



## TEXTOS E VERSÕES

A MÚSICA E A ENCENAÇÃO,  
DE ADOLPHE APPIA. PARTE 4.

**Flávio Café**  
Tradução.  
Universidade de Brasília  
E-mail: [cafe.flavio@gmail.com](mailto:cafe.flavio@gmail.com)

## RESUMO

Quarta parte da tradução da obra **A música e a Encenação**, de Adolphe Appia.

Palavras-chave: Adolphe Appia, Richard Wagner, Ópera, Encenação.

## ABSTRACT

*Translation of Adolphe Appia's **Musique et mise en scene**. Here we present the fourth part of it.*

*Keywords: Adolphe Appia, Richard Wagner, Opera, Staging.*

## QUARTA PARTE

### O DRAMA MUSICAL SEM RICHARD WAGNER

#### COMO CONSERVAR O DRAMA MUSICAL ENQUANTO GÊNERO

##### A EXISTÊNCIA FUGIDIA DA OBRA DE ARTE QUE TEM SUA BASE NA MÚSICA

**A** música é uma coisa essencialmente *viva*; ela não pode ser conservada como uma obra literária ou dissecada como plantas em um herbário; ela não é a forma abstrata do pensamento, mas a expressão vibrante da alma. Sua imortalidade pungente, assim como aquela dos organismos vivos, consiste, portanto, em um contínuo engendrar-se; é morrendo na sua forma temporal que ela se perpetua. Os dramas de Richard Wagner não escapam a essa lei: fundada na música, sua existência é fugidia e a sua transmissão de forma abstrata é impossível. Como assegurar a sua sucessão sem a qual as produções artísticas isoladas não poderiam mais nos satisfazer, como nos mostrarmos dignos de termos sido seus contemporâneos?

Um fato se impõe já de início, fato irrefutável: a existência atual desses dramas é a única que eles jamais terão; seus destinos podem melhorar, ou piorar, mas não se transformar. Eles não viverão: *eles vivem*. Ao estudarmos as condições da sua existência nós inevitavelmente acabaremos por procurar na própria obra as suas causas.

Uma obra literária e abstrata, contanto que ela emane do gênio, pode encontrar, com o passar dos séculos, muitas formas de existência, pois ela vive abstratamente; sua permanência é o cérebro do homem. Um interesse histórico pode se atar à época da sua aparição, mas a coisa essencial que ela comunica está fora do tempo e a própria obra só fornece documentos totalmente

secundários ao seu nascimento. Por outro lado, a obra nascida do desejo musical está presa em um número restrito de anos<sup>1</sup>. Há, portanto, uma relação vital entre ela e esses anos já que ela só vive  *pessoalmente neles*.

Ora, nós observamos que os elementos que compõem a forma dramática revelada por Wagner são unidos organicamente de tal forma que a sua manifestação integral está submissa a uma necessidade matemática emanante da própria origem da obra. Se essa manifestação é possível, se ela encontra, no número de anos que lhe são assinalados, um terreno favorável, isso prova que nenhum defeito interno veio impedir o seu brilho: a obra normalmente desenvolvida poderá perpetuar-se de forma direta. Se, do contrário, o meio encontra-se refratário a sua manifestação  *integral*, e isso durante um lapso de tempo considerável, será preciso concluir algumas imperfeições na própria obra; pois, eu repito, ela só pode esperar imortalidade pessoal e só deve contar, para ser, unicamente com os recursos da sua existência temporal. Torna-se, portanto, indispensável descobrir essa imperfeição, tirar nossas conclusões sobre a relação defeituosa entre a obra e o seu meio, e procurar estabelecer, com base nesse conhecimento, as relações normais que assegurarão à obra de arte,  *desta vez de forma direta*, uma posteridade.

Ao estabelecer, na primeira parte deste estudo, as relações normais entre os fatores constitutivos do Drama musical — e isso independentemente dos dramas de Richard Wagner — nós tacitamente demonstramos que os dramas de Wagner não são rigorosamente fundamentados nessas relações. Em seguida, a atitude do mestre diante da realização efetiva da sua obra sobre a cena, e certas passagens essenciais retiradas dos seus escritos teóricos, nos confirmaram a asserção que nós obtivemos pela via simplesmente técnica: a obra dramática de Richard Wagner contém uma lacuna que infirma sensivelmente a integridade da sua manifestação; por outro lado, as relações dessa obra de arte com o seu meio são defeituosas no seu mais alto grau. Se nós quisermos estabelecer, para futuras obras, um estado de coisas viável, é preciso conhecer as razões de um tal defeito e o que elas têm de comum com a estrutura da própria obra. Assim nós veremos porque os dramas de Wagner não podem se perpetuar de forma direta. Então, nós poderemos notar os pontos essenciais de divergência que observaremos entre esses dramas e os seguintes.

Até agora nós ainda não tratamos desse futuro problemático, pois ao observar os dramas do mestre nós só tínhamos em vista o defeito técnico que os alterava, e a primeira parte deste livro, sendo de natureza totalmente especulativa, não levava em consideração as possibilidades de existência da própria obra de arte. São estas possibilidades que constituem o objeto do presente capítulo.

<sup>1</sup>  *Trotz aller wundersamen Herrlichkeit bietet die Aufführung Von Werken wie diejenigen Glucks und Händels, já zuweilen ]. S. Bachs, heutzutage nicht mehr einen eigentlich lebendigen, sondern einen immer MIT historischem Interesse verknüpften Genuss.*

[Mesmo se ela é maravilhosa, a execução de obras como as de Gluck e de Handel ou até mesmo ]. S. Bach, não oferece mais um prazer verdadeiramente vivo, mas um prazer sempre em relação com um interesse histórico.]

## A INTENSIDADE MODERNA DA EXPRESSÃO MUSICAL

Wagner diz em um dos seus escritos que o desenvolvimento extraordinário na música moderna responde a uma imperiosa necessidade dos seus contemporâneos. Essa necessidade, por muito tempo uma necessidade de expressão, se tornou, ao se aproximar do drama por meio de Beethoven, uma necessidade de revelação: não somente nós não mais podemos nos privar da intensidade musical, mas também não podemos nos privar do próprio *objeto* dessa expressão. Então apareceu Wagner.

O drama de Wagner nos encerra no sentimento do poder absoluto da expressão musical revelando-nos o objeto dessa expressão; essa foi a missão desse drama, e nós carregamos em nossa alma a certeza de que ele a cumpriu vitoriosamente. Ora, para chegar lá, era preciso se apoderar da música tal qual ela se apresentava, isto é da forma como nós a tínhamos em tão ardente necessidade, e, para lhe dar um objeto era preciso ainda impulsionar o seu desenvolvimento já prodigioso até um poder que tivesse a força para derrubar todos os obstáculos.

Essa necessidade desmensurada que a música moderna tinha que satisfazer, e a intensidade extraordinária que esta ainda tinha que adquirir para nos convencer do seu objeto, por acaso resultam de uma disposição inerente a esse meio de expressão? Por acaso elas não testemunham um estado cultural totalmente corrompido? Se foram precisos tantos esforços para nos satisfazer, não seria porque o nosso palácio queimado de álcool não pode mais degustar outro sabor que aquele dos condimentos de uma violência quase destrutiva?

É certo que Richard Wagner violentou nossas almas indiferentes; nós fomos forçados a escutar a sua voz e a compreendê-la; mas a que preço?...

Como todo revelador, em qualquer área, ele veio trazer "não a paz, mas a espada"; pois uma revelação é, na verdade, um julgamento trazido sobre o estado de coisas que a torna necessária; e, nisso, Wagner é um juiz implacável. Nós expiamos através da obra artística desse gênio a achatada mentira dos nossos expedientes; o mestre parece nos dizer: "aí está o que foi preciso para vos convencer! Agora que o ardor devorador vos é inoculado, o que vocês farão?"

De fato, o que faremos? Tal é o meu sentimento ao intitular essa parte: O Drama musical *sem* Richard Wagner.

## RELAÇÕES DA OBRA DRAMÁTICA DE WAGNER COM O SEU MEIO DE EXISTÊNCIA

Seria preciso um livro para expor ainda que brevemente as origens da necessidade de expressão que a música moderna veio satisfazer e os obstáculos que

tornaram necessário o formidável poder de Richard Wagner. Tais considerações seriam o antecedente natural das páginas que seguem, mas esse livro ainda não foi escrito, e eu não posso a ele me referir. Contudo, os escritos de Wagner, de Nietzsche, de H. S. Chamberlain e de outros parecem conter implicitamente a demonstração de uma verdade que eu devo colocar aqui apenas em princípio, sem poder prová-la: essa verdade é que a intensidade moderna, e mais particularmente wagneriana, da música *não* é uma necessidade inerente a esse meio de expressão. Nossa cultura desordeira tornou-a indispensável, e Wagner serviu-se dela como uma arma formidável, mas com ele o objetivo de um tal prodígio foi atingido; dela fazer uso para guerrear é, portanto, batalhar no vazio, ou repetir, como as crianças, as palavras que já foram compreendidas, e das quais parece que nós ignoramos, assim, o significado.

