punhozinhos cerrados contra Mikolka”. O sonho de Raskólnikov prenuncia que o sentimento compassivo, revelado desde a infância, há de se contrapor ao desígnio homicida da outra metade voluntariosa e má de sua personalidade:

Meu Deus! — exclamou ele — Será, será que eu vou pegar mesmo o machado, que vou bater na cabeça, vou esmigalhar o crânio dela... vou deslizar no sangue viscoso, quente, arrebrantar o cadeado, roubar e tremer; esconder-me, todo banhado de sangue... com o machado... Meu Deus, será possível? (Dostoiévski, 2002, 75)

O narrador, que não só narra do ponto de vista do protagonista, assume a sua própria perspectiva narrativa e observa, no sexto capítulo da primeira parte, que no dia em que decide executar racionalmente o assassinato laboriosamente planejado, Raskólnikov se revela interiormente angustiado e tem a estranha sensação de que o seu intelecto se torna eclipsado, de modo que a resolução definitiva de matar a velha atua “sobre ele de maneira inteiramente mecânica: como se alguém o segurasse pelo braço e o arrastasse, de forma irresistível, cega, com uma força antinatural, sem objeções”. Ainda na primeira parte, precisamente no capítulo sétimo, o narrador reforça o comportamento automatizado do criminoso que, no momento de desferir o golpe contra a vítima, sente os braços entorpecidos e duros, terrivelmente fracos. Depois de assassinar a usurária com uma machadada, agrava-se a perturbação de Raskólnikov quando se depara com Lisavieta, olhando pasmada para a irmã morta. Para se livrar

da testemunha, vê-se compelido a realizar um segundo crime totalmente inesperado. De nada lhe valeu o cálculo da razão astuciosa, efetivado com o objetivo de assassinar e não deixar rastro que o incriminasse, sobretudo porque percebe que deixara a porta aberta, permitindo a entrada da irmã da agiota. O homem que se considerava capaz de se igualar a Napoleão tem de reconhecer que não suporta a consequência dos seus atos desatinados e que o ideal megalomaniaco se lhe apresenta esmagado sob o peso insuportável de “uma ideia angustiante, sombria (...) a ideia de que estava enlouquecendo”.

O sonho premonitório e o transtorno psíquico do homicida comprovam que o castigo correspondente ao crime acompanha Rodion Raskólnikov o tempo todo, tanto antes, quanto depois do assassinato. Nas duas vezes que se antagonizam na intimidade da sua consciência, uma o induz ao crime, a outra exige castigo. A natureza contraditória do personagem se atesta desde o início até o fim do romance. No segundo capítulo da terceira parte, Razumíkhin caracteriza a personalidade dupla do seu amigo ao assegurar que Rodion é, por um lado, carrancudo, sombrio, soberbo, altivo, e, por outro lado, magnânimo e bom, acrescentando com agudeza que às vezes “é simplesmente frio e insensível até a desumanidade (...) como se nele se alternassem dois caracteres opostos” (Doistoiévski, 2002, 226). Dois personagens do romance se apresentam integrados na alternância incessante dos caracteres opostos do protagonista desdobrado no antagonista de si mesmo. Sônia e Svidrigáilov encarnam as possibilidades extremas da esperança redentora e do desespero cínico. Ambos suscitam as emoções trágicas da atração compassiva, que advoga a redenção pelo sofrimento, e do terror repulsivo, que aconselha o suicídio. Ao mesmo tempo empuxado pelas forças contraditórias do amor redentor e do ódio destrutivo, Raskólnikov ora se contempla no espelho luminoso da amiga piedosa, ora se vê refletido na personalidade demoníaca do homem entediado com a vida, que acaba por se matar. Duplicado no interior de si mesmo, resiste aos apelos dos seus duplos exteriores.

Depois do assassinato, o sentimento de culpa, que atormenta Raskólnikov, se intensifica a ponto de lhe provocar alucinação auditiva, vertigem e pesadelo. No capítulo segundo da segunda parte, sob o impacto do crime cometido, é acordado por um grito terrível, seguido de uivos, berros, rangidos, lágrimas, pancadaria e xingamentos. Horrorizado, senta-se no leito “expirando e torturando-se a cada instante”, ouve os ganidos de sua senhoria e subitamente todo esse alarido começa a cessar. Levanta-se e pergunta a Nastácia por que a sua senhoria foi espancada por Iliá Pietróvitch, recebendo a resposta de que não houve nenhum espancamento nem gritaria. Eis a alucinação auditiva, provocada pelo arrependimento do personagem que, a exemplo de Macbeth, assas-

sinou o sono e a si mesmo por ter cometido homicídio. Ainda na segunda parte, no capítulo sexto, transtornado pelo acicate do castigo correspondente ao crime, Raskólnikov chega a uma ponte da cidade e olha maquinalmente à sua volta quando de repente nos seus olhos começam “a girar uns círculos vermelhos, os prédios puseram-se em marcha, os transeuntes, as marginais, as carruagens — tudo começou a girar e a dançar ao redor”. Alucinação auditiva e miragem visual confirmam o efeito catastrófico do assassinato. No capítulo sexto da segunda parte, cai no sono e tem um terrível pesadelo em que retorna à cena do crime, golpeia as têmporas e a cabeça da usurária “enquanto a velhusca se sacode toda às gargalhadas”. O gargalhar da velha ao ser assassinada sublinha que o criminoso matou simultaneamente a si mesmo. O reconhecimento de que o homicida se transforma no suicida se comprova no diálogo do quarto capítulo da quinta parte, em que Raskólnikov responde à interpelação de Sônia, enfatizando ter sido golpeado pelo castigo moral:

— Matar? Tem o direito de matar? — Sônia ergueu os braços (...)
— Sim, mas como matei? Aquilo lá é jeito de matar? Por acaso alguém vai matar como eu fui naquele momento? Algum dia eu te conto como eu fui... Por acaso eu matei a velhota? Foi a mim mesmo que eu matei, não a velhota! No fim das contas eu matei simultaneamente a mim mesmo, para sempre!... Já a velhota foi o diabo quem a matou, e não eu... (Dostoiévski, 2002, 428)

Na representação dramática da consciência trágica de Raskólnikov, Dostoiévski submete a história do romance a uma revolução radical. A sutileza artística da correlação isomórfica do tema da personalidade cindida em polêmica consigo mesma e da forma monodialógica da narrativa singulariza o ficcionista russo, não apenas em relação aos escritores anteriores, mas também posteriores. A autonomia do personagem, efetivada por Cervantes, aprofunda-se e o narrador consegue ler a mente do protagonista como se ela fosse transparente, antecipando as técnicas sofisticadas dos principais romancistas do século XX, que mergulham nos refulhos inconscientes da alma humana, conforme demonstra Dorrit Cohn (1978). No início do romance, preparando-se para cometer o crime, o protagonista recebe uma carta de sua mãe, em que toma ciência de que a sua irmã se dispõe a casar-se com Lúgin, não por amor, mas pela necessidade de ajudar a família, sobretudo pelo desejo de que o irmão possa concluir os seus estudos. Indignado, porque bem sabe que Dúnia jamais se entregaria a um homem por interesse próprio, mas se prontifica a prostituir-se, como Sônia, para auxiliar os familiares, a sua violenta reação emocional se representa no monodialogo subsequente, que se caracteriza pelo

plurivocalismo, e não só pelo bivocalismo. Inicialmente o locutor se arma da dialética da pergunta e da resposta ao interpelar a mãe e a irmã, em seguida se desdobra no interlocutor de si mesmo, invectivando a sua incapacidade de prover o sustento da família, e finalmente se converte no auditor da voz angustiada do beberrão Marmieládov, que sobrevive às custas da prostituição da filha. Na verdade, a luta das vozes em disputa nos recessos profundos de sua consciência constitui um verdadeiro pluridiálogo:

É claro que aqui não é outro senão de Rodion Románovitch Raskólnikov que se trata e em primeiro plano. Ora, como não? Pode-se construir a felicidade dele, custear-lhe a universidade, fazê-lo sócio do escritório, garantir todo o seu destino; pode ser que depois até se torne rico, honrado, respeitado, e talvez até termine como um homem célebre! E a mamãe? Sim, mas aqui se trata de Ródia, do inestimável Ródia, do primogênito! Pois bem, para um primogênito como esse como não sacrificar até mesmo uma filha como essa? Oh, corações amáveis e injustos! Qual: aqui pode ser que não rejeitemos nem a sorte de Sônietchka! Sônietchka Marmieládova, a Sônietchka eterna enquanto o mundo for mundo! O sacrifício, vocês duas mediram plenamente o sacrifício? Será? Estão à altura? É proveitoso? É racional? Sabe a senhora, Dúnietchka, que a sorte de Sônietchka em nada é menos detestável que a sorte ao lado do senhor Lúgin? “Aqui não pode haver amor” — escreve a mamãe. E se além de amor não puder haver nem respeito mas, ao contrário, já existir até aversão, desprezo, repulsa, o que irá acontecer? Resulta daí, portanto, que mais uma vez caberá observar a pureza. É assim ou não é? Entende, será que a senhora entende o que significa essa pureza? Será que a senhora entende que a pureza de Lúgin é o mesmo que a pureza de Sônietchka, e talvez até pior, mais abjeta, mais infame, porque, apesar de tudo, Dúnietchka, a senhora está contando com excesso de conforto, enquanto para a outra se trata pura e simplesmente de morrer de fome! “Caro, Dúnietchka, custa caro essa pureza!” E depois, se não aguentar, vai se arrepender? Tanta dor, tanta tristeza, tantas maldições, tantas lágrimas ocultadas de todos (...) E da mamãe, o que vai ser então? (...) E de mim?... Sim, o que a senhora pensou mesmo a meu respeito? Não quero o seu sacrifício, Dúnietchka, não quero, mamãe! Isso não vai acontecer enquanto eu estiver vivo, não vai acontecer, não vai! Não aceito! (...) Não vai acontecer? E

que tu vais fazer para que isso não aconteça? Vais proibir? Com que direito? Por sua vez, o que podes prometer a elas para ter semelhante direito? (...) Porque é preciso fazer alguma coisa agora mesmo, estás entendendo? Mas tu, o que fazes? Vives a depená-las. (...) “Compreende, será que compreende, meu caro senhor, o que significa não se ter mais para onde ir? — lembrou num átimo da pergunta feita ontem por Marmieládov —, porque é preciso que toda pessoa possa ir a algum lugar... (Dostoiévski, 2002, 60-61)

Mikhail Bakhtin (1981, 64) analisa e interpreta admiravelmente a forma ficcional supracitada, mas não atenta para a ocorrência extraordinária de um eu desdobrado, que interpela a si mesmo como outro eu, expresso na segunda pessoa:

Raskólnikov recria as palavras de Dúnia com as entonações apreciadoras e persuasivas dela e às entonações da irmã sobre põe as suas entonações irônicas, indignadas, precautórias, ou seja, nessas palavras ecoam simultaneamente duas vozes, a de Raskólnikov e a de Dúnia. Nas palavras seguintes já ecoam a voz da mãe com suas entonações de amor e ternura e simultaneamente a voz de Raskólnikov com as entonações de uma ironia amarga, de indignação (provocada pelo sacrifício) e de um melancólico amor recíproco. Em seguida ouvimos nas palavras de Raskólnikov a voz de Sônia e a de Marmieládov. O diálogo penetrou no âmago de cada palavra, provocando nela luta e dissonância de vozes.

Na enunciação iniciada com “Não vai acontecer?” e finalizada com “Vives a depená-las”, o eu que se interpela como outro eu, expresso na segunda pessoa, constitui uma forma monodialógica especialmente notável de expressividade dramática, sobretudo porque traduz a dissociação da personalidade em duas entidades, uma interpelante, outra interpelada. No estudo que realizamos acerca da forma ficcional do monodialogo, que se inicia com Homero e se consuma em Shakespeare, apenas no drama de Eurípides, intitulado **Medéia** (1056-8) nos deparamos com a modalidade auto-expressiva da consciência bifurcada em duas vozes dissociadas com tamanha intensidade que se expressam com a distinção dos pronomes eu e tu (Souza, 2010, 11-30). A sutileza artística do monodialogo de Raskólnikov só pode ser equiparada com o singularíssimo monodialogo de Medéia. Os dois monodialogos se notabilizam, porque ocorrem pela primeira vez na história da literatura ocidental,

nas respectivas formas do drama e do romance. Ambos dramatizam o desdobramento da personalidade na forma consciente da razão e na força inconsciente da vontade.

A revolução ficcional do romance em foco não se limita ao monodialogo originário do drama teatral, sempre recitado pelo personagem na forma pronominal da primeira pessoa, mas também se atesta no monodialogo especificamente narrativo, expresso na terceira pessoa, que se caracteriza pela interação da consciência do narrador e da experiência do protagonista. Nos diversos monólogos de Raskólnikov, que são narrados pelo narrador, ocorre o diálogo das duas vozes, uma do narrador, outra do personagem, de que resulta a voz dual, que singulariza o monodialogo narrado. Na dupla mediação dos eventos, o escritor responsável pelo travejamento estrutural do drama romanesco se consorcia com a vivência trágica de Raskólnikov. Roy Pascal (1977) analisa e interpreta magistralmente a copiosa documentação da voz dual da narrativa nas literaturas alemã, inglesa, francesa e russa. No encaixe de seus passos, necessário se torna salientar a originalidade do monodialogo narrado de Dostoiévski em relação aos escritores que o antecederam no emprego da voz dual da narrativa. Goethe, no romance **As Afinidades Eletivas** (1809), representa o narrador investido do duplo desempenho, que se manifesta no anonimato impessoal com que revela a interioridade anímica dos personagens e na personificação do próprio eu que reivindica o direito de comentar com aprovação simpática ou desaprovação irônica os eventos narrados. A perspectiva do narrador interage o tempo todo com os pontos de vista das quatro personalidades que se dramatizam, ora revelando simpatia, ora destilando ironia. Na perspectiva dual da narrativa, os eventos são mediados pela experiência imediatamente vivida dos agentes dramáticos e pela consciência crítica do narrador. A voz evocativa do pensamento e da percepção do personagem coexiste com a voz responsável pelo ato narrativo, que se traduz na seleção do vocabulário, na entonação, no arranjo sintático, na urdidura estilística e no contexto do sentido relativo às afinidades eletivas. O monodialogo narrado de Goethe não incorpora a fala própria e a entonação peculiar do personagem evocado, como ocorre em Dostoiévski.

Na elaboração do enredo dramático dos romances de Jane Austen, que se concentra na representação dos pensamentos e sentimentos dos personagens, o narrador sempre se desdobra no desempenho do moralista irônico e na atuação impessoal que lhe permite o acesso à mais secreta privacidade das personalidades representadas. Em **Razão e Sensibilidade** (1811), o monodialogo narrado suplanta a narrativa monodialogada de Goethe, sobretudo porque assimila o idioma e a entonação própria dos personagens, revelando maior vivacidade

na captação sutil dos movimentos anímicos. Em **Mansfield Park** (1814), o narrador, conforme demonstra Graham Hough (1970), não somente se impessoaliza ao representar a visão do personagem, mas também se personaliza ao acentuar que a perspectiva do protagonista constitui uma validade restrita em relação à verdade e ao julgamento objetivo do autor responsável pelo princípio que articula a estrutura coesa do romance. Em Dostoiévski, a instância judicativa do narrador contraposto ao ponto de vista de Raskólnikov se mostra mais sutilmente estruturada, sobretudo porque em sua voz não ressoa o tom moralista.

Em **Lenz** (1836), Georg Büchner aprofunda a potencialidade dramática do monodílogo narrado ao representar o colapso mental do protagonista. Concentrada no transtorno psíquico do personagem principal, a narrativa monodialógica não se delimita na evocação de pensamentos e sentimentos, como se verifica em Goethe e Jane Austen, mas assume a difícil função de representar dramaticamente as reações nervosas, as imagens desgovernadas, as palavras obscuramente incoativas e vacilantes, que precedem o domínio da consciência e se agitam exasperadas nos desvãos da inconsciência. A enorme limitação do narrador identificado com o protagonista se reconhece quando se nota que os demais personagens não adquirem nenhuma consistência vital, sobretudo porque se representam como projeções distorcidas da prostração neurótica de Lenz. Em Dostoiévski, nas vozes do narrador e do protagonista ressoam as vozes dos outros personagens, que se representam como entidades autônomas, revestidas da carnadura concreta do corpo. O monodílogo narrado em **Crime e Castigo** supera em complexidade o de Büchner, na medida em que questiona a distinção convencional da loucura e da razão. No drama trágico de Raskólnikov, a autorreflexão exacerbada do intelecto voluntarioso se denuncia como sintoma do paroxismo da loucura.

Em **Madame Bovary** (1857), Gustave Flaubert amplia os recursos artísticos do monodílogo narrado, convertendo-o na expressão consumada do princípio poético, que preside à gênese e ao desenvolvimento da estrutura narrativa do romance. O estatuto calculado da revolução a que Flaubert submete a arte romanesca viabiliza a eliminação do narrador que se compraz em tornar-se indevida e desagradavelmente perceptível no palco dos eventos narrados, orientando o leitor, comentando acontecimentos, explicando personagens, proferindo julgamentos morais. Na visão flaubertiana, a função do narrador consiste na representação dos outros eus, e não do próprio eu. Compete-lhe assumir o desempenho do ator dramático, que se despersonaliza para personificar papéis alheios. A objetividade épica, evidenciada pelo narrador impessoal do drama romanescos, propicia a realização da possibilidade de representar a subjetividade dramática da protagonista e dos demais

personagens. Flaubert se distingue como o primeiro escritor que se utiliza sistematicamente do pretérito imperfeito como signo da forma monodialógica da narrativa. Embora se reconheça a eficácia admirável com que o narrador representa a experiência imediatamente vivida da heroína arrebatada por devaneios sentimentais e fantasias eróticas, importa assinalar a ausência da personificação estilística. Os atos cognitivos, afetivos e volitivos de Madame Bovary são narrados na linguagem laboriosamente escorreita do narrador zeloso da palavra precisa e concisa. O narrador se distancia da protagonista não somente no estilo, mas também no tom ironicamente contraposto ao seu comportamento melodramático. Na perspectiva dual da narrativa, as vozes do narrador e da protagonista ressoam ora consonantes, ora dissonantes. Em Dostoiévski, a dupla mediação dos eventos narrados revela maior dinamismo expressivo, principalmente porque a enunciação do narrador se apresenta impregnada do idioma e da entonação peculiar de Raskólnikov.

Em Dostoiévski, o monodialogo narrado atinge a culminância da intensidade dramática ao desentranhar a espessura existencial e o enigmático sentido da consciência trágica do personagem. A magnífica elucidação do concerto de vozes no romance denominado polifônico, efetivada por Mikhail Bakhtin, surpreendentemente não consegue atinar com a forma monodialógica que decorre da interação da perspectiva do narrador e do ponto de vista do protagonista. Roy Pascal (1977, 124) judiciosamente observa que o reconhecimento do foco narrativo sutilmente bivocalizado pelo intercâmbio dialógico das vozes do narrador e do personagem enriqueceria muito a tipologia bakhtiniana dos discursos dostoiévskianos. A complexidade do monodialogo narrado em **Crime e Castigo** se comprova no trecho abaixo transcrito:

Em todos esses dias, passava constantemente pela cabeça de Raskólnikov mais uma ideia que o deixava terrivelmente inquieto, embora ele até procurasse afugentá-la, tão grave era ela para ele! Às vezes pensava: Svidrigáilov estava sempre girando em torno dele, e agora também anda girando; Svidrigáilov descobriu o segredo dele; Svidrigáilov tinha projetos contra Dúnia. E se agora ainda os tem? Pode-se dizer quase com certeza que sim. E se agora, depois de descobrir o seu segredo e assim adquirir poder sobre ele, resolver usá-lo como arma contra Dúnia?

Esse pensamento o torturava, às vezes até em sonho, mas ainda da primeira vez ele se lhe apresentara de forma tão conscientemente clara quanto agora, quando ele ia procurar Svidrigáilov. Só esse pensamento já o deixava num furor sombrio. (Dostoiévski, 2002, 473)

No segundo período do segmento supracitado, a voz de Raskólnikov se faz ouvir ao ser narrada no tempo passado e na terceira pessoa pelo narrador, e não recitada em primeira pessoa pelo protagonista. Importa observar que a mudança temporal do passado para o presente (“Svidrigáilov estava sempre girando em torno dele, e agora também anda girando”) continua sendo narrada na terceira pessoa. O efeito dramático do tempo presente se evidencia no dinamismo expressivo da experiência imediatamente vivida do criminoso atormentado pelas emoções trágicas de aflição e terror. O bivocalismo da consciência angustiada, que se pergunta e se responde a si mesma (“E se agora ainda os tem?... com certeza que sim) intensifica ainda mais o excruciante acicate da perturbação e ansiedade de Raskólnikov. No tensionamento dramático e na complexidade sintática, o monodílogo narrado de Dostoiévski suplanta os seus eminentes antecessores Goethe, Jane Austen, Georg Büchner e Flaubert. Em **Crime e Castigo**, a perspectiva dual da narrativa, que resulta da interação do narrador e do protagonista, constitui o travejamento estrutural do romance, desde o início até o fim. Na primeira página do drama romanesco, o narrador se mobiliza na sintonia fina com o personagem preocupado com a dívida do aluguel que não consegue saldar e representa a reação emocional do inquilino insolvente no seguinte monodílogo narrado:

No fundo não temia senhoria nenhuma, tramasse lá o que quisesse contra ele. Quanto a parar na escada, ficar ouvindo toda sorte de absurdos sobre todas aquelas bobagens diárias com as quais ele nada tinha a ver, todas aquelas implicâncias sobre pagamento, aquelas ameaças, aquelas queixas, e ainda ter de esquivar-se, de desculpar-se, de mentir — aí já era demais, melhor seria dar um jeito de esgueirar-se escada abaixo feito gato e sair furtivamente sem ser notado. (Dostoiévski, 2002, 19)

As duas versões de **Crime e Castigo** comprovam a eficácia poética da perspectiva dual da narrativa empenhada na encenação do drama trágico de Raskólnikov. A primeira versão, escrita na primeira pessoa, foi rejeitada por Dostoiévski nos seguintes termos: “No fim de novembro quase tudo estava escrito e pronto, mas eu queimei tudo. Posso confessar isso agora. Eu mesmo não gostei do que escrevi. Uma nova forma, um novo plano empolgou-me e recomecei a escrever” (*apud* Rosenshield, 1978, 14, 2n.). A nova forma consiste na perspectiva dual da narrativa, que se caracteriza pela interação do narrador e do protagonista. Nos cadernos de notas, o escritor grifa a importância da distinção entre a perspectiva do narrador e o ponto de vista do protagonista: “Eu sou o narrador, e não ele. E se é uma confissão, então nesse caso terei que explicar

tudo minuciosamente, descendo ao mais ínfimo dos detalhes, de modo que a cada instante da estória tudo esteja claro (...). Como confissão, não será ingênua em vários aspectos e será difícil imaginar por que razão foi escrita. Mas o autor é o narrador. (...) Imagine o autor como um ser onisciente, insusceptível de erro, que está apresentando um dos membros da nova geração para quem quiser ver” (*apud* Mochulsky, 1967, 279). Em uma nota intitulada “Outro Plano”, Dostoiévski afirma que a nova forma em terceira pessoa se apresenta regida pela dupla mediação dos eventos narrados. A consciência dramática do narrador impessoal e a experiência imediatamente vivida do protagonista compõem coesamente interligadas do início ao fim do romance: “A narrativa é contada pelo autor singularizado como um ser invisível, mas onisciente, que não abandona seu herói nem um minuto sequer” (*apud* Wasiolek, 1961, 10).

Na perspectiva dual da narrativa, a relação do narrador e do protagonista se revela consonante ou dissonante. Na consonância, o narrador narra do ponto de vista do personagem. Na dissonância, o evento narrado reflete a perspectiva própria do narrador. Gary Rosenshield (1978, 16-25) demonstra que os dois procedimentos narrativos se alternam em **Crime e Castigo**, enfatizando que a consonância ocorre quando se quer dramatizar o dilema existencial do herói. Como o romance se concentra na representação dramática da experiência trágica de Raskólnikov, compreensível se torna o motivo do predomínio da consonância em que o narrador abdica de sua visão pessoal e se transporta para a interioridade anímica do personagem, limitando-se a representar as emoções turbulentas de sua mente angustiada. No capítulo sétimo da primeira parte, Raskólnikov completamente transtornado foge da cena do crime, atravessa o portão da casa da velha assassinada mais morto do que vivo e se ressentido dos repêlões de sua consciência. Precisamente nessa fuga da cena do crime é que se evidencia a excelência artística da perspectiva dual e a insuficiência dramática da narrativa de primeira pessoa. Na forma pessoal do romance de memórias, oportunamente rejeitada por Dostoiévski, o impacto emocional seria praticamente neutralizado, sobretudo porque a narrativa de primeira pessoa se caracteriza pelo desdobramento de um mesmo eu em dois eus, um situado no presente, outro no passado. O narrador, a quem se reporta o eu de agora, se apresenta distanciado da experiência imediatamente vivida pelo eu de outrora. Na primeira versão do romance, Raskólnikov seria separado de seu crime por uma grande distância física e psicológica. A recordação presente do evento passado não conseguiria expressar a convulsão vivenciada no momento da fuga:

Em contraste com a confissão, a versão final se concentra quase exclusivamente no tempo dos eventos, dramatizando a provocação física e emocional de Raskólnikov em sua intensidade má-

xima. Cada detalhe arrebatava o leitor direta e emocionalmente. Não há recordações intervenientes que impeçam o contato imediato do leitor com a experiência vivida de Raskólnikov. O leitor é transportado diretamente para o interior da consciência do herói enquanto ele foge (Rosenshield, 1978, 17-8)

A alternância da relação ora consonante ora dissonante do narrador e do protagonista se comprova na passagem em que o herói, logo depois de cometer o ato nefando, chega ao portão de seu prédio, empunhando inadvertidamente a arma do crime. O personagem que se tornou criminoso para se igualar ao homem superior, capaz de planejar o assassinato sem deixar rastro que o incrimine, traz em sua mão a prova que o condena. A astúcia da razão se desmantela no colapso da vontade desnorteada. O acalentado desempenho napoleônico se transmuda no complexo meramente liliputiano. Em relação ao comportamento do racionalista que perde o controle da faculdade mental, o narrador abandona a perspectiva vital de Raskólnikov e assume o ponto de vista superior do narrador onisciente, criticamente distanciado do protagonista, conforme se demonstra no terceiro período do texto subsequente:

Não estava senhor de si quando chegou ao portão do seu prédio; já havia pelo menos tomado a direção da escada e só então se lembrou do machado. Entretanto, tinha pela frente uma tarefa muito importante: colocá-lo de volta da forma mais invisível que pudesse. É claro que ele já não estava em condição de compreender que lhe seria bem melhor não pôr, de maneira nenhuma, o machado no lugar anterior, e sim largá-lo, mesmo que depois, em algum pátio estranho. (Dostoiévski, 2002, 100)

No desacordo frontal com Bakhtin, que não admite a superioridade da voz autoral na obra dostoiévskiana, Gary Rosenshield sustenta e demonstra a tese de que “a presença de um narrador onisciente, moralmente superior, constitui uma das maiores diferenças” entre a primeira e a segunda versão do romance. Do início ao fim da narrativa, a atitude do narrador distanciado se revela compassiva, mas se mantém rigorosamente crítica em relação ao intelecto voluntarioso do protagonista que se reveste da máscara napoleônica para conceber e executar o crime. Contraposta à conduta criminosa de Raskólnikov, a consciência crítica do narrador se manifesta de maneira explícita ou implícita na trama simbólica do enredo dramático. No capítulo quatro da quarta parte, Sônia se comove ao ler para Raskólnikov a passagem bíblica da ressurreição de Lázaro e o narrador implicitamente concorda com a veemente fé da

leitora ao comentar que um assassino e uma rameira “se haviam unido estranhamente durante a leitura do livro eterno”. Esse comentário impregnado de simbolismo religioso sugere que Raskólnikov, morto em vida, pode ressurgir do inferno da criminalidade e passar pelo purgatório da auto-expição:

A palavra *bludnica* (rameira) é um termo estritamente eclesiástico, e tudo indica que o narrador o preferiu ao mais secular *prostitutka* (prostituta). *Bludnica* imediatamente relaciona Sônia com Maria Madalena, porque apesar da corrupção da carne, Sônia se mantém espiritualmente pura; no mundo dos Tomés duvidadores, preservou a sua fé. Ao se referir pura e simplesmente à Bíblia como livro eterno, o narrador revela que aceita a sua verdade e, por isso mesmo, admite a ressurreição de Lázaro. Consequentemente, não somente se posiciona do lado de Sônia na luta com o orgulho demoníaco de Raskólnikov, mas também compartilha a fé de Sônia em que Raskólnikov, como Lázaro, pode levantar-se dos mortos. A importância desta passagem dificilmente pode ser superestimada (...) esta passagem sutilmente prenuncia a ressurreição de Raskólnikov no epílogo. (Rosenshield, 1978, 63-4)

A possibilidade da ressurreição de Raskólnikov se comprova no epílogo do romance, não só implicitamente cifrada no sonho do intelecto voluntarioso, relatado nas páginas 556-61, mas também explicitamente nas palavras com que o narrador encerra a narrativa. Após confessar o crime e ser enviado para os trabalhos forçados da prisão na Sibéria, o protagonista reconhece que o sofrimento físico é mais suportável do que o tormento moral da consciência fustigada pelo sentimento de culpa. O herói concretiza, no corpo e na alma, a ideia que presidiu à gênese do seu drama romanesco. Na carta a M. N. Katkov, Dostoiévski enfatiza que a intencionalidade artística de **Crime e Castigo** se traduz no reconhecimento de que “o castigo judicial prescrito assusta o criminoso muito menos do que pensam os legisladores, em parte porque ele mesmo o exige moralmente” (*apud* Wasiolek, 1962, 5). Durante todo o final da quaresma e a Semana Santa, Raskólnikov esteve hospitalizado. Doente, sonhou que uma peste terrível, provocada por seres minúsculos que se instalavam nos corpos das pessoas, devastava o mundo, ameaçando matar todos, excetuando apenas alguns escolhidos para a regeneração da humanidade. Dotados de inteligência e vontade, os entes infecciosos transformavam os homens contaminados em personalidades demoníacas, que se matavam umas às outras em nome da verdade absoluta e da razão despótica. Somente se sal-

vavam alguns puros, “destinados a iniciar uma nova espécie de gente e uma nova vida, a renovar e purificar a terra, mas ninguém via essas pessoas em parte alguma, ninguém ouvia as suas palavras e as suas vozes”. O sonho do protagonista pode ser interpretado como uma profecia da sociedade regida pelo intelecto voluntarioso, destituído de sentimento amoroso, que levou Raskólnikov à caldeira passional do inferno. As cenas oníricas da égua vitimada pela violência, da velha gargalhando ao ser assassinada e do vírus demoníaco da inteligência e da vontade se interligam na urdidura simbólica do romance trágico, que não se limita a encenar as emoções da aflição e do terror, mas também realiza a catarse dessas emoções.

Depois da convalescência, Raskólnikov avista Sônia no portão do hospital e sente que alguma coisa lhe corta o coração. Ao se encontrar com a mulher que lhe dedicou amor incondicional durante todo o período de sofrimento, o protagonista se lança a seus pés, chora e lhe abraça os joelhos. O sentimento amoroso, submerso na memória da infância, renasce nesse momento em que o criminoso e a rameira se liberam da carência de afeto e mutuamente se gratificam. O narrador explicitamente reconhece o renascimento de ambos:

Eles quiseram falar mas não conseguiram. As lágrimas estavam em seus olhos. Os dois eram pálidos e magros; mas nesses rostos doentes e pálidos já raiava a aurora de um futuro renovado, pleno de ressurreição e vida nova. O amor os ressuscitara, o coração de um continha fontes infinitas de vida para o coração do outro. (Dostoiévski, 2002, 559)

Gary Rosenshield (1978, 129-31) conclui o seu magnífico estudo sobre **Crime e Castigo**, sublinhando que o princípio religioso da vida redimida pelo sentimento amoroso constitui a origem primeira e o fim último da estrutura orgânica do romance. No final do epílogo dramático, o narrador responsável pelo travejamento estrutural da narrativa se representa ostensivamente personalizado, jubiloso com a vitória do amor sobre o intelecto voluntarioso: “A dialética dera lugar à vida, e na consciência devia elaborar-se algo inteiramente diferente”. Esta formulação sentenciosa, que arremata o romance, constitui o ponto de vista superior do narrador identificado com a mundividência de Dostoiévski. Desde o início da nossa investigação, defendemos a tese de que o escritor não somente encena as emoções genuinamente trágicas, mas também realiza a catarse dessas emoções. A concepção de que todas as perspectivas são igualmente válidas não se coaduna com a visão dostoiévskiana. Teoricamente, todos os pontos de vista podem ser pensados, mas não vividos na realidade concreta da vida. O ditame da superioridade da perspec-

tiva vital em relação à perspectiva teórica preside à genese e ao desenvolvimento de toda a obra do genial romancista russo. A vida, e não a razão, constitui o dom mais precioso do homem. O ponto de vista superior, preconizado por Dostoiévski, não pode ser rotulado de pretensioso nem doutrinário, porque se reporta à vida como o bem comum da existência repartida entre todos os viventes, sem nenhuma distinção de classe, partido, doutrina, etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio: Forense-Universitária, 1981.
- COHN, Dorrit. **Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction**. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. S. Paulo: Editora 34, 4 ed., 2002.
- FRANK, Joseph. **Dostoiévski. Os Anos Milagrosos (1865-1871)**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. S. Paulo: Edusp, 2003.
- HOUGH, Graham. Narration and dialogue in Jane Austen. *The Critical Quarterly*, XII, 1970.
- JAEGER, Werner. **Paidéia**. Tradução de A. M. Parreira. Lisboa: Aster, 1966.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro. **Teoría y Realidad del Otro**. Madrid: Alianza, 1983.
- MOCHULSKY, Konstantin. **Dostoevsky. His Life and Work**. Translated by Michael Minihan. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1967.
- PASCAL, Roy. **The Dual Voice. Free indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel**. Manchester: Manchester University Press, 1977.
- ROSENSHIELD, Gary. **Crime and Punishment. The Techniques of the Omniscient Author**. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1978.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “A forma ficcional do monodialogo”. In: – **Ensaio de poética e hermenêutica**. Rio: Oficina Raquel, 2010, 11-30.
- WASIOLEK, Edward (ed.) **Crime and Punishment and the Critics**. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1962.

Recebido em: 15/03/2019 | Aprovado em: 20/04/2019



IDEIAS E CRÍTICAS

QUANDO A EMBARCAÇÃO DO NOVO COLOMBO ENCOSTOU ÀS MARGENS DO SÃO FRANCISCO: WILSON LINS¹ E A RECEPÇÃO DE NIETZSCHE NO SERTÃO BAIANO

Roberto Sávio Rosa

Professor de Filosofia do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC/BA. Autor e Coordenador do Projeto de Pesquisa **A recepção de Nietzsche no Brasil a partir da Bahia: Wilson Lins e sua circunstância**. Pós Doutorando vinculado à Università Degli Studi di Torino sob a orientação do Professor Gianluca Cuozzo.

Gianluca Cuozzo

Direttore del Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione. Professore ordinario dell'Università degli Studi di Torino (Filosofia Teoretica, Filosofia della Natura, Classici della filosofia). Postdoctoral Fellow in Historical and Philosophical Sciences (November 2000), Università degli Studi di Torino. Ph.D. in Hermeneutics (May 30, 1997), Università degli Studi di Torino. Orientador.

Lays Silva Santos e Rafael Ribeiro de Almeida

Graduandos em Filosofia pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC/BA. Pesquisadora vinculada ao Projeto de Pesquisa **A recepção de Nietzsche no Brasil a partir da Bahia: Wilson Lins e sua circunstância**.

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24938>

RESUMO

O texto se caracteriza como contribuição à história da filosofia no Brasil e tem como objetivo geral analisar a obra de Wilson Lins, considerando-a de fundamental importância para os estudos referentes à recepção das ideias de Nietzsche no Brasil, a partir da Bahia. A metodologia de investigação se caracteriza como do tipo bibliográfica e conceitual. Em linhas gerais apresenta um estudo a respeito da produção filosófica de Nietzsche considerando o período compreendido entre os anos de 1869 a 1873 e, no que diz respeito à recepção e compreensão hodierna dos conceitos em território brasileiro investiga a produção visionária de Wilson Lins de 1939 a 1959, a partir de dois escritos: (1) **Zaratustra me contou...** (1939), que permite associar e fixar os desdobramentos dos estudos em filosofia, literatura, antropologia e arte; (2) **12 Ensaios de Nietzsche** (1945), escritos relacionados à estética do pensador alemão.

Palavras-chave: Wilson Lins, Nietzsche, Zaratustra, Recepção.

ABSTRACT

*The following article is characterized as a contribution to the history of philosophy in Brazil and aims to analyze the work of Wilson Lins, as his work is of paramount importance for the studies referring Nietzsche's idea reception in Brazil, starting from the state of Bahia. The methodology of investigation characterizes itself as conceptual and bibliographic. In general terms it presents a study on Nietzsche's philosophical production between the years 1869 to 1873 and, regarding today's reception and comprehension of the concepts in Brazilian territory, the research investigates the visionary production of Wilson Lins from the years 1939 to 1959, starting from two of his works: (1) **Zaratustra me contou...** (1939), which allows to associate and set the unfoldings of the studies of philosophy, literature, anthropology and art; (2) **12 Ensaios de Nietzsche** (1945), texts related to the German philosopher's aesthetics.*

Keywords: Wilson Lins, Nietzsche, Zaratustra, Reception.

1 Wilson Mascarenhas Lins de Albuquerque, mais conhecido como Wilson Lins, romancista, ensaísta, jornalista e político, nasceu em Pilão Arcado no dia 25 de abril de 1920, sendo seus pais Franklin Albuquerque e Sophia Mascarenhas de Albuquerque. Fez o curso secundário na capital baiana, onde frequentou o Colégio da Bahia e os Ginásios Carneiro Ribeiro e Ipiranga. Além de cronista, foi ensaísta.

12 Ensaios de Nietzsche, A Infância do Mundo e Tempos Escatológicos exaltam o filósofo germânico e, ao mesmo tempo, se aprofundam em questões políticas, existenciais e transcendentais.

Como político, foi eleito deputado estadual em várias legislaturas, foi Secretário de Educação e Cultura do Estado da Bahia e presidiu o Conselho Estadual de Cultura. Como intelectual foi eleito, em 1967, para a Academia de Letras da Bahia. Foi também historiador, antropólogo, sociólogo, folclorista e sociólogo. Registrou de maneira admirável aspectos variados da comunidade onde nasceu e viveu.

“Mais do que um simples estudo, mais do que um livro de leitura agradável, o ensaio sobre o Vale do Médio São Francisco, por exemplo, é um documento, a fazer parte obrigatória da galeria das obras fundamentais, que estudam e explicam as diversas regiões da Bahia”, diz o portal da Academia de Letras da Bahia. Wilson Lins faleceu no dia 4 de agosto de 2004.

Este trabalho pode ser considerado a contribuição da Universidade Estadual de Santa Cruz UESC/BA por meio do Curso de Licenciatura em Filosofia ao incipiente estudo acerca da disposição dos discursos de Nietzsche no Brasil. Os estudos concentram a sua força na chamada discussão promovida por influência de “curiosidades intelectuais avulsas”², termo cunhado nos corredores das instituições de nível superior onde a curiosidade foi banida, a intelectualidade reproduz refrões e a singularidade avulsa deve ceder espaço aos apelos da grei. Não é o caso entretanto de Wilson Lins, escritor baiano, que merece lugar destacado no projeto em curso e procura apresentar reflexões, indagações e suspeitas a respeito do pensamento de Nietzsche e suas implicações filosóficas, sociais, políticas e literárias. Mas qual a importância de tal testemunho? E por que um texto sobre esse assunto em Revista de Arte?

TEXTO

Este texto se pretende um apelo à história da filosofia, da arte e da literatura no Brasil e tem como objetivo geral impedir o ostracismo das idéias e reflexões dos habitantes relegados à margem dos grandes centros. Sua pretensão é analisar aspectos relevantes da obra literária-filosófica desse remanescente da “velha cepa”, considerando-a de fundamental importância para os estudos referentes à recepção das ideias de Nietzsche no Brasil, especificamente, a partir da Bahia.

A pesquisa concernente as inflexões forjadas a partir de ideias nietzscheanas no Brasil ainda está incipiente. São raros os trabalhos hodiernos³, que vislumbram (per)seguir as pegadas do “livre pensador” em terras brasileiras. Tal fato parece apresentar relação direta com a formação do nosso “parque acadêmico” e, também, com o modelo de pesquisa estruturado e vigente. O desenvolvimento investigativo acerca de um determinado autor, para receber aval e reconhecimento público, deve necessariamente percorrer os caminhos sinuosos dos catalogadores a partir das linhas mestras solidificadas nas universidades. Se com a verticalização do saber a partir de exegetas especializa-

2 MARTON, Scarlett. **Nietzsche abaixo do equador – A recepção de Nietzsche na América do Sul**. Editora UNIJUÍ e Discurso Editorial, 2006.

3 Mestre pela Universidade de São Paulo Geraldo Dias é um dos pesquisadores que atentou para o vazio existente na pesquisa acerca da recepção da obra de Nietzsche no Brasil e que procura determinar o seu percurso na imprensa, em revistas especializadas, tendo como referencial histórico o final do século XIX e o começo do século XX.

dos corre-se o risco do anonimato, imagine um tempo em que tal profissional ainda não havia se proliferado! Cabe então a pergunta: mas como e em quais veículos ocorreram as manifestações literárias, as críticas, as apresentações, os debates, antes da estruturação universitária? Elas não existiram?

