




## IDEIAS E CRÍTICAS



*FIDELIO* (1956): UM FILME DE WALTER  
FELSENSTEIN COM A COLABORAÇÃO  
DE HANNS EISLER<sup>1</sup>

**Mário Vieira de Carvalho**  
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical  
(CESEM-Lisboa)

## RESUMO

Objetivo deste trabalho é analisar o filme *Fidelio*, realizado por Walter Felsenstein com a colaboração de Hanns Eisler, recentemente publicado em DVD no âmbito da edição monumental que assinalou o trigésimo aniversário da morte do encenador (1901-1975). As circunstâncias que deram origem ao projeto e o seu resultado final exigem uma breve retrospectiva sobre o percurso de Felsenstein como encenador de ópera e a sua teoria do *Musiktheater*.

O acesso a grande parte das fontes a que recorri neste trabalho foi-me facultado no Felsenstein-Archiv da Akademie der Künste (Academia das Artes) em Berlim, a quem agradeço o precioso apoio que me foi proporcionado.<sup>2</sup>

Palavras-chave: Opera, *Fidelio*, Walter Felsenstein, Hanns Eisler.

## ABSTRACT

*This paper deals with the analyze the film Fidelio, created by Walter Felsenstein with the collaboration of Hanns Eisler, recently published on DVD in the scope of the monumental edition that marked the thirtieth anniversary of the director's death (1901-1975). The circumstances that gave rise to the project and its final result demand a brief retrospective of Felsenstein's path as an opera director and his theory of the Musiktheater.*

*Access to most of the sources I used in this work was given to me at the Felsenstein-Archiv of the Akademie der Künste (Academy of Arts) in Berlin, to whom I am grateful for the precious support that was provided to me.*

Keywords: Opera, *Fidelio*, Walter Felsenstein, Hanns Eisler.

**1** Versão revista da comunicação apresentada ao *Forum Itinerários Musicais – Música e Cinema*, organizado pelo CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), 29-30 de Junho de 2010.

**2** A localização dessas fontes será indicada através da abreviatura AdK-FA, seguida da cota.

### DA ÓPERA AO MUSIKTHEATER

Em meados de 1945, numa Berlim em ruínas, deprimida por carências de toda a ordem, ainda mal refeita dos horrores da guerra, Walter Felsenstein é encarregado de levar à cena no Hebbel-Theater, que escapara à destruição, uma opereta de Jacques Offenbach. Após quase dois anos de mobilização na indústria de armamento (Siemens), Felsenstein regressara imediatamente a Berlim, em busca duma oportunidade de retoma da sua atividade teatral. Recebido de braços abertos pelos seus antigos companheiros e sobreviventes do Schiller-Theater que se tinham mudado para aquela sala, esperava obter a direção duma peça declamada (*Schauspiel*), mas o director do teatro, Karl Heinz Martin, impôs-lhe, antes de tudo, Offenbach: “Tens de fazer, já, naturalmente, o teu Offenbach, é disso que precisamos agora!”.<sup>3</sup> Não fora esta amigável imposição, e talvez o destino de Felsenstein e da sua teoria e prática do *Musiktheater*, que revolucionaram a concepção do espetáculo músico-teatral e a encenação de ópera, jamais tivessem conseguido consolidar-se e ganhar uma tão grande influência e irradiação internacionais.

Na verdade, o êxito da peça escolhida, *Pariser Leben (La Vie parisienne)* foi tal – 68 representações com salas esgotadas, em pouco mais de três meses –<sup>4</sup> que os representantes das potências de ocupação (neste caso, do setor de Berlim sob administração soviética) entenderam que se devia destinar um dos teatros da cidade exclusivamente a produções músico-teatrais que valessem por essa poderosa eficácia do espetáculo como um todo, exemplarmente demonstrada no trabalho de Felsenstein.

**3** “Du mußt natürlich sofort deinen Offenbach machen, das ist das, was wir jetzt brauchen!”, cf. nota dos editores, in: Felsenstein (1986: 579).

**4** Em teatro de repertório, como é o caso na tradição germânica, as novas produções alternam com aquelas que já estão no cartaz, mantendo-se o teatro diariamente aberto.

Num primeiro momento, Felsenstein recusa o convite formal para assumir a direcção de um teatro com tais características, mas depois acaba por aceitar. O Metropol-Theater, antigo Theater Unten den Linden (1891), estava a ser recuperado, e é nele que Felsenstein estabelece a partir de 1947 a sua oficina, rebatizando-o com o nome de *Komische Oper*. A produção inaugural – *Die Fledermaus*, de Johann Strauss (estreia a 23 de Dezembro de 1947) – ultrapassa as melhores expectativas quanto à capacidade de afirmação de um projeto próprio: em ano e meio soma 214 representações e 253 402 espectadores (à média de 1184 por noite).<sup>5</sup>

Nascido em 1901 em Viena, Felsenstein iniciara a sua formação superior na Technische Hochschule em Graz, para logo enveredar pelo treino teatral como ator com o professor Ernst Arndt, do Burgtheater de Viena (1921-1923). Os primeiros contratos de ator são-lhe oferecidos pelos Teatros Municipal de Lübeck (1923-1924) e Nacional de Mannheim (1924-1925). A sua actividade teatral estende-se, pouco depois, em Beuthen, à direcção artística e encenação. Passa, sucessivamente pelos teatros de Basileia e Freiburg im Breisgau como “primeiro encenador” para Drama e Ópera, antes de assumir a direcção artística da Ópera em Colónia (1932-1934) e em Frankfurt am Main (1934-1936), acumulando aqui com a atividade docente na Escola Superior de Teatro e Música. É então que começa a emergir o seu conflito com o regime nazista. Por ser casado com uma mulher judia, é afastado dos cargos e expulso da Reichstheaterkammer (1936). Muda-se para Zurique onde prossegue o seu trabalho de encenação de ópera e opereta (1938-1940). Entretanto, é pressionado a divorciar-se da mulher pelas autoridades nazistas, com a garantia de a sua família ser posta a salvo num país neutro. Contudo, ao mesmo tempo que recusa convites para se estabelecer no estrangeiro, consegue negociar o seu retorno e o de toda a família a Berlim, sob protecção direta do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Fixa-se no Schiller-Theater (1940-1944) como encenador, mas o prometido passaporte familiar é recusado por Adolf Eichmann. O filho mais velho de Felsenstein é expulso da escola (1942).

Já antes do seu afastamento das funções de direcção teatral em Frankfurt, Felsenstein se tinha notabilizado como encenador de ópera. O repertório que encena no primeiro período da sua actividade (cerca de vinte anos, de 1926 a 1945) é vastíssimo e percorre géneros muito diversos, desde os dramas wagnerianos à opereta:<sup>6</sup>

- em Beuthen: *La Bohème* de Giacomo Puccini (1926) e *Fidelio* de Ludwig van Beethoven (1927);
- em Basileia: *Die Macht des Schicksals (La Forza del Destino)* de Giuseppe Verdi, *Die Meistersinger von Nürnberg* de Richard Wagner, *Orpheus und Eurydike* de

<sup>5</sup> Felsenstein (1986: 557).

<sup>6</sup> Paralelamente Felsenstein assina numerosas encenações de teatro declamado (Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Grillparzer, Ibsen, Schnitzler, Wedekind, Wallace, Shaw, Tagore, Hofmannsthal, Strindberg, Kaiser, Hauptmann, Somerset Maugham, Marcel Pagnol, entre outros) mais frequentes desde que ingressa em 1940 no Schiller-Theater.

Christoph Willibald Gluck (1927), *Turandot* de Puccini, *Mona Lisa* de Max von Schillings, *Euryanthe* de Carl Maria von Weber, *Samson und Dalila* de Camille Saint-Saëns, *La Traviata* de Verdi, *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss, *Parsifal* de Wagner (dir. musical, Felix von Weingartner) (1928), *Der Freischütz* de Weber, *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss, *Gasparone* de Karl Millöcker, *Die Schneider von Schönau* de Jan Brandts-Buys, *Die Geschichte vom Soldaten (L'Histoire du Soldat)* de Igor Stravinsky (Felsenstein no papel do Diabo), *Sly* de Ermanno Wolf-Ferrari (1929);<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Na maior parte das produções, a direção musical coube a Gottfried Becker.

