



TEXTOS E VERSÕES

A MÚSICA E A ENCENAÇÃO, DE
ADOLPHE APPIA. PARTE 2.

Flávio Café
Tradução
Universidade de Brasília
E-mail: cafe.flavio@gmail.com

RESUMO

Segunda 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 second part of it.*

Keywords: Adolphe Appia, Richard Wagner, Opera, Staging

O ARRANJO ESPACIAL

Ao tratarmos do ator, presumimos que os outros fatores representativos estavam prontos a segui-lo no impulso dada pelo texto poético-musical. Entretanto, não se pode esquecer que, ao contrário da formação do ator, que pode em grande parte ser feita fora da cena, o domínio dos meios inanimados não pode ser assim tão desligada do lugar onde se realizam suas atividades dramáticas. A evolução técnica dos elementos inanimados está estreitamente ligada ao seu emprego; importa-nos saber quais os seus fundamentos.

Nossas cenas atuais são construídas e idealizadas segundo uma cenografia que favorece quase que exclusivamente a ilusão produzida pela pintura. Uma cena onde a preocupação com essa ilusão não determina a disposição da cenografia seria, sem dúvida, muito diferente. Quais são as modificações essenciais que o novo sistema de representação traria à construção da cena?

A música, para poder se transportar sobre a cena, não apela ao nosso julgamento; ela não nos diz: “deve-se de fazer isto ou aquilo”, e nós não temos, em seguida, que procurar na nossa imaginação como executar isto ou aquilo. O poeta-músico que coloca no topo dos seus atos: “A cena representa... etc.”, o faz para facilitar a leitura do poema; *mas se as noções que ele assim indica não estiverem contidas no seu texto poético-musical, tais noções também não são admissíveis na cena.*

Aqui está o ponto essencial que distingue a encenação do Drama musical de qualquer outra encenação.

O dramaturgo que se utiliza somente da palavra pode situar seus personagens em um lugar que não é indicado pelo texto recitado do seu poema, pois

ele sabe que pode contar com a significação inteligível da cenografia perante o público para comunicar todas as noções que os atores negligenciam. O poeta-músico, desde o princípio da sua obra, deve renunciar a esse complemento. Cada Drama musical determina a sua própria encenação, de forma que a hierarquia representativa instituída pela música é, *a priori*, a única concepção efetiva que podemos extrair da expressão poético-musical e de forma que, antes mesmo de ser aplicada, essa hierarquia não dite outros empregos representativos que não apenas aquele imposto pela própria hierarquia quando esta determina o significado dos seus diversos fatores representativos.

Para dotar o material cenográfico da flexibilidade necessária, é preciso que a construção da cena permita a cada um dos fatores o desdobramento que lhe convém. A disposição atual só é descartável por que ela impede o desdobramento do arranjo espacial e da iluminação. Em primeiro lugar, o arranjo espacial, isto é, a própria disposição do material não pode ser impedida por nenhuma convenção preparatória. Em segundo lugar, nada pode garantir quais serão as exigências do poeta-músico. Então, por qual outra disposição cenográfica podemos substituir a atual? A encenação do Drama musical não pode ser destinada a uma única forma de espetáculo, como o é aquela das nossas cenas modernas: a identidade entre o objetivo e a construção existe apenas idealmente para esse drama.

As consequências deste estado de coisas são fortemente graves quando se chega à realização prática e somos obrigados a considerar a construção efetiva de uma tal cena como impossível.

Nos nossos teatros, a cena e suas dependências formam um conjunto claramente distinto de todo o espaço destinado ao público. Reunidos sob as mesmas aparências exteriores de luxo e de solidez, esses dois ambientes são de construções muito diferentes e o leigo sofre uma desagradável surpresa quando, vindo do auditório, ele atravessa a linha quase matemática que o separa da planta postiça e provisória do ambiente oposto. A abertura da cena, isto é o quadro que delimita a porção da cena destinada a estar à vista do público, constitui o único ponto de contato material entre os dois mundos. No decorrer do espetáculo o público não deveria se lembrar de que o teto que o abriga recobre também a estranha criação da cena. O novato tem sempre um pouco de pesar quando vê as muralhas banais e massivas que encerram, pelo que lhe disseram, as magias pelas quais ele acabou de se encantar. E, de fato, há uma singular desproporção entre o aspecto exterior de um teatro e o abismo que separa em todos os aspectos a cena do auditório. Os arquitetos contornaram esse inconveniente através de uma disposição exterior que torna a construção menos massiva e seu objetivo tão evidente quanto possível. Para

quem não conhece os princípios da cenografia moderna, essa disposição não tem nada de expressivo, pois a caixa destinada à cenografia, que parece uma pequena casa dentro de uma grande, não tem nenhuma relação com o espetáculo que a cena oferece, e tem tanta razão para ser invisível quanto o “subsolo” do palco. Essa disposição é, sem dúvida, preferível às pesadas construções anteriores, mas não se deve atribuir a ela um valor expressivo, pois ela não tem nenhum. O que a disposição da cenografia moderna representa não é o mundo oposto ao auditório já que esse mundo é todo fictício. Uma estação de trem ou um mercado qualquer podem denunciar seus usos pelas suas disposições externas; eles até mesmo devem fazê-lo; posto que, infelizmente, nós não temos nenhum outro estilo que aquele que resulta de um reconhecimento sincero. O objetivo dessas construções corresponde materialmente às suas formas; então elas são expressivas e se o que elas exprimem não é interessante, a culpa é nossa.

O aspecto do teatro antigo era tão claramente inteligível quanto toda a vida dos antigos. Para o olho grego, de visão clara e virgem, o amontoado complexo de um teatro moderno seria repugnante e desnudo de qualquer significado; o grego julgava que um lugar de espetáculo deveria ser ou circular ao redor de uma pista, ou em um anfiteatro limitado por uma linha horizontal. Tudo o que nós adicionamos ao espaço circular ou para além da linha que corta o anfiteatro não pertence mais à construção; são acessórios, algo que se é desejável dissimular, ou ao menos distinguir do resto da construção por um caráter provisório e arbitrário. A cena antiga não era, como a nossa, uma abertura através da qual se apresenta para o público em um pequeno espaço o resultado de uma infinita quantidade de esforços. O drama antigo era um *ato* e não um espetáculo; esse ato encarnava de uma maneira benéfica o insaciável desejo da multidão; a alta muralha da cena nada escondia; não era uma cortina mas um *limite* voluntariamente posto entre o ato e o desejo. Lá, como em outros lugares, o senso de medida serviu maravilhosamente aos Gregos. Nós não temos esse senso de medida e não podemos tê-lo; nossa cena é, portanto, uma *abertura* para o desconhecido e o ilimitado, e não é dando ao jogo técnico da cenografia uma forma exterior e um papel no conjunto da construção que nós vamos exprimir o espaço imaginário onde nossa alma moderna precisa mergulhar.

Assim como no teatro antigo é no quadro da cena que a sentido plástico dos nossos teatros se interrompe, porém infelizmente por motivos muito menos harmoniosos. O Grego identificava o espetáculo e seu limite; menos felizes, nós colocamos o teatro para além do limite por que, não sendo artistas, nós nos distinguimos da obra de arte.

O drama assim situado na imaginação (o espaço ilimitado) não tem relação nenhuma com o anfiteatro coberto onde nós nos amontoamos a não ser o quadro da cena; todo o resto é fictício, volúvel, provisório, sem nenhuma existência fora da representação.

Para um espetáculo ditado por convenções que emanam tanto da forma dramática quanto do público, é vantajoso estabilizar o jogo técnico das suas convenções através de uma construção definitiva da cena. Isso é até mesmo indispensável, pois a composição de uma tal obra dramática está ao alcance de um grande número de pessoas e toma um caráter quotidiano ao qual deve corresponder o edifício. Por isso que a disposição dos nossos teatros, por não ter expressão, é perfeitamente normal.

Nós vimos que a encenação do Drama musical não pode se apoiar em nenhuma convenção; esse drama é, entre outras coisas, uma obra de exceção, cuja existência é problemática por causa do conjunto de faculdades que a sua composição pede ao dramaturgo e pela execução complexa e difícil demais para ser constantemente renovada. O poeta-músico, por sua vez, deve preservar a mais completa liberdade material na sua concepção. Para estabelecer o seu espetáculo, ele se serve de um meio — a música — cuja evolução nenhuma convenção consegue reter. Ele não deve e não pode, portanto, basear-se em disposições tomadas antes da existência da sua obra. Cada um de seus dramas determina não somente sua própria encenação, mas também sua própria cena*.

Um tal teatro só terá de permanente o auditório destinado ao público, na frente do qual um espaço considerável permanecerá desocupado. Neste espaço se estabelecerá o *drama*, não mais em sua forma geral e impessoal, mas no seu aspecto contigente e temporário, no qual as disposições técnicas não exercerão mais nenhum papel expressivo. O auditório as motiva ao preencher-se; o público se esvaindo acaba por as anular; elas obedeceram às ordens da música, tomaram suas proporções enquanto os sons vibravam; com o silêncio da orquestra e dos seus atores essas proporções entram no mundo ideal de onde a presença do espectador as evocou; então elas não serão para os nossos olhos nada mais que barracos provisórios. Barracos que podem excitar o interesse técnico dos homens do ofício, mas cuja aparência é inconfundível com a estrutura do auditório.

Acusar-me-iam de jogar aqui com um paradoxo, assegurando-me que a minha proposição é impraticável e que os custos de uma tal instalação são totalmente desproporcionais com relação ao seu objeto; em seguida, ao entrar no detalhe lembrar-me-iam da necessidade dos “subsolos” profundamente cavados no solo, as dificuldades de acústica, etc.

A questão dos custos apenas depende da frequência e da solenidade das representações. Ora, se todo um país comparece às festas excepcionais que a execução de uma semelhante obra constitui, os custos desaparecerão perante a extrema solenidade do ato. Nos nossos dias, muitos divertimentos populares e de curta duração ocasionam construções e dispensas muito mais consideráveis que jamais serão às de uma cena provisória. Quanto às dificuldades técnicas elas seriam talvez bem grandes se se tratasse de instalar sempre de novo o mecanismo das nossas cenas modernas; mas nós veremos que o jogo do material cenográfico necessário ao drama do poeta-músico é de uma outra natureza totalmente diferente e que sua complexidade não traz consequências tão definitivas e frustrantes.

Observa-se que uma cenografia age simultaneamente de três maneiras diferentes nos nossos olhos: 1) pela parte de baixo do tablado, a parte que repousa no chão da cena ou sobre os praticáveis que se elevam desse chão, 2) pelo centro, no sentido da altura, 3) pelas bambolinas, isto é as telas cujo encargo é delimitar o alto da cenografia na sua profundidade e de mascarar a iluminação.

O chão da cena é sempre a parte mais crítica do arranjo espacial atual, porque esse arranjo, apesar do seu nome, não foi construído para repousar sobre coisa alguma. Os pintores cenográficos dispõem de grande habilidade para atenuar esse defeito, mas geralmente seus esforços, por demais visíveis, mais acentuam o que deveria ser escondido. Com poucas exceções próximas, todas as cenas apresentadas por uma cenografia parecem terem sido cortadas horizontalmente nas suas bases, e em seguida postos sobre uma superfície perfeitamente plana. Os fragmentos que essa cisão teria destacado são em seguida ajustados aqui e ali ao pé das telas.

Ao elevarmos o olhar nós recebemos uma comoção singular: esse tablado laborioso e incompleto anima-se repentinamente e emana todo o valor que ele pode conter; a “ilusão” está no seu máximo e certos detalhes que, vistos na sua relação com as tábuas do solo, não tinham sentido, assumem um, cujo qual é fortemente vantajoso ao efeito do conjunto; a tela do fundo, que antes era apenas uma tela pintada necessária para limitar a disposição da cenografia, se mistura harmoniosamente com os painéis que estão mais perto e prolonga sua perspectiva; a iluminação pintada e a iluminação real se fundem em uma bela luz. O olho está plenamente satisfeito.

Elevamos mais ainda os olhos: a satisfação diminui: pois, ou a natureza particular da cena não comporta certos desenhos para a decoração obrigatória das bambolinas, ou os desenhos não eram suficientes para delimitar a cenografia, ou ainda, a escolha da disposição da cena por inteira necessita demais da linha superior do quadro para ser clara; enfim, muitas outras

combinações são possíveis, entre as quais há apenas uma ou duas que podem conservar intacta a “ilusão” produzida pelo centro da cenografia.

Se nós percorrermos agora de uma só e rápida vez todo o tablado, as sensações contraditórias que ele nós proporciona não se encontram contrabalanceadas pelo bom efeito do centro. É através da reflexão que nós chegamos a considerar o todo como uma reprodução submissa a convenções inevitáveis; e quanto a ilusão que nós nos esforçamos para conseguir, somos nós, os espectadores, que devemos, então, construí-la no nosso interior. O que nós podemos chamar atividade estética do espectador é dessa forma desviada, pois nós não participamos da obra de arte colocando seu efeito representativo na abstração do nosso pensamento. Assim, a representação leva o drama para uma forma muito inferior à sua realidade literária. Acontece até mesmo que todo o aparelho cênico e a disposição do auditório nos parecem uma indigna piada. Porque, de fato, esse luxo e esses esforços, se a ilusão é impossível, e a procura dessa ilusão priva o espetáculo de todo valor artístico tirando-lhe sua expressão?

