

Traduções

**A música e a encenação, de Adolphe Appia**

Tradução: Flávio Café

# A música e a encenação, de Adolphe Appia

Tradução: Flávio Café<sup>1</sup>

**Resumo:** Primeira 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 first part of it.

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

## A música e a encenação

### Epígrafe

“Die Musik an sich und für sich allein drückt niemals die Erscheinung aus, sondern das innere Wesen der Erscheinung.”

[“A música, por ela mesma, nunca exprime o fenômeno, mas a essência íntima do fenômeno.”]

Shopenhauer

“Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muss Gestalt werden.”

[“Quando a música atinge o seu mais alto poder, ela deve se tornar forma no espaço.”]

Schiller

1 N.E. Artista e pesquisador. A tradução foi desenvolvida em pesquisa de iniciação à pesquisa (PIBIC-CNPq) no Departamento de Artes Cênicas-UnB, durante 2009 e 2010 e orientada e revista por mim. A edição base da tradução foi a edição em quatro volumes, editada por Marie L.-Bablet-Hahn. (Bonstetten: L'Âge D'Homme, 1983- 1992). Ainda foi consultada a tradução inglesa de Bernard Hewitt *Music and the Art of Theatre* (University of Miami Press, 1981). A edição de M. L. Bablet-Hahn dá conta das dificuldades da transmissão textual: o texto de *Musique et mise en scene* fora escrito e reescrito entre 1895 e 1899, ampliando questões partir de sua obra *La mise en scène du drame wagnérien* (1895). *Musique et mise en scene* sai em uma edição alemã como *Die Musik und die Inszenierung* em 1899. A edição de Bablet-Hahn se vale tanto do material francês, quanto alemão, em virtude das modificações textuais existentes. O especialista Richard Beacham procura compreender as dificuldades de transmissão e recepção da produção intelectual de A. Appia no texto “‘Anonymity is the essence’: In search of Adolphe Appia”, *New Theatre Quarterly* 28.2 (2012): 143-162. V. ainda, do mesmo autor, *Adolphe Appia: Artist and Visionary of Modern Theatre* (Harwood Academic Publishers, 1994). A tradução completa de *Musique et mise en scene* se dará neste e nos seguintes números da *Revista Dramaturgias*. O texto aqui publicado é livre de notas realizadas durante a pesquisa. Para uma posterior edição impressa as notas e introdução serão adicionadas. Discuti alguns conceitos de A.Appia em MOTA, M. Fontes para os estudos teatrais: Contribuições de A.Appia e E.Piscator. *Urdimento* (UDESC), v. 18, p. 43-58, 2012.

*Para Houston Stewart Chamberlain,*  
o único que conhece a vida que encerro nestas páginas

## Prefácio

É sempre arriscado querer tratar de uma questão de arte de outra maneira que não por meio da própria obra de arte. De fato, a crítica nunca significa grande coisa, a descrição da obra é completamente ilusória e nós não temos a necessidade de apoiar a contemplação com argumentações abstratas. Encontro-me aqui na dupla situação de crítico e de teórico, e, desses dois pontos de vista, exposto à justa desconfiança dos artistas aos quais eu me dirijo. Desejo assegurar-lhes que eu também me sinto constrangido desde o início desta pesquisa. Primeiro, a minha mão não foi feita para escrever; segundo, a demonstração que eu empreendi comporta um elemento, a música, que mais que tudo escapa à análise; por fim, esta demonstração permanece impossível se eu não assinalar uma lacuna na obra de Richard Wagner, e bem sei que alguns leitores considerarão isso como pretensão deslocada.

Nenhum outro meio me ocorreu para exprimir convicções cuja importância me parece considerável, por isso sou forçado a enfrentar tantos obstáculos.

A necessidade de se falar de uma obra de arte inevitavelmente nos leva à influência exercida por um certo meio sobre o artista e sua produção, pois, para todo o resto, a simples presença da obra é mais explícita e mais convincente que qualquer outra sutil dissertação; ademais, o respeito comanda o silêncio e é sobretudo de respeito que a obra de arte quer estar cercada. A influência do meio é exercida de diversas formas: pode tanto agir somente na feitura da obra, quanto atingir a *existência* da mesma, submetendo o artista a uma óbvia tirania. Neste último caso, as considerações teóricas que lhe dizem respeito se tornam indispensáveis e têm uma aplicação direta, sem que, por isso, se toque no elemento artístico essencial que deve sempre permanecer fora de questão.

Desde sempre o teatro se encontrou estreitamente unido às condições específicas que seu meio lhe colocava, e, por consequência, o dramaturgo sempre foi o artista menos independente. Ora, o dramaturgo emprega vários elementos distintos, que apenas quando reunidos tornam manifesta a sua obra. Se um dentre eles fica particularmente submisso à influência convencional do meio, enquanto que os outros dela se libertam para obedecer à vontade pessoal do artista criador, resulta um defeito de equilíbrio que altera sensivelmente a existência da obra dramática.

O emprego da música, tal qual Richard Wagner nos revelou, causou uma transformação completa nos elementos expressivos que o dramaturgo tem o poder de comandar; por outro lado, a influência do meio se mostrou paralisante para aqueles elementos que não dependiam rigorosamente da vontade pessoal do autor: os primeiros evoluíram sem encontrar obstáculos, enquanto que os últimos eram obrigados a permanecer estacionários. Em uma obra de arte onde a harmonia deve reinar soberana, esse defeito é dos mais graves e causa necessariamente um tipo de deslocamento íntimo do nosso sistema receptivo que desorienta o julgamento e que deve se estender, assim, até as outras man-

ifestações da arte moderna. Portanto, é preciso libertar os elementos expressivos retardatários da repressão que os impediu de seguir a evolução geral, e, assim permitir-lhes um desenvolvimento análogo àquele que os outros elementos da expressão poético-musical atingiram: é o trabalho que eu tentei fazer.

O problema se apresenta sob três faces diferentes, correspondentes às três partes principais da minha pesquisa:

1. Os elementos que já evoluíram podem fornecer por eles mesmos, e independentemente de uma obra qualquer, um princípio aplicável à encenação? Nesse caso, quais são os resultados deste princípio para a técnica teatral?
2. Qual é a natureza dos obstáculos que impediram Richard Wagner de prosseguir na sua criação até atingir os elementos representativos do drama?
3. Qual influência a evolução cênica proposta na primeira parte exercerá sobre o artista e o público atual?

Observa-se que a questão propriamente wagneriana vem apenas em segundo momento. Portanto, fica claro que existe, independentemente dos dramas do grande mestre alemão, um princípio que rege impreterivelmente a forma representativa. Esse princípio afasta da segunda parte da pesquisa os elementos subjetivos e arbitrários incompatíveis com a manifestação do gênio; e ainda por cima nos obriga a tocar diretamente na obra de arte posto que é parte integrante dela. Uma vez fortalecidos pelos parâmetros adquiridos nós poderemos considerar a situação atual e julgar se é oportuna uma reforma representativa seja para os dramas de Richard Wagner, seja para obras subsequentes. Nós veremos que, a essa reforma, seguem-se outras, ganhando, assim, um alcance muito maior do que podia parecer à primeira vista.

O mote de toda a minha demonstração é *a música*. E a evocação musical, por ser irreduzível ao raciocínio abstrato, torna-se a única causa determinante da evolução da qual eu procuro o modo e as consequências. Devo então solicitar ao leitor que de bom grado colabore com minha pesquisa conservando presente em sua memória toda a vibração musical da qual ele puder dispor. Contudo, não pretendo que ele seja um músico no sentido mais comum da palavra: a música é antes de tudo uma disposição da alma, disposição que podemos possuir sem por isso dominar os seus procedimentos técnicos, ou até mesmo degustar muito as indigestas exposições de nossos concertos e de nossos teatros líricos. Tal disposição implica em uma sensibilidade particular para a contemplação, a qual nos torna aptos a captar o porte de certas proporções e a sentir espontaneamente o que as mesmas podem conter de intensidade e de harmonia.

É justamente isso que defendo na presente obra, supondo implicitamente essa sensibilidade. E sem a firme convicção de encontrar, assim, o desejo íntimo de mais de um leitor, eu não teria jamais tido a coragem de escrevê-la.

Adolphe Appia  
Montbrillant (Bière), março 1897

## Sumário

Dedicatória  
Epígrafe  
Prefácio  
Sumário

### Primeira parte

#### A encenação como meio de expressão

##### Capítulo 1: A encenação, a música

A encenação  
A música

##### Capítulo 2: A música e a encenação

Princípios teóricos  
Resultados técnicos  
    Introdução  
    A ilusão cênica  
    O Ator  
    O Arranjo espacial  
    A Iluminação  
    A Pintura  
    O Auditório  
    Conclusão

### Segunda parte

#### Richard Wagner e a encenação

### Terceira parte

#### O Drama Musical *sem* Richard Wagner

Como conservar o Drama musical enquanto gênero  
A existência fugidia da obra de arte com base na música  
A intensidade moderna da expressão musical  
Relações da obra dramática de Wagner com o seu meio de existência  
Como renunciar à intensidade moderna da expressão musical?  
Os artistas modernos  
O teatro moderno

Princípio regulador para a concepção dramática

Latinos e Germânicos

Bayreuth

Germânicos e Latinos

Como o gênio alemão se revela ao Latino

O desejo de harmonia

O futuro dos procedimentos wagnerianos para o Alemão

A arte parisiense

Conflito entre a arte latina e a arte germânica. Sua solução por Bayreuth

O desejo musical no Latino

A moda

O “Espetáculo musical”

O drama alemão e o “Espetáculo musical”

Procura de um meio para a obra de arte integral

O “artista músico”

O objeto da música em país Latino

Norma ideal para o artista músico e para o poeta músico

## Primeira parte

### A encenação como meio de expressão

#### Capítulo I - A encenação, a música

##### A encenação

Em toda obra de arte nós devemos sentir inconscientemente a correlação harmoniosa entre o objeto da expressão, os meios empregados para nos comunicar esse objeto e a comunicação que nos é feita. Se um dos meios nos parece incontestavelmente não ser necessário a essa comunicação, ou se a intenção evidente do artista — o objeto da sua expressão — seja apenas imperfeitamente comunicado pelos meios que ele emprega, enfim, se sentirmos qualquer desacordo na integridade da obra, nosso prazer estético é alterado, senão destruído.

Quanto mais numerosos os elementos comportados pela obra de arte, mais complexa a harmonia. O *drama* (termo pelo qual eu compreendo toda peça escrita para a representação material sobre a cena) é, dentre as obras de arte, a mais complexa por causa do grande número de meios que o artista deve empregar para fazer sua comunicação.

O pintor, o escultor e o poeta veem o desenvolvimento da forma do seu trabalho e eles a têm sempre em seu poder por que o conteúdo da sua obra é idêntico à sua forma e assim o objeto da expressão e os meios empregados para nos comunicar esse objeto são de certa maneira equivalentes. Não é o mesmo para o dramaturgo. Não somente este não pode conceber ele próprio a forma definitiva do seu trabalho, mas ainda essa forma parece relativamente independente da concepção dramática primeira; em outras palavras: uma concepção dramática qualquer deve estar transposta para assumir uma forma dramática e essa forma por sua vez também deve estar transposta para ser comunicada ao público; infelizmente essa segunda transposição, a encenação, não está sob o poder do autor.