Se o drama de Wagner é a realização e a finalização de uma evolução secular da poesia e da música<sup>2</sup>, a música da qual ele nasceu e cujo poder engrandecedor tornou esse drama possível é ela própria a finalização de uma evolução secular da expressão. Uma das afirmações leva à outra.

De fato, o futuro da música — *da música tal como Wagner a forjou para chegar ao seu objetivo* — é uma ilusão. Sua evolução está acabada; ela conheceu o seu apogeu.

Não seria assim se ela deixasse de apresentar qualquer uma das etapas da sua gloriosa ascensão. Mas o gênio de Wagner tomou para ele a responsabilidade de suprir todas as etapas que separavam Beethoven do ápice vislumbrado; nele se resume uma soma inacreditável de experiências, e a vida do mestre soube supri-las porque ela não saiu do caminho certo. Wagner deve assim ser considerado não somente como aquele que atingiu o objetivo, mas ainda como tendo a energia de um século nele só. Ele é, nesse sentido, um “Kulturgewalt” [estado de cultura] (Nietzsche) que para chegar ao seu fim apropriou-se de todos os recursos presentes, os fez produzir o seu máximo de atividade e, determinando assim violentamente uma evolução, assenta as bases para uma nova continuidade ascendente de desenvolvimento e de esforços. Uma força desse tipo não conhece os escrúpulos daqueles que seguem a corrente geral; sua única preocupação é armar-se de uma alavanca suficientemente forte para aquilo que ele se propõe fazer. Wagner encontrou a sua na música moderna e dela se serviu impiedosamente. Ora, fazendo isso ele se apropriava com precisão de tudo o que a sua época podia fornecer de força para uma evolução qualquer, pois a música (e o elemento que ela representa) é o soberano desafio lançado aos poderes materialistas e utilitários do nosso século: empurrá-los até os limites extremos dos seus poderes era esgotar tudo de uma vez os recursos atuais. Todos aqueles cujas almas foram to-

<sup>2</sup> Ver a parte precedente, capítulo 1.

cadadas pelo mestre reconhecem nele uma energia de impulsão que nenhum outro poder terrestre poderia fazê-los sentir. Quanto mais o antagonismo ambiente parecia esmagador, mais enérgico ainda se torna a impulsão interior. Wagner escolheu bem suas armas; ou melhor, ele próprio é a melhor arma para encarar o inimigo e vencê-lo.

Concebemos então a figura singular que toma aquele que, sem necessidade, tenta retomar essa arma; ele confunde o objetivo com os meios, e parece considerar a espada como o resultado do combate.

Contudo, o seu erro é dos mais desculpáveis, pois, apesar de tudo, a obra de Wagner é uma obra de arte que, nessa qualidade, fornece à contemplação uma inesgotável felicidade, e à atividade uma sugestão sempre renovada; o mestre cercou essa obra de escritos eminentemente próprios para estimular sua energia; e com o fogo do seu gênio impedindo-o de se tornar consciente da situação da sua obra dramática, ele necessariamente acreditaria em uma sobrevivência possível dos meios tais como ele os empregou, confundindo a devoradora intensidade da sua evocação com a obra de arte “na qual sempre haverá algo novo a inventar” (Wagner).

De certa forma ele não se equivocava: esses meios permanecerão os mesmos, cada um como tal; ele nos revelou o seu emprego. Mas ninguém jamais os disporá como ele. Ainda que a aparição de um semelhante gênio não seja impossível em si, o objeto que as circunstâncias, pela sua existência, lhe forneceram não será ofertado a mais ninguém.

Há, portanto, um conflito evidente ente a qualidade da obra de arte dos dramas de Wagner e o caráter definitivo da sua revelação. Toda obra genial implica, em maior ou menor grau, esse conflito. Em Wagner, ele atingiu o seu máximo seguindo-se à forma adotada pelo mestre, e é a música que carrega todo o seu peso. É ela cuja formidável intensidade, em correspondência com as nossas necessidades atuais deve forçar a nossa convicção; sem a sua intensidade nós ficaríamos surdos; com ela, a obra de arte encontra-se alterada.

Tais são as relações estreitas entre a obra dramática de Richard Wagner e o seu meio de existência. Nós vemos que, do ponto de vista social o defeito gira em torno de nós mesmos, mas que, do ponto de vista exclusivamente artístico ele provém do próprio drama. E é por isso que a manifestação harmoniosa deste não é possível. Sua vida é militante, e se vier uma época na qual um terreno favorável se oferece a essa forma de arte, os anos de existência assinalados aos dramas de Wagner já estarão esgotados.

Uma obra literária, que no momento da sua aparição reveste-se de um caráter militante, pode em seguida dele se livrar lentamente; então, se lhe resta ainda suficiente substância para sobreviver à atualidade, sua existência

se transformará, se expurgará e nós constataremos, as vezes surpresos, o quanto este último estado é superior àquele que lhe precedeu, ainda que ele ainda lhe esteja tacitamente contido, e como ele foi ignorado pelos seus contemporâneos da época. Essa existência prolongada que permanece *peçoal* para os signos abstratos do pensamento, não pode sê-lo para a obra de arte viva, como já disse. Ao livrar-se do seu caráter temporal, o drama de Wagner deixa de existir. Somos nós que devemos tornar possível sua existência expurgada, transfigurada pela ausência de combate, possivelmente procurando sempre conciliar vantajosamente a obra de arte com o seu meio. Nós nos aproximaremos assim da harmonia que deve presidir essa forma dramática e as violências subidas trarão frutos salutareis cuja influência ainda é impossível de medir.

### COMO RENUNCIAR À INTENSIDADE MODERNA DA EXPRESSÃO MUSICAL?

Mas, dir-me-iam, nossa necessidade de intensidade musical não está extinta com Wagner; nós até fomos mais alterados do que nunca. Como então a ela renunciar em favor de uma obra de arte que nos parece fundada sob seu princípio?

Primeiro, se há renúncia, *para nós* é apenas de forma bem relativa, pois por muito tempo ainda a música de Wagner permanecerá subjugadora, e para aqueles que dela já estão saturados, o inevitável período dos epígonos há tempos lhes fornece com paciência uma ampla razão.

Mas a objeção é, todavia, mais grave que parece. De fato, sem a intensidade Wagneriana, o Drama musical é comunicável? E, ainda, não tendendo, o nosso estado de cultura, a diminuir o ardor das nossas necessidades de expressão, como nos privar dessa intensidade?

Essas duas perguntas são na verdade uma, respondê-la é esculpir os fundamentos do “Drama musical *sem* Richard Wagner” e eu vou me esforçar para fazê-lo.

O papel realista que Wagner atribuía ao olho, o que nele coincidiu com a insuficiência no sentimento da forma exterior, não esteve em oposição direta com o princípio da encenação atual. Mas esse princípio era, contudo, incompatível com os meios poético-musicais que o mestre tinha em seu poder. Desse desacordo resultaram uma intensidade e uma complexidade na expressão musical que paralisam o jogo dos fatores representativos quaisquer que sejam *tornando impossível a sua concordância harmoniosa*. Ora, esses fatores, que são também uma fonte poderosa de expressão, só podem se manifestar como tal em uma exata concordância com a música. A sua ação, portanto, não po-

deria ser completa na representação de um drama de Wagner; falta, então, a esse drama, um meio de expressão no sentido rigoroso da palavra. Mas a isso vem ajuntar-se uma nova consideração: se a encenação perde a sua ação sobre o público por causa da, por demais complexa, intensidade musical, esta última corre um risco parecido se a concordância do espetáculo não tornar a sua expressão sempre presente. Há reciprocidade, cada uma no seu domínio e cada uma com suas exigências originais.

A síntese que o espectador deve efetuar se ele quiser aproveitar a obra na sua integridade torna-se infinitamente difícil para ele nos drama de Wagner, e as vezes, até mesmo impossível. Pois, o estado de alma necessário para receber os seus textos poético-musicais em si é inconciliável com a encenação de contribuição realista que eles fazem para o nosso olho. Se a distância for muito grande entre as duas sensações, o seu antagonismo por demais forte, é sempre o olho que cede: inquebrantável, impassível, ele *constatará* somente o espetáculo para deixar a alma livre para livrar-se inteira às emoções dos absorventes e tirânicos fatores da partitura. Não podemos negar que este seja o caso geral, e ele apresenta um fato tão estranho, quando se trata de espectadores cultos e de gostos artísticos refinados, que às vezes o qualificamos de “hipnotismo wagneriano”, ou, complicado por influências de ordem diferente, “hipnotismo bayreuthiano”, termo impróprio, sem dúvida, mas não sem analogia com o estado de espírito que ele designa.