Aqui eu suponho que o ator já tomou parte na cenografia que nós acabamos de percorrer com os olhos. *Ora, seu lugar não está no centro da cena*, infelizmente; de forma que aquele que, pela sua atividade dramática, é o único motivo da representação e da atenção que nós prestamos a ele, deve se mover na parte da cenografia onde a ilusão cênica está no seu mínimo. Essa superfície plana, ou arbitrariamente despedaçada, sobre a qual repousa a cenografia, torna-se pela presença do ator uma realidade tangível; são pés vivos que a pisam, e cada passo acentua sua insignificância. É evidente que quanto mais a pintura das telas for bem feita do ponto de vista da ilusão de óptica, menos o ator e seu entorno direto poderão misturar-se com a cena, já que nenhuma das ações do ator corresponderia ao lugar e aos objetos representados pela cenografia. A iluminação que poderia, pela sua expressão, dar alguns relevos aos personagens, encontra-se monopolizada pelas telas pintadas. E o arranjo espacial, quase inteiramente ao serviço dessas telas, só fornece ao ator o ínfimo mínimo de praticabilidade autorizado pela pintura.

Assim, o ator está totalmente subordinado ao tablado inanimado. O lugar da ação é realizado de uma parte, a ação de outra, e suas duas manifestações se tocam sem se misturar. O tablado inanimado exerce o papel de gravuras coloridas, e o ator o papel da legenda em baixo da página. Tiremos do ator sua vida independente para relegá-la às telas de fundo, e nós teremos um teatro de marionetes no qual o espetáculo é mais harmonioso sem dúvida, mas não é mais motivado por nada e, aparentemente, só serve para reter a atenção de gente por demais distraída para degustar uma simples leitura.

Com o arranjo espacial atual, não há outra escapatória do que a crescente redução do espetáculo em favor da sua harmonia — o que está bem perto de negar toda representação. As peças populares ou descartáveis são, normalmente, “espetaculares”; a peça realmente literária sempre se livra mais ou menos disso quando ela é escrita para a representação. Todo esforço de romantismo literário no teatro, trazendo consigo uma encenação importante, é, por isso mesmo, algo inferior.

O arranjo espacial cenográfico atual não pode fornecer ao ator uma disposição que se harmonize com a cena indicada pela pintura das telas; e, estando toda a construção de nossas cenas destinada a esse arranjo espacial, a cena do Drama musical não tem, portanto, como se resolver; pois, para ela, de certa forma, é do solo pisado pelo ator que deve resultar a cena, e não o inverso. Tudo o que o ator não toca está, apesar de tudo, submisso às condições que seu entorno direto e efetivo lhe impõem e não tem expressão senão através dele. O arranjo espacial tornar-se-á assim realmente um arranjo espacial — tendo suas raízes na terra, no drama, e só se elevando enquanto suas raízes puderem suportá-lo — se a absoluta liberdade do poeta-músico não nos proibisse dar ao solo qualquer existência fixa. A expressão “sobre a cena” não é exata se aplicada à música. A música não se transporta *sobre* nada; ele *se torna* ela própria o espaço, ela o *é* de uma forma latente. Ao dizer que em tais ou tais condições cênicas a audição se torna impossível, diz-se uma coisa desprovida de sentido; se a música impõe uma de suas combinações é por que ela é possível, pois suas leis acústicas fazem parte das suas proporções. A música reina como monarca *infalível* acima dos elementos da cena.

O chão das nossas cenas se estende entre dois espaços mais ou menos vazios. O vazio dos “subsolos”, o único que poderia ter um sentido aqui, é destinado a fazer aparecer e desaparecer certas porções da cenografia na direção oposta à cena, isto é por baixo. Mesmo que esse chão prepare uma passagem para a cenografia, ele não deixa de conservar uma estabilidade que nenhuma combinação jamais pode vencer. A razão é muito simples. Nossa concepção cenográfica atual precisa de um ponto de referência, de uma dimensão dada para estabelecer suas convenções; ora, é melhor dar uma dimensão do que interromper a base do tablado cênico. O chão, ao ultrapassar o procênio para se aproximar do público, e ele o faz em todas as nossas cenas, limita peremptoriamente a cena. Se ele permanecesse dentro do arco do procênio não seria o caso, e a convenção atual, indispensável a uma encenação que não determina nada com certeza, seria impossível.

A soberania absoluta da música só começa por detrás do proscênio: sua criação no espaço só tem um único limite: o espectador. A disposição do ma-

terial cenográfico, que nós chamamos de arranjo espacial por que nós a relacionamos ao ponto fixo do chão da cena, deve tomar um outro nome, e, sobretudo, responder a uma concepção totalmente diferente. Essa disposição não mais se eleva sobre uma superfície plana, mas *se desenvolve a partir de um plano perpendicular*; ao invés de ser horizontal, o corte é vertical. Nesse sentido, a abertura da cena se torna uma dimensão absoluta: ela é *para os nossos olhos* o ponto de intersecção entre a nossa vida orgânica independente e nossa vida orgânica musical. Quanto às suas proporções, ou seja seu grau de abertura, a música não as limita diretamente, mas dita as características do tablado, as quais, para chegar até nós integralmente, determinam por sua vez todas as proporções do quadro da cena.

Penetremos para além do arco do procênio. Nós não distinguiremos nada que possa impedir a visão. É um espaço vazio, indeterminado, que espera a criação do poeta-músico.

Atualmente são as coxias, as frisas e o chão que delimitam a cena. Ora, a ilusão de óptica das telas pintadas obriga o cenógrafo a dar a tudo o que está além do quadro da cena um papel *efetivo* na cena, além de obrigá-lo a determinar os limites materiais dessa cena. Sua invenção propriamente dita é assim submissa a restrições bastante vergonhosas. Se ele quisesse, por exemplo, enquadrar a cena, na sua profundidade, com motivos que não pertencessem ao tema do tablado pintado (por exemplo tapeçarias, um quadro uniforme, etc.), ele anularia o efeito das telas; ele se vê então na alternativa de renunciar à ilusão de óptica da pintura, para a qual, entretanto, a cena inteira é construída, ou de reduzir a escolha dos seus temas juntamente reduzindo o alcance geral da ilusão de óptica, e naturalmente é a essa segunda disposição que ele acata. Como ele poderia algum dia obedecer à música?

É evidente que não há como.

A encenação do Drama musical não deve apresentar nada ao espectador que não pertença ao espaço evocado pelo texto poético-musical. Ora, os limites da cena são tão bem determinados pelas exigências muito variáveis de acústica quanto pela qualidade especial da expressão cênica. Ambas podem ter que apresentar desde um espaço estreitamente fechado até uma perspectiva considerável para o olho e para a orelha. Todavia, ao se impor aos olhos, esses limites tomam uma existência material que a música nem sempre quis. É aí que a nova concepção representativa se mostra absolutamente poderosa; pois essa dificuldade *simplesmente não existe para ela*. Ela não busca a ilusão que um objeto estranho tende a destruir, ela não busca o signo que tende a dar um sentido a todo objeto qualquer que seja. A nova concepção busca *a expressão*; e o fato de que essa expressão só pode ser obtida renunciando à ilu-

são e ao signo lhe dá uma liberdade absolutamente imensurável. O mecanismo cênico sempre terá, para o olho, apenas a expressão ou o sentido que a música lhe der.

Mas outra coisa ainda compete com essa liberdade: é a hierarquia representativa, que proíbe toda proposição sem o consentimento do ator. Se, por exemplo, fosse preciso *exprimir* entre as paredes de uma sala a atmosfera colorida, límpida e em movimento de um bosque, isso seria impraticável; a intenção ficaria inarticulada como em uma cena dramática só para orquestra. Coloquemos então um personagem e com cinco minutos de música ditamos-lhe uma atitude, um jogo qualquer, ou até mesmo deixamos apenas que a música passe através do seu corpo como um fluído que vai se espalhar para outro lugar: de repente a atmosfera se anima, o espetáculo se torna *expressivo* e as paredes da sala, *não pertencendo a essa expressão, deixam de existir*. Será o mesmo para todas as instalações comandadas pela necessidade: se sua existência para a expressão ou para o signo é evidente, ou sua presença justificada pela rigidez natural dos objetos, elas não existirão como instalações.

O leitor agora me desculpará de ter estabelecido um pouco prematuramente que o espaço ditado pela música nunca apresenta impossibilidades. A aparência paradoxal desse axioma pode tê-lo chocado; eu o localizei antes do exemplo para tornar ambos mais surpreendentes e fazer perceber de uma maneira sensível o que simples palavras são incapazes de evocar.

Nós acabamos de ultrapassar o quadro da cena. Sem a evocação musical é impossível determinar uma proposição representativa, ou seja, dar que seja o menor exemplo. Ao final dessa primeira parte eu me explicarei sobre esse assunto. Portanto entre o exemplo impossível e a especulação puramente teórica, ainda resta um campo que é preciso percorrer: é o estudo dos instrumentos inanimados do encenador. Esses instrumentos podem ser colocados sob dois chefes: o “terreno” destinado ao ator, e o aparelho complexo da iluminação. O que nós nomeamos cenografia, misturando nela uma visão de telas cortadas e pintadas, é absolutamente subordinada ao terreno e à iluminação. Tomemos primeiro o terreno que é o primeiro na ordem hierárquica a partir do ator.

A distribuição dos praticáveis é atualmente determinada pela superfície plana do chão da cena e a superfície, plana também, mas perpendicular, das telas pintadas; de onde resulta que, excetuando o pequeníssimo número de pedaços de praticáveis que realizam plasticamente a pintura de um desenho para o uso do ator, todo praticável é cortado em ângulos retos nas suas três dimensões. Há praticáveis de todos os tamanhos e a sua reunião permite um grande número de combinações, que, por causa de seu princípio, não deixam de serem monótonas.

Nós concebemos as dificuldades que a pintura cenográfica apresenta quando o ator se mistura com ela na sua atuação; e nós compreendemos, sobretudo, que o jogo do ator está completamente entravado pelo aparelho singular que o envolve. Se, em uma cenografia de ar livre, ele quiser se sentar sobre no chão, seu lugar deve estar reservado com cuidado na pintura e o praticável mascarado e coberto de um pedaço de tela pintada. O ator não consegue saber onde colocar suas pernas: deixá-las penduradas contra a pintura perpendicular das telas é ridículo, e a forma do praticável, que só é combinado para escorregar por entre suas telas, não lhe oferece lugar conveniente. Suas mãos flutuam no ar; se ele quiser apoiá-las em outro lugar que não sobre um praticável, o lugar exato deve ter sido preparado; há cantos da cenografia, largos como uma folha de plátano, onde as mãos dos diferentes intérpretes de um mesmo papel usaram e enegreceram a tela até a corda. Se o episódio se prolonga, e se a atitude do ator tem alguma importância, o praticável será reduzido a pedaços de pintura plástica, o que fornece ordinariamente um espetáculo muito ridículo ou então arrasta toda a cenografia para um princípio contrário aquele que a construção da cena supõe e até mesmo contrário à iluminação da cena. Um penhasco em uma paisagem heróica constitui perfeitamente uma “ilusão” contanto que tudo permaneça *pintado* na tela; mas assim que o ator vem tomar a sua parte na cena, o penhasco na paisagem heroica se torna uma colina artificial tal qual as que nós construímos nos nossos parques públicos, podado de caminhos de ladeiras leves e de escadas de degraus cômodos. O ator pode então cantar as coisas mais cativantes e se remeter o mais diretamente possível à natureza do solo que se espera que ele pise, mas mesmo continuando no seu caminho, o ator se afoga em pura perda; para compreender a razão da sua cólera selvagem, nós devemos olhar a porção da cenografia na qual o ator não se encontra! As “arquiteturas” são de um manuseio mais fácil; portanto, visando permitir, por exemplo, uma cenografia suntuosa e uma pintura indicando muitas coisas interessantes, nós sacrificamos voluntariamente o jogo do ator e da sua expressão reduzindo a quantidade de cenografia da qual este ator pode se aproximar e tocar. Personagens vestidos de figurinos escrupulosamente históricos descem orgulhosamente uma escada de madeira. Eles andam com os seus luxuosos e autênticos sapatos sobre as pranchas enegrecidas dos praticáveis e se perfilam contra paredes e balaustradas cuja pintura, bem iluminada, indica um mármore maravilhosamente esculpido. O figurino em contato com o praticável e suas telas, e iluminado de uma luz que não lhe é destinado, é absolutamente desnudo de expressão; é uma peça de museu e nada mais.

O pintor cenográfico esgotará os recursos da perspectiva e das cores em outro lugar para apresentar uma bela oposição entre sombra e luz, uma galeria obscura com um fundo de ar livre luminoso, por exemplo; ou então o canto de uma nau cuja arquitetura perfila sobre longínquos e brilhantes vitrais; ou ainda uma pobre mansarda atravessada por um raio de sol, o quintal de um albergue mergulhado em uma sombra fresca enquanto o dia grandioso ilumina os andares superiores do prédio, etc. O ator, circulando diante das suas telas, anula o seu efeito, já que ele permanece iluminado da mesma falsa luz tanto no espaço que se supõe ser escuro quanto naquele que é atingido pela luz. A primeira cena do segundo ato de **Parsifal** (o calabouço de Klingsor) fornece a esse respeito um exemplo curioso. A cena deve ser muito pouco profunda por causa da mudança que seguirá à vista; por consequência o arranjo espacial da cenografia é reduzida a uma tela de fundo, muito perto do público, e a um quadro de primeiro plano que mascara as pregas e os lados. Essa disposição parecia própria para facilitar o jogo de uma iluminação expressiva. O que fez o cenógrafo? Submetido às necessidades da maquinaria, ele procurou uma compensação na ostentação de toda a sua virtuosidade sobre a única tela que era posta em sua disposição. Depois ele deu ao quadro do primeiro plano um papel proeminente na sua composição sobrecarregando-o de detalhes pitorescos. Disso resultou uma cena muito sedutora já que nela a pintura não foi dividida e pôde adquirir assim todo o seu valor original; mas o ator, nela, nada pode fazer; sua presença mais que nunca contrária ao efeito da cenografia. Sem o ator nós nos sentiríamos mergulhados em um grandioso e terrível calabouço; com o ator e os acessórios do seu papel nós só temos diante de nós telas muito bem pintadas. O perverso mágico faz então o efeito de uma marionete entre as cortinas; seu jogo é assim tornado supérfluo; a sombra inquietante da sua casa permanece fictícia e a orquestra invisível, que só diz a verdade, ressoa no vazio.