Segundo trabalho exaustivo de Geraldo Dias intitulado, **Primeiros discursos de recepção da filosofia de Nietzsche no Brasil publicados nos Diários e Periódicos nacionais** (1900-1935) de 2014, as primeiras manifestações acerca da filosofia de Nietzsche no Brasil se encontram em jornais e revistas do final do século XIX e início do XX. Com cuidado acurado, após elencar uma série de artigos e críticos, Dias tece comentários acerca de alguns proeminentes, entre tantos, José Veríssimo e Nestor Victor.

Para não alongarmos nosso percurso e nos afastarmos do objetivo proposto daremos atenção a essas duas manifestações. Primeiramente, a de José Veríssimo.

Um olhar atento e perspicaz acerca do estudo constituído de três volumes (1902, 1905 e 1910) — **Homens e coisas estrangeiras** (1899 – 1908) faculta a percepção surpreendente de que ali se encontram elaborados ensaios de psicologia rudimentar, mas que ilustram a personalidade do pensador alemão e da grande maioria dos seus leitores. Em **Um ideal de cultura — Sobre uma página de Nietzsche**⁴ afirma que “superficialmente vista a filosofia de Nietzsche é a filosofia dos amorais e dos imorais”. Segundo Veríssimo, Nietzsche, incompreendido, ao falar da transmutação de todos os valores estaria possibilitando justificativas às tendências antissociais ou anti-humanas. Para ele o filósofo alemão revelaria a tendência ao exagero, enquanto característica, enquanto estilo com o objetivo de marcar a ferro seus leitores.

Ainda no terceiro volume da obra em um estudo intitulado **A retórica de Nietzsche**⁵ Veríssimo trata das questões que estão em voga, a saber, acerca da morte da metafísica. Para ele Nietzsche não está de fato um filósofo, nem possui uma filosofia no sentido clássico, mas comportaria sim a filosofia de um poeta, de um grande poeta. Em **Nietzsche**⁶, escrito que faz parte do estudo, mas que se encontra na seção de apêndices, Veríssimo volta a comentar as predileções teóricas dos intelectuais e chega a afirmar que quando as manifestações se fazem ouvir é porque correspondem “à índole do momento”. Segundo Veríssimo haveria uma porção importante de pensadores com tendências individualistas, pessimistas e egotistas, que teriam abraçado a filosofia de Nietzsche por entender que a mesma poderia proporcionar a criação de um mundo novo, onde a expansão do indivíduo pudesse encontrar as condições ideais para se desenvolver, o que significa, livre de todos os preconceitos.

A segunda manifestação, a saber, a de Nestor Victor surge em 1919⁷ reeditada no livro **A crítica de hontem**⁸. Em capítulo dedicado ao pensador alemão descre-

4 VERÍSSIMO, José. **Homens e coisas estrangeiras** — 1889/1908. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 595-602.

5 *Iden*, p. 611.

6 *Iden*, p. 653.

7 Em artigo intitulado **Nietzsche, intérprete do Brasil? A recepção da filosofia nietzschiana na imprensa carioca e paulistana no final do século XIX e início do XX**, Geraldo Dias afirma que “o texto de Nestor Vítor, F. Nietzsche, publicado no diário O Paiz, em 1900, depois reeditado em 1919 no livro **A crítica de Ontem**, conta entre os primeiros textos de crítica filosófica no Brasil. Considerado como o precursor da crítica filosófica em nosso país, ele foi fortemente impactado pelo pensamento de Nietzsche”.

8 VICTOR, Nestor. **A crítica de hontem**. Rio de Janeiro: 1919.

ve-o enquanto “sentimento de integridade e retidão levado à loucura”. Insinuando estar diante de um pensador “cabotino” descreve os transtornos inerentes a partir da renascença com a crise da civilização cristã. A grande contribuição de Nietzsche estaria na capacidade demonstrada em rir das suas (nossas) próprias mazelas. Victor chega a afirmar que a proibidade intelectual nietzschiana resultou na catastrófica decrepitude racional, que anuviou seu pensamento e alerta: “quem fixa atentamente os olhos deste louco, nunca mais o abandona”.

A pesquisa de Geraldo Dias, de inestimado valor acadêmico, está marco fundamental no assunto, mas deixa transparecer, em sua “conclusão”, a tendência que se fará presente, retroativamente, enquanto exegese e que irá preponderar nos trabalhos subsequentes acerca de Nietzsche, como podemos ver abaixo elencado:

“Em todos os discursos aqui apresentados ressalta-se o fato de que Nietzsche, suas obras e ideias, são abordadas de maneira intermediária. Sempre de modo não direto é que se procura absorver algo novo — Nietzsche, suas obras, suas ideias —, nunca por uma decisão própria, direta, em linha reta com o próprio filósofo, mas sempre fazendo muitas voltas. Tratada por desvios, de forma oblíqua e entortada por preconceitos — nacionais e estrangeiros —, assim a filosofia de Nietzsche foi recepcionada no Brasil, isto é, amplamente, por variados intelectuais, em diversos diários, periódicos e almanaques, porém, sempre de maneira dissimulada, ambígua, duvidosa e equivocada.

Os primeiros discursos de recepção da filosofia de Nietzsche aqui citados não formam propriamente um discurso, mas ecos difusos, pelo menos no sentido de não apresentarem uma abordagem conceitual e filosófica, lógica e ordenada, mas sempre um discurso conduzido pelo entusiasmo da novidade, da moda. Assim a filosofia de Nietzsche foi recepcionada pela imprensa brasileira que, por meio de seus colaboradores, profissionais da comunicação em geral, pela intelectualidade, por amadores e acadêmicos ainda não especializados ele foi lido, ruminado, foi incorporado em pedaços, mediado por traduções ora francesa ou portuguesa e pelas voltas e reviravoltas das recepções estrangeiras”⁹ (grifo nosso).

A partir da catalogação e registro das resenhas e críticas na grande imprensa da época o acadêmico Geraldo Dias buscou promover e apresentar considerações já identificadas e aludidas. Entretanto, o fato de condicioná-las à determinada erudição técnica — “abordagem conceitual e filosófica, lógica e ordenada”, bem como ao preparo profissional distinto dos especializados e não “por ama-

9 DIAS, Geraldo. Primeiros discursos de recepção da filosofia de Nietzsche no Brasil publicados nos Diários e Periódicos nacionais (1900-1935).

Parte do projeto de doutorado que, sob a orientação do Prof. Dr. Ivo da Silva Júnior, foi apresentado ao departamento de Filosofia da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH), no ano de 2014.

dores e acadêmicos ainda não especializados” indica o caminho que se deseja pavimentar: o requerimento de primazia “técnica”¹⁰ acerca do assunto, afazer e ofício alheio aos destemidos de outrora, ainda não vigorante em função dos nossos raros ambientes institucionais dedicados à investigação humanística.

Hodiernamente, todo leitor que dedica seu tempo precioso a ler Nietzsche ou a perseguir suas pegadas através dos atalhos propagados em nossas instituições de ensino, descobre que a questão preponderante que comparece exaustivamente nos estudos nietzschianos brasileiros, beira ao fanatismo exegetico, ao replicar modelos opacos desvinculados de cercanias. Talvez estejamos fadados a estar mais germanistas que os próprios alemães.

Comumente assistimos a uma enxurrada de especulações e interpretações dos complexos nietzscheanos digna de perplexidade. A sintonia discursiva a respeito do legado de Nietzsche atinge o absurdo grau da confraria, a tal ponto, que nos encontramos muito próximos de reproduzir, em nossas malharias, um bigode com os dizeres: *Nietzsche vive-119 anos*. Tal ironia constitui um (*des*)propósito, pois sua suposta “boa intenção” reforçaria a enigmática alusão nietzscheana acerca dos espíritos imbeles que desejam, antes de tudo, transformá-lo naquilo que ele mais temia. Hagiógrafos por conveniência, ilusionistas persistentes transgridem a teimosia ao inculcar, grosseiramente, o capricho condicionado ao culto como prática.

Se há algum aspecto que deveria ser ressaltado, e certamente existem muitos, esse é o cuidado exacerbado que Nietzsche imprimiu como *estilo*, um sentido alegórico de enunciar suas manias. A tensão inerente dos seus escritos não se limita somente, ao emaranhado circundante do cuidado estilístico: vai muito além disso. O mérito singular de Nietzsche, parece residir na capacidade de libertar os conceitos e as palavras do hálito fétido, que as acompanha na triste aventura da transmigração.

Sendo ele um delator do tédio, um conspirador eufórico das anomalias sistemáticas, perguntamos: como foi possível brotar junto ao seu séquito institucional esse agulhão que insiste em se voltar contra si mesmo?

Em função do exposto gostaríamos de deixar transparecer não um julgamento, que seria ingrato, ou inoportuno, da postura universitária preponderante; o texto proposto não vislumbra o revisionismo bibliográfico, tampouco a catalogação de todos os escritos e tendências acerca de comentários esparsos sobre a filosofia ou literatura do pensador alemão no Brasil. O que pretendemos é estabelecer liames concretos entre a suposta mensagem de Nietzsche e a sua ancoragem em solo *tupiniquim*¹¹.

O que se pretende é dar voz a reflexões contundentes legadas ao esquecimento a partir da Bahia, especificamente, através do corpus de Wilson Lins

10 Não obstante a quantidade de páginas dedicadas em revistas especializadas sobre o conceito de *técnica* na filosofia, o fato é que o horizonte de discussão, que sob sua égide se alberga, envolve desde os gregos até a contemporaneidade. A batuta hodierna acerca do tema vem sendo conduzida e orquestrada pelos heideggerianos, que no intuito de primazia e de aprofundamento, cada vez maior, do tema, distanciam-se da reflexão acerca da *técnica* que empregam para fazê-lo!

11 Antiga nação de índios brasileiros, no território da Bahia.

(filosofia e literatura), jovem sertajeno brasileiro do início do século XX. Também se faz necessário sugerir tal fato, por se tratar de abordagem genuína e autoral, importância já identificada nas palavras de Jorge Calmon, proferidas em sua homenagem em discurso de recepção ao novo acadêmico da Academia de Letras da Bahia em 1967: “ter mais valor que qualquer interpretação”¹².

Neste sentido a contribuição do escritor baiano parece comparecer ainda mais fascinante. Relegado ao esquecimento casual, como se desprovido fosse de existência, o registro da ousadia do imberbe ilustre de Pilão Arcado, ao afrontar o explosivo pensador alemão, parece resultar de pré-juízo de especialistas, visto não se tratar de um “acadêmico” e, tampouco, “especializado”.

Entretanto, ao nos debruçarmos sobre os textos de Wilson Lins percebemos a predominância da clarividência lúdica forjada na necessidade habitual de sua circunstância. As fecundas produções nietzscheanas serão devoradas, assimiladas e transportadas ao contraditório mundo ocasional da vida primitiva, destituída de garantias, e irão sugerir — uma vez tomadas enquanto paradigma de análise existencial — considerações acerca do manancial teórico que promoveu e suscitou a definição incipiente de brasileiro, dos afazeres insalubres da política, precisamente, do que significa pensar frente ao imensurável contributo teórico que nos antecedeu e concedeu lugar ao sol, inclusive, acerca de nossa identidade¹³ e delegação cartográfica.

Uma vez afirmado o propósito fica claro que Wilson Lins não promoverá, somente, reflexões e especulações acerca das manifestações megalômanas do pensador alemão, “*che pensava di avere in mano il destino dell’umanità*”¹⁴, mas sim apropriar-se-á de sua “carga explosiva” para interpelar as circunstâncias ao qual estava umbilicalmente vinculado: o inóspito sertão brasileiro às margens do rio São Francisco. Em suas palavras: “expressão daqueles valores que informam e condicionam a maneira de ser do sertanejo”¹⁵, o rio São Francisco e as grandes guerras pela disputa de poder e mando tecidas na esteira política do sertão e que constituem nicho central da história brasileira¹⁶.

Segundo Aramis Ribeiro Costa¹⁷

“O conhecimento de Friedrich Nietzsche, iniciado com a leitura de Assim falava Zaratustra, ampliado no aprofundamento de toda a obra do professor e filósofo alemão, iria desviá-lo por um tempo daquele mundo rude e pragmático da sua infância, impregnando-o de um espírito filosófico e dialético até então inexistente. Mas, não iria desviá-lo da sua vocação de romancista. A prova é que, desse mergulho fundo nas águas densas e fundas de Nietzsche, emerge com o seu primeiro romance, **Zaratustra**

12 CALMON, Jorge. **Discurso de recepção**. Imprensa Oficial da Bahia. Salvador:1968.

13 Artigo abordando a questão da identidade a partir da contribuição de Wilson Lins, especificamente, de “Zaratustra me contou” se encontra publicado na Revista Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas, da Universidade Estadual do Santa Cruz de autoria de Lays Silva Santos e Roberto Sávio Rosa.

SANTOS, L. S.; ROSA, R. S. **A recepção de Nietzsche no Brasil a partir da Bahia: Wilson Lins e as vicissitudes de Zaratustra me contou...**

ESPECIARIA (UESC), v. 17, p. 71-85, 2017

14 VERRECCHIA, Anacleto. **La catastrofe di Nietzsche a Torino**. Giulio Einaudi editore. Torino:1978. p. 166.

15 LINS, Wilson. Discurso de Posse. Imprensa Oficial da Bahia. Salvador:1968.

16 O projeto de pesquisa, em andamento, percorre paralelamente a senda literária de Wilson Lins relacionando Filosofia e Literatura e busca estabelecer a influencia de Nietzsche na composição das personagens, bem como de suas idéias centrais.

17 COSTA, Aramis Ribeiro. **O escritor Wilson Lins**. Academia Baiana de Letras, 2010.

me contou, escrito aos dezessete anos de idade, e que teve, em 39, uma edição de mil exemplares, impressa na Tipografia Naval e patrocinada pelo pai coronel”.

Tal inflexão, a de devorar teorias a partir da fome ou moda que nos é própria, parece decorrer do movimento que o precedeu enquanto Semana de Arte Moderna (1922) e que intencionou mostrar as novas tendências artísticas que já vigoravam na Europa, precisamente, a partir da divulgação do Manifesto Antropófago (1928) por Oswald de Andrade, enquanto tentativa de principiar-mos um olhar mais aguçado acerca de nós mesmos — brasileiros — e de estabelecermos problemas, discussões e definições acerca da mistura, da reunião ou ajuntamento de elementos diferentes ou heterogêneos, que formam um todo (nação, cultura, país).

Devemos considerar que a suspeita de Wilson Lins, nascido em 1920, não procurou estabelecer, somente, relações de interesse centradas na especulação histórica, ação recorrente dos grandes organizadores do pensamento preponderante que cavalga sob a proteção do estandarte da ilustração civilizatória, mas buscou assentar interrogações abissais quanto ao fundamento que forjou e edifica a condição do exercício do pensar em solo brasileiro.

A sua escritura (enquanto modo de expressar a sua perspectiva e de exteriorizá-la) foi considerada, pela crítica literária que o submeteu a julgamento aos 17 anos, uma escritura típica do clamor recorrente da juventude, mas em hipótese alguma destituída de força. Com tais prerrogativas Wilson Lins eleger Nietzsche o pensador do seu tempo (ou seja, a ferramenta, o instrumento, que representa o espírito, o símbolo e as características de sua época conturbada no sertão brasileiro e, que em grande estilo responde aos tormentos que assolavam a grande área abandonada à própria sorte, delimitação geográfica *Onde os fracos não tem vez*¹⁸). Mas como definir a atualidade e importância do contranitante Wilson Lins, que ousou fixar as amarras da embarcação do *novo colombo*¹⁹ Nietzsche, nas barrancas do Rio São Francisco *encostando-o*²⁰ em terras brasileiras? E como foi descrito tal acontecimento? Eis o que tentaremos elucidar a partir de então.

O relato de tal acontecimento será fornecido pelo próprio autor no “Discurso de Posse” na Academia de Letras da Bahia proferido em 03 de outubro de 1967:

“Eu tinha quinze anos e havia tomado bomba no terceiro ano de ginásio, quando, por força da minha condição de membro da Juventude Pliniana, comprei um livro de Frederico Nietzsche. De tanto vê-lo citado pelos escritores integralistas, que entre um romance e outro, eu consumia com frenético apetite, con-

18 Alusão ao filme de Joel Cohen e Ethan Cohen **No Country For Old Men** (Onde os fracos não tem vez) – EUA, 2007.

19 Segundo Anacleto Verrecchia em seu livro *La stufa dell'Anticristo – Altri vagabondaggi culturali* no capítulo intitulado La nascita di Zarathustra in Liguria Nietzsche retoma a força do seu pensamento a partir da aquecedora e exuberante paisagem lígure a ponto de permitir comparar sua condição a de Cristovão Colombo. Columbus novus, completa Verrecchia, está, inclusive, o título de uma poesia: “Là voglio andare, e confido / per l'avvenire in me e nella mia mano! / Aperto è il mare: verso l'azzurro / si muove la mia nave genovese. / Tutto diventa nuovo e più nuovo. / Genova è dietro di me. / Coraggio! Sei tu stessa al timone / leggiadrissima vittoria”.

20 Segundo o escritor Guarabira Queiros Lima, natural de Pilão Arcado, terra de Wilson Lins, em conversa entabulada com os autores do texto “as barcas e os vapores gaiola **encostavam** nas cidades e povoados, nos chamados **Porto Franco**, que significa-va, **Porto Público**”. Os ribeirinhos não utilizavam o termo ancorar.

siderei-me na obrigação de ler a sua obra mais falada, o “Assim falava Zaratustra”. *Foi a minha ruína.*

O filósofo do Super-Homem caiu sobre a minha incauta adolescência como um furacão que se fizesse acompanhar de um terremoto. Não ficou pedra sobre pedra. Daí por diante, eu não leria outro autor. Durante dois anos e meio só li Nietzsche. Li tudo que ele escreveu e quase tudo que escreveram sobre ele, inclusive as obras deixadas inacabadas e as cartas alucinadamente lúcidas. Desse mergulho dionisíaco em Nietzsche, eu emergiria inteiramente transformado, mas também transtornado, *e com um romance surrealista influenciado por ele, a começar pelo título, que era “Zaratustra me contou”*²¹

21 LINS, Wilson. **Discurso de Posse.** Imprensa Oficial da Bahia. Salvador:1968. p. 22.

22 *Iden*, p.23.

Ao escrever em 1937 (Nietzsche faleceu em 1900) “Zaratustra me contou” Wilson Lins revela a perspicácia do jovem brasileiro que, atento aos acontecimentos que assolam e perpassam os principais centros europeus (segunda guerra mundial 1939-1945), arrisca-se a transitar pelas intrincadas sendas do pensador e, a exteriorizar considerações teóricas condicionadas à leitura das teses em terras brasileiras. O autor nos faz notar que o aparecimento de tal livro passou despercebido, mas não obstante o silêncio e desdenho público “ocuparam-se dele críticos como Alceu Amoroso Lima, Eloy Pontes e Oscar Mendes”²².

Tomamos a liberdade de reproduzir algumas passagens, tal qual foram publicadas na contracapa de seu livro **A infância do mundo – Ensaios** publicado em 1946, pela Edição O Imparcial em Salvador, Bahia e que versa sobre *a metafísica de Pascal, a metafísica de Nietzsche, a metafísica de Marx e outros ensaios.*

Segundo Wilson Lins “O artigo de Tristão (de Ataíde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) quase me faz ir ao Rio para um desforço pessoal”. Em extensa nota de rodapé publicada em **O Jornal**, do Rio de Janeiro, ele começa por dizer: “Este livro tem todos os defeitos. Pessimamente escrito, escrito de oitiva, revela da primeira à última página o despreparo de seu autor”. Após, nas palavras de Lins, “escalpelar” o livro encerra sua crítica com um consolo: “como já disse, esse livro tem todos os defeitos, menos um: o da mediocridade”.

O comentário de Ovídio da Cunha: “Em Zaratustra me contou, do Sr. Wilson Lins, temos a primeira visita do riso regenerador de Rabelais às letras brasileiras”.

Já Eloy Pontes, em 1939, ao escrever suas considerações na **Vida Literária do Rio de Janeiro** afirma: “Zaratustra me contou é um livro que nos faz pensar em Rabelais e no seu riso que encheu todo um século”.

Mas o que impressiona é o comentário do Professor Roger Bastide, da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo – USP: “A divulgação do

pensamento filosófico no Brasil é uma necessidade e o que o senhor Wilson Lins vem fazendo (**Zaratustra me contou** e **12 Ensaios de Nietzsche**) é de suma importância. Adler escreveu na França uma série de volumes do maior interesse sobre Nietzsche. É uma tentativa análoga, talvez mais literária, que Wilson Lins empreende, publicando uma série de livros sobre a evolução do pensamento nietzscheano”.

Mas como nós, distanciados da datação literária de Wilson Lins e vinculados à tarefa de evidenciá-lo, poderíamos sugerir um possível “fio de Ariadne” exclusivo, próprio, em sintonia com as teses nietzcheanas por ele evidenciadas? Não incorreríamos no mesmo argumento da tradição exegeta, que tudo corrompe e adequa segundo critérios alheios aos propósitos autorais, porém familiares ao hermenauta de plantão? Qual o parâmetro que deveríamos estabelecer para conduzir a investigação sem minimamente adulterar a sua característica? Cientes do desafio decidimos conduzir a nossa embarcação amparados pelo texto de Wilson Lins, a partir da sua organização.

O livro **Zaratustra me contou...** publicado pela Tipografia Naval, Bahia, no ano de 1939 está dividido em três partes (Primeira Parte – A terra é um inferno; Segunda Parte – O estado ficção; e a Terceira Parte – O inferno é um paraíso) e foi dedicado a quatro personalidades: Rafael e Lafayette Spínola, Adonias Filho e Jorge Amado.

Antes mesmo de adentrarmos o seu conteúdo, propriamente dito, achamos conveniente permitir ao autor falar por si acerca do seu rebento. Sintonizado com o gesto de Nietzsche, que revisita as obras escritas em vida criando a partir delas sua biografia²³, Wilson Lins replicará no **Introito dos 12 Ensaios de Nietzsche** publicado em 1945 um testemunho. Ao referir a enxurrada de escritos sobre Nietzsche, nos anos do nazi-fascismo faz questão de apontar a firmeza de posição do escritor Heinrich Mann “que foi o único que não satisfez a vontade dos totalitários e não o ofendeu”.

Sobre o seu “Zaratustra me contou” escreve no “Introito”²⁴ de seu segundo livro sobre o filósofo alemão:

“Menor, muito menor que Heirich Mann, na minha insignificância de rapaz de 18 anos, em 1937 escrevi, também, sem ofendê-lo, um livro sobre Nietzsche e seus abrasamentos. No deslumbramento dos meus dezoito anos, o brilho, sinistramente humano, dos olhos de Zaratustra, iluminou-me o espírito. E comigo aconteceu o inverso do sucedido com muita gente: — *Nietzsche que é acusado de ter arrastado muitos jovens para o fascismo, foi quem me arrancou do integralismo*. Isto pode parecer paradoxal, mas foi o que me aconteceu e os amigos, os que viveram comi-

23 *Lettera di Nietzsche all'editore Naumann di 6 di novembre 1888. Annuncio della nascita dell'Ecce Homo: “Mi sono assolutamente convinto di aver bisogno di un altro scritto, uno scritto preparatorio in grado estremo, per potermi presentare, all'incirca dopo un anno, col primo libro sulla Trasvalutazione. Deve essere creata una vera tensione — altrimenti succederà come per lo Zarathustra. Le ultime settimane, dunque, mi sono trovato in uno stato di felicissima ispirazione, grazie a un benessere incomparabile, unico in tutta la mia vita, grazie pure a un autunno meraviglioso e alle attenzioni più delicate, che ho trovate a Torino. Così ho risolto — tra il 15 ottobre e il 4 novembre — un compito estremamente difficile, cioè quello di raccontare la mia vita: me stesso, i miei libri, le mie opinioni, frammentariamente, nella misura in cui ciò era richiesto dal mio scopo. Io credo che a ciò se presterà ascolto, forse anche troppo...”.*

VERRECCHIA, Anaclito. **La catastrofe di Nietzsche a Torino**. Giulio Einaudi editore. Torino:1978. p.127-128.

24 De fundamental importância o texto introdutório, aqui referido, será publicado na íntegra ao final do artigo. Em tom confessional revela a preocupação do autor em deixar claro os caminhos e descaminhos da equivocada inflexão do movimento fascista brasileiro liderado pelos integralistas.

go antes de 1936, sabem disto. Depois que penetrei no fundo da caverna do solitário de Sils-Maria, compreendi que o fascismo não tinha nada em comum com Nietzsche e que o integralismo não passava de um filho bastardo da barbaria neo-pagã de Hitler. Então, eu que havia dois anos vinha me desmoralizando dentro de uma camisa-verde, rasguei a camisa infamante e deixei de fazer a saudação copiada pelos totalitários às estátuas do Coliseu. Pelo mesmo figurino político que levava os escravos da Roma antiga a levantar o braço, saudando o patriciado corrompido, foi feito o integralismo nazi-fascista, que ensina a mocidade a levantar o braço na saudação dos escravos, em honra da burguesia, igualmente, corrompida do nosso século.

*O mesmo Nietzsche, acusado de ter conduzido tanta gente ao calabouço que é o nazi-fascismo, foi o meu redentor, dando-me a mão para sair do charco verde do integralismo*²⁵ (grifo nosso).

Nosso propósito, nesse momento, será então o de apresentar a primeira parte de “Zaratustra me contou” intitulada “A terra é um inferno”. A narrativa em homenagem ao “último profeta do individualismo”²⁶ principia em tom confessional, na primeira pessoa, e busca situar o leitor quanto ao estado ou condição de nosso personagem principal a partir de engenhosa interrogação: *quem é você?*

Destituído de nome, de filiação, de idade, a apresentação do personagem principal (que vem a ser o brasileiro), promovida por Wilson Lins intenciona denunciar a miscelânea de opiniões e sentenças preponderantes de nossa (*de*) formação histórica cultural. Tal característica o leva a vaticinar um percurso sombrio, próprio dos desgraçados, que (*in*)concientes e alheios à sua condição intrínseca desdenham a sua valoração.

O que se apresentará como resposta, no horizonte da interrogação enigmática, está avassalador. “Eu sou o laboratório humano em cujos provetes, retortas e redomas, se plasma o futuro de todas as raças; Aquele a quem a todo instante expulsas de ti”²⁷. O brasileiro segundo Wilson Lins, está a renúncia de si, da sua situação, do seu habitat, da sua alegria libidinal contagiante. Mas como encontrar um sentido abonador em prenúncio tão desolador? Segundo os desdobramentos do texto o sentido reside na introdução de discussão acerca da identidade singular confrontando-a à assimilação da identidade universal.

A narrativa apresenta, em linhas gerais, a descrição da tomada de consciência da personagem a partir de recursos fartamente utilizados na história da literatura e tem como principal fio condutor o mecanismo-argumento de

25 LINS, Wilson. **12 Ensaaios de Nietzsche**. Introito. Edição O Imparcial, Salvador: 1945. p. 8-9.

26 *Iden*, p.7

27 LINS, Wilson. **Zaratustra me contou....** Tipografia Naval. Salvador: 1939. p. 9-27.

“viagem empreendida”, da margem (América do Sul) em direção ao centro (Europa) e dos percalços e peripécias que com ela advém. O viés adotado pode ser considerado (metáfora, analogia) da descoberta de si! O sucedâneo de fatos que no percurso se apresentam, instigam a noção de pertencimento, de lugar, de postura, de geografia promotora da afirmação e do fortalecimento do tipo (no sentido de construção de fundamento e princípios). A trama reconstrói, em perspectiva diversa, o argumento nietzscheano edificado em contrariedade ao socrático: “torna-te o que tu és” e não o “sê o que tu és”.

O início é marcado pela junção de três singularidades. Primeiramente o selvagem e indomável habitante do novo mundo embarcado. Em segundo lugar o horizonte quimérico que esse visualiza, a saber, a civilização, a cultura, a história, situados no centro nevrálgico do velho mundo, palco e endereço das grandes façanhas, promotoras da elevação humana. Em meio a eles o oceano Atlântico, herói mitológico, ligação misteriosa entre dois inconciliáveis. O fato marcante da narrativa, mola propulsora do esclarecimento, ocorre em pleno deserto d’água(!) na mais completa solidão e abandono, na imensidão do atlântico em plena travessia. O brasileiro “escuta uma gargalhada trágica e horripilante”²⁸, que emerge dos confins abissais, mas que o toca de forma assustadora!

A partir de então uma sucessão de acasos leva a personagem a promover incursões especulativas acerca das possibilidades que o fizeram despertar para a sua própria condição, como se estivesse atendendo a um apelo, a um chamado. As insistentes dúvidas povoam o seu imaginário, se sonha ou se está acordado, se a existência está a coesão entre corpo e alma, se está lúcido ou louco. Tais argumentos já foram tratados na história da filosofia, da literatura, mas surgem aqui enquanto desconfiança e timidez indicando que a decisão de enveredar por tal percurso, a saber, o caminho da investigação especulativa acerca do que se está (é) ou do que se pode tornar (ser), não estar à altura de existência tão irrisória (objeto de especulação teórica por parte de brasileiros!).

Para superar o rompante reflexivo ao qual se deixou levar e conduzir, o brasileiro viajante decide recorrer a um artifício para se distrair. Em busca de entretenimento resolve preencher o seu tempo com leituras (aqui a ironia refinada de Wilson Lins: o selvagem, que para distrair a mente das armadilhas teóricas que esta lhe impõe e, dos devaneios dela provenientes, espairose com leituras de empréstimo, elevadas, ponto fulcral e fundamental da sacralização e pavimentação da tradição, que insinua a saída do estado de selvageria, justamente, a partir do exercício do letramento e do (re)conhecimento dos cenotáfios humanos)²⁹.

O livro destinado a promover tal descontração está o Zaratustra de Nietzsche. Destinado, pois a retirada do mesmo da mala de viagem ocorre, segundo o

28 *Iden*, p. 13.

29 A alguns anos o público brasileiro foi agraciado com o texto de Peter Sloterdijk **Regras para o parque humano. Uma resposta à carta de Heidegger Sobre o humanismo**. Nele encontra-se delimitado o percurso da domesticação. O melhoramento, tese central do humanismo, passa pelo processo das ditas “boas leituras”!

autor, de modo aleatório aludindo ao velho impositor de catástrofes, o acaso, a responsabilidade dos acontecimentos³⁰. É nesse momento que o leitor irá descobrir a relação de proximidade entre o brasileiro (Wilson Lins) e a obra de Nietzsche, objeto de investigação desse texto, de sua leitura obstinada, da assimilação e uso, da relação com a literatura, com a tragédia de Goethe³¹ e de sua função enquanto ferramenta promotora da antropofagia brasileira. Ao referi-lo, o brasileiro Wilson Lins indica que já realizou a leitura dessa obra várias vezes (treze ao todo) e que ela desempenha um papel preponderante na sua tomada de decisão acerca do “*que é o brasileiro*”, ápice da trama e desfecho/revelação da obra!

Na condução e promoção das cenas somos levados pelo autor ao emaranhado mundo da ilustração universal, artifício metódico e cauteloso da exposição. A cada movimento, no tabuleiro da trama trágica, deparamo-nos com alusões sutis, que informam o percurso da domesticação teórica condensada em receitas suculentas e digeríveis a partir de cardápios ornamentados.

A alusão ao real e à sua duplicidade³², ao espelho e a imagem reflexo invertida³³. Da contravenção contida principalmente na figura do marinheiro³⁴, personagem marcante na edificação do imaginário europeu plasmado por meio de narrativas fantásticas; alusão às vertigens abissais dos romancistas psicológicos e filosóficos³⁵, às distinções poéticas dos românticos; alusão às incursões agonísticas por meio de narrativas históricas e estéticas promotoras de orgulho e vinculadas ao sentimento de nação e cultura³⁶. Todas, enfim, facultam a impressão de estarmos partícipes do grande evento cultural universal, mas somente enquanto coadjuvantes. Diante de eventos inalcançáveis, tal qual o observador no teatro que segue com atenção as peripécias da protagonista, a existência dos trópicos manqueja e, frente a tamanha grandeza e importância da história³⁷, situada além mar, mergulha em cansaço absurdo sem ao menos ter dado o primeiro passo. São as mazelas que advém do hábito de mimetizar e reverenciar os costumes da colonização.

Entretanto, a questão de fundo suscitada parece dizer respeito ao *já percorrido* e não ao *a percorrer*. Explico-me: o que parece interessar ao brasileiro, segundo Wilson Lins, ao fazer obrigatoriamente a revisão de todas as grandes personalidades literárias, filosóficas, históricas, estéticas e sociais, de todas as raças e credos, de conhecer suas aventuras e implicações chegando ao ponto de mimetizá-las em *terras brasilis*, é a determinação obcecada em replicar culturas sem considerar a possibilidade de promover e criar uma própria. Na sanha dessa absorção indiscriminada resultou o abandono de si.

Mas em que reside e qual a principal faceta desse abandono? Segundo Wilson Lins:

30 Wilson Lins parece sugerir tal qual sugere Sófocles: por “sorteio” serão definidas as portas que caberão a cada um dos combatentes na tragédia **Os Sete contra Tebas**.

31 Aqui manifestamos nossa homenagem a Goethe e a sua tragédia **Götz de Berlichingen**. Nesse momento gostaríamos de solicitar ao leitor atenção redobrada. A narrativa de Wilson Lins irá buscar, em um personagem de Goethe, as características reveladoras da origem e formação do brasileiro apresentando, a partir dele, as condições inerentes à nossa constituição. O texto em que abordaremos tal circunstância encontra-se em preparação – prelo. Trata-se de Götz de Berlichingen, “o cavaleiro mutilado da mão de ferro, defensor da liberdade e da justiça em uma época corrupta, foi um amor juvenil de Goethe; e ardente e elegante como um amor juvenil a sua figura generosa se difunde na sua obra. Lípsia, Estrasburgo, Wetzlar e a nativa Frankfurt foram o seu lugar de nascimento; os incitamentos do Pastor e o conhecimento de Shakespeare, o interesse pelo medievo germânico, os estudos históricos e a prática forense, que preencheram e ocuparam a adolescência e juventude do poeta foram os elementos responsáveis pelo seu nascimento”.

GOETHE. J.W. **Götz de Berlichingen**. Versione col testo a fronte, Introduzione e note a cura di Nicola de Ruggiero. G.C. Sansoni Editore. Firenze: 1947.

32 Muito devemos a Platão e sua imagem de mundo duplicado, assim como a Edgar Allan Poe em suas **Histórias Extraordinárias**, especificamente, William Wilson. E o que dizer de Clément Rosset com **O real e seu duplo**, **A lógica do pior** e a **Anti-natureza: elementos para uma filosofia trágica**.

33 Não poderíamos deixar passar a ocasião de fazer uma homenagem ao

“A confusão de todos os estilos de vida, como a de todos os estilos literários, é que caracteriza a incultura de um povo. O bizarro uso de todos os gostos, denuncia de longe a ausência de cultura num povo. O Brasil dos nossos dias, como a Alemanha da mocidade de Nietzsche, é um autêntico exemplo da falta de cultura. A imitação é o nosso principal traço característico.”³⁸

Ao enunciar tal sentença o autor não deseja promover terra arrasada denunciando a miséria que nos abarca a partir de pedestal privilegiado. O que parece querer indicar é que pelo fato de não conseguir cultivar uma angústia que lhe é própria, o brasileiro termina por aderir e empreender jornadas de empréstimo esforçando-se em torná-las excitantes. Esta metabólica propensão à fabricação de simulacros, entretanto, subjugaria e empalideceria gerando hordas amorfas dispostas a enaltecer, dissecar, catalogar e propagar por meio de um mimetismo desvairado e não a criar o seu avesso, a saber, um pôr-se a caminho da reflexão e produção das bases formativas de uma cultura tropical. O esforço delirante insiste em procurar guarida e justificativa junto à deselegante postura dos profanadores e essa resistência peculiar condicionada ao ato da profanação revelaria uma decrepitude do gosto, uma pusilanimidade.

Mas não teria sido, justamente, Nietzsche o “profeta da moral heróica”³⁹, o arauto da filosofia da força? Não teria apregoado ele o desconforto provocado pela litania do rebanho? Partícipes desse préstimo escorregadio nós, os brasileiros, ampliamos cada vez mais o falatório calamitoso. Nossa força parece residir na (*im*)postura dos funâmbulos, que jogam habilmente com as circunstâncias e fazem da agilidade sua mola propulsora. Pusilânimes ou não o fato é que, envoltos pela névoa ofuscante da fineza e da lisura perdemos o gosto apurado pelas grandes aventuras que nos forjaram e pelo atavismo que nos engendrou. Desse modo igualamos ao bufão, que do interior de uma nau atracada comanda sua frota imaginária num misto de simulacro e davaneio.

Em vez de somente replicar os abissais paradoxos das conturbadas experiências alheias deveríamos nos ater a buscar a leveza singular e a espontaneidade natural que nos são próprias considerando-as criadoras de um modo de ser inigualável. Assim foram elas um dia imaginadas e enunciadas pelo *novo Colombo – Nietzsche*, que desejava lançar sua nave ao mar e desembarcar em terras brasileiras. Ao referir, em carta a Peter Gast de outubro de 1886, a prazerosa condição encontrada na Ligúria, especificamente em Gênova terra de Cristóvão Colombo, edifica verdadeiro testemunho, como nos conta Anacleto Verrecchia⁴⁰: “estamos no mês de outubro de 1886 e Nietzsche acaba de se hospedar no Hotel

escritor brasileiro, *Ezio Flavio Bazzo* narrando sinteticamente sua trajetória, influência e marginalidade. Em seu livro **Barbeiros, navalhas e navalhaços** aborda a questão do tema espelho/reflexo que comparecerá recorrente na exposição do jovem Wilson Lins.

34 Aqui nossa sincera homenagem a *Michel Pastoreaux*. Em seu livro **História das listras e dos panos listrados** o escritor francês trata das imagens acerca da contravenção e de como estão relacionadas ao nosso imaginário.

35 Como esquecer do romancista que preenche as inquietações de Nietzsche em Turim, *Fiodor Dostoievski*, com seus livros **Crime e Castigo**, **Memórias do subsolo**, **Os irmãos Karamazov** ou **Os demônios**?

36 Referência explícita à Montaigne (Ensaio: **Dos canibais**), Napoleão Bonaparte e Dante Alighieri.

37 Lembrar da segunda Consideração *extemporânea* de Nietzsche, **Da utilidade e inconveniências dos estudos históricos para a vida** de 1876.

38 LINS, Wilson. **12 Ensaio de Nietzsche**. Edição O Imparcial, Salvador: 1945. p. 74-75.

39 *Iden*, p. 73.

40 VERRECCHIA, Anacleto. **La stufa dell'Anticristo – Altri vagabondaggi culturali**. Fògola Editore. Torino: 2010.

Itália. Na paisagem da costa ligure realiza incursões que o conduzem até Gênova. As cartas que escreve estão as mais belas do seu epistolário

“A circa 400 metri sul livello del mare, lungo la strada che porta alla vetta di Portofino. Ruta Ligure, 10 ottobre 1886. Caro amico, un saluto da questo meraviglioso angolo di terra, dove la saprei più volentieri che a Monaco. S’immagini un’isola dell’arcipelago greco, capricciosamente cosparsa di boschi e di monti, approdata per caso alla terraferma e senza ritorno. *Indubbiamente qui c’è qualcosa di greco, ma anche, d’altra parte, qualcosa di piratesco, di inatteso, di nascosto, di pericoloso. Infine, a una svolta, un tratto di pineta tropicale, che dà l’idea di essere lontani dall’Europa. Qualcosa di brasiliano, come mi dice un commensale che ha fatto più di una volta il giro del mondo. Non sono mai stato tanto in giro, in una vera insularità e in uno stato alla Robinson. Spesso accendo anche dei grandi falò e li lascio divampare dinanzi a me. Vedere la pura e irrequieta fiamma alzarsi, con la sua pancia grigio-chiara, verso il cielo sereno. Tutt’intorno erica e quella felicità ottobrino che si colora di cento specie di giallo*”. (grifo nosso).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No âmbito da Filosofia institucionalizada e acadêmica — em que se instaurou a tendência do pensamento no qual o reconhecimento de autoridade pública deve, necessariamente, percorrer os caminhos da universidade — tem sido cada vez mais árduo o estudo de temáticas, esferas, autores, circunstâncias; enfim, filosofias, que não sejam aquelas ligadas ao conceito de “atividade de reflexão teórica, com vocação universal, que opera com métodos argumentativos em contato com a tradição filosófica ocidental” (CABRERA, 2010, p. 12).

No que diz respeito ao Brasil, tal tendência, renúncia e abandona filosofias e leituras filosóficas à marginalidade; mas não somente as formas de pensamento, como também, a identidade onde se encontram e quem estão estas filosofias. Apesar de serem escassos os espaços que oportunizam o lugar de fala destas identidades, a Universidade ainda se constitui como possibilidade de tais diálogos. Retifica-se; a Universidade deve estar sendo, constantemente, o espaço onde a Filosofia se exerça de forma múltipla e investigativa. É com este intento que o projeto de pesquisa **A recepção de Nietzsche no Brasil a partir da Bahia: Wilson Lins e sua circunstância**, estabelecido na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/BA), têm desenvolvido seus estudos.

A imagem do autor baiano Wilson Lins, significou uma abertura para investigações acerca de Filosofias não destituídas de seus lugares, e estes são e

estão identitários, mas não em um sentido substancialista, e sim como uma construção histórico-existencial. É importante salientar que o termo “recepção” não qualifica Wilson Lins como mero receptor ou exegeta das palavras de Nietzsche e do pensamento europeu. Sua escrita anuncia um pensamento antropofágico, transformador e transtornado, além de evidenciar a assunção (mesmo que em tentativa) de sua identidade.