- em Freiburg: *Sly* de Wof-Ferrari (1929), *Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperdinck, *Cardillac* de Paul Hindemith, *Zar und Zimmermann* de Albert Lortzing, *Elektra* de Richard Strauss (1930), *Fidelio* de Beethoven, *Die Gespenstersonata* de Julius Weismann, *Wozzeck* de Alban Berg, *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss (1931), *Das Herz* de Hans Pfitzner, *Tragödie in Arezzo* de Richard Hagemann, *Die Maienkönig / Die Pilger von Mekka de Gluck* (1932);
- em Colónia: *Die Königin von Saba* de Karl Goldmark, *Rienzi* de Wagner, *Rigoletto* de Verdi, *Die Entführung aus dem Serail* de Wolfgang Amadeus Mozart (Felsenstein no papel de Paxá Selim), *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, *Der Bajazzo* de Ruggiero Leoncavallo, *Carmen* de Georges Bizet, *Parsifal* de Wagner (1932), *Oberon* de Weber, *Der Troubadour* de Verdi, *Die lustige Witwe* de Franz Léhar (1933), *Die Hochzeit des Figaro* de Mozart, *Arabella* de Richard Strauss (1934);
- em Düsseldorf: *La Traviata* de Verdi (cenografia de Caspar Neher) (1934);
- em Frankfurt am Main: *Tannhäuser* de Wagner, *La Traviata* de Verdi, *Die Fledermaus* de Johann Strauss (todas com cenografia de Caspar Neher, com quem Felsenstein passara a trabalhar preferencialmente) (1934), *Sly* de Wolf-Ferrari, *Polenblut* de Oskar Nedbal, *Euryanthe* de Weber, *Martha* de Friedrich von Flotow, *Gasparone* de Millöcker, *La Bohème* de Puccini (1935), *Rigoletto* de Verdi, *Doktor Johannes Faust* de Hermann Reuter (1936);
- em Berlim, no Theater im Admiralpalast, antes do afastamento do cargo em Frankfurt: *Die Fledermaus* (cenografia de Caspar Neher) (1935); depois do afastamento do cargo, por autorização especial: *Kaiserin Katharina* de Rudolf Kattnigg (1937), *Die Dubarry* de Millöcker / Theo Mackeben (1938);
- em Zurique: *Gasparone* de Millöcker (dir. musical, Hans Swarowsky), *Tanz um Daisy* de Victor Reinshagen (1938); *Pariser Leben* de Jacques Offenbach, *Carmen* de Bizet (dir. musical, Swarowksy), *Der Graf von Luxemburg* de Franz Léhar, *Salome* de Richard Strauss, *Der Zigeunerbaron* de Johann Strauss, *Die Teresina* de Oskar Strauss, *Hopsa* de Paul Burkhardt, *Ein Walzertraum* de Oskar Strauss, *Orpheus in der Unterwelt (Orphée aux enfers)* de Offenbach (1939); *Madame Buterfly* de Puccini (dir. musical, Swarowksy), *Pique Dame* de Peter Tschaikowski (1940);

- em Aachen (Aix-la-Chapelle): *Falstaff* de Verdi (dir. musical, Herbert von Karajan (1941); *Tannhäuser* de Wagner (dir. musical, Paul van Kempen) (1943);
- no Festival de Salzburgo: *Die Hochzeit des Figaro* (dir. musical, Clemens Krauss) (1942);
- em Strasbourg: *Der Zigeunerbaron* de Johann Strauss (1944).

8 Felsenstein (1986: 33-45).

9 ...in einer theatergemäßen Einstellung zur Opernkunst (ibid.: 34).

Toda esta intensa atividade e o respeito e a admiração que Felsenstein granjeou como encenador de ópera, tinham levado, já em 1937, ao projecto da criação, sob a sua direção, de uma Escola Superior especializada na “Arte da Ópera” (Opernkunst) em Salzburgo. Afastado dos teatros de Frankfurt no ano anterior, abria-se assim para ele uma possibilidade de colocar a sua experiência e o seu saber ao serviço da formação avançada neste domínio. Mais uma vez, porém, as suas expectativas se frustram: com a anexação da Áustria pela Alemanha nazista o projeto é abandonado. Resta, como testemunho, um esboço conceptual do projecto – *Entwurf zur Gründung einer Lehrstätte für Opernkunst* (“Memorando sobre a Fundação de uma Instituição de Formação na Arte da Ópera”)<sup>8</sup> – onde se encontram delineadas muitas das ideias que nortearão, dez anos decorridos, a sua actividade à frente da futura Ópera Cômica de Berlim (*Komische Oper*).

Nesse texto, Felsenstein parte, desde logo, duma crítica às instituições de formação já existentes, nas quais o ensino só aproveitava aos estudantes se eles se orientassem pelos critérios da forma padronizada (*Standardform*) praticada nos teatros de ópera e desistissem liminarmente da ambição de superar essa *Standardform*, válida internacionalmente. Por isso, a nova escola, em Salzburgo, não devia ter em vista a formação para o “mercado da ópera” em geral, mas sim os seguintes dois objetivos intimamente coligados:

- 1) Em todos os ramos profissionais que intervêm num espectáculo de ópera, formar os futuros técnicos e artistas “numa atitude conforme à concepção da ópera como teatro”;<sup>9</sup>
- 2) Na sua própria produção artística, assente nos diplomados formados na escola, contribuir para a renovação do teatro de ópera.

Felsenstein descreve seguidamente em que consistia essa atitude conforme ao teatro (*theatergemäße Einstellung*): na exigência de que a ópera cumprisse a missão que lhe cabe dentro do género teatro, servisse com toda a diversidade dos seus meios a essência do teatro, isto é, a experiência dramática. Se, para os “entusiastas” da ópera, o importante era, ora o virtuosismo vocal, ora a mestria de um chefe de orquestra, ora a magnificência das cenografias, então poderiam fruir essas destrezas em lugares mais adequados, que não no teatro: na sala de concertos ou na galeria de pintura. “O teatro, porém, é uma arte



coletiva que só nasce duma criadora colaboração conjunta”. Nesse sentido, a ópera era o género teatral mais complexo na diversidade das suas componentes. Remetendo para o conceito de *drama musical* de Wagner, Felsenstein demarcava-se, no entanto, da ideia de que a chamada “ópera de números” fosse menos conforme às exigências do teatro ou considerada “não-dramática”. A própria *aria da capo* tinha a sua justificação teatral no curso da acção dramática. Como representação de um *estado dramático*, ela só não faria sentido se não fosse devidamente posta em cena através da preparação adequada dos sucessos cénicos precedentes e não se impusesse necessariamente como expressão de uma situação espiritual e emocional do agente.

Felsenstein enuncia já então uma das ideias-chave que acompanham a sua teoria e prática do *Musiktheater* no pós-guerra: a ideia de que o canto é exteriorização de uma “emoção”, “para expressão da qual a palavra já não basta e que é completamente subtraída à razão e à realidade”. No entanto, residia precisamente aí – na “irrealidade da ópera” – o que nela havia de mais valioso para o género teatral. O que se aplicava também, naturalmente, às secções ditas “concertantes”, onde Felsenstein condenava a prática habitual: “canto instrumental sem expressão emocional”.

Felsenstein enuncia já então uma das ideias-chave que acompanham a sua teoria e prática do *Musiktheater* no pós-guerra: a ideia de que o canto é exteriorização de uma “emoção”, “para expressão da qual a palavra já não basta e que é completamente subtraída à razão e à realidade”. No entanto, residia precisamente aí – na “irrealidade da ópera” – o que nela havia de mais valioso para o género teatral. O que se aplicava também, naturalmente, às secções ditas “concertantes”, onde Felsenstein condenava a prática habitual: “canto instrumental sem expressão emocional”.

Felsenstein é, por isso, neste texto, um dos primeiros a colocar explicitamente a questão da “fidelidade à obra” (*Werktreue*): esta não passava de um equívoco se se limitasse a reunir cantores que executassem perfeitamente as partes vocais e agissem em cena com talento cénico, um maestro capaz de dominar a coesão sonora do todo, um encenador que garantisse a eficácia dos movimentos cénicos (marcação) e um cenógrafo que assegurasse *décor* e figurinos sumptuosos e conformes à época da acção. Isto nada tinha a ver, nem com a arte teatral, nem com “uma *fiel* realização da obra imaginada pelo compositor”. Eis o ponto em que Felsenstein chega a uma formulação que coincide literalmente com a distinção, mais tarde postulada por Adorno, entre *partitura* e *obra*: “A obra ainda não existe na partitura e no libreto, ela só nasce através da perfeita colaboração conjunta de todos os intérpretes com os autores numa vontade criadora una.”<sup>10</sup>

**10** Felsenstein (1986: 16-17). A distinção entre *partitura* e *obra* é, neste passo, porventura ainda mais explícita do que noutros textos do autor, onde já identifiquei vários pontos de convergência com a *teoria da interpretação musical* de Adorno – só publicada postumamente em 2001 (cf. Vieira de Carvalho, 2010).