A alma, não estando tocada pelo espetáculo, conserva intacta a sua necessidade de expressão, e precisa de não menos que todos os recursos de um Richard Wagner para preenchê-la e satisfazê-la. Mas também, em todo lugar onde o dramaturgo deveria contar com a encenação para finalizar a vibração poético-musical, ele se choca com a inércia do olho do espectador, inércia que ele mesmo provocou. Nessas passagens, a música perde uma quantidade considerável da sua influência já que ela precisa da participação ativa do olho e já que o espectador não está disposto a isso. Produz-se um vazio de dar pena, e ardentemente nós desejamos novos prodígios musicais. Esse desejo, acordado e entretido, se torna uma efetiva perversão estética, e nós todos somos por ela atingidos em menor ou maior grau<sup>3</sup>.

Do ponto de vista da forma, os dramas de Wagner, longe de combaterem o desregulamento dos nossos apetites modernos, tendem ao contrário a exasperá-lo e a perturbarem o equilíbrio já tão vacilante das nossas faculdades receptivas. Esse ponto de vista parece bem estreito para quem sabe penetrar na ação de um desses dramas (compreendo *ação* no sentido wagneriano da palavra). Mergulhado nesse mundo maravilhoso, o que lhe importa o espetáculo e a partitura em si! Ele vive da felicidade sem preço e, como o diz H. S.

**3** Os diletantes mais que os artistas, naturalmente, e as suas interpretações das partituras de Wagner para o piano são tristes testemunhas deste fato.

Chamberlain, parece-lhe as vezes que o mestre em pessoa parece estar vestido diante dele. Um semelhante estado de alma reduz momentaneamente à nada toda consideração crítica e enriquece para sempre aquele que prova desse privilégio. Sem querer fixar-me na objeção, ainda que legítima, de que existem relativamente muito poucas individualidades capazes de se elevar a essa altura de contemplação e de lá se manter com a indispensável constância, eu ressaltarei que a profundidade e a beleza da obra de Wagner não são postas em questão: discorrer sobre isso seria uma coisa vã, e contestá-las um sinônimo de loucura. A revelação da qual Wagner tinha a missão não consiste nos meios que ele empregou para nos comunicá-la, mas justamente no que eu chamo de a « ação » dos seus dramas. Essa ação permanece como o princípio fecundante da sua obra, é ela que se perpetuará e cuja imortalidade está assegurada. Provar plenamente dela é assimilar não mais a letra, mas o espírito do gênio de Wagner; diante dela os meios empregados assumem um lugar secundário. O presente estudo coloca a existência dessa ação indiscutível e procura somente o modo de evolução necessário à sua conservação.

Em Wagner a ação do drama é incontestavelmente unida aos procedimentos de que o mestre dispunha. Contudo, é certo que esses procedimentos não são transmissíveis; é preciso, portanto, considerar o procedimento wagneriano como sendo suscetível à modificação, sem destruir por isso a ação que é o seu objeto e objetivo. E como duvidar da imortalidade de uma semelhante revelação! Ora, só a música tem a chave; supor um tipo de transmigração efetiva da ideia wagneriana nas obras de uma outra natureza é, portanto, contrário à própria ideia. Assim, não resta nenhuma alternativa possível: nós devemos agrupar progressivamente os elementos constitutivos da ação revelada de forma a torná-los capazes de se manifestarem harmoniosamente, e isso em uma existência temporal, a única na qual a música pode pretender existir.

Independente disso, a intensidade característica à música de Wagner parece ser a condição *sine qua non da ação* dos seus dramas e é muito difícil conceber a ação de um Drama musical em relações poético-musicais diferentes.

Contudo, nós recolhemos até aqui suficientes dados sobre a estrutura do novo drama para nos permitir procurar com alguma independência a influência que o equilíbrio representativo poderá exercer sobre a ação cujo segredo esse drama possui.

Privado de um meio de expressão não somente com relação ao espectador, mas também com relação ao seu drama, Wagner teve que reforçar a intensidade dos fatores que ele possuía. O papel realista que ele assinalava ao olho só comportava, da ação interior, os sintomas autorizados à vida material realista. Constantemente ameaçado de ver esses sintomas reduzidos a nada

por excesso de concentração dramática interior, ele teve, às vezes, que recorrer a tudo o que a natureza produz de fenômeno, e até mesmo a combinação sobrenatural desses fenômenos para remediar a relativa pobreza da ação *cênica* e fornecer ao desenvolvimento da ação interior uma existência qualquer. O mestre estava, todavia, sempre paralisado pelo fato de que o espetáculo ofertado assim ao público tinha a *mesma* realidade para o ator — isto é, que ele era *essencialmente* realista, de onde resulta que o ator, portador do texto poético e representante da ação interior, não podia adquirir para sua pessoa a independência material que essa ação testemunhava. O mestre sabia que, para convencer o espectador das suas intenções era preciso apoderar-se da sua alma inteira e subjugar-lá; não podendo tocar nesta por meio da encenação de uma forma que, para o olho, estivesse em analogia com a vibração poético-musical, até mesmo ignorando que isso fosse possível, e dotado musicalmente de um poder irresistível, ele abandonara a esse poder o cuidado de absorver definitivamente o espectador. *A ação não é por isso atingida, já que é da música que ela deve nascer, mas a maneira pela qual ela nos é comunicada carrega a impressão da violência que lhe foi feita pelo princípio realista da encenação. Encerrado no texto poético-musical, ela se torna matéria para os comentários e interpretações diversos; pois, se sentimos claramente que o autor disse todo o seu pensamento sem nada reter que uma obra de arte não possa comportar, provamos, pelo menos, o quanto enigmático é a sua linguagem e a parte exagerada que a intensidade do procedimento musical toma no nosso entusiasmo.*

Para o mestre, essas preocupações não existem. Wagner bem diz que diante da sua obra finalizada, o artista de gênio encontra-se como diante de um mistério, mas ele só entende por isso o mistério da inconsciente beleza de uma produção perfeitamente consciente, e da ignorância que está o artista para com o alcance da sua obra nas almas dos outros homens. Se Wagner alguma vez foi atingido por uma dúvida quanto a clareza do seu procedimento, só pode ter sido ao experimentar obscuramente a desproporção interna inerente a sua obra; ora, isso é muito pouco provável.

*A ação, ao se comunicar apenas por meio da partitura, só se dirige aos indivíduos capazes de compreender a linguagem dessa partitura, e essa linguagem se torna tão complexa que, em outras partes, ela é imperfeitamente secundada.*

A instrução passional, precedida pelo texto poético e o realismo do espetáculo, pode ser acessível a quase todo mundo; a posse completa da obra só cabe a umas minorias. Acrescenta-se a esse fundamental inconveniente que uma parte considerável dos indivíduos de que é composta essa minoria têm um alto grau de cultura no sentimento da forma exterior e, por conse-

guinte, uma necessidade tirânica de satisfazer suas exigências; eles não estarão, portanto, sempre dispostos a serem submetidos ao deslocamento momentâneo do seu sistema nervoso e, apesar de grandes esforços, não poderão frequentemente provar na íntegra a representação de um drama de Wagner. Nós estamos, portanto, no direito de supor que a parte essencial da *ação* que Wagner nos revelou é independente da intensidade musical desse mestre, e que acreditando ser ela inseparável dessa intensidade nós confundimos sem saber a forma acidental da sua manifestação artística com a sua realidade psicológica e estética.

Resta a segunda proposição, como nos privar da intensidade wagneriana.

Desde o princípio é preciso fazer uma distinção entre a necessidade de expressão em si e aquela necessidade que a música moderna satisfaz e da qual Wagner constitui a sua mais poderosa alavanca.

Eu disse que com Beethoven, e aproximando-se do drama, a música veio definir nossos desejos; não era mais somente a expressão, mas o seu objeto que nos importava. Tendo em posse esse objeto, nossos desejos devem necessariamente ter evoluído e se a expressão permanece a nossa única defesa contra a invasão do princípio oposto, ela só se aplica a um objeto comum. O poderoso instinto se tornou com Wagner e através dele uma necessidade consciente e refletida. A crítica dos dramas de Wagner é, desse ponto de vista (*e somente desse ponto de vista*), o complemento indispensável à sua obra, pois só através dela nós conseguimos destacar da forma a ideia, tornar-nos donos independentes.

Nessa qualidade, adquirimos o direito de comandar à nossa bel vontade a forma que responde às nossas necessidades, a forma que melhor se adaptará ao período da sua fugidia existência. A expressão se torna o objeto da reflexão e, por conseguinte, seu valor não sendo mais que relativo, esta submisso à preocupações de equilíbrio que não autorizam mais a violência.

Mais ávido do que nunca por expressão, o nosso ardor se purificou — eu diria quase que: helenizado — e é a *Harmonia da expressão* que mais e mais se torna o nosso objetivo.

