



TEXTOS E VERSÕES

A MÚSICA E A ENCENAÇÃO, DE ADOLPHE APPIA. PARTE 5.

Flávio Café

Tradução.

Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Artista, integra o coletivo ATA (Agrupação Teatral Amacaca (<http://amacaca.com.br/ata/>)).

E-mail: cafe.flavio@gmail.com

RESUMO

Quinta e última 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 last part of it.*

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

GERMÂNICOS E LATINOS

Eu disse que foi *através da forma* que a ideia do drama alemão pode chegar ao Latino, e eu acrescentaria que o fato desta forma estar, para ele, defeituosa, o engajou a procurar mais profundamente a causa do seu irresistível poder.

Através de uma demonstração teórica, podemos aproximar o Alemão de um objetivo artístico qualquer, já que é cultivando nele a honra interior que chegaremos a fazê-lo brilhar sendo este o único meio que o Alemão tem para produzir uma obra original. Já, para o Latino, é evidente que a mesma demonstração permaneceria obstinadamente limitada pelo seu sistema lógico de pensamento e não lhe aproximaria nem um passo em direção à obra de arte.

O Alemão controla a forma por meio de um raciocínio preliminar; o Latino só precisa desse raciocínio se a natureza da forma não lhe for plenamente satisfatória; e, ainda assim, ele só dele fará uso depois de ter esgotado tudo o que a forma podia fornecer a sua observação de artista.

COMO O GÊNIO ALEMÃO SE MOSTRA AO LATINO

Portanto, na presença do drama wagneriano, o Latino se colocou em situação de observação. A essa posição desvantajosa perante tal obra de arte adicionava-se a desfiguração que as cenas de ópera faziam os dramas de Wagner se submeterem, as orgias insalubres das salas de concerto, as versões monstruosas de Wilder e companhia e todo o cortejo lamentável das nossas mediocridades. Ora, aconteceu que a música de Wagner triunfava apesar de tudo, já que ela era incontestavelmente subjugadora e acordava na alma sensações de uma inquietante novidade. Pouco a pouco, tornou-se claro que o texto sobre o qual essa música estava composta não poderia ser

um libreto de ópera; enfim, talvez esse texto revelaria a chave do seu singular poder. O Latino se dedicou então à língua alemã; tiveram muitos que a aprenderam e estudaram apenas com objetivo de compreender os poemas de Wagner, e, após um cuidadoso estudo da forma e da feitura dos seus poemas, a união indissolúvel da palavra e do som musical lhes foi lentamente revelada. Tendo posse da obra no seu conjunto, eles assistiram sua representação no *Festpielhaus* de Bayreuth. Dessa experiência decisiva, eles chegaram à convicção que os dramas de Richard Wagner são maravilhosos produtos de arte, que seu "teatro" é uma criação de gênio, mas que, todavia, a representação não os satisfaz. Seus sentidos estreitamente lógicos foram constantemente violados, seus ouvidos cansados, e seus olhos... ah, seus olhos postos em uma dura prova.

Eles retornam, então, à partitura, mergulham nela novamente com uma precipitação singular, e, enfim, admitem que a sua felicidade é, assim, superior aquela que lhes causa a realização sobre a cena.

Até agora, é sempre a *forma* que os cativa. A música, pela sua natureza divina, agita neles as cordas mais profundas, contudo, a intensidade que a caracteriza na obra de Wagner lhes parece ainda uma questão de método. Ora, apesar de todos os seus esforços, esse pretense método escapa à análise; *podemos nos saturar da sua beleza sem penetrar uma linha sequer no santuário.*

O Latino percebe muito bem isso; ele está atordoado e compara o efeito que as obras provenientes da sua raça produzem nele com a impressão que drama wagneriano lhe causa. Essa comparação é o primeiro estado da iniciação. Através dela, o Latino percebe que a forma wagneriana não é, propriamente dita, *uma forma*, e que nem a análise, nem a crítica podem ser-lhe aplicadas. Ela tem, portanto, uma origem velada; possuindo-a não possuímos ainda a obra de arte? Fazer bela música sobre um belo poema dramática não seria o objetivo do autor? É, contudo, nisso que se demorariam os desejos de um artista latino. O Alemão pode então conceber *outra coisa*?