Conseguir passar para este nível de abordagem da ópera era muito raro. A nova escola a criar em Salzburgo tinha por missão promovê-lo, levando em consideração todas as componentes fundamentais do espectáculo músico-teatral: 1. O cantor; 2. O coro; 3. A dança; 4. O director musical; 5. O encenador; 6. O cenógrafo; 7. A orquestra.

11 Felsenstein (1986: 39-40).

### 1. CANTOR

Felsenstein propunha uma reforma radical do método de formação dos cantores. O treino da voz não podia separar-se do treino mímico-corporal. Tinha de ser exigida uma técnica vocal que, em vez de bloquear o corpo, antes ganhasse todo o seu pleno sentido e concentração “através da expressão mímica”. Uma coisa (a representação teatral) não podia seguir-se ao treino da outra (técnica vocal). Era preciso, desde o início, treinar a “unidade da expressão”.

### 2. CORO

Não se encontram ainda neste texto de 1937 os sinais da reviravolta que Felsenstein introduziu no treino dos coristas, tendo em mente a sua capacidade de agir como personagens individuais no contexto do grupo. Apenas sublinha a necessidade de superar preconceitos de categoria ou condição – o coralista não podia ser um solista frustrado – e banir o amadorismo.

### 3. DANÇA

A crítica de Felsenstein era dirigida à tradição demasiado unilateral do corpo de bailado. O alheamento dos bailarinos da componente teatral propriamente dita manifestava-se no desprezo pelo trabalho mímico-dramático. A resposta necessária era passar a incluir na sua formação a representação mímico-dramática e a dança moderna, além do ballet clássico.

### 4. DIRETOR MUSICAL

A atitude unilateral e alheia ao teatro da esmagadora maioria dos chefes de orquestra, salvo honrosas excepções, era um obstáculo crucial: “Como pode ser bem sucedido um trabalho coletivo tão uno e criativo, se a pessoa em cujas mãos reside todo o controlo durante o espetáculo, de quem o fluir do resultado final recebe a pulsação, não tem qualquer relação com o sentido global de todos os fatores e encara o teatro de ópera como ocupação secundária relativamente ao pódio das salas de concertos?”<sup>11</sup> Na perspetiva de Felsenstein, o director musical tinha de se inserir incondicionalmente no trabalho coletivo e até dominá-lo em muitos dos seus aspetos, e sobretudo participar ativamente no processo da conceção cénica e da construção das personagens – in-



cluindo os “exercícios de expressão” – em íntima colaboração com os cantores e o encenador. Daí que da formação do director musical especializado em ópera devessem constar também as disciplinas de encenação, cenografia e espaço cénico.

12 *Ibid.*, 40.

13 *Ibid.*, 41.

## 5. ENCENADOR

“Quanto mais crescem os meios de expressão de todas as componentes do trabalho operático, quanto mais a realização da ópera se aproxima da esfera do *Musiktheater* criativo” – afirma Felsenstein, já então cunhando a expressão *Musiktheater* para marcar bem a diferença relativamente à praxis de execução hegemónica na ópera – “tanto mais abrangente e responsável é a posição do encenador”:

[Do encenador] vem a tradução da obra na visão do palco, dele recebem todas as componentes da ação dramática a sua direção e ligação recíproca.

Isto pressupõe que o encenador conhece a música com o máximo rigor e até ao último detalhe e consegue transformar a vivência da obra numa forma de expressão teatral total.<sup>12</sup>

A questão da autoridade do encenador, que daí decorre, coloca-se para Felsenstein nos seguintes termos:

[O encenador] tem de realizar esta tarefa com tanta autoridade quanto identificação com a singularidade dos seus co-criadores. Convencê-los das suas intenções e sugestões, do seu conhecimento refletido da obra e domínio da arte é a única possibilidade da produtividade de todos. Autocracia mal-entendida e amabilidade disposta ao compromisso significam por igual um falhanço do encenador.

[...] A profissão de encenador só poder ser assumida desde que existam dotes invulgares, indomável obsessão pelo teatro e verdadeiras qualidades de liderança.<sup>13</sup>

O carácter multifacetado das competências do encenador pressupunha uma formação igualmente multifacetada que lhe permitisse familiarizar-se com as exigências das diferentes componentes músico-teatrais. A ligação da teoria à prática, com especial acentuação desta última, era fundamental. Salvo quanto ao treino vocal, grande parte da sua formação era semelhante à do cantor – entendida já no contexto da nova conceção do *Musiktheater*.

## 6. CENÓGRAFO

Felsenstein sublinha a necessidade da unidade de cenografia, espaço cénico e figurinos: a cenografia, em primeira linha como “expressão da atmosfera da ação e da música”, em segunda linha como meio de ilusão do local e da época; o espaço como “composição funcionalmente adequada à interpretação dramática e à dinâmica dos eventos”; os figurinos e máscaras como “parte integrante do movimento e mímica” bem como “expressão do carácter e do estilo da época”.

Na formação dos cenógrafos era indispensável o íntimo contacto com todos os ramos músico-teatrais.

## 7. ORQUESTRA

Esta dependia somente do diretor musical e da sua particular atitude para com o teatro. A ligação com o todo teatral fazia-se na fase dos ensaios de cada produção concreta.

No seu documento de 1937, Felsenstein ocupa-se ainda de vários outros aspetos do currículo da projectada escola, mas o que sobretudo importa é sublinhar os elementos da sua teoria do *Musiktheater* que aqui começam a ser esboçados.

Tais são as ideias que já tinham sido postas à prova por Felsenstein ao longo da sua carreira de encenador de ópera e que ele pode desenvolver com plena autoridade e de uma forma continuada e planificada, a partir do momento em que assume, em 1947, a direção da Ópera Cómica de Berlim, instalada no antigo edifício do Metropol-Theater, o qual é reconstruído segundo as indicações do seu futuro diretor (por exemplo, aumento da profundidade do palco em, pelo menos, dez metros).<sup>14</sup>

## O PROJETO DO FILME

Esta breve retrospectiva era necessária para enquadrar as circunstâncias em que surge o projeto do filme *Fidelio*. O convite a Felsenstein resulta, ao que se supõe, duma sugestão de Hanns Eisler, que regressara do exílio em 1948 e com quem o encenador se encontrara em Viena, no ano seguinte, quando se encontrava em trabalho de ensaios da peça *A Louca de Chaillet* de Jean Giraudoux. Felsenstein abre as portas da Ópera Cómica de Berlim a Eisler, que também fixara residência em Berlim-Leste, mas dessa oferta de colaboração não resultará qualquer projeto concreto. É em 1953 que surge uma oportunidade de trabalho num projeto comum, quando o estúdio Wien-Film am Rosenhügel, na Áustria ocupada, e sob administração soviética, propõe a Felsenstein a realização do *Fidelio* de Beethoven em filme. Felsenstein aceita imediatamente.

**14** A Komische Oper terá sido o primeiro teatro reconstruído na Alemanha do pós-guerra (cf. *ibid.*, 55.)

Felsenstein e Eisler trabalham no guião, que vai tomando forma ao longo de mais de um ano. Tudo é traduzido para russo para efeito de aprovação final pelo produtor, que ocorre em Maio de 1954. Em 1955 os Aliados restituem à Áustria a sua soberania. A tentativa de Felsenstein de filmar de novo a última cena falha, devido à falência da antiga firma, entretanto privatizada. O filme é completado em Maio de 1956.<sup>15</sup>

Apresentado no mesmo ano como candidato à Berlinale (Berlim Ocidental), é recusado. Devido à rebelião na Hungria, as apresentações em Viena também são adiadas. O filme acaba por ser estreado, primeiro na Checoslováquia, no Festival de Karlovy Vary (1956), e, na Áustria, apenas em 1957 nas Wiener Festwochen. No mesmo ano também é apresentado em cinemas da Alemanha Ocidental, após ter recebido a classificação de *besonders wertvoll* (“especialmente valioso”) conferida pela autoridade reguladora do cinema da Bundesrepublik Deutschland.