## OS ARTISTAS MODERNOS

Em todo lugar onde a expressão realiza um papel, essa tendência se faz sentir e dá a todos os produtos artísticos modernos um caráter laborioso e investigador. O poeta lírico procura, no agrupamento e na escolha das palavras, as sensações essencialmente musicais das quais sua alma necessita, e o poeta dramático (sem música) subutiliza a ação e o espetáculo para retirar a sua impressão geral indecisa que para ele corresponde às mesmas sensações; o

pintor esgota a mais louca virtuosidade do pincel no único fim de despir o fenômeno que ele escolheu das contingências acidentais, isto é de lhe dar uma analogia com a natureza da expressão musical; ao contrário do pintor, o escultor, infelizmente menos valorizado no nosso ambiente, tenta, com os recursos particulares da sua arte, extrair da polifonia moderna a sua complexidade de planos e de perspectivas característicos. Por outro lado, os artistas cujas almas são refratárias ao objeto da expressão musical jogam-se violentamente para o lado oposto e produzem obras de um incomparável realismo que provam, quase com tanta eloquência, a ascendência irresistível que toma hoje esse objeto. Torna-se impossível permanecer em um terreno neutro: *queremos a música ou não a queremos*. Mas independentemente de a qual dessas duas tendências pertencemos, é a *harmonia* que constitui o objetivo supremo. Uns procuram estabelecê-la pela adição do sentimento musical, outros pela exclusão definitiva desse elemento e uma fé infantil nas manifestações factuais da vida.

E os músicos?

Sem dúvida, para a maioria, eles estão no cerne da batalha. Apesar do legítimo favorecimento que eles recebem, a sua existência pessoal está por um fio, pois a arma de que eles se servem é a mais formidável de todas e eles só a conhecem imperfeitamente: um único contato desajeitado e essa arma se volta contra eles. Há quem aja com infinitas precauções e por isso perde o ardor primordial sem o qual toda concepção artística é morta antes de nascer. São os matemáticos modernos da música, aqueles que não têm mais para si as razões que tinha um Sebastian Bach para escrever prodigiosos contrapontos. Outros lutam febrilmente de direita e de esquerda e caem — ou cairão — banhados de sangue e de honra, mas sem resultados para a causa. Uns mais hábeis se refugiam em suas próprias almas, e nelas criam um palácio magnífico e o ornaram segundo as exigências do lugar. Eles estão evidentemente com a verdade no sentido de que é pela cultura pessoal de cada indivíduo que as ideias germinam e se propagam e não pelo dom de um tesouro já comum. Contudo, estes últimos todos conseguem fazer da sua necessidade de expressão um vício adoentado e o satisfazem então por procedimentos inconciliáveis com a vida pública necessária à obra de arte. É que, com a música, não podemos brincar mais do que com os sucos dispensadores da vida. E hoje nós podemos menos do que nunca impunemente renegar a revelação para voltar ao instinto passivo (Chamberlain).

Há ainda músicos que sentem muito vivamente qual é o *objeto* da música, mas incapazes de fazerem dele uma ideia abstrata que eles possam dispor, e por isso destacá-la da intensidade wagneriana, eles oscilam dificilmente en-

tre a impossibilidade de atingir esta última pelos simples meios técnicos e o seu ardente desejo de expressão que, nessas condições, só pode se afastar. Poetas se desesperam de não possuírem a maestria musical porque assim como os músicos eles consideram o objeto dos seus desejos como inseparável dos procedimentos wagnerianos. E se, através do impossível, esses dois artistas se unissem para uma atividade comum, as condições mais elementares lhes fazem falta para realizarem as suas intenções em uma cena de teatro; pois, sem o saberem, foi uma necessidade de harmonia que os levou um para o outro; na intimidade dos seus trabalhos nada se opunha ainda à sua plena satisfação; mas, à luz da nossa vida artística pública, essa harmonia tornou-se repentinamente uma quimera insaciável.

A situação não é melhor para o poeta-músico propriamente dito — ou melhor o músico-poeta (pois é assim que ele aparece nos nossos dias); se ele é culto e sincero, sua preocupação dominante será colocar em acordo o ardor por demais feroso das suas necessidades musicais com as concepções poéticas mais moderadas. Ora, ele sabe que a sua música, para ser aceita, deve reproduzir de uma forma qualquer o procedimento wagneriano; ele próprio sente que esse procedimento é o único que o satisfaz. Em ciência técnica, ele pode rivalizar com o mestre, mas ele não poderá se iludir sobre o valor do seu trabalho; ele vê bem demais que o princípio que dirige e justifica esse gênero de prodigalidade lhe faz falta. Ele, então, chicoteia sua imaginação para obrigá-la a fornecer algum motivo plausível: do seu desejo musical exasperado ele evoca cenas que o exaltam mais ainda, e deverá finalmente admitir que, em um nível mais elevado, ele age como o fabricante de ópera, ele procura um pretexto para fazer música. A partitura de **Os Mestres cantores** deve pensar muito sobre ele! Farto da guerra, ele renuncia ao drama para se livrar a livre composição com ou sem texto; e o vazio que esses produtos deixam em sua alma encontra algum alívio junto aos pintores cujas obras apresentam as mesmas preocupações. Nossa época apresenta o espetáculo novo de músicos que queriam ser pintores, e de pintores obcecados pelo desejo de compor música. Ambos se desinteressam progressivamente da forma de arte da qual eles possuem o manejo técnico, sem ousar, contudo, renunciar a este. Não é nem mesmo raro encontrar um artista cuja conversação e charme denotam uma cultura muito superior e refinada, e que se encontra visivelmente mal diante de uma cena de alta feitura ou a audição de uma peça de música moderna de uma grande beldade. A literatura se torna sempre mais um paliativo desejável: ela ao menos não queima nem machuca; ela permite ao desejo musical se encarnar em um mágico espetáculo sem exasperá-lo por vãs realizações e ela deixa ao olho uma licença total para evocar prestigiosa “música”.

## O TEATRO MODERNO

E o teatro, o que ele se torna nas mãos de tão singulares artistas?

Primeiro, ele continua com a força da inércia a seguir os sulcos a muito tempo comuns; mas, ao lado dessa existência estagnante, acordou uma outra, inquieta, pesquisadora, infinitamente complexa, e na qual os dois pontos extremos se exprimem com menos clareza que nas outras formas de arte.

O Realismo, ou o princípio que exclui o *desejo* musical no teatro, vem de encontro à realização cênica, à encenação no sentido completo da palavra, e nela não encontra uma aliada complacente. O princípio oposto, o Idealismo, que vem, da sua parte, pedir à encenação o elemento de sugestão efetiva cujo olho necessita para completar a vibração da alma, não é melhor recebida do que o realismo. Pois a encenação atual é um produto bastardo, impotente para apresentar outra coisa que não uma convenção da qual os dois antagonistas estão igualmente longes. Se eles são ambos ciumentos das suas integridades, eles se arranjarão para ter o menor contato possível com essa desfavorável necessidade da encenação: o realismo escolherá seus sujeitos em consequência e, sob o pretexto de profunda psicologia, porá seus personagens em um meio mais ou menos qualquer, ou então ele reduzirá o caráter do espetáculo às raras combinações onde o princípio cênico atual pode comportar a ilusão de ótica e de fato mistura os atores à encenação. O idealismo, proveniente do desejo musical, renunciará a fazer a encenação participar das suas combinações, e a considerará como um fator de ordem totalmente inferior; ou então ele se esforçará para lhe fazer dar, apesar de tudo, um semblante de expressão sustendo-a por meio de procedimentos fictícios tais como a música do melodrama, a cena viva, a pantomima, etc. Todas as tentativas de realismo absoluto e de idealismo absoluto para a encenação só podem ser abortada se elas forem feitas por meios cuja reunião se baseia em uma convenção arbitrária. Quando a natureza dessa convenção for reconhecida através da análise e vencida, o realismo verá se suas pretensões são compatíveis com a ideia de um espetáculo. É permitido duvidar disso.

Quanto ao idealismo, a liberdade que uma tal revolução lhe conferirá, revelando-lhe a extensão ilimitada do seu poder, irá lhe obrigar a uma disciplina severa. Ele terá que fazer a aprendizagem da sua liberdade. Mas uma tal disciplina deve poder se fundar sobre um princípio qualquer. Qual norma encontrar para as volúveis proporções dos fatores entre eles?

## PRINCÍPIO REGULADOR PARA A CONCEPÇÃO DRAMÁTICA

A necessidade de *Harmonia* — necessidade refletida — se tornará o árbitro supremo nessa questão delicada; e como suas exigências são apenas, apesar

de tudo, uma questão de proporção, é, portanto, dele que se poderá deduzir o princípio diretor e regulador, não mais somente da encenação como o é para a hierarquia representativa, mas sim da própria concepção dramática. Essa necessidade, impossível antes dos dramas de Wagner, despertada em nós pela sua revelação, nos forçou a constatar que as maravilhosas obras-primas do mestre não são de natureza a satisfazê-lo. E procurando a razão, nós a encontramos na intensidade que a expressão musical teve que atingir para nos convencer; o que significa que nós somos a causa direta da sua deficiência interna, e é, sem dúvida, por isso que não a pudemos assinalar.