A encenação constitui por esse viés um problema de aparência insolúvel para quem sabe distinguir a obra de arte da literatura, isto é, para quem o drama e a sua representação não são separáveis.

O que é então essa forma indispensável à comunicação dramática e que o autor não comanda?

O que é a *encenação*?

Até agora, ela foi apenas o procedimento pelo qual nós procurávamos realizar para os olhos uma concepção dramática qualquer. Ora, a concepção dramática de um autor nos é revelada por um escrito que contém e que só poderia conter a porção do drama que se dirige ao nosso entendimento. Nele, a ação é bem fixa tanto sequencialmente quanto nas suas proporções, mas unicamente do ponto de vista dramático, sem poder, assim, determinar o procedimento formal pelo qual essa sequência e suas proporções devem se manifestar. De forma que esse procedimento, a encenação, é submetido a todas as flutuações de gosto e de invenção. Portanto, um mesmo drama encontra as mais diversas maneiras de ser realizado visualmente, de ser *encenado*, segundo a época e o meio. Re-

sulta dessas condições que o drama, quando encenado, é não somente a mais complexa das obras de arte, mas também a única cuja uma de suas partes constitutivas não pode ser considerada como *meio de expressão* nas mãos do artista, o que diminui muito sensivelmente a sua integridade e assinala a ela um grau inferior.

Objetar-me-ão que a encenação, por não estar sob o poder do dramaturgo, não faz mais do que cumprir o seu papel expressivo, e com frequência muito beneficentemente; pois, acomodando-se sempre ao gosto do público, ela confere ao texto dramático um alcance muito maior e uma vida muito mais longa que do que ele poderia ter se a sua forma representativa estivesse definitivamente e inseparavelmente amarrada ao seu conteúdo literário; isso é evidente; mas o fato de que a parte cênica formal do drama *não possa* escapar às flutuações de gosto é justamente a prova indubitável de que sua encenação não é e não pode ser um *meio de expressão*.

Vista do ponto de vista da forma, a obra de arte não é uma constatação deste ou daquele aspecto da vida, ao qual cada um pode trazer sua experiência e sua habilidade, mas sim, como seu nome indica, a reunião harmoniosa de diversos artifícios com o único fim de comunicar a um grande número de indivíduos a concepção de um só. Não cabe no escopo deste estudo expor considerações sobre a natureza particular da concepção artística; mais importante é enfatizar que a concepção primeira de toda obra de arte — abstração feita da influência do meio — elabora-se dentro de um único cérebro; de maneira que os artifícios necessários à sua comunicação não podem estar repartidos simultaneamente entre vários indivíduos, posto que esses artifícios devem derivar da concepção primeira. Podemos então afirmar que uma obra de arte apenas conserva sua integridade sob a condição de não comportar nenhum elemento de expressão que não esteja estritamente sob o poder do seu criador. O fato de, uma vez fixados *definitivamente* nas suas quantidades e correlações, esses elementos poderem ser apresentados ao público por indivíduos estranhos a sua concepção primeira não tem nada a ver com o título de meio de expressão que nós queremos definir, pois, justamente, esse título pertence apenas aos *artifícios* que o autor pode fixar invariavelmente e, logo, os indivíduos estranhos são o que é a tela para a pintura, os caracteres de tipografia para o poeta.

Segundo essa definição, a encenação não pode deixar de ser, para o poeta dramático, um *meio de expressão*.

Mesmo que o dramaturgo escreva sua peça sem perder de vista a realização cênica, mesmo que ele deixe no seu poema coisas não expressas para reservá-las à encenação, mesmo que ele descreva por escrito no mais minucioso detalhamento a encenação do seu poema e, em vida, ele dirija só e mestre absoluto as pesquisas da peça, isso ainda não daria à encenação um grau de meio de expressão, e o autor deve sentir na sua consciência de artista o quanto sua vontade é arbitrária, e quão vã é a esperança de ser obedecido depois da sua morte, isto é, o quanto, apesar de tudo, a sua peça permanece *independente* da minuciosa encenação que ele descreveu.

Apesar de conscientemente senti-lo, o dramaturgo se contentará em considerar a encenação como um agente subalterno indigno de tantos esforços; e no seu caso particular ele terá fortemente razão. De fato, a vontade do autor não é suficiente para que um dos fatores do drama realmente se incorpore ao drama; essa vontade pode resultar

apenas em uma justaposição mais ou menos bem sucedida, mas não na vida orgânica, que se caracteriza, na obra de arte, pela *necessidade* de que um certo desenvolvimento da forma seja devido a uma certa concepção original, de forma que apenas a ideia primeira parece arbitrariamente escolhida no cérebro do criador e que todo o resto se desdobre em seguida naturalmente. Nenhum dramaturgo sincero poderia necessitar uma encenação cujas condições formais de existência não são efetivamente ditadas por nada na sua obra.

Portanto, para que a encenação faça parte integrante do drama, para que ela atinja o grau de meio de expressão, ela precisa de *um princípio regulador que, derivando da concepção primeira, dirija a encenação peremptoriamente, sem passar novamente pela vontade do dramaturgo.*

Que princípio seria esse?

## A música

Para desenvolver com segurança o objeto desse estudo, seria importante determinar qual a situação atual da música, e chegar a um acordo sobre o alcance que atribuímos a essa arte. Uma questão desse gênero adquire facilmente uma aparência paradoxal quando ela é tratada muito brevemente como é necessário fazê-lo aqui. O autor deve considerar as coisas das quais ele fala como perfeitamente conhecidas e somente aludir a elas para agrupá-las de uma maneira sugestiva servindo ao seu objetivo. Resultará inevitavelmente disso que seu ponto de vista parecerá excessivamente parcial e, portanto, por demais excludente. Além do mais ele deve fazer apelo à benevolência do leitor implorando-lhe que não creia em um defeito devido à ignorância lá onde não houve nada mais do que uma restrição voluntária.

As revelações que a obra dramática de Wagner nos fez sobre o escopo e a natureza da expressão musical aplicada ao drama podem ser consideradas atualmente como geralmente conhecidas. Aquele cujo qual essas revelações incitam à atividade e que baseia todos os seus argumentos na obra do mestre não tem mais, portanto, a necessidade de estabelecer com o leitor um estado de coisas que outros já trataram definitivamente. Ele pode se limitar a demonstrar apenas o lado que justifica o assunto que ele expõe. Mas ao fazer isso ele já exprime tacitamente suas convicções e as livra assim ao julgamento dos leitores sem a obrigação de lhes prestar contas detalhadas.

Este estudo, por tratar de uma questão de forma, abordará a música, enquanto tal, a partir do ponto de vista um tanto superficial da forma apenas. A maravilhosa existência dessa arte se expressará, todavia, ao longo dessas páginas pela importância absolutamente soberana que lhe será assinalada.

Antes a música, na falta de um princípio que regesse seus elementos segundo suas necessidades, tinha que se contentar em desenvolvê-los ou em limitá-los arbitrariamente: ela brincava com ela mesma sem poder se dar outro objeto que não fosse este *jogo*.

Com um vago instinto da sua missão nós dirigíamos suas diversas combinações para tal ou tal uso; mas que ela se prestasse à cerimônias religiosas, à festas profanas ou a espetáculos mais ou menos dramáticos, ela permanecia, na sua forma, não menos do que um acompanhamento arbitrário, justaposto aos diversos episódios que ela embelezava. Todos

os esforços dispensados para libertar o seu conteúdo expressivo não conseguiam encontrar uma forma que lhe fosse imposta *por essa própria expressão*. Um desenvolvimento superior, aumentando os recursos musicais, tornou sempre mais sensível a contradição entre a necessidade que pressionava o artista a servir-se dos sons e as combinações arbitrárias que eram impostas a esses sons; então veio o momento em que o poder expressivo dessa arte rompeu os entraves de uma forma por demais estreita: nós nos apercebemos, então, que os elementos que são a base de toda combinação de sons se encontram em estreitas relações com os elementos essenciais de nossa vida interior, da vida dos nossos sentimentos e da vida das nossas emoções. E que as combinações desses últimos, sendo por nós conhecidas na nossa consciência íntima, podem ditar as da música, e conciliar assim o papel expressivo da música com a necessidade presente no desenvolvimento das suas formas.

Nossa vida interior confere, então, à música a forma pela qual a música exprime essa vida. Toda contradição acaba a partir do instante em que a forma e o objeto da expressão são idênticos.

Essa constatação levanta um formidável problema: como a vida interior pode ditar com precisão sua forma à música? Ou melhor, o que é apenas a outra face da questão: como a expressão musical pode se manifestar *com clareza* na forma dessa vida interior? Um semelhante problema não poderia ser posto ao músico durante a rápida desenvoltura da sua arte, enquanto ele deve rogar pela conservação da música aumentando seus recursos técnicos. Hoje, esses recursos acumulados ultrapassam em muito o máximo necessário ao jogo arbitrário das formas musicais por elas mesmas. Também o músico teve que vir ante o poeta dramático cuja linguagem não era mais suficiente às nossas necessidades de expressão: com Beethoven a música tocou o drama; Wagner completou a obra consumando a união do poeta e do músico e resolveu assim o problema. Enfim, o poeta pôde exprimir a vida interior dos seus personagens e o músico se livrar sem medo à expressão dessa vida já que dela ele recebe sua forma.

O drama preenche as condições atualmente indispensáveis à existência da música provendo-a do meio para que ela se manifeste com clareza na forma da vida que dita sua expressão.

Nesse território novo, a música encontra-se estreitamente unida, não somente à palavra, mas também à porção do drama que a realização cênica apresenta aos olhos. Portanto, deve ser possível fazer uma abstração do seu papel expressivo e considerá-la momentaneamente na sua ligação com a encenação.

Desse ponto de vista exclusivamente representativo, o que pode ser a música?

Nós percebemos melhor o que ela representa em um gênero especial de espetáculo, a pantomima, na qual a mudez do ator deixa a música e a encenação mais claramente em foco. Aqueles que se ocuparam da pantomima sabem que a música estabelece sua duração e sua ordem sequencial. Sem dúvida, em uma categoria inferior desse espetáculo, o músico deve fornecer apenas os ritornellos repetidos tantas vezes quanto a duração dos diversos episódios o exige, e a música então figura apenas como um acompanhamento agradável do espetáculo, como no circo ou na quadrilha. Mas, na pantomima, propriamente, a música dita a duração e a ordem sequencial dos episódios, e o espetáculo deve

moldar-se sobre ela com uma precisão matemática. Podemos então afirmar que na pantomima a música mede o tempo — representa a vida pela duração — já que a vida cênica não obedece à vivacidade ou a indolência dos atores, mas sim aos diversos lapsos de tempo que a música preenche, e isso até os mínimos detalhes. Segue-se que adicionando o canto da ópera à música pura da pantomima, nós não mudamos nada na ligação da música com a encenação. Mesmo quando na ópera essa alteração na duração ordinária da vida não é de maneira alguma motivada por uma intenção dramática suficiente, a música mede apesar disso o tempo como na pantomima; só que de uma forma menos evidente porque ela o faz de forma abusiva.