Na altura justificada com o atraso na entrega da cópia para exibição, veio a saber-se depois que a recusa da Berlinale fora imposta, no contexto da guerra fria, pelo “Senador [Vereador] da Cultura” de Berlim-Ocidental, Joachim Tiburtius, também membro do Comité de seleção da Berlinale:

Não é adequado mostrar um filme de um realizador que tem servido diversos regimes totalitários, mas sobretudo o tema do *Fidelio*, a exaltação da liberdade, não pode ser de modo algum tratado por um representante da Alemanha Soviética. Estas objeções não podem deixar de ser consideradas; resultam da preocupação com a situação política e a função de Berlim.<sup>16</sup>

Ainda segundo a mesma fonte – o jornal *Tagespiegel* – receava-se que a apresentação do filme agravasse a tensão política. Felsenstein ainda tentou, em vão, que as autoridades de Viena insistissem na apresentação. Contudo, outro filme já tinha sido apresentado em alternativa.<sup>17</sup>

Em Setembro de 1956, a apresentação do filme em Salzburgo, no quadro das jornadas sobre o tema “Ópera na Rádio, TV e Cinema”, organizadas pela Radiodifusão Austríaca em colaboração com o Conselho Internacional da Música da UNESCO, desencadeou um verdadeiro tumulto, alegadamente por haver cenas que “faziam alusões óbvias aos campos de concentração nazistas”.<sup>18</sup>

Do filme como resultado final e dos materiais disponíveis infere-se desde logo que o projeto de Felsenstein/Eisler não era realizar a ópera *Fidelio* em filme, nem muito menos filmar uma produção cénica da mesma, mas antes fazer um filme baseado na partitura de Beethoven. A noção de que a obra não é idêntica à partitura, antes tem de ser reconstruída a partir desta, ganhava aqui um alcance ainda mais drástico do que numa produção pensada para o palco

**15** Ficha técnica: *Fidelio*: Realização: Walter Felsenstein. Versão do texto e guião de Walter Felsenstein e Hanns Eisler. Direção Musical: Fritz Lehmann. Orquestra Sinfónica de Viena e Coro da Ópera de Viena. Direção coral: Hermann Lüdecke. Direção de Fotografia: Nikolaus Hayer. Câmaras: Hannes Fuchs, Viktor Meishl, Walter Tuch; Som: Alfred Norkus, Hans Riedl; E. Duron; Montagem: Irene Tomschik; Direção de gravação: Hans Limbek, Herbert Kurth; Cenografia e figurinos: Rochus Gliese e Leo Metzenbauer. Assistente de realização: Harald Völker. Direção de Produção: J. A. Vesely. Personagens e intérpretes: *Don Fernando*, Erwin Gross (cantado por Alfred Pöll); *Pizarro*, Hannes Schiel, cantado por Heinz Rehfuß; *Florestan*, Richard Holm; *Leonore/Fidelio*: Claude Nollier, cantado por Magda László, falado por Grete Zimmer; *Rocco*, Georg Wieter, falado por Wolfgang Hebenstreit; *Marzelline*, Sonja Schöner; *Jaquino*, Fritz Berger; 1.º *Prisioneiro*, Michael Telling, cantado por Kurt Equiluz; 2.º *Prisioneiro*, Harry Payer, cantado por Leo Heppe.

**16** ...es sei unpassend, den Film eines Regisseurs zu zeigen, der sich verschiedenen totalitären Regimen zur Verfügung gestellt hat und dass vor allem das *Fidelio*-Thema, die Verherrlichung der Freiheit, nicht wohl von einem Vertreter Sowjetdeutschlands zu behandeln sei. Diese Bedenken sind hoch zu achten, entspringen der Sorge um die politische Lage und Funktion Berlins. (cf. AAVV, 2008: 26).

**17** Ibid.

**18** Cf. *Rheinische Post*, 7 de Novembro de 1956.

cénico. Todos os elementos tinham de ser concebidos, de raiz, sob a perspectiva da linguagem cinematográfica.

Como reconstruir a obra em *filme*? Como captar o *sentido* da obra na linguagem própria do cinema? Como fazer um filme que valesse por si, embora extraído da partitura de *Fidelio*?

Eram necessárias mudanças estruturais no libreto e na música.

Numa nota de 13 de Outubro de 1953, assinada por Walter Felsenstein e Hanns Eisler, intitulada *Über die musikalische Adaptation* (“Sobre a adaptação musical”), ainda não se falava da necessidade de muitas intervenções na música. Sublinhava-se, sim, o propósito de intervir largamente no texto:

Em geral procurar-se-á dar a música de Beethoven sem alterações. Os poucos cortes são necessários por razões de dramaturgia fílmica.

É sabido que o texto da última versão de *Fidelio* não foi da lavra de escritores de nomeada. Também os versos são, muitas vezes, bastante maus. Por isso, é necessário introduzir no filme da ópera certas alterações linguísticas.<sup>19</sup>

Segue-se, nesse documento, uma lista pormenorizada dos “poucos cortes” considerados necessários na música. Com o decorrer do trabalho, muito mais cortes se foram revelando necessários, como resulta da comparação com a versão definitiva do guião e com a montagem final, que, aliás, também não coincidem inteiramente entre si.

As mudanças em que Felsenstein e Eisler por fim acordaram, compreendem as seguintes dimensões:

- Os diálogos falados foram abreviados, adaptados, alterados ou mesmo suprimidos;
- O texto de algumas partes cantadas sofreu modificações;
- Alguns números cantados foram suprimidos, outros deslocados da sua posição original na partitura (reordenados numa sequência diferente);
- A estrutura musical de alguns números cantados foi também objeto de intervenções para os tornar mais compactos e/ou lhes conferir uma nova função.

Tais modificações resultaram do já referido imperativo de explorar os recursos próprios da linguagem cinematográfica, designadamente as técnicas de montagem. Texto, música (banda sonora, em sentido mais lato) e imagem são tratados como processos autónomos na produção de sentido. Há momentos em que prevalece a abordagem Eisenstein/Prokofiev (som e imagem reforçam-se mutuamente), outros, mais raros, em que o som funciona como comentário

<sup>19</sup> *Im allgemeinen wird versucht, die Musik Beethovens unverändert zu bringen. Die wenige Striche sind aus filmdramaturgischen Gründen notwendig. Es ist bekannt, dass der Text der letzten Fidelio-Fassung nicht von bedeutenden Schriftstellern geschrieben wurde. Auch sind die Verse oft sehr schlecht. Deswegen ist es notwendig, in der Verfilmung der Oper gewisse sprachliche Veränderungen vorzunehmen. (AdK-FA, 3720).*

da imagem ou inversamente, mas não num registo de distância crítica ou *Verfremdung* brechtiana.<sup>20</sup> É clara a opção por uma estética realista, por vezes excessivamente naturalista, mas talvez – precisamente por via do excesso – permeada aqui e além por traços notoriamente de pendor expressionista.

A ação situa-se na época e no local indicados no libreto. Dá-se maior consistência narrativa ao contexto social e político pressuposto no argumento. Explicita-se a violência política exercida e a resistência, oposição e conspiração dos oprimidos. Explicita-se também a conexão, já latente no original de Beethoven, entre a motivação amorosa e o engajamento político de Leonore e Florestan.

## ABERTURA

A versão que serviu de base ao filme foi a última, de 1814. Passando em revista a sequência das cenas, recorro à estrutura da partitura (abertura, divisão em atos e números) apenas para permitir mais facilmente uma análise comparativa do filme com o original de Beethoven.

O filme começa com a Abertura *Fidelio*, op. 72, escrita para a versão de 1814. Na nota enviada a Fritz Lehmann, que aceitara o convite para assumir a direção musical,<sup>21</sup> Felsenstein incluía entre os cortes a supressão de um certo número de compassos da abertura. A razão, mais uma vez, prendia-se com o tempo cinematográfico e a necessidade de assegurar o fluir eficaz da narrativa. Fritz Lehmann não levanta objeções quanto às demais intervenções previstas, mas recusa categoricamente qualquer corte na abertura. Em carta datada de 18 de Dezembro de 1955, dá conhecimento da sua posição a Felsenstein e explica como chegara a uma solução que evitasse os cortes: usar citações de textos de Beethoven que se relacionassem com o sentido duma obra com a dimensão humana do *Fidelio*. Eis os termos em que tenta convencer Felsenstein:

O que mais me impressionou sempre na minha observação silenciosa do seu trabalho no *Fidelio*, foi a força e o vigor humanos que o senhor extrai da obra e transmitiu em fervorosa entrega. Este sentido último do *Fidelio*, disse para mim, tem de estar em algumas frases lapidares da mão de Beethoven... não longas frases, mas sim declarações curtíssimas, influenciando o coração de maneira clara e simples, pela simplicidade e concisão da mensagem.<sup>22</sup>

Felsenstein deixa-se convencer e, não só mantém a integridade da *Abertura*, como aceita todas as propostas de Lehmann, incluindo as sugestões sobre as imagens e a lista de citações por este selecionadas.

Após o título do filme, surge das trevas, gradualmente iluminado, o busto de Beethoven, seguido da sua assinatura e de um manuscrito sobre o qual

**20** Neste sentido, não se nota na conceção do filme a influência da obra *Composição para filme* de que Eisler é co-autor com Theodor W. Adorno, anteriormente publicada (1947) – cf. Adorno/Eisler (1998).