Já que uma tal intensidade torna impossível a concordância exata entre os fatores representativos e o texto poético-musical, é ela, portanto, que devemos sacrificar na medida certa em que essa concordância exigir. Na primeira parte deste estudo, eu já tratei da *notação representativa*, isto é, a necessidade de unir à partitura por meio de signos convencionais toda a regência do drama e em particular o jogo do ator. Vai de si que tão exata concordância entre os fatores constitutivos do drama é impossível sem essa notação, esta comanda por sua vez um tipo particular de redução na expressão musical. Ora, reduzindo a música, sendo esta a alma do drama, parece que reduzimos a amplitude e a profundidade deste último. A obra de arte não será, assim, se não mortalmente atingida, pelo menos muito sentidamente infirmada?

Com tal preocupação, me parece que deslocamos o centro gravitacional da atividade artística. Esse centro não está na obra de arte; *ele está em nós*. Se não fosse assim, a obra de Richard Wagner teria sido impraticável, pois para ela, fomos nós que tivemos que fornecer o contrapeso necessário e que ela foi obrigada a renunciar. Trata-se agora de transportar esse contrapeso para o próprio drama, e isso confirma o fato de que o seu centro de gravidade está em nossa alma, já que só nós podemos ser os juizes do seu equilíbrio ou desequilíbrio.

A expressão representativa oferecerá, não uma simples compensação para o sacrifício da intensidade musical, mas ela a substituirá efetivamente dando ao texto poético-musical uma *nova* vibração. As relações entre os fatores constitutivos do drama são muito exaltadamente orgânicos para comportarem a ideia de uma compensação da atividade de um pela atividade do outro; as suas vidas são apenas *uma* e deve circular igualmente em todo o organismo; fortificando um membro atrofiado, e equilibrando por aí a harmonia geral, certamente aumentaremos o vigor de todos os outros.

Então, resta constatar a influência que a encenação, como meio de expressão exerce sobre os outros fatores e regularizar assim o seu jogo recíproco. A liberdade conquistada permanecerá submissa às condições de existência que um dado meio impõe à vida fugidia da obra de arte viva; e a questão de opor-

tunidade, que para o alemão constitui “*dis Kunst des Auges*” [a arte do olho], ao cosmopolizar-se estenderá o seu alcance até as relações da obra de arte com a época precisa da sua existência no tempo.

Nós chegamos aqui à questão de nacionalidade (ou se preferimos, de raça)<sup>4</sup>, que já tocamos na parte precedente: e antes de continuar é mister elucidá-la da forma mais completa possível, pois ela tende intimamente ao futuro do Drama musical. Para isso, as culturas *latina e germânica* oferecem uma oposição tão distintamente característica que eu restringirei as minhas observações a elas. Ademais, a progressão do Francês em matéria de teatro me autoriza a tomar mais particularmente o *Parisiense* como tipo que reúne as características essenciais da sua raça. Contudo, o leitor deve compreender que para a clareza da minha demonstração eu devo negligenciar tudo o que poderia atenuar essas características, e dar assim aos meus argumentos uma rigidez de linha que o cosmopolitismo contemporâneo não apresenta na realidade.

### LATINOS E GERMÂNICOS

Foi M. H. S. Chamberlain que inaugurou o nome “drama alemão”, para designar a forma dramática criada por Richard Wagner. Se, contudo, nós quisermos reduzir o emprego dessa palavra unicamente aos dramas do mestre, o “drama alemão” se torna o “drama wagneriano”, pois com ele a tendência secular chegou ao seu objetivo. Nesse sentido, o “drama wagneriano” constituirá para o futuro mais *uma época* do que uma obra de arte; é dele que, para as próximas culturas, sairão as diversas combinações dramáticas nas quais a ideia wagneriana encontrará sua imortalidade; e é dele que, para os Alemães, vai nascer um novo estado de cultura: o desenvolvimento normal do sentimento da forma exterior tomará uma outra via do que a da raça latina.

Esta última, de fato, funda a sua cultura sobre a arte da forma, é pela forma que ela chega a descobrir a motriz íntima da sua atividade, e é através da forma que o drama wagneriano pôde lhe ser comunicado. O fato dessa forma, para os latinos, estar extremamente defeituosa no seu conjunto, os forçou a procurar mais profundamente a fonte da atração, sempre irresistível, que ela tinha para eles. Eles chegaram, dessa forma desviada, a apreender a ideia wagneriana. A compreensão dessa ideia constitui por ela própria uma evolução muito importante na cultura latina, pelo fato de que a ideia desnudada dos procedimentos acidentais da sua manifestação age como um estimulante muito mais poderoso do que quando esses procedimentos exercem a sua influência obcecante, como é o caso para os Alemães.

O laço estreito que existe em Wagner entre a palavra e o som musical não somente tornou qualquer tradução impossível como gerou toda a força do

<sup>4</sup> Não é preciso dizer que eu não relaciono à palavra “nacionalidade” a mínima noção política.

termo “uma música alemã”. Wagner diz: “*Die unerlässige Grundlage eines vollendeten Künstlerischen Ausdruckes ist die Sprache*” [A base indispensável de toda expressão artística que visa a perfeição é a palavra.] E em outra parte: “*Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Vermeldie des Darstellers*” [O ponto central que vivifica a expressão dramática é o verso declamado pelo ator, com a melodia que lhe é própria.] O mestre, ganhando com a ideia a maestria dos meios poético-musicais, teve sempre que, contudo, dar a sua música, formas cuja língua alemã condicionava. A música foi considerada até aqui como uma arte acessível à qualquer um, independente da língua e da nacionalidade. Tirando-a do seu isolamento — e, por isso, subordinando-a a um objetivo superior — a obra de arte wagneriana circunscreveu a independência da música e lhe deu os limites da língua que o poeta-músico emprega. Esse fato — desconcertante para o artista — é ainda geralmente desconhecido, e será sem dúvida um dos últimos que se constatará na obra de Wagner. Não que ignoramos as relações do texto poético e do texto musical nessa obra, mas o alcance geral da expressão musical nos parece implicar, apesar de tudo, uma origem perfeitamente independente. Nós compreendemos bem, em uma representação de *Tristão*, por exemplo, o que Wagner chama de “*die Versmelodie des Darsteller*” [a melodia do verso do ator], quando esta determina os padrões da trama dramático-musical. Contudo, tomados no atavismo das nossas sensações musicais, não conseguimos destacar o alcance geral que têm esses padrões (enquanto sons musicais) das suas formas acidentais determinadas pela língua de que o autor se serviu. Todavia, vai de si que toda a sinfonia, já que ela se baseia nesses padrões, se baseia também na língua que os engendrou.

Não se deve tomar isso ao pé da letra; cada um sabe que há em uma partitura de Wagner muitos padrões e muitas passagens que a palavra textualmente não provocou; contudo a unidade que constatamos entre o ritmo da declamação e a trama musical — unidade que parece um milagre — provém essencialmente do fato de que a palavra e a música têm em Wagner uma mesma fonte, e a música sendo de natureza indeterminada, é, então, o caráter dinâmico específico à língua alemã que se alastra na concepção musical.

Em tais condições, os procedimentos wagnerianos só têm um valor totalmente relativo para o artista estranho à língua alemã; superpô-los como fazemos atualmente, a qualquer dialeto, é testemunhar até onde o desejo musical exasperado pode amansar a sensação dos mais elementares decoros.

O que quer que pensemos e o que quer que o artista latino faça, é evidente que o procedimento wagneriano não poderá lhe convir para realizar a ideia que esse procedimento lhe revelou. Mas é igualmente certo que essa ideia vai

lentamente se assimilar às preocupações formais que caracterizam a cultura latina. A sua maneira e sem violência, ela exigirá insensivelmente um tribunal diante do qual a virtuosidade deverá comparecer. Sua influência primeiro se fará sentir nas obras de arte onde a língua não entra como elemento constitutivo; de lá ela penetrará irresistivelmente na própria língua e não poderemos prever as transformações que ela operará.

Tal é o verdadeiro cosmopolitismo, aquele que nenhum telégrafo propaga, e que a imprensa não pode enlouquecer pela uniformidade das suas mentiras.

Mas, durante essa lenta evolução da língua nos Latinos e do sentimento da forma nos Germânicos, o que vai ser da música?

Sua situação é incontestavelmente das mais críticas, e como ela está em estreita dependência do destino que lhe for dado no país do drama alemão, eu só considerarei, por hora, a música germânica.

O artista cuja língua é a mesma que Richard Wagner se beneficia dessa vantagem. Se ele for um músico ele pode, por meio dos procedimentos do mestre, desenvolver inconscientemente seu pensamento, sem por isso violentar-lhe; a harmonia estará, nesse sentido, garantida, mas não a originalidade. Ele fala "wagneriano" e chega sem o saber a pensar "wagneriano", isto é, ele chega a dar ao seu pensamento uma intensidade *de forma* que ele próprio não determinou. Ora, isso é destrutivo no seu mais alto grau, pois é preciso um grau de respeito próprio e pelos outros quase excessivo para não substituir o seu próprio pensamento pelo simples desenvolvimento técnico do pensamento wagneriano; e este último compromisso não tem nada de estimulante, nem, sobretudo, de produtivo. O valor essencial de um pensamento é o de conter outros em germe; encerrá-lo como o trigo egípcio em uma pirâmide, por tão grande que ela seja, é tirar-lhe todo o seu poder. O músico alemão está por muito tempo condenado a esse papel muito sedutor tanto para ele quanto para o seu auditório, mas um pouco ridículo.