Consideremos agora o drama do poeta-músico. Nós vimos que nesse drama a música encontra sua forma no objeto da sua expressão. Isso é o mesmo que dizer que a duração musical é fixada pelo próprio drama; de forma que, do ponto de vista representativo, a música no drama do poeta-músico não mede mais somente o tempo, não é mais apenas uma duração no tempo, mas ela é *o próprio tempo*, pois sua duração faz parte integrante do objeto da sua expressão.

Essa afirmação paradoxal necessita, sem dúvida, do apoio de argumentos mais sólidos para se sustentar. Vou me encarregar de fornecê-los. Para realizar uma concepção dramática qualquer, o poeta deve combinar os diversos artifícios do seu ofício com tanta medida e atingir tal harmonia que a forma da qual se serve desaparece diante da evidência da sua comunicação. O drama adquire assim, durante sua representação, uma vida orgânica que não deixa espaço para a análise. O poeta que emprega apenas a palavra faz apelo apenas ao nosso entendimento. A vida da sua obra torna-se então orgânica por meio de uma continuada reconstituição da parte do espectador. Essa reconstituição não pressupõe a análise dos meios empregados pelo dramaturgo; apenas resulta do fato de que a ação dramática é apresentada pela palavra, a mímica apenas pela sua *aparência* e as emoções somente pelos seus *resultados exteriores*. Ora, a vida, enquanto espetáculo cotidiano, justamente nos fornece apenas essas aparências; nós estamos então habituados a esse trabalho de reconstituição que se tornou inconsciente, e nós podemos participar da vida orgânica do drama falado sem nos aperceber do papel ativo que nós realizamos.

O poeta-músico, graças à música, não nos apresenta mais somente o resultado das emoções — a aparência da vida dramática — mas sim as próprias emoções, a vida dramática em toda a sua realidade da maneira como nós apenas podemos conhecer na maior profundidade do nosso ser.

O trabalho de reconstituição não existe mais; cada personagem nos é apresentado, no grau do seu interesse dramático, como uma parte de nós mesmos.

Não obstante, a música, esse meio todo-poderoso, para exprimir, assim, a vida da nossa alma, deve dar à forma que ela recebe uma *duração* diferente daquela que nós conhecemos no espetáculo da vida cotidiana; de maneira que, para saborear sua expressão, nós temos que nos transportar tão bem dentro dessa nova duração que, momentaneamente, nossa vida pessoal se transponha por inteira para responder às emoções do drama. Pois essa divergência, para a qual nossas faculdades receptivas se acomodam muito bem enquanto ela concernir apenas ao tempo, traz, na realização cênica, alterações tão sensíveis nas proporções exteriores que nós não poderíamos aceitá-las se a expressão da

qual elas resultam não encontrasse sua suprema glorificação no nosso próprio coração.

A música, no Drama musical, do ponto de vista representativo, não é, portanto, uma duração no tempo, ou seja, uma medida fictícia de tempo em cena para espectadores que vivem em uma outra duração na sala, mas é o próprio *Tempo*.

Nós veremos mais tarde as vantagens estéticas consideráveis que esse fato traz.

## Capítulo II - A música e a encenação

### Princípios teóricos

Nós vimos que é preciso um princípio regulador à encenação para lhe dar o grau de meio de expressão dentro obra do dramaturgo.

A encenação, como toda combinação no espaço com variação no tempo, pode reduzir-se a uma questão de proporção e de ordem sequencial. Seu princípio regulador deve então ditar as proporções no espaço e a sua ordem sequencial no tempo, uma dependendo da outra.

No drama, é o poeta que parece poder ditar essa proporção e essa continuidade pela quantidade e a ordem sequencial do seu texto. Contudo, é apenas aparência, ele não pode ditá-las, pois o texto não tem uma duração fixa em si mesmo, e o tempo que esse texto não ocupa fica sem medida possível. Mesmo tomando nota no cronômetro da duração da palavra e do silêncio, essa duração encontrar-se-ia ditada apenas pela vontade arbitrária do autor ou do encenador, sem *necessariamente* derivar da concepção primeira.

As únicas quantidades e ordens sequenciais dadas pelo texto do drama são insuficientes para ditar a encenação.

A música em contrapartida fixa não somente a duração e a continuidade do drama, mas, nós o vimos, deve ser considerada do ponto de vista representativo como sendo ela própria o tempo.

O poeta-músico possui, portanto, o princípio regulador que, derivando da concepção primeira, dita a encenação peremptoriamente, segundo a necessidade, sem passar novamente pela vontade do dramaturgo, e esse princípio faz parte integrante do seu drama e participa da sua vida orgânica.

A encenação atinge assim, no drama do poeta-músico, o grau de um meio de expressão, mas deve-se ressaltar que ela só pode atingi-lo nesse drama.

Através da representação do drama, a música é transportada para o espaço e adquire uma forma material, a encenação, que satisfaz, não mais apenas ilusoriamente no tempo, mas sim *efetivamente* no espaço, a necessidade de forma tangível que ela procurava antes satisfazer em detrimento da sua própria essência. Esse espaço de certa forma musical, a encenação da obra do poeta-músico, mostra-se muito diferente daquele onde o poeta sozinho procura realizar sua ação dramática; e já que é a música que cria esse espaço, é da música que nós receberemos todas as informações que queremos sobre esse ponto.

Nós provamos logicamente que a duração musical aplicada a um espetáculo se transporta para o espaço, sem talvez realmente compreender *como* a música pode fazê-lo. Como o objetivo do presente estudo não é nada menos do que essa transposição e o estudo mi-

nucioso das suas conseqüências, nós vamos abandonar a argumentação mais ou menos abstrata que nos prestou alguns serviços até agora e tentar, por meio de elementos conhecidos, a evocação de um espetáculo do qual nada ainda pode nos fornecer o exemplo.

No drama falado, o drama onde o poeta usa apenas a palavra, é a vida cotidiana nas suas aparências exteriores que fornece aos intérpretes os exemplos de duração e de ordem sequencial para a interpretação. O ator deve observar minuciosamente nele mesmo os resultados exteriores dos movimentos da sua alma, depois frequentar espécies de pessoas muito diferentes, observar da mesma forma seus ritmos para deduzir os motivos ocultos e exercitar-se a reproduzi-los no que elas tem de mais típico, e, por fim, aplicar com tato esses conhecimentos às situações que o poeta fornece.

Sem dúvida, a quantidade do texto permite ao autor impor aproximadamente ao seu intérprete a duração do seu papel; mas é justamente nessa duração aproximada que o ator verte em seguida as proporções que a vida lhe ensinou. Pois a significação e a quantidade do poema dramático só podem sugerir sua mímica e suas evoluções sem poder ditá-las formalmente.

No drama do poeta-músico, o ator não recebe mais somente uma sugestão para seu jogo, mas também as proporções exatas que ele deve observar. Ele nem mesmo pode trazer, nas proporções definitivamente fixadas pela música, as variações de intensidade que a vida lhe ensina, pois essas variações estão contidas igualmente na expressão musical. A quantidade e o sentido do texto poético musical (termo pelo qual eu compreendo a partitura completa do drama) representam então *a vida* para o intérprete dessa obra de arte; e, da mesma forma que o ator no drama falado deve adquirir a flexibilidade necessária para reproduzir os elementos que sua experiência da vida cotidiana lhe fornece, o ator, no drama do poeta-músico, deve adquiri-la para obedecer às ordens formais que a vida contida na partitura impõe-lhe diretamente.

Nós vemos, então, como a música se transporta sobre a cena na mímica dos personagens e nas suas movimentações.

Mas como ela pode se transportar na pintura, na iluminação e na disposição das telas?

Para nos convencer de que ela o faz igualmente, é indispensável caminhar mais adiante no misterioso domínio da expressão musical.

Quando no drama falado um ator vem nos dizer, por exemplo, que ele sofre ao lembrar-se de uma felicidade perdida, ele só pode comunicá-lo diretamente pela suas expressões físicas, pois suas palavras apenas especificam se está presente o objeto desse sofrimento, completando, assim, o sentido do espetáculo sem *exprimir* o seu conteúdo. Os gestos e as movimentações só têm sentido se sustentados pelo conteúdo do texto, seja como simples constatação de uma situação material, seja como resultado significativo do sofrimento íntimo do personagem. É, portanto, evidentemente, a expressão física que, especificada pelo texto, nos comunica mais diretamente o estado de alma que é importante que nós sintamos, e os outros meios representativos a ela são subordinados. Assim, a questão da visualidade no drama falado consiste, em primeiro lugar, em permitir à maioria do público perceber com exatidão as expressões físicas dos atores.

Se o ator no drama do poeta-músico quiser nos comunicar o mesmo sofrimento, de que meios ele dispõe? A música, por uma combinação sinfônica qualquer, exprime o

objeto da sua lembrança, e em acentos tão precisos que antes de saber que é o fato de se lembrar da felicidade perdida que é doloroso, nós sentiremos dolorosamente e por nossa própria conta a perda dessa felicidade; de forma que a expressão não tem mais obrigatoriamente a necessidade do personagem para nos atingir. Além disso, o ator, deixando que a música pinte para nós as imagens que o faz sofrer, poderá guardar seu sofrimento no fundo da sua alma e nos exprimir os sentimentos que dizem respeito apenas à sua existência presente. E ainda assim, a música o apoia, não somente pelo efeito de contraste, mas também exprimindo com tanta precisão o momento presente quanto a lembrança do passado. Sua união com a palavra o permite fixar a expressão da felicidade da mesma forma como quando essa felicidade ainda estava presente; a palavra pode agora deixar essa expressão verter em pura música e unir-se de novo ao poema para fixar a expressão do instante que o espetáculo indica.

O ator assim mergulhado na atmosfera da sua vida interior, ou seja, na música, não tem mais um papel tão importante quanto o ator do drama falado. Ele sabe que nós podemos abdicar momentaneamente do seu intermédio para conhecer seu sofrimento; ele até mesmo desconfia que nós o conhecemos melhor do que ele. No drama falado, a presença do ator é a condição absoluta de qualquer comunicação e possui por isso uma importância representativa totalmente anormal, como o provam as exigências de visualidade que nós já mencionamos. O ator, no drama do poeta-músico, não é mais o intermediário único e supremo entre o poeta e o público; mas sim um dos meios de expressão nem mais nem menos necessário do que os outros elementos constitutivos do drama. Não tendo mais que “tomar a palavra”, ele recua e se coloca entre os seus iguais — os diversos meios poético-musicais e representativos — pronto para seguir as ondulações que a importância momentânea de um ou de outro causaria no seu alinhamento. Ele faz, portanto, parte de um organismo e deve se submeter às leis de equilíbrio que regem esse organismo. Nós vimos que a música lhe impõe sua mímica e suas movimentações. Nós vemos agora que estas não são mais fatores isolado na cena, de forma que a música se transporta *pelo intermédio do ator* para o tablado inanimado.

Mas, dir-me-iam, como apenas a mímica do ator, e suas poucas movimentações, podem ditar as proporções da cenografia? O ator, no Drama musical, deve perambular por todo o lado em cena?