**21** No protocolo duma reunião de produção efectuada em 21 de Novembro de 1954, com a participação de Eisler e Felsenstein, mencionam-se outros nomes eventualmente a convidar: Herbert von Karajan, Wolfgang Sawallisch, George Solti, Joseph Keilberth. Com uma condição: “O diretor musical tem de estar disponível para a um trabalho coletivo experimental” (*Der Dirigent muß zur experimentellen Zusammenarbeit bereit sein*) (AdK-FA, 3719).

**22** *Was mich immer am meisten beeindruckte bei meiner Stillen Beobachtung Ihrer Arbeit am Fidelio, war die menschliche Kraft und Gültigkeit, die Sie aus dem Werk lesen und von sich aus weiter- und hingaben. Dieser größte Sinn des Fidelio muss sich also, so sagte ich mir, in ganz lapidaren Sätze Beethovenscher Handschrift finden. ... nicht lange Sätze, sondern in der Einfachheit und Knappheit der Aussage ganz klare und und einfach das Herz beeinflussende, kürzeste Äußerungen.* (AdK-FA, F. Lehmann, carta de 8 de Dezembro de 1955).



aparece a inscrição: “Últimas notas escritas por Beethoven”. Seguem-se as citações, reproduzidas na caligrafia de Beethoven:

- “Homem, sucumbirás?” (*Mensch! Kannst du erliegen?*)
- “Só o amor – sim, só o amor – pode tornar a vida mais feliz.” (*Nur Liebe – ja nur sie vermag ein glücklicheres Leben zu geben.*)
- “Pode o nosso amor sobreviver de outra forma senão através de sacrifícios?” (*Kann unsere Liebe anders bestehen als durch Aufopferungen?*)
- “Fazer o bem sempre que se possa. Amar a liberdade acima de tudo.” (*Wohltun, wo man kann – Freiheit über alles lieben.*)
- “Jamais renegar a verdade, nem mesmo no trono.” (*Freiheit nie – auch sogar am Throne nicht verleugnen.*)
- “Adeus, e não me esqueçais quando eu morrer, eu mereço-o por vossa causa, pois pensei muito em vós durante a minha vida e em meios de vos fazer feliz” (*Lebwohl und vergesst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seid es.*) (Testamento de Heiligenstadt, 1802).

A imagem da partitura manuscrita do Fidelio antecede o início duma secção em Adagio (comp. 234-247) que mostra uma paisagem e uma fortaleza, descrita por Felsenstein como “uma edificação cinzenta, situada numa colina isolada e que faz lembrar os antigos castelos senhoriais do tempo das cruzadas”.<sup>23</sup>

A ação passa-se nos arredores Sevilha, no século XVIII, tal como na partitura. Numa nota de dramaturgia, Felsenstein justifica assim a sua contextualização da ação:

O Governador *Don Pizarro* ainda é um homem do antigo regime corrupto. Ele está em desespero pelo medo permanente do novo governo (humano) em Madrid, pois receia que as suas patifarias possam vir a ser descobertas. O ministro do interior *Don Fernando* é um representante do novo governo, cujo chefe supremo é naturalmente, tal como outrora, o monarca.<sup>24</sup>

Com o *Presto* (do compasso 212 até final da abertura) avista-se a carruagem de Pizarro e a sua escolta, num galope desenfreado a caminho da fortaleza que serve de prisão. Camponeses afastam-se precipitadamente para dar passagem e se protegerem, e aos seus, da cavalgada. A “banda sonora” casa perfeitamente com a imagem.

Poderá colocar-se a questão: terá justificação dramática esta utilização do *Presto*? Os finais de anteriores versões da abertura – *Leonor* n.º 2 e *Leonor* n.º 3 – não o permitiriam. Neles ecoa um gesto heróico, libertador, que seria

**23** ...eines grauen Gebäudes sichtbar, das auf einem einsamen Hügel liegt und an die alten spanischen Ritterschlösser zur Zeit der Kreuzzüge erinnert (AdK-FA, 3557).

**24** Nota referida à reunião preparatória atrás mencionada, de 21 de Novembro de 1954: *Der Gouverneur Don Pizarro ist noch ein Mann aus dem alten, korrupten Regime. Er schwebt in ständiger Angst vor der neuen (humanen) Regierung in Madrid, weil er fürchtet, seine Schürkereien könnten aufgedeckt werden. Der Innenminister Don Fernando ist ein Vertreter der neuen Regierung, deren obersten Herr natürlich nach wie vor der Monarch ist.*



desvirtuado pela sua associação, em sintonia, a tais imagens. Mas, nesta quarta versão da abertura, o final permite a sua semantização num duplo sentido: o da cavalgada que se aproxima e o da intensificação do conflito, cujo momento crucial também se avizinha.

### PRIMEIRO ATO

O termo da abertura coincide com a chegada a um povoado para mudança de cavalos. É introduzida uma cena dialogada (inexistente na partitura): comentários de gente do povo alusivos ao tirano e a “Don Florestan”, que desaparecera por ter oferecido resistência. A violência exercida sobre a população é sublinhada através de vários sinais: a cavalgada que derruba tudo à sua passagem; o empurrão ao servente que muda os cavalos; o gesto de autodefesa das pessoas, afastando-se ou fechando-se em casa.

A cena subsequente mostra o povo à entrada do castelo, com víveres. É servida sopa aos presos.

#### N.º 1 (NA PARTITURA): DUETO JAQUINO / MARZELLINE: SUPRIMIDO

Inicialmente previa-se um corte de 20 compassos, com a justificação de se tratar de figuras secundárias. A extensão do dueto induziria em erro os espectadores.<sup>25</sup> Na versão final, desaparece por completo. É substituído por uma brevíssima cena mimada em que se torna claro o interesse de Jaquino por Marzeline.

#### N.º 2 – ÁRIA DE MARZELLINE

Mantida, com supressão dos compassos 19-52.<sup>26</sup> Felsenstein utiliza aqui um recurso de que fará abundante uso: momentos em que o *monólogo interior* se substitui à exteriorização da palavra cantada. Esta apenas acompanha em *play back* uma ação mimada, da qual se inferem os pensamentos ou pensamentos íntimos da personagem.<sup>27</sup> A relação entre Jaquino e Marzeline é muito brevemente retomada no final da ária, tornando-se claro que Marzeline não lhe corresponde. Tanto mais que Marzeline não esconde, logo a seguir, a sua excitação, ao avistar Fidelio, o novo ajudante do carcereiro Rocco (Leonore disfarçada, em traje masculino),<sup>28</sup> que nesse momento regressa à fortaleza carregado de abastecimentos. O ciúme de Jaquino e a rivalidade com Fidelio são também claramente insinuados.

#### N.º 3 – QUARTETO (MARZELLINE, LEONORE, JAQUINO, ROCCO), ANDANTE SOSTENUTO

Encenado como “contraponto” de *monólogos interiores* – o que é explícito na partitura (cada um exprime-se *für sich*: só para si), mas ganha maior evidência no

**25** “Nota sobre a adaptação musical” (AdK-FA, 3720).

**26** Corte não mencionado na “Nota sobre a adaptação musical” (AdK-FA, 3720), mas mencionado no *Regiebuch für den Musikfilm Fidelio nach der Oper von Ludwig van Beethoven – Verfasser Hanns Eisler / Walter Felsenstein* (270pp.) (AdK-FA, 3750).

**27** O uso frequente no filme das árias como “monólogos interiores” é comparada numa das recensões aos monólogos interiores de James Joyce na literatura, o que não significa que o autor da crítica adira ao filme no seu todo (cf. *Die Welt*, 4 de Setembro de 1957). Ao abordar o problema do canto no filme, outro crítico, J. Weinert, reconhecia que a transição da exteriorização da palavra cantada ao “monólogo interior”, embora pudesse perturbar o espectador, por inesperada, era de uma lógica desconcertante (*Berliner Zeitung*, 12 de Outubro de 1957).