A leitura do **Zaratustra me Contou...** desvela a importância do retorno às circunstâncias que compõem a identidade, mas manifesta o desejo da construção desta por intermédio do eterno por vir/vir a ser. A partir das inquietações suscitadas pelo mergulho na obra e nas referências que constituem as circunstâncias identitárias até aqui, pôde-se iniciar os itinerários pelos caminhos da Filosofia desde o Brasil, desvelando suas marcas de identidades no que diz respeito ao seu vínculo vital e indissociável com a Literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABRERA, Julio. **Diário de um filósofo no Brasil**. Ijuí: Ed. Unjuí, 2010.
- _____. **O cinema pensa. Uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.
- CALMON, Jorge. **Discurso de recepção**. Imprensa Oficial da Bahia. Salvador:1968.
- COSTA, Aramis Ribeiro. **O escritor Wilson Lins**. Academia Baiana de Letras, Salvador: 2010.
- COUTO, Juliana Oliveira do. **A visão histórica de Herder e o Götz von berlichingen de Goethe**. Revista Trama - e-ISSN 1981-4674, Volume 14, Número 31, 2018. p. 72 – 84. Orientadora: Prof^a Dr^a Magali dos Santos Moura.
- CROCE, Benedetto. **Goethe, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte**. G. Laterza e figli editori, Bari: 1919.
- DIAS, Geraldo. **Nietzsche, intérprete do Brasil? A recepção da filosofia nietzschiana na imprensa carioca e paulistana no final do século XIX e início do XX**. Caderno Nietzsche, São Paulo, v. I, n^o35, 2014 p. 89-107. Disponível em:< <http://colunastortas.com.br/biblioteca-nietzsche-livros/> >. Acesso em: 20 mar. 2018.
- _____. **Primeiros discursos de recepção da filosofia de Nietzsche no Brasil publicados nos diários e periódicos nacionais (1900–1935)**. Disponível em: < <http://colunastortas.com.br/biblioteca-nietzsche-livros/> >. Acesso em: 02 abr. 2018.
- GOETHE. J.W. **Götz di Berlichingen**. Versione col testo a fronte, Introduzione e note a cura di Nicola de Ruggiero. G.C. Sansoni Editore. Firenze: 1947.
- JANZ, C. P. **Los diez años de Basilea 1869/1879**. Madrid: Alianza Universidad, 1981.
- LINS, W. **Zaratustra me contou....** Salvador: Tipografia Naval, 1939.
- _____. **12 Ensaios de Nietzsche**. Salvador: O imparcial, 1945.

- _____. **A infância do mundo – Ensaios**. Salvador: O imparcial, 1946.
- _____. **Tempos escatológicos**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956.
- _____. **Discurso de Posse**. Imprensa Oficial da Bahia. Salvador:1968. p. 22.
- MARTON, S. **Nietzsche abaixo do equador – A recepção na América do Sul**. São Paulo: Editora Unijuí – Discurso Editorial, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo César de Souza, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Assim falava Zarathustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.
- NUNES, Benedito. **A Antropofagia ao alcance de todos**. In: ANDRADE, Oswald de. A utopia Antropofágica. São Paulo: Globo, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- SANTOS, L. S.; ROSA, R. S. **A recepção de Nietzsche no Brasil a partir da Bahia: Wilson Lins e as vicissitudes de Zarathustra me contou....** ESPECIARIA (UESC), v. 17, p. 71-85, 2017.
- SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. Editora Estação Liberdade. São Paulo: 1999.
- VATTIMO, G. **Dialogo con Nietzsche**. Milano: Garzanti, 2000.
- _____, **Il soggetto e la maschera**. Milano: Tascabili-Bompiani, 2003.
- VERISSIMO, J. **Homens e coisas estrangeiras**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- VERRECCHIA, Anacleto. **La catastrofe di Nietzsche a Torino**. Giulio Einaudi editore. Torino:1978.
- _____. **La stufa dell'Anticristo – Altri vagabondaggi culturali**. Fògola Editore. Torino:2010.
- VICTOR, N. **A crítica de hontem**. Rio de Janeiro: Livraria Editora, 1919.

41 LINS, Wilson. Texto integral que compõe a edição de **12 ensaios de Nietzsche**. Edição O Imparcial, Salvador: 1945.



INTROITO⁴¹

*“Os grandes livros têm uma vida que os seus autores não podem nem avaliar nem prever.
Os grandes livros sabem mais do que os seus próprios autores.”*

Heinrich Mann

Pode parecer temerário escrever sobre Nietzsche, numa época em que qualquer afirmação de independência individual, corre o risco de ser acusada de anti-progressista e contra os interesses das massas. Não sou porém, dos que temem o temerário e por isso, arrisco-me a publicar velhas notas, que, no rolar dos anos, fui recolhendo das minhas leituras e releituras da obra de Frederico Nietzsche, filósofo alemão que teve a desgraça de influir na vida política do mundo, nesse quase meio século de vertigens e desencontros.

Solitário do pensamento puro, longos anos trabalhou o confidente de Zarathustra, manipulando as drogas mentais com que iria revolucionar a alquimia político-filosófica dos nossos dias, alvoroçando primários e evolvidos, conservadores e radicais. Os venenos e tóxicos fabricados pelo genial solitário do niilismo intelectual do século XIX, foram traficados, a três-por-dois, entre gregos e troianos, no mundo inteiro, de maneira que onde quer que se surpreendesse a paixão da violência, subiam os protestos, denunciando, erroneamente, a presença do espírito nietzscheano.

Nietzsche, que, antes de morrer, do seu obscuro anonimato, predissera que a sua obra, até então desconhecida, seria, triunfalmente, saudada pela posteridade, estava longe de saber que a sua profecia se realizaria tão cedo e de maneira tão dolorosa. Porque se é certo que o mundo descobriu a obra de Nietzsche, certo é, também, que não a copreendeu. Se êle de fato é imortal, como se dizia, de lá do seu mundo dionisíaco, invisível, deve ter vociferado o mais violentamente possível, durante os anos malsinados e negros em que os nazi-fascistas, na Alemanha e na Itália, corrompiam a mocidade em seu nome e em seu nome arrastaram a humanidade à mais hedionda das hecatombes.

O pior não era o nazi-fascismo se dizer uma experiência do sonho nietzscheano — e sim o mundo acreditar na infâmia totalitária. Acreditando que a paranóia de Hitler era fruto da filosofia de Nietzsche o velho e decrépito mundo muniquista de Daladier e Chamberlain, dava um insofismável exemplo de incapacidade de crítica, uma vez que a super-independência do homem-superior de Nietzsche, não poderia nunca ser confundida com a cega submissão do infra-homem de Hitler e da Gestapo, ao Estado-Todo-Poderoso. Mas, o velho liberalismo ocidental estava mesmo caduco, de maneira que foi fácil tarefa para o cínico capenga Goebbels e para Alfredo Rosenberg, convencer às pacíficas ovelhas ocidentais, que o autômato e imbecil manequim,

fardado de agente da Gestapo ou de soldado das “S.S.”, era o super-homem como o pretendia Nietzsche. E os doutrinadores da liberal-burguesia muni-quista, engoliram o sabão como queijo e, ato-contínuo, em vez de atacarem, frontal e corajosamente, o nazi-fascismo, que fizeram? Deram início a uma guerra de morte aos símbolos quiméricos deixados por Nietzsche, aos românticos do mundo, como herança.

Desde o aparecimento do nazismo até esta data, centenas de ensaios foram escritos, visando desacreditar a obra de Nietzsche, perante a inteligência universal. E o insulto maior à dignidade do espírito libertário de Nietzsche, está no fato de, enquanto os liberais o atacavam, injuriando a sua obra, os nazi-fascistas de todo o mundo (inclusive integralistas e falangistas), requeriam, o Diabo sabe a quem, investigação de paternidade e, mascarados de filhos de Nietzsche, vinham para a imprensa, para o livro e para o rádio, defender aquele a quem a posteridade chamará de FILHO UNIGÊNITO DE DEUS. Na Alemanha de Hitler, antítese da Alemanha de Goethe, Beethoven e Marx, foram erguidos verdadeiros templos em honra a Nietzsche e nada poderia ter sido mais injurioso à sua memória. Os nazistas pareciam sequiosos de ofender o amigo íntimo de Zeus e reencarnação de Dionísios, pois chegaram ao requinte de entronizá-lo, lado a lado, com Wagner, alemão que Nietzsche abominava, tanto que, em vista do povo germânico gostar da música que êle compunha, perguntava: “que futuro podem ter os alemães?”

A entronização de Nietzsche ao lado de Wagner, na ditadura totalitária, não tinha razão de ser. Os loucos cabeças-quadradas dos ridículos batalhões ruidosos que marchavam a passo de ganso, sobre a bandeira da cruz swastica, gostavam da música ultragermânica do ariano Ricardo; igual sentimento, porém, já não alimentavam, em relação aos livros de Nietzsche.

Os livros de Nietzsche contêm muitas verdades a propósito da Alemanha e do povo alemão, para que os orgulhosos “olhos de peixe” da falecida Grande Alemanha gostassem dêles... Não construirá nenhuma novidade, afirmamos, aqui, Nietzsche é o menos alemão dos alemães. Como Heine, êle é muito mais francês, que submisso cidadão do Reich. No seu anarquismo consciente, na sua rigorosa e metódica indisciplina, Nietzsche pode ser filiado a qualquer corrente do pensamento contemporâneo, menos ao nazi-fascismo. É verdade que os carrascos totalitários das juventudes alemã e italiana, viviam com as bochêchas cheias de frases arrancadas aos livros de Nietzsche, mas por manobra, como propaganda e não por influência da filosofia do Último Profeta do Individualismo.

Os movimentos de massa que, na Itália, Alemanha e outros países, embasbacaram o bom-senso pequeno-burguês das ruas, com paradas e braços levantados, eram, inteiramente, desdituados de sentido ideológico. Não pas-

sava o mesmo, de arregimentação de desocupados, que, marchando, pitorescamente, sob o comando de literatos fracassados, encontravam na política um novo meio de encher as suas horas vazias de ociosos constitucionais. Mas, como brincar de batalhão, (como fazem os meninos com os seus fuzis de pau e boné de papel de gazeta), terminaria por enfarar os marmanjos fantasiados de centuriões romanos, os Mussolinis e Plíneos começaram a berrar, nas praças-públicas, frases copiadas dos livros de Nietzsche, como: - “viver perigosamente”, “justo é o que me convêm, o que convêm a minha tribo”. As frases de Nietzsche eletrizavam as multidões e por todos os quadrantes do globo surgiram macacos e zebras metidos na pele niebelûngica do Super-Homem. Todos achavam graça da palhaçada, sem atentar no perigo que aqueles palhaços poderiam vir a constituir para o mundo. Os poucos que pressentiam o perigo, quando se externavam a propósito do mesmo, o faziam erradamente, apontando Nietzsche como o culpado pelo assassinio moral da humanidade. Serem apontados como materialização dos sonhos do filósofo da “vontade de poder”, era o que queriam aqueles escravos do exibicionismo. E nesse desejo, eram plenamente satisfeitos pelos escritores pequenos-burgueses de todos os países. De todos os que escreveram sobre Nietzsche durante os anos do nazi-fascismo, Heinrich Mann foi o único que não satisfez a vontade dos totalitários, em serem apontados como rebentos da árvore nietzscheana. Em seu ótimo ensaio sobre o pensador da “Alegre Ciência”, Heinrich Mann situa os nazistas no seu verdadeiro lugar de aventureiros vulgares, fora da esfera de influência do Super-Homem. O mesmo, infelizmente, não aconteceu com os demais autores que trataram de Nietzsche, de 1920 para cá. Durante o negro período em que o mundo cambaleou sob o peso dos golpes do fascismo, tudo o que foi escrito sobre Nietzsche, o foi apaixonadamente. Era com paixão que os democratas o feriam. Era com paixão que os fanáticos da Nova Ordem, o chamavam para si ferindo-o também. A obra do místico solitário, mutilada de todos os lados, sofreu terrivelmente. Só o democrata Heinrich Mann não o ofendeu.

Menor, muito menor que Heinrich Mann, na minha insignificância de rapaz de 18 anos, em 1937 escrevi, também, sem ofendê-lo, um livro sobre Nietzsche e seus abrasamentos. No deslumbramento dos meus dezoito anos, o brilho, sinistramente humano, dos olhos de Zaratustra, iluminou-me o espírito. E comigo aconteceu o inverso do sucedido com muita gente: — Nietzsche que é acusado de ter arrastado muitos jovens para o fascismo, foi quem me arrancou do integralismo. Isto pode parecer paradoxal, mas foi o que me aconteceu e os amigos, os que viveram comigo antes de 1936, sabem disto. Depois que penetrei no fundo da caverna do solitário de Sils-Maria, compreendi que

o fascismo não tinha nada em comum com Nietzsche e que o integralismo não passava de um filho bastardo da barbaria neo-pagã de Hitler. Então, eu que havia dois anos vinha me desmoralizando dentro de uma camisa-verde, rasguei a camisa infamante e deixei de fazer a saudação copiada pelos totalitários às estátuas do Coliseu. Pelo mesmo figurino político que levava os escravos da Roma antiga a levantar o braço, saudando o patriciado corrompido, foi feito o integralismo nazi-fascista, que ensina a mocidade a levantar o braço na saudação dos escravos, em honra da burguesia, igualmente, corrompida do nosso século.

O mesmo Nietzsche, acusado de ter conduzido tanta gente ao calabouço que é o nazi-fascismo, foi o meu redentor, dando-me a mão para sair do charco verde do integralismo. Tal fato não julgo paradoxal. Paradoxal é ser fascista por intermédio de Nietzsche. Por intermédio de Nietzsche ninguém, logicamente, chega ao fascismo. É mais fácil ser comunista ou anarquista através de Nietzsche, que fascista por obra e graça da influência dos seus livros.

Muitos fascistas, diante da derrota internacional do fascismo, estão lamentando terem sido fascistas e procuram se desculpar, acusando de cumplicidade no seu crime a Deus e ao mundo. Há até os que dizem ter entrado no fascismo pela porta da Igreja Católica. Tudo isto é vergonhoso e covarde. Eu que fui integralista até 1937 (antes do golpe), não culpo a ninguém pelo meu crime. Nem mesmo à minha ingenuidade, à minha inexperiência dos meus quinze anos (idade em que me inscrevi na “Juventude Pliniana”), pretendo culpar pelo mau passo que dei. Embora tenha recuado em tempo, após reconhecer o meu erro, ainda não me perdoei a mim mesmo, pela insensatez de ter vestido a camisa-verde. Embora desde 1937, desde a publicação do meu livro de estréia, “Zaratustra Me Contou...” eu venha mantendo uma luta de vida e morte com o integralismo, embora os integralistas me honrem com o seu ódio mais feroz, ainda não me sinto aliviado, de todo, do peso do remorso de ter sido fascista.

E por não me sentir de todo livre do crime de ter sido integralista, publico agora este livro com o qual procuro reabilitar a figura caluniada do grande contemporâneo de todas as gerações — Frederico Nietzsche.

Nietzsche não nega Deus. Apenas acha que Deus é terrível. A sua obra é a negação da truculência, embora seja a afirmação da violência. Inegavelmente, Nietzsche é a violência, mas violência da dignidade em face da canalhice, a violência da inteligência em face da estupidez, a violência da verdade contra a mentira, a violência do caráter contra a corrupção, a violência do Direito contra o crime, da Liberdade contra a opressão, da Justiça contra injustiça, da Moral contra o amoral, da humanidade contra a miséria — do Homem contra Deus.

Nietzsche não nega Deus. Apenas acha que Deus é terrível. Está em toda parte, Vingando! Vingando! Na vingança de Deus, está a origem da tragédia dos homens. E a Verdade, onde está?

Deixemos que Nietzsche responda. Percorramos os livros de Nietzsche. Os livros de Nietzsche são terríveis como os afagos de Deus e como os afagos de Deus iluminam e martirizam, redimem e matam. O mundo oscila entre o Deus e o Diabo. Íntimo dos dois, Nietzsche tem em si todos os germens da contradição — da Verdade e da Mentira, da Felicidade e da Dôr — e embora nos faça sofrer, está Além do Bem e do Mal, como êle próprio dizia.

... O certo não está em ser agradável, mas em ser justo. E é isso que procuramos ser na presente viagem através os livros do primogênito de Pan.

Recebido em: 11/03/2019 | Aprovado em: 23/04/2019



IDEIAS E CRÍTICAS

GÖTZ DI BERLICHINGEN NO SERTÃO BAIANO: WILSON LINS E AS PERIPÉCIAS DO ANTI-HERÓI BRASILEIRO QUE INTERPELOU O ZARATUSTRA DE NIETZSCHE

Roberto Sávio Rosa

Professor de Filosofia do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC/BA. Autor e Coordenador do Projeto de Pesquisa **A recepção de Nietzsche no Brasil a partir da Bahia: Wilson Lins e sua circunstância**. Pós Doutorando vinculado à Università Degli Studi di Torino sob a orientação do Professor Gianluca Cuozzo.

Gianluca Cuozzo

Direttore del Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione. Professore ordinario dell'Università degli Studi di Torino (Filosofia Teoretica, Filosofia della Natura, Classici della filosofia). Postdoctoral Fellow in Historical and Philosophical Sciences (November 2000), Università degli Studi di Torino. Ph.D. in Hermeneutics (May 30, 1997), Università degli Studi di Torino. Orientador.

Lays Silva Santo

Graduanda em Filosofia pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC/BA. Pesquisadora vinculada ao Projeto de Pesquisa **A recepção de Nietzsche no Brasil a partir da Bahia: Wilson Lins e sua circunstância**.

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24939>

RESUMO

O presente trabalho procura apresentar perspectivas e interrogações a partir de estudos e pesquisas em andamento desenvolvidos em parceria entre a Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC/BA e a Università degli Studi di Torino. Tais estudos versam sobre **A recepção de Nietzsche no Brasil a partir da Bahia: Wilson Lins e sua circunstância** e intencionam contribuir com o debate acerca da recepção das ideias de Nietzsche em terras brasileiras. Tal debate, a partir da Bahia, passa necessariamente pela apresentação da tragédia **Götz di Berlichingen** de Goethe, pelos conceitos nietzscheanos e pela literatura de Wilson Lins.

Palavras-chave: Wilson Lins, Götz, Zaratustra, Nietzsche.

ABSTRACT

The following article aims to present perspectives and questions from the ongoing studies and researches developed in partnership between the Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC/BA and the Università degli Studi di Torino. These studies address the reception of Nietzsche in Brazil from Bahia: Wilson Lins and his circumstance and aim to contribute with the debate on the reception of Nietzsche's ideas in Brazilian lands. Such debate, starting from Bahia, necessarily interacts with the presentation of Goethe's tragedy "Götz of Berlichingen", due to Nietzsche's concepts and Wilson Lins's literature.

Keywords: Wilson Lins, Götz, Zaratustra, Nietzsche.

“Scrivere è un ozio affaccendato, ed a me riesce acido. Scrivendo ciò che ho fatto m'arrabbio per la perdita del tempo in cui potrei far qualche cosa.”
(Götz di Berlichingen)¹

Turim, segunda-feira, 22 de abril de 2019. A data não poderia ser mais propícia. Foi em um dia qualquer como este que o “achamento” do Brasil teria ocorrido e como tal foi divulgado aos quatro cantos do mundo (em verdade, ao centro do mundo, pois até aquele dia, nenhum ilustre, fora Pedro Álvares Cabral requereu proeminência pelo feito). Entretanto, antecipado em alguns anos, o acontecimento que iria modificar para sempre a dinâmica das grandes navegações já havia ocorrido, fruto da obsessão de outro intrépido navegador: Cristóvão Colombo.

Segundo estudos referentes acerca de personagens geniais e antepassados distintos, disponibilizados tanto no Museu Náutico de Gênova, como no monumento a ele erigido em frente à Estação de trem na Piazza Principe o destemido navegador, descobridor da América representa a prova cabal e testemunho incontestado de ousadia e importância para os italianos no traçado cartográfico do globo. E, também, de referência à Nietzsche “*che aveva sempre identificato Genova con L'ardimentoso Colombo. Anch'egli era un esploratore e l'esempio del grande genovese gli poteva servire di sprone e di viatico.*”²

Situada ao norte da Itália, às margens do rio Pó, a cidade de Turim possui características peculiares e, entre os registros de inúmeros feitos e glórias, um em particular: o de ter albergado o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, outra personalidade genial, na sua última peregrinação pela terra antes de ser colhido pela fatalidade trágica que o levou ao falimento psíquico. Muito já foi dito e escrito a respeito do assunto, mas poucas vezes encontramos persqui-

1 GOETHE, J.W. **Götz di Berlichingen**.
Versione col testo a fronte,
Introduzione e Note a cura di Nicola de
Ruggiero. Sansoni Editore, Firenze: 1947.

2 VERRECCHIA, Anacleto. **La catastrofe di Nietzsche a Torino**. Giulio
Einaudi editore. Torino:1978. p. 7.

sas contundentes sobre a sua passagem pela cidade de Alessandro Antonelli³ e dos fatos ocorridos e relatados em sua obra autobiográfica, *Ecce Homo*.

Na esquina da Piazza Carlo Alberto, situada entre o Museo Nazionale del Risorgimento Italiano e da Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino encontramos o registro dessa passagem, precisamente, na Via Carlo Alberto, 6. Na parede da edificação, que se eleva sobre a “Galleria Subalpina” (talvez a mais bela entre todas as galerias da cidade), e vizinho ao Palazzo Carignano, fixou-se o monumento que marca a passagem do filósofo alemão e refere as obras da maturidade.

Neste momento, muitos estão se perguntando: mas quais os motivos que levaram os autores a iniciar um texto fazendo alusão a um personagem marcante de Johann Wolfgang von Goethe, precisamente ao **Götz di Berlichingen** e, concomitante, referir Cristóvão Colombo e Nietzsche? E mais: qual a relação estabelecida entre as personalidades indicadas e o sertão baiano? Pode parecer estranho, mas se o leitor tiver um pouco de paciência irá compreender que nem sempre as artimanhas ensaísticas resultam em esclarecimento, mas tampouco resultam em obnubilação.

O presente trabalho procura apresentar perspectivas e interrogações a partir de estudos e pesquisas em andamento desenvolvidos em parceria entre a Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC/BA e a Università degli Studi di Torino. Tais estudos versam sobre **A recepção de Nietzsche no Brasil a partir da Bahia: Wilson Lins e sua circunstância** e intencionam contribuir com o debate acerca da recepção das ideias de Nietzsche em terras brasileiras. Tal debate, a partir da Bahia, passa necessariamente pela apresentação da personagem de Goethe, pelos conceitos nietzscheanos e pela literatura de Wilson Lins. Da totalidade dos escritos acerca do assunto o primeiro intitulado **Quando a embarcação do Novo Colombo encostou às margens do São Francisco: Wilson Lins e a recepção de Nietzsche no sertão baiano** já se encontra disponibilizado.

Vamos, então, à tentativa de esclarecimento ou de obnubilação da segunda investida. Caberá ao leitor julgar nosso propósito. Pesquisas recentes indicam que o debate hodierno acerca da recepção das ideias do filósofo alemão em terras brasileiras parece não referir a totalidade dos escritos ou dos estudos desenvolvidos. Talvez, tal fato ocorra, em função da grandeza do território e das multifacetadas personalidades que nele habitam. Se há uma certeza com relação ao horizonte que afrontamos é a de estar trabalho hercúleo, que exige de seus colaboradores atenção redobrada na organização e disposição das tarefas.

O conjunto de informações reunidas até o momento, se deve em grande parte ao esforço empreendido por pesquisadores divididos em duas vertentes dis-

3 Alessandro Antonelli (1798-1888), arquiteto e inovador das técnicas de construção foi responsável pela edificação da Mole Antonelliana em Turim edifício que revolucionou completamente a percepção e identidade da cidade. A ele Nietzsche dedica passagens e comentários no seu livro autobiográfico.

tintas: os que desejam trazer à luz registros filológicos especializados, de viés germanista (história da literatura alemã) e adeptos da senda exegetica acadêmica; e os que ultrapassam tal barreira e garimpam informações extra acadêmicas, objetivando facultar o fomento de estilos e de literaturas, de concepções históricas e geográficas, de abordagens filosóficas e estéticas em busca de compreensão, construção e criação de identidade e lugar próprios. Estes últimos, que suspeitam do coro entusiasta da primazia dos registros e procedimentos institucionais, argumentam que seriam essas as “curiosidades intelectuais avulsas”⁴ a nos dizer respeito, pois de algum modo estariam a nos constituir e, é a partir delas, das perspectivas *extramuros* que resolvemos contribuir com esse debate.

Mas como empregar uma metodologia adequada ao propósito que alardeamos sem resvalar na retórica apologética ou incorrer no equívoco de um revisionismo tosco, nacionalista, xenófobo, estreito ou anti-acadêmico? Segundo nosso entendimento a partir da leitura de artigos publicados em Revistas especializadas (científicas), que versam sobre o assunto divulgando o conteúdo e ruminando as informações manifestas. Com qual objetivo? O de debatê-las intensamente, prática alheada ao nosso convívio, pois raramente lemos ou divulgamos escritos de autores brasileiros que não “comungam do mesmo (nosso) pão”. Exemplifiquemos. Em 2018 foi publicado um artigo intitulado: **A visão histórica de Herder e o Götz Von Berlichingen de Goethe**. Segundo informações fornecidas o objetivo do trabalho era:

“apresentar o contexto de surgimento do drama histórico de Johann Wolfgang von Goethe, *Götz von Berlichingen*, publicado em 1773 — fruto do estilo de época *Sturm und Drang* ou *Tempestade e Ímpeto* — estabelecendo uma relação com a teoria histórica de Johann Gottfried von Herder. Esta exposição justifica-se pelo fato de pautar-se no vínculo existente entre teoria da História e drama histórico. Pretende-se responder, dessa forma, à problemática da convergência entre a teoria de Herder e a práxis artística de Goethe, no que concerne ao drama responsável por *uma alteração de paradigma no âmbito da história de uma literatura alemã que urgia por traços genuínos.*” (grifo nosso)⁵

Pois é em referimento a esse artigo que resolvemos apresentar parcas considerações acerca da tragédia de Goethe e sua personagem. E dizemos tragédia, porque na criação de Goethe transparece evidente a retração e queda do elevado em favor do triunfo dos miseráveis de espírito, dos gananciosos, dos destituídos de valor. A tragédia representa a luta entre Götz, fiel depositário de valores épicos, típicos da aristocracia guerreira tais como a lealdade, a na-

4 MARTON, Scarlett. **Nietzsche abaixo do equador – A recepção de Nietzsche na América do Sul**. Editora UNIJUÍ e Discurso Editorial, 2006.

5 COUTO, Juliana Oliveira do. **A visão histórica de Herder e o Götz von berlichingen de Goethe**. Revista Trama – e-ISSN 1981-4674, Volume 14, Número 31, 2018. p. 72 – 84. Orientadora: Prof^a Dr^a Magali dos Santos Moura.

turalidade espontânea, a firmeza de caráter e a liberdade em contraste com o mundo decadente ao seu redor. A tragédia presentifica o esforço da singularidade, que resolve tomar para si o destino do mundo, ao se contrapor à sedução da facilidade decadente arrebatadora.

“E come Götz sta pur sempre ognuno che lotti anche oscuramente per la libertà, in ognuno che aspiri alla vittoria della sincerità e dell’onestà, in ognuno che soffra nel contrasto con un mondo guasto, servo, sleale per professione di fede, così la tragedia di una libertà annullata da infiniti freni aperti e nascosti, e tanto più opprimenti quanto più subdoli, la tragedia di Götz fedele ed ingenuamente fiducioso nella onestà è viva ancora oggi negli spiriti *che considerano la vita come una cosa seria e la virtù come una cosa reale.*” (grifo nosso)⁶

Consideramos que tal espírito, “que considera a vida como uma coisa séria e a virtude como uma coisa real”, já se mostrou presente em solo brasileiro e deu mostra do seu valor em 1937, quando após ler obcecadamente as obras do filósofo alemão Friedrich Nietzsche o baiano Wilson Lins escreveu um livro em sua homenagem intitulado “Zaratustra me contou...”. No projeto consumado, a tentativa de evidenciar o percurso formativo do brasileiro a partir de relações analógicas adquiridas por meio da leitura dos grandes clássicos (filosofia e literatura alemã, italiana, inglesa, francesa, russa, espanhola, americana, grega, romana..., mas principalmente a brasileira!), assunto que será retomado na parte final desse artigo.

Para espanto de todos (e de ninguém) Wilson Lins irá batizar o personagem principal do seu “romance surrealista e livresco”⁷, o anti-herói dos trópicos, com o nome da personagem lendária de Goethe insinuando com tal atitude uma reviravolta na conduta *tupiniquim*⁸ nos moldes que poderão ser parafraseados ao que fora objetivado no artigo científico publicado em 2018 acerca de Goethe e da cultura *alemã*: “uma alteração de paradigma no âmbito da história de uma literatura *brasileira* que urgia por traços genuínos”.

Nosso trabalho será então estruturado em dois momentos distintos: no primeiro será feita a apresentação da tragédia de Goethe (tentativa de reconstrução dos argumentos e fio condutor do drama épico), procurando *ilustrar* o texto acerca da “*história e revolução da literatura alemã, entre Herder e Goethe*” do artigo supracitado; no segundo momento nos debruçamos sobre a trajetória da personagem de Wilson Lins apresentada em seu livro de estréia **Zaratustra me contou...** visando intercalar relações entre a personagem alemã e a brasileira.

6 GOETHE, J.W. *Götz di Berlichingen*. Versione col testo a fronte, Introduzione e Note a cura di Nicola de Ruggiero. Sansoni Editore, Firenze: 1947.

7 LINS, Wilson. *Discurso de Posse*. Academia Oficial da Bahia. Imprensa Oficial da Bahia, Salvador: 1968. p. 22.

8 Antiga nação de índios brasileiros, no território da Bahia.

O GÖTZ DI BERLICHINGEN, DE GOETHE

O vaticínio elencado no primeiro ato da tragédia de Goethe, a partir do diálogo entabulado entre Götz e seu futuro escudeiro Giorgio, já apresenta em linhas sinuosas o argumento que deverá encerrar o drama trágico: “*I tempi avvenire vogliono anche uomini. Io ti dico ragazzo, che verrà tempo di penuria: principi offriranno i loro tesori per un uomo che ora odiano*”⁹. Na tragédia Goethe reescreve a história biográfica de Götz que remonta aos anos de 1557 a 1562 e teria surgido em edição de Franck von Steigerwald em 1731.

Nas palavras de Croce:

“*Dramma di libertà fu detto in falso senso il Götz, e fu negato d'altra parte al Goethe quel fremito di passione e di ribellione politica necessaria a scrivere di tali drammi. Fu detto dramma piacente, riproduzione di scene e figure simpatiche, appoggiate, per ravvivarle, a qualche cosa di generalmente umano, che è poi il comune contrasto tra il bene ed il male, tra onesti e disonesti, tra generosi e maligni*”¹⁰.

A tragédia se divide em cinco atos. O primeiro descreve a querela entre Götz, um representante do clero, bispo corrupto, e um amigo de infância representante da aristocracia principesca, que se encontra a meio caminho entre os velhos valores que os engendraram e os desafios do incipiente horizonte debruçado a sua frente. A intensidade do princípio da ação se faz presente amparadas por sequestros¹¹. O representante do clero, para manter o autônomo Götz sob controle e se salvaguardar, faz juz a esse subterfúgio: sequestra e mantém em poder um dos servidores próximos, ao mesmo tempo em que o difama entre os príncipes.

Já Götz para fazer valer o cumprimento da palavra empenhada do representante do clero, a saber, de liberar seu protegido mantido refém, executa o sequestro do príncipe Weislingen, admirador do bispo e representante máximo da aristocracia senhorial, com quem dividiu os anos dourados da juventude livre e repleta de aventuras. Da ação pusilânime do bispo, que caboteiro exime-se de tal conduta, restou a máxima: “*difícil articular acordos com os portadores de batina!*”¹². Configura-se aqui o primeiro gesto de traição ao conjunto de valores que norteiam a vida e o mundo do herói: a falsidade, o faltar com a palavra, intrigar.

Após realizar seu intento Götz, entre os muros de seu castelo, propõe ao príncipe um acordo entre iguais sustentando que a postura evidenciada pelo bispo, ignorante e materialista, tende a colocar em risco o mundo ao qual estão vinculados e juraram fidelidade levando-o à ruína. Segundo Götz não es-

⁹ *I den*, p.15.

¹⁰ CROCE, Benedetto. *Goethe, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*. G. Laterza e figli editori, Bari: 1919.

¹¹ “É a partir deste modelo que surgem os heróis do Sturm und Drang: bons, violentos, hesitantes, solidários, afetuosos, traiçoeiros, entre outras particularidades. Os personagens centrais dos dramas deste estilo de época repudiam a estaticidade e protagonizam atos plenos de rompantes e êxtase. Suas atitudes podem possuir não somente um caráter exemplar como execrável, ou seja, aproximam-se do homem real de modo jamais atingido pelas tramas conservadoras.”

COUTO, Juliana Oliveira do. **A visão histórica de Herder e o Götz von berlichingen de Goethe**. Revista Trama - e-ISSN 1981-4674, Volume 14, Número 31, 2018. p.76.

¹² Aqui cabe registro a alusão à Guerra dos Camponeses na Alemanha e a participação de Lutero.

taria em jogo somente a história particular dos senhores, criadores de valores, da região ou de qualquer família, mas a decrepitude de um povo, de um tempo, de um modo de conceber a virtude, sua cultura e seu caráter: em suma a decrepitude de um mundo. Aqui o prenúncio da falência dos valores da aristocracia guerreira tantas vezes recorrente nos escritos do jovem Nietzsche! Nas palavras de Götz:

“Non sei tu nato proprio così libero, così nobile come un altro in Germania, indipendente, soggetto solamente all'imperatore, e tu attacchi ai vassalli? Che n'hai dal Vescovo? Perché è tuo vicino? Ti potrebbe molestare? Non hai tu braccia ed amici per molestarlo anche lui? *Misconosci il valore di un libero cavaliere, che dipende solamente da Dio, dal suo imperatore e da sé stesso!* Ti abbassi a primo cortigiano d'un pretonzolo bisbetico ed invidioso!”¹³ (grifo nosso)

O príncipe Weislingen, após debate acalorado em que são repassados os feitos de outrora, o compromisso com o *pathos da distância*, a luta do imperador para manter coeso o território (não somente enquanto geografia, mas amparado no direito e na justiça, valores tão caros a aristocracia guerreira) aceita a proposta de aliança de Götz e para confirmá-la propõe casamento a irmã do herói. Nas palavras do príncipe Weislingen:

“Ecco, io vi stringo la mano. Sia, da questo momento in poi, amicizia e fiducia, come un'eterna legge di natura, inalterabile fra noi! Concedetemi insieme di stringere questa mano (prende la mano di Maria) ed il possesso di questa nobilissima damigella.”¹⁴ (grifo nosso).

O segundo ato da tragédia é marcado pela introdução da jovem Adelaide. A mulher, “femme fatale”, teria sido a inspiração do jovem Goethe e será caracterizada por traços que identificam a força avassaladora das personagens do ***Sturm und Drang* ou *Tempestade e Ímpeto***. Adelaide, influência demoníaca, protagonizará a organização dos fios do destino, e tal qual Cloto¹⁵, conduzirá os acontecimentos funestos, que levarão ao declínio as virtudes personalizadas em Götz, entre elas: a lealdade, a rebeldia à vilania e a adulação servil.

Ao seduzir Weislingen levando-o a romper o sagrado juramento dos senhores aristocratas, “*il dovere di cavaliere, la sacra stretta di mano...*”, Adelaide consolida a perfídia em associação com o clero e antecipa a prática corriqueira dos gestores do novo mundo. Em suas palavras o desprezo manifesto aos valores da velha tradição: “*Andate, andate! Raccontatelo alle ragazze che leggono il Teuerdank¹⁶ e si desiderano un marito così! Dovere di cavaliere! Fanciullagini!*”¹⁷ Para

13 GOETHE. J.W. **Götz di Berlichingen**. Versione col testo a fronte, Introduzione e Note a cura di Nicola de Ruggiero. Sansoni Editore, Firenze: 1947. Primo atto, vv.674-684.

14 *I den*, vv.1043-1048.

15 Na mitologia de Hesíodo a representação da vida em sua totalidade a partir da regência das Moiras: Cloto, Átropo e Lácquesis.

16 *Il Teuerdank* è un'opera in versi (pubbl. 1517), fortemente allegorica, dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo, in cui celebrava le proprie imprese in modo fantasioso.

17 GOETHE. J.W. **Götz di Berlichingen**. Versione col testo a fronte, Introduzione e Note a cura di Nicola de Ruggiero. Sansoni Editore, Firenze: 1947. Secondo atto, vv.322-328

ela honra está assunto de menino sonhador e delirante. Configura-se o segundo gesto de traição ao conjunto de valores que norteiam a vida e o mundo do herói. Faltar com a palavra em prol de adulação e favorecimento.

O terceiro ato acirra a disputa entre a aristocracia dos adutores, futuros nobres, e dos remanescentes do espírito livre e da virtude heróica. Após uma série de intrigas o traidor¹⁸ Weislingen consegue autorização do imperador para liderar o exército dos abjuradores prenúncio dos decrepitos tempos, objetivando exalar o último suspiro da memória, caracterizada na rebeldia de Götz e dos que o acompanham.

Entretanto, as ordens expressas do imperador em relação ao valoroso herói de tantos serviços prestados é a de renunciar à condição de homem livre e, de permanecer em seus domínios em exílio domiciliar. Doravante deverá se dedicar à caça e demais atividades (*in*)dignas de nobres da corte, que ocupam o tempo com firulas e salamaleques e, em política, manifestam tendências absolutistas.

Entretanto, o cumprimento da empresa não será de fácil execução. Uma vez desbaratados em refregas diretas, os liderados de Götz, representantes do *pathos da distância* se reúnem em seu castelo para o confronto final; em jogo a justa entre dois modos de conceber a conduta humana. É precisamente este o momento que irá marcar o ímpeto do jovem Goethe e revelará a força intensa do romantismo. Após fracassar no intento de prosternação — tomada do castelo — escutam a voz retumbante de Götz reagir à ordem de rendição com a frase que se tornou célebre e que simboliza o gesto de rompimento com o servilismo dos orquestradores da catequização e colonização:

“Arrendermi! A discrezione! Con chi parlate? Sono un masnadero io? Di’ al tuo capitano che dinanzi a Sua Maestà Imperiale io ho, come sempre, il dovuto rispetto. Ma lui, digli, mi può...
Era ber, sag’s ihm er kann mich.”¹⁹ (grifo nosso).

Sitiados e destituídos de munições e alimentos, os “senhores” da moral heróica recebem uma proposta de acordo: deixar o castelo como homens honrados. A trama-ação de Goethe não poderia ser mais entusiasta, pois implica recorrência ao atavismo de antanho. A cena se desenvolve na cozinha, ambiente acolhedor, reservado aos próximos, em torno ao fogo e ao alimento. Lugar de festa, de comemorações e prazeres. Reunidos em torno à mesa de refeições “comungam do mesmo pão, comungam do mesmo sonho”.

Esvaziam-se as garrafas de vinho e se degusta os últimos bocados. O diálogo versa sobre os tempos de aventura e glória, sobre o respeito à justiça e à liberdade em épocas não corruptas, mas principalmente, sobre a bravura dos

18 Aqui nossa homenagem a Emil Cioran que em seu **Breviário da Decomposição** redige um opúsculo intitulado **O traidor modelo** em referência a Judas.

19 GOETHE. J.W. **Götz di Berlichingen**. Versione col testo a fronte, Introduzione e Note a cura di Nicola de Ruggiero. Sansoni Editore, Firenze: 1947. Terzo atto, vv.679-683. Uma representação de Götz com a citação da peça de Goethe imortalizada se encontra no *Weisenheim am Sand*. Informações relevantes também comparecem nas versões de Götz para o cinema: (1) filme mudo de **Hubert Moest Goetz von Berlichingen**: ano, 1925; (2) produção austríaca com **Ewald Baiser**: ano, 1955; (3) e **Wolfgang Liebeneiner**: ano, 1979. Também **Mozart** — “*Leck mich im Arsch*” — Canon in B flat for 6 Voices, K. 231 /K. 382c.

seus amigos, pares e liderados. Sim, Götz personaliza para os que o seguem o modelo de valor elevado a ser seguido e replicado. Ao solicitar em discurso um viva ao imperador reconhecendo-o afirma claramente:

“Sia questa la nostra *penultima parola*, morendo! E quando il nostro sangue comincia a scadere prima lento, poi a gocce — *fa goccicolare l'ultimo nel suo bicchiere* — quale sarà la nostra *ultima parola*? Viva la libertà!”²⁰ (grifo nosso).

A decisão está tomada: sairão todos de cabeça erguida, cientes dos percalços que o viver intenso implica. Em caprichosa peripécia o desfecho da ação revela o sofisticado estratagema dos lacaios da nova ordem e da astuciosa baixez: Götz e seus companheiros aprisionados em cárceres distintos. Configura-se o terceiro gesto de traição: em nome do imperador (estado) faltaram com a palavra.

O quarto ato será dedicado ao julgamento fraudulento organizado pelos príncipes insinuando justiça. Götz, traído três vezes, e distante dos companheiros leais a quem tece elogios, presentifica a condição de cínico²¹. Destituído de qualquer medo zomba da pusilânimidade dos algozes que confiscaram seus bens, ao mesmo tempo em que reverencia a “bela morte”. Ao não consentir que o façam assinar, a falsa declaração de participação em revolta contra o imperador, reassume o destino e o risco das decisões que catapultaram a sua existência.

Novamente resgatado por companheiros leais será convencido a tornar à casa e escrever suas memórias. Em suas palavras “um documento para envergonhar seus inimigos; um legado para nobre posteridade, a alegria do (des) esquecimento!” Ou, “cartas dirigidas à amigos, apenas mais longas”²². Visionários Götz / Goethe edifica(m) um cenotáfio à virtude, à justiça e à liberdade.