É indispensável adquirir, agora, o conhecimento dos elementos *técnicos* dos quais é composto o tablado cênico. Eu me esforçarei para apresentá-los de uma forma que possa ser abordada pelo mais leigo nesse assunto.

O tablado cênico inanimado (termo pelo qual eu compreendo todo o material cenográfico exceto os personagens) pode reduzir-se a três fatores: a Iluminação, o Arranjo espacial (ou seja, a maneira de dispor o material cenográfico no espaço vazio da cena) e a Pintura. Quais seriam as suas relações recíprocas?

A cenografia pintada deve estar disposta de maneira que a luz nela incida vantajosamente; o arranjo espacial serve então de intermediário entre a pintura e a iluminação; mas ele precisa por sua vez que a iluminação torne a pintura bem visível, senão, o arranjo das telas no espaço não estará suficientemente motivado; e a iluminação não pode prescindir da pintura em relação ao arranjo espacial, pois seu objetivo ao incidir sobre

as telas é justamente o de dar um motivo à disposição destas através da sua sujeição à pintura. A igualdade de relações parece perfeita. No entanto, não o é. A iluminação e a pintura sobre telas verticais são dois elementos que, longe de se enriquecerem mutuamente por uma subordinação recíproca, excluem-se inexoravelmente. A disposição das telas pintadas que compõem a cenografia necessita que a iluminação esteja unicamente ao seu serviço, para tornar visível a pintura, o que não corrobora com o papel ativo da luz, sendo-lhe até mesmo contrário. O arranjo espacial, pelas suas combinações no espaço, pode prover à iluminação um pouco da sua atividade, mas não sem grandes prejuízos à pintura. Se introduzirmos o ator na cena, a importância da pintura de repente se encontra totalmente subordinada à importância da iluminação e do arranjo espacial, pois a forma viva do personagem não pode ter contatos e, conseqüentemente, relações diretas com os objetos que estão pintados nas telas.

Dos três fatores aos quais se reduz o tablado inanimado, qual deles é submisso às mais estreitas convenções? A pintura, sem dúvida; pois ela é não somente incapaz de fornecer sozinha qualquer atividade, mas ainda ela perde o seu significado na medida em que o resto da cenografia toma parte ativa no espetáculo, ou seja, na medida em que a iluminação e o arranjo espacial se tornam, em relação a ela, superiores. A iluminação — do ponto de vista do seu papel ativo e fazendo abstração da evidente necessidade de iluminar um espaço obscuro — pode ser considerada como a mais poderosa, pois ela está submissa a um mínimo de convenções, apenas perceptíveis, e comunica assim livremente a vida exterior na sua forma mais expressiva.

Essa flagrante inferioridade da pintura em matéria de representação parecerá sem dúvida estranha a muitos leitores, pois nossos espetáculos modernos, longe de levá-la em consideração, parecem antes negá-la sistematicamente e sacrificar tudo em virtude do efeito das telas pintadas.

O que, então, pôde levar esse elemento a tomar um lugar tão considerável e a entrar por isso o desenvolvimento dos elementos cuja atuação é muito mais essencial?

Duas causas muito distintas: a natureza do drama falado e a ópera.

A pintura da cenografia tem como objetivo essencial apresentar aos olhos o que nem o ator, nem a iluminação, nem o arranjo espacial podem realizar. Se ela se desenvolveu desmesuradamente no drama falado, a razão é que o público tinha necessidade de indicações que somente ela podia fornecer.

Acontece que as leis da óptica e da acústica, cuja união constitui a convenção cenográfica, não permitem que seja realizado sobre a cena o lugar das ações dos atores com a mesma verdade plástica que a linguagem destes últimos. É que é preciso recorrer a *Signos* que não podem ter nenhum contato direto com o ator e se dirigem apenas ao público como um tipo de hieróglifo aperfeiçoado cujo significado seria evidente. O papel atual da pintura no teatro consiste em colocar esses hieróglifos em uma vitrine.

Poderiam me objetar que a ilusão, tão admiravelmente administrada pelos pintores de cenografia, vale bem a pena ser considerada. Essa ilusão só tem valor artístico se ela cumprir o seu objetivo que é o de criar um ambiente, uma atmosfera viável sobre a cena; ora, qualquer um sabe que ao entrarem os personagens a mais bela cenografia se torna repentinamente uma vã combinação de telas pintadas, a menos que sacrifiquemos tudo

ou uma parte desses hieróglifos para favorecer o papel ativo da luz.

Foi então a natureza do drama falado que forçou a pintura cenográfica a se desenvolver além da medida. Nos nossos dias, onde as necessidades de expressão são consideráveis, o poeta se vê obrigado a trocar pela sugestão cenográfica o que somente a música podia lhe dar. Disso resulta um desacordo constante entre as pretensões do espetáculo e o real conteúdo do texto dramático, e os atores oscilam lamentavelmente entre um tipo de tablado vivo articulado e uma comédia de salão com uma cenografia ridícula.

Se o poeta sacrificar o signo pintado, favorecendo da luz ativa, ele se privará de uma noção que nada no seu drama pode compensar, contanto que propriamente o texto não forneça essa noção; ora, mudando o texto, ele tira dos atores a vida representativa que clama pela atividade da luz; é então legítimo que o poeta renuncie à vida de um espetáculo que prejudica a integridade do seu texto e que ele prefira o emprego dominante da pintura.

As origens e o desenvolvimento da ópera explicam suficientemente por que a encenação desse gênero se desenvolveu sem motivos dramáticos e pela simples satisfação dos olhos. Essa satisfação sendo guiada apenas pelo desejo de espetáculos sempre mais maravilhosos, e as uma vez que as convenções cênicas colocaram um limite muito severo à realização plástica, foi preciso recorrer à pintura. O público se acostumou ao esforço de transposição que as telas verticais e a falta de luz ativa necessitam; ele tomou gosto pela apresentação da vida por signos cujo manejo permitia uma liberdade muito grande na escolha dos temas e sacrificou a verdadeira vida, que só a iluminação e o arranjo espacial podem proporcionar, pela necessidade de ver *indicado* muitas coisas sedutoras.

A medida pela qual o drama falado e a ópera confundiram suas encenações é de interesse apenas histórico; então, não nos deteremos nisso e constataremos apenas que essa influência recíproca persiste ainda atualmente, tanto que um princípio cenográfico comum os une na mesma convenção. Esses Hieróglifos são signos que a pintura cenográfica parece encarregada a fornecer e são a base de toda a encenação atual. Que emprego eles encontrarão no drama do poeta-músico?

Pela observação técnica dos três fatores que constituem o tablado inanimado, procuramos nos convencer de que a música se transporta não apenas na mímica e nas movimentações do ator, mas também no tablado inanimado por inteiro. Constatamos as relações entre esses três fatores, de onde resultou uma inferioridade da pintura em relação à iluminação e ao arranjo espacial. Apesar dessa inferioridade, é a pintura que, na encenação atual, é a principal autoridade. A natureza do drama falado e da ópera nos deu a razão desse estranho desenvolvimento. Resta-nos ver o emprego que o poeta-músico deve fazer desses três fatores se ele quiser obedecer às injunções da música, assim notará-se naturalmente como a música se transporta para o espaço da cena.

Tudo o que, no tablado inanimado, destaca se da pintura com o objetivo de se relacionar diretamente com a pessoa do ator se chama a *Praticabilidade*.

Os acessórios, móveis ou objetos, são praticáveis ou não o são; isso é apenas uma parte secundária da praticabilidade. Seu principal objetivo é especificar o arranjo espacial em detrimento do signo fornecido pela pintura; ou, em outros termos, acomodar a forma *fictícia* do tablado inanimado de maneira a aproximá-lo o máximo possível da forma *real*

do ator; o que só pode ser feito diminuindo mais ou menos a importância e a quantidade dos signos irremediavelmente fictícios que a pintura apresenta sobre telas verticais. A praticabilidade coloca o ator em relação direta com o drama, fornecendo assim ao arranjo espacial um meio material de se relacionar com ele.

Resulta disso que quanto mais a forma dramática é capaz de ditar com precisão o papel do ator, mais o ator terá o direito de impor as condições ao arranjo espacial por meio da praticabilidade, e, por consequência, mais acentuado será o antagonismo do arranjo espacial em relação à pintura, já que esta, por natureza, é oposta ao ator e impotente para preencher qualquer condição que emane diretamente dele. Esse antagonismo do meio representativo mais próximo do drama, em relação ao elemento inferior que fornece o signo inanimado, reduz unicamente pela sua força dinâmica a importância da pintura. A iluminação, estando livre de uma grande parte da sua responsabilidade para com as telas verticais, recupera a independência a qual ela tem direito e entra em atividade ao lado do ator.

O Drama musical é a forma dramática que dirige com mais precisão o papel do ator; é até mesmo o único drama que pode fixá-lo rigorosamente em todas as suas proporções. É, pois, o único que autoriza o ator a determinar por meio da praticabilidade as relações do arranjo espacial com a iluminação e a pintura e a comandar assim, através do seu papel, toda a economia representativa. Ora, é a música que fixa originariamente, pela sua duração, o papel do ator, de forma que essa economia já se encontra contida na concepção primeira do drama. A música inclusive não está apenas fora do alcance do encenador, mas também do ator e de certa forma até mesmo do autor.

A necessidade orgânica, que é a condição absoluta da integridade de uma obra de arte, atinge assim o seu mais alto poder no drama do poeta músico.

O leitor compreenderá agora que a música não se transporta para a cena com a evidência material que ele talvez tenha suposto. A música apenas está unida de forma mais íntima aos elementos representativos por leis indissolúveis.

Em resumo: uma concepção dramática que para se manifestar precisa da expressão musical pertence ao mundo oculto da nossa vida interior, já que essa vida só pode *se expressar* através da música e a música só pode exprimir essa vida. O poeta-músico, por consequência, extrai sua visão do próprio seio da *Música*. Esta, através da linguagem falada dá à vida interior uma forma dramática clara que é o texto poético-musical, a *Partitura*; esse texto impõe ao ator seu papel, já vivo da sua vida definitiva, da qual ele só tem que se apropriar. As proporções desse papel impõem condições formais à criação cênica por meio da *Praticabilidade* (o ponto de contato entre o ator vivo e o tablado inanimado); o Arranjo espacial da cenografia dependerá do grau e da natureza dessa praticabilidade. E, por sua vez, esse arranjo espacial determinará a iluminação e a pintura.

Essa hierarquia, como vemos, é constituída organicamente: a alma do drama (a música) comunica a sua vida e determina, pelas suas pulsações, os movimentos de todo o organismo, nas suas proporções e na sua ordem sequencial. Se um dos fatores intermediários vem a faltar, a vida musical escorre pela brecha sem conseguir chegar mais adiante. É possível que hajam casos nos quais a intenção dramática exigiria uma tal mutilação. A vida do drama cuja natureza é imortal não será menos evidente. Apenas ocorrerá que

todo esforço tentado para animar a extremidade para qual a vida se retirou será apenas uma galvanização sem relação possível com o centro vital. Fato é que a forma representativa não pode prescindir do ator, visto que ele é o único intermediário entre a partitura e essa forma. Então, uma vez que o ator é invocado, a existência do drama fica assegurada e o emprego dos outros fatores representativos fica ao bel prazer do texto poético-musical.