**28** Em notas duma sessão de trabalho efectuada em Viena, na sede de empresa Wien-Film am Rosenhügel, a 25 de Julho de 1953, Leonore é descrita por Felsenstein nos seguintes termos: “Ela é uma beleza espanhola, morena, que não perdeu os seus atrativos após anos de busca do marido” (*Sie ist eine dunkle, spanische Schönheit, die auch nach den Jahren der Suche nach ihrer Mann ihre Reize nicht verloren hat*) – cf. AdK-FA, 3719.

filme através da dissociação entre a “voz interior” das personagens e a representação, que as mostra interagindo em silêncio, sem movimentarem os lábios ou trocarem palavras (*play back* sobre a ação meramente mimada). O *monólogo interior* de cada personagem é mostrado como ação imaginária, só *desconstruída* enquanto tal no final. Fidelio revela a sua verdadeira identidade aos espectadores no início do quarteto, ao contemplar-se num espelho onde toma transitivamente o aspecto de Leonore (a sua perturbação nesse momento resulta da sugestão de Rocco de que daria um bom marido para sua filha, Marzeline).<sup>29</sup>

Em notas sobre o Quarteto escreve Felsenstein:

[As personagens] comportam-se silenciosamente entre si quando soa o canto em cânone.<sup>30</sup>

O cânone, enquanto simultaneidade de quatro monólogos, exige grandes planos. A objeção de que a duração desta peça não permite esta técnica, é dissipada pela necessidade de mostrar a situação em causa eventualmente em plano médio, após o grande plano no início de uma entrada.<sup>31</sup>

Na sua recensão crítica, Heinz Hofmann (1957: 268) considera este segmento um ponto alto do filme, a perfeita “concretização óptica” do cânone:

Felsenstein concentra-se na ideia principal de cada personagem, sem sobrecarregar de imagens a singela forma canónica. Marzeline perde-se nos seus sonhos de vir a ser noiva de Fidelio. Leonor só tem diante dos olhos o esposo cativo. O carcereiro Rocco observa o belo ajudante e desejado genro. Jaquino, somente o “rival” absolutamente indesejado. Deste modo, o filme consegue revelar as tensões, na medida em que dá aos valores íntimos intermédios, escondidos pelas palavras, uma vida dramática própria, fundada na essência da condução musical da cena.<sup>32</sup>

N.º 4 – ÁRIA DE ROCCO (*HAT MAN NICHT AUCH GOLD BEINEBEN*): SUPRIMIDA  
Na nota “Sobre a adaptação musical” observa-se que a ária só foi introduzida na terceira versão.<sup>33</sup> Opta-se por não incluí-la, decerto a benefício de uma construção mais linear da personagem.

Diálogo Leonore, Rocco, Marzeline: conteúdo essencial conservado.

N.º 5 – TERCETO (MARZELINE, LEONORE, ROCCO): SUPRIMIDO  
Logo na conceção inicial, excluía-se a hipótese de filmar as repetições. Previa-se o início do terceto no compasso 13 e o final no começo do compasso 73 ou, em alternativa, a sua completa exclusão, opção que veio a prevalecer.<sup>34</sup>

29 Felsenstein pensara resolver a situação de outra maneira: “No seu regresso à prisão Fidelio alivia-se, esgotado, da sua carga, puxa a boina um pouco para trás e abre a parte de cima do casaco. Pouco depois puxa por um medalhão. Na observação da imagem masculina reconhecemos a mulher na terna expressão do observador. O repouso chegou ao fim. Volta a apertar o casaco. A boina é de novo puxada para cima dos cabelos.” (*Auf seinen Rückweg ins Gefängnis ruht Fidelio erschöpft von seinem Traglast aus, schiebt das Barett etwas zurück und öffnet den Rock oben. Nach einer Weile holt er ein Medaillon heraus. In der Betrachtung des männlichen Bildes erkennen wir im zärtlichen Ausdruck des Betrachters das Weib. Die Rast ist vorbei. Er knöpft den Rock wieder zu. Das Barett wird wieder über die Haare gezogen.*) (AdK-FA, 3556). A ideia do medalhão (mostrando o retrato de Florestan) é aproveitada na ária de Fidelio/Leonore do 1.º acto.

30 [Die Personen] verhalten sich, während der Kanon-Gesang erklingt, stumm zueinander. (AdK-FA, 3555).

31 Der Kanon fordert als eine Gleichzeitigkeit von 4 Monologen Großaufnahmen heraus. Das Bedenken, daß die Dauer dieses Stückes diese Technik nicht gestattet, wird zerstreut durch die Notwendigkeit, nach der Großaufnahme am Beginn einer Einsatzes die gemeinte Situation etwa in Halbnahe zu zeigen. (AdK-FA, 3556).

32 Felsenstein konzentriert sich auf den Leitgedanken jedes Charakters, ohne die schlichte Kanonform bildmäßig zu überladen. Marzeline träumt sich in den Gedanken, Fidelios Braut zu sein. Leonore sieht nur den gefangenen Gatten. Der Kerkemeister Rocco sieht den schmucken Gehilfe und erwünschte Eidam. Jaquino den höchst unerwünschte “Nebenbühler”. So vermag der Film die Spannungen zu enthüllen, indem er den seelischen Zwischenwerten, die von der Sprache verborgen werden, eigenes dramatisches Leben gibt, das im Wesen der musikalischen Szenenführung begründet ist.

## N.º 6 – MARCHA

Encenada como aproximação ao castelo de Pizarro e da sua escolta, preparativos e receção na fortaleza.

## N.º 7 – ÁRIA DE PIZARRO COM CORO (*HA! WELCH EIN AUGENBLICK!*) E N.º 8 – DUETO ROCCO / PIZARRO)

Sucedem-se por ordem inversa. A alteração da ordem dos n.ºs 7 e 8 tem uma dupla função dramática: colocar Pizarro sozinho consigo próprio (numa posição de domínio sobre tudo quanto o rodeia, no alto da fortaleza) e tirar partido da “montagem” - por justaposição - com o recitativo e ária de Fidelio (Leonore) que assim passa suceder-lhe imediatamente, sem transição. Numa das recensões ao filme, recomenda-se esta solução em futuras produções da ópera.<sup>35</sup>

## N.º 8

Há pequenas alterações do texto do libreto. Note-se que a resposta de Rocco, mantida, *Herr, das Leben nehmen, das ist nicht meine Pflicht* (“Senhor, tirar a vida não é meu dever”) – a sua recusa em cumprir uma ordem ilícita – era particularmente atual após a recente experiência de extermínio organizado na Alemanha. Dois cortes (compassos 65-80 e do 127 ao início do 137) conferem mais concisão à ação.<sup>36</sup>

## N.º 7 – ÁRIA DE PIZARRO

Suprimidos os compassos 89-118, incluindo o coro dos guardas (após *Der Sieg ist mein!*, salta imediatamente para a cadência final). Sublinha-se a dimensão demoníaca, a incorporação telúrica das forças do mal (à maneira da *aria di tempesta* ou *aria di furore* barroca). Talvez por excesso naturalista, os primeiros planos do rosto de Pizarro antes parecem tributários duma estética *expressionista*, que, aliás, emerge aqui e além ao longo do filme. Mas, segundo alguns críticos, o afastamento da narrativa “realista” – sobretudo através da montagem de imagens de tempestade e de destruição, da natureza em fúria – era excessivo na sobredeterminação do sentido, no afã de encontrar equivalentes visuais para o que música já *dizia* de sobra....<sup>37</sup> Heinz Hofmann (1957: 268) é particularmente acutilante no seu diagnóstico, pois chama a atenção para a contradição em que cai Felsenstein: em vez da concentração dramática da ação, acaba por desviar a atenção para um episódio da natureza que não tem relação orgânica com o conflito.

Entre as intervenções no texto, a mais importante é aquela que substitui *matar o homicida* por *matar quem me queria perder*. A preocupação é óbvia: a dimensão ética de um resistente contra a tirania era contraditória com a sua equiparação a um assassino (*Mörder*).

**33** Nota de 13 de Outubro de 1953, atrás referida (AdK-FA, 3720).

**34** Cf. AdK-FA, 3720, e AdK-FA, 3750.

**35** Cf. Wofram Schwinger, in, *Der Morgen*, Berlin, 16 de Outubro de 1957.

**36** Cf. *Regiebuch* (AdK-FA, 3750).

**37** Cf., por exemplo, crítica do *Darmstädter Tageblatt*, de 24 de Outubro de 1957, ou do *Neue Zeit*, de 15 de Outubro de 1957. Uma nota de Felsenstein comprova ser a “montagem” com eventos da natureza uma intenção já anteriormente amadurecida: *Pizarros wilder Triumph wird durch ein Gewitter dargestellt* (“O triunfo bárbaro de Pizarro é representado através duma trovoadá”) – escreve ele na já citada nota (AdK-FA, 3556). “Montagem” – termo que ele próprio utiliza – não serve neste caso uma estratégia de comentário ou distância crítica, mas sim de intensificação expressiva.