Quanto ao poeta-músico, tanto o latino quanto o germânico, já que ele não pode encontrar no procedimento wagneriano em si uma fonte de invenção produtiva, é em doutra parte que ele deve procurar.

O que o Latino ganhou pela aquisição inapreciável da ideia do drama alemão, ele vai devolver ao Alemão de outra forma. É incontestável que uma troca deve acontecer entre as duas raças; trata-se somente de não deixar sua influência se afastar, e de sempre se tornar mais consciente do fato dessa troca.

O ascendente corruptor do gênio francês por muito tempo pesou sobre a cultura alemã; hoje ainda, ele se faz sentir como um obstáculo sério às manifestações realmente nacionais dessa cultura; os laboriosos começos em Bayreuth o provam.

O terreno sobre o qual essas duas culturas poderão trocar os seus tesouros deverá necessariamente ser um terreno nacional, onde a ideia dominante da raça se exprime como o máximo de pureza, isto é, onde a incompleta justaposição das duas raças não tenha exercido sua influência vil.

Com Wagner a Alemanha tomou a dianteira. Assim o deve ser, pois aquilo que a cultura latina pode dar ao Alemão deve ser purificado por este antes de recebê-lo.

A criação de Bayreuth deu à raça germânica a possibilidade de exprimir a ideia dominante da sua cultura com uma pureza que a nossa civilização contemporânea não parecia poder comportar. Foi em Bayreuth que o Alemão pôde fazer o latino participar do tesouro sem preço que constitui a *ideia wagneriana*. É sobre esse mesmo terreno, eminentemente nacional, que ela poderá receber em troca o que a cultura latina deve lhe comunicar; e Bayreuth de certa forma lhe servirá de filtro para lhe garantir a pureza do elemento estrangeiro e torná-lo assimilável.

Ao tratar de Bayreuth em um capítulo particular, apenas desenvolvo as condições de *troca* entre as duas raças, e é unicamente desse ponto de vista que eu desejo abordar esse assunto.

## BAYREUTH

*“Für uns bedeutet Bayreuth die Morgenweihe am  
Tage des Kampfes.”*

*[Para nós, Bayreuth significa a consagração na manhã  
do combate.]*

*(Nietzsche, Richard Wagner in Bayreuth)*

Ao escrever estas linhas, Nietzsche abarcava a questão em sua totalidade. Estando em altitude, ele podia ver os mais longínquos horizontes e medir com uma rápida olhadela a grandeza comparativa dos picos. *“Wir sehen”*, ele continua, *“im Bilde jenes tragischen Kunstwerkes Von Bayreuth gerade den Kampf des Einzelnen Mit Allem, was ihnen als scheinbar unbezwingliche Nothwendigkeit entgegentritt, Mit Macht, Gesetz, Herkommen, Vertrag und ganzen Ordnungen der Dinge.”* [Na imagem que a obra prima trágica de Bayreuth nos apresenta, ele continua, nós vemos pelo contrário a luta dos indivíduos contra tudo o que a eles se opõe sob a forma de uma invencível necessidade, com o poder, a lei, o uso, a convenção, com séries inteiras das ordens das coisas.]

Do ponto de vista muito mais restrito e essencialmente prático onde eu localizei este estudo, Bayreuth não é mais do que o símbolo preliminar de um combate; e, ainda que em cada um dos nossos múltiplos problemas que ele

alimenta não haja natureza a nos dar a paz, ele não deixa de ser, de certo modo, um laço de concórdia e de benefícios recíprocos.

Ao nos convidar aos seus *Festpiele*, o gênio alemão mostra uma pureza de intenções e uma ingenuidade perfeitas. Ele se mostra descoberto, sem possibilidade de retirada, sem nem mesmo a sombra de uma dissimulação. É ao mesmo tempo o orgulho no seu limite extremo, e a absoluta falta de arrogância, disposição que sempre caracteriza a atividade genial.

Nosso julgamento, atordoado diariamente pelos mil compromissos das nossas vidas modernas, e pela constante dissimulação necessária para harmonizá-los, está habituado à supor em cada evidente bravura algum motivo secreto. Ele procura ver por detrás o que pôde causar tanta imprudência. Normalmente, ele não se engana; o motivo está lá, escondido, e, na maior parte do tempo, de ordem muito inferior. Satisfeitos, nós voltamos então à própria coisa e estamos contentes de poder tratá-la com a desenvoltura que ela merece e de evitar assim, uma vez mais, sermos enganados de alguma forma. Todas as nossas admirações, se o tempo não tiver consagrado os seus objetos, são misturadas a pensamentos passados desfavoráveis e reprováveis.

O tempo ainda não consagrou definitivamente Bayreuth; e, apesar do medo de muitos, a opinião que nós lhe fazemos permanece coisa absolutamente pessoal (em vários aspectos). Nós chegamos, portanto, diante de um fenômeno singular munidos de todas as armas do ceticismo moderno; prontos a harmonizar em nós, por um hábito perigoso, o entusiasmo e a felicidade estética com o mais depreciativo menosprezo. Por muito tempo nós giramos em círculos, muito impressionados de não encontrar nem guardas nem portas fechadas: tudo está a céu aberto, em pleno sol.

Pouco a pouco sucede à irritação que um tal atrevimento acordou em nós uma calma completamente especial; nosso espírito pesquisador renuncia a uma investigação que não leva à nada. Nossa alma, cotidianamente esgotada pelas decepções e a mediocridade de que querem preenchê-la, tinha se fechado prudentemente antes de chegar: e agora ela se abre lentamente, e todo o nosso ser entra progressivamente no repouso respeitoso e contemplativo que um tal grau de ingenuidade causa no espectador. Nós experimentamos, de uma forma indubitável, que o gênio alemão, longe de prejudicar agindo com essa confiança infantil, nos dá a prova da sua alta origem e cumpre escrupulosamente sua missão. O futuro o provará sempre mais.

Essa manifestação, *realmente* nacional porque ela deixa intacta as divergências essenciais de raça e de cultura, oferece a cada um a ocasião única em sua vida de sentir claramente a qual raça ele pertence, e quais são as caracte-

rísticas dominantes da sua raça. Esse sentimento, pela sua novidade, permanece por muito tempo intuitivo. Mas a experiência repetida não o altera; pelo contrário, o estrangeiro o sente quando este se transforma gradualmente em um objeto de reflexão. Bayreuth se veste diante dele sempre com mais majestade, até o dia em que, plenamente consciente do benefício recebido e, em seguida, pleno de reconhecimento pelo gênio iniciador — o gênio alemão — ele sente irrevocáveis obrigações para com ele.

Não é somente o estrangeiro que essa operação totalmente interior consagra: o Alemão deve ser o primeiro a sentir sua ação salutar. Provando, para o Alemão, a invencível vitalidade da sua raça e da originária pureza do seu sangue, Bayreuth lhe permite constatar nele próprio o quanto a inoculação desordenada de certos elementos estrangeiros alterou essa pureza. Começa num simples mal estar; acontece na alma um tipo de triagem dolorosa e conturbadora. Então, a consciência parece designar com o dedo todos os elementos corruptores a serem jogados fora, e Bayreuth, insistente com uma constância eloquente, torna o seu sacrifício inevitável. Porém, não acaba por aí; a operação é complexa, pois, por que razão esses elementos estrangeiros permaneceram inassimiláveis apesar de tudo, e porque a sua presença, muito legítima em si, se tornou corruptora?

*É que nós não fomos recíprocos.* Ora, em todas as áreas, isso é uma condição de esterilidade e um sintoma de perversão e de doença.

Bayreuth oferece ao Alemão a ocasião, totalmente inesperada, de se curar. Ele lhe devolve seu poder. Contudo, o gênio alemão pode fazer um dom da sua própria pessoa e receber em troca o que só um tal dom merece.

Se o estrangeiro sentiu irrevogáveis obrigações para com o gênio de uma raça que lhe revelava a sua, o Alemão, da mesma forma, toma para ele, ao se doar, toda a responsabilidade desse ato: ele se torna plenamente responsável pelo desenvolvimento subsequente do seu gênio nacional. A pureza original, sem a qual, evidentemente, ele próprio não podia se doar, lhe garantiu que nenhum elemento estrangeiro poderá penetrá-lo sem assimilar-se à sua própria carne de uma forma que o enriqueça. A responsabilidade é, portanto, de dupla natureza para o Alemão: de um lado, o exemplo de Bayreuth o obriga a conservar com ciumento cuidado o tesouro da sua raça; do outro, ele é obrigado a não deixar esse tesouro repousar improdutivamente no seu próprio esplendor como um ouro lendário no fundo de uma caverna.