Assim como os princípios teóricos que dizem respeito a natureza da ação no Drama musical trazem, para o dramaturgo, consequências técnicas bastante graves no emprego dos meios poéticos musicais, e cujas existências não podiam ser prevista antes do próprio princípio dramático, da mesma forma, resulta da hierarquia representativa, que determina a partitura passando pelo ator, uma reviravolta dos procedimentos técnicos atuais que nenhuma fantasia arbitrária poderia provocar. O que, portanto, distingue essas duas reformas é que a descoberta dos princípios que regem a primeira é a consequência natural de um poder de expressão superior às formas dramáticas existentes, enquanto que a constatação de uma ordem hierárquica entre os fatores representativos resulta simplesmente da observação. De forma que a realização material dessa ordem não demanda em seguida nenhum poder criativo independente. Sem Richard Wagner a presente pesquisa não existiria, já que sem ele não teríamos nenhum meio de saber empiricamente qual é o alcance da música no drama. As circunstâncias particulares que impediram esse revelador incomparável de prosseguir logicamente com as consequências da sua criação até a forma cênica, e a influência dessa lacuna sobre a concepção dos seus dramas, serão tratados em detalhes na segunda parte da presente obra. Mas aqui, antes de estudar os resultados técnicos trazidos pela hierarquia representativa, devo advertir o leitor que os dramas de Richard Wagner não podem servir de exemplo para o emprego normal dos fatores representativos, que fazem o objeto do próximo capítulo. Contudo, apenas comprovarei essa afirmação na segunda parte desta pesquisa; o formidável poder de expressão que os fatores representativos nos revelaram independe, na sua essência, das suas várias formas acidentais, e, através dessa qualidade eles poderiam muito bem nos influenciar neste trabalho, mas sem todavia nos fornecer a vantagem de uma aplicação imediata.

## Resultados técnicos

### Introdução

Os fatores constitutivos do Drama musical formam dois grupos muito distintos: de um lado os sons, as palavras e suas transmissões pelo conjunto dos atores e dos instrumentos da orquestra; do outro, a encenação.

Fora do drama, a existência dos primeiros não tem analogia com a vida comum ideal que o poeta-músico lhes confere. Enquanto que a forma viva e móvel do corpo humano, as variações de superfície no espaço, a luz e a cor são, ao serem reunidas, o nosso espetáculo cotidiano. Nada pode mudar nem desnaturar a expressão desses fatores; e mesmo que a música os evoque em uma combinação artificial, ela toma das suas vidas independentes só o que lhe é necessário para se transportar no espaço: ela não lhes dá vida, mas apenas suas proporções.

A virtuosidade necessária ao dramaturgo no emprego dos procedimentos poético-musicais não constituirá, portanto, só por ela mesma uma partitura viva; pois a virtuosidade só tem existência legítima se subordinada sem reservas a um princípio superior, e, para o texto poético-musical, é o objeto da expressão, a *ação* que é particular ao Drama musical, que comanda sua feitura. Contudo, os elementos da encenação já estão, pelo seu emprego no Drama musical, em tal subordinação; sua natureza é, portanto, de obedecer, e por isso eles devem adquirir o mais alto grau possível de virtuosidade. Isso quer dizer que eles terão de se desenvolver isoladamente? A forma e a cor poderiam fazê-lo, como fez a luz? A menos que eles sejam imobilizados em um procedimento *fictício* (pintura, escultura, arquitetura, etc.) que os afastaria definitivamente do ator, não há experiência de virtuosidade possível para cada uma delas fora da sua vida em comum. Só a forma viva do corpo humano é suscetível de desenvolvimento independente e por ela mesma.

O estudo técnico dos procedimentos representativos divide-se, então, por sua vez, em duas partes: 1) o ator, a forma animada do corpo humano; 2) o tablado inanimado, os fatores inertes e manuseáveis.

A virtuosidade do ator do Drama musical consiste na aquisição de uma flexibilidade anormal, ou seja, independente não somente do seu temperamento particular de indivíduo, mas ainda das proporções que lhe são comuns como a todos os seres humanos; ela é, então, uma abstração feita dos estudos elementares de dicção e de canto, uma ginástica, no sentido mais elevado da palavra, que deve permitir ao ator obedecer às injunções do texto poético-musical. A virtuosidade parece mais complexa para o tablado inanimado; conquanto, sua natureza é infinitamente mais simples que a do ator já que ela não encontra resistência viva, mas somente a inércia natural dos objetos. O manuseio destes, sendo facultativo, não é mais do que um assunto de proporções e essas proporções, por estarem mensuradas, demandam apenas o conhecimento tão exato quanto possível das diversas maneiras de reduzir os elementos da nossa visão cotidiana em artifícios correspondentes aqueles do poeta-músico.

Uma vez obtidas essas duas virtuosidades (e nós estudaremos como se pode fazer isso), quem, então, vai colocar em jogo sua atividade latente? Teoricamente é a partitura que se encarrega disso, mas mesmo que ela o faça efetivamente, não é ela que tem o poder de animar o mecanismo cênico ou de convencer o ator.

De um lado, a existência ainda não manifesta do drama nas páginas da partitura, do outro, o ator em pleno controle dos seus meios pessoais e a maestria do encenador sobre os outros fatores representativos, tudo isso não é ainda a Representação do drama. Pois o ator pode não compreender as injunções do texto poético-musical e, por consequência, falsear as proporções, de tal maneira que esse texto não se transporte nem mesmo até ele próprio. O encenador, não recebendo do ator as proporções, compõe então seu tablado arbitrariamente, ou melhor, conhecendo, da sua parte, as verdadeiras proporções do papel, prepara o meio legítimo, mas do qual o ator não tem consciência. Faço aqui abstração de que tanto um quanto o outro podem não gostar do texto do dramaturgo.

É então indispensável que a partitura contenha uma transcrição das ordens do texto poético-musical em uma linguagem acessível ao primeiro que ler, ou seja, dirigindo-se ao entendimento mais elementar. A parte essencial dessa transcrição diz respeito ao ator e,

como a notação poético-musical do seu papel opera por meio dos signos convencionais da música e da língua escrita, será preciso encontrar procedimentos de notação representativa que possam corresponder aos nossos olhos. Signos gráficos, cujo objeto é puramente técnico, são acessível a todos desde que uma convenção seja adotada; basta estudar a língua. Talvez seja possível dar-lhes uma forma que contenha implicitamente, mas de uma maneira evidente, as consequências essenciais do papel do ator para o tablado inanimado. Um sistema hieroglífico parece para isso totalmente apropriado; e o desenvolvimento das ciências elétricas, cujo grande número de possibilidades atuais não consegue encontrar aplicações sérias na nossa civilização utilitária, colocará provavelmente à disposição do poeta-músico recursos que só ele pode fazer uso.

É impossível prever ou inventar um tal sistema; é da necessidade que ele deve nascer. Ora, como a existência normal do Drama musical não pode prescindir disso, o encargo de tal criação fica nas mãos de poetas-músicos de tempos vindouros. Esses tempos problemáticos e as condições que parecem necessariamente regê-lo não podem ser tratadas antes do estudo dos dramas de Richard Wagner do ponto de vista cênico. Consagrando a este estudo a última parte desta obra, eu retomarei o assunto da notação representativa e das consequências inevitáveis de uma tal obrigação sobre o texto poético-musical propriamente ditog. Basta para o momento distinguir claramente os resultados técnicos atrelados aos princípios teóricos que antecedem as consequências materiais propriamente ditas; consequências estas que só podem ser determinadas por um exemplo.

Para os princípios teóricos é exatamente o texto poético-musical que dita o emprego dos fatores representativos; mas quando chegamos à existência de tal ou tal drama, acontece que a responsabilidade material da encenação ainda assim recai sobre o dramaturgo porque a partitura não se utiliza de uma linguagem acessível a todos. Este último ponto de vista não exclui de forma nenhuma o primeiro; apenas, ele é empírico e o seu lugar não é, pois, no presente capítulo; eu, portanto, só posso mencionar sua existência até o ponto em que os dramas de Wagner nos permitirem determinar suas leis.

Que o leitor então, nas páginas que se seguirão, não considere o transporte efetivo da partitura sobre a cena como uma fantasia sem possibilidade prática: esse transporte é o *ato essencial* do poeta-músico; a maneira pela qual ele comunicará as ordens da partitura para o entendimento leigo é um fato secundário, cuja possibilidade apenas é considerável se o ato essencial for cumprido.

Para estabelecer a hierarquia representativa imposta pela música, tive que me servir dos elementos representativos nas suas formas já conhecidas. Essa terminologia tem apenas um valor aproximativo.

Mas como está amarrada aos elementos cenográficos atuais uma forma tangível que, impondo-se à imaginação do leitor, desnaturaria completamente a evocação que me é importante comunicar, eu devo, primeiro, destruir um dos pressupostos mais profundamente enraizados em matéria de teatro, e ainda mais vivo, pois ele é apoiado — ou parece sê-lo — pelo princípio de toda nossa encenação. Esse pressuposto é a necessidade que temos de procurar a *Ilusão cênica*.

## A ilusão cênica

Em um drama, tal qual é o drama recitado, no qual os meios empregados pelo autor não abrangem todas as nossas faculdades, cada um desses meios pode se desenvolver em um espaço indeterminado, ou seja, em um espaço que não é necessariamente delimitado pelo lugar ocupado pelos outros fatores. Nessas condições, a encenação, que de outra forma não poderia participar realmente da vida orgânica da obra, não pode nem mesmo assumir perante o público uma forma realmente expressiva. Isso porque os espectadores têm necessidades e gostos muito diversos e sem o princípio regulador da música não é possível impor a todas essas individualidades a mesma visão. É preciso então procurar o que os espectadores podem ter em comum nas suas maneiras de ver, e reproduzir convencionalmente essa maneira comum na cena. Ora, acontece que se fizermos abstração das quantidades variáveis de sensibilidade que nossos olhos podem ter para o espetáculo do mundo exterior, resta-nos apenas a constatação de um espaço cuja disposição dos objetos nos é conhecida pelo hábito que nós temos de ir de um aos outros e de conhecer assim as noções de distância e de proporção que a perspectiva tende a nos esconder; a esses objetos nós associamos a cor, e a luz apenas os torna mais ou menos visíveis.

Essa maneira de ver — que evidentemente é aquela de não *ver* nada — é a única que é comum a todo mundo. Ela restringe para uns o uso que fazem dos seus olhos enquanto que, para os outros, ela corresponde somente ao sentido do toque, ou seja, à uma constatação cuja sentido prático não tem relação direta com a imagem que seus olhos contemplam. É a necessidade de tal visão que é importante satisfazer, e é através da *ilusão cênica* que procuramos fazê-lo.

Um espetáculo dramático cuja encenação não apresentasse manifestamente a procura dessa ilusão pareceria um contrassenso à maioria das pessoas; e isso é válido, pois bem sabemos que se o encenador não recebe do dramaturgo as condições formais do seu trabalho, é o público que deve fornecê-las. A convenção cênica não é, então, apenas motivada pelas formas dramáticas e suas possibilidades de execução, mas também pelo fato de que o público cria uma média dos gostos e das necessidades de todos os indivíduos que o compõe para impor ao espetáculo suas condições formais, e essa média não pode ultrapassar, como nós acabamos de ver, a visão mais elementar das coisas.