No quinto e último ato o desfecho trágico de Goethe. Estoura a revolta dos colonos. Na rebeldia voraz, manifesto político, metamorfoseiam-se ações elevadas em vilania de patuléia. Na ordem do dia devastação e destruição impulsionadas por força irracional de liberação. Temerosos, frente aos efeitos nefastos da desmesura dispensada, recorrem a Götz em desespero, propondo um pacto de subserviência calculada: à frente dos revoltosos Götz estaria salvaguarda aos olhos do imperador e dos príncipes odiados.

Ciente do risco e da ausência de garantias (as mesmas que acreditou encontrar na palavra do representante do clero, do príncipe e dos mandatários do imperador em pactos anteriores), percebe o instante anfibológico, mas torna a acreditar em sua força e na capacidade de estar o instrumento de travessia entre os dois extremos, *uma corda estendida sobre um abismo*²³. O sacrifício do particular em função do universal. Entretanto, a ira dos rancorosos prevalece e Götz, ameaçado, percebe-se outra vez traído. Colhido pelos acon-

20 GOETHE. J.W. *Götz di Berlichingen. Versione col testo a fronte, Introduzione e Note a cura di Nicola de Ruggiero. Sansoni Editore, Firenze: 1947. Terzo atto, vv.765-780.*

21 Homenagem a Antístenes que rechaçou os convencionalismos e a moral de ocasião (Século V a.c.).

22 Aqui nossa homenagem ao Professor de Estética Peter Sloterdijk e a discente Lays Silva Santos. In: SANTOS, L.S. **O PENSAR ESQUECIDO: identidade e itinerários entre Filosofia e Literatura desde o Brasil.** Monografia apresentada à Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC para a obtenção de título de Licenciatura em Filosofia. Ano, 2018.

23 NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.

tecimentos em função da fidelidade à palavra empenhada é condenado à morte. Configura-se o quarto gesto de traição: igualado aos rebeldes maculam seu nome, sua história e seu legado.

Sua condenção, tornamos a referir, resulta da força irrefreável da palavra empenhada! Para um senhor de aventuras extremas a condução do timão da virtude, *nau capitânea de sua existência*, não poderia levar a outro destino. Tudo a sua volta parece desmoronar e, o seu viver, não mais necessário. Aproxima-se o *ocaso de uma cultura*²⁴! Encarcerado, ferido, fraco e doente entabula diálogo com sua incansável esposa ao presentir a finitude de seu mundo: “Tu cercavi Götz? È finito da tanto tempo. M’hanno mutilato a poco a poco, la mano, la libertà, i beni ed il buon nome. La mia testa, che importa?”²⁵

O “ZARATUSTRAS ME CONTOU...”, DE WILSON LINS

Uma vez situada a tragédia de Goethe se faz necessário estabelecer a trajetória da personagem Götz de Wilson Lins apresentada em seu livro de estréia **Zaratustra me contou...** (conforme anunciado anteriormente). Nosso objetivo será estabelecer relações entre a personagem modelo do romantismo alemão — Götz di Berlichingen — e a personagem do romancista brasileiro. Na interpelação do Zaratustra nietzscheano uma tentativa de exposição a respeito da trajetória formativa do brasileiro nas palavras de um jovem de dezessete anos.

Em sintonia com a narrativa de Wilson Lins o acontecimento circunstancial e fatídico da tragédia brasileira teria ocorrido em plena travessia transoceânica, quando a nave que portava o anti-herói estaria transpondo o estreito de Gibraltar, e com ele as águas do Atlântico. O brasileiro, que havia deixado o calor dos trópicos em busca da civilização “vê passar boiando sobre as ondas rebeldes, o cadáver intumescido e podre da sua alma”²⁶ assassinada.

Diante de monstruoso espetáculo, nosso anti-herói reluta em aceitar a verdade: o assassinato da alma é violência auto-infligida. O brasileiro devotado ao hábito da importação de costumes matou sua alma e, horrorizado, se interroga: “mas que tragédia não deve ser a vida de um homem sem alma, logo, sem sombra, sem imagem, sem personalidade. Que seria de *mim*, agora sem alma no mundo?”²⁷

A exposição de Wilson Lins, na parte introdutória do seu “romance surrealista e livresco” oferece um percurso até então pouco explorado, a saber, o caminho da suspeita com relação as benfeitorias advindas da proposta civilizatória. Seu interrogar contundente busca refazer o minucioso caminho da prostração (rejeitada por Götz na tragédia de Goethe) e do abandono de si (da morte da alma e proposta de ressurreição), enquanto nova senda ideal de elevada existência.

24 Aqui nossa homenagem ao ilustre formador de corações e mentes, Moacir Locatelli, professor de Geografia do Instituto Educacional Dom Bosco, Santa Rosa, Rio Grande do Sul, Brasil.

25 GOETHE, J.W. **Götz di Berlichingen**. Versione col testo a fronte, Introduzione e Note a cura di Nicola de Ruggiero. Sansoni Editore, Firenze: 1947. Quinto atto, vv.619-621.

26 LINS, Wilson. **Zaratustra me contou...** Tipografia Naval. Salvador: 1939. p.31.

27 *Iden*, p.31.

Em sua hipótese crítica sugere tratar a utopia civilizatória, como processo dissimulado de sofisticação ilustrada. Associada à indumentária condizente teria buscado coibir os anseios indomáveis dos corpos em erupção, originários, enfraquecendo-os. Aliados no processo de salvação — os livros de história e da literatura universal — teriam sepultado a rebeldia ingênua ao principiar o afastamento sedutor da terra virgem em troca de *paraísos artificiais*²⁸.

A partir de então, o autóctone não mais se reconheceria no viver intenso, vigoroso, simples e passaria a sonhar com um intenso viver! A inversão dos valores parece consumada. No brasileiro desalmado e desesperado retumba o som vertiginoso da mensagem catequizadora ao qual se vê atrelado. Envergonhado reflete em silêncio o sentido indecifrável das palavras enunciadas pela mãe natureza a qual, desde sempre, prestou reverência. Ela, que acolheu sua alma morta e que a faz descansar em solo pátrio, tal qual a *Sibila de boca delirante a dizer coisas sem nexo, sem unguento e sem unção*, avisa:

“Vai-te! Vai-te! Canibal danado, animicida cruel! Vai-te com os teus super-homens e gênios. Vai-te assassino de ti mesmo. Animicida execrando.

Embriaga-te bem de Europa; imagina mundos colossais com os teus heróis e Homens-Fatos, mas de uma coisa, fica sabendo, *que outra alma jamais há de encontrar, para povoar essa múmia vazia em que te encontras mudado. Vai-te...*”²⁹

Cabisbaixo e com andar pesaroso eis a descrição do brasileiro ao andar pela Europa nas palavras de Wilson Lins. O desmoronamento do mundo primitivo, tal qual o mundo do Götz germânico, se aproxima e absorto na ilusão hiperbólica do fantástico mundo novo que o transportou sonha adentrar o “mundo de Zaratustra, ...o fabuloso mundo, em que uma eterna e constante viagem introspectiva, vague-vagueia vagabunda e errante, a alma do Brasil...”³⁰. Nosso propósito, nesse momento, será então o de apresentar a *segunda parte*³¹ de **Zaratustra me contou** intitulada o **Estado-Ficção** e de como ocorreu o encontro entre o Götz-brasileiro e o Zaratustra, (personagem) de Nietzsche.

A narrativa indica que o suposto encontro ocorreu em terras italianas, na cidade de Venêza em pleno carnaval. Embalado pelas festas de Momo o brasileiro será interrogado por Zaratustra em pessoa: “És mesmo o meu irmão Götz?”³² O encontro fictício e infantil apresenta um propósito: perceber o absurdo que está a introdução de um brasileiro em terras européias por meio das principais referências literárias e filosóficas.

Mas como Wilson Lins intenciona executar tal propósito? Ao sugerir, enquanto argumento de sua trama, a existência de uma comunidade fictícia

28 Homenagem a Charles Baudelaire. **Paraísos artificiais – O haxixe, o ópio e o vinho**. Ed. L&PM Pocket (1988) São Paulo, SP.

29 *Iden*, p. 33.

30 *Iden*, p. 33.

31 A primeira parte se encontra analisada no artigo: **Quando a embarcação do Novo Colombo encostou às margens do São Francisco: Wilson Lins e a recepção de Nietzsche no sertão baiano**.

32 *Iden*, p. 36.

composta de grandes nomes massificados. Seus representantes, personagens imortalizados tanto na literatura quanto na filosofia, resultam da criação imagética dos grandes gênios das grandes civilizações e, cada qual segundo o caráter que lhe foi concedido no ato da criação, entabula discursos e profissões de fé em convívio similar ao das escolas preparatórias. 33 *Iden*, p.146.

E como será introduzido o personagem brasileiro em comunidade tão singular? A partir de um subterfúgio. O brasileiro, assassino de sua própria alma e esquecido do seu próprio nome aceita ser “confundido” com a personagem de Goethe, pois visualiza na oportunidade a malícia do sobrevivente. Aceitando a máscara de empréstimo e desconfiado quanto a sua capacidade de desenvoltura aprofunda o distanciamento de si ao aferrar-se à pseudo familiaridade das autoridades que o circundavam. Entre russos e germânicos, franceses e italianos, ingleses e espanhóis, enigmas titânicos que lhe soaram aos ouvidos, adentra o grande salão da civilização. O êxtase da embriaguez se multiplica e o agora Götz, brasileiro convertido, é convidado por Zaratustra à fazer parte da comunidade dos personagens universais, dos Homens-Fato, dos criadores, segundo as palavras de Wilson Lins.

A partir de então uma sucessão de lugares-comum, que povoam o imaginário da imensa nação brasileira, serão elencados. Ao adentrar o *estado ficção* Wilson Lins insinua uma Europa fabulosa, em que todos se amam e respeitam, recheada de bibliotecas, de histórias e bravuras, de personagens incontestes, que enaltecem e facultam a elegância do letramento, do valor, da honra e do convívio entre iguais. Diante de tanta leveza e fartura o Götz brasileiro acentua a sua fragilidade e ressalta a faceta do deslumbramento.

Cada vez mais à vontade entre diferentes-iguais, entre personagens criadores a percorrer o imenso labirinto da literatura e da filosofia percebe-se só. No desespero da solidão ao encontrar um conterrâneo, precisamente, Dom Casmurro, personagem de Machado de Assis explode de alegria e, sem se fazer de rogado, pergunta se está o único brasileiro a viver entre os habitantes da imensa comunidade das nações européias? Para sua surpresa ouvirá a sentença aterradora:

“Somos uns poucos, sim senhor. Eu sou o mais conhecido deles. Somos todos pobres, anêmicos, pálidos e ninguém nos conhece. Somos uns desgraçados párias, uns infelizes mendigos de fama e notoriedade. Vivemos anônimos. Ninguém nos liga. Ninguém nos vê.”³³

A resposta inquietante facultada a retomada de consciência do brasileiro que torna a interrogar quem é(?), e em qual estado se encontra aquele que se dei-

xou levar pelo embalo animador dos sonhos de outrem matando a si próprio. Sua conclusão? A de estar em imenso deserto!

Nosso propósito, nesse momento final, será então o de apresentar a terceira parte de **Zaratustra me contou** intitulada o **O inferno é um paraíso** e de como ocorreu a incorporação da força avassaladora do ***Sturm und Drang* ou Tempestade e Ímpeto** por meio do Götze-brasileiro. Principiava-se ali uma tentativa de exercício antropofágico.

Ao perceber-se desalmado o brasileiro reconhece a infecundidade do percurso traçado sobre a cartografia da exegese apologética e abraçando seu destino de forma incondicional, portanto trágica, afirma sua condição, a saber, a de não mais querer participar enquanto títere dos falsos acontecimentos.

“Desgraçada desgraça de todo brasileiro. De todo brasileiro, que assassina sua verdadeira alma, a alma que a terra lhe deu, para sair pelas alheias pátrias, à procura de alheias almas, e no final de contas, nem a sua primitiva reconquista. Fica como agora me acho, sem alma, sem personalidade, se aquecendo num sol que não é seu, um sol sem brilho, um sol eclipsado, respirando por meio de balões de oxigênio, respirando artificialmente.”³⁴

Autêntico em sua involuntária farsa e desmacarado enquanto criminoso o brasileiro é levado ao patíbulo por Zaratustra, tal qual Prado³⁵, para ser julgado diante dos habitantes elevados do “estado ficção”. Uma vez condenado ruminava na indigesta melancolia do desterro a que foi sentenciado refazendo os passos de sua (*in*) felicidade. Tudo então se esclarece: a origem dos males metamorfoseada em benfeitoria civilizatória reside na maldição das leituras. Nas palavras de Wilson Lins:

“Quantos atroztes tormentos padeci. E tudo, por causa dos livros. Das más leituras. Malditos todos os livros, que às minhas mãos caíram! Somente eles são os causadores dessa minha desgraça. Somente a eles devo tudo isso. Assim se conta, a história do homem que se expulsou de dentro de si mesmo, e que foi buscar na Europa, uma outra alma, que lhe povoasse a mumia oca, mas que em vez de uma, mil almas encontrou. Este homem é o Brasil, essa imensa e bárbara nação, que se embriagando na loucura cosmopolita dessa civilização em ruínas, fez em pedaços a sua personalidade, em mulambos transformou sua própria alma.”³⁶

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira impressão ao ler **Zaratustra me contou...** nos leva a refletir acerca da repulsa do autor baiano com relação à história da ilustração. Entretanto,

³⁴ *Iden*, p.267.

³⁵ Carta de Nietzsche à Strindberg”: 7 de dezembro de 1888. “Il criminale ereditario è *décadent*, perfino idiota – nessun dubbio! Ma la storia delle famiglie di criminali, per la quale l’inglese Galton (“the hereditary genius”) ha raccolto il più grande materiale, riporta sempre *a un uomo troppo forte per un certo livello sociale*. Prado, l’ultimo grande caso criminale di Parigi, forniva il tipo classico: Prado per padronanza di sé, spirito e tracotanza, era superiori ai suoi giudici, ai suoi stessi avvocati; *Ecce Homo*, l’ho scritto perfino nello stile “Prado”.

VERRECCHIA, Anacleto. **La catastrofe di Nietzsche a Torino**. Giulio Einaudi editore. Torino:1978. p. 137.

³⁶ LINS, Wilson. **Zaratustra me contou...** Tipografia Naval. Salvador: 1939. p. 272.

se atentarmos ao fato com minúcia, veremos que não se trata de repulsa mas de agradecimento. O que Wilson Lins denuncia em sua juventude parece ter se propagado em solo brasileiro e, sem atentarmos muito ao fato, esboçamos cada vez mais o distanciamento progressivo e linear dos acontecimentos que, bem ou mal, protagonizaram nossa formação.

A importância da chegada de Cristovão Colombo, navegador genovês, à América; das incursões e hospedagens de Nietzsche em solo lígure, Itália e do significado de tal acontecimento na preparação e formulação do seu Zaratustra; da firmeza e retidão da personagem de Goethe e do ***Sturm und Drang* ou Tempestade e Ímpeto**. Todos, sem excessão, confirmam o agradecimento do autor em seu processo formativo no sertão baiano, precisamente, em Pilão Arcado, Sento Sé e Remanso.

O que convém ressaltar aqui é que nosso autor não se contentou somente em escrever textos de exegese apologética para referir tais fatos, mas buscou apropriar-se de tais investidas para realizar em solo brasileiro movimento similar.

O que gostaríamos de registrar é exatamente *o que a autoria do artigo referido e analisado* ressalta acerca da obra de Goethe, claro que em sentido restrito a nossa importância:

“A associação entre arte e cultura alude, ainda, à problemática do gênio original, pois, conforme o pensamento de Herder, somente um povo capaz de dar ares contemporâneos à sua arte — colaborando com a identificação entre a produção artística e seu tempo e lugar — teria, entre seus artistas, mentes geniais. Afinal, o sistema de desenvolvimento de uma língua se assemelha ao desdobramento da vida humana. O retorno à cultura popular seria, de acordo com a sua concepção, imprescindível, de modo a provar a impossibilidade de cânones absolutos.”³⁷

Wilson Lins em seu vigor de juventude (não podemos esquecer que o livro foi escrito aos dezessete anos) procurou apropriar-se dos ensinamentos da ilustração para, com eles e a partir deles, catapultar os fundamentos de uma cultura autóctone. O fêz ao abraçar seu destino e afirmar a sua condição de sertanejo-brasileiro, habitante do Brasil profundo, mas que soube recepcionar, às margens do Rio São Francisco duas das maiores embarcações que do centro civilizado lançaram velas ao mar: Goethe e Nietzsche.

A formação do imaginário brasileiro, por sua vez, permite pensar, justamente pelo seu mistifório uma infinidade de possibilidades, inclusive, o contrário a apresentada. Uma vez originados do aviltamento ao nativo, do estupro religioso, na indecisão forçada dos degredados de todo o planeta associado

37 COUTO, Juliana Oliveira do. **A visão histórica de Herder e o Götz von berlichingen de Goethe**. Revista Trama - e-ISSN 1981-4674, Volume 14, Número 31, 2018. p. 72 – 84.
Orientadora: Prof^a Dr^a Magali dos Santos Moura.

à resistência dos escravizados, não se permitiu, nem se permite pensar a condição de brasileiro, a partir do paradigma da solução ou resolução de problemas. A barafunda sintomática parece insinuar que condições extrínsecas estão hábito, ordem do dia, portanto, trágicas!

Somente no Brasil, no dizer de Clément Rosset, se respira a atmosfera de “uma excepcional animação e alegria de viver, junto a um sentido agudo do desastre e da catástrofe iminente”³⁸. Atmosfera capaz de irradiar a força perspectivística residente na (*im*)postura do malemolente, daquele que tem ritmo gingado e que denota qualidades diversas, subterfúgios! O brasileiro, em posição difícil, participa do jogo com habilidade circunstancial e têm ciência que, no mundo, não havendo espaço para a solução, tudo se resolve.

A tragédia de Götz, do **Cavaleiro da mão de ferr**”, mutilada em combate, campeão de liberdade e de justiça, bem como as ideias de Nietzsche, serão desenvolvidas em força e beleza na literatura romântico / épica de Wilson Lins, em sua trilogia: **Os cabras do coronel; O reduto; Remanso da valentia**. Nela, encontramos a reconstrução da formação da identidade brasileira, a partir de narrativas micro históricas, especificamente, nas guerras políticas pelo poder e mando no interior da Bahia assimiladas às guerras feudais da saga goetheana alemã, argumento do nosso próximo texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABRERA, Julio. **Diário de um filósofo no Brasil**. Ijuí: Ed. Unjuí, 2010.
- _____. **O cinema pensa**. Uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.
- CALMON, Jorge. **Discurso de recepção**. Imprensa Oficial da Bahia. Salvador:1968.
- CIORAN, Emil. **Breviário de decomposição**. Ed. Rocco. São Paulo: 1989.
- COSTA, Aramis Ribeiro. **O escritor Wilson Lins**. Academia Baiana de Letras, Salvador: 2010.
- COUTO, Juliana Oliveira do. **A visão histórica de Herder e o Götz von berlichingen de Goethe**. Revista Trama - e-ISSN 1981-4674, Volume 14, Número 31, 2018. p. 72 – 84. Orientadora: Prof^a Dr^a Magali dos Santos Moura.
- CROCE, Benedetto. **Goethe, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte**. G. Laterza e figli editori, Bari: 1919.
- GOETHE. J.W. **Götz di Berlichingen**. Versione col testo a fronte, Introduzione e note a cura di Nicola de Ruggiero. G.C. Sansoni Editore. Firenze: 1947.
- JANZ, C. P. **Los diez años de Basilea 1869/1879**. Madrid: Alianza Universidad, 1981.
- LINS, W. **Zaratustra me contou.....** Salvador: Tipografia Naval, 1939.
- _____. **12 Ensaios de Nietzsche**. Salvador: O imparcial, 1945.
- _____. **A infância do mundo – Ensaios**. Salvador: O imparcial, 1946.

38 ROSSET, Clément. **A lógica do pior**. Ed. Espaço e Tempo, Rio de Janeiro: 1989, p. 7.

- _____. **Tempos escatológicos**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956.
- _____. **Discurso de Posse**. Imprensa Oficial da Bahia. Salvador:1968. p. 22.
- MARTON, S. **Nietzsche abaixo do equador – A recepção na América do Sul**. São Paulo: Editora Unijuí – Discurso Editorial, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal**. Prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.
- NUNES, Benedito. **A Antropofagia ao alcance de todos**. In: ANDRADE, Oswald de. A utopia Antropofágica. São Paulo: Globo, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ROSSET, Clément. **A lógica do pior**. Ed. Espaço e Tempo, Rio de Janeiro: 1989
- SANTOS, L.S. **O PENSAR ESQUECIDO: identidade e itinerários entre Filosofia e Literatura desde o Brasil**. Monografia apresentada à Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC para a obtenção de título de Licenciatura em Filosofia. Ano, 2018.
- VATTIMO, G. **Dialogo con Nietzsche**. Milano: Garzanti, 2000.
- _____, **Il soggetto e la maschera**. Milano: Tascabili-Bompiani, 2003.
- VERISSIMO, J. **Homens e coisas estrangeiras**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- VERRECCHIA, Anacleto. **La catastrofe di Nietzsche a Torino**. Giulio Einaudi editore. Torino:1978.
- _____, **La stufa dell'Anticristo – Altri vagabondaggi culturali**. Fògola Editore. Torino:2010.
- VICTOR, N. **A crítica de hontem**. Rio de Janeiro: Livraria Editora, 1919.

Recebido em: 11/03/2019 | Aprovado em: 23/04/2019



IDEIAS E CRÍTICAS

PREFIGURAÇÃO E BIRREFRINGÊNCIA
NO TEMA T DE **AVALOVARA**

*(Dis)CONCERT NUMBER 1: PARADOXES OF
THE LECTURE PERFORMANCE*

Maria Lucia Guimarães de Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24897>

RESUMO

O presente ensaio propõe uma interpretação minuciosa do Tema T, “Cecília entre os Leões”, do romance **Avalovara**, de Osman Lins. Complexo, multifacetado e engenhosamente elaborado, o romance convida a uma investigação detida e circunstanciada de cada um de seus giros e voltas. O Tema T mostra-se dotado de notáveis peculiaridades simbólicas e narrativas que procuramos elucidar com algumas conexões mitológicas e sobretudo com as lições aprendidas na técnica prefigurativa de construção do drama trágico **Agamêmnon**, de Ésquilo. O conceito de birrefringência, por sua vez, é extraído do próprio romance, uma vez que se mostra fecundo e propício para o esclarecimento hermenêutico de um Tema que tem na duplicidade o seu centro cordial.

Palavras-chave: Prefiguração, Birrefringência, Presságios, Avalovara, Agamêmnom.

ABSTRACT

*The present essay proposes a detailed interpretation of the Theme T, “Cecília among the Lions”, of the novel **Avalovara**, by Osman Lins. Complex, multilayered and ingeniously contrived, the novel solicits a comprehensive and circumstantial investigation of each one of its twists and turns. The Theme T is endowed with remarkable symbolic and narrative peculiarities, which we seek to elucidate by means of some mythological connections and, above all, with the help of the prefigurative technique devised by Aeschylus for the dramatic construction of his **Agamemnon**. The concept of birefringence, on the other hand, derives from the novel itself and is employed in virtue of its richness and adequacy for the hermeneutical clarification of a Theme that has duplicity as its very core.*

Keywords: Prefiguration, Birefringence, Omen, Avalovara, Agamemnon.

BREVE INTROITO

Pluritemático e formalmente multifacetado, o romance **Avalovara** (1973), de Osman Lins, autoriza aproximação por inúmeras frentes. O propósito do presente trabalho é submeter o Tema T, “Cecília entre os Leões”, a uma interpretação meticulosa e compreensiva, que lhe apanhe o máximo possível de nuances e implicações. O estudo tem em vista não apenas a personagem Cecília e as circunstâncias de seu relacionamento com Abel, mas também a própria narrativa, que assume características peculiares neste Tema. Diferentemente de todos os demais Temas, circunda e oprime o de Cecília uma pesada rede de presságios e augúrios, que procurarei evidenciar com o auxílio do drama trágico **Agamêmnon**, primeira peça da trilogia dramática **Oresteia**, de Ésquilo. Algumas reflexões acerca do **Édipo-Rei**, de Sófocles, serão também arroladas a propósito da decifração dos ditos proféticos. Paralelamente dedicarei cuidadosa atenção ao exímio trabalho com a linguagem e à consumada arte narrativa com que se desdobra o Tema, lançando mão de termos iluminadoramente significativos do próprio romance que comportam suficiente potencial exegético para serem elevados à categoria de conceitos poético-hermenêuticos, como é o caso da birrefringência. Também o desempenho mítico e estratégico do deus Jano, crucial na obra, será convocado para o esclarecimento da forma narrativa no Tema T.

A REDE DE PRESENTIMENTOS E PRESSÁGIOS

O primeiro segmento de cada um dos Temas¹ do romance **Avalovara** é milimetricamente calculado para conter antecipadamente as grandes linhas do Tema e ao mesmo tempo exercer um profundo efeito sobre o leitor. A abertura do Tema T (T1), além destas tendências gerais, lança os fios e malhas de uma fortíssima atmosfera profética que assombra e fascina de pronto. Citamo-lo na íntegra:

1 A título de sumário esclarecimento para os leitores não familiarizados com a obra: a organização arquitetônica de **Avalovara** se perfaz a partir das letras da frase latina SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, que dá origem ao famoso quadrado Sator. Cada uma das oito letras diferentes introduz um Tema que retorna sistematicamente a cada vez que uma hipotética espiral corta o quadrante correspondente à letra. O protagonista do romance é Abel, escritor em busca de uma Cidade, que lhe foi revelada aos 16 anos, nas águas de uma cisterna. Desejoso de vivenciar o amor como integralização de vida, sexo e pensamento, ele se envolve com três mulheres: Roos, Cecília e a mulher que procura o próprio nome e é representada pelo símbolo '☉'. Nem a arquitetura do romance nem as questões relativas aos outros Temas serão abordadas neste trabalho que centrará seus esforços exclusivamente sobre o Tema de Cecília.

Hermelinda e Hermenilda, assim nos chamam. Neste bairro ainda sossegado do Recife, de nome denso e duro mas de existência precária, onde a velhice, sem dó, macera a cera má que somos, poucos os capazes de dizer quem de nós Hermenilda e quem Hermelinda. Quando pouca a luz, nós próprias nos confundimos. Gêmeas? Não. Pensando bem, nem paridas e nascidas podemos afirmar que somos. A infância, a juventude, frutas macias, nós desconhecemos e somos ambas viúvas – mas sem maridos mortos. Fio conduzido pela agulha são as vidas? Tua vida é agulha a costurar sem fio?

Bairro de Casa Forte, Estrada das Uaias. Nós, duas velhas, vivemos das pensões todo mês recebidas na Delegacia Fiscal e de alguma ajuda vária, rodeadas de gatos e canários, tocando bandolim (uma de nós, apenas) com dedos meio surdos, tudo como determinado. A agulha, caindo de ponta, mergulha na água: o vício de costurar. Caindo de lado, flutua e prova ser a água um corpo sólido. Não nos desvanece a função de conducentes. A agulha, artefato perfurante, fere? Também ajuda a coser. Hermelinda, Hermenilda. Agulhas, nesta fábula fiada pela Morte. (LINS, 1974, p. 58-59)

De saída, os nomes das irmãs chamam sobre elas a aura mítica e filiam-nas a um deus particular. Noturno senhor das encruzilhadas, enigmático deus que pertence tanto ao Olimpo quanto ao Hades, Hermes é o “sedutor e letal guia de almas, o gentil *psychopompos*”, na definição do mitólogo Carl Kerényi (KERÉNYI, 1986, p. 9). A noite é o seu elemento privilegiado, porque a escuridão torna as coisas igualmente próximas e distantes, não se pode discernir o vivo do morto, tudo é simultaneamente animado e sem alma. O mundo de Hermes abrange o bem e o mal, o desejável e o desabonador, o sublime e o vil (OTTO, 1954, p. 119-120). Guardiã dos jardins e dos túmulos, condutor “que leva as almas embora e as traz de volta”, onde quer que ele esteja, aquele é um “local de vida e de morte” (KERÉNYI, 1986, p. 69). Hermes é o escuro abismo do ser, no qual o homem se origina. Manifestando a ambiguidade do real, ele é “o nome divino para a instalação do domínio do mistério em meio à vida ensolarada do cotidiano” (AGUIAR, 2004, p. 125). No mundo concebido sob a visagem de Hermes, a fonte primordial da vida promana do solo do reino dos mortos. Mas o deus não pertence mais aos mortos do que aos vivos. É de sua natureza não se fixar em nenhuma localidade e não possuir morada permanente. Ele é o eterno viajante, sempre em movimento, sempre na estrada, en-

tre o aquém e o além. Estar a caminho é a sua característica mais genuína, porque o caminho ele mesmo é, para Hermes, um cosmos próprio e particular. Hermes é o “entre-mundos”, porque a sua morada se dá no pôr-se-a-caminho. Uma esfera intermediária entre o ser e o não-ser, um espaço movediço, o estranho vazio do *entre*, constitui o domínio de Hermes e a fundação abissal de seu serviço de mediador. O seu dom de mediar provém fundamentalmente do seu ofício de condutor de almas. Sem o contínuo ingresso no domínio ctônico, ele não poderia ser o intermediário entre os vivos e os mortos. O elemento mais essencial da sua natureza, portanto, é a alternância vida-morte-vida (KERÉNYI, 1986, p. 84). Por seu constante transitar entre dois reinos, Hermes é também *hermeneus*, o intérprete, o mediador entre o oculto e o revelado.

Para além da insígnia nos nomes, o ofício que distingue as irmãs as reporta a Hermes: *conducentes*, função que assumem sem pesar e que não as anula. A formulação é reveladora: “Não nos *desvanece* a função de conducentes”. O verbo grifado se forma do prefixo *des-* (inversão da ação), acoplado a *vano* (vazio) e ao sufixo *-ecer* (indicativo de processo). Literalmente dizem as irmãs que o encargo de condutoras não as “esvazia”, não as faz “desaparecer”. Se nos lembrarmos que Hermes é o deus capaz de invisibilizar-se, a colocação das irmãs é intrigante. Elas não se tornam invisíveis por trás da tarefa que as incumbe, mas que espécie de ser as sustém? São velhas, mas não tiveram infância ou juventude; são viúvas, mas jamais se casaram; parecem gêmeas, mas sequer se pode dizer que foram paridas e nascidas. Hermelinda, Hermenilda — “Assim nos chamam” — semelham designações, apelativos, mais do que marcas pessoais. O jogo onomástico, em que apenas a localização provisória do /n/ e do /l/ (linda/nilda) as diferencia, favorece sua interconversão: “Hermelinda e Hermenilda trespassam-se entre si” (T5, p. 100). Tudo compartilham: “trocam de língua, de voz; seus quatro olhos mudam sempre de órbitas; uma transmigração se cumpre, uma troca perpétua, entre esses corpos mirrados mas ainda eretos” (T5, p. 100). Nem elas próprias se discernem claramente, uma vez que “perderam, distraídas, o controle que exercemos sobre o corpo” (T5, p. 100) e “se interpelam usando livremente aqueles nomes” (T5, p. 101). “Hermelinda *ou* Hermenilda”, diz-se apropriadamente em T 4 (p. 89). Apenas uma das duas toca o bandolim, mas pode ser uma ou a outra: “*Hermelinda*, sentada no banco de vinhático, o velho rosto inclinado, tem a mão no ar, a direita, prestes a ferir seu bandolim” / “Os pássaros dos viveiros e os canários-do-império (...) aguardam (...) que a palheta de *Hermenilda* desperte as cordas tensas” (T4, p. 89); “*Hermenilda* rompe a imobilidade e fere com energia insuspeitada as cordas do instrumento” / A cantoria dos pássaros volta ao bandolim, volta a Hermelinda, ela bate nas cordas com mais força e ânimo” (T5, p. 90) (grifos meus).

As irmãs *existem* na exata medida da missão que as assinala: conduzir Abel a Cecília, propiciando a convergência de seus “caminhos afastados” (T5, p. 101). Nesta investidura, associa-se-lhes outro desempenho mítico: o das Parcas, irmãs fiandeiras, responsáveis pela tessitura do fio da vida (Cloto), sua extensão (Láquesis) e sua ruptura (Átropos). Da urdidura de malhas e tramas que enredam Abel e Cecília, Hermelinda e Hermenilda não são as tecelãs, mas os instrumentos que viabilizam o seu fiar-se: *agulhas*. A “fábula” que determinará o encontro dos dois, para alegria de ambos, luto de Abel e perdição de Cecília (T5, p. 101), é “fiada pela Morte”. A atuação das agulhas, contudo, é imprescindível para a sua realização e desfecho, de modo que é *vital* a contribuição *mortal* das irmãs. Por isso, nos dois curtos parágrafos de T1, a palavra “agulha” repete-se cinco vezes, estando ainda implícita no quarto período do segundo parágrafo. O trabalho conjugado das fiandeiras e das conducentes selará o destino de Abel e Cecília.

Hermelinda e Hermenilda, no entanto, são elas mesmas presas da tarefa que se lhes confia. Além da atuação sempre acoplada — há uma espécie de *ritmo* que as orquestra, haja vista o revezamento dos nomes no sujeito composto, que se inicia ora por um, ora por outro — um dito revelador do texto as enreda *dentro* da missão que desempenham: “a velhice (...) *macera a cera má que somos*”. O verbo “macerar” significa “amolecer, machucar” (CUNHA, 1982), “*ablandar, humedeciendo*” (COROMINAS, 1954), com os significados figurados de “torturar, mortificar”, segundo o primeiro, além de “consumir”, de acordo com o segundo. Quimicamente, macerar é expor um corpo ou substância à ação de um líquido para que este se impregne de seu princípio ativo, por exemplo, flores, para fabricar perfumes. Todos os sentidos indicados se ajustam, de algum modo, ao trabalho das irmãs, como se a *matéria* que elas *são* se tivesse curtido gradual e progressivamente com o objetivo deliberado de fornecer todo o seu sumo para a meta visada. A *cera* de que se declaram feitas acentua o aspecto material da sua existência. *Macerar a cera*, por sua vez, fornece a imagem concreta e dinâmica de um processo de preparação e ativação. Mais decisiva, contudo, do que o sentido, é a *forma* da expressão: *macera a cera má* gera um quase perfeito palíndromo sonoro. Engendra-se a sugestão circular de uma ronda que inapelavelmente cinge as conducentes. O efeito se acentua dentro de um romance que assume uma configuração palindrômica e que tem na frase palíndroma SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS a sua motivação estrutural.

O tom dos dois curtos parágrafos citados é soturno e ameaçador. A tensão sinistra se adensa por serem Hermenilda e Hermelinda, as conducentes, a própria voz narrativa com que se costura a abertura do Tema. O dito proféti-

co é emitido ao vivo, dando às irmãs contornos oraculares. Afora o teor pesado das palavras, certos indícios intensificam a sensação de iminência de algo terrível. “Neste bairro *ainda* sossegado (...) de *nome denso e duro* (...)”: o advérbio temporal antecipa o fim da calmaria, a densidade e dureza do nome se revelam portadoras de maus augúrios. “Bairro de Casa Forte, Estrada das Ubaias”. O nome do bairro sugere a ocultação de segredos; a fruta que designa a estrada, ubaia ou uvaia, vem do tupi *i uaia*, “fruta ácida, azeda” (CUNHA, 1982), cuja árvore é típica de florestas ombrófilas e cuja flor é branca e solitária. Por afinidade sonora, a palavra “ubaia” se aparenta a Ubonius, personagem do Tema S, ao qual se liga a frase latina palíndroma. Tudo na abertura do Tema T simula dizer mais do que diz, a própria respiração do texto parece transida de presságios. Certas formulações são enigmáticas: “A agulha, caindo de ponta, mergulha na água: o vício de costurar. Caindo de lado, flutua e prova ser a água um corpo sólido”. Canários e gatos, animais pouco afins, rodeiam as irmãs, provavelmente dotados de funções apotropaicas. Paradoxalmente surdos são os dedos que tocam o instrumento de cordas. As irmãs, seu modo e índole, atos que perfazem, elementos e objetos que as cercam, têm finalidade certa e se inserem em trama pré-traçada: “tudo como determinado”. Desde o início do Tema T, portanto, a atmosfera se apresenta opressiva e fatal. A morte é abertura e fecho do Tema de Cecília.

Sibilina se emite a fala das irmãs durante todo o tema, replicando a sua participação emparelhada na consumação dos destinos de Abel e Cecília: “Assim, pois. Tom e som. Eu e eu e eu. Hermenilda e Hermelinda, eis-nos ajudantes da fábula que começa a tomar corpo e na qual dois amantes por via e modo nosso aproximados, começam a enredar-se, cheios de alegria, de paixão e ainda mais de espanto” (T9, p. 158). Nesta passagem, o ciframento alcança uma culminância inquietante. As palavras trazem sentidos velados, e a linguagem acentua a estranheza mediante jogos sonoros, nos quais se destacam a áspera aliteração do /r/ e a excessiva repetição da oclusiva /k/: “Rasga o retrato na ribalta, Roderico rude. Sol no chão, ar na mão. (...) Que faz a costureira com o que resta do fio? Cose, calada, a boca do cadáver. Aquém do além. Zás. Esta cantiga é descosida. Une-a um fio: a agulha. Rude Roderico, ris do redingote da rã? Alcatruz” (T9, p. 158-159).

Não menos provido de augúrios se mostra o segundo segmento do Tema T. A palavra rara “alcatruz” — cacimba que puxa água da cisterna — reporta-se a este lance da narrativa. O narrador agora é Abel. Eis suas primeiras palavras:

Tenho dezesseis anos: meus olhos furam sombras. Mesmo assim, mal vejo as minhas mãos e braços, refletindo surdamente, à borda da cisterna, as parcas luzes de Olinda. Nenhuma estre-

la. O farol, rítmico, revela de relance a superfície da água, os limites das coisas, o ondular da tarrafa mal lançada por mim. (T2, p. 67).

Os dados cruciais relativos à participação de Abel no Tema já estão lançados nestas poucas palavras. Em primeiro lugar, a *cisterna*. O poço doméstico cedo se transforma para Abel em recinto propiciatório, de cujas águas espera receber revelações. Nesta investidura, a cisterna se assemelha ao *omphalos*, centro a partir do qual se dá a criação do mundo. Para os gregos, o onfalo ou umbigo da terra se localizava em Delfos, razão pela qual ali se construiu o oráculo de Apolo. Para Abel, a cisterna assume desempenho igualmente oracular. Ela possui o mérito da fundura que prospecta as entranhas proféticas da terra, aliado à presença da água em cujo pluriforme ondular se podem ler vaticínios. Abel procurava *colhê-los* mediante o segundo elemento que integra a trama do seu enlace com Cecília: a *tarrafa*. Artefato de pesca com pequenos pesos distribuídos em torno da circunferência da malha, a tarrafa é uma *rede circular* e, como tal, bem condiz com a tarefa de enlear os partícipes da fábula fiada pela Morte. Que os atos aparentemente espontâneos e livres de Abel são, na verdade, eles pré-determinados de uma tessitura que o transcende prova-o o emprego duplo e sugestivo do vocábulo “parcas”. Adjetivo num nível superficial, indicando a exiguidade das luzes de Olinda, a palavra alude, num plano profundo e essencial, às três irmãs fiandeiras, Parcas ou Moiras, também obliquamente convocadas, como vimos, em T1. Nem Zeus tem o poder de sustar ou reverter os desígnios destas Filhas da Noite, controladoras do destino dos mortais.

Um outro dado que decidirá a sorte de Abel no Tema T já se lança de imediato: a *ambiguidade entre ver e não ver*. “Meus olhos *furam sombras*”, diz Abel, dando testemunho de uma clarividência penetrante. Por outro lado, continua, “*mal vejo* as minhas mãos e braços, refletindo surdamente, à borda da cisterna, as parcas luzes de Olinda”. Os olhos *adentram*, mas *não escutam*, numa remissão enviesada aos dedos das conducentes que *surdamente* tocam o bandolim. Também Édipo, Rei de Tebas, dotado da translúcida visão que descerra enigmas e capaz de jactanciosamente desvelar os pés de quem os tem dois, três ou quatro, falhou na audição do arcano dos próprios pés, cifrado no nome próprio *Oidipous*, *pés inchados*, que decifra, para *olhos que sabem ouvir*, a sua origem e drama familiar.

Os sinais da integração de todos os elementos, maiores ou menores, numa trama de urdidura prévia e fechada se oferecem sob formas diversas. Diante da cisterna, o adolescente Abel percebe que “O farol, *rítmico*, *revela de relance* a superfície da água, os limites das coisas (...)”. O adjetivo *rítmico*, destacado

em aposto, silenciosamente diz a orquestração conjunta dos agentes formadores da trama, cuja *convergência* — palavra-chave dentro do romance como um todo — eleva qualquer mínimo indício à envergadura de *revelação*. O encadeamento, embora ainda insuspeito, do enredo já posto em ação traduz-se, para *ouvidos que sabem ver*, no ritmo da própria frase, modulado pela aliteração do /r/ e particularmente pela repetição anafórica da sílaba /re/ em duas palavras que compartilham, além do segmento inicial, as vogais, o número de sílabas, a consoante líquida parceira do componente hídrico da cisterna e uma afinidade com o campo da visão. A fonte luminosa que envia sinais ritmados reporta-se ainda à terceira mulher com quem Abel se envolverá².