Se a cenografia, em certas peças modernas, deve reconstituir um lugar muito conhecido do público, alguma esquina de rua, um parque, um lugar de lazer, o encenador em cena terá cuidados minuciosos com os luxos realistas dos acessórios, dos móveis, dos figurinos, das partes praticáveis da cena, então ele disporá todo esse material entre as telas onde o pintor procurou por sua vez pela acumulação de detalhes *pintados* tornar sua produção o mais similar possível. Suas duas atividades, se contrariando, conseguem, reunidas, evocar apenas a lembrança de um brinquedo de criança, casa de boneca, chácara ou arca de Noé, no qual o ator é necessariamente ridículo e deslocado.

Em Paris, no *théâtre du Gymnase*, em uma peça moderna, uma das cenografias representava uma varanda de colunas (peristilo) semelhante à mesma

varanda do teatro pela qual cada integrante da audiência havia acabado de passar, possivelmente ainda com a impressão geral do corredor em mente. Seria, portanto, fácil reproduzir tal impressão. Em vez disso, o pintor ergueu um peristilo em cartolina, como que recortado de uma fotografia, e tinha também, entre outras coisas, diminuído sensivelmente as proporções do modelo com o objetivo de mostrar tantas coisas quanto possível. O encenador, por sua vez, empurrou o realismo para a cena até o ponto de colocar sobre o estrado de controle os mesmo três senhores cujo o ofício era efetivamente o mesmo. A iluminação, destinada exclusivamente à *pintura*, não se preocupava em valorizar o material escrupulosamente reconstituído. De onde resultava que depois de ter reconhecido, não sem esforços, o lugar, o espectador era tomado de um riso louco perante sua ridícula reprodução. Ora, longe de ser séria, a intenção dos autores não era ostensivamente a de provocar esse riso louco. Eles queriam surpreender seu público com uma invenção nova, e nada mais.

Inútil multiplicar esses exemplos; aqueles que frequentam nossos teatros, em qualquer grau da escala dramática, conhece-os perfeitamente: sob formas muito diversas a disposição técnica permanece a mesma em todo lugar. Mas não poderíamos insistir suficientemente no fato de que *a nossa economia cênica negligência o efeito representativo do ator em favor de uma ilusão fornecida pelas telas pintadas*, atitude da qual resulta a impossibilidade tanto de um quanto do outro.

O *Sacrifício*, que é talvez o princípio mais essencial na obra de arte, encontra-se aqui completamente ignorado. Querendo ter tudo, nós caímos, do ponto de vista rigorosamente estético, no *nada*.

O terreno destinado ao ator do Drama musical é determinado *antes de qualquer outra consideração* pela presença do ator. Compreenderemos que por “terreno” eu entendo não somente o que os pés do ator tocam, mas também tudo o que na composição da cena remete à forma material do personagem e às suas ações.

Já que a ilusão não é o objetivo desses terrenos, nós poderemos construí-los com a única preocupação de esgotar o conteúdo expressivo das atitudes que eles devem provocar. Mas como é a iluminação que valoriza uma atitude, a construção do terreno deve ser consciente de como ela deve ser iluminada; e, chegando em primeira linha e dependendo apenas do ator, é impossível isolá-la do papel da iluminação. Portanto, como o manuseio da iluminação é de uma flexibilidade quase absoluta, sua importância técnica com relação ao “terreno” não tem nada que possa impedi-lo de obedecer servilmente ao ator. Assim, ao construir um terreno não se trata de saber se a iluminação torna possível essa ou aquela disposição, mas sim se essa combinação, *com a parti-*

cipação da iluminação, é suficientemente expressiva com relação ao ator, isto é se a atitude deste for posta no valor que a música lhe impõe.

Há, todavia, necessidades materiais comuns a todo espetáculo e que seria bom remover do princípio cenográfico atual opondo-as às convenções arbitrárias indispensáveis à pintura, para conseguir um ponto de referência na composição, forçosamente tão vaga e indeterminada, da nova encenação.

Quando um cenógrafo quer transformar uma cena qualquer em uma cenografia de teatro, ele procura instintivamente diminuir até o impossível todas as formas reais em favor das formas fictícias. Para ele a única diferença essencial que existe entre a cena no seu quadro e a mesma cena sobre o palco, é que o segundo deve fornecer um lugar para os objetos obstruentes que nós chamamos de atores, enquanto que o primeiro tem a sorte de poder deixá-los de lado. O cenógrafo procura fornecer esse lugar indispensável do ator atrapalhando o menos possível a pintura; ele vai, então, dividí-la para dispô-la no espaço, frente ao público; entre esses pedaços de pintura o ator encontrará meios de circular se nós satisfazermos as necessidades elementares do seu papel. A tela de fundo se torna a única porção da cenografia que não constitui um compromisso lamentável, pois só ela pode apresentar ao público toda a sua pintura sem violentar o espaço real que é a cena. Mas da tela de fundo até a frente toda a cena é apenas um arranjo — muitas vezes bastante hábil, sem dúvida — de fragmentos de telas pintadas recobrimdo-se parcialmente umas às outras.

O que caracteriza, portanto, no arranjo espacial, a atual convenção representativa indispensável ao jogo da pintura, é que, para conservar a esta algum significado, o cenógrafo deve dispor, perante os olhos do público, do máximo possível de superfícies planas. Por outro lado, o que podemos chamar de a necessidade absoluta, a qual vale para todo o espetáculo e é independente dessa convenção, deve ser submetida a dois chefes: primeiramente, a obrigação de limitar o tablado; em segundo lugar, a execução fictícia de desenhos cenográficos cuja realização plástica é impossível. Nós trataremos primeiro deste último.

Por maior que seja a importância do solo pisado pelo ator e da atividade da iluminação, e quaisquer que sejam as restrições que esses dois princípios impõem à composição geral da cena, é evidente que o espaço vazio da cena deve, em todo caso, ser preenchido de diversas figuras que não podem ser sacrificadas. As árvores, as pedras, as arquiteturas, as paredes de interiores, etc., para serem trazidas às proporções autorizadas pelo papel ativo da iluminação, não precisam deixar de existir; e se, em muitos casos, essas proporções mínimas permitem a realização plástica, são casos para os quais essa realização permanecerá sempre impossível, ou pelo menos pouco desejável.

O princípio das telas pintadas reunia todos esses motivos na *mesma* ficção. A expressão representativa do ator e a atividade da iluminação lhes dão formas distintas e variáveis umas em relação às outras segundo a natureza da cena e a intensidade momentânea da sua expressão.

Portanto, entre a realização plástica efetivamente e a pintura sobre telas verticais, não há meios termos para o arranjo espacial; os cenógrafos modernos são testemunhas disso pelos esforços que eles fazem para mascarar o vazio que esses dois procedimentos deixam entre eles. Mas a iluminação pode fornecer um artifício intermediário dos mais importantes, do qual eu devo aqui fazer menção, pois ele faz parte integrante do novo arranjo espacial.

A luz precisa de um objeto para sustentar sua expressão; ela deve esclarecer alguma coisa e encontrar obstáculos. Esses objetos não podem ser fictícios já que a luz real não tem existência fictícia. Ao iluminar telas pintadas, são apenas *telas* que ela atinge, e não os objetos que estão figurados pela pintura. Ora, a forma expressiva do espetáculo subordina a existência convencional das telas à presença real do ator. Se, entretanto, certos elementos cenográficos necessários para dar à ação seu valor cênico não podem ser realizados de outra forma que através das telas recortadas, a livre atividade da iluminação será posta em questão. Acontece então, muito frequentemente, que esses elementos indispensáveis estão em tão estreitas relações com a luz que podemos negligenciá-los no todo ou em parte se a iluminação, através de um procedimento artificial, tomasse por si mesma o caráter que esses objetos lhe teriam emprestado. Por exemplo, a cena se passa no interior de uma floresta; o solo acidentado e diversas instalações praticáveis clamam pela atividade da luz; as exigências concretas do papel do ator são satisfeitas, mas resta exprimir a floresta, isto é troncos de árvores e folhagens. Então a alternativa se apresenta de sacrificar uma parte da expressão do solo e da iluminação para marcar sobre telas recortadas a presença das árvores; ou então de mostrar apenas as partes das árvores e folhagens que são conciliáveis com a praticabilidade do solo e *encarregar a iluminação de fazer o resto pela sua qualidade particular*. O primeiro caso poderia ser adotado lá onde a expressão representativa diminuiria no decorrer da cena: as telas recortadas, cuja pintura é apenas imperfeitamente visível enquanto reinar a iluminação ativa, tornar-se-iam os portadores do signo quando essa atividade se reduzir; elas *significariam* troncos e folhagens, e a intensidade da expressão cênica reencontraria nessa justa modulação o grau que ela perde admitindo sobre a cena a disposição convencional das telas pintadas. O segundo caso é um máximo de expressão representativa: alguns troncos, executados plasticamente, se perdendo nas frisas, de onde a iluminação colorida, tamisada e posta em movimento de di-

versas formas, projeta sobre a cena a luz característica da floresta e deixa adivinhar pela sua qualidade a existência dos obstáculos que o espectador não tem necessidade de ver; a quantidade mínima de telas recortadas, sem reduzir então a atividade da iluminação, serve-lhe de signo explicando sumariamente a natureza accidental da luz, e, os personagens e o material praticável da cenografia estão mergulhados na *atmosfera* que lhes convém.

A facilidade que temos de modificar a iluminação sem que seja sempre necessário que a cenografia interfira nas causas dessas modificações constitui então, do ponto de vista do arranjo espacial, um meio termo entre a realização plástica e as telas recortadas. O exemplo que eu venho de dar será, sem dúvida, suficiente para permitir que o leitor compreenda o alto alcance de um artifício que, em função da flexibilidade natural da luz, é um dos mais produtivos que há.

Quando as telas pintadas e recortadas mostram ser a única forma possível de executar certos desenhos, nós podemos nos perguntar como a sua superfície deve ser apresentada ao público em uma cenografia cujo princípio não é aquele da pintura inanimada. A obrigação de limitar o tablado cênico, obrigação que faz parte das necessidades absolutas e que vale para todo espetáculo, parece poder nos fornecer um ponto de referência e determinar por aí a disposição de todas as superfícies da cenografia. Entretanto, ela não vale nada. Nos nossos teatros, os limites do tablado cênico fazem parte da pintura cenográfica porque, nós dissemos, tudo o que aparece na cena deve, para os olhos do público, pertencer ao espetáculo. Contrariamente, a encenação como meio de expressão anula a existência representativa daquilo que não faz parte da sua expressão ou da parte mínima de significação inteligível que ela autoriza à cenografia. Ao retirar da pintura seu privilégio sobre os outros fatores, nós renunciemos à vantagem de poder atenuar por esse meio a existência inevitável dos limites da cena; mas o que a pintura fazia afirmativamente endereçando-se aos nossos olhos, a forma expressiva do espetáculo o faz muito mais soberanamente *negando* a existência dos objetos que a pintura procurava esconder e obrigando o espectador a negá-los igualmente.

Isso não quer dizer que nunca a pintura fornecerá limites à cena, mas somente que a intervenção da sua ilusão de óptica não é mais indispensável no Drama musical. Haverá, portanto, várias maneiras de limitar o tablado cênico desse drama, e nós não podemos nos apoiar sobre essa obrigação para determinar *a priori* a disposição das telas pintadas e recortadas. Uma só coisa é certa, o papel da pintura jamais terá importância suficiente para obrigar essas telas a exporem sua superfície em detrimento dos elementos que lhes são superiores.

Quanto aos limites propriamente ditos, já que eles não são mais submissos ao sentido formal da cenografia, só o texto poético-musical é que poderá determiná-los por meio do ator; e nós podemos então nos perguntar como este poderá fazê-lo. De fato, as leis de harmonia que regem a composição do terreno não contêm implicitamente por elas próprias o caráter dos limites cênicos. O papel do ator deve então comportar dados especiais sobre este assunto e que são importantes de serem apontados. Primeiramente, não esqueçamos, as exigências de acústica são no Drama musical das mais determinantes para as proporções da cenografia e para a qualidade dos seus limites, já que o ator é o órgão da música sobre a cena. Essas exigências podem variar razoavelmente no decorrer de uma mesma cena e pedir uma flexibilidade singular. Mas, ainda assim, é uma flexibilidade cuja causa, tão determinante para o arranjo espacial, precisa ser encontrada na própria natureza do Drama musical.