Na arte, a ilusão de óptica não tem valor; pois a ilusão produzida pela obra de arte não serve para nos iludir sobre a natureza dos sentimentos ou dos objetos em relação à realidade, mas ao contrário, sua função é a de nos envolver de tal forma em uma visão estranha que essa visão pareça ser a nossa. Para isso um certo grau de cultura é indispensável; senão nossa necessidade de ilusão se desloca e é a aparência grotesca da realidade que para nós se torna o objetivo da arte.

A expectativa mais comum do público, portanto, será sempre que nós queiramos enganar seus olhos e proporcioná-los o que parece ao homem vulgar o maior dos deleites, isto é, a imitação mais fiel possível *daquilo que ele pode distinguir* no mundo exterior; e o drama evidentemente é, de todas as obras de arte, aquela que melhor justifica um tal desejo.

Nós vimos na primeira parte desta pesquisa como a necessidade de ver indicado cada

vez mais coisas sedutoras desenvolveu a pintura cenográfica em grande detrimento da iluminação. Nisso também a expectativa mais comum do público provou sua inferioridade; não contente em sacrificar a expressão artística pela viva ilusão de óptica, ele ainda sacrificou esta última pela natureza morta, pelo tablado inanimado. Essa ilusão tão apreciada somente é obtida se se renunciar ao espetáculo vivo, e o nosso olho foi a tal ponto enganado que a ilusão lhe parece perigosamente atingida se a atividade dos personagens ou da luz torna impossível a ilusão de óptica da cenografia; enquanto que se essa ilusão de óptica permanecer intacta nós passamos pelas mais ineptas inverdades da parte dos outros fatores.

Ora, já que não podemos mais manter os meios representativos sempre nas proporções únicas que a ilusão necessita e que se a ilusão é intermitente ela não existe, resulta disso que *ela é impossível*. O que nós chamamos com esse nome é, na verdade, ora uma ilusão de óptica cenográfica ora a atividade dramática dos personagens, mas não pode ser ambos ao mesmo tempo, pois, sem se excluírem mutuamente, essas duas ilusões não têm vida em comum.

No drama do poeta-músico, nenhum dos meios de expressão pode se extraviar, pois logo invadiria seu vizinho; uma vontade, superior a todos eles, mede de minuto em minuto suas variantes proporções; e essa flexibilidade extraordinária não tem nada a ver com a ilusão cênica já que esta, para existir, pede um comando não somente aos fatores representativos, mas também ao próprio dramaturgo. A encenação desse drama é um *meio de expressão*; a ilusão de óptica pode lhe ser útil como qualquer outra combinação material, mas não pode de maneira alguma nem determinar a sua forma, nem ser o seu objetivo.

Decorre desse fato capital que se o Drama musical libertou a música dos entraves cuja vida dos sons, pelo seu puro egoísmo, havia atrapalhado, a música, por sua vez, vem por uma indizível magia expandir nossa visão até o infinito, propondo uma existência superior a toda realidade cotidiana. Para ela o público é apenas uma única individualidade; ela não se preocupa com as necessidades e com os gostos, mas arrasta soberanamente essa individualidade para a sua vida rítmica; e essa violência, longe de ser uma lástima, preenche evidentemente os mais impossíveis desejos de uma humanidade que só consente em sair de si mesma para reencontrar-se; e onde essa humanidade poderia ver a sua imagem mais maravilhosamente refletida do que na expressão musical?

Nós percebemos, então, quão trágico é o conflito entre uma tal música e os espetáculos atuais quando procuramos aplicar um ao outro. Essas proporções latentes, que flutuam em toda música, tendem apaixonadamente a se concretizarem, mas nós permanecemos surdos a sua linguagem, apesar de estar explícita; nossa óptica de todos os dias nos parece superior ao mundo desconhecido que elas querem nos revelar; e, como as crianças, nós impomos condições a seres que sabem muito mais do que nós.

Mas a música é eterna; ela pode esperar e, na sua indulgência, distribuir logo suas beneficências reveladoras até o dia em que nós compreendermos que essa revelação, estendendo-se ao sentido formal dos sons, esclarece para sempre nossa humanidade.

O poeta-músico é assim *criador*; ele é até mesmo o único ser vivo que responde a esse título porque só ele nós impõe sua visão, seja qual for, e ele a encontra em um mundo superior àquele que nós carregamos para experimentá-la. Para ele o problema sempre

insolúvel que constitui a diversidade de maneiras de *ver* não existe mais: ele nos impõe a sua.

Ora, ele só pode fazer isso se despojar essa maneira de ver de tudo o que ela tem de pessoal, de acidental e que aluda ao seu organismo; e a música lhe dá o meio: ela transfigura a concepção da sua obra desde a sua origem e deixa passar apenas a mais pura essência no texto poético-musical. O que uma tal partitura apresenta em seguida para os olhos não poderia, portanto, conter nada que emane de uma convenção arbitrária; em vez de nivelar as diversas visões dos espectadores e de sacrificar assim seus elementos superiores para permitir aos menos sensíveis degustarem também o espetáculo, ela proporciona a todos indiferentemente uma visão *nova*. Visão cujo público não mais controla se é ou não oportuna por meio do seu próprio desejo, mas cujo público sente vividamente sua necessidade pela vibração que a música determina em todo o seu ser.

### O ator

Poderiam me objetar que mesmo se a ilusão não for realizada pelo tablado inanimado, o ator forçosamente a respeitaria pela sua existência física na cena, e que a harmonia que eu procuro estabelecer não parece levar em conta esse fato.

**358** Traduções A música, pela sua duração e suas proporções, altera, como vimos, a duração e as proporções que a vida fornece para o ator do drama recitado; além disso, a *duração* que ela dá à expressão do drama interior (isto é aos movimentos da nossa alma e aos resultados complexos desses movimentos) não corresponde à duração puramente reflexa que esse drama interior manifesta na nossa vida cotidiana. A forma física do ator assim se envolve em uma atividade fictícia que corresponde no seu organismo às necessidades da linguagem cantada.

Se a música não alterasse tão profundamente a duração natural da vida, ela também não poderia exigir que o ator renunciasse à sua atividade normal para se tornar apenas um meio de expressão; e se nós não estivéssemos persuadidos de que o mundo superior revelado pela música não é uma ilusão enganosa, mas sim uma *suprema ilusão* inacessível a qualquer análise, nós não teríamos nenhum direito e, por isso, nenhuma felicidade na transposição que ela causa no nosso organismo. Ora, é justamente essa transposição que, privando o ator da sua arbitrária vida pessoal, o aproxima dos elementos cenográficos manuseáveis; e esses elementos são obrigados pela música a fornecerem um grau de expressão tal que eles possam estar em contato íntimo com o ser vivo. A ilusão de óptica do tablado inanimado e a ilusão dramática que eram dois elementos irreconciliáveis, e que por existirem se destruíam reciprocamente, fizeram ambos os sacrifícios necessários à sua vida em comum e ganharam, assim, um poder que eles jamais teriam suspeitado. O que o ator perde em independência é transferido ao encenador para o uso dos fatores inanimados, e o que estes sacrificam em matéria de ilusão de óptica é comunicado ao ator pela atmosfera na qual eles o envolvem permitindo-o obter toda a expressão representativa que suportar.

A duração musical tem, portanto, uma importância estética considerável já que é somente através dela que a forma humana viva e *móvel* pode de fato participar da obra

de arte. Essa forma, em um meio correspondente às suas proporções, constituiria, sem dúvida, em si mesma uma obra de arte. A criação de um tal meio funcionou para o povo grego por causa de dois aspectos que os salvaram dos desvios inevitáveis que um desenvolvimento superior da expressão provoca. Um é o desenvolvimento elementar, ainda que perfeitamente harmonioso, dos seus meios de expressão, e outro o seu gosto natural por aqueles meios de expressão que se dirigem particularmente ao entendimento.

O maravilhoso poder que a música atingiu nos nossos dias torna impossível, até mesmo pela sua natureza, o papel artístico da forma humana nas suas proporções cotidianas. O grego tomava seu corpo por norma e fazia irradiar as suas luminosas proporções em toda a sua vida. Nós não podemos mais fazer como eles. Mesmo sem fazer alusão aos obstáculos complexos e intransponíveis que a nossa civilização opõe a um tal estado de coisas, a imperiosa necessidade da expressão musical (ela mesma um resultado dessa civilização) nos obriga a tomar essa expressão por norma. É, pois, na ficção que a música deve irradiar e criar assim o único meio onde o nosso corpo vivo pode assumir um valor artístico qualquer. Privado da música, esse corpo só pode servir de intermediário entre o poeta e o auditório, usando apenas a palavra e o gesto. Portanto, ele certamente não toma parte na expressão, mas somente a deixa passar mais ou menos bem. Acrescentemos o som musical à palavra e nós *veremos*, pelo estabelecimento de novas proporções, a forma viva se despojar do invólucro accidental da sua personalidade e tornar-se o instrumento consagrado de uma expressão comum a todo ser humano. A forma viva ainda não a encarna, mas já toma uma parte *visível* nessa expressão.

Ora, só a alteração na duração é capaz de operar uma tal metamorfose, pois a expressão, tomada como norma, apenas pode se comunicar à forma exterior emprestando-lhe proporções fictícias. Enquanto que um grau superior de intensidade, se ele não altera a duração, ou seja, as proporções, comunica à forma viva uma vida *pessoal* mais intensa, sem por isso espoliá-la do seu caráter accidental. Mas há ainda uma outra maneira de envolver a forma viva na expressão: comunicando-lhe as proporções elementares da música, sem o envolver necessariamente a palavra cantada, isto é, pela *dança*. Termo pelo qual eu não compreendo os divertimentos de salão e da ópera aos quais damos esse nome, mas sim a vida *rítmica* do corpo humano em toda a sua extensão.

Na dança, o corpo cria ficcionalmente para si uma atmosfera, e, para isso, ele sacrifica em favor da duração musical o sentido inteligível da sua vida pessoal — e ganha em troca a expressão viva das suas *formas*. O que a música pura é para o sentimento, a dança é para o corpo: uma forma ficcional que não leva em conta o entendimento para se manifestar. Aproximando-se da pantomima, a dança faz como a música pura quando esta se aproxima do drama: ela procura, apesar de tudo, dirigir-se na sua forma primitiva ao entendimento. É preciso, para que ambas realmente o façam, que a música permita que o sentimento se fixe através da linguagem e constitua assim o texto poético-musical e que a dança dê ao corpo sua vida inteligível sem tirar-lhe a expressão. Ora, a partitura precisa do ator e a dança, não podendo privar o ator da duração musical, única condição da expressão viva, deve então dar a essa duração uma tal sentido que o ator possa, por esse meio, dirigir-se ao nosso entendimento e reencontrar a vida inteligível que ele havia sacrificado à dança para a expressão das suas formas.