## N.º 9 – RECITATIVO E ÁRIA DE LEONORE (FIDELIO)

Sem alterações. O recitativo cola perfeitamente ao final da Ária de Pizarro. Leonor reage de imediato, dissimulada, à passagem de Pizarro: *Abscheulicher! Was hast du vor? Was hast du vor? Was hast du vor in wildem Grimme?* (“Monstro! Que planeias? Que planeias? Que planeias em raivosa fúria?”). Uma pequena alteração de texto tem o efeito de potenciar o crescendo de ansiedade de Fidelio como *unidade de expressão* texto-música-representação.<sup>38</sup> De resto, a realização filmica do número é elogiada mesmo por um dos críticos mais céticos em relação ao todo.<sup>39</sup>

A cena dialogada subsequente é suprimida e substituída por um novo fio narrativo que valoriza a acção conspirativa de Fidelio. Este apodera-se da chave da cela de Florestan, mas é surpreendido, primeiro por Jaquino, depois por Rocco, e não tem oportunidade de a utilizar. É Fidelio (Leonore), e não Rocco, quem dá a ordem de abertura das celas, invocando o dia onomástico do Rei. A cumplicidade de Rocco na decisão, posta bem em evidência na partitura, é, deste modo, excluída no filme.

## N.º 10 – FINALE

O fio condutor conspirativo é, logo de seguida, continuado por um brevíssimo diálogo falado – inexistente na partitura – que se sobrepõe aos primeiros compassos da introdução orquestral do coro dos prisioneiros. Um dos cativos reconhece, surpreendido, Leonore, que lhe segreda: – *Ich glaube, mein Mann lebt!* (“– Creio que o meu marido ainda vive!”). – *Florestan?* – pergunta ele. Um gesto cúmplice de Leonore faz passar despercebida a breve troca de palavras.

A interação conspirativa passa a constituir assim uma linha de ação subjacente a toda a cena, e reforça dramaturgicamente a justificação do alerta que aparece mais tarde na partitura (“falem mais baixo, que estamos a ser espiados”) e, depois, os episódios de violência sobre os cativos (episódios introduzidos no filme).

De assinalar a alteração no texto da intervenção solística de um dos prisioneiros (o mesmo que reconhecera Leonore): *Wir wollen mit Vertrauen auf Gotes Hülfe, auf Gotes Hülfe bauen* (“Queremos agir com confiança na ajuda de Deus, na ajuda de Deus”) é reformulado como: *Wir wollen mit Vertrauen auf Got und usere gute Sache bauen* (“Queremos agir com confiança em Deus e na nossa boa causa”) – uma pequena alteração que também contribui para reforçar o gesto revolucionário.

*Wir werden frei...* (“seremos livres”): a esperança confunde-se com o desespero, pois o que a câmara mostra são sepulturas dos cativos que já pereceram: a morte como via de libertação.

**38** Em vez de *Wo eilst du hin?* (“Para onde corres?”, na primeira interpelação), repete-se mais uma vez *Was hast du vor?*. O crescendo de ansiedade é acentuada precisamente pela repetição exata da mesma frase (aliás, em perfeita correspondência com a música).

**39** *Höchst wirksam* (“altamente eficaz”) – escreve Wolfram Schwinger, in: *Der Morgen*, Berlim, 16 de Outubro de 1957.

Enquanto os prisioneiros se afastam para o jardim, aparece Rocco, apalhado de surpresa pela abertura das celas. O momento de suspensão do coro, culminando o *pianissimo* (o afastamento dos cativos para os jardins), é então antecipado em alguns compassos, de modo a terminar antes de ser retomada a frase “estamos a ser espiados”.

O Recitativo com Rocco e Leonore, que se segue na partitura, é substituído por um diálogo falado, concentrado no essencial. A exclamação de Leonore: *Noch heute?* (“Ainda hoje?”)<sup>40</sup> inicia o dueto que evoluciona para o concertante conclusivo do primeiro ato em que participam Marzeline, Jaquino, Pizarro, e a que se soma o coro dos prisioneiros de regresso às celas. Toda a ação é mais condensada, através de numerosos cortes.<sup>41</sup>

A excelência da representação dramática dos prisioneiros – grandes atores escolhidos a dedo por Felsenstein, como nota Heinz Hofmann (1957: 268)<sup>42</sup> – pode estar na origem do choque causado pelas imagens e pela semelhança com os campos de concentração nazistas, uma semelhança que, mormente na época, seria ainda mais chocante para espectadores habituados a ver *Fidelio* nos palcos de ópera: onde, portanto, uma tal visão de horror e o seu “efeito de realidade” jamais seriam tão eficazes. Além disso, a cena ganha ainda mais força porque Felsenstein – tal como já era sua prática como encenador de ópera, prática que continuaria a aperfeiçoar na *Komische Oper* – não trata a massa de prisioneiros como uma massa amorfa, mas sim cada um dos seus membros como um indivíduo singular, marcado pelo seu próprio caráter e estado psicológico e físico. O efeito de massa resulta das múltiplas interações individuais e é amplificado por estas.<sup>43</sup>

## SEGUNDO ACTO

### N.º 11 – INTRODUÇÃO E ÁRIA

Florestan, na masmorra. *Flash back* – rápida retrospectiva da felicidade com Leonore, da luta política e do encarceramento. Pizarro representado no flash back como inimigo político. No *Poco Allegro – Und spür'ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?* (“E não sinto eu a suave brisa das tílias?”) –, a visão de Florestan de um “anjo, Leonore”, que lhe devolve a liberdade, é materializada em imagens: Leonore aproxima-se do exterior, numa paisagem campestre, e toma nas suas mãos as mãos agrilhoadas de Florestan, devolvendo-lhe a liberdade. É outro momento de sobredeterminação do sentido, que, simultaneamente, desiste da concentração no desempenho do ator. A caracterização de Florestan, também criticada em algumas recensões,<sup>44</sup> tem traços mais *expressionistas* (refiro-me ao expressionismo cinematográfico dos anos 20) do que realistas ou naturalistas.

**40** A ansiedade de Fidelio/Leonore resulta da tarefa iminente que lhe é proposta por Rocco e lhe faz renascer a esperança de encontrar Florestan.

**41** Cortes dos compassos 121-132, 165-174, 179-193, 267-329, 458-477, cf. *Regiebuch* (AdK-FA, 3750).

**42** Muitos deles, certamente, dobrados em *play back* pelos membros do coro.

**43** Heinz Hofmann (1957: 268-269) sublinha igualmente a especificidade da técnica de direcção cénica do coro desenvolvida por Felsenstein.

**44** Cf. J. Weinert, in: *Berliner Zeitung*, 12 de Outubro de 1957. Várias recensões lamentavam, a propósito deste tipo de soluções, que “um génio” como Felsenstein tivesse cometido tais erros: “O genial realista da arte cénica soçobrou aqui aos perigos da natureza” (*Der geniale Realist der Bühnenkunst erlag hier den Gefahren der Natur* – isto é, do naturalismo excessivo) (Wolfram Schwinger, in: *Der Morgen*, Berlin, 16 de Outubro de 1957). Felsenstein não parecia estar a par dos últimos desenvolvimentos da linguagem cinematográfica (Gero Gaudert, in: *Tagesspiegel*, 7 de Agosto de 1956).



#### N.º 12 – MELODRAMA E DUETO (LEONORE, ROCCO)

Diálogo inicial abreviado e modificado. Dueto encenado seguindo à letra o texto: o esforço necessário para levantar a laje sob a qual Florestan será sepultado. A coerência realista da representação cénica resulta no corte da reprise de *Nur hurtig fort* (Rocco) que faria “voltar atrás” a ação. Há um salto de onze compassos, colando à parte de Leonore, encenada como pensamento íntimo: *Was auch geschieht* (em vez de *Wer du auch seist*, na partitura), *ich will dich retten, bei Gott! Du sollst kein Opfer sein!*. Por isso mesmo, a parte de Rocco é aqui suprimida, sendo também cortada toda a secção subsequente do dueto (38 compassos). Desta secção só se aproveita a conclusão em *pianissimo* (dois compassos e meio) que cola à determinação secreta de Leonore.

A parte falada subsequente, bastante extensa na partitura, durante a qual o conflito político entre Florestan e Pizarro vem de novo a primeiro plano e Leonore reconhece finalmente o marido, é drasticamente reduzido ao simples pedido de água pelo prisioneiro e ao gesto silencioso e comovido com que Leonore (no filme, já ciente da identidade dele) lhe corresponde. Florestan reage dando início ao terceto: *Euch werde Lohn in bessern Welten* (“Sede compensado num mundo melhor!”).

#### N.º 13 – TERCETO

É todo ele encenado como *monólogo interior* das personagens Florestan, Rocco e Leonore. O *monólogo interior* é entrecortado por dois momentos apenas de interação directa: entre Leonor e Rocco (no momento em que Rocco faz o gesto de usar um apito, é agarrado por Leonore que insiste dar ao prisioneiro um pedaço de pão); e entre Florestan e Leonor, quando aquele lhe agradece a dádiva. Uma maior condensação da ação determina os cortes dos compassos 67-84 e 135-154.<sup>45</sup>

Parte falada subsequente, incluindo a chegada de Pizarro, bastante abreviada.