Na sua obstinada busca por respostas, Abel prossegue com o rito da cisterna:

Jogo outra vez a tarrafa, ouço o chepejar soturno dos anéis de chumbo e dos fios encerados. O peso dos anéis não está bem calibrado, a trama fecha-se lenta e os peixes — pouco numerosos — fogem a tempo. Assim escapa, entre as malhas da busca, o que procuro e cuja natureza ainda desconheço. (T2, p. 68)

A trama e as malhas mencionadas referem-se à tarrafa. Mas o comportamento profético do texto leva a intuir, por sob o sentido imediato, um outro mais grave, que divulga na *trama que se fecha lenta*, não o trançado da tarrafa, mas a urdidura da *outra rede*, a da fábula fiada pela Morte, que, com igual lentidão mas com insídia, lança seus laços e nós ao redor de Abel. Também as *malhas da busca* adquirem um teor superlativo que ultrapassa a tarrafa física para abarcar o enredo maior que inclui Abel mas o suplanta. Aquele que procura, há muito foi achado e jogado num circuito inescapável que por longo tempo ainda desconhecerá. São eloquentes, ainda, na passagem os *fios encerados*, que chamam à cena as agulhas que cosem e “a cera má”, marcas das conducentes, Hermelinda e Hermenilda.

O mais notável, contudo, sobrevém logo a seguir: uma segunda voz misteriosa intervém abruptamente na narração de Abel, interpelando-o de modo incisivo e ameaçador:

Mas cuidado, Abel. Atenção para a rede. Seguram-na? Não há, embaixo, ganchos ou ferrolhos em que possa ter-se emaranhado. Que, então, prende-a dentro da água escura, multiplicando por mil ou dez mil os seus pesos de chumbo? Sustenta-a algum espírito lodoso? Arrasta-a, maligno, para o fundo cimentado? Verá com quem. (T2, p. 68)

De quem é a elocução oracular? Da Morte? Ou a Morte é quem prende os ganchos e ferrolhos embaixo? Ou a Morte fala e age? Assusta, na passagem, a sen-

² “Este grande anúncio luminoso, que aparece e morre, com as suas estrelas, seu escudo, suas letras, em que braço do tempo se extravia e cruza comigo, à deriva? Uma explicação insinua-se de modo enigmático, neste acender, neste apagar” (O24, p. 284).

sação próxima de um mal inominado. As perguntas, provocadoras e irresponsáveis, angustiam. A rede, onipresente, segue desdobrando seus elos. Mas o dito final porta a mensagem mais sinistra. Entram em cena simultaneamente um futuro, um passado e um presente: alguém *fica* preso no fundo, isso *determinou-se* em outrora certo e sem engano, a visão *se dará* em certo adiante. Na cisterna — lance da sorte — os três saltos temporais se superpõem. Cabe algum modificar-se? Sim? Não? Talvez? No passado se talhou o ato, no presente ele se ata, no futuro se dará a ver. Os sujeitos destes três ações — talhar, atar, ver —, contudo, diferem, de modo que aquele a quem caberá ver nada fez, nada pode. Desconhece o quem, o como, o onde, o quando. Tudo ignora. Encena-se de novo *o jogo do ver e não ver*. O que socorre, ao que não vê, o “verá”? Se visto no já, o ato poderia revogar-se? Mal terá ouvido, talvez, Abel a voz profética. E estas palavras *se pronunciaram*? Soaram? — no fundo da cisterna? no íntimo de Abel?

Na pressa com que nossos ouvidos moucos se desembaraçam de intimidades sorradeiras, Abel se apresta para a sequência, segura a tarrafa com a mão esquerda, com a direita abre a camisa para saltar na cisterna e soltar a rede:

Estes fios no fundo da cisterna, presos nos cornos das trevas, vêm interferir, como um ruído importuno ou a vinda de estranhos, em meu trabalho secreto, a procura cega de uma indicação (o onde, o nome, o por quê?) que aplaque em minhas veias o castigo de buscar. Enxergo mais do que pretendo e suporte. Por que, então, não vejo o que procuro? (T2, p. 68)

A insistência no paradoxal *enxergar, não vendo* não é gratuita. A convivência estrita da vidência e da cegueira, com a sua duplicação na presciência insciente, constitui o centro cordial do Tema T e ganhará proporções trágicas em seus desdobramentos. A busca de Abel, que se lhe entranha no mais profundo do ser, é desesperada, obsedante, inflexível, mas *cega*. E — mal sabe — a cegueira é de muito mais longo alcance do que supõe a ignorância do adolescente de dezesseis anos.

No segmento seguinte, T3, ei-lo pronto para o salto, quando o ignoto o vem travar:

(...) A decisão de saltar, mergulhar na água sombria e desprender a rede, empurra-me. Ordem enérgica ante a qual não ousou refletir. Mais uma vez puxo a rede, que não cede e enrijeço o corpo para o salto. É quando um quem, um que ou um ninguém me segura pelos rins e desarma o impulso iniciado. Está mergulhando para o Nada, Abel? Hein? Em pagamento de quê? O mar des-

faz-se nas pedras. Mais uma vez, a asa luminosa e leve do farol. Ajoelho-me, nu, à borda da cisterna. Vejo-me (como quem toma um revólver, faz girar o tambor (roleta russa: há no tambor uma bala), volta a boca do cano para a frente, arrepende-se e aponta para longe, aperta o gatilho, ouve o tiro) vejo-me nas águas negras, entre os peixes, emaranhado na rede, tentando vir à tona sem poder. Quem ajunta esse peso aos chumbos da rede é a Morte. Penso isto e o sortilégio, se há, rompe-se – a rede se desprende e eu recolho-a. Um peixe se debate entre as malhas. Tateando, apinho-o. O corpo rabeando com aflição em meu punho. Atiro-o à água e me deito no cimento, exausto, como se na verdade houvesse mergulhado, lidado com o Não, escapado. (T3, p. 77-78)

Na passagem, sobrecarregada de avisos e sentidos, chama atenção, em primeiro lugar, o conflito de “ordens”: uma, “enérgica”, parte de Abel mesmo, sua decisão voluntariosa de não admitir interferência externa em sua busca; a outra, mais que uma ordem, é de pronto um *gesto*, de quem (ou ninguém) deixa de ser só a voz interpelante e provocadora — “Está mergulhando para o Nada, Abel? Hein? Em pagamento do quê?” — e se faz meio material de deter Abel pelos rins e impedir-lhe o salto. O efeito do travamento é instantâneo e se registra, como um correlato objetivo, no mar que se “desfaz” nas pedras. A intromissão externa, contudo — mire-se e veja-se — não desviou o destino de Abel, salvando-o; ao contrário, o ato inopinado de Abel é que teria interrompido a fábula fiada pela Morte, e, por essa razão, precisou ser “desfeito”. Mas, sim, Abel “salvou-se”, e talvez por isso, a frase seguinte, destoando em clareza e leveza do tom sombrio e funéreo do resto da passagem, evoca “a asa luminosa e leve do farol”. Rítmico outra vez se apresenta o farol, na musicalidade aliterativa da líquida, e dotado de uma qualidade alada, que o faz antecipar o terceiro envolvimento amoroso de Abel, a mulher do pássaro Avalovara.

No trecho citado, a maiúscula inicial alinha três palavras tornando-as, se não sinônimas, ao menos parceiras: o Nada, a Morte, o Não. Nas três perguntas possivelmente vociferadas pelas três potências reunidas e dirigidas ao adolescente, especialmente enigmática é a menção ao “pagamento”. Incompreensível neste momento, talvez ela se elucide, se pensarmos, com Abel, que o ter saltado, neste instante, na cisterna, teria libertado Cecília da sentença de morte que desde sempre a demarcara: “e no fundo do meu ser decomposto eu deploro não haver mergulhado, morrido afogado, enredado nos meus fios. Eu a salvaria, com isto, para tão outras manhãs!” (T4, p. 88-89) Este poderia ser o “pagamento”: a sua vida, em lugar da dela.

Novamente se instala a tensão entre ver e não ver. *Vejo-me*, diz Abel duas vezes, discernindo-se, *após* a obliteração do salto, mortalmente enredado nas turvas águas da cisterna. Mas ao peixe que “se debate entre as malhas da rede”, Abel apanha-o *tateando*, gesto que traduz a impossibilidade da visão nítida. O corpo do animal rabeia aflito em seu punho e Abel o devolve à água, restaurando, talvez, o tecido que se ameaçou destecer. As suspeitas e pressentimentos que se aventam são autorizadas e mesmo estimuladas pelo próprio texto, que se mostra provido de dobras e pregas. Ao explicitar o ter deixado, por um triz, de morrer enleado na trama da tarrafa, Abel abre parênteses e em seguida insere parênteses dentro dos parênteses, criando um efeito voluminal de planos superpostos, que divulga ser a realidade constituída de camadas que se inscrevem sobre camadas, ocultando mas ao mesmo tempo revelando umas às outras, numa poética natural de palimpsesto. Define-se o próprio Abel como aquele cuja busca obstinada dirige-se justamente às faces mais esquivas do real: “Empenhado na decifração e também no ciframento das coisas (embora, quase sempre, sem êxito), recuso deter-me no que é visto e captado sem esforço. Investigo aqueles planos e camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (R9, p. 62).

Outra vez, também, a ambiguidade do ver e do não ver se amplia numa ambivalência do saber e do não-saber. A consciência de que os atos recém-perpetrados tiveram a chancela da Morte “rompe” o sortilégio e “a rede se desprende”. Abel tem a “impressão de ouvir passos mortos afastando-se” e os interpreta como “Os passos da Leve!” (T3, p. 78). Ato contínuo, formula questões em sua mente, crendo-se, talvez, senhor da situação: “Acaso não serei o quem, Abel? O onde? O por quê? Não é a mim que procuras? Estendido ainda à beira da cisterna, inventando estas perguntas e percebendo esses passos, não me acodem expressões ou ideias de terror, de gratidão, de alívio” (T3, p. 78). Terão as questões anteriores sido *inventadas* por Abel também? Autodesdobrado na emoção aflitiva do instante vertiginoso, *ele mesmo* teria interpelado a si próprio com as palavras sinistras? No entanto, os passos percebidos são “reais” e escapam ao seu controle. Note-se a instabilidade dos demonstrativos — *estas* perguntas, *esses* passos — que nomeia uma proximidade tangível, no primeiro caso, e uma esquiva que se ausenta, no segundo.

A prova de que Abel é refém da rede e não o agente que determina o seu prender-se ou desprender-se vem a seguir. Os estranhos sucessos ainda não se perfizeram. A revelação está prestes a dar-se:

Volto-me de borco e um nome escorre, cuspe grosso, entre meus dentes cerrados: Cercírlia. Cercília? Ercília, talvez? Cecília? Nesta noite, Cecília e eu não nos amamos ainda. Ainda desconheço-a.

Conheço, entretanto, uma Ercília. Tenho nove ou dez anos e alguém me impele na sua direção. De luto, sentada na sala, junto ao piano e envolvida num halo pesado de abandono, ele me olha séria. “É Ercília, a viúva do seu tio Abel. Ele morreu afogado. Lembra-se?” Beijo os dedos de Ercília, frios, com este mesmo cheiro de cisterna, limoso e úmido. Anda por onde? Não torna a visitar-nos, sua figura é esquecida, seu nome é esquecido. Meu tio Abel é arrastado pela correnteza. Temos o mesmo nome, ele e eu. (T3, p. 78).

PROFECIA E DECIFRAÇÃO NO AGAMÊMNON

O drama trágico **Agamêmnon**, primeira peça da trilogia **Oresteia**, de Ésquilo, tem na forte e densa rede presságios o nó central de sua construção dramática. Desde o Prólogo, protagonizado pelo vigia, sente-se a palpável iminência de algo terrível prestes a acontecer. Enquanto aguarda o sinal luminoso que anunciará o retorno vitorioso da armada grega, o vigia fala, entretecendo o seu dizer de alusões veladas ao presente e ao passado da estirpe dos Atridas. Quando finalmente discerne o sinal, o júbilo que o toma é tensionado pelo temor dos desdobramentos futuros dos tenebrosos eventos que maculam o palácio real. Ao findar sua fala com as estranhas palavras “O mais calo. Grande boi na língua / pisou. A casa mesma, se tivesse voz, / falaria bem claro como eu adrede / a quem sabe falo e aos outros oculto” (ÉSQUILO, 2004, v. 36-39), o vigia deixa no ar a latência prenhe do que, já em curso, se encontra em vias de consumação, propositalmente infletindo em duplicidade o seu discurso, para uns, claro, para outros, velado. Logo a seguir, no Párodo anapéstico, o Coro evoca os Atridas, Agamêmnon e Menelau, como “abutres com erradiaz dores / [que] por sobre os ninhos dos filhos / rodopiam / remando com remos de asas, / perdida a cuidosa / fadiga com filhotes” (v. 49-54). A metáfora oportunamente predatória antecipa o fundamental augúrio que constituirá o cerne do Párodo lírico.

O canto coral do Párodo lírico põe em cena um vaticínio complexo, em que se entrecruzam eventos passados, adventos presentes e proventos futuros. Na recordação do Coro, que recapitula as graves circunstâncias que cercaram a partida da esquadra grega para Troia, vem primeiramente à tona o auspício das aves:

Os reis das aves, ante os reis das naves,
– o negro e o outro alvacento atrás, –
vistos perto do palácio à mão de lança
em bem evidentes posições,
devorando a lebre prenhe com sua cria

tolheram-lhe últimas corridas.

(v. 114-121)

Interpretando com precisão o augúrio, Calcas faz a certa conexão entre as aves de rapina e os dois comandantes da expedição grega. “O sábio adivinho ao ver soube” (v. 123) que, tais como as águias leporívoras, os “dois Atridas / de dupla índole, belicosos, vorazes de lebre” (v. 123-124), provocariam o genocídio de gregos e troianos. A palavra do vate militar assoma dentro da fala do Coro, e, em poucos versos, ele faz pesar, sobre o presente, o passado imediato e o remoto, bem como o futuro próximo e o ainda distante. Inicialmente, o adivinho anuncia a vitória violenta do exército argivo (v. 126-130), ao mesmo tempo prenunciando o reverso da fortuna como castigo pelos excessos e desmandos (v. 131-133). Em seguida, superlativizando o alcance do augúrio, o vidente “lê”, na precipitação dos “justiceiros Atridas” (v. 450), a possibilidade latente da “ira dos Deuses” e da “recusa de Ártemis” (v. 131-134), com isso antecipando a atitude da deusa, horrorizada com o “repasto das aves” (v. 137). “Benévola / com filhotes inermes de árdegos leões” e “prazerosa com lactentes crias / de todos os animais silvícolas” (v. 140-143), a filha de Zeus obstará o avanço da armada grega. O adivinho militar, descerrando desde logo os atos danosos e vindicativos da deusa, suplica-lhe que “não faça aos dânaos” (v. 147) o que ela fará: provocar “ventos adversos / tardios travantes inavegáveis” (v. 148-149).

Clarividente, o cego profetiza que o travamento do avanço argivo irá “urgir sacrifício insólito e impartilhável” (v. 150): a imolação da jovem Ifigênia por seu próprio pai, Agamêmnon, exigida por Ártemis como quitação antecipada pela morte de centenas de inocentes na guerra vindoura. O sacrifício de Ifigênia, por sua vez, como antevê Calcas, agirá como “inato artesão de rixas” (v. 151), levando à vingança maquinada pela mãe, Clitemnestra, que, “por não temer marido” (v. 151), assumirá o desempenho da Erínia “caseira astuta” (v. 155). Implacável divindade catactônica, a Erínia exige “aniquiladora punição da violência perpetrada contra os filhos”, esclarece Jaa Torrano em seu estudo introdutório à tradução da peça (ÉSQUILO, 2004, p. 28), o que o leva a forjar preciso vocábulo para traduzir o grego: “mêmora Cólora filivíndice” (v. 155).

O emprego da palavra *artesão* (*téktōna*) não podia ser mais adequado: concretamente testemunhamos a *tessitura* da *rede* de sinais e presságios, que descortina, a *olhos que conseguem saber*, a *outra rede*, a trama de sucessos faustos e infaustos que interliga e determina todos os lances e atos da estirpe dos Atridas. Implícito na profecia de Calcas está o acontecimento mais sinistro e originário, que deslanchou todos os desdobramentos funestos. A “mêmora Cólora filivíndice” não abrange apenas a reparação, pela mãe, do inominável

sacrifício da filha, perpetrado pelo pai. Ela abarca também “o festim de Tiestes com carnes de crianças” (v. 122), transe macabro protagonizado por Atreu, pai de Agamêmnon e Menelau, que serviu ao irmão Tiestes um banquete com as carnes de seus próprios filhos, convertendo-o em canibal involuntário das crianças. A Erínia, “caseira astuta”, permanece desde então domiciliada no palácio real de Argos, a cobrar reparação pela atrocidade bárbara.

Nesta complexa urdidura de elos, a palavra lançada por Calcas no verso 138 tem seu sentido tenebrosamente majorado. O *repasto* (*deipnon*), que, no plano imediato, acusa a *comilança* covarde das lebres prenhes pelas águias, embute, num nível muito mais digno de horror, a *devoração* pavorosa dos filhos pelo próprio pai. A potência profética de Calcas enreda o futuro e o passado no presente, entretecendo-os numa convergência túrgida de aflição e terror.

A sensação concreta de uma teia de presságios a augurar a dolosa trama de fatos que se concatenam na interminável retaliação pesa sobre os personagens, oprime os espectadores e é continuamente reforçada pelas palavras e imagens do texto. No primeiro estásimo, o Coro, ao invocar “Zeus rei e Noite amiga”, fala da *rede* lançada sobre as torres de Troia a “cobri-las, de modo a / nem grande nem pequeno superar / a grande tarrafa do cativo / de Erronia prisão de todos” (v. 355-361). As potências da Noite e de Ate (Erronia) se equivalem de modo que a rede lançada por uma (*diktyou*) corresponde à *tarrafa* (*mega douleias*) com que a outra subjuga a todos indistintamente.

O segundo estásimo engenhosamente põe em cena uma outra forma de vaticínio, contido no nome próprio. Como afirma Ronald de Melo e Souza, “Na arte onomástica de Ésquilo, a relação entre palavra e coisa não é convencional ou arbitrária, mas motivada ou naturalmente apropriada” (SOUZA, 2017, p. 137). E o estudioso esclarece: “Perfeitamente de acordo com a onomaturgia do canto coral, Helena quer dizer destruidora de navios (*helénas*), de homens (*hélendros*) e cidades (*heléptolis*)” (SOUZA, 2017, p. 137). O nome se converte numa profecia miniatural, que revela, para quem a decifrar pode, o destino e o desempenho do nomeado. Aproximando Nome e Nume, Jaa Torrano, por sua vez, explicita:

O nome anuncia o Nume que se revela nos acontecimentos como destino. O nome, o ser nomeado e os acontecimentos nos quais o ser do nome se desdobra e se explica configuram um leque de imagens do que os transcende e determina. (...) Toda uma série de sinais sensíveis se faz indícios e assim tanto revela a invisível presença aos que o sabem, quanto a encobre aos que o não sabem (ÉSKULO, 2004, p. 53).

Ronaldes de Melo e Souza amplia o alcance da potência profética da palavra ao correlacioná-la à cledonomania, a arte de adivinhar com base em palavras portadoras de agouro:

Na onomatopoeia de Ésquilo, os nomes assumem sentidos cledonômicos (...). A palavra falada se revela dotada do poder de prenunciar o que está em vias de acontecer ou o que acontecerá. Somente depois da ocorrência do evento pressentido é que o espectador ou leitor consegue determinar as declarações que realmente desempenharam as funções dramáticas de *klêdones*. Mas o dramaturgo compartilha o divino ponto de vista, que lhe permite mobilizar a forma formante ou o princípio construtivo da obra de arte em gestação evolucionária e antecipar ou até mesmo manipular a linguagem oracular, viabilizadora da consumada arte final do drama que se poematiza (SOUZA, 2017, p. 139).

No terceiro estásimo, o Coro, para exprimir a angústia que o confrange, usa a expressão “coração vaticinante” (*kardias teraskópou*) (v. 976), literalmente, explica Torrano, “coração observador de sinais” (ÉSQUILO, 2004, p. 67). Discernindo e incorporando, lendo e apreendendo os inúmeros sinais que se vão acumulando, o Coro intui a aproximação da derrocada do palácio de Argos. Intui, e lhe tremem as entranhas, porque o vaticínio lhe sobe à mente como “íntimo ímpeto instruído por si mesmo” (v. 991) e se descerra como “a nênia de Erínis” que “sem lira hinea” (v. 990).

As previsões e pressentimentos, diz Melo e Souza, se condensam na palavra *pronoia*, empregada por Ésquilo no verso 683 e “pronunciada pela primeira vez na língua grega” (SOUZA, 2017, p. 139). *Pronoia* assinala a capacidade humana de “albergar na recôndita profundidade de sua existência a *prenoção* do sentido do ser que lhe prodigaliza o acesso compreensivo ao mundo que o envolve e transcende” (SOUZA, 2017, p. 140). O manejo astucioso das prenoções permite ao dramaturgo implementar e graduar a tensão dramática que se avoluma num crescendo ao longo de toda a *Oresteia*. Urde-se uma rede simbólico-imagética na qual cada novo elo ilumina regressiva e prospectivamente toda a trama:

As enunciações prolépticas predeterminam o desenvolvimento gradual e a recorrência de temas e imagens. Nas primeiras ocorrências, as imagens se apresentam elípticas e enigmáticas. Os grifos ou enigmas imagéticos se distendem no decurso de um drama ou de toda a trilogia, suscitando tensão relacionada com o desejo de decifrá-los. O sentido da trama de imagens se intensifica com o esquema dinâmico das repetições, que paula-

tina e progressivamente revela a plenitude significativa dos motivos e temas recorrentes. (SOUZA, 2017, p. 140).

A rede de prenúncios e presságios atinge uma culminância na fabulosa cena de Cassandra no quarto e penúltimo episódio de **Agamêmnon**. Mal chega ao palácio real de Argos, a princesa troiana, malditamente agraciada por Apolo com o dom da profecia, “fareja morticínios que desvelará” (v. 1094):

(...) O que se vê aqui?
É um laço de Hades?
Mas a rede é o seu cônjuge, a co-autora
do massacre. Sedição sôfrega da família
alarideia pelo apedrejável sacrifício.
(v. 1114-1118)

No transe profético, passado, presente e futuro se enlaçam, e a rede mortal se fecha. A princípio, a profetisa fala cripticamente: todos os lances do drama familiar se encontram cifrados nos lacônicos cinco versos acima. Logo, porém, ela anuncia: “O oráculo agora não mais através de véus” (v. 1178). E, às escâncaras, desfia o enredo macabro que amaldiçoa a linhagem dos Atridas. Inicialmente, divulga “um coro”, “bêbado de sangue humano”, que “nunca abandona esta morada”, cortejo de “congêneres Erínies” (v. 1186-1190). Em seguida aponta, “sentados perto do palácio”, “jovens similares a figuras de sonhos / crianças como se mortas pelos seus / as mãos cheias de carnes, pasto próprio, / com intestinos e vísceras”, parecendo “ostentar o que o pai degustou” (v. 1218-1222). Com a clarividência profética, conecta o ato brutal do festim de Tiestes ao sacrifício de Ifigênia e antecipa o martírio a ser em breve executado pela vingadora mãe, Clitemnestra, em conluio com o amante e filho justiceiro de Tiestes, Egisto: “Digo que trama punição por isto / um leão covarde a rolar no leito, / caseiro, contra o recém-vindo senhor / meu, pois devo suportar o jugo servil. / (...) Tal é a ousadia: fêmea mata macho” (v.1223-1231). Por fim, vaticina a própria morte – “Essa leoa bípede junto com o lobo / deitada na ausência do nobre leão / matar-me-á mísera” (v. 1258-1260) – e prenuncia o último ato do drama trágico, a vingança de Orestes: “Não sem honra dos deuses morreremos: um outro punidor por nós há de vir, matricida rebento, vingador do pai. / Exilado errante estranho a esta terra / voltará para coroar a ruína dos seus. / Há de conduzi-lo o pai supino em jazigo” (v. 1279-1284).

A NARRATIVA DE 1ª PESSOA E A AMBIGUIDADE DA DECIFRAÇÃO

Os conceitos colhidos da fatura poética do drama trágico de Ésquilo beneficiam o esclarecimento da construção dramática do romance de Osman Lins.

Abel, o homem às voltas com o destino, seguidamente vive a experiência dúbia do encontro com a revelação e da precariedade da decifração. Em T3, diante da cisterna, o nome “Cecília” escorrera-lhe por entre os dentes cerrados. Em T5, dezesseis anos depois, convidado à casa de Hermelinda e Hermenilda, ele passeia pelos cômodos até deparar-se com um álbum de fotografias e ter a estranha sensação de que “no alpendre e nos quartos andasse à caça do álbum” (LINS, 1974, p. 101). Sentado numa rede, detalhe nada insignificante, observa os retratos amarelados e corroídos pelas traças, a maioria de pessoas já mortas. Na descrição das fotografias, a linguagem captura isomorficamente a decrepitude do álbum, registrando, na falha de algumas letras, os danos provocados pelo tempo: “Homens de c éu e bengal , lado a lado, uma pe na estendida e o o har distante (...)” (p. 102). Salta-lhe súbito aos olhos a foto de uma jovem sorridente abraçada a um leão amordaçado. No verso, a inscrição: “Cecília não tem medo de leões”, com o “r” do nome cortado. Neste exato instante, Abel recebe uma série de sinais sonoros inexplicáveis. Ato contínuo, Cecília chega à casa e faz sua entrada na cena do romance:

Ouçõ (na estrada?) sons precipitados, cruzados, rodas e eixos, uma estrutura pesada desmembrando-se. O álbum estremece em minhas mãos. Movimento algum na estrada: a mesma paz. Mas Cecília, a que não tem medo de leões — as grades e a sombra vertical das grades barrando seu vestido amarelo —, abre o portão. Inicia, abrindo-o, uma frase metálica: o tilintar da pulseira no antebraço frágil, com pequenos astros e moedinhas de ouro, o ranger do ferro nos gonzos não lubrificadas, o badalo de bronze na campainha de cobre, suspensa de um arco flexível de aço. Cai a aldrava no encaixe, pesada. O mesmo ruído, o mesmo, de uma jaula cerrando-se. Cecília, a Madona dos leões? (T5, p. 102-103)

Abel, narrador majoritário do Tema T, narra os sucessos acontecidos de um duplo ponto de vista: a) da perspectiva do *Abel de outrora*, envolvido pelos acontecimentos e ignorante do que viria a ocorrer. Este eu-narrado é o sujeito da experiência; b) da perspectiva do *Abel de agora*, depois de um decurso temporal, já *sabedor* do desfecho trágico do seu envolvimento com Cecília. Este eu-narrante atua como voz da consciência.

Esta perspectiva dual abre uma fundamental possibilidade à narrativa de 1ª pessoa: a *técnica prefigurativa de composição*, que se dramatiza mediante a articulação entrelaçada dos seguintes fatores: a) o Abel de outrora *não sabe* os futuros passos do caminhar que iniciou, então segue caminhando e enredando-se, *sem saber*, na fábula fiada pela Morte; b) o Abel de agora *sabe* que todos

os passos que dá no seu caminhar para e com Cecília estavam concatenados desde o episódio da cisterna e *explora este saber*, promovendo uma narrativa impregnada de sinais, presságios, repetições e antecipações; c) mas o Abel de outrora *não-sabe-sabendo* ou *sabe-não-sabendo*, em virtude dos *múltiplos sinais*. Primeiro, a revelação da cisterna; depois, o álbum de fotografias; por fim, os sons de uma estrutura desmembrando-se.

Como se amarra o nó trágico destes passos? Por que é que as revelações não revelam e as indicações, se acenam, não iluminam? É que os sinais são esparsos, distanciados no tempo e aparentemente desconexos. O seu *encaixe* e *conexão* são contemporâneos da *consumação* daquilo que anunciam, de modo que somente se tornam plenamente compreensíveis quando a sua compreensão já não é capaz de evitar a sua realização, vale dizer, quando o sinal deixa de ser *aviso* e se torna *fato*. E há, para os sinais, explicações “razoáveis” que lhes retiram a estranheza e os acomodam no mundo cotidiano e na ordem dos fenômenos habituais, resguardados, por uma espécie de saúde preventiva, do insólito, do inusitado, do inexplicável, do desarrazoado, do exorbitante. O nome “escorregado” “Cercília” se estabiliza como o de Ercília, a tia viúva cujo marido morrera afogado. A “decifração” parece autorizada por circunstâncias adjacentes: a presença da água, a vizinhança do mar, o “mesmo cheiro limoso de cisterna”, o nome Abel compartilhado com o tio. As explicações “aceitáveis” desviam a revelação da sua rota iluminadora, despindo-a de seu caráter oracular e de sua missão profética.

Lançando mão das possibilidades dramáticas da técnica prefigurativa de composição articulada pela narrativa de 1ª pessoa, o quarto segmento do tema de Cecília abre-se com a superposição entre o episódio da cisterna e o evento que terá lugar dezesseis anos mais tarde. Habilmente trabalhada pela perspectiva dual, a narrativa se entranha de *pathos*:

Prostrado no cimento úmido da cisterna, o nome estropiado que articulo é outro – não o de Ercília, a viúva do meu tio – e eu falo de dentro da cegueira. Um cego, ainda. Só quando prendo em minhas mãos o rosto de Cecília, ferida de morte, só então vejo claro: é o seu nome, o seu e não o de Ercília, que desliza no tempo e faz-se audível aqui entre meus dentes cerrados: é a sua vida, a sua, não a minha, que recebe a sentença nesta noite: sou eu que marco a sua hora — e também o lugar, e a circunstância — não me deixando colher, morrer, presa da minha rede. Vultos que eu amo enrijecem, emudecem no seu rosto, volto a sentir, contemplando-a, este cheiro de cisterna, ouço um peixe saltando, ressoam ainda uma vez essas vozes distan-

tes e esses instrumentos já então em silêncio (...). O mar golpeia as pedras, avança, corrói as fundações da praia dos Milagres. (T4, p. 88-89).

O patetismo narrativo é um dos maiores ganhos dramáticos da manipulação engenhosa das *prenoções*. Decorre daqui também a tensa instabilidade espaço-temporal. O “deslizar no tempo”, de que fala o texto, porta-se como uma seta de dupla direção. Os demonstrativos hesitam entre a proximidade e a distância. Quando se diz “aqui entre meus dentes cerrados”, este *aqui é quando?* Pouco adiante, Abel dirá: “Há dezesseis anos de permeio entre esta tarde de domingo na Estrada das Ubaías e a noite em que *sou* tentado a desembarrasar a tarrafa no fundo da cisterna” (p. 89, grifo meu). Passado e futuro se alinham num presente que não cessa de acontecer. O outrora é sempre. Os *dentes cerrados* se pronunciam em ambas as ocasiões. “O mar desfaz-se nas pedras” da passagem pretérita (T3, p. 77) coaduna-se com “O mar golpeia as pedras” do momento posterior, e os dois se perfilam em eco, sem se poder decidir se o futuro copia o passado, ou se o passado já é o futuro que se precipita. O movimento destrutivo do mar, emulando correlativamente os iniludíveis danos do destino, “corrói as fundações”, imagem que transcende a concretude imediata e se desempenha com um grifo imagético que prefigura a corrosão mais definitiva em vias de se consumir, sentido proléptico que dá contornos sardônicos à denominação “praia dos Milagres”.

Realça-se também na passagem citada a questão recorrente do ver e do não ver. A cegueira só se aclara quando o ver já não desfaz o acontecer. Falar de dentro da cegueira dá à palavra do Abel de outrora a ineficácia de um dizer vazio. Por outro lado, a claridade com que vê e fala o Abel de agora porta o estigma da vacuidade de maneira ainda mais pungente por sua impossibilidade de desfazer o selo da morte. Entretanto, salienta-se sobre todos os sinais na passagem acima a própria palavra *cegueira*.

Na onomatopoeia de Osman Lins, assim como na de Ésquilo, os nomes carregam sentidos cledonômicos, oferecendo-se como cifras proféticas portadoras de revelações provisoriamente veladas. Idealizados pela arte onomástica do poeta, os nomes próprios, em particular, se mostram motivados e contêm indicações acerca do desempenho existencial dos nomeados. Cegueira é a própria denominação de Cecília, que se origina do nome romano de família *Caecilius*, proveniente da palavra *caecus*, que significa “cego”. Deste tronco, gera-se em francês o substantivo *cécité*, cegueira. Mas os romanos associavam a *caecitas* não apenas aos cegos, mas também às pessoas dotadas de grande sabedoria. Na Idade Média o nome se popularizou graças à figura de Santa

Cecília, padroeira da música e dos músicos, por ter morrido cantando a Deus. Cria-se então em torno do nome Cecília uma trinca de fatores propiciatórios — cegueira, sabedoria e música — que o ajustam perfeitamente a uma personagem em que coexistem contrastes os mais exacerbados.

O OMINOSO ENCONTRO DE CECÍLIA E ABEL

No final de T5, Cecília acabara de abrir o portão da casa das conducentes, iniciando, com este gesto, “uma frase metálica”. O tilintar de suas pulseiras se mistura com o ranger do ferro nos gonzos do portão e com o badalo de bronze da campainha de cobre, sequência de sonoridade áspera e rude que se orquestra em acordo fônico com os sons vindos do futuro que Abel acabara de ouvir. Transposto o portão, este se fecha, com estrépito: “Cai a aldrava no encaixe, pesada”. A frase seca e brusca é semeada de indícios. O monossílabo inicial assinala a queda, que ressoa em eco no substantivo em-*cai*-xe. A palavra “aldrava” inscreve o travamento no encontro consonantal iniciado pela dental. O adjetivo “pesada” apostado ao final confirma a queda e, preponderando sobre as demais palavras, promove o ocaso. A sonoridade clara e aberta da frase ominosa, contudo, com seus oito /a/, contrasta com o anúncio sinistro de que é mensageira. Os contrários que assim se reúnem e se acoplam também dizem Cecília.

A noção de encaixe é central nesta passagem. Os caminhos de Abel e Cecília estão prestes a se cruzar, de modo que os fios que vinham tecendo o seu encontro se alinham em conjunção. Os elos da trama se ajustam. A frase seguinte repercute o fechamento do círculo que os enreda: “O mesmo ruído, o mesmo, de uma jaula cerrando-se”. É digna de nota a ênfase na recorrência do ruído. Superficialmente, comparam-se o fechar do portão e da jaula. Indicia-se, porém, que o ruído metálico de agora nomeia outro fechar e outro soar, ainda silentes nas malhas do porvir.

Em T6 Abel e Cecília finalmente se conhecem. A frase metálica continua a retinir na cantata da linguagem: “O leve e ritmado som dos sapatos de Cecília, com saltos de latão, **p**ercute no **p**iso do **a**lpend्रे (...) O gato, na **p**orta, **p**ousa a **p**ata no chão, os **p**ássaros soltam o canto (...). Também o canto dos **p**ássaros soa, nítido, metálico” (p. 114). Hermelinda/Hermenilda, em contínua permutação, fazem as apresentações. Abel fica sabendo que Cecília trabalha com serviço social, e ela, que Abel é homem das letras e dos livros. Chamam a atenção de Abel “a língua de Cecília, leão lascivo” (p. 114), e o contraponto de seus olhos, em que esvoaçam “abelhas solitárias” (p. 114), mas também “zumbem leões negros e velozes” (p. 115).

Súbito, interceptando a narração de Abel, irrompe a fala das conducentes. O laço urdido com a sua “ajuda malsã”, dizem, começa a apertar-se (p. 115). As

emissárias de Hermes verificam o interesse de Abel e percebem a sua surpresa ao constatar as incongruências no corpo da moça: “Logo ele a verá de um modo novo, vária e múltipla, habitada na carne por visões ou corpos — e sob reverberações, como aclarada pelo Sol rebatido em mil faces oscilantes” (p. 115). A prolepse é oportuna: no corpo de Cecília reside o seu maior segredo.

“Ser cambiante e povoado” (T16, p. 286), cujo corpo é habitado de seres, Cecília é ela e outros: “Dez mil homens estão na sua carne: como no centro de um olho atônito (...). Dez mil homens, ataviados com suas próprias fábulas. No seu corpo, há corpos” (T11, p. 195). Os corpos dentro do seu corpo agem segundo seus próprios impulsos: homens e mulheres simples, entregues a seus afazeres domésticos, sobre os quais ela não exerce nenhum domínio. Cecília acolhe e alberga o outro em si. Esta é uma forma poética e visceral de *materiarizar* o ser ela uma assistente social.

“Cecília, portadora de corpos, romã de populações, não é — ao contrário de mim — um ser à margem”, reconhece Abel em T12 (p. 210). Ela é “corpo e — ao mesmo tempo — mundo” (T11, p. 195). “São seu corpo e esses corpos (...) corpos e espaço circundante, são corpos e também atmosfera — uma atmosfera aprazível, umbrosa e repassada de odores frutais” (T16, p. 287). Há ecos da Grande Mãe, a suprema divindade do Mediterrâneo Oriental antes do florescimento da cultura grega, no corpo abrangente e inclusivo de Cecília. Deusa das florestas milenares, das montanhas, dos planaltos escarpados, cujo ventre prodigaliza uma numerosa e variada fauna silvestre, a Grande Potnia é representada com seios proeminentes, ancas largas, umbigos enormes, rodeada de animais, ladeada de leões, cingida de serpentes e acompanhada de touros, cervos e leopardos. Personificação do sagrado, todas as coisas que existem só se tornam reais na medida de sua participação no corpo da deusa (PESTALLOZZA, 1965).

No corpo de Cecília, o elemento humano sobrepuja o dado natural, mas a alusão à romã e os odores frutais que dele promanam são remissões inequívocas, que lançam a figura de Cecília num circuito mítico de profundas implicações. A romã de imediato a associa a Perséfone, a jovem *Koré*, que colhia flores no campo quando a terra foi subitamente fendida e a estrada para o mundo subterrâneo, aberta, dando passagem àquela que viria a consumir bodas com Hades, o senhor dos mortos. No reino mortal, a deusa recusou-se de pronto a comer, mas acabou aceitando ingerir algumas sementes de romã, gesto que a vinculou para sempre às profundezas catactônicas. O inaplacável sofrimento de sua mãe, Demeter, que trouxe desolação e esterilidade a toda a natureza, levou Zeus a interceder junto a seu irmão Hades para que devolvesse a moça. Com a mediação de Hermes, Perséfone retorna, mas não mais

como a donzela, e, sim, como *aquela que morreu* — a “infinitamente morta”, para adaptar uma imagem de Rilke³ — a que conheceu o sexo, a separação e a morte. A imagem rilkiana do “fruto de doçura e treva”, referente à Eurídice no poema “Orfeu. Eurídice. Hermes” também se mostra ajustada à Cecília⁴.

A descida de Koré ao mundo ífero permaneceu para sempre envolta em mistério. Seu retorno não é definitivo, porque o acordo entre Zeus e Hades previa que ela voltasse ao mundo das trevas e lá se domiciliasse por tantos meses quantas sementes de romã ela havia comido, quatro, de acordo com algumas versões do mito, seis, segundo outras. Se o seu regresso é um renascimento, argumenta o mito de modo poético mas explícito, este não se separa da morte nem pode dispensá-la, porque a morte é o fundamento abissal deste renascer. Tampouco foi a romã escolhida aleatoriamente. Fruta de polpa vermelhíssima e de múltiplas sementes, ela evoca a vulva e repercute inúmeros elementos ligados à mulher, como a fertilidade, o sangue vital da menstruação, o desejo e a sexualidade especificamente femininos. Emblema solar, que representa, por sua cor e forma, o útero materno, a romã porta também o *outro lado*, a face mortal permanentemente conectada à mansão dos mortos. Também é dual a relação que entrelaça Demeter e Perséfone. Em Eleusis, na Grécia antiga, celebravam-se os Grandes Mistérios das *Doas Deusas*, a Mãe e a Filha. A ênfase era dada à dualidade, mas, explica o mitólogo Carl Kerényi, no momento mais íntimo e secreto do culto, as *Doas* tornavam-se *Uma* (KERÉNYI, 1967, p. 28). Demeter é simultaneamente *Koré* (moça donzela) e *Gynaikós* (mulher madura) (JUNG/KERÉNYI, 1951, p. 247). O que esta simultaneidade exprime é o incessante nascer da vida do seio da morte. A unidade-na-dualidade suscita a visão da feminina fonte da vida. Na mulher, as duas pontas da vida atam-se e estão *sempre* presentes, de modo que o fluxo vital pode ser *experimentado* concretamente como uma corrente que flui do mais longínquo passado até o futuro mais remoto. Intelectualmente aprendido como um fato racional, este conhecimento não proporciona nenhum benefício existencial. Passionalmente adquirido como *realidade vivida*, o conhecimento passa a constituir a experiência material e dinâmica da *existência dentro da morte*.

A rede de relações acima estabelecida antecipa que a inclusividade acolhedora e generosa do corpo de Cecília oculta e resguarda um segredo mais profundo. Os dotes que esbanja e os dons que prodigaliza têm um fundamento mais recôndito e originário: a sua duplicidade.

Em A12, Abel fica encantado com a explicação fornecida por Anneliese Roos sobre a “birrefringência ou refração dupla” (p. 98). O fenômeno consiste na criação de dois raios refratados a partir de um único raio inicial. Um dos raios se diz *ordinário* porque obedece às leis regulares da refração; o outro, raio *ex-*

3 “*die unendlich Toten*” é a imagem rilkiana, que o intérprete francês traduz por “*les infiniment morts*”. Décima Elegia de Duíno (RILKE, 1943).