Assim, a dança e a sinfonia, partindo do mesmo ponto, tomaram duas direções opostas, uma procurando restringir seu conteúdo expressivo em favor da expressão do corpo humano como tal, e a outra, pelo contrário, procurando liberar-se das formas impostas por esse corpo para desenvolver a expressão só e por ela mesma...

Suas duas evoluções as levaram aos pontos opostos àqueles das suas partidas, isto é, ao Drama musical. E o círculo está definitivamente fechado.

O ator — que é sobre quem nós estamos tratando aqui — poderia tomar, para chegar ao Drama musical, o caminho que a sinfonia seguiu?

Evidentemente que não, pois a expressão livre e indeterminada não pode se comunicar com a forma viva assim como esta não pode ditar as proporções sinfônicas. Não há contato entre elas. Da mesma forma como a música teve de negligenciar a expressão plástica para atingir a expressão das emoções interiores, o ator deve negligenciar toda atividade passional para atingir a plasticidade latente que o dramaturgo espera dele.

É a dança que prepara o corpo humano para a expressão inteligível do Drama musical, desenvolvendo sozinha, e em proporções arbitrárias, as formas vivas, assim como a sinfonia o faz para os sons. A arte do ator para o drama falado é uma arte de imitação; esse ator provoca em sua alma emoções fictícias por um procedimento de reprodução simpática baseado na observação de si próprio e dos outros. Mesmo quando o texto do seu papel negligencia os detalhes acidentais e pessoais para ganhar uma significação mais geral e expandir a abrangência do fenômeno que o ator apresenta, as proporções que ele engrandece assim não se tornam menos indeterminadas. E, abandonando o terreno sólido da observação, o ator deve, contudo, conservar essa observação como norma. Isso se aplica até mesmo quando ele despoja a sua interpretação do ambiente contingente que gerava a sua intensidade e lhe dava um caráter convencional correspondente ao texto que esse ator evoca. Ora, os graus dessa convenção são variáveis, e é através de uma ginástica contínua que o ator conserva o conjunto do seu papel em desejável harmonia.

O objeto de uma tal ginástica não pode ser o desenvolvimento da forma em si, pois para o ator do drama falado a atividade dessa forma é uma *linguagem* que, apesar de trair os motivos interiores, não os exprime. Ao generalizar os motivos ocultos de uma ação, nós alteramos o caráter dos seus sintomas visíveis; a flexibilidade do ator consiste, portanto, em saber estabelecer uma exata *conexão* entre o caráter da ação interior e o caráter dos seus resultados reflexos: a execução de fato destes últimos só terá valor se essa conexão for precisa. A experiência material que ela pressupõe é um ato secundário. No Drama musical, o estabelecimento dessa conexão não está nas mãos do ator; a procura dos motivos interiores, a observação dos seus resultados reflexos e suas mil combinações dizem respeito apenas ao poeta-músico. É ele que fixa na partitura as quantidades *interiores* do seu drama (através da música), as quantidades *exteriores* (através da duração musical) e o grau de concentração ou de expansão da sua expressão (através do valor respectivo do texto poético e do texto musical). Dispondo assim livremente de meios que evocam a Vida, ele não pede aos fatores animados da sua representação uma atividade plástica (*gestaltend*), criadora de formas, como no drama falado, mas pelo contrário uma flexibilidade semelhante àquela da argila sob as mãos do modelador.

Se nós submetemos a forma humana viva ao império das emoções, reais ou ficcionais, da alma, suscitaremos nessa forma uma vida. Vida cujas proporções e a ordem sequencial de ação são determinadas pela conexão das emoções, reais ou ficcionais, com o sistema motor do organismo. Não é, portanto, através do estudo das emoções que o ator do Drama musical vai poder consumir seu sacrifício já que assim ele apenas desenvolve ainda mais e de maneira consciente uma forma de interpretação da qual ele deve desistir. Ao colocar-se entre as mãos do poeta-músico, ele não somente renuncia à composição do seu papel, mas também à emoção *natural* que o conteúdo desse papel, despojado da duração musical, pode provocar nele. O poeta músico comunica a emoção *por meio das formas anormais que ele impõe*: é apenas através das formas plásticas desenvolvidas na hora da expressão passional que a dança, indo ao encontro da sinfonia para criar o drama musical, pode receber a toda poderosa vibração.

Estes são os únicos educadores para o ator do Drama musical: o *canto lírico* e a *dança*. O primeiro permite desenvolver a dicção do ator em uma duração ficcional e sua voz sem depender da sinfonia; e o segundo o permite adquirir uma grande flexibilidade rítmica sem fazer apelo à sua vida passional. Quando, por esses dois meios, ele tiver atingido o máximo possível de “despersonalização” — quando o seu corpo obedecer espontaneamente às mais complexas combinações de ritmo e sua dicção se submeter às durações mais estranhas àquelas da sua vida interior — ele poderá se relacionar com os seus colaboradores representativos: o arranjo espacial, a iluminação e a pintura; e, assim, partilhar de suas vidas em comum. Estes três últimos fatores, por sua vez, devem poder lhe oferecer a mais alta média de perfeição; contudo, eles são inanimados e os artistas e técnicos que se encarregam de colocá-los em cena são tão desqualificados para determinar os exercícios do ator quanto este para comandar sendo seu próprio chefe os materiais deles: todos eles são apenas meios que esperam uma vontade superior para agirem.

Aquele que nós chamamos de “diretor” e cuja função atualmente consiste em dirigir o jogo de convenções já fixas, assume com o Drama musical o papel de um instrutor despótico para presidir a ginástica preparatória do tablado cênico. Ele se esforça para operar artificialmente a síntese dos elementos representativos com o fim de animar os fatores manuseáveis segundo o ator, cujo qual deve ter a independência definitivamente cortada. Seus procedimentos serão naturalmente um abarrotamento arbitrário; ele deve jogar *ficcionalmente* com o material cênico privando-se de criar ele próprio uma ficção. Além do mais somente um *artista* de primeira ordem pode preencher uma tal missão. Ele estudaria o jogo da sua própria imaginação para se despojar o máximo possível das convenções e sobretudo da moda. O objetivo essencial da sua direção será sempre convencer os membros do pessoal representativo que apenas as suas subordinações recíprocas podem produzir um resultado digno dos seus esforços. Sua influência deve ser de alguma forma magnética e análoga à de um Kapellmeister {chefe de orquestra} genial.

Quando o ator sentir a íntima dependência na qual ele se encontra com relação aos seus colaboradores inanimados, quando ele tiver dramatizado a despersonalização rítmica e passional, tiver consumado o seu sacrifício renunciando definitivamente ao seu protagonismo representativo em pleno conhecimento de causa, ele poderá enfim abordar o Drama musical. Não obstante esta será a única forma dramática na qual deverá atuar

em cena, sob pena de perder o fruto dos seus estudos. Todo drama falado, qualquer que seja o caráter, é um veneno direto para ele, pois a tendência a levar para dentro da ficção as proporções da sua vida interior já é tão constante, tão difícil de vencer, que um retorno intencional para essas proporções pode ser o bastante para tornar a luta impossível.

Não há transição possível entre os estudos preparatórios do ator e a sua presença efetiva no Drama musical. A argila não pode tomar uma forma plástica sem o polegar do estatuário; entre seu estado bruto e maleável, e a sua forma definitiva, para ela há apenas a vontade do artista.

É a vontade de um *poeta-músico* que evoca a vida no ator, sua interpretação diante do tablado inanimado; nenhuma outra vontade poderia fazê-lo sem destruir instantaneamente os meios expressivos e tornar o objetivo ilusório.

É possível uma educação tão exclusivamente *formal* atualmente? Os elementos dessa educação já estão em nosso poder? Infelizmente, a existência do poeta-músico é tão problemática quanto à dos seus intérpretes e à do seu público. Os elementos da obra de arte suprema estão lá: os sons, as palavras, as formas, a luz, as cores; Mas como provocar a faísca de vida que leva o dramaturgo à expressão, o ator à obediência, o espectador à introversão? Se um Richard Wagner só pôde nos dar o desejo infinito, e se para isso o seu todo poderoso gênio teve que se auto mutilar, sacrificar-se dolorosamente para a clareza da sua revelação, quem poderia preencher esse impossível desejo do qual ele nos responsabilizou como herdeiros?

Por enquanto nós consideramos os fatores representativos do drama unicamente do ponto de vista técnico; mesmo que um dentre eles seja *animado* e submetido, por isso, à condições sociais independentes da obra de arte, isso não compromete o papel legítimo e normal que ele deve preencher. “Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der zeit” {“a arte se dá suas próprias leis e ela é a mestra do tempo”}, diz Goethe. Mais tarde, ao examinar as possibilidades atuais de existência para o Drama musical, nós veremos como essa forma de arte deve se comportar em relação ao nosso *Kulturzustand* {nível cultural}, e até que ponto certos compromissos fazem parte integrante da sua independência.

Eu disse que o poeta-músico comunica ao ator a emoção do seu papel *por meio das formas anormais que ele impõe*. Uma das grandes vantagens da notação representativa da qual nós falamos mais acima é, portanto, liberar completamente desde o início a responsabilidade dos intérpretes e permitir-lhes, assim, que abordem o drama unicamente do ponto de vista da sua representação. Pois mesmo que o caráter sempre incomensurável (ou se se prefere, “transcendental”) da expressão poético-musical esterilize toda iniciativa por parte dos atores, sem a notação representativa eles são forçados, entregues aos seus próprios recursos, a procurarem a suposta intenção do dramaturgo antes de entrarem nas proporções formais impostas pela música. Ora, transportar nas proporções anormais do texto poético-musical a emoção subjetiva que a situação dramática como tal pode provocar no ator é o travestimento que todas as nossas cenas líricas apresentam como espetáculo. No entanto, se o ator, pelo contrário, chegar ao conteúdo expressivo do seu papel unicamente por meio das proporções formais desse papel, o maravilhoso mistério do poeta-músico lhe será progressivamente desvendado. E essa iniciação dá à obediência do iniciado um valor bem superior aquele que qualquer outra “interpretação” genial pode-

ria ter! Pois, longe de aniquilar a espontaneidade indispensável do ator, ela lhe confere o mais alto reconhecimento. Ainda mais que, da concepção pessoal, a música só deixou ao dramaturgo a mais pura essência e ela só tolera no ator os mais nobres elementos da sua personalidade.

A partitura, como vimos, tem apenas uma via para se transportar sobre a cena: o Ator. Sem ele o drama não existe, e sem sua influência sobre os outros fatores representativos a encenação permanece estranha ao drama. É o ator que traduz para o Arranjo espacial, a Iluminação e a Pintura, em uma linguagem que eles possam compreender, o que o texto poético-musical lhe confiou. Ele é o intérprete da música para o tablado inanimado. Todas as noções que não são transmissíveis a esse tablado param no ator sem poder ir mais longe. Ora, a quantidade variável dessas noções é problema do dramaturgo; quanto mais este se dirigir apenas ao nosso entendimento, ou desenvolver assiduamente uma ação puramente interior, menos a música terá poder sobre o espetáculo. Pois, no primeiro caso, o dramaturgo retira da encenação uma parte considerável da expressão ditada pela música e deixa-lhe apenas uma quantidade sempre mínima de significação inteligível; e, no segundo caso, ele dá à interpretação do ator um caráter simplesmente reflexo impedindo-o de expandir sua expressão até os fatores inanimados. Como, entretanto, o dramaturgo tem que poder dispor livremente do seu texto e medir segundo sua vontade as proporções poético-musicais, é preciso que a encenação possua uma flexibilidade equivalente: ela não pode permanecer constante em apenas uma forma, enquanto a partitura oscila de uma forma à outra.