Não é somente a existências de engenhos visíveis que a expressão representativa anula se isso for necessário, mas ainda e, sobretudo, a sentido material da forma do espetáculo em geral. Explico-me: a procura atual pela ilusão cênica obriga a dar a cada cenografia um aspecto constante; ainda mais porque ela é aplicada quase que exclusivamente à pintura sobre telas verticais, cuja qual, querendo ser vista, só permite à iluminação desvios muito restritos. Quando o lugar da ação escolhido pelo ator é fornecido segundo o princípio de garantir ao seu aspecto *inanimado* o máximo de verossimilhança possível, não há razão para modificar sua forma durante o seu uso. As diferentes horas do dia são indicadas pela cor e a intensidade convencional da iluminação e, naturalmente, quanto melhor a cenografia for pintada, menos expressivas serão essas variações de iluminação, já que elas não poderiam corresponder à pintura. Se a ação comporta uma intervenção sobrenatural, a cenografia mudará, se transformará, no todo ou em parte, a iluminação seguirá essas transformações. Portanto, fora do princípio expressivo, independente do que façamos a continuidade do espetáculo será apenas uma sequência de estados *estáticos* uns em relação aos outros, porque cada um deles deve fornecer uma ilusão de óptica suficiente a cada momento.

No Drama musical, as proporções variáveis entre o texto poético e o texto musical, entre a expressão exclusivamente interior e aquela que se espalha por fora, entre as durações, as intensidades, as sonoridades, tudo isso aplicado a uma só ação já traz um audacioso desafio ao que nós chamamos de “verossimilhança”. Se, para ser expressivo, o espetáculo que resulta de uma tal partitura deve renunciar à procura da “ilusão”, então o simples bom senso já deve fazê-lo recusar essa vã procura. Para ele não se trata mais de realizar um lugar

tal qual o veriam todos aqueles que para lá fossem transportados, mas sim tal como o texto poético-musical o exprime; as variações dessa expressão condicionam aquelas do espetáculo na medida das suas relações comuns. Se, portanto, do ponto de vista teórico, a transformação cênica do espetáculo faz parte da sua forma expressiva, essa mesma transformação é, do ponto de vista do público, um elemento simplesmente técnico, cuja constatação não é um fator constitutivo do drama: *o lugar da ação não é flexível em si, mas somente a maneira como o dramaturgo quer que nós o consideremos*. A significação material que essas variações têm para nossos olhos é assim anulada pelo princípio expressivo do espetáculo; enquanto que em uma cenografia moderna as modulações de iluminação e os casos mais raros de transformação do material têm sempre o sentido óbvio de um fenômeno natural ou sobrenatural: espera-se que o que nós vemos em uma tal cenografia é o mesmo para os personagens da peça.

A encenação do Drama musical é então “ideal” no sentido de que sua realidade material é submissa às preocupações estéticas superiores à sua forma inteligível, e essa idealidade é toda poderosa porque ela se impõe ao público sem a ajuda do seu intelecto, por meios perfeitamente concretos.

Os limites da cenografia, que fazem parte do arranjo espacial, não tendo mais necessariamente uma ilusão a sustentar, poderão seguir as proporções variáveis do texto poético-musical, e particularmente da intensidade do drama interior, tendo em conta as exigências de acústica; ora, como quanto mais a ação se torna interior, mais a expressão poético-musical se limita à declamação dos personagens e tende a isolar estes do meio onde eles se encontram, as exigências de acústica nunca estarão em contradição com aquelas do texto poético-musical e o arranjo espacial, ao restringir seus limites em volta dos personagens, obedecerá por si só ao poeta e ao músico.

O arranjo espacial completo de uma cena será de uma composição bastante delicada e exigirá uma grande flexibilidade do material; a experiência indicará de que maneira obtê-la. É provável que até a finalização dessa composição será preciso se servir de meios mais ou menos grosseiros, cujos diversos planos serão em seguida relevados graficamente, para serem executados na matéria que cada um dos elementos comportará. A esses desenhos nós juntaremos a notação da iluminação e da pintura, e o todo será reunido definitivamente à partitura como fazendo parte integrante dela.

Essa maneira de proceder não exclui, nem é preciso dizer, nenhuma das melhoras subsequentes que o aperfeiçoamento técnico de tal ou tal fator poderia trazer; são as proporções que são assim delineadas e não o grau de intensidade em si. Contudo, há de se salientar que, se há progresso técnico, ele deve poder se expandir em toda a cena e que nós não poderíamos adotar uma

melhora no efeito representativo de um ou de outro fator se o conjunto das proporções se encontra alterado.

Em resumo, a economia cênica atual negligencia o efeito representativo do ator em favor de uma ilusão produzida pelas telas pintadas; a hierarquia instituída pela música não autoriza esse estado de coisas, e é o ator que determina tudo o que na cena deve se referir à forma material e às suas transformações; ora, isso só é possível se renunciarmos ao que chamamos de ilusão cênica. Os limites da cenografia, não estando mais submissos à preocupação com essa ilusão, podem então obedecer às ordens superiores do texto poético-musical e fornecer, se for necessário, uma flexibilidade *material* correspondente aquela da partitura. No interior desses limites, os motivos cenográficos que não podem ou não devem ser executados plasticamente são figurados por telas pintadas e recortadas, cuja disposição permanece, todavia, totalmente subordinada aos elementos superiores da expressão representativa. Entre a execução plástica e a tela pintada há um meio termo que a iluminação fornece e que consiste em produzir artificialmente, na luz, o caráter que certos obstáculos teriam provocado ao interceptá-la.

Eu disse mais acima que a instalação provisória da cena para um Drama musical qualquer não trazia consequências tão definitivas e frustrantes quanto se se tratasse de instalar sempre de novo o mecanismo das nossas cenas modernas. Para quem conhece esse mecanismo, é supérfluo demonstrar o quanto mais simples será sempre a produção *ad hoc* de qualquer encenação concebida no princípio expressivo ditado pela música, sobretudo se o espaço destinado a essa encenação não impõe ao dramaturgo convenções preestabelecidas, de forma que cada cena, fixa ou móvel, possa se apresentar em todo o frescor da sua construção particular.

A ILUMINAÇÃO

A luz é para a produção o que é a música na partitura: o elemento expressivo oposto ao signo; e, da mesma forma que a música, ela nada pode exprimir o que não pertença à “essência íntima de qualquer visão”. Sem que suas proporções sejam constantemente paralelas, esses dois fatores têm no Drama musical uma grande analogia de existência. Primeiramente, tanto um quanto o outro precisam que nós determinemos sua atividade por um fenômeno contingente: o poeta o faz para a música, o ator por sua vez (por meio do arranjo espacial) o faz para a luz. Em seguida eles são ambos dotados de uma flexibilidade incomparável que lhes permite percorrer consecutivamente todos os graus da expressão, desde um simples ato de presença até o mais intenso transbordamento.

Mas ainda há mais. Entre a música e a luz existe uma afinidade misteriosa; assim o diz tão bem M. H. S. Chamberlain (Richard Wagner, primeira edição, p. 196) “Apolo não era somente o deus do canto mas também aquele da luz”. E nós sentimos o quão profunda é a união desses dois atributos quando um feliz acaso os apresenta simultaneamente na comunhão de existência que esse deus lhes confere. Contudo, a natureza soberana das suas expressões parece, tal um axioma irrefutável, não comportar demonstrações.

Portanto é de se considerar que a sensibilidade estética do ouvido não é necessariamente em todo mundo proporcional aquela da vista. Uns podem ter necessidade de uma expressão representativa bastante grande para uma música que, para outros, não sugere nenhum desejo desse gênero. Como eu disse ao tratar da ilusão cênica, o poeta-músico não tem que se preocupar com os gostos e necessidades diversos do seu público; ele evoca uma visão completamente independente das faculdades receptivas particulares a cada indivíduo. Perante o público, a harmonia da sua obra é absoluta; ela reside não em uma justaposição arbitrária, mas na constância do paralelo entre as modulações poético-musicais e as modulações representativas; e essa constância já fazia implicitamente parte do germen que a fantasia poética fecundou; ela é a manifestação de uma força latente própria a toda música. & a expressão poético-musical de uma parte e a expressão representativa de outra, tomadas cada uma isoladamente, encontram graus de sensibilidade diferentes e particular a cada indivíduo, sua reunião, organicamente instituída pela música, cria uma vida independente e superior aos nossos limites individuais, porque essa vida repousa sobre “a essência íntima do fenômeno” e sobre esse terreno, *se a expressão total engloba todas as nossas faculdades*, os limites pessoais não têm vez.

Não somente a ação soberana permanece indemonstrável a quem não a sente, mas ainda é bastante frustrante discorrer sobre o seu emprego técnico. O texto poético-musical, o ator, o arranjo espacial são dotados cada um de uma existência complexa e relativa que é interessante e útil de estudar. A vida da luz é demasiada e incomparavelmente pueril para ser redutível. É apenas indiretamente, refutando o emprego abusivo que nossas cenas modernas fazem, que podemos chegar, por uma espécie de indução, ao uso natural desse fator. Até aqui as ocasiões para isso não nos faltaram, pois em grande parte são esses abusos e suas múltiplas consequências que determinaram a redação do presente estudo. Eu posso então reduzir as considerações relativas à iluminação somente às noções que esse fator pode fornecer antes do seu emprego de fato no drama, e me reservar para procurar em outro momento a ocasião de sugerir o seu alcance reatando-o aos outros fatores representativos.

A composição geral do arranjo espacial opera-se quase simultaneamente com aquela da iluminação. Sobre uma cena cujo solo e as dimensões, por assim dizer, não existem fora da forma contingente que lhes empresta um drama específico, é evidente que a iluminação não poderia ter nenhuma instalação fixa. Mas, quaisquer que sejam as impossibilidades que haja para determinar a priori o seu emprego, e, sobretudo, para isolá-la da interação simultânea dos outros fatores, há entretanto uma divisão fundamental que podemos estabelecer porque ela é deduzida das próprias relações entre a luz do dia e a luz obtida artificialmente.

A luz do dia penetra a atmosfera de todo lugar sem enfraquecer por isso a sensação que nós temos da sua direção. Ora, a direção da luz só nós é perceptível pela sombra; é a qualidade das sombras que exprime para nós a qualidade da luz. As sombras se formam, assim, por meio da mesma luz que aquela que penetra a atmosfera. Esse poder todo não pode ser obtido artificialmente da mesma forma; a claridade de qualquer lareira luminosa em um espaço obscuro nunca espalhará luz suficiente para criar o que nós chamamos de o claro-escuro, isto é a sombra levada (com mais ou menos de nitidez) sobre um espaço já penetrado pela luz. É preciso então dividir a tarefa e ter de uma parte os aparelhos encarregados de espalhar a luz, e de outra aqueles que pela direção precisa dos seus raios provocarão as sombras que devem nos assegurar a qualidade da iluminação. Nós chamaremos os primeiros de “luz difusa”, e os segundos de “luz ativa”.

Sobre nossas cenas, a iluminação se faz simultaneamente sobre quatro formas diferentes:

- 1 As varas levadiças que, colocadas nas frisas, devem iluminar as telas pintadas e são apoiadas nas coxias e sobre o chão da cena pela ribalta mais móvel, mas cujo objetivo é o mesmo.
- 2 O que nós chamamos “ribalta”, essa monstruosidade singular de nossos teatros, encarregada de iluminar a cenografia e os atores pela frente e por baixo.
- 3 Os aparelhos completamente móveis e manuseáveis para fornecer um foco preciso, ou diversas projeções.
- 4 E, por fim, a iluminação por transparência, isto é aquela que ressalta certos elementos transparentes da pintura, iluminando a tela do lado oposto ao público.

O jogo harmônico de tudo isso é evidentemente bastante complicado, até mesmo tão complicado que é completamente impossível, e nossos espetáculos demonstram isso. Há ali elementos contraditórios demais para poder fornecer

qualquer harmonia; eles também renunciaram e despedaçaram impiedosamente o exercício do mais poderoso de todos os engenhos cenográficos. Com efeito, como conciliar uma luz destinada a iluminar as telas verticais e que por isso não deixam de atingir os objetos colocados entre elas, com uma luz destinada a esses objetos e que também não deixa de atingir as telas verticais?

Em um tal estado de coisas seria ridículo falar da qualidade das sombras! E, apesar de tudo, não há plasticidade, animada ou inanimada, que dela possa independer. Se não há sombra não há luz, pois a luz não é “ver claramente”; para as corujas é a noite que é o dia; “ver claramente” só concerne a nós, o público; a luz se distingue então pela sua expressão. Se essa expressão é defeituosa, não há luz, e é o caso nas nossas cenas: nós “vemos claramente”, mas sem luz, e é por essa razão que uma cenografia só é expressiva quando o ator está ausente, pois a luz fictícia pintada sobre as telas corresponde as sombras, não menos fictícias, que nela são pintadas da mesma forma. O ator é um corpo sólido, que nenhuma luz fictícia pode iluminar: para ter luz sobre a cena é preciso renunciar a um ou ao outro. Renunciando ao ator, nós suprimimos o drama e recaímos no diorama; é portanto a pintura que é preciso sacrificar.

Já que sobre nossas cenas o complexo material de iluminação é impotente para fornecer luz, é inútil estudar a sua interação; mas as fontes de luz podem ser consideradas independentes da cenografia; portanto, não são elas que nós rejeitamos, e a experiência adquirida em um meio antinatural pode ser, em outras partes, de uma grande utilidade.

Primeiramente é preciso procurar em qual categoria de luz (difusa ou direta) cada aparelho pode ser colocado.