Ora, a troca será sempre o único meio de assegurar e de aumentar a riqueza. Ela constitui, então, para Bayreuth, uma necessidade tão imperiosa que a torna o complemento do ingênuo orgulho característico a essa manifestação do gênio.

Não obstante, esclareçamo-nos sobre a natureza e as condições dessa troca, pois trata-se aqui mais do que nunca de ser circunspectos, e se a existência de Bayreuth oferece aos herdeiros artísticos do mestre com relação a princípios estrangeiros a garantia que nós acabamos de assinalar, ela não lhe garante a pureza das intenções estrangeiras. Como assegurá-la? Em qual critério confiar?

Deve ser evidentemente uma das preocupações dominantes daqueles cujo *Festpielhaus* nas mãos repousa.

Ora, acontece que, lá, como em outras partes, a responsabilidade recai inteiramente sobre Bayreuth. Tomando a dianteira, o gênio alemão se deu todas as obrigações que uma posição tão avançada comporta: nobreza forçada, obrigada não somente a manter sua classe, mas ainda, e sobretudo, a provar ostensivamente, pela elevação do caráter e das aparências que dele resultam, a legitimidade incontestável dos seus privilégios.

A atitude do protegido (nesse sentido todos nós o somos relativamente à criação do mestre) só pode ser julgada em função daquela do benfeitor. É, portanto, Bayreuth que deve fornecer aos Alemães assim como aos estrangeiros o meio para exprimir claramente pela sua atitude as intenções que os inspiram.

Assim, se de um certo ponto de vista Bayreuth é um critério de avaliação para o estrangeiro, assim como este último também o é para Bayreuth. A reciprocidade é absoluta.

Os possuidores e realizadores da ideia wagneriana em Bayreuth se beneficiam de um enorme privilégio, já que a existência dessa ideia lhes confere um poder e um prestígio aos quais eles prestaram suas boas vontades, mas que eles próprios não constituíram. Em contrapartida, eles assumem dessa forma uma responsabilidade muito pesada, pois são eles que devem fazer valer a sua herança dando-lhe por sua vez um terreno favorável à troca.

A influência estrangeira, para ser assimilável ao gênio alemão de uma forma produtiva, deve ter por origem a revelação desse gênio na alma de uma outra raça. O ato gerador é simultâneo tanto de uma parte quanto da outra.

A manifestação do "drama alemão" responde admiravelmente a essa condição. A essência íntima dessa forma de arte, para se revelar, pede do estrangeiro o sacrifício completo dos desejos particulares da raça à qual ele pertence; é a alma humana despida no seu máximo possível de todas as características acidentais que corresponderá melhor ao apelo do gênio alemão. Mas esse sacrifício não poderia ser de longa duração. Depois da revelação o natural retoma a autoridade. É então que se passa na alma estrangeira um conflito singular. Subjugada pelo elemento que acaba de lhe ser revelado, e finalmente incapaz dele se privar, ela ainda não pode, contudo, harmonizá-lo com o estado da sua

vida normal. Essa disposição, no mais alto grau produtivo, obriga a alma a uma atividade totalmente nova e constitui o momento preciso onde a troca se torna possível entre as duas raças, troca que desde então elas devem manifestar *ostensivamente* por um dom recíproco que enriqueça a ambas.

Os princípios estrangeiros ao "drama alemão" foram reduzidos momentaneamente ao silêncio; as suas deferências respeitadas, provando a pureza das suas intenções, de certa forma purificaram a eles próprios. Dessa prova eles saem mais nitidamente caracterizados e, por conseguinte, mais conscientes do seu valor. Pelo contato com uma manifestação realmente nacional eles reconquistaram as suas próprias nacionalidades e, assim como o gênio alemão só podia se doar de uma forma perfeitamente original, eles adquiriram o direito e o poder de fazer o mesmo para ele.

Durante a vida do mestre, Bayreuth encontrava-se em pleno combate, e ele não podia se preocupar com outra coisa que não proteger a qualquer preço a sua existência. Os dois curtos escritos que Wagner consagrou aos Festspiele dos anos 1876 e 1882 (*Ring e Parsifal*) são de certo ponto de vista dos mais comoventes que ele já redigiu. Se nós considerarmos o que é ver realizar em tão precárias condições o maravilhoso ideal que carregamos por toda a vida em nós, e também da parte de orgulho solene que se preenche em nós diante de uma tal criação, fruto de tão incriveis esforços, não se pode tomar maior respeito vendo a forma como o gênio fala da sua obra. Talvez nada caracterize melhor o heroísmo de Richard Wagner e nos reconcilia melhor e de forma mais tangível com ele do que esse simples acerto de contas. Sentimos ao mesmo tempo o completo desapego do artista pela obra escoada do seu sangue e afinal liberta "*DM öden Tag*", e o desejo apaixonado de envolver essa obra do máximo de simpatia possível e de ser entornado por ela dessa simpatia, de se unir assim uns aos outros por "*ei-nen schönen Zauber*".

E é o próprio mágico que fala assim. Não há uma pedra do edifício que ele não conheça, e, mesmo quando da sua boca só saem cordialidades pelo trabalho dos outros, será sempre ele só que deve carregar o peso esmagador deste edifício. A impulsão vem apenas dele; a energia, só ele a forneceu; a intensidade do seu gênio sozinha venceu as resistências acumuladas; a livre existência da sua alma sozinha concebeu e executou a maravilhosa obra em meio aos mais tristes obstáculos da vida cotidiana; mesmo envolto de nobres afeições ele não está menos sozinho; e só ele pode medir a distância que separa o fogo brilhante da sua alma da flama que a qualquer vento vacila e que nós permitimos que ele acendesse sobre a colina de Bayreuth. Com uma no-

breza infantil e inconsciente ele chegou até mesmo a entusiasmar-se pela sua obra na forma de um espectador normal.

As inumeráveis deficiências de execução não o parecem ser para ele contanto que ele possa constatar no seu íntimo um desejo qualquer de compreendê-las. As "utopias" comunistas pelas quais erroneamente lhe repreendemos, ele definitivamente as realizou todas pela sua conduta em Bayreuth, e provavelmente nunca a paciência infinita do gênio se exprimiu com tanta clareza do que nos *Festspiele* de Bayreuth de quando o mestre ainda vivia.

Nos dois escritos mencionados Wagner está longe de confundir as condições técnicas de execução "*mit der Weihe, die schöpferisch für den Gewinn eines sorglich gepflegten Bewusstseins vom Richtigen austrat*" [com o sentimento do sagrado que nos deu a impulsão criadora e nos ajuda a tomar lentamente consciência da tarefa a cumprir.] Apesar da lacuna que nós assinalamos na concepção representativa do mestre, ninguém melhor do que ele sentia o quanto a experiência necessária para uma perfeição ainda que aproximada dos fatores dirigíveis ainda estava ausente. "*Der Zauber*" [a magia] "*und Die Weihe*" [o caráter sagrado] que deveriam substituir essa perfeição tanto para os executantes quanto para o público (Wagner não fazia nesse caso uma distinção muito acentuada entre eles), é ele, o mestre e criador, que mantinha sua constância. Fora das suas próprias mãos é apenas a própria obra que terá que cuidar disso, e a execução só provém necessariamente da experiência. Nesse sentido, e em outros também, Bayreuth constitui ele próprio um drama emocionante, e não é preciso nada mais do que o espetáculo da alta e imutável fidelidade que assegura de ano em ano sua existência para manter nas nossas almas preguiçosas a lembrança viva do *Zauber* [da magia] para sempre desaparecida.

A obra de Richard Wagner em Bayreuth, pelo que eu entendo tanto o próprio Bayreuth quanto os dramas que lá foram representados, é uma criação poderosa demais para não conservar por muito tempo ainda a vibração necessária para compensar as deficiências técnicas inerentes a um tal empreendimento. Contudo, a ideia wagneriana se destaca sempre mais da sua manifestação; ela abre caminho, se desenvolve nas almas e germina em todo lugar. É, portanto, indispensável que sua contraparte procure segui-la, pois não é mais possível uni-las e confundi-las em um mesmo entusiasmo. É portanto bastante natural que para certas individualidades a ideia sozinha tenha uma existência factual, e que assim a sua manifestação conserva sem dúvida o mesmo e infalível prestígio; seus olhos estão nas suas almas, e é ao espetáculo interior que eles relacionam a execução material sobre a cena. Esta última para eles só constata o espetáculo interior e só existe através dele.

Tais individualidades são o complemento natural do pessoal artístico e técnico; elas muito contribuem para a difusão e conservação da ideia, mas não poderiam de forma alguma continuar a impulsão necessária a sua efetiva manifestação. Ora, suas energias são, contudo, muito poderosas; para segui-los é preciso, portanto, permitir ao elemento colateral uma mesma liberdade de iniciativa, senão a ideia, caminhando sozinha, fará a existência de Bayreuth entrar no mundo da abstração e tornará a sobrevivência dos *Festspiele*, se não supérflua, ao menos tão inadequada ao desenvolvimento da ideia que esses *Festspiele* se tornarão para o público cultivado, mas não prevenido, um elemento de perturbação e de análise dissolvente.