4 No poema “Orfeu. Eurídice. Hermes”, Rilke reporta-se de modo flagrante à identificação de Eurídice com Perséfone e escreve versos profundamente significativos, em que os aspectos mortal e vegetal de Perséfone/Eurídice aparecem imbricados de maneira inextricável. Neles se podem ler, talvez, os misteriosos odores frutais do corpo de Cecília. Ei-los, na tradução de Ronaldo de Melo e Souza: (...) a guiada pela mão do deus, / o passo tolhido pelas vestes fúnebres / incerta, branda, sem pressa. / la dentro de si, como suprema esperança, / e não pensava no homem que ia à frente / nem no caminho escalonado rumo aos vivos. / Estava em si. E o estar morta / dava-lhe plenitude. / Como um fruto de doçura e treva, / estava plena em sua grande morte, / tão nova que nada entendia. // Entrara em nova adolescência / inviolada: seu sexo era / botão em flor no entardecer, / e suas mãos eram tão alheias ao enlace / que mesmo o toque suave / do levíssimo deus que a guiava / a magoava como ousada intimidade. // Já não era a mulher loura / divulgada nos cantos do poeta / nem aroma e ilha do largo leito / nem propriedade desse homem. // Estava solta como seus cabelos / liberta como chuva que cai / exposta como copiosa provisão. // Agora era raiz. (...) (SOUZA, 2010, p. 90).

traordinário, tem um índice de refração que depende de seu vetor de propagação no meio birrefringente. Dado a desdobramentos e conexões, Abel vê na birrefringência “fenômeno ao mesmo tempo real e ilusório: a imagem se abre, duplica-se, é uma e duas”, e nela suspeita a possibilidade de se avizinhar daqueles eventos que “vagam, no universo, (...) tão fugidios e silenciosos que não podem ser classificados e nem mesmo notados” (A 14, p. 128). “O mundo”, ele finaliza, “está cheio de reflexos e concentrações” (A14, p. 128).

A birrefringência revela-se um conceito prenhe de potencialidade hermenêutica dentro do universo do romance. Sempre que um termo desentranhado das malhas da própria obra pode ser elevado à categoria de conceito poético capaz de elucidá-la, a obra se credencia como instauradora de uma poética própria e peculiar. O ato poético se acrescenta de um desempenho metapoético. A noção de birrefringência ajusta-se admiravelmente a uma obra na qual a DUPLICIDADE tem função nuclear, manifestando-se não apenas no plano temático, mas também na tessitura narrativa, na elaboração arquitetônica e na construção formal. O próprio Tema T é conduzido por uma duplicidade de narradores — Abel e as conducentes — que, por sua vez, são duplas.

A duplicidade de Cecília vai-se aos poucos divulgando para Abel. Em T7, ele vê simultaneamente “duas Cecília e uma sobressai da outra ligeiramente” (p. 131). Percebe que “os dois rostos de Cecília, idênticos, não olham exatamente na mesma direção” (p. 131). Em T13, buscando decifrar o ser duplo da jovem, Abel surpreende, “dentro dos olhos de fêmea, outros dois olhos”, que se lhe afiguram “viris” (p. 231). Antes ainda da completa decifração de sua duplicidade, vem-lhe a certeza de sua plenitude e inteireza: “Em Cecília, conciliam-se contrários. Solidão e multidão. Delicadeza e força. Doar e receber. Direito e avesso. Enfim: íntegra. Considero-me, ante ela, um ser desfalcado” (T13, p. 233-234).

Em T14, Abel tem um sonho premonitório no qual Cecília se lhe desvela “nua (...) com seus cabelos curtos e seu corpo de efebo guarnecido de seios, seguida por uma coorte de leões” (p. 254). Logo a realidade confirma o sonho, e a duplicidade de Cecília revela seu nome: androginia. Fascinado, Abel a exalta: “(...) o sexo dúbio e duplo de Cecília. Verso e reverso. Bainha e faca” (T15, p. 264). Vem-lhe à memória o “rito arcaico” que várias vezes nele se cumprira, à borda da cisterna, no local onde mais tarde a Cidade o incitaria à busca: “raspo as coxas (tenho doze ou treze anos?) e escondo entre elas o pênis ainda infantil. (...) Passo a mão esquerda, de menino, na pele raspada e no púbis castanho; com a direita, feminina, aperto o imaturo sexo invisível, dobrado para trás, oculto entre as coxas” (T15, p. 267).

A androginia é a condição de possibilidade da multiplicidade que o corpo de Cecília hospeda e outorga. Ao se reportar à androginia, buscada e repro-

duzida, como um *rito arcaico*, o caráter *originário* e *ancestral* desta condição é realçado. O significado simbólico da androginia, que o próprio romance convida, ratifica seu valor sagrado.

Acode a este contexto a lenda de Rebis (*res bina* = coisa dupla). Deus teria criado Rebis, um ser hermafrodita e perfeito, à sua imagem e semelhança. Depois, enciumado do seu poder, tê-lo-ia dividido em dois sexos, para enfraquecê-lo. Ficou, contudo, nos seres divididos a reminiscência da perfeição perdida, razão pela qual procuram, unindo-se, restaurá-la. Na Alquimia, este ser duplo tem implicações fundantes: “Nos códices alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício” (T15, p. 270). O narrador Abel estabelece mais uma conexão, que amplia e adensa o sentido da androginia: “Um símile se impõe, por tudo isto, entre o andrógino e Jano, deus bifronte. Encontrando-o, adquirem as minhas relações com Cecília, assim o julgo, uma expressão insólita e mesmo assustadora” (T15, p. 270). Jano, deus que contém os contrários em si mesmo, preside tanto ao Caos quanto ao Cosmos:

Os dois rostos de Jano, gravados em tantas efigies monetárias, representam, leio talvez em Ovídio, um vestígio do seu estado primitivo: nas trevas, onde o mundo ainda não existe, quando tudo é pesado e leve ao mesmo tempo, Jano, deus dos limiares — e portanto das partidas e das voltas — chama-se Caos. Lige-se, simultaneamente, à ordenação e à desordem. Minhas indagações, neste caso, estão inscritas em Cecília? (T15, p. 271)

O relacionamento amoroso com Cecília dilata enormemente o alcance das aspirações carnis, espirituais e filosóficas de Abel. “Este amor”, percebe, “é magnificado com a circunstância de que no corpo de Cecília (Cecília: corpo e corpos, homens e mulheres, suas fábulas), eu ame de modo uno, não perturbado pela interferência purificadora — distanciadora, portanto, do espírito, seres numerosos e concretos” (T15, p. 270). A androginia acrescenta, pois, ao encontro dos dois “novos e provocadores significados”, prenes “de lembranças oculatas, de sugestões simbólicas e de nexos ainda não discerníveis” (T15, p. 270).

A doação de Cecília a Abel alcança o máximo de suas possibilidades quando da conjunção carnal. Ao penetrá-la, Abel é “admitido ao mundo do seu corpo” (T16, p. 286) e vive uma experiência vertiginosa de conhecimento. O corpo de Cecília é todo um cosmos que se oferta inteiro a Abel. Fundem-se, no conhecê-la em carne, vida, amor, sexo e conhecimento. Como este conhecimento não se adquire pela consciência, mas pela *experiência*, ele não é teórico, dissociado, isento, mas trágico, passional, encarnado, vivo. E porque não se

resolve na mente, ele (se) lança ao abismo, à vertigem, à queda, ao caos. Professa-se romanescamente uma teoria do conhecimento em que vida, pensamento e sexo não se divorciam.

Sob o sortilégio do intercuro amoroso de Abel e Cecília, o mundo se torna andrógino e transgênero. Pequenos animais, “leves como palavras”, voam ao redor dos amantes, seus gêneros trocados: aranhas, formigas, lontros, grilas, rãos, camarãs, lesmos, escorpiãs, cantáridos (T16, p. 287-288). Abel penetra e é penetrado. Todos os atos potencializam-se duplamente. A androginia transgeneralizada pode ser o *efeito propiciatório* do amor de Abel e Cecília. Pode ser também o *estado natural e originário do mundo*, perdido nos longes do tempo e somente manifesto em raros momentos de *encaixe* e *conjunção*, como o agora celebrado pela convergência festiva dos dois amantes.

A fábula fiada pela Morte, contudo, caminha *pari passu* com os desdobramentos alvissareiros do amor de Cecília e Abel. Pressentindo-o, albergando em si mesma a iminência deste fim como uma prenoção, Cecília faz a Abel a estranha proposta: “E se nos matássemos, Abel? (...) Seria perfeito, não acha? Ascensão e explosão. Um fim luminoso” (T16, p. 290). Intuitivamente, a moça percebe a morte como consumação e apoteose do amor, e, porque a acolhe, não a vê como treva, mas como luz.

O entrelaçamento de vida e morte se proclama ainda mais eloquentemente na fábula do ovo e na gravidez de Cecília. Segundo a fábula, “concebida na fome e na loucura” por uma das assistidas de Cecília, “há, em algum ponto do mundo, um ovo (...) onde Deus guarda um grão de claridade”. Se todos os fogos do universo se apagarem, a um gesto de Deus o ovo se romperá e “dele sairá voando um pássaro cheio de chispas”. Porque pode o mundo sempre reincidir nas trevas, dentro deste pássaro “há um ovo, onde Deus esconde a claridade” (T16, p. 291-292).

O mesmo caráter cíclico e a construção em abismo se podem invocar a propósito da gravidez de Cecília. Dentro dela há um embrião, mas um outro embrião, “de gestação mais curta” (T17, p. 308), urde uma fábula contrária à fábula do ovo que ela carrega em si. Este outro embrião, que se forma concomitantemente àquele em seu ventre, envolve a ela e a Abel e “está maduro” (T17, p. 310). O parto deste embrião é a morte de Cecília e o luto de Abel, mas é ele também que os faz “luminosos”, justamente porque a “sua plenitude tem de coincidir com o minuto preciso do desfecho” (T17, p. 308). Como se chama este embrião, indaga Abel, “Aleluia? Glória? Exultação?” (T17, p. 308). Certo é que seu apogeu e sua ruína convergem. A vida só se realiza em sua inteireza máxima quando se alinha com a morte.

Os sinais e presságios contidos nestas ocorrências indicam que o fecho da frase metálica é iminente. No dia em que Sol e Lua passeiam juntos em seus

cursos separados (T17, p. 309) — como as escadas de Chambord⁵ — sobre o campo dúplice de Gêmeos — a adequação cósmica é notável — a trama fatal se conclui. Conectam-se a rede presa no fundo da cisterna, dezesseis anos antes (T2, T3), e o cabriolé sem cocheiro guiado pela Morte: “À distância, rede lançada na cisterna do mundo, surge, vindo da praia, um cavalo puxando um cabriolé descoberto” (T17, p. 310). O vínculo fica ainda mais explícito: “A mão que vai tomar as rédeas do animal e fazê-lo recuar em direção ao aclave de pedras (...) é a mesma — pérfida e desta vez mais ativa — que segura no fundo da cisterna a rede” (T17, p. 311-312). O acidente com a carroça — ruídos de rodas e eixos desgovernados (T5, p. 102) — encerra a frase metálica e provoca o desfecho trágico da fábula fiada pela Morte.

Tudo é luz e júbilo neste dia, contudo. O corpo de Cecília é “inundado por uma alegria que jamais externou de um modo tão pleno e evidente” (T17, p. 311). Reveste-a uma “fulguração que cega” e ela “esplende mais” que o amanhecer de maio. Seu nome se esbanja na ofuscante claridade que toma a natureza. Assim Cecília, transbordando luz, morre, e espargue luminosidade pelo mundo como o pássaro da fábula do ovo.

Com a morte de Cecília, Abel, de súbito, atravessa um pórtico, um limite (T17, p. 312). Jano, deus dos limiares, manifesta-se na narrativa. Cecília se revela plenamente como meio-do-caminho, rito de passagem na busca de Abel. Este desempenho liminar da jovem andrógina já o sabia Abel: “Ela, Cecília, pode quando muito ser uma parte do percurso que me conduzirá ao termo da procura” (T13, p. 231). O sabê-lo não lhe aplaca, todavia, a dor da travessia. Revoltado, em fúria, sacudido pela *hybris*, Abel profere um longo e violento discurso escatológico. Se fora exacerbada a sua resposta à separação de Roos — “Ejaculo meu ódio, meus testículos soluçam, choro pelo pênis, ouço-o gemer” (A21, p. 298) — a reação agora é muito mais extrema, retumbante e aniquiladora. Abel lamenta o irremediável desamparo dos entes “enfermos e famintos, gente sem vez” (T17, p. 313), que o corpo compassivo de Cecília resgatara. Vê a Terra rodeada por “um hálito hediondo de peidos, de cus arrombados e sujos” (T17, p. 313). O sagrado é profanado, os velhos valores são vomitados no abismo. Conspurcar, aviltar e envilecer traduzem a fala imediata de suas entranhas convulsionadas por emoções elementares. A vida se reduz a “merda e breu” (T17, p. 313). O mundo se desfaz em podridão, blasfêmia e asco. Em consonância com a disposição feroz de Abel e como reiterado correlato objetivo desde o episódio da cisterna, “o mar bate nas pedras” (T17, p. 314).

No entanto, na sequência estrutural do romance, o incessante giro da espiral traz, como ato contínuo à diatribe de Abel, o primeiro segmento, E1, do tema intitulado “☉ e Abel: ante o Paraíso”. O *descensus ad inferos* vertiginoso

⁵ Em A12, Abel, estabelecendo uma ligação entre o fenômeno da birrefringência e a dupla escadaria no centro do castelo de Chambord, observa a Anneliese Roos: “Duas pessoas que usem ao mesmo tempo, Roos, essas duas escadas helicoides, veem-se mas não se encontram. Talvez ali esteja escrito, ou esboçado — eis o que desejo dizer-lhe e não consigo — o destino de muitos. (...) Tanto uma escada como outra levam a belos aposentos, com leitos baldaquinados. Mas uma mulher e um homem só podiam ocupar a mesma cama se subissem a mesma escada” (p. 99).

samente experimentado com a morte precoce de Cecília é, como nos antigos mitos cretenses do labirinto, uma travessia para algo maior, uma rota ascensional. O labirinto, associado à jornada espiralada ou meândrica ao mundo subterrâneo, era tido, nos ritos de iniciação, como um lugar de morte, mas morte que leva a um renascimento ou nascimento autêntico. Uma vez superada “a decisiva guinada no centro” (KERÉNYI, 1976, p. 96) — onde o iniciando era obrigado a perfazer a rotação completa sobre seu próprio eixo a fim de prosseguir no circuito — o labirinto revelava sua verdadeira natureza: uma passagem para a luz (KERÉNYI, 1976, p. 94). O lance mortal do meio-do-caminho é determinante. Ele desorienta para guiar. Não haveria a possibilidade de incursão no Paraíso sem a vivência labiríntica desta descida. Aqui também podem-se ouvir ecos de Perséfone, a Senhora do Labirinto, em Cecília. O expediente estrutural da justaposição de T17 com E1 confirma de modo sorrateiro, mas eloquente, direto, a liminaridade, confeioada a Jano, de Cecília, na trajetória existencial de Abel. E comporta, este recurso, dentro do romance e especialmente dentro de um Tema da índole do Tema T, a potencialidade de um augúrio, um vaticínio, um presságio feliz.

BIRREFRINGÊNCIA E PERSPECTIVA DUAL DA NARRATIVA

Engenhosas manobras de birrefringência impactam a narrativa do Tema T, ocasionando um efeito geral de palíndromia. Em T5, Cecília atravessa um pórtico ao conhecer Abel (“abre o portão. Inicia, abrindo-o, uma frase metálica”) (p. 103); em T17, com a morte de Cecília, é Abel quem atravessa um pórtico (p. 312). Inúmeros sons metálicos retinem na frase que deflagra a fábula fiada pela Morte; uma orquestração metálica preside ao acidente fatal que a fecha. Sons precípite abrem a frase metálica; fecham-na precípite sons. O quiasmo palindrômico se traça porque o abrir já é um fechar: “Cai a aldrava no encaixe, pesada. O mesmo ruído, o mesmo, de uma jaula cerrando-se” (p. 103). A replicação enfática antecipa profeticamente o segundo advento sonoro. O futuro é apenas a revelação retrospectiva do passado, dentro do qual, como numa jaula, já está encerrado.

O saber, no drama de Abel, também sofre uma dupla refração, desdobrando-se num não-saber e num saber-sem-saber-que-se-sabe, que se desenvolvem lado a lado, dotando a narrativa do Tema T de uma peculiar pregnância narrativa. Numa narrativa de 1ª pessoa, em que o eu se biparte em dois, o eu-narrado é normalmente a voz do arrebatamento emocional, enquanto cabe ao eu-narrante a voz ponderada do distanciamento crítico. O que se verifica na narrativa do Tema de Cecília, no entanto, é que *ambos* são perpassados de profunda emotividade. O *Abel de outrora* é tomado de emoção por estar viven-

ciando os acontecimentos de um amor que nasce carregado dos bons augúrios do encontro, da mútua completitude e da convergência feliz. Este Abel *sofre por não saber*. O Abel de agora é sacudido emocionalmente por já saber que aquele amor estava marcado e prenhe dos péssimos agouros da interrupção precoce. Este Abel *sofre por saber*.

O Abel de outrora, contudo, *sabe sem saber* que aquele amor era tingido de morte. Se não lhe lembrara o nome da cisterna por ocasião do nome da fotografia, os sons iniludíveis da estrutura a desmembrar-se tentam acordar-lhe a *sabedoria dormente*. E de outras vezes sons metálicos lhe acorreram, em vão, do fundo do futuro, dos ocos do passado. No sonho que o oprime em T7, tudo de repente escurece. Dói-lhe a perna, o ombro fica dormente, e “um barulho de ferragens rolando sobre lajedos” ressoa no quarto, tão desatrelado de qualquer contexto, que Abel se indaga: “Existem a dor, a dormência, os lajedos, os ferros?” (p. 133).

Testemunha do iniciar-se profético da frase metálica, o Abel de outrora vê sem enxergar e ouve sem escutar. Ele é o ciente insciente, o cômico inconsciente, o sapiente insabedor. O Abel de agora é o sabedor cujo saber de nada serve. Um não tem a sabedoria do seu saber; ao outro, nada mais aproveita, por tardo e extemporâneo, o saber desta sabedoria. Este cruzamento de saberes infecundos, de vidências cegas, de signos em busca de um significar, cria uma rede de ambivalência e paradoxo que modula tragicamente o Tema T.

Sentimo-lo de forma pungente ao longo de todo o Tema, particularmente em T17. Ao reviver o derradeiro instante, o Abel de agora se mortifica e se lamenta pela cegueira de outrora:

Quando a rede fica presa no fundo da cisterna, adivinho de quem são as mãos que atuam sob as águas, na treva. Aqui, ao lado de Cecília, à luz do dia que começa, inebriado, cumulado de bens, convicto de nossa imunidade e desdenhoso da Morte, do seu raivoso poder anulador, como pressentir, neste veículo sem guia, a presença da Mulher com um lado do rosto esvaziado? (T17, p. 310-311).

Inúteis os sinais pressagos. Não lhe vaticinou o coração na hora extrema. Seguiam Abel e Cecília, “dedos enlaçados”, por entre velhos escombros da Praia dos Milagres — “pedaços de paredes meio enterrados na areia, restos de portas ou de vigas, lajes quebradas, ferragens” — mas só “vagamente” os atingia “essa advertência das coisas” (p. 311). Prestes ao desfecho, todas as peças da engrenagem se põem a postos: “Existe a luz do Sol, existem as pedras, o cavalo, a carroça, existimos nós” (p. 309). A aldrava, contudo, ainda não ca-

íra no encaixe: “Falta, porém, o encontro, a junção” (p. 309). Impotente no agora e no outrora, Abel ainda se reporta ao não-ato, iludindo-se de um poder que jamais lhe esteve nas mãos: “(...) os fios que eu poderia ter embarçado, cortado, na noite em que estou junto à cisterna, pronto para mergulhar e morrer” (p. 309). A presentificação do passado (“noite em que *estou...*”), a eternização da vigência deste presente em que se jogaram os dados, não o salva. Só resta a vácuca exortação do agora ao outrora: “Fruí enquanto podes (...). O embrião ainda não alcançou seu pleno desenvolvimento” (p. 309).

O embrião, todavia, “alcança a plenitude”, e Abel e Cecília chegam “ao ápice” (p. 309). Desvelam-se, enfim, todas as conexões. A rede, porém, já está rota: “Tu e a rede, Abel. Por que não mergulhas? Urros apagados de leões” (p. 312). Fim e início se espelham. “Tudo se tece e se encontra” (p. 309). A fábula se anela. As estranhas e enigmáticas palavras das conducentes em T9 já não profetizavam sibilamente, no encoberto da charada sonora, o traçado palindrômico deste amor? “*Rasga o retrato na ribalta, Roderico rude*” (p. 158) / *Rude Roderico, ris do redingote da rã?*” (p. 159). Do início para o fim, a sonoridade em /a/, /e/, /i/, /o/, /u/ se vai fechando. Mas há o reverso, a previsão do Paraíso. A sonoridade, então, de trás para frente, em rota ascendente, se vai gradualmente abrindo. O /a/ inicial é aberto. O /a/ final, porém, tem a claridade um tanto constrita pela nasalização. Antecipa-se aqui, absconsamente, para além do Tema T, que o ingresso no Paraíso será, ele também, mesclado e impregnado de morte?

A repercussão imediata da dupla emotividade do eu desdobrado de Abel é que o Tema T se desenvolve sob o signo dual do luminoso acínio e do trevo declínio. Em decorrência disso, ele é duplamente tensionado pelas emoções contrapostas da alegria e da tristeza, da distensão vital e da contração mortal, da entrega desmesurada ao raro amor que se anuncia e do sinistro pavor diante do Destino que se delineia. Ambivalente, densa, intensa, a narrativa é dramaticamente empuxada nas direções contrárias de um eu esperançoso e de um eu desesperado.

O leitor acompanha a narrativa no duplo compasso do envolvimento eufórico do Abel de outrora e dos avisos disfóricos do Abel de agora. É justamente sobre ele, leitor, que mais incide o duplo impacto da narrativa carregada de esperanças e agouros. O leitor responde entusiasmado à aproximação ditosa de Abel e Cecília, mas se retrai temeroso e aflito diante do precipitar-se dos acontecimentos. No que concerne à narrativa, o saber e o não-saber caminham a par um do outro. Da perspectiva do leitor, o saber antecipado oclui a inocência do não-saber, razão pela qual, embora vibre com a relação dos dois personagens destinados, padece, ao mesmo tempo, a agonia por este saber que, sem

que fosse solicitado, lhe foi conferido. É dupla, portanto, também, a emoção responsiva do leitor, bipartida entre a adesão festiva e a retração angustiada.

Sobre o leitor, a técnica da prefiguração antecipatória tem efeito magistral. O leitor não coincide nem com o Abel de outrora, nem com o Abel de agora. O de agora já sabe como tudo vai se dar; o de outrora esquece os sinais que ocasionalmente lhe falam. O leitor não sabe, nem esquece. O desfilar-se da fábula aproxima-o do fim fatal. Os lances correlatos, as tramas associadas, o desviam e o distraem. Mas ele não esquece. Pressente a proximidade recôndita de algo sinistro e ameaçador. Por permanecer indefinida, porque ainda irrealizada, mas na iminência de se realizar, a ameaça se potencializa. Todo o desdobrar-se do Tema T é pontuado pelo sortilégio desta sentença, que mantém o leitor em suspenso, presa da emoção dúbia do encantamento e do temor.

A duplicidade do Tema de Cecília é, portanto, radical. São duplos não apenas Cecília, pela androginia, Abel, pelo desejo de sê-lo e pela bipartição do eu, Hermelinda e Hermenilda, conducentes do encontro alegre e lutuoso de Cecília e Abel, mas é dupla a própria narrativa, comandada pela perspectiva dual do saber e do não-saber. Birrefringente, a técnica prefigurativa de narração tece um *narrar bifronte*, que caminha simultaneamente para frente e para trás. Como o deus Jano, como a anfisbena, a narrativa do Tema de Cecília olha ao mesmo tempo para diante e para trás e caminha concomitantemente nas duas direções. O avançar do envolvimento de Abel e Cecília se dá, paradoxalmente, pelo paulatino e progressivo *desvelamento retrospectivo* dos prenúncios cifrados e dos encobertos presságios. Cada passo adiante não só aproxima a narrativa do seu começo, como a elucida para trás. A narrativa progride no sentido de se encontrar com o seu ponto de partida. O labirinto é, também, uma “trilha confusa, difícil de seguir sem um fio, mas que leva, apesar de seus giros e curvas e desde que não se seja devorado no ponto médio, de volta ao início” (KERÉNYI, 1976, p. 93), o que o aparenta à forma do palíndromo. Se a configuração palindrômica é a verdade maior do livro — nos planos temático e estrutural — e por isso afeta todos os Temas, em nenhum o patetismo é tão exacerbado, pela gravidade trágica do não-saber, pela ronda insistente da Morte e pela implacável rede de augúrios que o circunscreve.

A modo de encerramento deste estudo, tomo como ilustração mais detalhada da birrefringência narrativa a cena axial no velório do Tesoureiro, pai adotivo de Abel, em T11.

O Abel de agora, condutor da narrativa, *sabe* que a cena do velório — o morto no centro, sua mãe e sua irmã Dulce ao redor — parece ser a cena axial, *mas não é*. Algo muito maior, infinitamente mais grave, a inclui e transcende:

O silêncio, como que à distância, respeitoso — crianças de mãos dadas, um círculo — rodeia as duas mulheres e o morto. Esta, para todos, a cena axial. Quanto nos iludem as evidências! O morto e o silêncio na sala, a chegada e os atos de Dulce e da mãe, a concha (nela, Dulce e o irmão talvez ouvissem, na infância, o rumor das mesmas águas, o Tempo, com os eventos do mundo, incluindo esta hora), tudo apenas coincide — e só coincide — com um evento maior, a ponto de cumprir-se. Um evento discreto. (p. 195).

O Abel de outrora, protagonista dos eventos ainda em curso, está entre os que se iludem com as evidências. Pouco sabe das articulações que, naquele mesmo e próprio instante, se tramam e se atam, envolvendo e enredando a ele e à Cecília. E de qual Abel, nos interstícios do Tempo, é a divagação entre parênteses? A ambivalência temporal da narrativa autoriza a dupla suposição de que o Abel presente ao velório se evade naquele pensar e/ou de que o Abel que hoje o recorda tira-lhe percepções que o distendem.

No instante seguinte, Cecília entra e domina, torna-se o vértice, o núcleo, o centro. Esta, sim, a cena axial. Na passagem abaixo, superpostas, soam as vozes do Abel de agora e de outrora. Birrefringentemente, a narrativa se refrata. É de notar a refração da própria claridade:

Ressoam passos no alpendre, leves, aproxima-se alguém com saltos de metal e não vem só, Dulce tira do bolso o búzio nacarado, (...) com sua espiral misteriosa — e o depõe com ternura sobre o umbigo do morto. Então, levanto os olhos. À porta, em meio aos vultos que as velas e a luz da manhã muito clara, filtrada pelos vidros alegres das bandeiras, banham numa espécie de irrealidade, vejo, entre os vultos permutáveis de Hermenilda e Hermelinda (mas vejo apenas o que posso ver, a cândida superfície do evento), Cecília a alguns passos de mim, presa, após mil voltas, na rede cuidadosamente urdida, Cecília, (...) igual a ninguém, atraída pelo morto — esse chamariz — e lançada de uma vez por todas na área das alegrias e males dos quais me cumpre ser o portador, o correio, o provedor, o instrumento, a mão (p. 195).

A longa citação se justifica. Palavras, vírgulas, travessões, parênteses, apostos, exorbitam, aqui, de sentido. Todos os lances do texto, falados ou silentes, são portadores. A voz mais audível é, sem dúvida, a do Abel de agora, até porque, como narrador, é sempre ele que fala. Mas aquele que soa entre parênteses e

só consegue ver “a cândida superfície dos eventos” é o Abel de outrora. Se já é birrefringente a refração do eu em narrante e narrado, o efeito se acentua porque sempre só se ouve a voz do segundo *dentro* da voz do primeiro. Cria-se uma espécie de ressonância acústica, análoga à birrefringência. Quem não vê é o Abel de outrora, mas quem vê que ele não vê é o Abel de agora. Irônico e trágico, o jogo onipresente da cegueira e da vidência se impõe. E o leitor é aquele que vê que um Abel vê que o outro não vê, confirmando a potenciação do impacto sobre ele e multiplicando sempre mais complexamente o fenômeno das refrações e dos reflexos.

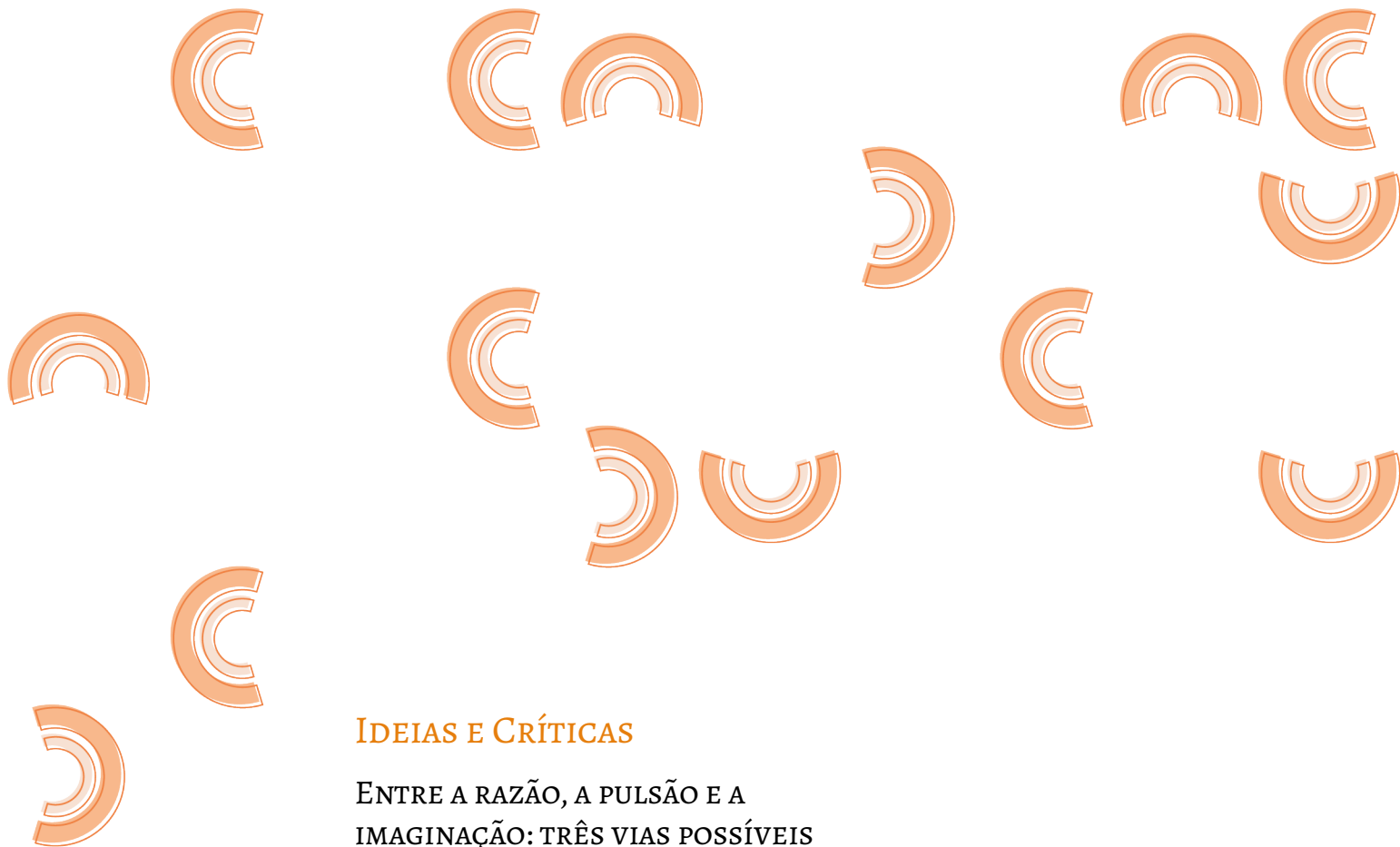
Atua também muito marcadamente na passagem transcrita a rede de pressentimentos, presságios e avisos com que abrimos este trabalho. A teia segue em ação. O leitor se angustia com a aproximação célere do que se avisa. O que se avisa se avizinha. A chegada ruidosa de Cecília com “saltos de metal” percutidos no piso do alpendre dá prosseguimento à frase metálica. O chegar-se de Cecília e o avizinhar-se da sentença fatal, coordenados, convergem um no outro, atraem-se, mutuamente se propiciam, chamariz um do outro. Propositadas, lá estão as conducentes. E não nos escapa o emprego sintomático de palavras e expressões-chave dentro da simbólica do romance, o círculo, a concha, o búzio nacarado, a espiral misteriosa, o umbigo do morto, a rede cuidadosamente urdida, o Tempo com letra maiúscula e o verbo, tão profundamente osmaniano, *coincidir*. É hora de fechar a frase que é este trabalho e a rede de conexões que propusemos. O Tema T, contudo, tão rico em repercussões, segue demandando outras audições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Werner. “Música e hermenêutica no horizonte do mito”. In: CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 113- 172.
- COROMINAS, J. **Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana**. Madrid: Editorial Gredos, 4 volumes, 1954.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- JUNG, Carl-Gustav, KERÉNYI, Carl. **Introduction à l' essence de la mythologie**. Paris: Payot, 1951.
- KERÉNYI, Carl. **Hermes. Guide of Souls. The Mythologem of the Masculine Source of Life** (Translated by Murray Stein). Dallas, Texas: Spring Publications, 1986.

- KERÉNYI, Carl. *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*. (Translated by Ralph Manheim). Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1967.
- KERÉNYI, Carl. *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. (Translated by Ralph Manheim). London: Routledge & Kegan Paul, 1976.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 2. ed., 1974.
- OTTO, Walter Friedrich. “Hermes”. In: ____ *The Homeric Gods. The Spiritual Significance of Greek Religion* (Translated by Moses Hadas). New York: Pantheon, 1954, p. 104-124.
- PESTALLOZZA, Uberto. *L'éternel féminin dans la religion méditerranéenne* (Traduit par Marcel de Corte). Bruxelles: Latomus, 1965.
- RILKE, Rainer Maria. *Les élégies de Duino et les sonnets à Orphée* (Traduit et préfacé par J.-F. Angelloz). Paris: Aubier, 1943.
- SOUZA, Ronalds de Melo e. *Fenomenologia das emoções na tragédia grega*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- SOUZA, Ronalds de Melo e. “A poética rilkiana da existência”. In: ____ *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 85-112.

Recebido em: 15/03/2019 | Aprovado em: 20/04/2019



IDEIAS E CRÍTICAS

ENTRE A RAZÃO, A PULSÃO E A
IMAGINAÇÃO: TRÊS VIAS POSSÍVEIS
PARA O ATOR EM UM PERCURSO
CRIATIVO¹

Márcia Duarte Pinho
Universidade de Brasília – UnB

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24898>

RESUMO

Esta é uma reflexão sobre as possíveis convergências, complementaridades e mesmo contradições entre as metodologias de direção de atores adotadas por Christian Benedetti, Thomas Ostermeier e Thierry Thieu Niang, observadas no decorrer do trabalho com um grupo de alunos do segundo ano do *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique* por ocasião da quarta etapa do projeto de pesquisa ***Les Processus de direction d'acteurs, de transmission et d'échanges***, vinculado ao *Labex Arts-H2H da Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis*, sob a direção de Jean-François Dusigne, realizada em junho de 2015. Cada um dos diretores trabalhou durante uma semana com o mesmo grupo de atores-estudantes em torno do mesmo texto com o propósito de confrontar questões relativas ao processo criativo sob a perspectiva de três diretores de diferentes origens e experiências artísticas. Para reconhecer a natureza híbrida das estratégias metodológicas aplicadas, procurei considerar alguns aspectos comuns às práticas observadas e identificar as singularidades das abordagens propostas. Tomei como referencial para esta análise o objetivo comum explicitado pelos três diretores: o de tirar proveito da potencialidade criativa do ator. Essa noção, entretanto, é percebida diferentemente segundo a compreensão de cada diretor quanto ao papel criativo do ator. Isto se revela nas propostas metodológicas em aspectos tais como a abordagem do texto proposto; a condução do trabalho coletivo; as opções de ocupação do espaço da sala; o engajamento corporal demandado; a presença de relações hierárquicas e a aproximação do exercício criativo à experiência de vida.

Palavras-chave: Metodologia, Direção de atores, Ator criador.

1 Material desenvolvido durante pesquisa em Paris, na Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Bolsista CAPES Proc.nº BEX 6871/14-03; Pós-Doutorado.

RESUMEN

*Esta es una reflexión sobre las posibles convergencias, complementariedades e incluso contradicciones entre las metodologías de dirección de actores adoptadas por Christian Benedetti, Thomas Ostermeier y Thierry Thieu Thieu Niang, observadas en el transcurso del trabajo con un grupo de estudiantes de segundo año del Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, en la cuarta etapa del programa de investigación del proyecto **Les Processus de direction d'acteurs, de transmission et d'échanges**, vinculado a Labex Artes-H2H Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, bajo la dirección de Jean-François Dusigne, que tuvo lugar en junio de 2015. Cada uno de los directores ha trabajado durante una semana con el mismo grupo de actores-estudiantes alrededor del mismo texto con el fin de hacer frente a cuestiones relacionadas con el proceso creativo desde la perspectiva de tres directores de diferentes orígenes y experiencias artísticas. Para reconocer la naturaleza híbrida de las estrategias metodológicas aplicadas, he intentado considerar algunos aspectos comunes a las prácticas observadas e identificar las singularidades de los enfoques propuestos. Tomé como referencia para este análisis el objetivo común de los tres directores: aprovechar el potencial creativo del actor. Esta noción es, sin embargo, percibida de manera diferente de acuerdo a la comprensión de cada director del papel creativo del actor. Estas diferencias se manifiestan en las propuestas metodológicas en aspectos tales como el enfoque del texto propuesto; la realización de un trabajo colectivo; opciones de ocupación de espacio de la sala; el compromiso corporal solicitado; la presencia de relaciones jerárquicas y el acercamiento del ejercicio creativo de la experiencia de vida.*

Palabras-clave: Metodología, Dirección de actores, Actor creador.

RESUMÉ

*Ce texte est une réflexion autour des possibles convergences, complémentarités et même contradictions entre les méthodes de direction d'acteurs adoptées par Christian Benedetti, Thomas Ostermeier et Thierry Thieû Niang, observées au cours du travail que ces derniers proposèrent tour à tour à un groupe d'élèves de deuxième année du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, lors de la quatrième étape du programme de recherche **Les Processus de direction d'acteurs, de transmission et d'échanges**, lié au Labex Arts-H2H de l'Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis, sous la direction de Jean-François Dusigne, qui eut lieu en juin 2015. Chacun de ces metteurs en scène a fait travailler le même groupe d'élèves-comédiens pendant une semaine autour du même texte, dans le but de se confronter aux questions relatives au processus créatif du point de vue des trois metteurs en scène de différentes origines et expériences artistiques. J'ai tenté à la fois de reconnaître la nature hybride des stratégies méthodologiques mises en œuvre, considérer certains aspects communs aux pratiques observées et identifier les singularités de chaque approche proposée. Je prendrai comme point de comparaison pour cette analyse l'objectif commun explicité par ces trois metteurs en scène : celui de mettre à contribution les potentialités créatives de l'acteur. Cette même notion est toutefois perçue différemment par chaque metteur en scène selon sa manière de comprendre la dimension du rôle créateur de l'acteur. Ces différences se révèlent dans des partis pris méthodologiques tels que l'approche du texte proposé ; la conduction du travail collectif ; les options d'occupation de l'espace de la salle ; l'engagement corporel demandé ; la gestion des rapports hiérarchiques et le rapprochement entre l'exercice de création et le vécu des acteurs.*

Mots-clés: Méthodologie, Direction d'acteurs, Acteur créateur.

Esta é a síntese conclusiva de uma reflexão sobre as possíveis convergências, complementaridades e mesmo contradições entre as metodologias aplicadas na direção de atores por Christian Benedetti² (França), Thomas Ostermeier³ (Alemanha) e Thierry Thieû Niang⁴ (França) observadas no decorrer do trabalho com um grupo de alunos do segundo ano do *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique*⁵ por ocasião da quarta etapa do projeto de pesquisa *Processos de Direção de atores, de Transmissão e de trocas*⁶, vinculado ao *Labex Arts-H2H*⁷ da *Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis*, sob a direção de Jean-François Dusigne, realizada em junho de 2015.

A etapa do projeto observada deu seguimento às duas seções precedentes da pesquisa, realizada entre 2011 e 2015, envolvendo experimentações práticas e atividades reflexivas tais como: colóquios, seminários, *masters classes*, conferências, e encontros internacionais, resultando na publicação de uma obra coletiva organizada por Jean – François Dusigne sob o título de ***La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre?***

O interesse por esse estudo residiu especialmente pelo caráter da proposta de investigação que, segundo Dusigne, se apoia sobre a experimentação prática para considerar os aspectos que afetam o processo de criação teatral e a natureza da troca que se dá entre os artistas que concorrem à obra coletiva, seja sob a perspectiva da transmissão de experiências ou da divisão de competências. Apresenta como aspecto inovador o propósito de efetuar análises que se debruçam verdadeiramente sobre o ato de dirigir em si, seu valor como experiência humana e suas incidências.

Dusigne propõe como hipótese a ideia de que

2 Ator e Diretor francês responsável pela Direção do *Théâtre-Studio à Alfortville* desde 1997 onde desenvolve suas criações. <http://www.theatre-studio.com>

3 Premiado internacionalmente é um dos mais prestigiados encenadores do teatro europeu da atualidade. Diretor da *Schaubühne*, instituição de grande importância na produção teatral da Alemanha ocidental.

4 Dançarino e Coreógrafo de origem Vietnamita radicado na França que desenvolve trabalhos em teatro, dança, ópera e cinema. Desenvolve trabalhos de formação e criação artística com crianças, adolescentes, idosos e detentos. <http://www.thierry-niang.fr>

5 O Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática é a mais tradicional e importante escola de formação de atores em Paris. No sistema educacional francês a formação de bacharéis em artes não se dá na Universidade, sendo desenvolvida nos Conservatórios dedicados ao ensino de nível superior nas diferentes linguagens artísticas.

[...] não somente os modos de criação como também as maneiras de dirigir incidem sobre a realização da cena e imprimem uma estética. Orienta-se, assim no sentido de [...] analisar o que se passa entre os colaboradores, observando as diversas formas de conceber a condução do trabalho na direção de atores e como estas resultam em escolhas, metodologias e orientações estéticas distintas, tanto do ponto de vista daquele que dirige como do que é dirigido (DUSIGNE, 2015, p112)⁸.