Tanto quanto for possível julgar a priori, serão os aparelhos menos manuseáveis, os menos móveis e que espalham sua luz mais igualmente em toda parte, que serão encarregados da *luz difusa*; ou seja, as varas levadiças, as luzes móveis da ribalta, e, em um grau evidentemente mínimo, as luzes da ribalta. Nenhuma dúvida que a maneira de situá-las e de emprega-las será muito diferente para uma cenografia que não é regida pela pintura em sucessões de telas paralelas; mas o princípio das suas construções particulares não pode variar muito. Os aparelhos completamente móveis e manuseáveis produzirão a *luz direta* e serão os objetos de maior cuidado no aperfeiçoamento dos seus mecanismos. Às instalações mais ou menos fixas da luz difusa serão adicionadas telas de uma transparência variável, destinadas a atenuar o efeito muito pronunciado das suas claridades sobre os objetos do seu entorno imediato e sobre os atores que dela se aproximarem. Uma parte essencial dos aparelhos móveis e manuseáveis da luz direta será constituída pelas diversas formas de interceptar sua claridade, e ao contrário do procedimento elétrico

da luz, que pode ser fixado aproximativamente antes do seu emprego dramático, aquele da obstrução (ainda que invisível) *pertence à própria cenografia*, e será sempre combinado *ad hoc*, de acordo com o arranjo espacial. Nós já vimos, ao tratar deste, qual importância tem a obstrução parcial da luz ativa para conservar a integridade expressiva da cena; a pintura vai nós fornecer novos exemplos. Quanto à iluminação por transparência das telas pintadas, ela faz exclusivamente parte da pintura e só tem influência sobre a luz ativa quando própria para lhe dar liberdade, já que ela ilumina a pintura sem iluminar o resto da cenografia.

A instalação de uma dessas duas categorias de aparelhos com relação à outra é uma questão de proporções e seria possível que a linha técnica de demarcação que os separa não seja rigorosa.

A luz difusa e a luz direta só existem simultaneamente pelos seus graus diferentes de intensidade. A luz difusa sozinha é simplesmente “ver claramente”; o que no drama do poeta-músico corresponde ao signo. A luz direta, sozinha, é a noite (lua ou tocha) ou o sobrenatural. A diferença de intensidade entre as duas luzes não deve ser inferior àquela que a existência das sombras torna necessária. Acima desse mínimo, suas combinações são de uma variedade infinita. Entretanto um afastamento muito grande, impedindo-nos de perceber a luz difusa, torna a iluminação exclusivamente ativa e a submete então às condições da média visual do público, assim nós veremos ao tratarmos do auditório.

Para evitar as sombras que alterariam o poder da luz direta, a luz difusa deve iluminar todas as partes do material cenográfico (o ator incluso). Quando, através dela, nós pudermos “ver claramente” sobre a cena e quando as sombras produzidas se contradizerem suficientemente para se anularem, a luz direta poderá fazer a sua aparição; pois, excetuando os casos, sem dúvida raros, onde ou uma ou a outra das duas luzes deverá operar sozinha, é óbvio que é por “ver claramente” que nós devemos começar. A intensidade da luz difusa será em seguida regulada conforme a da luz direta.

Essa distinção fundamental de duas naturezas diferentes de luz é a única noção técnica que pertence propriamente à iluminação no novo princípio cênico. Com a pintura nós iremos ver como a cor, para exteriorizar-se e não mais depender das telas verticais, se une tão estreitamente com a luz que fica difícil de separar uma da outra. Para a clareza da minha demonstração, eu devo, todavia, conservar às páginas seguintes o subtítulo de pintura e continuar assim a ordem hierárquica iniciada com o ator.

Mas, dir-me-iam, essa divisão em luz direta e luz difusa não é um esforço para o realismo que os fatores precedentes negligenciaram sistemática-

mente? E a harmonia do espetáculo não será destruída pelo emprego realista da luz sobre uma construção eminentemente fictícia e povoada de personagens de cujos quais nenhuma entonação, nenhum gesto, nenhuma ação corresponde à realidade cotidiana?

A imitação rígida e fixa das formas que nos são conhecidas não reproduz o único modo de existência que nós conhecemos dessas formas: nós podemos facilmente as representar nas mais diversas combinações, supô-las em movimento, e mesmo mudando de dimensão e de natureza frente aos nossos olhos. A música, por outro lado, é a demonstração mais convincente possível da flexibilidade ideal do tempo no que concerne à nossa vida interior. Mas qual outro modo de existência poderíamos supor para a luz do que aquele das oposições de intensidades ocasionadas pelas sombras, e como representar essas sombras produzidas por outra coisa que não pelos obstáculos frente ao raio luminoso? Não há analogia entre a pura e simples existência da luz e a aparência cotidiana que nós conhecemos das formas no espaço; a primeira é absoluta; a segunda é apenas uma modalidade além da qual nossa imaginação pode largamente desabrochar-se. A luz exprime para os nossos olhos através da sua simples presença a “essência íntima” de toda visão já que ela esgota de uma só vez a ideia que nós temos dela. A forma tomada independentemente da luz só exprime essa “essência íntima” enquanto ela participa à manifestação da vida orgânica, seja fazendo parte do organismo vivo, seja opondo-lhe obstáculos que a obrigam a entrar em atividade.

A idealidade do tempo, representado pela música na forma do ator, se espalha, portanto, no espaço para nele criar uma idealidade correspondente. É evidente que as manifestações sempre absolutas da luz não podem em tais circunstâncias serem postas no mesmo nível que a imitação servil e exclusiva de uma única modalidade da forma.

O realismo da iluminação não é, portanto, da mesma natureza que o realismo material do arranjo espacial; este repousa sobre a imitação de um fenômeno; aquele sobre a existência de uma ideia.

Essa posição excepcional da iluminação explica porque a ação desse fator — da mesma forma que um axioma indiscutível — não pode ser tratado por si só, mas somente nas suas aplicações aos desenhos contingentes que lhe fornecem os outros fatores.

A PINTURA

A reprodução mais ou menos fiel da realidade sobre um único plano traz nos seus procedimentos toda uma expressão e toda uma vida. Ao reinar, a luz verdadeira lhe tira essa vida e por isso mesmo priva a cor dos princípios que

guiaram sua distribuição. A disposição das cores e as formas que estas exprimem pelas suas variedades e seus degradês, perdem assim não somente sua expressão em presença dos fatores vivos, mas até mesmo seus significados. Para repor ambas, é preciso submetê-las a um novo princípio e, já que foi a iluminação que confiscou a faísca das suas vidas, será provavelmente através dela que elas as reencontrarão. A pintura deve então de certa forma exteriorizar-se, renunciar à vida fictícia que lhe é particular. Qual existência ela encontrará para compensar esse sacrifício?

A pintura cenográfica sempre ocupou um lugar muito inferior se comparada com o que podemos chamar de pintura independente, e isso merecidamente. É evidente que submetendo alguma ramificação da arte a convenções quaisquer que lhe sejam estranhas, e que ainda mais lhe proíbem um dos seus mais vastos campos de atividade, nós lhe tiramos todo valor intrínseco que ela possa ter. Ora, não me contestariam que esse seja o caso da pintura cenográfica, pois as convenções cênicas não têm nada a ver com aquelas que regem a pintura enquanto tal, e o objetivo da cenografia priva a pintura do elemento humano. Ao entregar-se ao drama, a pintura já faz então sacrifícios consideráveis e que nada pode compensar enquanto ela conservar os princípios da sua vida independente.

Essa Vida pode se definir assim: exprimir, sobre uma superfície plana qualquer e por meio de materiais coloridos o que tal procedimento comportar da visão particular do artista. A superfície plana e os materiais coloridos não são nada por elas mesmas, mas somente o material técnico da pintura. O essencial é a visão do artista. Para nos revelá-la, este se serve do material da sua arte somente como um meio, pois a virtuosidade verdadeira terá sempre o efeito negativo de libertar da sua execução técnica o máximo possível da visão do artista.

Diante de sua tela, o pintor é obrigado, quase sempre inconscientemente, a reter da sua visão o que o procedimento que ele emprega não comporta. É sob essa condição que ele é pintor; é um sacrifício definitivo em favor da sua obra. O artista, frente a essa condição, não poderia tolerar, entre as ferramentas do seu ofício e a visão que lhe importa comunicar, outro intermediário que não a sua vontade pessoal e, com efeito, só o pintor possui o procedimento técnico que ele emprega.

Ao conservar sobre a cena o seu princípio independente, a pintura perde a sua faculdade de obedecer a uma vontade pessoal, pois o drama impõe-se entre ela e o poeta. Ora, é o poeta que é o *artista* (o pintor cenográfico é, na visão dele, apenas um instrumento) e o complexo aparelho da encenação não pode ser considerado como emanante diretamente da sua vontade pessoal, já que sem a música a ação dramática não dita a sua forma.

Por outro lado tudo o que na visão do poeta-músico necessita de se exteriorizar, tomar uma forma tangível para os nossos olhos, é transportado *pela música* sobre a cena. É na própria música que o poeta-músico encontra sua visão: a música se encarrega, então, de manifestá-la inteiramente; o que ele não oferecerá aos nossos olhos, ela nos comunicará de outra forma.

A música confere assim ao dramaturgo o poder de comandar os fatores representativos com tanto rigor quanto o faz o pintor com suas ferramentas de ofício. De forma que, para o poeta-músico, a hierarquia representativa, a partir do quadro da cena, corresponde ao que é para o pintor as cores sobre uma superfície plana; os dois artistas apresentam *aos nossos olhos*, com os meios de que dispõem, a parte das suas visões que esses meios comportam; e se para um a natureza fictícia e uniforme do seu procedimento permite o manuseio direto e pessoal, esse mesmo manuseio destruirá para o outro a vida orgânica da sua obra.

A pintura, ao exteriorizar-se, liberta-se assim dos procedimentos materiais que parecem fazer corpo com ela; e, como para se exteriorizar ela não obedece a um capricho arbitrário mais sim a uma necessidade orgânica, acontece que a própria ideia da pintura se expande consideravelmente no Drama musical, pois do seio de todo ritmo, de toda proporção, o poeta-músico faz surgir para os nossos olhos uma cena tal qual ele quis, sem que, contudo, nenhum detalhe seja arbitrário. O paradoxo da *necessidade artística*, isto é, de uma obrigação superior se manifestando em uma obra contingente, encontra então a sua mais alta e definitiva expressão.

O que distingue primeiramente o tablado cênico, tal qual o cria o poeta-músico, do tablado fictício que o pintor sozinho executa, é que este último se beneficia da absoluta imobilidade dos objetos que ele representa e que ele pode assim fixar definitivamente os seus aspectos, enquanto que o poeta-músico está submetido às variações no tempo. Uma “tela viva” é tão ridículo quanto uma pintura mecânica; pois o que a pintura sobre superfície plana perde em atividade, ela o compensa por um tipo de perfeição que o encenador deve sacrificar à vida dramática: imobilizar esta última em uma tela viva é dar-lhe, sem compensação, os limites da pintura propriamente dita, da mesma forma que tornar esta móvel é tirar-lhe seu maior privilégio.

A cor, forçada a renunciar a uma vida que a iluminação ativa da cena não mais lhe permite, perde assim todo o benefício da imobilidade. Se ela quer ganhar aquele da atividade representativa, é subordinando-se à iluminação que ela poderá obtê-lo, já que a luz, deixando de ser fictícia, destruiu a significação relativa das combinações de cores. A mobilidade característica do tablado cênico pede então da iluminação uma parte considerável dos serviços

que a cor, por ela mesma, trazia ao pintor. *É com luz que o poeta-músico executa a sua cena*; não são mais as cores imóveis que figuram na luz, mas sim a luz que toma tudo o que, na cor, opõe-se a sua mobilidade.

Torna-se então necessário estudar mais em detalhe o jogo da iluminação do ponto de vista da cor para saber se a pintura, no sentido ordinário da palavra, conserva um papel distinto da nova encenação, fora da concepção geral do tablado cênico.

A luz pode ser simplesmente colorida pela sua qualidade ou pelos vidros que se lhe opõe; ou então ela pode projetar imagens, desde o mais insensível degradê de tinturas até as mais precisas evocações. Um corpo opaco disposto em frente ao foco luminoso pode servir para dirigir o raio sobre uma parte qualquer da cena, excluindo as outras, e fornecer uma grande variedade de efeitos, desde a simples e parcial obstrução até a obstrução divisada e combinada com corpos menos opacos. A iluminação, já móvel pelo fato de que os atores, participando da sua vida, arrastam-na nas suas movimentações, se torna efetivamente móvel se nós deslocarmos o foco luminoso ou então se as próprias projeções estiverem em movimento diante um foco fixo, ou então ainda se nós agitarmos de alguma forma os corpos que obstruem o raio. Essas combinações de cores, de formas e de movimentos, ao se combinarem novamente entre elas, e em seguida com o resto da cena, fornecem uma quantidade infinita de possibilidades. Elas constituem a paleta do poeta-músico.

Ao mesmo tempo que, tendo necessidade de atingir objetos para se manifestar, as luzes ativas e difusas não alteram a natureza desses objetos mas somente tornam sua presença mais ou menos sensível, isto é mais ou menos expressiva. Ao colorir-se, a luz já muda a relação das cores que os objetos podem ter; ao projetar disposições de cores ou de imagens, ela cria sobre a cena um meio ou até mesmo objetos que não existiam antes da projeção. Para a simples iluminação e para a luz colorida é apenas atingindo objetos que essas projeções se tornam visíveis. Mas nesse último caso, a natureza dos corpos que elas tocam encontram-se alteradas (para o espectador) e além do mais, esses corpos, pelas suas formas, impõem condições ao caráter da imagem projetada. Se, então, o jogo da luz colorida em relação ao material cenográfico é apenas uma questão de proporções cromáticas, aquele da projeção se torna uma questão de forma. Através de ambos nós modificamos a cor dos objetos independentes da iluminação. Essa independência é naturalmente das mais relativas quanto ao efeito de conjunto, mas não deixa de existir no emprego distinto dos fatores.