Se quisermos conservar em Bayreuth uma vida *orgânica*, isto é, mantê-lo em contato direto com aqueles que deram nas suas almas uma tal vida à ideia que Bayreuth representa, isso só poderá ser feito despindo-o do caráter idealmente simbólico de cujo qual as primeiras manifestações tiveram que se revestir pela falta de meios mais concretos. Até aqui absoluta, sua existência deve se tornar relativa, sob pena de vegetar, talvez ainda por muito tempo, em um rito *popular* cujos iniciados respeitarão ainda os atributos sem poderem assinar em baixo.

Ao destacar sua vida artística da livre expansão da ideia, Bayreuth rejeitará de uma só vez toda possibilidade de troca, e renegará dessa forma definitivamente uma parte essencial da sua alta missão. A obra de Richard Wagner não será diretamente atingida: ela germinou profundo demais em algumas almas para que isso aconteça, e Bayreuth *fora do tempo* permanece evidentemente imortal; mas a confiança do mestre na sobrevivência pessoal de Bayreuth provar-se-á ser ilusória, e não podemos prever as dificuldades que a troca, frustrada no terreno que lhe era propício, encontrará na guerra novamente declarada, nem por quanto tempo será adiado o resultado salutar que se deveria atingir.

Se, então, na ausência do mestre, a execução da obra só provém da experiência, essa experiência só pode ser adquirida *pela troca*. O gênio alemão deu a sua parte; ele a deu inteiramente; pedir mais seria desconhecer completamente a natureza desse dom. Para sobreviver a uma tão grande generosidade, esse gênio deve agora aceitar os elementos estrangeiros cuja assimilação ele tornou possível.

A *Troca e a Experiência* necessárias são, todavia, para Bayreuth, uma só e única coisa; querer ganhar uma sem se preocupar com a outra é atentar contra a própria dignidade da obra.

Quando se fala de troca, saímos implicitamente do domínio da especulação teórica. A obrigação de constituir um terreno favorável à troca é um ter-

mo geral que podemos relegar à noções perfeitamente concretas. Ainda mais porque Bayreuth, por circunstâncias excepcionais, encontra-se indissolavelmente unido a algumas personalidades distintas, da mesma forma as cargas e responsabilidades da sua existência efetiva tomam inevitavelmente um caráter pessoal, ou melhor, individual. São estes poucos privilegiados que devem tornar a troca não somente manifesta, mas ainda *frutífera*; a integridade do tesouro confiado em suas mãos depende das suas atitudes, dos seus atos. Ora, em um sentido, esse tesouro pertence a todos aqueles que quiseram dele se apoderar e para sempre embelezar suas vidas; estes estão portanto no direito, e é até mesmo o seu dever de controlar a maneira como é regido o seu bem comum: sua voz deve ser ouvida, e, como eu disse, uma das preocupações dominantes dos herdeiros artísticos do mestre deverá ser aprender a distinguir estas vozes entre todas aquelas da multidão. O momento parece favorável para isso; hoje é muito mais fácil se assegurar das intenções e da fidelidade dos corações daqueles que levantam a voz do que era antes, quando Bayreuth ainda não tinha finalizado sua demonstração. Mais tarde poderia ser que por respeito e devoção pelo mestre nós nos distanciáramos, pensativos, do lugar que ele criou para a atividade comum dos seus fiéis, e que procuremos em doutras partes uma orelha atenta. O desenrolar de um tão legítimo abandono seria, possivelmente, mortal para o gênio alemão. Privado das garantias que só Bayreuth podia lhe assegurar com relação à cultura estrangeira, e, todavia, forçado a aceitar os elementos que essa cultura lhe oferece em troca da sua revelação, o gênio alemão recomeçaria um novo período de lutas e de derrotas. Pois, Bayreuth, fechando suas portas ao estrangeiro oferece a si próprio uma sanção da qual este não pode se privar. Vítima secular da Forma, o Latino procurava salvação na impulsão totalmente interior que a ideia wagneriana lhe revelava; recaindo, desprezado, na triste mistura das nossas instituições degradadas, ele retornará da mesma forma para sua vida original; alfinetado pela revelação de uma ideia nova, mas, todavia, incapaz de suportar os sacrifícios necessários a sua realização de fato, ele transformará o ardor em uma vibração perversa, e saberá dotá-la de tanta sedução que o Alemão, não podendo resistir, sucumbirá uma vez mais sob o ascendente de uma cultura que ele deveria enriquecer.

Talvez a ideia wagneriana deva atravessar tão doloroso estado, e o seu desenvolvimento subsequente operar-se assim de uma forma muito mais complexa ainda do que parecia.

Da morte de um gênio revelador tal como Richard Wagner sempre se eleva o grito de agonia: "O que farão de mim?" O insondável mistério da Personalidade impõe-se então em toda a sua trágica grandeza; a obra, livrada

em toda parte à organizações que não a conceberam, perde de repente as proporções que só o criador sabia manter; ela se escoa, se desagrega, se delimita em mil combinações novas, e sua força vital deve ser muito poderosa para resistir a tantas metamorfoses.

Richard Wagner o sentia; pleno de solicitude ele procurou uma pátria para o filho das suas vísceras (Nietzsche). Não a encontrando em lugar algum sobre a terra, ele orgulhosamente edificou-se uma. Em Bayreuth “*sein Wähnen fand Friednen*” [sua inquietude encontrara o repouso], mas, como acrescenta M. H. S. Chamberlain, “*erst im Grabe*” [foi somente na tumba].

De fato, o mestre não podia fazer-se ilusões: a pátria do seu filho encontrava-se nele próprio, Bayreuth era apenas o seu símbolo. Inaugurando o *Festpielhaus*, Wagner procurava provar, por um signo acessível a todos, a vida que ele trazia consigo. É assim que ele compreende o Mausoléu! Tudo o que a Personalidade pode transferir para a matéria antes de desaparecer, ele nos deu. Bayreuth prolonga em uma vida ilusória o que a natureza particular da obra do mestre continha de transmissível. A luta pela sua existência é portanto inseparável da fidelidade que devemos ao gênio.

Fora da ideia, Bayreuth só existe atualmente pelos seus *Festpiele*. Se resistimos à troca que deveria lhes comunicar uma vida sempre renovada, esses *Festpiele* se petrificarão lentamente em um monumento funerário, em um verdadeiro mausoléu dramático, contrariamente a todas as intenções do mestre.

Então, o Bayreuth de Richard Wagner, limitado à vida abstrata da ideia, instalar-se-á exclusivamente nos cérebros de alguns.

Mas as coisas não estão nesse ponto. Bayreuth se fecha um pouco mais a cada ano, sua posição material melhora, o público cresce e a obra de iniciação secundada por inteligências de primeira ordem se opera com segurança. Tudo está pronto para uma troca produtiva. Até mesmo a distância atualmente muito sensível entre o desenvolvimento da ideia e os progressos muito mais lentos da sua manifestação artística está iminentemente próprio para sugerir a iniciação.

Suponhamos, então, que esta receba o acolhimento que ela merece, e vejamos de que natureza será a troca, e o seu resultado sobre as duas raças principais que dela se beneficiarão. Nós poderemos de lá determinar as condições de existência de uma obra de arte fundada sobre a música, mas regularizada pela necessidade de harmonia que os dramas de Wagner acordaram. E isso melhor ainda porque o destino da música moderna dependendo daquele que lhe será feito no país do drama alemão repercute diretamente em Bayreuth.

A contingência, que para o Alemão constitui “*die Kunst des Auges*” [A arte do olho] e resulta de uma experiência que a raça germânica ainda não possui,

o Latino vai lhe ensinar; em troca, este último, procurando conciliar sua necessidade de harmonia com a profunda origem do drama alemão, ganhará uma nova noção de forma, noção que o salvará dos arbitrários desejos da sua raça. Ele compreenderá que a Harmonia *integral* pode comandar a forma isolada e, já virtuoso nesta, ele saberá ainda melhor descobrir os elementos que ele deve sacrificar para obedecer ao princípio superior. Seu objetivo não poderá ser o drama alemão, da mesma forma como para o Alemão a Harmonia não poderá ser outra coisa que um resultado. Ambos conservarão a originalidade primitiva e essencial das suas raças, mas a terão enriquecido por um dom estritamente recíproco.

Ainda que Bayreuth seja o seu mágico ponto de encontro, eu termino aqui o capítulo que lhe é particularmente consagrado. Todo o meu estudo se apoia na revelação artística que nós devemos ao *Festpielhaus* de Richard Wagner, e se eu me sentia na obrigação de tratar mais diretamente ainda desse assunto é porque Bayreuth é o único elemento dessa demonstração cujo desenvolvimento subsequente está nas mãos e livrado a boa vontade de personalidades perfeitamente distintas.