#### N.º 14 – QUARTETO (LEONORE, FLORESTAN, PIZARRO, ROCCO)

Cena culminante, em que Leonor se interpõe, salvando Florestan. Versão mais concentrada, com supressão de várias secções: compassos 38-48, 61-78, 81, 82, 93-105, 117, 121.<sup>46</sup> O Quarteto transforma-se em terceto, com Rocco na posição de mero observador.

Quarta cena do 2.º ato, após o sinal da trompete *da lontano* que anuncia a chegada do ministro (Leonore, Florestan, Pizarro, Rocco). Em vez de ser supostamente interpretado pelas quatro personagens, o número é interpretado por um coro invisível, exterior à ação, com alteração do texto original. Não se trata de *play back* cantado (das personagens) sobre a ação meramente mima-

<sup>45</sup> Cf. *Regiebuch* (AdK-FA, 3750).

<sup>46</sup> Cf. *Regiebuch* (AdK-FA, 3750).



da, mas sim de montagem: o coro assume aqui o papel de comentário, como na tragédia grega, exaltando a luta pela libertação.<sup>47</sup>

Diálogo falado subsequente entre Florestan e Leonore reduzido a breves palavras: *Was hast Du für mich getan? – Nichts!* ("Que fizeste por mim? – Nada!")

#### N.º 15 – DUETO (FLORESTAN, LEONORE)

Mais uma vez encenado como *monólogos interiores*.

#### N.º 16 – FINALE

Começa com anúncio da libertação por mensageiro, convocando a população que ocorre em massa ao castelo. Encontro dos prisioneiros com os familiares. Celebração final com cena de archotes e fogueira noturna (simbolismo da luz que rompe as trevas?).<sup>48</sup> Felsenstein queria refazer esta cena, o que já não foi possível. Talvez ele próprio tivesse já identificado o "erro" que lhe é apontado numa das recensões e quisesse corrigi-lo: "A captação de cima para baixo do coro final retira à música a sua força persuasiva libertadora. Uma tal cena é da esfera das alturas e não das profundezas."<sup>49</sup>

Em sentido favorável, pronuncia-se Heinz Hofmann (1957: 269), que descreve a festa final como uma celebração do renascimento da humanidade numa realização ideal da visão de Beethoven: um hino de júbilo que desfila numa "torrente dionisíaca" pelas ruas; o ser humano livre, graças à sua própria capacidade de decisão e de ação.

### CONCLUSÃO

Numa mensagem a Hanns Eisler, de 7 de Dezembro de 1953, Walter Felsenstein punha grandes esperanças no alcance inovador do filme:

Este filme, se for feito, é uma experiência nova de muitos pontos de vista. Muito pouco ou nada terá de comum com as produções cinematográficas até agora realizadas e também não pode ser confundido na sua planificação e preparação prática com os critérios de valoração do género.<sup>50</sup>

Nesse sentido o compreende também o crítico do *Berliner Zeitung* (12/10/1957) ao classificá-lo "um ataque de fundo à rotina da ópera filmada". O referido crítico, J. Weinert, acentua sobretudo a "concentração dramática" conseguida por Felsenstein, que conferia ao filme "uma força revolucionária superior àquela que podia ser alcançada em palcos de ópera". O próprio Felsenstein havia rejeitado nos últimos tempos convites de vários teatros para encenar *Fidelio* por considerar que a obra não era verdadeiramente realizável nesse *medium*, e justificava assim a sua tentativa:

47 *Es schlägt der Rache Stunde, / Ihr soll gerettet sein, / Die Liebe wird im Bunde / mit Mute euch befreien / ... ja wird euch befreien* ("Soa a hora da vingança! Vós sereis salvo! / Em aliança com a coragem / O amor libertar-vos-á" (partes do texto de Pizarro e Rocco suprimidas) (*ibid.*).

48 As mesmas razões de condensação da ação determinam a supressão dos compassos 120-125 e 337-382.

49 *Die Luftaufnahme des Schlußchores nimmt der Musik ihre befreiende Überzeugungskraft. Eine solche Szene gehört in die Höhe, nicht in die Tiefe.* (J. Weinert, in: *Berliner Zeitung*, 12 de Outubro de 1957).

50 *Dieser Film ist, wenn er gemacht wird, in vieler Hinsicht ein neuer Versuch. Er hat nichts, oder nur sehr wenig, mit bisherigen Spiel- und Musikfilmproduktionen gemeinsam und darf auch nicht in seiner Planung und praktischen Vorbereitung mit den Erfahrungswerten aus diesem Genre verwechselt werden.* (AdK-FA, 3556).

Sou de opinião que não se pode realizar de todo o *Fidelio* nos palcos de ópera. Canta-se aí uma obra, sobre cujo significado espiritual, sobre cuja ideia só se pode ter uma vaga noção, sem poder também trabalhá-la claramente no estilo do espetáculo... Interpretar de facto esta música cenicamente – portanto, opticamente – não poderá ser bem sucedido nos palcos de ópera... Creio, no entanto, que o será se for através duma extrema concentração.<sup>51</sup>

Para além da concentração ou condensação dramáticas, o filme *Fidelio* de Felsenstein trazia para a tela o conceito de encenação de ópera entretanto por ele exercitado no teatro: o fim da cisão entre canto e representação, o “cantar total” do *Musiktheater*, que ele vinha teorizando e aprofundando na prática, sobretudo desde que assumira a direcção da *Komische Oper*<sup>52</sup> e que está bem documentado nas encenações teatrais filmadas, entretanto publicadas em DVD.<sup>53</sup>

Graças à técnica de *play back*, há papéis que são desempenhados no filme respetivamente por mais do que um intérprete, tendo em vista otimizar a coerência e eficácia das diferentes dimensões do desempenho para o espectador cinematográfico. Florestan é representado por um único ator, na fala, no canto e na representação. Mas, há casos em que o mesmo papel é realizado por três intérpretes: um para a representação visual, outro para o canto e um terceiro para os diálogos falados.

Apesar deste recurso, só possível no cinema, não deixa de ficar bem patente em que consistia essa nova *praxis* da representação músico-teatral, designadamente a unidade de canto e representação exigida aos atores-cantores.

Mais de cinquenta anos decorridos, o filme *Fidelio*, marcadamente experimental, não perdeu atualidade. Na sua conceção e realização contém-se, clara e corajosamente articulado, o problema central das *performance arts*, neste caso, especificamente da ópera: se a obra não é idêntica à partitura, é em função do *medium*, do contexto da produção, dos intérpretes e do público concretos que aquela pode ser reconstruída. E é só em função do seu vínculo a um espaço, um tempo, um contexto e um *medium* determinados que a obra, enquanto reconstrução sempre inacabada, ou não-definitiva, pode ganhar validade universal. Eis onde reside, no fundo, o segredo duma “interpretação autêntica”...

## REFERÊNCIAS

AAVV (2008), *Felsenstein Edition* [Livro de acompanhamento da edição de 6 DVDs], Zurique: Arthaus Musik und Erbegemeinschaft Walter Felsensteins. Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns (1998), *Komposition für den Film*, in: Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 20 vols, Darmstadt: WBG, XV, 3-156.

**51** *Ich bin der Meinung, daß man den Fidelio an der Opernbühne gar nicht realisieren kann. Man singt dort ein Werk, über dessen geistige Bedeutung, über dessen Idee man eine vage Vorstellung haben mag, ohne sie auch im Stil der Aufführung wirklich klar herausarbeiten zu können... Ich glaube aber, daß es bei äußerster Konzentration gelingen kann.* Citado apud Heinz Hofmann (1957: 267).

**52** Cf. mais extensivamente sobre a teoria e *praxis* do *Musiktheater* de Felsenstein, M. Vieira de Carvalho (2010).

**53** Felsenstein Edition, 6 DVDs, Zurique: Arthaus Musik / Erbegemeinschaft Felsensteins, 2008.

- Felsenstein, Walter (1986), *Theater muß immer etwas Totales sein. Briefe, Aufzeichnungen, Reden, Interviews*, Berlin: Henschelverlag.
- Hofmann, Heinz (1957), “Da stiegen Menschen ans Licht, in: *Deutsche Filmkunst*, 9 (1957): 267-269.
- Vieira de Carvalho, Mário (2010), “Defender a ópera contra os seus entusiasmados: ‘Musiktheater’ de Walter Felsenstein a Peter Konwitschny”, in: *IX Colóquio de Outono - Estudos Performativos: Global Performance / Political Performance* (eds. Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa, Vítor Moura), V.N. Famalicão, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho / Ed. Húmus, 2010: 257-272.