Na perspectiva de melhor delimitar as diferentes vozes da criação, Dusigne propõe como “princípio de experimentação a confrontação de várias metodologias, por vezes contraditórias” (DUSIGNE, 2015, p113), assim, os atores envolvidos são convocados a trabalhar em regime condensado e intensivo sobre o mesmo objeto de estudo com diretores diferentes. No que concerne à etapa aqui analisada e conforme o protocolo de pesquisa e experimentação prática proposto, o trabalho com cada diretor se desenvolveu por um período de uma semana com o mesmo grupo de atores e com base na penúltima cena do texto **A Gaivota** de Tchekhov⁹, tendo como perspectiva responder a questões sobre o aprendizado de direção de atores.

Ainda sob o aspecto metodológico, Dusigne formula alguns paradoxos observados processualmente em cada uma das etapas de pesquisa realizadas e tomá-los como base para pensar concretamente as modalidades de direção de atores ou para conceber diferentemente os procedimentos pedagógicos e criativos.

Um primeiro paradoxo diz respeito às relações psicofísicas que, segundo o pesquisador, longe de se limitarem às ações verbais, engajam o corpo sensível em um espaço e tempo definidos, exigindo dos atores o desenvolvimento de capacidades que geralmente não se conformam, ou mesmo contradizem, valores prescritos pela vida cotidiana e social, tais como vulnerabilidade e porosidade. Um segundo paradoxo se coloca em relação ao descontentamento dos atores em não serem reconhecidos como atores-criadores e colaboradores do diretor no processo, ainda que reconheçam serem despreparados para exercer tal autonomia criativa. O terceiro, em relação estreita ao anterior, se dirige ao diretor que se por um lado exige do ator que acate de forma precisa suas indicações, por outro aspira que ele vá além do prescrito, assumindo, assim, um papel propositivo (DUSIGNE, 2015, p115).

Vale dizer que, diferente do que testemunha Dusigne em relação à preparação do ator na França, no âmbito dos estudos e da produção cênica no qual atuou como docente e pesquisadora¹⁰ prevalece a prática do ator-criador. Neste contexto ele ocupa um lugar central nos processos criativos e pode até mes-

6 *Les Processus de direction d'acteurs, de transmission et d'échanges.*

7 *Labex Arts-H2H* é um laboratório de excelência em artes, ciências cognitivas e mediações humanas. Propõe explorar os novos laços que se tecem entre artes e técnicas, ciências e realidade, espaço físico e informatizado, acolhendo estudos de processos criativos e suas dimensões artísticas, culturais e sociais, com enfoque em perspectivas imaginativas e inovadoras. www.labex-arts-h2h.fr

8 Todas as citações diretas da mesma obra são traduções minhas.

9 Diálogo de *Nina et Tréplev* no fim do ato IV. A tradução escolhida para esta pesquisa foi a de André Marckowicz e Françoise Morvan, publicada por *Actes Sud* (Coleção Babel, 1996) a partir da versão original do autor de 1895.

10 Atuou como docente nos cursos de graduação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. No processo de formação os estudantes se exercitam criativamente não somente no âmbito da interpretação, como também da construção dramaturgica e demais elementos da encenação, espelhando a natureza experimental e autoral da produção teatral que predomina em Brasília.

mo se engajar na construção de dramaturgias autorais por meio de processos nos quais predominam a colaboração coletiva.

No que concerne ao espírito de descoberta Dusigne reconhece um quarto paradoxo: é preciso se aventurar nas fronteiras da experiência, ainda que seja necessário reconhecer o campo delimitado de exploração proposto pela direção. Como quinto e último paradoxo ele identifica como condição para investigar e surpreender a direção ser imprescindível que o ator se engaje inteiramente deixando de lado a análise e o julgamento. Neste sentido questiona

[...] como o ator deve conciliar consciência do processo e intuição, como reagir, se adaptar, antecipar e seguir um canal criativo com intencionalidade ao mesmo tempo liberando seus instintos? (DUSIGNE, 2015, p116)

Considerando tais prerrogativas, exponho aqui a minha percepção do ponto de vista de quem buscou, na medida do possível, assumir uma postura participativa no processo observado. Sem qualquer julgamento, tentei me colocar na mesma perspectiva de quem vivencia a experiência para melhor compreender os meios e recursos utilizados pelos diretores na orientação do trabalho. Procurei reconhecer a natureza das estratégias metodológicas aplicadas, considerar alguns aspectos comuns às práticas observadas e identificar as singularidades das abordagens propostas. Assim, essa reflexão se apoia, sobretudo, em noções que permeiam a minha experiência em processos de direção e criação artística.

A primeira semana de trabalho foi conduzida por Benedetti. Sua abordagem se inicia pela contextualização histórica do texto, do autor e da narrativa. Ressaltando os aspectos que considera significativos para a compreensão da dimensão da obra, sobretudo no que concerne aos questionamentos sociais, comportamentais e as revoluções na estrutura dramática trazidos pelo autor. Destaca aspectos que revelam as identidades dos personagens, suas conflituosas relações e as imbricações da vida do autor e a obra.

Num segundo momento introduz sua metodologia de trabalho centrada na compreensão da estrutura da ação delineada no texto, entendida como o conjunto de gestos precisos e indicados nas rubricas do autor que dão sentido à atuação. Tal proposição se alinha às práticas ensinadas por Antoine Vitez seu mestre no Conservatório de Arte Dramática de Paris. Por meio dessa estrutura é revelado o conteúdo subjetivo, submerso nos diálogos. Cada gesto corresponde uma fala e, portanto, memorizar o texto é primeira condição para o trabalho. Percebe-se nesta proposição certa afinidade com os pressupostos da biomecânica de Meyerhold no que concerne a processos exteriores

que desencadeiam estados expressivos interiores a partir de princípios de execução analítica e precisa de diversas ações (PICON-VALLIN , 2004 p 111)

Toda a condução é direcionada à compreensão intelectual do que se passa subjetivamente entre os personagens, trazendo a todo instante os acontecimentos anteriores e futuros da narrativa, os sentidos das ações e suas intenções. Longas preleções do diretor orientam a atuação em lugar de uma interferência direta na cena. O ator é convocado ao questionamento para provocar suas reações, de forma a antes compreender o que fazer para sentir como fazer. Assim, cabe ao ator dar vida à estrutura ditada pelo texto por um processo profundamente analítico e racional.

Na segunda semana, motivado pelo anseio de criar um teatro mais próximo de nossa realidade contemporânea, Ostermeier conduz o trabalho se apoiando sobre os quatro pilares que fundamentam sua metodologia de direção de atores. O primeiro pilar diz respeito à noção de situação segundo Stanislavski. Ao destacar no texto as circunstâncias que considera maiores, determinantes, que impulsionam os personagens a agir, e, por vezes, exacerbando-as, remete inicialmente o ator às sensações que elas provocam, evitando processos mais analíticos e racionais. O segundo é uma prática de contar histórias pessoais que denomina *storytelling*. A partir da aproximação de situações dramáticas do texto às situações do dia a dia, sem, entretanto, revelar essa estratégia, sugere que eles reconstruam em cena experiências vividas. Em poucos minutos de preparação eles são jogados a contarem suas próprias histórias em uma circunstância em que os diálogos e ações não tenham sido previamente definidos, buscando o mais fielmente reviver os fatos acontecidos. Dessa forma são convocados a reagirem como na vida, disto se extrai comportamentos a serem percebidos como similares aos dos personagens em situações semelhantes.

Aplicando a técnica criada por Sanford Meisner¹¹, Ostermeier propõe um exercício em que os atores se observam mutuamente e se confrontam com sucessivas afirmações que expõem traços individuais, desde os mais aparentes aos mais subjetivos. Em posição de observados devem primeiro sempre responder afirmativamente concordando, depois discordar em negação, reagindo às diferentes entonações e intenções do parceiro que o investiga e o confronta com os mais diferentes aspectos de sua pessoa. Isso os obriga a aguçarem a percepção uns dos outros e reagirem aos impulsos provenientes do parceiro, constituindo o que considera o terceiro pilar de sua metodologia. Como último pilar destaca o trabalho com o ritmo, experimentando o equilíbrio das noções de lento e rápido, trazendo à cena algo mais próximo da alternância rítmica de nossas vidas cotidianas. Em sua concepção esses proce-

¹¹ Ator e Professor de Teatro norte-americano que desenvolveu um método de interpretação hoje conhecido como Técnica Meisner, amplamente utilizada na formação de atores de cinema e teatro nos Estados Unidos. <http://www.themeisnercenter.com>

dimentos são direcionados a evidenciar o papel do ator como criador de sua arte. (OSTERMEIER, 2016 p. 109-117)

Na última semana Thiêu Niang traz uma metodologia experimental que, de forma singular, encontra referências apenas em sua diversificada e rica experiência artística. O caráter empírico do seu trabalho é marcado pela perspectiva de provocar sensivelmente e criativamente o ator para abrir outros canais de compreensão dos conteúdos abordados no texto.

Suas estratégias envolvem exercícios de preparação com ênfase na percepção de si e do espaço por meio da privação da visão, lançando mão de um arsenal de novas propostas de sensibilização e integração coletiva que predis põem os atores ao exercício cênico. O tato e o contato entre os parceiros possibilitam criar cumplicidade e confiança para se lançarem livremente na aventura da imaginação. O olhar é igualmente trabalhado de forma expressiva em exercícios que sugerem situações de encontro e de abandono. Uma vez os sentidos aguçados, a mobilidade despertada e alcançada a conexão grupal, Thierry os engaja na experiência criativa para a qual o corpo foi preparado.

A partir desta etapa de conscientização agrega outros estímulos como a música e eventualmente o texto estudado, seja proferindo-o para si mesmo em voz baixa, coletivamente em superposições de falas, ou em diálogos intermitentes, integrando a percepção tátil, musical e a fala em uma mesma ação.

Dessa forma vai introduzindo sua singular abordagem que lança mão de estratégias díspares para buscar uma relação de aproximação com o texto sem nenhuma preocupação com uma previa formulação cênica. Nesse sentido há um abandono total da ideia de dar forma ao personagem, de definir seu papel na dramaturgia ou mesmo de realizar a cena tal qual escrita pelo autor.

Sucessivamente engaja propostas que vão inserindo os estudantes em um campo cada vez mais aberto de experimentação e de abstração que, paradoxalmente, os remete a uma consciência aguçada do gesto presente e as percepções que dela decorrem. Um caminho de ida e volta entre as percepções sutis que dão ignição a ação e da ação como provocadora de novas percepções.

Toda manifestação resultante desse processo vai sendo amalgamada em uma construção poética que contém os sentidos do texto original e da qual emergem múltiplos significados.

Tomo como referencial para esta análise o objetivo comum entre os três diretores de tirar proveito da potencialidade criativa do ator. Essa noção, entretanto, apresenta diferenças no que concerne a compreensão de cada diretor quanto à dimensão do papel criativo do ator no processo. Isto se revela nas propostas metodológicas em aspectos tais como a abordagem do texto proposto; a condução do trabalho coletivo; as opções de ocupação do espaço da

sala; o engajamento corporal demandado; a presença de relações hierárquicas e a aproximação do exercício criativo à experiência de vida.

No que concerne a abordagem do texto, Christian Benedetti, estudioso de Tchekhov, propõe uma leitura minuciosa que não só considera peculiaridades da língua original russa e sua fiel tradução como todas as rubricas do autor para a apreensão dos significados implícitos na trama, desvendando sentidos submersos que enriquecem a compreensão intelectual da obra. Da significação do nome de cada personagem à significação do gesto mais sutil indicado pelo autor, Benedetti vai esmiuçando o texto e extraindo as bases de uma estrutura de composição cênica que é suporte para o desempenho do ator.

Define assim percursos, relações entre personagens e até mesmo os tons da fala com indicações precisas. Oferece uma partitura clara, pode-se dizer mesmo uma estrutura coreográfica que delinea as ações no espaço, os momentos de pausas e alguns gestos que marcam etapas precisas de desenvolvimento da ação. Cabe ao ator imprimir sua particularidade na maneira de estar e agir, agregando tensões e distensões no olhar, na respiração, no caminhar e, sobretudo, na fala. Pelo processo da repetição o ator vai se apropriando dos significados engendrados nessa estrutura e descobre uma margem possível para agregar criativamente elementos comportamentais, gestuais e mesmo outras formas de se colocar em cena. Em Benedetti, portanto, o trabalho de direção se desenvolveu circunscrito ao texto, fonte primeira para a elaboração de uma estrutura que orientou o caminho e o sentido para uma atuação criativa restrita à concepção do diretor.

Para Thomas Ostermeier o ponto de partida foi outro. Sua linha de trabalho de direção de atores se ancora na noção de concentração da atenção no parceiro em intensa interação, gerando um fluxo ininterrupto de reações que dão desenvolvimento à ação. O texto é trazido para a experiência depois de cumpridas as etapas de exercícios com jogos em que a atuação é impulsionada por esse processo permanente. A alternância de ritmos e frequências das ações provocam respostas de forma a transformar as circunstâncias e situações vividas no momento presente da cena. O texto é entendido como um veículo para dar ignição a esse processo e o ator é convocado a se colocar inteiramente disponível à experiência de agir no aqui e agora. É sobre as relações que se estabelecem entre os atores que ele edifica a cena, lhes oportunizando um espaço significativo de contribuição criativa. Dessa forma é possível vislumbrar outras interpretações e proposições cênicas que venham a surgir da experimentação, ainda que Ostermeier não tenha sinalizado qualquer intenção de extrapolar os conteúdos do texto.

Colocando em questão “o que pode os corpos no corpo de um texto de uma obra”¹², Thierry Thieû Niang rompe com os domínios do texto e lança os ato-

¹² "ce que peuvent les corps dans le corps du texte d'une œuvre"

res em uma experiência que atravessa seus conteúdos e abdica de sua estrutura dialógica em proveito de interações coletivas. Propõe construir outra dramaturgia que incorpora a palavra como um elemento associado ao movimento e à música para tecer uma rede de associações de significados abstraídos da obra. Seu trabalho explora antes a memória do texto, as reminiscências que nutrem o imaginário nas livres improvisações e que vão progressivamente se estruturando em composições efêmeras.

Aqui também a relação entre os atores é base para a construção da cena, sendo, entretanto, enfatizadas as percepções sensoriais como matéria prima para delinear esboços coreográficos de conjunto. Cada ator torna-se autor do todo criado uma vez que a forma resultante da experiência é um amálgama de todas as contribuições.

Em sua prática, portanto, *a condução do trabalho coletivo* é notoriamente privilegiada não somente em exercícios de sensibilização como também na experimentação de cenas que não se cristalizam em uma forma definida. Ao propor uma polifonia de elementos que se interceptam, as falas podem passar de um ator a outro indefinidamente, o texto dos diálogos permanece, mas os pares se dissolvem em proveito do surgimento de uma voz coletiva.

Ostermeier investe igualmente na interação coletiva para criar uma atmosfera de confiança e cumplicidade entre os atores. Assim prepara os ânimos, favorece o envolvimento e os libera para se jogarem abertamente na experiência. No trabalho com o texto conserva a mesma estrutura do diálogo escrito por Tchekhov. A ênfase, entretanto, está no processo de atuação entre eles, podendo ou não a cena se desenvolver em sua integralidade. Seu objetivo reside em fazê-los compreender que o resultado cênico é consequência do processo, e nesse sentido o grau de participação criativa se dá em correspondência à afinidade alcançada entre os parceiros de atuação.

Mais atento à estrutura da cena e como ela acontece do início ao fim, Benedetti se concentra exclusivamente no desempenho dos papéis escritos para os personagens de Nina e Tréplev, sem se preocupar com qualquer outra relação que envolva o grupo em uma sinergia coletiva. Em posição oposta aos demais, sua abordagem prescinde de exercícios preparatórios de sensibilização ou disponibilização do ator que, em geral, se desenvolvem em grupo. Desde o primeiro momento os atores são convocados aos pares à cena, enquanto os outros aguardam sua vez. Isso representa um desafio de, mesmo na passividade da espera, estar sempre disponível e apto a dar ignição à atuação de forma imediata, e contar apenas consigo mesmo para estimular a criatividade.

Essa objetividade se estende à *ocupação do espaço da cena*. Benedetti propõe que num palco previamente delimitado pela distribuição das peças do mobili-

ário, os atores entrem num campo de ação e se orientem por uma estrutura dramática definida para desenvolver a subjetividade do jogo dramático. Não há evidências de outra via provável que transgrida a proposta inicial de encenação, ainda que com desenvolvimento do trabalho percebam-se as múltiplas possibilidades de execução que a estrutura oferece dentro da sua moldura.

Já Ostermeier, não os restringe em marcações precisas no espaço, sugere que utilizem livremente as peças de mobiliário tendo como referência os ambientes descritos por Tchekhov.

Em contraponto às perspectivas anteriores, Thieû Niang oferece um espaço aberto para incorporar tudo e o todo da sala no campo de experimentação, incluindo a audiência que por vezes é inserida na cena de forma participativa. Conduz o trabalho muito além das referências formais e textuais da obra de Tchekhov, sem, contudo, assumir qualquer compromisso com uma formulação estética, enfocando antes a liberdade da vivência criativa como caminho para o desempenho artístico e aquisição de conhecimento.

Para isso Thieû Niang recorre ao permanente *engajamento do corpo em sua totalidade* aguçando as sensações tácteis, visuais e auditivas. O corpo é sua primeira instância de investigação e é examinado em suas possibilidades expressivas em sua integralidade. Gestos cotidianos saem da comodidade e ganham ritmo, densidade, tensões trazendo à percepção outros significados. O deslocamento no espaço não se restringe ao caminhar e agrega diferentes níveis de locomoção, isso solicita o empenho dos atores em descobrir outras formas de estar, mover e agir. Também sugere que mantenham um fio permanente de ligação entre eles de forma a manterem uma conexão sensível.

Também Ostermeier provoca-os para ativar um estado de prontidão não somente na preparação para a atividade como também durante a atuação, visto que se apoia sobre a relação de reciprocidade. Isso exige que o ator se coloque de corpo inteiro para oferecer confiança ao parceiro e os estímulos para o desenvolvimento da ação no aqui e agora. Essa segurança é conquistada pela busca de uma sinergia coletiva em exercícios de contato físico que favorecem a interação. Aos poucos observei que Ostermeier logrou obter mudanças na postura, no tônus e o gestual foi se integrando cada vez mais à fala ao exprimir estados internos, sem preocupação em explorar um vocabulário expressivo para além da linguagem cotidiana.

Em Benedetti a fala conduz a ação e os movimentos a ela se submetem. Vê-se, portanto, uma predominância dos recursos vocais sobre os gestuais enquanto portadores de significados. Na fala se concentram todas as intenções. Paradoxalmente o desenho da movimentação no espaço e no tempo é significativamente detalhado pela estrutura dramática, podendo mesmo

constituir um discurso que prescindir do texto, mas não é concebido de forma a suscitar o engajamento integral do ator. Essa missão é delegada a cada um e, mais uma vez, é exercida na medida das competências individuais. Disso resulta não só um conseqüente distanciamento físico entre os atores, que se tocam circunstancialmente em função de alguma situação que sugere aproximação, como uma tendência à economia de gestos que denota certa inibição dos movimentos em favor do domínio da palavra.

Esse distanciamento físico entre os atores encontra equivalência na *relação hierárquica* que Benedetti estabelece com o grupo. A voz do diretor é determinante na resolução dos problemas de atuação, podendo ser inclusive dirigida de forma privada e particular a cada ator. Benedetti é assertivo em suas colocações e sua fala tem um caráter didático e se estende muito além da problemática da cena. Em geral traz referências de outros momentos da peça, de análises sobre a dramaturgia de Tchekhov e por vezes de outras obras de literatura, música ou artes plásticas para contextualizar e enriquecer o entendimento. As posições de aluno e mestre se configuram por meio de um processo unilateral de transmissão e recepção de conhecimentos. Quando solicita a palavra do ator o faz mediante um questionamento que objetiva avaliar seu entendimento e, sendo necessário, lhe indica a resposta. A cumplicidade com a direção se estabelece pelo respeito às diretrizes propostas que conduzem o ator por meio de processos analíticos ao bom desempenho.

Em razão do trecho do texto escolhido no qual a personagem Nina centraliza a ação, Benedetti direcionou o trabalho privilegiando o desempenho das atrizes, estabelecendo assim outra relação hierárquica no grupo em função do papel protagonista na cena. Ainda que orientasse os atores, a cena se desenvolvia em torno do papel feminino. Por outro lado, como havia um número bem menor de homens no grupo eles se revezavam mais vezes na cena, podendo experimentar outras nuances, mas sempre em função da interpretação de suas parceiras. Ostermeier driblou esta situação enfatizando desde o início do trabalho as relações grupais. Não havia pares fixos para a realização da cena que era sempre executada em caráter experimental, de forma que cada ator não só poderia contracenar com qualquer outra atriz a qualquer momento, como também gerar estímulos que poderiam alterar seu desempenho. Ainda assim, para oportunizar um maior desafio aos atores, propôs também trabalhar outra cena da mesma obra em que o papel masculino preponderava na ação, rompendo com o protocolo de pesquisa proposto em favor de uma experiência favorável à participação equilibrada de todos.¹³

Desde o início do projeto Ostermeier procurou estabelecer uma relação próxima e direta com os estudantes. Sua orientação em cena era geralmente

precisa e focada na percepção intuitiva do ator de forma a estimular uma resposta imediata em ação, sem qualquer digressão que pudesse oferecer um escape para a análise racional na busca de soluções para os problemas de atuação. Outro aspecto da sua direção eram as conversas direcionadas à construção de uma compreensão coletiva sobre o processo criativo.

A harmonia do ambiente e das relações constitui para Thieû Niang um elemento significativo para um bom e produtivo trabalho, assim desde cedo preparava o espaço e criava uma atmosfera acolhedora. Com poucas palavras Thieû Niang apresentava suas propostas de atividades. Ao oferecer um caminho se dispunha a acatar os desvios decorrentes das manifestações que viessem a surgir, se moldando igualmente ao instante presente. Ao meu ver Thieû Niang não se coloca como um guia à frente do percurso, mas iluminando por detrás o trajeto, sem mesmo pretender indicar onde chegar.

Ainda sob esse prisma do relacionamento com e entre os atores eu poderia dizer que a configuração das relações coletivas no trabalho de Benedetti é análoga à pirâmide. No nível mais alto vemos a voz do diretor, logo abaixo de forma decrescente se colocam os atores em função dos papéis principais e secundários que representam. Em Ostermeier vemos um conjunto circular regido por uma voz diretiva que propõe encontros e interseções de percursos para partilhar a vivência do processo. Já em Thieû Niang vemos uma teia de fios que conectam atores, audiência e direção indistintamente numa configuração rizomática de compartilhamento da experiência em permanente transformação.

Um último aspecto valioso para esta análise é como cada diretor abordou as *relações intrínsecas da arte e da vida*. Thieû Niang solicitava aos atores sentir a realidade dos gestos e não o que eles supõem representar. Convocava assim a perceberem a vida no momento presente da cena aguçando as percepções sensoriais e se permitindo conduzir pelas imagens que os sentidos suscitam. Já Ostermeier propunha a imitação da vida tal qual ela é trazendo fatos concretos da realidade dos intérpretes como fundamento de exercícios cênicos para mostrar-lhes o quanto suas vidas se aproximavam das dos personagens ficcionais e o quanto devem desenvolver sua capacidade de observação do mundo à sua volta. Enfatizou sua concepção de que é o ator em vida que sobe ao palco, sua energia vital está lá e não a representação de alguém que vive. Benedetti apelava aos significados, às motivações e razões que os moviam no papel. Para ele o ator deve ter algo significativo a dizer e isso explicita sua humanidade.

No que concerne a questão fundadora dessa pesquisa percebi que o confronto dessas práticas fez emergir elementos que revelam polaridades e tríades significativas para a compreensão de fundamentos que podem vir a orientar o aprendizado em direção de atores. Christian Benedetti, Thomas

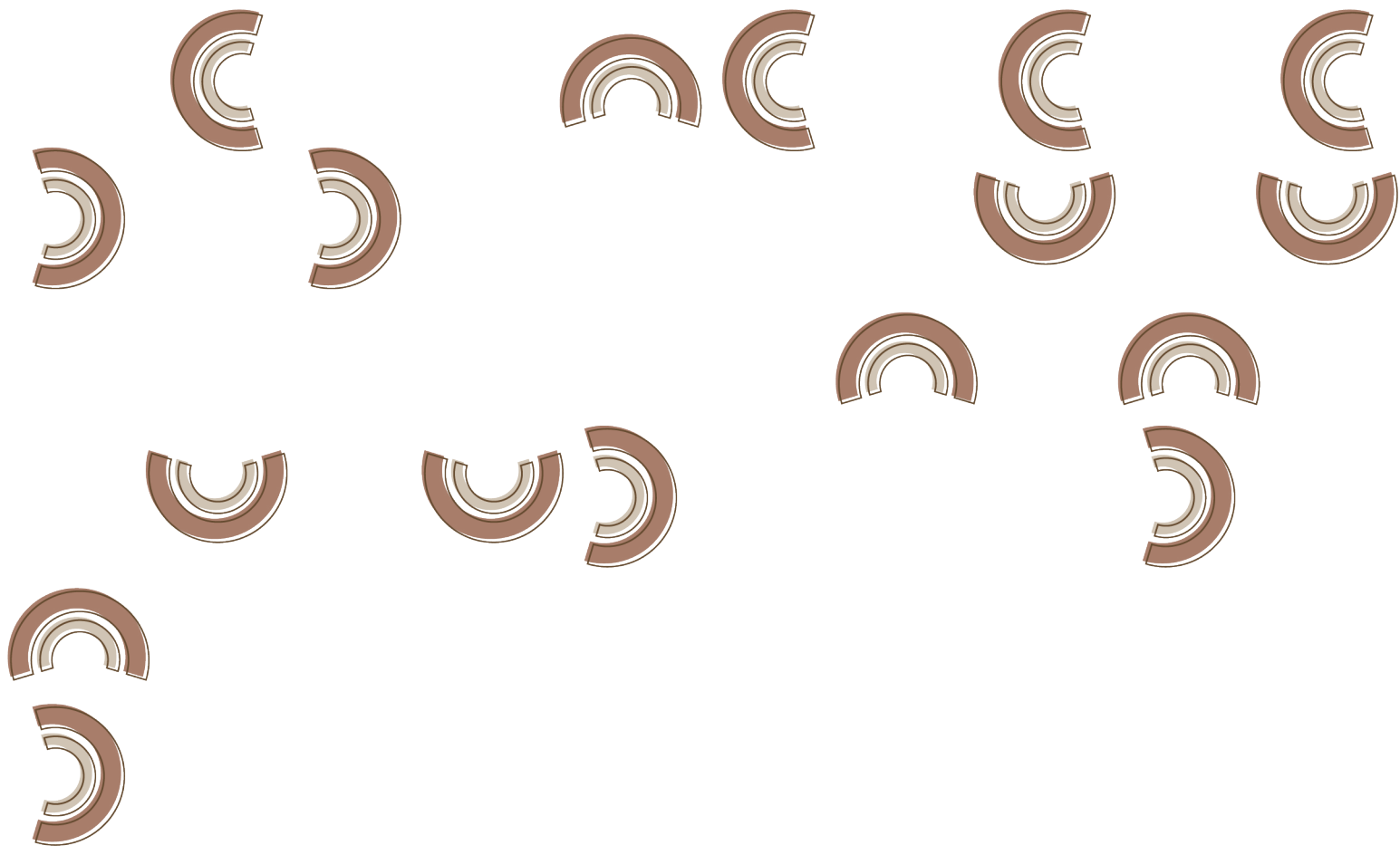
Ostermeier e Thierry Thieû Niang apresentaram metodologias que consideram o uso do texto como suporte, veículo ou memória para o processo de criação; a individualidade, o outro e a coletividade como forças criativas; o jogo, a livre improvisação e a repetição como estratégias de imersão e criação; o espaço delimitado ou aberto como campo para exploração de possibilidades de encenação; a predominância ou equivalência de competências vocais e motoras na atuação. Aspectos que, associados às diferentes formas de gestão da hierarquia ou a paridade dos participantes no exercício de funções criativas revelam e implicam em mais restrita ou abrangente participação autoral na encenação da obra.

Finalmente, Benedetti rumou no sentido de oferecer uma estrutura que serviu de base aos atores para uma interpretação consciente, sendo a racionalidade e o exercício analítico as vias prioritárias para a apropriação do texto e suporte para a construção do papel na atuação. Ostermeier lançou mão de estratégias que se apoiavam na noção de pulsão como fio condutor e incitador da atividade, desafiando os atores a dar ignição à cena e tirar proveito do impulso gerado para interpretá-la com energia sem preocupação com sua estrutura formal. Thieû Niang se direcionou para a formulação de composições cênicas abstratas em constante progressão, proporcionando aos atores o desprendimento da imaginação como caminho de criação. Assim, avaliando o percurso e o desenvolvimento dos processos posso dizer que a razão, a pulsão e a imaginação constituíram três vias distintas e complementares que tornaram possível acionar e conduzir a o ator em seu percurso criativo.

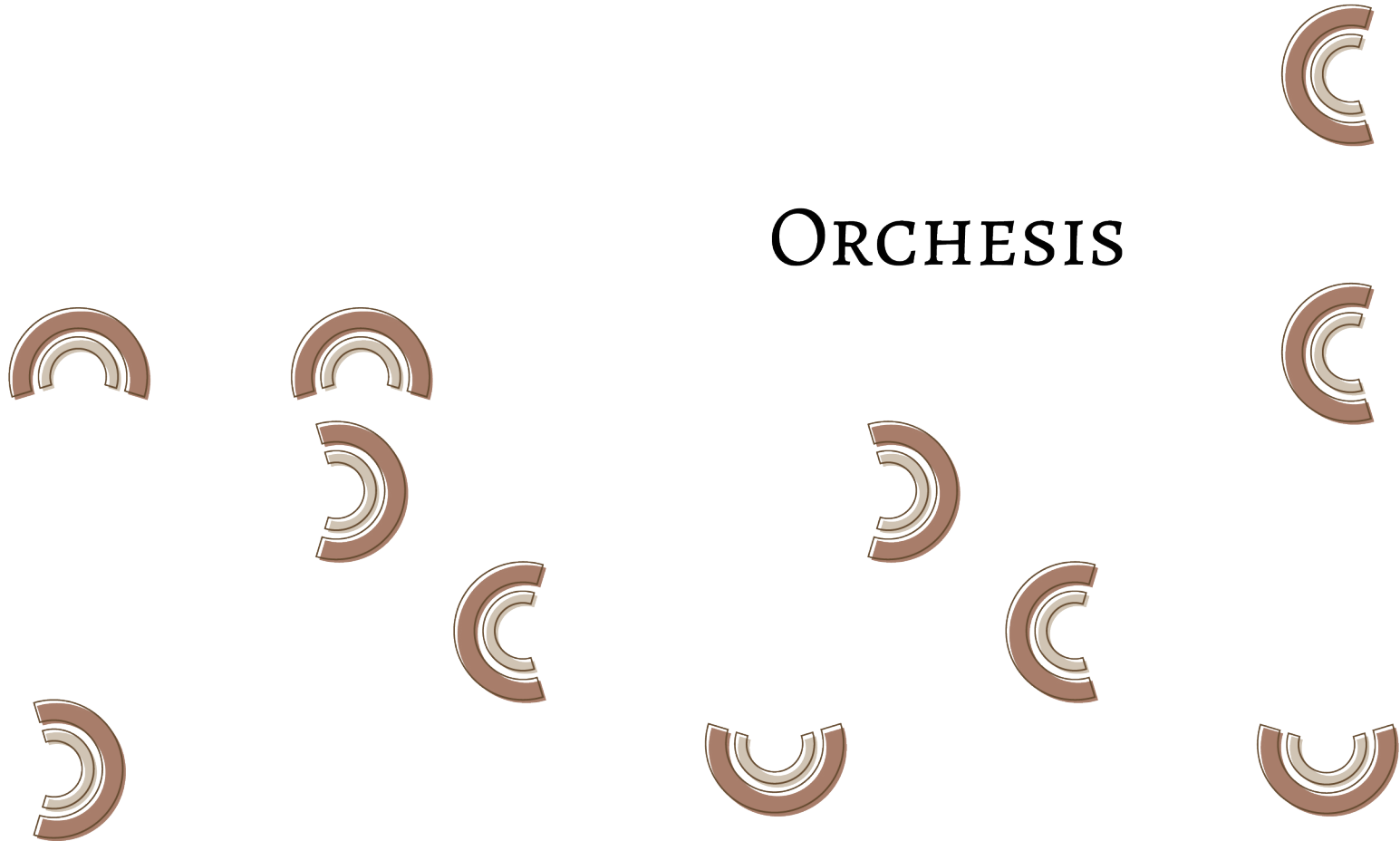
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUSIGNE, Jean- François, Organizador. *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre?* Obra Coletiva, Paris: Les Solitaires intempestifs, 2015.
- OSTEMEIER, Thomas. *Le Théâtre et la Peur*, Organização Georges Banu, Tradução Jitka Goriaux Pelechová. Paris: Actes Sud, 2016.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold. Paris: CNRS Editions, 2004.
- TCHEKHOV, Anton, *La Mouette*, Tradução André Marckowicz e Françoise Morvan. Paris: Actes Sud, 1996.

Recebido em: 09/03/2019 | Aprovado em: 25/04/2019



ORCHESIS





ORCHESIS

DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE
THÉRAPIE DANS LA **THYMÉLÈ**
D'ÉPIDAURE?

*MÚSICA E DANÇA TERAPIA NO **THYMÉLÈ DE**
ÉPIDAURO?*

M.H. Delavaud-Roux

Université de Bretagne Occidentale, Brest

E-mail: MarieHelene.DelavaudRoux@univ-brest.fr

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24899>

RESUMÉ

La *thymélè* d'Epidaure a-t-elle abrité des séances de thérapie fondées sur la musique et la danse? C'est la nouvelle hypothèse qui est élaborée par une équipe de recherche multinationale et transdisciplinaire, placée sous la direction de Peter Schultz et financée, entre autres, par l'*American School of Classical Studies* à Athènes. Nous nous proposons de la développer à partir de l'ouvrage publié par ces auteurs: Peter Schultz, Bronwen L. Wickkiser, George Hinge, Chrysanthos Kanellopoulos and John C. Franklin, ***The Thymele at Epidauros. Healing, space and musical performance in late classical Greece***, Theran Press, Fargo, 2017. Nous expliquerons d'abord les méthodes utilisées par ces chercheurs et nous résumerons brièvement leurs résultats qui portent sur l'étude du bâtiment, l'étymologie du mot *thymélè*, les relations entre la circularité, le sous-sol et la musique, l'usage du péan chan/danse comme thérapie, et l'évaluation acoustique du bâtiment.

Mots clés: Architecture Grecque, *Tholos*, *Thymélè*, Archéoacoustique, Péan, Danse grecque antique, Musique, Thérapie, Peter Schultz.

RESUMO

O altar central de sacrifícios (*thymélè*) de Epidauro abrigou sessões de terapia baseadas em dança e música? Esta nova hipótese está sendo desenvolvida por uma equipe de pesquisa multinacional e transdisciplinar sob a direção de Peter Schultz e financiada, entre outros, pela Escola Americana de Estudos Clássicos em Atenas. Propomos discutir e ampliar esta hipótese a partir do livro publicado por estes autores, Peter Schultz, Bronwen L. Wickkiser, George Hinge, Chrysanthos Kanellopoulos e John C. Franklin, ***The Thymele at Epidauros. Healing, Space and Musical Performance in Late Classical Greece***, Theran Press, Fargo, 2017. Neste texto, vamos explicar os métodos utilizados por estes pesquisadores, resumir brevemente as suas conclusões, que incidem sobre o estudo do edifício, a etimologia da palavra *thymélè*, as relações entre circularidade, subsolo e música, o uso de peã cantado/dançado como terapia e avaliação acústica do edifício.

Palavras-Chave: Arquitetura Grega, *Tholos*, *Thymélè*, Arqueoacústica, Peã, Dança Grega Antiga, Música, Terapia, Peter Schultz.

De la musique et de la danse thérapie dans la *thymélè* d'Epidaure? Oui selon l'ouvrage de Peter Schultz, Bronwen L. Wickkiser, George Hinge, Chrysanthos Kanellopoulos and John C. Franklin, *The Thymele at Epidauros. Healing, space and musical performance in late classical Greece*, Theran Press, Fargo, 2017 De la musique et de la danse thérapie dans la thymélè d'Epidaure? Oui selon l'ouvrage de Peter Schultz, Bronwen L. Wickkiser, George Hinge, Chrysanthos Kanellopoulos and John C. Franklin, ***The Thymele at Epidauros. Healing, space and musical performance in late classical Greece***, Theran Press, Fargo, 2017.

La *Thymélè* d'Epidaure est l'une des constructions les plus énigmatiques du monde grec antique. Elle cache un mystère sur lequel les érudits se sont penchés depuis plus de deux siècles. L'ouvrage de Peter Schultz et de son équipe ne prétend pas résoudre ce mystère mais au contraire susciter un débat sur la fonction et la signification de ce monument. Il résulte d'un travail de recherche en équipe, qui a débuté dès l'hiver 2004 à Athènes avec Peter Schultz, Bronwen Wickkiser et Chrysanthos Kanellopoulos et s'est inscrit immédiatement dans la transdisciplinarité en variant les approches méthodologiques: archéologique, philologique, historique. Mais ces trois chercheurs ont vite ressenti des manques dans les domaines de la linguistique, de la musique grecque antique, de l'ingénierie de l'acoustique et de la reconstitution numérique. Ils ont donc intégré dans leur équipe un linguiste danois (George Hinge), un spécialiste de la reconstruction numérique venu d'Angleterre (John Goodinson), un archéologue grec spécialisé dans la restauration (John Svolos), un archéologue américain musicologue (John C. Franklin) et un anglais ingénieur de l'acoustique (Andrew Fermer) Les membres de l'équipe se sont influencés les uns les autres aussi bien dans leur recherche collective que dans l'écriture de l'ouvrage. Ils ont présenté certaines versions préliminaires dans divers colloques, notamment à Montréal en 2006, à Berlin en 2010, à Valladolid en

Fig. 1 Photo: MHDR.



2011, et à Copenhague en 2012. Ils ont conçu ce livre comme un mode d'emploi pour utiliser de nombreux outils dans les champs des études classiques et de l'archéologie et qui peuvent servir à imaginer et repenser l'Antiquité. L'ensemble de cette recherche a été soutenu financièrement, entre autres, par l'*American School of Classical Studies* à Athènes.

Dans une longue introduction, les auteurs rappellent que le sanctuaire d'Asclépios à Epidaure, fouillé dès 1981 par P. Kavvadias, a fait l'objet de travaux considérables vers 380 av. J.-C. : il a été agrandi pour inclure un temple somptueux construit par l'architecte Théodotos (ce que révèle l'inscription IG IV2 1, 102.7-9), en y intégrant une coûteuse nouvelle statue chryséléphantine créée par le sculpteur Thrasimédes de Paros (comme le rapporte Pausanias II, 27,1-2), et un théâtre attribué à Polyclète le jeune (Pausanias II, 27, 5) ainsi que la *tholos* ou *thymélè* réputée être de la main de Polyclète le jeune (Pausanias II, 27,5). Les comptes du sanctuaire révèlent qu'en termes de travail, de dépense, de complexité et d'ingéniosité, la *thymélè* d'Epidaure a éclipsé la structure qui l'entourait. C'est elle qui a certainement coûté le plus cher (au moins deux fois plus que le temple d'Asclépios), en raison de son décor, inégalé dans l'ensemble du Péloponnèse. Ce bâtiment somptueux était essentiel pour le *téménos*. Le fait qu'il se trouve dans un sanctuaire est assez rare (malgré les célèbres exemples de la *tholos* de Marmaria à Delphes et du Philippiéon d'Olympie). La *thymélè* d'Epidaure est également originale parce qu'elle fut construite sur une fondation circulaire et labyrinthique, qui était unique dans l'histoire de l'architecture grecque. Les auteurs font ensuite un rapide retour historiographique sur les interprétations dont la *thymélè* a fait l'objet quant à sa fonction: elle était soit perçue comme une tombe d'Asclépios (peut-être en relation avec les aspects chthoniens du culte) soit comme le cadre architectural d'un autel pour le héros-dieu, ou encore comme un prytanée, une fontaine, un foyer sacré, une salle à manger, un outil astronomique, une bibliothèque, un lieu pour l'incubation thérapeutique, un espace pour préparer les patients à l'incubation, un entrepôt pour des herbes médicinales, ou encore une résidence pour les serpents sacrés, ou même une maison pour un énorme python vénéré. Le curieux orifice au centre du sol de la *thymélè* qui ouvre sur l'infrastructure labyrinthique a été interprété comme une fosse d'offrandes (*enagistèrion*) pour des libations versées à l'intérieur depuis la *cella* se trouvant au-dessus, ou comme une entrée à un labyrinthe à travers lequel les fidèles erraient comme des initiés lors d'un acte cultuel¹. Pour Peter Schultz et son équipe, l'idée que la *thymélè* d'Epidaure abritait un autel ou un foyer est incompatible avec la restauration d'un toit entièrement fermé pour le bâtiment. Un autel ou un foyer aurait nécessité une construction ouverte sur le ciel, et

¹ P. Schultz, B. L. Wickkiser, G. Hinge, Ch. Kanellopoulos and J. C. Franklin, *The Thymele at Epidauros. Healing, space and musical performance in late classical Greece*, Theran Press, Fargo, 2017, p. 24

aucun témoignage de combustion n'a été découvert à l'intérieur du bâtiment. En outre, les premières fouilles n'ont pas mis à jour de traces de poterie au centre des fondations labyrinthiques de la *thymélè*, une absence étrange si les individus versaient des libations régulièrement dans l'orifice, et parfois, laissaient tomber leur vaisselle. Les témoignages pour des libations systématiques, des combustions ou quelque autre type de sacrifice manquent. De même, une interprétation de la *thymélè* comme tombeau pose problème, car les *heroa* monumentalisés de la période géométrique et d'époques plus tardives sont polygonaux et non circulaires. Les auteurs de cet ouvrage soutiennent qu'outre ses nombreuses autres fonctions possibles, la *thymélè* était utilisée comme un espace sacré pour des performances musicales: la forme et le style de la *thymélè*, particulièrement sa circularité et son infrastructure élaborée, étaient mise au service d'importantes fonctions symboliques et acoustiques. Peter Schultz et son équipe reprennent ainsi l'hypothèse élaborée en 1898 par Samuel Herrlich (selon laquelle la *thymélè* servait de lieu de performance musicale), puis développée par Herman Thiersch en 1909, avant d'être critiquée en 1925 par Jean Charbonneaux qui livra sa propre interprétation des *tholoi* grecs². Les auteurs pensent qu'il est possible de rouvrir le dossier de l'hypothèse musicale au vu des connaissances acquises à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle. Il faut pour cela prendre en compte quatre éléments peu examinés jusqu'ici: les dépenses considérables en matériaux somptueux et décorations, la signification du terme *thymélè*, la circularité du bâtiment (forme inhabituelle) et ses fondations uniques, et enfin la position importante du bâtiment au centre du plus fameux sanctuaire guérisseur d'Asclépios.