Eu disse que há um antagonismo entre o princípio da forma inteligível do espetáculo e aquele da sua forma expressiva. Então como poderíamos alterná-los sem destruir a unidade representativa indispensável?

O ponto delicado onde nos chegamos aqui não tem nenhuma relação com os espetáculos que nossas cenas modernas oferecem, e o leitor talvez não esteja com maturidade suficiente para visualizar o seu impacto prático. É, portanto, necessário, antes do estudo técnico que seguirá, pesquisar se a natureza do Drama musical não fornece um termo conciliatório entre os dois princípios opostos, o que nos dará, sem dúvida, noções mais exatas sobre o caráter particular da nova encenação.

A música por ela mesma e sozinha “nunca exprime o fenômeno, mas a essência íntima do fenômeno” (Shopenhauer). Para deixar a sua expressão mais precisa, o músico necessita do poeta. Se uma ação dramática não pode prescindir da música para se manifestar, então isso implica que nessa ação o desenvolvimento dos fatores acidentais (fenômenos) deve ceder lugar à expressão geral das suas essências íntimas e puramente humanas (deve ceder lugar à “essência íntima do fenômeno”). A medida pela qual os fatores acidentais são fixados e desenvolvidos pelo poema depende da intensidade da expressão musical que é preciso exibir para comunicar a ação dramática. Se essa intensidade aumenta, ela tende a anular a sentido acidental do fenômeno; se ela diminui, ela comprime momentaneamente o alcance da expressão musical para se relacionar mais diretamente ao nosso entendimento. As proporções entre a expressão musical e o sentido inteligível do poema são evidentemente de uma variedade infinita; mas, do ponto de vista do qual nos as tratamos, essas proporções têm uma particularidade: mesmo que elas determinem uma pre-

dominância do poema sobre a música (ou melhor, do sentido inteligível sobre o elemento expressivo), a música não deixa de ser predominante. De fato, o poema sozinho só pode transportar para a cena uma coisa, o Signo; tudo o que nós acrescentarmos dependerá da vontade arbitrária do autor e do encenador; a Música, pelo contrário, como já vimos, transporta-se ela própria para a cena e, através de leis orgânicas, institui nessa cena a Expressão. Ainda que momentaneamente sua participação no drama possa ser fraca, o simples fato de que ela não pode abdicar de si mesma, isto é, de que a música não pode deixar de ser música, priva o autor e o encenador de toda liberdade de iniciativa pessoal. Isso porque a expressão representativa é por si mesma de uma natureza infinitamente superior a qualquer manifestação do Signo; e, ademais, a quantidade de noções puramente inteligíveis que um tal drama deve transportar para a cena já é consideravelmente reduzida pelo emprego da música. Contudo, mesmo se as proporções poético-musicais puderem variar dependendo tanto do sentido inteligível quanto do elemento expressivo na partitura, na cena elas não o poderiam de forma tão imparcial. Ora, quanto mais o dramaturgo que se serve da música renunciar à quantidade e ao desenvolvimento dos fatores acidentais para poder exprimir a essência íntima de um número restrito de fenômenos, mais a encenação do seu drama tem que renunciar a uma grande parte da sua significação inteligível favorecendo a sua expressão.

364

Traduções

Assim, tomando os primeiros exemplos que vieram, se o poema pede que a encenação apresente um atelier de artesão, a galeria de um palácio mouresco ou a borda de uma floresta de pinheiros — ou qualquer outra combinação limitada — não será multiplicando os objetos próprios do ofício especial do artesão, os padrões mourescos, as características botânicas do pinheiro, que obteremos um espetáculo expressivo correspondente à expressão musical. A música não exprime nem um ofício, nem um estilo de arquitetura, nem uma espécie particular de vegetal em si; tudo isso pertence à porção do drama que é dirigida ao nosso entendimento. E, de certa forma, o “fenômeno representativo” só nos deve ser apresentado enquanto a inteligibilidade do texto poético o exige. Uma simples indicação basta então para nos informar sobre a natureza acidental do espetáculo. Dada essa indicação, a encenação só precisa exprimir o que, *no lugar escolhido pelo poeta*, corresponde à essência íntima que a música nos revela, isto é o aspecto eterno que as combinações passageiras revestem. Ora, o que é que dá ao espetáculo contemplado diariamente pelos nossos olhos a grandiosa unidade que nos permite viver pela vista? Só pode ser a *Luz*. Sem essa unidade nós apenas captaríamos pelos olhos o significado das coisas, mas jamais a sua expressão; pois é preciso uma forma à expressão, e a forma sem luz só é expressiva através do toque.

Vimos anteriormente como o papel ativo da iluminação tende a excluir, em cena, o desenvolvimento e a própria significação da pintura, e como, depois disso, a hierarquia dos fatores inanimados assinala à pintura um grau inferior. Nós constatamos agora, por um outro caminho, que a soberania da iluminação é a consequência necessária da natureza do texto poético-musical. A predominância inicial e persistente que a música conserva, qualquer que seja a proporção dos fatores puramente inteligíveis, não permite jamais que estes se estendam em detrimento da expressão. Quando o signo tiver que reinar na cena, será, pela natureza da obra de arte, em uma quantidade tão mínima que o espetá-

culo assim reduzido encontrará sua expressão nessa própria redução. Resulta disso que a forma inteligível, o Signo, existe na cena do Drama musical unicamente pelo fato de que a forma expressiva diminui. Enquanto que a existência desta última é independente. Portanto, sua alternância sempre consistirá em uma modulação da quantidade da expressão e nunca da quantidade do signo.

Veremos, em seguida, que a iluminação — fator principal da expressão sobre a cena — é, justamente, de uma flexibilidade que a pintura — representante do signo — não pode fornecer. E vimos que, assim, a natureza dos meios técnicos corresponde aos papéis que estes devem desempenhar na economia poético-musical.

Fica claro que um princípio representativo baseado em uma convenção qualquer, ou na procura da ilusão cênica, não poderia apresentar uma semelhante mobilidade sem cair no arbitrário mais ridículo. A forma expressiva do espetáculo é, sozinha, capaz de manter a unidade representativa em relação ao público, porque não é mais a significação inteligível e formal do espetáculo que constitui essa unidade, mas sim a constância da sua expressão; e esta só é realmente sensível por causa das suas variações de intensidade.

Como iremos ver ao tratarmos do arranjo espacial, a evocação da música na cena é infalível porque ela é expressiva. Mas, diminuindo o poder de evocação material, nós diminuimos a infalibilidade do espetáculo, e a responsabilidade recai então sobre o dramaturgo. O músico não encontra nenhuma impossibilidade de execução representativa. Não é o mesmo para o poeta. Poderia acontecer, por exemplo, que, dirigindo-se ao nosso entendimento por um detalhe da ação ou do conteúdo poético, o dramaturgo tenha necessidade de um desenvolvimento bastante considerável da expressão musical. Nesse caso, se a música pede a forma expressiva do espetáculo apesar da predominância do elemento inteligível, o dramaturgo correrá o risco de não ser suficientemente compreendido se ele obedecer à música, ou de alterar muito sensivelmente o alcance desta não lhe fornecendo o meio material para se transportar sobre a cena.

Como vemos, tal alternativa perigosa afeta a integridade da obra somente na sua relação com o público, pois, na partitura, essa alternativa não existe. Em um estado de cultura menos profundamente degradado e abstrato que o nosso, a menção que eu acabo de fazer permaneceria ininteligível, pois em tal estado cultural a arte *viva* obedece desde a sua origem e sem esforços às leis orgânicas da sua vida. Porém, essa vida é um luxo que nós colocamos na periferia da nossa existência; de forma que somos nós que devemos descobrir as leis orgânicas da obra de arte e obedecê-las, ao invés de que elas sejam a condição *sine qua non* da própria concepção artística.

Os dramas de Richard Wagner nos instruirão sobre esse assunto mostrando-nos a influência que um estado de coisas convencional e sem vida pode exercer sobre o mais ardente poder de evocação que jamais existiu.

Por agora, enquanto nos esforçamos para instituir as condições normais de existência do Drama musical, esse conflito *representativo* entre o poeta e o músico deve ser classificado entre os obstáculos que nossa civilização coloca em oposição à obra de arte viva. Quanto mais o dramaturgo souber considerar a notação abstrata da sua obra como um último recurso *que só tem valor de fato enquanto durar a sua representação*, mais constante e certa será a vida que ele evoca, pois é a distinção que nós acreditamos que devemos

fazer entre a partitura e a sua execução que anula a integridade da obra. Uma partitura de Drama musical deveria ser considerada como um mistério sagrado cujo benéfico efeito depende da escrupulosa discricção dos iniciados. E isso não é um paradoxo: a notação abstrata dessa obra de arte é do domínio hermético de especialistas, queiramos ou não. O dinheiro, que substitui hoje a hierarquia social, nivela da mesma forma as manifestações intelectuais e as artísticas, e expande sua influência perversa muito mais longe do que gostamos de acreditar. Os signos misteriosos que permitem recriar sempre a mesma vida e cuja existência é, como se fosse, atingida por maldições por causa do seu charme... Esses signos (a partitura), o primeiro que vier pode adquirir-los com seu dinheiro, estudar seu mecanismo com seu dinheiro e compreender sua nova significação formal com seu dinheiro, se bem que, quando vem o momento de evocar o milagre vivo, são a esses signos que a massa dos primeiros a chegar do público associam a representação; resulta disso, naturalmente, que a coisa, aquilo que deveria ser mantido em segredo e, por assim dizer, não existir, é a única que se torna pública, enquanto que a essência íntima e vital, aquela que o dinheiro não pode comprar, a única que importava ao artista de comunicar, permanece ignorada, desconhecida, na posse de alguns iniciados que sofrem da incurável ferida que tais profanações lhes fizeram. Lá, como em outros lugares, eles entendem como Parsifal: “Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen! { Me redima, me salve, de mãos contaminadas por sangue}”

366

Traduções

Em resumo, o poeta-músico deve se lembrar que a quantidade do signo representativo não está em seu poder, mas sim a quantidade de expressão; se ele diminui o poder representativo desta, então ele empobrece o espetáculo sem outra compensação que não a intensidade do drama interior cuja responsabilidade lhe é incumbida. Ou então, em outros termos: se a quantidade do signo permanecer sempre mínima para a encenação do Drama musical, o dramaturgo não pode fazer uso dela para balancear o efeito *representativo* da sua obra.

Essas considerações encontraram seu lugar natural entre o ator e os fatores inanimados, pois o ator sempre participa do elemento expressivo do texto poético-musical, mas nem sempre deixa que este se expanda para fora dele; de maneira que a forma representativa instituída sobre a cena pela música depende do ator, não somente pela qualidade, mas também e principalmente pela quantidade da sua expressão. É isso que era preciso estabelecer antes de ir mais adiante.