O que a iluminação não tomar da cor permanece então atado aos objetos (animados ou inanimados) e constitui por isso, no sentido restrito e ordinário

rio da palavra, o papel da *pintura* para a nova encenação. Ora, já que essa pintura não se assenta necessariamente sobre telas verticais, é ao arranjo espacial e, por ele, ao ator que nós retornamos.

Encarreguemo-nos de precisar em certa medida a natureza dessas cores “inanimadas” reatando-as aos elementos cênicos que nós já conhecemos.

Eu disse que o arranjo espacial não possui, por ele mesmo, meio termo entre a realização plástica e a tela pintada e recortada. A iluminação fornece esse meio; contudo, por outro lado, ela aparentemente aumenta, pela sua atividade, a distância que separa os dois extremos (execução plástica no espaço e ficção pintada sobre tela). Para escapar desse inconveniente, o arranjo espacial só pode contar com ele mesmo e com o pouco de pintura que a iluminação lhe deixou: o ator sacrificou uma parte considerável da sua independência em favor da expressão cenográfica; a realização plástica deve, sem dúvida, fazer o mesmo para as telas pintadas. Mas sua transmissão até o ator por acaso não estará comprometida? Aqui como em outros pontos, a repulsa à ilusão cênica confere-nos a chave do problema, pois se essa ilusão não guia mais a execução plástica da cenografia, é em outra parte que será preciso encontrar uma norma válida para o grau de realismo que essa execução deve comportar.

As proporções anormais do texto poético-musical, ao expandirem-se no espaço, não criam necessariamente combinações equivalentes àquelas que nós conhecemos dos objetos por uma experiência cotidiana. As dimensões naturais do ator permanecem o ponto de contato entre a encenação e a realidade, mas para ir mais longe na imitação dessa realidade tudo depende do tipo de expressão que o texto poético-musical impõe; e nós podemos perfeitamente figurar uma cena ou mesmo uma sequência de cenas cuja composição seja independente das disposições contingentes que a natureza nos oferece. Nossa vida interior, o objeto da expressão musical, é independente de tudo isso; a existência da música o prova. As mil necessidades que determinam o espetáculo complexo da natureza não têm razões para se imporem peremptoriamente à exterioridade do texto poético-musical. Esse texto pode incorporá-las, como ele pode também negar tudo ou parte: nós somos mestres das formas, do movimento, da luz, da cor. As combinações que os nossos olhos podem perceber comumente não são definitivas; o homem da ciência o sente muito bem quando ele acaba, por um procedimento qualquer (microscópio ou telescópio), de mergulhar sem pena no infinito inacessível ao jogo natural dos nossos órgãos; o mesmo acontece com o corpo humano, quando ele entra na sua vida cotidiana depois de ter momentaneamente provado da sua vida rítmica. A alegria que o espetáculo do mundo exterior nos fornece não se atém essencialmente à combinação, sempre acidental, dos

seus elementos, mas ao fato de que esses elementos *estão em interação*: sua atividade é bela por ela mesma. Ora, essa atividade só nós é sensível enquanto ela obedecer à leis não arbitrárias, mas sagradas. Uma combinação dos mesmos elementos, mas que não for submetida à tais leis, perderia o benefício de ser sentida como uma *atividade* e não conteria então o princípio da beleza. A música encontra sua justificação suprema no nosso próprio coração, e isso de forma tão incontestável que sua expressão é, na sua própria essência, absolutamente sagrada. As combinações no espaço que resultam das suas proporções no tempo não têm assim nada de arbitrário e revelam pelo contrário o caráter de uma necessidade; a atividade dos elementos representativos é então, nesse sentido, bela por ela mesma. A arte maravilhosa dos sons, ao manifestar a essência íntima do nosso ser, cria a obra de arte por excelência, isto é uma combinação de *artifícios* emprestados da natureza, mas cujas leis eternas estão em *nós mesmos*. Aqui está porque sua encenação só depende do mundo exterior pelo intermédio do ator.

Nós podemos concluir dizendo que não se trata do grau de realismo na execução plástica da cenografia, mas de proporções independentes da preocupação com a imitação, sem, contudo, excluir o papel acidental que esta poderia ter, e cujas formas serão belas pelo fato de elas serem parte integrante da atividade geral ditada pela música.

O que constituía a independência que o ator sacrificou em favor da expressão dos fatores inanimados, eram as proporções arbitrárias da sua vida pessoal; em suma, é ao *realismo* da sua aparição que o ator deveria renunciar. A execução plástica e praticável da cena deve fazer o mesmo para aproximar da sua atividade no espaço os desenhos das telas pintadas: ela deve renunciar à imitação exclusiva da realidade.

Resta um último passo a ser feito e é a pintura que vai realizá-lo.

É evidente que esta não poderia cobrir as telas de formas e de cores que desnaturariam a independência da praticabilidade. O princípio cenográfico atual dá à pintura um papel *multiplicador*, encarregando-a de compensar pelo número e pela variedade das suas ficções a infinita pobreza das realizações no espaço; diminuindo essa pobreza, o papel multiplicador da pintura tem menos importância e deixa enfim de ter sentido lá onde a atividade no espaço é o primeiro princípio da encenação. A pintura sobre tela, de acordo com as linhas formadas pelos seus recortes, apresentará então a redução sobre um plano das formas plásticas independentes; e o princípio da praticabilidade não será mais, como sobre nossas cenas, uma combinação de superfícies que se cortam em ângulos retos e que são mascaradas pelos cantos do auditório por uma tela vertical portando em pintura os padrões do desenho, mas sim uma construção

feita ad hoc para uma dada cena e que estende abertamente no espaço suas diversas superfícies — esse princípio dá à cor uma importância nova: assim como sobre as telas a pintura não terá nada a completar nem ficções variadas a produzir, ela deverá, no espaço, fazer o papel conciliador de *simplificador*.

Essas cores, atadas aos objetos, e que constituem o papel restrito da pintura na nova encenação, concernem também à figura geral do ator e mais particularmente do seu figurino. Quais partes deste último ele tomará para rejeitar a ilusão cênica? As proporções cenográficas independentes e o papel simplificador da pintura podem se estender até os próprios personagens?

Como é evidente que as dimensões do ator são a única norma para as dimensões das suas roupas, só nos resta saber onde o figurino encontra seu valor, e qual dose do mesmo ele pode comportar. A questão é delicada e difícil de resolver definitivamente. Nós podemos observá-la de dois lados diferentes:

- 1 O acordo da forma geral do ator com as proporções poético-musicais;
- 2 seu acordo com o resto da cena.

Eu começaria pelo primeiro desses pontos de vista.

Dá-se à pessoa do ator um grau de importância superior aquele que o tablado inanimado deve fornecer. Da mesma maneira que o texto poético-musical, interiorizando-se, tende a limitar-se aos personagens sem se expandir mais longe na hierarquia representativa — e reduzindo assim a expressão cênica ele deixa à cenografia apenas sua significação inteligível — o grau de significação que se dá ao ator permanece de certa forma independente da evolução dos outros fatores. Ora, já que a iluminação, pela sua flexibilidade, fornece a maior parte das variações na expressão representativa, é ela que se encarrega de marcar essa independência parcial e totalmente relativa do ator.

É, portanto, a maneira como o ator é iluminado que determina a parte relativa de sentido que a sua forma pode comportar.

Ao estudar a influência da iluminação sobre a forma do ator, nós voltamos então ao seu efeito puramente cenográfico e devemos procurar como conciliá-lo com o papel simplificador da pintura.

Sobre nossas cenas modernas a iluminação não tem *atividade*; seu objetivo é somente o de *deixar* que a pintura cenográfica *seja vista*; o ator participa dessa luz geral e nós lhe ajuntamos aquilo que chamamos de ribalta para que ele seja iluminado de todas as partes. A iluminação destinada às telas pintadas poderia, em rigor, conservar um semblante de atividade com relação ao ator se a ribalta não viesse anulá-la e aniquilar de um só golpe o pouco de expressão representativa que o arranjo espacial dava a este último.

A influência aniquiladora da Ribalta estende-se a todos os objetos praticáveis que estão dispostos sobre a cena, isto é a tudo o que está em contato direto com o ator, e assim o separa definitivamente das ficções da pintura. Portanto, sua luz é particularmente destinada ao ator, no objetivo de torná-lo nitidamente visível, e permitir seguir os mínimos jogos da sua fisionomia. Está aí, nós o sabemos, a condição primeira da encenação para o drama falado. Como ela se encontra preenchida pela ribalta?

Um jogo de fisionomias é uma coisa *viva*, que só tem valor se integrado ao caráter essencial de todo o semblante. A luz da ribalta desnatura as fisionomias porque ela anula o relevo que gera seu caráter essencial. Os traços, privados do seu valor autêntico, devem tomar um valor fictício, e, como é impossível substituir o relevo ausente por qualquer artifício que seja, nós engrandecemos simplesmente os hieróglifos da face, isto é, os traços separados do seu caráter essencial.

A perspectiva teatral que nós invocamos para desculpar essa odiosa maquiagem é apenas uma razão muito secundária. Se um ator *mudo* fosse obrigado a fazer o público ler um papel que ele segura na sua mão, o tamanho que se deverá dar às letras desse papel não seria a consequência essencial da perspectiva teatral, mas sim o fato de que o ator é mudo. É o mesmo para a ribalta: ela destrói a expressão natural dos traços e deve substituí-la por um signo abstrato*. Os grandes atores procuram remediar isso conciliando sua maneira particular de atuar com uma sábia maquiagem; o resultado é frequentemente perceptível, mas que esforço inútil, enquanto que um princípio de iluminação, não digo ativo do ponto de vista cenográfico geral, mas baseado na *expressão dos traços* (o que arrastaria naturalmente a expressão do corpo inteiro) poderia centuplicar o efeito dos jogos de fisionomia, das atitudes, das movimentações, sem afligir o ator. Mas o público então reclamaria, diria que ele não “vê” suficientemente, como as crianças que não podem “ver” um objeto que lhes mostramos sem amassá-lo entre seus dedos.

Sob essa iluminação o figurino do ator toma uma importância exagerada porque ao invés de colocá-lo na luz deixamos ver minuciosamente o detalhe. A arte do costureiro cênico torna-se assim impossível e deixamos de ter uma diferença essencial entre o ofício de um grande alfaiate mundano e aquele de um figurinista de um grande teatro.

São as exigências especiais da ópera e aquelas do drama falado que regem atualmente o figurino. As primeiras, só respondendo a uma cega necessidade de luxo não têm nenhum alcance. As segundas são motivadas pela forma dramática à qual falta um meio de fundir o ator com o meio cenográfico, e que tende, pelo contrário, a aumentar a distância que os separa. Um ator sé-

rio, no drama falado, consideraria sempre a composição e a adaptação do seu figurino como fazendo parte do estudo do seu papel; ele passaria longas horas em meio aos seus espelhos procurando tudo o que pode fazer valer reciprocamente o papel e o figurino; *mas ele não o estuda sobre a cena*; ele sabe que isso seria perfeitamente supérfluo; a iluminação da cena só é própria para “permitir ver” suas atitudes, sem de nenhuma forma colocá-las em valor, e a cenografia só tem relação com ele por um mínimo de praticabilidade que é fácil de conhecer anteriormente. Ele pode então fazer abstração do meio cenográfico da mesma forma que este faz abstração dele.

Esse estado de coisas não é, contudo, precisamente anormal em uma forma dramática onde o ator é o único intermediário entre o autor e o público; são as pretensões do encenador que se tornam então ridículas e deslocadas, mas não os esforços isolados do ator e do cenógrafo.

Quando os fatores representativos devem agir em comum, assim é o caso da encenação do Drama musical, a influência particular da ribalta, tal qual eu acabo de resumir, deve ser rejeitada definitivamente. Pois ela é não somente a negação de toda *atividade* para a luz, mas ainda ela desnatura o sentido do espetáculo quando a expressão cênica dele se retira. Acima de tudo ela é uma positiva perversão do gosto, e não é pelo seu meio que as proporções poético-musicais poderão ser balanceadas sobre a cena. Ora, como é ela que determina atualmente a forma geral do ator, resulta que essa forma, a qual nós estamos acostumados, deve ser submetida a três modificações para fazer parte da nova encenação.

Primeiramente a acentuação artificial dos traços só tem uma importância secundária e relativa lá onde o jogo distinto da fisionomia deve ceder o passo a uma expressão mais poderosa e se subordinar, assim, ao efeito do conjunto*; a iluminação ativa agirá normalmente e se encontrará de acordo com o grau de exterioridade do texto poético-musical; não para aumentar ou diminuir o relevo característico a todo rosto, mas pelo contrário, para isolar esse relevo ou confundi-lo com o resto da cena seguindo o ator quando ele expandir as proporções do seu papel ou retê-las.

As condições de iluminação para a fisionomia, sendo as mesmas que aquelas para o corpo inteiro, agem então igualmente sobre as atitudes e as evoluções do ator. Mas entram ainda, no figurino, considerações particulares relativas à sua cor e à sua confecção.

Atualmente os figurinos de teatro parecem querer, à sua maneira, jogar o mesmo papel multiplicador que as telas pintadas, o que é natural já que é o único meio que eles têm de concordarem com elas. A atividade da iluminação, conjuntamente com a subordinação do ator no Drama musical, traz o

detalhe ao seu justo valor; e se o grau de significação puramente inteligível permanece mínimo para o figurino como para a cenografia, a expressão representativa por sua vez não autoriza na presença do ator nada que possa desnaturá-la. A cor dos figurinos será então tratada de uma forma análoga àquela que se atêm ao material cenográfico, e o efeito cênico dos personagens entrará na pintura da cena, no sentido geral que nós damos a essa palavra ao dizer que o poeta-músico pinta com a luz.