L'ouvrage est ensuite divisé en cinq chapitres. **Le chapitre 1**, "le bâtiment", a pour objectif d'évoquer les restes physiques de la *thymélè* avec un éclairage particulier sur le bâtiment, celui de l'intérêt constant des constructeurs pour les coûteuses innovations architecturales et les nouveautés. Il permet aussi de rappeler des débats concernant la date de construction: G. Roux et A. Burford placent l'édification de la *thymélè* vers 365-360 BC mais les comptes conservés par l'inscription IG IV² 1, 103 A-B montrent que ce chantier a duré au moins vingt-sept ans. Seiler et Svolos pensent que la construction a nécessité quatre décades, soit de 365/360 à 325/320 av. J.-C., et Peter Schultz et son équipe suggèrent une nouvelle fourchette de datation, avec un achèvement du monument entre 335 et 320 av. J.-C.. On peut comparer avec le temple d'Asclépios tout proche dont les comptes montrent que ses travaux ont duré 4 ans et 8 mois comme le rappellent les comptes (IG IV² 1, 102 A-B.)

Le chapitre 2, "la *thymélè*" discute les possibles significations du nom inhabituel du bâtiment et comment cette appellation particulière devait être

² Schultz et alii, p. 26 ; S. Herrlich, *Epidaurus, eine antike Heilstätte*, R. Gaertners, Berlin, 1918 ; H. Thiersch, "Antiken Bauten für Musik", *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 2, 1909, p. 27-95 ; J. Charbonneaux, "Tholos et prytanée", *Bulletin de correspondance hellénique*, 49, 1925. p. 158-178.

comprise à la fin de l'époque classique et au début de la période hellénistique. D'après les auteurs de cet ouvrage, le témoignage linguistique oriente fortement vers une fonction performative du θυμέλη. Mais depuis l'Antiquité, le mot est associé au verbe θύω sacrifier, et de nombreux grammairiens anciens estiment que la première signification du mot est celle d'un βωμός, autel, signification à la base de nombreux travaux modernes. Dans les textes anciens, la *thymélè* est aussi conçue comme un espace rituel théâtral, et la plupart des érudits modernes évoquent la *thymélè*, autel ou foyer qui se trouvait au centre de l'orchestra du théâtre. Peter Schultz et son équipe récusent l'étymologie traditionnelle des érudits (ce qui paraît difficile³), consistant à faire dériver θυμέλη de θύω, sacrifier. Il faudrait, selon eux, préférer une provenance de θέω courir, ou de θέα spectacle, ou encore de θαῦμα, merveille. Le mot *thymélè* est conçu comme un objet de culte, autel, un espace sacré, mais, dans les textes de l'époque hellénistique le mot est utilisé surtout exclusivement dans le contexte de performances musicales ou dramatiques.

Dans le chapitre 3, "Circularité, performance et acoustique", les auteurs examinent l'aspect de la *thymélè* plus en détail, particulièrement sa circularité et son sous-sol unique. Selon eux, l'architecture, la fonction et la signification sont interdépendantes et reprenant les propos de B. Wescoat⁴, ils estiment que la forme du bâtiment n'est pas simplement au service de sa fonction mais possède aussi une valeur sémantique et la capacité de transformer l'expérience de ceux qui y participent spatialement, métaphysiquement, psychologiquement, émotionnellement et associativement. Ils rappellent que traditionnellement, les érudits établissent un lien entre la performance et l'espace circulaire dans le monde grec antique. Enfin, ils examinent les marques inscrites sur les fondations de la *thymélè* et formulent une hypothèse hardie: elles auraient peut-être indiqué l'emplacement de vases de bronze résonant, du type de ceux que Vitruve (V, 5) attribue au théâtre grec⁵ et par ailleurs, elles ressembleraient aux lettres grecque: Α, Γ, Δ, Ε, Λ, Π et Ι. D'après Peter Schultz, Bronwen Wickkiser, George Hinge et Chrysanthos Kanellopoulos, ces sept caractères seraient à relier aux sept notes dans une des plus courantes échelles musicales utilisées au IVe s. Av. J.-C. (un heptachorde, basé sur la conjonction de deux tétracordes, décrit par Aristoxène au IVe s. dans son traité des **Harmoniques**, 58-59) ou encore aux sept cordes sur la lyre d'Apollon. Ainsi, les sept marques dans les fondations de la *thymélè* seraient peut-être les signes d'un système musical innovant⁶. Elles seraient semblables aux lettres qui ont été utilisées à Delphes dans des hymnes du IIe s. av. J.-C., aussi bien dans les fragments d'un hymne à Asclépios d'Epidaure qui était inscrit au IIIe s. de notre ère, mais elles auraient été utilisées aussi les siècles précédents. Dans l'hymne de Liménios, les lettres Π, Λ, C sont tournés dans différentes

³ Sur l'étymologie traditionnelle, qui nous paraît solide, voir Chr. Mauduit, J.-Ch. Moretti, "La θυμέλη au théâtre : une approche sémantique", **Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique**. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2009. p. 11-21 (Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 52).

⁴ B.D. Wescoat, "Coming and Going in the Sanctuary of the Great Gods, Samothrace", B.D. Wescoat et E.G. Ousterhout (éd.) **Architecture of the Sacred: Space, Ritual and Experience from Classical Greece to Byzantium**, Cambridge University Press, Cambridge et New-York, 2012, p. 66-113, cf. p. 66.

⁵ P. Schultz, B. L. Wickkiser, G. Hinge, Ch. Kanellopoulos and J. C. Franklin, **The Thymele at Epidauros. Healing, space and musical performance in late classical Greece**, Theran Press, Fargo, 2017, p. 79-80.

⁶ Schultz et alii, *op. cit.* p. 80-81.

directions, qui seraient similaires à celles que l'on retrouve dans les marques de la *thymélè*. Les auteurs sont bien conscients que ces exemples de notation musicale sont un peu plus tardifs que la construction de la *thymélè* (et les systèmes de notation ont, d'après eux, sans doute changé avec le temps) mais estiment intéressantes les similarités entre les ensembles de marques⁷. Cette hypothèse de travail formulée par Peter Schultz et une partie de son équipe est totalement récusée ensuite dans le **chapitre 5** par J. C. Franklin. Cet archéologue et musicologue précise que les rotations des lettres inscrites dans les fondations de la *thymélè* ne se retrouvent pas dans les systèmes de notation musicales connus pour la Grèce antique, donc n'ont rien à voir avec les hymnes delphiques⁸. J. C. Franklin pense aussi qu'Epidaure n'était pas en position de pouvoir créer une nouvelle notation musicale et que ses sympathies pour Athènes l'incitaient plutôt à suivre la notation de cette dernière⁹. Et pour lui, l'hypothèse de résonateurs placés dans le labyrinthe n'est pas viable, donc les marques sont probablement des marques de maçon, comme le pensaient les chercheurs des précédentes générations¹⁰.

Le chapitre 4, intitulé "Les péans et la guérison", explore le lien entre musique et guérison dans l'Antiquité grecque en se centrant sur un type particulier de chant-danse sacré pour Asclépios et Apollon dans le sanctuaire d'Epidaure: le péan. Les auteurs suggèrent que les péans, aussi bien que les autres types de musiques, étaient exécutés à l'intérieur de la *thymélè*, non seulement comme formes de supplication et de remerciement envers les dieux mais aussi comme un aspect important de thérapie car cette musique sacrée avait la capacité de guérir. Ils précisent que selon Platon, *Ion*, 530a des compétitions de récitation et de musique prenaient place dans l'Asclépeion dès le Ve s. av. J.-C. Ils rappellent la définition du péan: chant/danse en formation circulaire exécuté par un groupe accompagné par un instrument de musique. Le péan était censé transmettre une musique agréable aux oreilles des dieux, attirer ces derniers dans la compagnie de leurs adorateurs qui pouvaient en recevoir des bienfaits¹¹. Peter Schutz et son équipe réfléchissent ensuite sur la manière dont se déroulait la performance musicale dans l'espace de la *thymélè*: ainsi l'espace contenu par la colonnade corinthienne est large de 9,08m de diam et peut englober 25 personnes les bras presque tendus¹², et davantage si l'on établit deux cercles de chanteurs/danseurs, un cercle externe et un cercle interne comme le propose une illustration¹³. Les musiciens seraient près de l'orifice au centre de la *cella*. Le public est assis ou debout à l'intérieur de la *thymélè*, sans doute dans l'espace situé entre la colonnade corinthienne et le mur du bâtiment, d'une largeur d'1,05m. Le public des dieux se trouvait, quant à lui, au centre des exécutants pour articuler eux-mêmes le péan. Cette musique était conçue comme une thérapie, suivant la conception pythagoricienne.

7 Schultz et alii, *op. cit.* p. 83.

8 Schultz et alii, *op. cit.*, p. 147.

9 Schultz et alii, *op. cit.*, p. 161.

10 Schultz et alii, *op. cit.*, p. 163.

11 Schultz et alii, *op. cit.* p. 99

12 Schultz et alii, *op. cit.* p. 104

13 Schultz et alii, *op. cit.*, fig. 17 et 18, p. 194-195

Jamblique (VP 111) et Porphyre (*Pyth* 32-33) précisent que Pythagore utilisait les péans et d'autres types de musique, non seulement pour guérir les maux physiques, en incluant la souffrance causée par ces maux, mais aussi pour les déséquilibres émotionnels tels que dépression, furie, et désir. On soignait entre autres par le péan les femmes de Locres et de Rhegion sujettes à la folie.

Dans le **chapitre 5**, "Réponse: un labyrinthe musical pour Asclépios? Une évaluation acoustique de la *thymélè* d'Epidaure", J. C. Franklin inventorie les hypothèses présentées dans les chapitres précédents, en les nuanciant et les dynamisant. Il en récuse même certaines, comme nous l'avons déjà vu. De nombreux érudits se sont intéressés à l'acoustique des bâtiments anciens, créant ainsi un nouveau champ de recherche, l'archéacoustique. Des études archéacoustiques ont été menées sur de nombreux édifices anciens, incluant des structures préhistoriques comme Stonehenge ou le sanctuaire de Chavín de Huántar au Pérou, les théâtres antiques sur les rives de la Méditerranée, les églises médiévales à travers l'Europe et bien d'autres. Le sanctuaire d'Asclépios à Epidaure a été lui-même longtemps au centre de ce type de recherche en raison de son théâtre bien conservé et de son acoustique réputée, mais aucune attention n'a été accordée alors à la *thymélè*. Or la tradition ancienne attribue le théâtre et la *thymélè* au même architecte Polyclète le jeune. Les auteurs de l'ouvrage souhaitent montrer que la *thymélè* d'Epidaure appartient à une liste croissante de structures dans laquelle le chant, la danse et les autres formes de performances musicales jouaient un rôle important. Pour eux, l'archéologie, de manière générale, n'est pas seulement l'étude de la culture matérielle en contexte mais aussi l'étude de l'expérience incarnée, sensuelle et vécue que cette culture matérielle génère, reflète et intègre à travers les matrices sociales en constante évolution des communautés antiques. Ils affirment la pleine conscience des anciens architectes, investis dans la création de ces expériences. En suivant les travaux récents de Yannis Hamilakis, Peter Schultz et son équipe rappellent que l'archéologie sensorielle n'est pas une représentation du passé mais une évocation de sa présence, de sa matérialité vivante et palpable, de sa chair. Ainsi les sons spirituels, les rythmes et les expériences qui tournaient autour de la *thymélè* ont été profondément liés à son apparence physique, sa forme et sa fonction. Les anciens prêtres, les fidèles, les musiciens, les danseurs, le public et communautés participaient à la *thymélè* non seulement avec leurs yeux et leurs esprits mais aussi par leur être tout entier. Le labyrinthe aurait ainsi une fonction intentionnelle acoustique qui s'accorderait bien, d'après les auteurs avec la position de la *thymélè* dans le développement de la théorie grecque acoustique et la pratique de conception architecturale, ainsi qu'avec les témoignages archéologiques les plus concrets de la structure elle-même.

Cet ouvrage, qui n'hésite pas à explorer les hypothèses de recherche les plus incroyables, quitte à les démolir par la suite, constitue une petite révolution dans l'histoire de l'architecture grecque, avec ce retour aux idées de S. Herrlich et d'H. Thiersch (différemment puisque ce dernier faisait de la *thymélè* un hall de concert ou un odéon et fut pour cette raison très fortement critiqué par Charbonneaux¹⁴), mais en utilisant les moyens modernes de la reconstitution numérique ainsi que de l'archéoacoustique.

14 Charbonneaux, *op. cit.*, p. 168-171

Recebido em: 11/11/2018 | Aprovado em: 20/01/2019



MUSICOGRAFIAS



MUSICOGRAFIAS

SUÍTE ORQUESTRAL **ESPLANADA** (2017)

Marcus Mota

Universidade de Brasília – UnB
Laboratório de Dramaturgia

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24901>

RESUMO

As partituras completas da Suíte Orquestral **Esplanada** são disponibilizados.

Palavras-chave: Dramaturgia Musical, Partitura, Orquestração.

ABSTRACT

*The complete scores of the Orchestral Suite **Esplanada** are available.*

Keywords: Musical Dramaturgy, Scores, Orchestration.

O projeto **Música para Crianças**, concebido e dirigido pelo Professor Ricardo Freire Dourado, foi um campo de experiências das mais frutíferas na Universidade de Brasília. Era extremamente saudável ver pai chegando com seus filhos, de bebês a adolescentes nos estacionamentos em volta do Departamento de Música da Universidade de Brasília. Eu mesmo, por mais de dois anos, levei meus filhos ao projeto.

A gratidão me impulsionou a elaborar uma suíte orquestral especialmente para os meninos mais avançados do projeto, os quais integravam a Orquestra Juvenil da UnB. Esse foi o ponto de partida para a elaboração de minha Suíte orquestral **Esplanada**, em três movimentos.

Eu havia terminado de compor o conjunto de 6 orquestrações para a **Suíte Heliodoriana**, material de meu projeto de pós-doutorado, em torno na narrativa **As Etiópicas**, de Heliodoro. A forma suíte havia me agradado por sua liberdade temática e dimensão multissensorial, associada a algum não inteiramente musical¹. Revolvi retornar a essa forma em função da possibilidade de ouvir o material composto, oportunidade que não tive com a **Suíte Heliodoriana**.

Para tanto, como obra diretamente relacionada às demandas da orquestra, após dialogar com o prof. Ricardo Dourado Freire, desenvolvi o material a partir das características dos músicos: teria de ser algo mais jovem, como um jogo, relacionado a filmes; deveria, claro, limitar-se à maturidade musical dos jovens músicos ao mesmo tempo que um desafio para seus limites técnicos; e a instrumentação teria um foco mais nas cordas, pois de fato a orquestra era mais uma orquestra de cordas com alguns instrumentos adicionais, como flautas e clarinetas, sendo que, ainda, as violas eram em número

¹ Sobre a **Suíte Heliodoriana**, v. **Revista Dramaturgias n. 7** (2018), link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9539>

bem pequeno. A essa instrumentação acresci uma percussão básica, que viria do Depto. de Música (Caixa e bumbo).

Fechando o universo sonoro, o outro ponto de partida veio da série de acontecimentos em volta das manifestações do “Ocupa Brasília”, no dia 24 de maio de 2017². Houve um embate entre a Polícia Militar e os manifestantes. Era uma marcha com mais de 40 mil pessoas, com diversos alvos, entre eles, a saída do ‘presidente’ Temer. Nessa batalha campal no coração de Brasília, tivemos depredações a ministérios, carros incendiados, dezenas de feridos, etc. Eis algumas fotos:

² Link: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/manifestantes-marcham-em-brasilia-pela-renuncia-de-temer-e-contra-reformas.ghtml>

Fig. 1 e 2 (abaixo) Foto: Uslei Marcelino/ Reuters





Essas imagens e outros vídeos trouxeram o horizonte imagético para a obra. O clima de guerra, trabalhado a partir da percussão e dos motivos repetitivos nos *cellos/baixos* (*riffs*, *ostinatos*), foi desenvolvido para a orquestra, mesmo que o tema em si não fosse “jovem”. Mas achei que, morando em uma cidade como Brasília, seria impossível escapar desses eventos, coisa que adquiri de-

Fig. 3 (no topo) Foto: Paulo Whitaker/ Reuters

Fig. 4 Foto link: <https://limpinhoecheiroso.com/2017/05/25/estado-de-excecao-protesto-convulsiona-brasilia-e-temer-convoca-forcas-armadas/>

pois de anos vivendo aqui. Se no passado tivemos bandas de Rock falando dos generais “com cu na mão”, por que seria inadequado passar para os sons essas imagens da vida? Na preparação da peça, durante os ensaios, o professor Ricardo Dourado Freire explicou as motivações da peça e mostrou imagens da batalha campal.

Assim, os alunos tiveram contato com uma obra escrita especialmente para eles e que dialogava com universos complexos, nos quais a música se inseria no mundo concreto. Creio que aqui temos uma pedagogia: a formação de músicos não se dá apenas na técnica. A seleção do repertório nos informa sobre uma educação ampliada dos sentidos. A música está em tudo, e o sons encontra-se no mundo da vida.

Bem, são coisas que vamos aprendendo e confirmando enquanto compomos nossa existência.

Sou muito grato à Orquestra Juvenil da UnB e ao professor Ricardo Dourado Freire pela oportunidade de compartilhar sons e vivências.

A obra foi composta em Brasília, entre de junho e julho de 2017.

ESPLANADA
I MOVIMENTO

Marcus Mota

Para a Orquestra Juvenil da UnB

♩=96

INTRO

The musical score is for the introduction of the first movement of 'ESPLANADA'. It is written for a youth orchestra and consists of 16 staves. The top four staves are for woodwinds: Flauta 1, Flauta 2, Clarineta B♭ 1, and Clarineta B♭ 2. The next two staves are for percussion: Caixa (snare drum) and Bumbo (bass drum). The bottom six staves are for strings: Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo (cello), and Contrabaixo (double bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 96. The score begins with a four-measure introduction. The woodwinds and strings are mostly silent, with some notes in the cello and double bass. The percussion parts are active, with the snare drum playing a rhythmic pattern and the bass drum playing a simple pattern. Dynamics include *f* (forte) for the percussion and *mf* (mezzo-forte) for the double bass.

©Marcus Mota 2017

ESPLANADA
I MOVIMENTO

2
A

Fl. 1
Fl. 2
Cl. 1
Cl. 2
Caixa
Bumbo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cbx.

5

mf

mp

Detailed description: This is a page of a musical score for the first movement of 'ESPLANADA'. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top left, there is a rehearsal mark '2' above a box containing the letter 'A'. The staves are labeled as follows: Fl. 1 and Fl. 2 (Flutes), Cl. 1 and Cl. 2 (Clarinets), Caixa (Snare Drum), Bumbo (Bass Drum), Vln. I and Vln. II (Violins), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cbx. (Contrabass). The key signature is one sharp (F#). The percussion parts (Caixa and Bumbo) feature rhythmic patterns with accents (>) and slurs. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vc., and Cbx.) have dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) for the violins and *mp* (mezzo-piano) for the cello and contrabass. The Viola part is mostly silent, indicated by a long horizontal line. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

ESPLANADA
I MOVIMENTO

3

9

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Caixa

Bumbo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

p

mf

f

tr

mf

ESPLANADA
I MOVIMENTO

4

13

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Caixa

Bumbo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

p

mp

mf

mf

p

p

mf

3

3

ESPLANADA
I MOVIMENTO

5

Musical score for measures 17-20 of 'ESPLANADA I MOVIMENTO'. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Cymbals (Caixa) and Bass Drum (Bumbo), Violins I and II, Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cbx.).

Measures 17-19 are marked with a dynamic of *p* (piano). Measure 20 is marked with *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as trills (*tr*), pizzicato (*pizz.*), and arco (arco).

ESPLANADA
I MOVIMENTO

6

21

Fl. 1 *p* *mf*

Fl. 2 *mf*

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *mf* *f*

Caixa *tr*

Bumbo

Vln. I *pizz.* *p* *Divisi* *mf*

Vln. II *f*

Vla.

Vc. *pizz.*

Cbx. *pizz.*

ESPLANADA
I MOVIMENTO

8

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Caixa

Bumbo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

29

tr

mf

tr

tr

Divisi

Divisi

pizz.

ESPLANADA
I MOVIMENTO

Musical score for "ESPLANADA I MOVIMENTO" page 9. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Caixa, Bumbo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cbx. The music is in G major and 4/4 time. The score shows measures 33-36. Key features include triplets in the Caixa part, trills in the Cl. 1 and Vc. parts, and various dynamics and articulations like *f*, *pp*, *mf*, *pizz.*, and *arco*.

ESPLANADA
I MOVIMENTO

11

The image displays a page of a musical score for a symphony, page 11. The score is arranged in a multi-staff format. The top section includes two flutes (Fl. 1 and Fl. 2), two violins (Vl. 1 and Vl. 2), and a viola. The bottom section includes a pair of xylophones (Xylo), a pair of timpani (Tmbo), two trumpets (Trn. I and Trn. II), a violin (Vla.), a cello (Vc.), and a bassoon (Bbx.).

The score begins at measure 41. The flute parts feature intricate melodic lines with trills and triplets. The string parts (violin, viola, cello, and bassoon) provide harmonic support with rhythmic patterns and slurs. The woodwinds (xylophone and timpani) have more rhythmic and percussive parts. Dynamics such as *p* (piano) are indicated. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is marked with various performance instructions like accents, slurs, and trills.

ESPLANADA
I MOVIMENTO

12

Fl. 1 *f*

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2 *mf*

Saxa *mf*

Tubo

Viol. I *p*

Viol. II *mf*

Vla.

Vc. *p*

Dbx. *mf*

ESPLANADA
I MOVIMENTO

49

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Saxa

Tubo

ln. I

ln. II

Vla.

Vc.

bx.

f

mf

p

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

ESPLANADA
I MOVIMENTO

14

53

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Saxa

Tubo

ln. I

ln. II

Vla.

Vc.

Dbx.

p

mf

mp

pp

f

f

tr

3

3

ESPLANADA
I MOVIMENTO

C

Fl. 1
Fl. 2
Cl. 1
Cl. 2
57
bxa
p
nbo
Div.
3
57
In. I
f
Div.
1. II
ff
Vla.
Vc.
p
Dbx.
p

ESPLANADA
I MOVIMENTO

16

Musical score for **ESPLANADA I MOVIMENTO**, starting at measure 61. The score includes parts for Flute 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Trp. 1 & 2, Horns, Trombones, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. It features complex rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as *mf* and *f*.

ESPLANADA
I MOVIMENTO

65

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

mp

mf

mf

mp

65

Saxa

nbo

Div.

65

ln. I

p

65

ln. II

Div.

p

Vla.

Vc.

mp

cbx.

mp

ESPLANADA
I MOVIMENTO

18

69

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

saxa

nbo

69

Unis.

ln. I

ln. II

Vla.

Vc.

bx.

p

mf

f

mf

mp

mf

mf

ESPLANADA
I MOVIMENTO

73

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

73

aixa

nbo

73

ln. I

1. II

Vla.

Vc.

bx.

f

pizz.

f

Div.

3 3

ESPLANADA
II MOVIMENTO

Marcus Mota

♩=100 INTRO Orquestra Infantil da UnB

Flauta 1

Flauta 2

Clarineta B \flat 1

Clarineta B \flat 2

Snare Drum

Bass Drum

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

© Marcus Mota 2017

ESPLANADA
II MOVIMENTO

2
A

agitato

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

S. Dr.

B. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

f

f

f

ESPLANADA
II MOVIMENTO

9

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

S. Dr.

B. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

f

f

f

ESPLANADA
II MOVIMENTO

4

Musical score for 'ESPLANADA II MOVIMENTO' starting at measure 13. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Cl. 1, Cl. 2, S. Dr., B. Dr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cbx. The key signature has two flats, and the time signature is 7/8. Dynamics include *mp* and *f*.

ESPLANADA
II MOVIMENTO

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

S. Dr.

B. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
II MOVIMENTO

6

B

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

S. Dr.

B. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

21

21

ESPLANADA
II MOVIMENTO

7

25

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

S. Dr.

B. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
II MOVIMENTO

8

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

S.Dr.

B. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

pp

p

mf

mf

mf

p

mf

mf

mf

29

29

3

3

3

ESPLANADA
II MOVIMENTO

33

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

S. Dr.

B. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mp

mp

tr

pizz.

ESPLANADA
II MOVIMENTO

10
C

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

S.Dr.

B. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

f

f

Divisi

ESPLANADA
II MOVIMENTO

41

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Sn. Dr.

. Dr.

In. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

41

41

Divisi

f

ESPLANADA
II MOVIMENTO

12

45

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Sn.Dr.

B.Dr.

45 arco Divisi

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vcl.

Cb.

ESPLANADA
II MOVIMENTO

49

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

f

49

3.Dr.

.Dr.

49

ln. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
II MOVIMENTO

14

D

dolce

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

3. Dr.

. Dr.

53

ln. I

n. II

Vla. *pizz.*

Vc. *f*
p

Cbx. *p*

ESPLANADA
II MOVIMENTO

57

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

3.Dr.

. Dr.

57

ln. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

pp

ESPLANADA
II MOVIMENTO

16

Musical score for measures 61-64 of 'ESPLANADA II MOVIMENTO'. The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Cl. 1 (Clarinet 1)
- Cl. 2 (Clarinet 2)
- 3. Dr. (3rd Drum)
- . Dr. (Drum)
- In. I (Trumpet I)
- n. II (Trumpet II)
- Vla. (Violin)
- Vc. (Violoncello)
- Cbx. (Cello/Bass)

The score is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. Measure 61 is marked with a first ending bracket. The dynamics for the Violin II part are *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).

ESPLANADA
II MOVIMENTO

65

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

65

Sn.Dr.

B.Dr.

65

Hn. I

Hn. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mp

pizz.

arco

ESPLANADA
II MOVIMENTO

18

Musical score for measures 69-72 of 'ESPLANADA II MOVIMENTO'. The score is in 3/4 time and features the following instruments and parts:

- Fl. 1:** Treble clef, *mf*, measures 69-70: quarter note G4, quarter note A4; measure 71: whole rest; measure 72: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4 (triplets).
- Fl. 2:** Treble clef, *mf*, measures 69-70: quarter note G4, quarter note A4; measure 71: whole rest; measure 72: whole rest.
- Cl. 1:** Treble clef, *mf*, measures 69-70: quarter note G4, quarter note A4; measure 71: whole rest; measure 72: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4 (triplets).
- Cl. 2:** Treble clef, *mf*, measures 69-70: quarter note G4, quarter note A4; measure 71: whole rest; measure 72: whole rest.
- 3. Dr. (Snare):** Measures 69-70: whole rest; measure 71: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4 (triplets); measure 72: whole rest.
- . Dr. (Bass Drum):** Measures 69-70: whole rest; measure 71: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4 (triplets); measure 72: whole rest.
- Ln. I:** Treble clef, measures 69-70: whole rest; measure 71: whole rest; measure 72: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4 (triplets).
- Ln. II:** Treble clef, measures 69-70: quarter note G4, quarter note A4; measure 71: quarter note B4, quarter note C5; measure 72: quarter note B4, quarter note C5.
- Vla. (Viola):** Treble clef, measures 69-70: whole rest; measure 71: whole rest; measure 72: whole rest.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, *pizz.*, measures 69-70: quarter note G2, quarter note A2; measure 71: quarter note B2, quarter note C3; measure 72: quarter note B2, quarter note C3.
- Cbx. (Cello):** Bass clef, *pizz.*, measures 69-70: quarter note G2, quarter note A2; measure 71: quarter note B2, quarter note C3; measure 72: quarter note B2, quarter note C3.

ESPLANADA
II MOVIMENTO

73

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

73

Sn. Dr.

B. Dr.

73

Hn. I

Hn. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
II MOVIMENTO

20

77

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Sn. Dr.

B. Dr.

Hn. I

Hn. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
II MOVIMENTO

E *agitato*

Fl. 1 *tr*

Fl. 2 *tr*

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *f*

81

3.Dr. *f*

.Dr. *f*

81

ln. I *f*

n. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f* arco

Cbx. *f* arco

ESPLANADA
II MOVIMENTO

22

85

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

3. Dr.

. Dr.

85

ln. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
II MOVIMENTO

89

Fl. 1 *f*

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Trp. *p* *tr*

Dr.

89

Hn. I *f*

Hn. II

Vla.

Vc. *f* *Divisi*

Cbx. *f*

ESPLANADA
II MOVIMENTO

24

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

3.Dr.

. Dr.

Tr. I

Tr. II

Vla.

Vc.

Cbx.

93

p

mf

tr

dim.

ESPLANADA
II MOVIMENTO

97

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

97

3. Dr.

. Dr.

97

ln. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

Marcus Mota

Orquestra Infantil da UnB

INTRO $\text{♩} = 120$

Flauta 1

Flauta 2

Clarineta B \flat 1

Clarineta B \flat 2

Tubular Bells

Bumbo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

© Marcus Mota 2017

ESPLANADA
III MOVIMENTO

2

5

Fl. 1

cresc.

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

Bumbo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

A *a tempo*

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

Bumbo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mp

mp

p

pizz.

p

ff

f

ESPLANADA
III MOVIMENTO

4

13

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

Bumbo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mf

pp

p

ff

f

Divisi

Detailed description: This is a page of a musical score for the third movement of 'ESPLANADA'. The page is numbered '4' at the top left. It features eight staves for different instruments: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Trombone (T.B.), Bumbo (Bass Drum), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cbx.). The score begins at measure 13. The Flute and Clarinet parts have rests until measure 13, where they play a melodic line marked *mf*. The Trombone part plays a rhythmic pattern of chords with accents. The Bumbo part plays a complex rhythmic pattern. The Violin I part has a *pp* dynamic and a 'Divisi' marking, with a large oval encompassing measures 13-14. The Violin II part plays a rhythmic pattern with accents, marked *p*. The Viola part plays a rhythmic pattern with accents, marked *ff*. The Violoncello part plays a rhythmic pattern with accents. The Contrabasso part plays a rhythmic pattern with accents, marked *f*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

5

ESPLANADA
III MOVIMENTO

6

21

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

Bumbo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mf

arco

pizz.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

25

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

25

T.B.

25

Bumbo

25

Vln. I

mf

Divisi

pizz.

Vln. II

arco 3

Vla.

3

Vc.

3

Cbx.

p

Unis.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 25 to 28. The score is for a symphony orchestra. The woodwind section (Flutes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, and Trombone) and the Bumbo (drum) are shown with rests in all four measures. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) is active. Violin I has a melodic line starting on measure 25, marked *mf* and *Divisi*. Violin II, Viola, and Violoncello play a triplet accompaniment. The Contrabass plays a rhythmic pattern marked *p*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated at the beginning of each staff.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

8

29

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

Bumbo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

Div.

arco

3

3

3

3

3

3

ESPLANADA
III MOVIMENTO

33

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

Bumbo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

f

p

mf

Unis.

Unis.

3

ESPLANADA
III MOVIMENTO

10

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

Bumbo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

37

3

37

37

Div.

mp

Div.

mp

Div.

mp

ESPLANADA
III MOVIMENTO

41

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Cl. 1 *ff* *tr*

Cl. 2 *ff* *tr*

T.B.

41

mbo *f*

41

ln. I *p* Unis. 3

ln. II *p* Unis. 3

Vla. *p* pizz.

Vc. *p*

Cbx. *p*

ESPLANADA
III MOVIMENTO

12

45

Fl. 1 *ff* 3 3

Fl. 2 3 3

Cl. 1 3 3

Cl. 2 3 3

T.B.

mbo

45

In. I *mf* pizz. arco Div.

In. II *mf* pizz. arco Div.

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

B

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

mbo

ln. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mf

mf

ff

ff

ff

49

49

49

Unis.

arco

Unis.

ff

ff

ESPLANADA
III MOVIMENTO

14

53

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Cl. 1 *mf*

Cl. 2 *mf*

T.B.

mbo

In. I *mp* Unis. pizz. *mf* Div. arco 3 3 3 3 Unis.

n. II *mp* *mf* Div. arco 3 3 3 3 Unis.

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

57

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

57

T.B.

f

57

mbo

57

ln. I

Div.

57

ln. II

Div.

3

3

3

3

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

16

Musical score for measures 61-64 of 'ESPLANADA III MOVIMENTO'. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Fl. 1, Fl. 2, Cl. 1, Cl. 2, T.B., mbo, ln. I, n. II, Vla., Vc., and Cbx. The key signature is one flat (B-flat). Measure 61 is marked with a '61' above the staff. The woodwinds (Flutes, Clarinets, and Bassoon) have rests. The Trombone (T.B.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Mbo (Mellophone) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) play a rhythmic pattern of eighth notes, with triplets and accents. The Violoncello and Contrabasso parts include the instruction 'Unis.' (Unison) in measure 63. The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and dynamic markings.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

65

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Cl. 1 *ff*

Cl. 2 *ff*

T.B.

mbo

In. I *p*

n. II *p*

Vla.

Vc.

Cbx. *f* *mf* *f*

ESPLANADA
III MOVIMENTO

18

69

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

mbo

In. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mf

f

ff

Div.

tr

ESPLANADA
III MOVIMENTO

C

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

mbo

ln. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

73

73

mf

tr

p

tr

tr

mf

p

mp

f

f

ESPLANADA
III MOVIMENTO

20

Musical score for measures 77-80 of 'ESPLANADA III MOVIMENTO'. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Fl. 1, Fl. 2, Cl. 1, Cl. 2, T.B., mbo, ln. I, n. II, Vla., Vc., and Cbx. The key signature is one flat (B-flat). Measure 77 is marked with a rehearsal mark. Flutes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, and the mbo part are mostly silent, indicated by rests. The Tuba (T.B.) part has a rest in measure 77 and then plays a triplet of notes in measures 78-80. The Violin I (ln. I) part is silent. The Violin II (n. II) part plays a melodic line with triplets and accents, starting with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The Viola (Vla.) part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cbx.) parts play a steady eighth-note accompaniment, with the Cbx. part starting with a 'f' (forte) dynamic.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

81

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

81

T.B.

81

mbo

81

ln. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

22

85

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

mbo

Unis.

mf

3

3

3

3

pizz.

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

89

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

89

mbo

89

ln. I

arco Div.

Unis.

n. II

Vla.

Vc.

3

3

3

3

3

3

3

3

3

Cbx.

pizz.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

D

Fl. 1
Fl. 2
Cl. 1
Cl. 2
T.B.
mbo
In. I
n. II
Vla.
Vc.
Cbx.

97

tr
mf
p
pp

tr
mf
p
pp

tr
mf
p
pp

tr
mf
p
pp

97

97

97

Div.

mp
Div.

mp

p

f
3

ESPLANADA
III MOVIMENTO

26

The musical score for page 26 of 'ESPLANADA III MOVIMENTO' features the following instruments and parts:

- Fl. 1 and Fl. 2:** Flute parts, both with a whole rest for the entire duration.
- Cl. 1 and Cl. 2:** Clarinet parts, both with a whole rest for the entire duration.
- T.B. (Trumpet B3):** Starts with a triplet of chords (G4, Bb4, D5) marked with accents (>) and a dynamic marking of mf . The rest of the staff contains whole rests.
- mbo (Mellophone):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and dynamic markings of mf .
- ln. I (Violin I):** Contains a whole rest for the entire duration.
- n. II (Violin II):** Contains a whole rest for the first two measures, followed by three triplet eighth-note patterns in the third measure.
- Vla. (Viola):** Contains a whole rest for the entire duration.
- Vc. (Violoncello):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and dynamic markings of mf , including triplet markings.
- Cbx. (Cello):** Contains a whole rest for the entire duration.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

28

The musical score for measures 109-112 of the third movement of 'ESPLANADA'. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Trombone (T.B.), Mellophone (mbo), Violin I (ln. I), Violin II (ln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cbx.).

- Flutes (Fl. 1 & 2):** Both parts play a melodic line starting in measure 109. Fl. 1 has a note with a flat (Bb) in measure 112. The dynamic is *mf*.
- Clarinets (Cl. 1 & 2):** Both parts play a melodic line starting in measure 109. Cl. 2 has a note with a flat (Bb) in measure 112. The dynamic is *mf*.
- Trombone (T.B.):** Plays a sustained note with a flat (Bb) in measures 109 and 110.
- Mellophone (mbo):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 109 and 110.
- Strings (ln. I, ln. II, Vla., Vc.):** All four parts play a triplet of eighth notes in measures 109-112. The dynamic is *mf*. The strings are marked with accents (>) and slurs over the triplets.
- Contrabass (Cbx.):** Plays a sustained note with a flat (Bb) in measures 109 and 110.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

113

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

mbo

113

ln. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

30

117

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

mbo

ln. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

121

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

mbo

ln. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

p

arco

The musical score for page 31 of 'ESPLANADA III MOVIMENTO' features a complex rhythmic texture. The woodwind section (Flutes 1 and 2, Clarinets 1 and 2) and the strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are primarily engaged in triplet patterns. The Flute parts are marked with a piano (*p*) dynamic and include accents (>) over the notes. The Viola and Violoncello parts also feature triplet patterns, while the Violoncello and Contrabasso parts have more sparse, sustained notes. The Mbo (Mellophone) part has a few initial notes with accents. The Trombone (T.B.) part is mostly silent. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

32

125

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

mbo

In. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

f

pp

pp

pizz.

pizz.

3

3

3

ESPLANADA
III MOVIMENTO

The musical score is for the third movement of 'Esplanada'. It consists of ten staves for different instruments and voices. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 129. The first four staves (Fl. 1, Fl. 2, Cl. 1, Cl. 2) show woodwind parts with some melodic lines and rests. The Tuba (T.B.) and Mellophone (mbo) parts are mostly rests. The Horns (ln. I, ln. II) have parts starting later in the section, with the second horn (ln. II) playing a more active role. The Violas (Vla.) play a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'pizz.' and 'mp'. The Violins (Vc.) play a triplet pattern of eighth notes. The Cymbals (Cbx.) also play a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'pizz.' and 'mp'. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, and *Unis. arco*. The piece concludes at measure 132.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

34

The musical score is for the third movement of 'ESPLANADA', starting at measure 133. It is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. 1**: Flute 1, mostly rests with some notes in the final measure.
- Fl. 2**: Flute 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Cl. 1**: Clarinet 1, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Cl. 2**: Clarinet 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- T.B.**: Trombone, mostly rests.
- mbo**: Mellophone, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Tr. I**: Trumpet I, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Tr. II**: Trumpet II, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Vla.**: Viola, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Vc.**: Violoncello, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Cbx.**: Contrabasso, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

The score features several dynamic markings: *f* (forte) and *ff* (fortissimo). It includes numerous accents (>) and triplets (3). The Violoncello part is marked *arco* (arco). The final measure of the page shows a *Div.* (divisi) marking for the Trumpet II part.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

Musical score for Esplanada, III Movimento, page 35. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Trombone, Mellophone, Trumpets I and II, Violins, Viola, Cello, and Double Bass. The music features dynamic markings like *f* and *mf*, and performance instructions such as *arco* and *Div.* The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

ESPLANADA
III MOVIMENTO

36

141

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

T.B.

mbo

141

ln. I

n. II

Vla.

Vc.

Cbx.

p

pp

p

pp

ESPLANADA
III MOVIMENTO

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Cl. 1, Cl. 2, T.B., mbo, ln. I, n. II, Vla., Vc., and Cbx. The score begins at measure 144. Fl. 1 has a melodic line with a slur over measures 144-147, with dynamic markings *ppp* at the start and *pppp* later. Fl. 2, Cl. 1, Cl. 2, T.B., mbo, ln. I, n. II, Vla., Vc., and Cbx. have rests in all measures. The Cbx. part has a *ppp* marking at the beginning of the system. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Recebido em: 15/03/2019 | Aprovado em: 20/04/2019

EXPEDIENTE

EDITOR CHEFE

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

EDITORA ASSISTENTE

Emille Catarine R. Caçado

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen,

França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

ORGANIZADORES DO DOSSIÊ

João Pedro Cachopo (CESEM-NOVA/ FCSH & University of Chicago)

EDIÇÃO DE TEXTOS

Marcus Mota

COMISSÃO CIENTÍFICA

A. P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

PROJETO GRÁFICO

Camila Lombardi Torres
Emille Catarine R. Caçado
Rogério Câmara

DIAGRAMAÇÃO E EDIÇÃO DA CAPA

Emille Catarine R. Caçado

FOTO DE CAPA

Sebastian Kanczok

Essa revista foi composta em tipografia Alegreya,
tamanho 12pt, desenhada por Huerta Tipográfica.