Em qualquer obra de arte o princípio do sacrifício repousa sobre limites bastante estreitos dos nossos órgãos. Nesse sentido nós poderíamos dizer que o artista só faz acomodar a natureza de tal forma que nós possamos degustá-la. Ora, é preciso que ele mesmo já possua a faculdade nata de reduzir e concentrar os motivos que a natureza lhe apresenta, pois é nisso que consiste a visão artística. Um grande pintor, por exemplo, vê muito menos objetos que um simples indivíduo, por que ele não tem que conhecer a natureza isolada de cada um, mas sim apreender uma influência recíproca, o que ele só pode fazer reduzindo a quantidade da sua visão em favor da sua qualidade. Sem dúvida, o indivíduo vê outra coisa que o pintor. A partir de uma mesma cena, suas duas visões provavelmente vão ter pouco em comum. Mas se elas diferem nesse ponto, isso é originalmente apenas por uma questão de quantidade, a qual leva em seguida ao próprio modo da visão. Em todas as ramificações da arte a intensidade de expressão corresponde a um sacrifício. Naquela que nos ocupa aqui, o Drama musical, o sacrifício é talvez mais considerável que em qualquer outra, pois o dramaturgo deve renunciar a toda uma ordem de coisas que não excluem a forma dramática enquanto tal, enquanto que o pintor, o escultor, o poeta renunciam àquilo que a sua arte especial exclui pela sua própria natureza — no Drama musical, a intensidade de expressão atinge o seu máximo. Ora, o poeta-músico nós faz participar da própria origem do seu sacrifício, enquanto que todos os outros artistas apresentam apenas o seu resultado e pedem do leitor ou do espectador um ato de reflexão tácita para se remeter à sua causa. De fato, é o emprego da música que obriga o dramaturgo a renunciar a tudo o que permanece estranho à expressão musical e essa música acontece de ser a exata e constante expressão da disposição nata do poeta de reduzir e concentrar sua visão, pois a liberdade e o poder incalculável da expressão musical no Drama musical depende do grau de concentração cujo *poeta* é capaz de ter. De forma que não somente nós degustamos sua obra, isto é o resultado complexo de uma disposição excepcional do indivíduo, mas ainda, nós *participamos*, sem o recurso de nossa reflexão, propriamente, dessa disposição; a música, por um ato de generosidade incomparável, faz de nós, no decorrer da sua duração, “*visionários*” se-

melhantes ao dramaturgo. Para atingir “a essência íntima do fenômeno”, o poeta-músico renuncia a exprimir as disposições acidentais; o espetáculo que ele evoca assim resulta do motivo mesmo do seu sacrifício, da música: ele realizará, portanto, para os nossos olhos a redução que lhe impôs a música, isto é uma *Simplificação da natureza* em favor da intensidade da sua expressão.

O AUDITÓRIO

Pode parecer estranho que um espetáculo tão pouco determinado nas suas proporções tenha que se adaptar a uma instalação fixa e estável na parte do público e, já que barricadas provisórias precisam ser levantadas para a cena, porque não irmos mais longe construindo um auditório especialmente projetado para as condições de óptica de cada drama especificamente? Essa questão parece muito natural. Ela contém, todavia, uma inconsciência estética das mais graves.

A *Expressão* como tal, só tem existência absoluta na alma daquele que a sente, e os próprios meios que ela emprega para penetrá-lo só têm um valor relativo.

O cantor grego vinha colocar-se diante dos seus auditórios e pedia-lhes apenas bons ouvidos e bons olhos. Como meio da expressão, ele se esforçava para que seu organismo opusesse a esta o mínimo de resistência possível. O poeta-músico usa de meios mais complexos; seu organismo parece se expandir, se multiplicar e deslocar assim os centros de resistência. Contudo, isso não é nada. É na sua alma de poeta que a resistência deve ser vencida: a visão que ele encontrou no seio da música deve, para se manifestar, reverter os obstáculos que uma personalidade circunscrita e acidental lhe opõe. A vida do texto poético-musical depende do feliz transcorrer dessa operação.

Então, em posse de um tão glorioso resultado, o dramaturgo vem se colocar, invisível, entre a cena e o público. Com uma mão despótica ele evoca sua partitura — a obra do seu gênio; Com a outra ele afasta com respeito a cortina e nos convida a contemplar com ele o espetáculo, *a obra da música*.

A ação interior que o poeta-músico comunica *diretamente* às nossas orelhas se manifesta assim *por si só* aos nossos olhos. Na qualidade de espectadores nós viemos para ver e ouvir, e nossos lugares só têm que preencher as condições gerais da óptica e da acústica. A expressão vem então a nossa frente com os meios que lhe são próprios e cuja influência sobre nossas faculdades receptivas ela sabe medir. Combinar novamente a disposição do auditório para cada drama seria injuriar a música. A música não tem necessidade da nossa ajuda: ao endereçar-se ao ser humano inteiro — por meio do drama — ela só lhe pede a integridade das suas faculdades, isto é uma alma receptiva servida por sentidos em bom estado; todo o resto recai entre suas mãos

poderosas. O próprio poeta-músico determina com o maior dos cuidados as condições de acústica do auditório; mas ele conhece os inesgotáveis recursos representativos que a música possui e a deixa, então, agir livremente preparando-lhe somente um público favorável disposto em frente ao espaço ideal onde ela vai encarnar.

Nos nossos teatros, a questão não é tanto de acústica mas de óptica. Preocupações sem dúvida superiores tiveram que fixar sua disposição, já que de tanto ouvir bem a orquestra e o canto e de ver bem a cena não foi possível encontrar um lugar para a ótica. É evidente que, para o drama que nasce da música, são as condições postas pelas leis de acústica que determinarão em primeiro lugar a construção do auditório; e essas condições, como cada um o sabe, não são de natureza contrária a quaisquer que sejam as exigências gerais da óptica.

A orquestra, que eu suponho instalada no auditório tal qual é no Festpielhaus de Bayreuth, pois não podemos atualmente conceber uma disposição mais completa, pertence ao auditório. O seu papel de evocador depende dessa sua posição fora da cena. Se esse papel se transportasse para a cena para fazer dela parte invisível através de combinações de sonoridades no espaço ele destruiria a hierarquia representativa e daria por isso ao espetáculo um valor arbitrário; a encenação deixaria de ser um meio de expressão e o auditório, ao serviço da cena, terá de obedecer às suas injunções.

Ora, a orquestra evoca o tablado cênico por meio do papel do ator: é então a cena que deve encarregar-se de fazer chegar ao público a quantidade variável de sonoridades que comporta o papel cantado do ator. A abertura da cena deixa passar esse canto para o auditório; depois dessa abertura, o auditório é o responsável; antes disso, a responsabilidade repousa inteiramente sobre a construção provisória determinada pelo ator sob as ordens do texto poético-musical. Assim, o auditório só tem, para sua acústica, que se preocupar com a orquestra e com o porte da voz dos atores a partir do quadro da cena.

Contudo para além do quadro, no espaço determinado pela música, resta ainda um elemento de expressão cujo emprego altamente legítimo parece inconciliável com a hierarquia representativa. Eu estou falando da música vocal ou instrumental que os personagens do drama (solistas ou coro) não fornecem diretamente e cuja presença não deixa de ser motivada apenas pela significação puramente inteligível do poema. Até aqui, do meu conhecimento, esse procedimento nunca foi empregado de outra maneira que sob a forma elementar do *melodrama*.

Ainda que bastante subestimada, o melodrama não é mais do que a manifestação primitiva mais pura do desejo musical aplicado ao drama. Ele

próprio não tem nenhuma relação com a ópera e o seu objetivo é sempre *dramático*. Sendo de um grau inferior ele só serve para agir obscuramente sobre os nervos do público, seja para torná-los mais sensíveis à emoção dramática, seja para assinalar ao espectador um conflito, uma intenção escondida cuja ação cênica tende a suavizar o efeito. De lá, passando por numerosas variações de caráter lírico, ele chega a revelar, sob a ação fortuita e puramente sígnica da peça falada, a presença do elemento eterno, da ideia. Quando no meio do tenebroso labirinto da nossa vida passional, tal como o poeta a expõe para nós, a música eleva discretamente a voz, parece que nós passamos do estado perturbador de dúvida para aquele da cândida verdade. A música sempre diz a verdade, assegura Richard Wagner. Sem resolver nenhum problema, ela nos livra pela sua veracidade do próprio desejo da solução e faz de nós, por um instante, “reine Subjekte des Erkennens” [“puros sujeitos do conhecimento”]¹

¹ Expressão de Schopenhauer.

A impossibilidade de conciliar o texto falado com os sons musicais independentes constitui, sem dúvida, o vício radial do melodrama; mas mesmo esse vício é um elemento de força: em vez de envolver-se hipocritamente em suntuosas vestimentas como o faz a ópera, o melodrama expõe publicamente sua inconseqüência; de onde resulta que nós ressentimos nitidamente o caráter original de cada um dos meios presentes.

A encenação toca o melodrama através do lugar que se deve assinalar aos instrumentos (ou aos cantores) encarregados de executar a música. Segundo o caráter da composição, seria necessário reunir uma orquestra completa ou mesmo somente alguns instrumentos. A orquestra se coloca comumente no auditório, adiante da cena, assim como na ópera. Essa posição é evidentemente ruim já que ela desnatura as situações respectivas da cena, do auditório, da música e do texto da peça. Por outro lado, se os instrumentos puderem ser colocar sobre a cena atrás da cenografia, o melodrama, combinando suas sonoridades no espaço com o espetáculo, se encontra na situação natural, pois a música não é, aqui, nem a fonte do drama nem seu comentário ativo, mas simplesmente o ato de presença de um elemento de expressão superior à palavra.

Melodramas tais como o de Schumann para o *Manfred* de Byron, aquele de Bizet para *L'Arelésienne* de Daudet são, apesar dos talentos nelas contidas, produções muito grosseiras. O tremolo sinistro pelo qual sublinhamos a entrada de um assassino em alguns grandes dramas populares é de uma qualidade estética muito mais autêntica do que o bizarro conjunto dessas obras muito brilhantes. Qual alcance dramático pode ter uma música que confunde na sua expressão a ação cênica de fato e o seu comentário, sem por isso diri-

gir o drama e que coloca numa mesma linha, abertura, entreatos, melodrama, coros, canções, etc.? Não sabemos muito porque o próprio público não se coloca a cantar para terminar uma tal comunidade de bens! Lá, como na ópera, a música é tratada como objeto de luxo cujo o qual, por consequência, não poderíamos, infelizmente, ter muitos; e o compositor vê sombrear suas mais puras intenções na confusão trazida pela sua própria barbárie estética. Se a ópera não nos tivesse envenenado até a moela dos nossos ossos, a existência de tais obras seria impossível.

Falando de melodramas, não é, portanto, a esse gênero de partitura que eu faço alusão, mas mais a efeitos musicais muito modestos e frequentemente quase improvisados, cujo charme inesperado quase todos os amadores de teatro puderam degustar.

Essas músicas de cena não devem apenas ser absolutamente independentes do sentido *inteligível* da ação (um coro de paisanos nas coxias, um longínquo eco de baile, uma serenada, etc. *não* são melodramas), pois é essa independência que caracteriza o melodrama e o distingue, desde a sua origem, da ópera, mas também elas não devem acontecer fora do espetáculo (em aberturas, entreatos, etc.). Todo artista delicado compreenderá que essas duas condições implicam numa grande redução técnica na composição musical assim como interditam o auditório aos instrumentos ou às vozes encarregadas da sua execução.

Assim definido, o princípio do melodrama é aplicável ao Drama musical? E se ele o for, como conciliá-lo com o papel da orquestra nesse drama e a situação respectiva do auditório e da cena?

A orquestra, evocadora do espetáculo por meio da forma contingente do ator, não poderia ultrapassar o ponto de intersecção que separa idealmente sua duração no Tempo das suas proporções no Espaço. As leis puramente técnicas que regem a encenação não mais lhe dizem respeito: o poeta-músico abandona sua criação. Se então ele desejar, por um motivo qualquer, mergulhar novamente a cena que se dirige aos nossos olhos na purificante atmosfera musical, ele é livre para fazê-lo; apenas, ele não deve esquecer que a transformação *já está operada*, que a música do drama já se encarnou sobre a cena, e que assim a cena não é mais do que o desenvolvimento de um espetáculo *dado* cuja música de cena assume a responsabilidade. A orquestra não tem outro objetivo do que o Drama; é então a expressão do dramaturgo que evoca o tablado cênico, e o que este último pode ainda comportar de sonoridades musicais se distinguirá da ópera e do canto do ator pela ausência de expressão *dramática*. Por consequência, a música de cena jamais se dirigirá ao público sem justificar sua expressão pelo tablado cênico do qual ela é dependente.

Como vemos, o princípio do melodrama permanece o mesmo no Drama musical como no drama falado: tanto uma quanto a outra dessas formas não toleram confusões entre a ação propriamente dita e o seu desenvolvimento lírico. A admissão da música de cena não traz nenhum prejuízo à hierarquia representativa e garante, pelo contrário, ao poeta-músico uma inesgotável fonte de expressão.

Quando as condições de acústica do auditório estiverem estabelecidas em pleno conhecimento de causa poderemos passar às de óptica; e aqui se apresenta uma nova dificuldade.

A disposição dos assentos reservados aos espectadores depende das dimensões do tablado cênico, e mais particularmente do quadro da cena. Se então essas dimensões são indeterminadas, como fixar definitivamente o lugar ocupado pelo público?

Eu disse que a abertura da cena se torna na nova economia uma dimensão absoluta no sentido de que *para os nossos olhos* ela é o ponto que separa nossa vida orgânica independente e nossa vida orgânica musical. E eu completo dizendo que o seu grau de abertura não é limitado diretamente pela música, mas que esta dita as qualidades da cena, as quais, para chegarem integralmente até nós, determinam por sua vez as proporções do quadro. Estas últimas palavras contém, implicitamente, a solução do problema. De fato, se, para conservar o poder expressivo da encenação, o auditório deve ser construído definitivamente sobre os dados mais gerais de acústica e da óptica é porque o caráter especial da Expressão é de não esperar nada de nós que não a integridade de nossas faculdades. As convenções inerentes a toda manifestação acústica têm duas causas diametralmente opostas: ou, falseados por um estado de cultura corrompida nós acreditamos que devemos impor à obra de arte as condições que nossa civilização nos impõe, ou então são os marcos da nossa natureza humana em si que nós obrigam a sacrificar tal elemento para a manifestação integral de tal outro. As convenções indispensáveis a uma arte fundada sobre a Expressão serão resultado dessa última causa apenas e, coisa impressionante, a expressão compensa sempre os sacrifícios que nós lhe fazemos determinando *sem nossa participação* suas proporções sobre aquelas de nossas faculdades receptoras: nós a chamamos para a vida pelo nosso desinteresse; agradecida *ela vem a nós*. Se, portanto, a relação que existe entre o lugar do espectador e o quadro da cena pede para esse quadro um limite convencional de extensão, não fomos nós que colocamos arbitrariamente essa condição, foi a expressão cujo império absoluto sobre a cena *só tem a nós por objeto*.

A parede do auditório contra a qual vem se colocar o drama na sua forma técnica e provisória será então perfurada de uma abertura máxima, e os as-

sentos do público dispostos em vista de uma média entre esse máximo e um mínimo arbitrariamente escolhidos. A preocupação de conciliar essas dimensões com os limites especiais a cada drama diz respeito à própria cena, e isso não pode oferecer nenhuma dificuldade se esta for regida sobre os princípios da Expressão. Vai de si que nenhum dos lugares deve desnaturar o sentido expressivo do espetáculo por quem nele que se encontra; de forma que os lugares mais próximos e mais distantes da cena, assim como aqueles dos lados, não ultrapassarão os limites que, para uma vista média, é aquela onde a cena conserva ainda uma expressão. E, como eu disse mais acima, é a única consideração que possa influir diretamente sobre a composição do tablado cênico além da música, porque essa média a ser tomada pelos lugares dos espectadores corresponde a uma média a ser obtida em todos os efeitos representativos, e mais particularmente na iluminação, onde a “luz difusa” estabelece a condição primeira de todo espetáculo, isto é, de apresentar aos olhos qualquer coisa que estes possam distinguir.

CONCLUSÃO

“Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn Wird ihm im Traume aufgethan.”

[“Creiam-me, a ilusão mais verídica do homem lhe é revelada nos seus sonhos.”]

Hans Sachs em **Mestres Cantores**, de Richard Wagner

O sonho, documento tão precioso, ensina-nos melhor que a mais sutil análise poderia fazer sobre as vontades essenciais da nossa personalidade. Um fio misterioso atravessa toda a nossa vida de sonho e vem criar a unidade de que são constituídas as relações de causa e efeito na nossa vida acordada.

Quão inesgotáveis são as possibilidades do sonho, o observador respeitoso o constata com admiração, frequentemente até mesmo com preocupação e remorso. De fato, nunca a vida inteligível poderia expor tão claramente os recursos do nosso ser, permitindo tão livremente a interação das nossas forças latentes e realizando principalmente com tanta plenitude e charme as nossas mais secretas volições.

A vida do sonho é em particular para o *artista* uma incomparável fonte de felicidade, pois sem iniciá-lo a um mundo essencialmente novo para ele, ela lhe confere um poder ilimitado. Com Hâfiz, o artista escreve a si mesmo:

*“Já, wenn Du sehen willst, was ich bedeute,
Komm in mein Reich,
Mein jauchzendes!...”*

[“Sim, se tu queres ver o que eu entendo por isso,
Venha para o meu reino,
Ó meu precioso!...”]

A ficção, cuja alma é saturada, festeja no sonho a íntima realidade da sua existência: ela não mais se manifesta em um laborioso trabalho para comunicar imperfeitamente a outros o que normalmente eles, infelizmente, só têm que fazer; mas ela resulta do agrupamento dos elementos pacíficos e também dóceis à vontade daquele que conhece seu valor eterno. Essa organização é uma operação espontânea, esvaziada de qualquer desejo. A bondade muito especial que ela gera tende a que o ordenador tenha apenas que lutar contra a inércia natural das coisas e das pessoas: a função cerebral se encarna dela mesma.

O caráter inexprimível de uma tal criação deixa sua marca profunda na alma do artista. Se o místico tem nostalgia do céu, o artista a tem do sonho, e toda sua produção sofre sua influência.

Nas horas de vibrantes alucinações, o poeta sofre, e nem sempre querendo admiti-lo, o quanto as palavras são rígidas e impotentes para comunicar até mesmo sob a forma de um vago símbolo a imperiosa visão da sua alma; o melhor dessa visão, o realmente essencial, permanece intacto, inexpresso e, parece, inexprimível. Quando, depois de ter longamente considerado sua produção acabada, o poeta retorna à fonte da sua inspiração e se esforça para reviver a hora de embriaguez que o compeliu, tão fatalmente, a se expandir para outros que não ele próprio, ele deve constatar que o elemento que ele não teve o poder de transcrever, é a *Fluidez*. Seus esforços levavam em maior parte para a necessidade de fixar em um tipo de síntese definitiva o movimento perpétuo da sua visão. Ora, bem que ele não se explica à natureza, ninguém melhor que o artista sente o valor dessa fluidez. Ele procura então *sugerir* ao leitor e desnatura por isso os meios que ele emprega. O que ele não pode evocar da Ficção da sua alma simplesmente pelo seu desejo como o faria no sonho! Quanto são recalcitrantes, na vida acordada, os elementos que durante o sonho realizam espontaneamente os votos mais escondidos!

Existe, portanto, uma incomparável fonte de Revelação. Assim como o Sonho, *ela obedece ao desejo de criar uma indubitável realidade*. Que o poeta a possua, que a sua fantasia não satisfeita lhe mostre o caminho... e sua incurável nostalgia se transforma em uma ardente e tangível necessidade: a vida acordada pode criar o Sonho, ele o sabe, ele o vê; concentrando suas forças vivas o artista pode cumprir esse milagre, e isto lhe parece por conseguinte o único objetivo desejável.

Ora, essa reveladora, a Música, lhe dá mais ainda: com a evocação, ela *exprime* o desejo profundo que é a sua origem e descobre para o próprio poeta-músico qual a natureza da fluidez que ele acreditava estar além do seu poder. Este compreende então que é a justaposição constante do elemento eterno e do elemento contingente, da ideia e do fenômeno, que dava a sua visão essa infinita e *fluida* variedade de planos, esses relevos sempre em modificação e inexprimíveis por palavras. Permitindo ao artista contemplar o que até então ele só tinha sentido passivamente, a música o torna capaz de comunicá-lo a outros. O que ele operava em sonho, inconscientemente e só para ele, o poeta tornado músico, ou melhor, no qual o “músico” se revelou, vai manifestá-lo em plena consciência e para todos os homens. Com esse fim ele deve alcançar um conhecimento minucioso das leis que regem os elementos submissos à música, e dispô-los em favor da sua mais completa obediência. Do seu desejo profundo resulta um tipo de concentração cuja música toma posse para fazer resplandecer a expressão por ondas luminosas e fluidas. Quando ele escreve sua partitura, o dramaturgo se serve implicitamente do meio do ator como de um pincel vivo; o ator vem então distribuir sobre a cena a luz da qual ele é impregnado e cria a realidade tão ardentemente desejada pelo artista.

A hierarquia representativa, que do ponto de vista técnico parecia só resultar dos limites necessários à vida comum de muitos fatores, deve ser considerada como uma função equivalente aquela do sonho, como um tipo de objetivação espontânea do desejo estético. Seu valor dá ao mais alto plano um caráter de humanidade, e ordenar-se a ela é simplesmente constatar a perfeita concordância das nossas faculdades.

Para o leitor que me seguiu até aqui fica claro agora a seriedade que eu dei à questões cuja aparência não parecia necessariamente ter. Que se trate da construção de uma ponte ou de um aparelho elétrico, ou de qualquer outra combinação material, atém-se a toda consideração técnica uma importância que os termos do ofício contém implicitamente sem, contudo, poder manifestamente exprimi-la. Em matéria de arte adiciona-se o princípio da Beleza, princípio superior a todos os outros e por consequência inacessível à demonstração. O que distingue o homem de ofício do simples amador é, não somente o conhecimento técnico dos procedimentos que ele realiza, mas também a constante associação deste com os altos destinos. Por exemplo, a conversação entre pintores só é insípida para quem os jargões técnicos permanecem um jargão sem evocar a visão sempre inexprimível das formas e das cores.

Ora, a visão contida na demonstração teórica que faz o objeto dessa primeira parte só poderia ser evocada integralmente por uma partitura fundada sobre esses princípios. De fato, como dar um exemplo para a aplicação da

hierarquia representativa se o texto poético-musical, que é a causa determinante dessa hierarquia, estiver ausente? A rigor poderíamos inventar situações dramáticas e cercá-las de explicações bastante minuciosas para substituir artificialmente a existência das suas partituras; então, sobre esses fundamentos imaginários, elevar degrau por degrau o tablado cênico. É o que o autor deste estudo tinha tentado fazer. Mas, depois de longos esforços, ele se convenceu de que um tal exemplo, longe de ilustrar a teoria, pelo contrário, desnaturaria completamente o seu alcance, e isso mais ainda porque o leitor estaria no direito de ver a aplicação exata de princípios cuja existência e a beleza são contudo inseparáveis da sonoridade musical.

É a música, e a música somente, que sabe dispor os elementos representativos em uma harmonia de proporção superior a tudo o que nossa imaginação poderia evocar. Sem a música essa harmonia *não existe* e não pode então ser sentida, e concordariam comigo que é tão ilusório substituir a música por palavras quanto explicar um conjunto de cores a um cego.

Os dramas de Richard Wagner nos revelaram uma forma dramática nova, e sua maravilhosa beleza nos convenceu do alto alcance dessa forma. Nós sabemos agora qual é o objeto da música e como ela pode se manifestar. Mas ao descobrir o poder infinito da expressão musical, esses dramas nos iniciaram nas relações particulares que existem entre a duração musical — oferecida às nossas orelhas — e o espaço cênico — onde o drama se desenvolve para os nossos olhos; e nós sentimos na sua representação um mal estar doloroso proveniente da falta de harmonia entre essa duração e esse espaço. A causa da nossa impressão se encontra na convenção cênica atual, convenção incompatível com o emprego da música no drama. Essa constatação nos trouxe ao estudo das consequências que o emprego da música poderia ter sobre o espetáculo, de onde resultou a descoberta do princípio hierárquico entre os fatores do drama, princípio que traz uma transformação completa da técnica teatral. Ora, todavia, Richard Wagner encenou ele mesmo seus dramas sobre a cena atual, e é apenas lá que nós podemos vê-lo representado.

As condições atuais do Drama musical não são as condições naturais dessa obra de arte e, se nós quisermos vivenciar com os dramas de Wagner a forma que esses dramas nos revelaram, é indispensável procurar em qual medida a visão do mestre estava de acordo com a cena moderna e a influência que uma tal concepção representativa pôde exercer sobre a feitura do seu drama. Este é o ponto delicado que constitui o objeto da parte seguinte. Então, em pleno conhecimento de causa, o leitor poderá julgar retrospectivamente qual papel esses dramas tiveram que exercer no estabelecimento dos princípios teóricos precedentes e, por falta de exemplos mais concludentes, se

servir deles para libertar do termo técnico a visão que se encontra implicitamente contida.

No futuro do Drama musical, futuro que as considerações teóricas precedentes supõe, quantos muitos me contestarão não apenas sua importância mais sobretudo sua possibilidade. Eu acredito, contudo, que essa dúvida repousa sobre um mal entendido. A reunião dos fatores poético-musicais e representativos é em si uma coisa da qual nós não poderíamos prescindir. Wagner, ao revelar-nos o objeto que comporta uma tal reunião, só regularizou uma necessidade imperial da nossa natureza; e se a qualidade específica da sua obra é inimitável — como aquela de toda obra de gênio — isso não implica contudo que o *objeto* do seu drama e os *meios* necessários à sua manifestação estejam todavia fora do nosso alcance. Nós podemos fazer o estudo desse objeto absorvendo-nos na contemplação dos dramas do mestre; por outro lado, o estudo dos meios de expressão pede uma grande independência quanto aos dramas iniciais, e nossa civilização pervertida a torna, atualmente, bastante difícil. Ora, é do seio da música que deve nascer sempre novamente a sublime expressão dos elementos eternos da nossa humanidade, e a música em retorno nos pede uma confiança sem reservas. Para responder à sua voz é preciso tornar-se consciente da resistência natural que nós lhe opomos e procurar vencê-la.

É então ao serviço da Música que o autor empreendeu este estudo, e o leitor julgará que para tal mestre não há esforço supérfluo.