Sim. O Alemão carrega em sua alma um tesouro incomparável. Quando ele o faz brilhar, resulta uma música muito bela e um poema muito bonito, ambos estreitamente unidos. Aí está todo o segredo.

O Latino começa a compreender. A sublime partitura se infiltra então irresistivelmente na sua alma e vem fecundar germens ignorados. Uma nova vida começa a palpitar. Sua vibração causa no artista secularmente superficial uma emoção ainda não provada. A partitura... Bayreuth... Richard Wagner... tudo isso, já muito respeitado por ele, se esclarece em um novo dia e cresce nessa luz, assim como um santuário cuja arquitetura não pode ser mais objeto da observação entusiástica ou da crítica, mas somente da contemplação.

O gênio alemão lhe é assim revelado.

Mas a esse momento de inesquecível êxtase segue-se a implacável reflexão. O tesouro que o santuário guarda, o Latino não o possui; é de fora que esse tesouro penetra nele; e, apesar de tudo, o artista constata com dor que a forma do edifício é inseparável do tesouro cuja existência ele revela, que a sua beleza resulta de um único brilho interior.

"Es ist das Wesen des deutschen Geistes, dass es von innen baut; der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut." ["Mas, justamente, o caráter alemão é tal que ele constrói primeiro do interior: o deus eterno vive verdadeiramente nele, antes de se construir o templo em sua honra."] (Wagner)

Já que é assim, a incompleta satisfação, o mal estar, a decepção que a representação do drama de Wagner em Bayreuth causou ao artista estrangeiro se explica naturalmente; assim como a felicidade muito superior que esse artista encontrava na simples leitura da partitura. Os meios *poético-musicais* são, de fato, os *únicos* que o Alemão domina; somente através deles ele pode manifestar o profundo desejo da sua alma, fazer brilhar o tesouro da sua raça. Ao restringir sua observação à simples partitura, e apoiado nisso pela lembrança das sonoridades orquestrais, o Latino tinha diante dele o mais puro produto do gênio alemão, aquele cuja beleza resulta diretamente do fomento secreto do autor, aquele cuja forma não é, enquanto tal, o objeto do poeta. Por outro lado, a transposição dessa partitura sobre a cena obrigava o alemão a uma atividade não precisamente contrária a sua natureza, mas para a qual a experiência lhe fazia ainda absolutamente falta. Ora, essa experiência, o Latino a possui de longa data, e se ele se decepcionou com a representação *bayreuthiana*, ele foi ainda mais atordoado na confiança no seu próprio julgamento. Pois, tanto o espetáculo que lhe era oferecido não podia satisfazer suas exigências do ponto de vista da forma, quanto estas últimas também não lhe pareciam estar em conformidade à partitura bem conhecida.

Esse dilema, eu o assinalo como o instante eminentemente produtivo onde a troca interior se efetua entre as duas raças, e onde deveriam chegar os longos e sinceros esforços do artista estrangeiro.

Ao constatar que os equívocos recíprocos têm uma fonte diametralmente oposta, os representantes das suas raças presentes já se predispõem a trocar seus respectivos tesouros. Tanto para um quanto para o outro o trabalho de assimilação será longo e complexo, e *deve evidentemente provar a existência dessa troca através de manifestações ostensivas*.

Com relação ao Latino, a tarefa do Alemão é muito mais simples. O drama wagneriano já provém do seu próprio sangue; longas investigações não lhe são, portanto, necessárias para adquirir o seu objeto. Na representação desse drama

só falta ao Alemão provar a retidão do seu caráter: se a virtuosidade técnica da forma lhe fazia falta, isso não o faz provar menos, a sua maneira, do poderoso ascendente. Procurando uma forma representativa correspondente à maestria do seu texto poético-musical, ele é forçado a sentir que as suas faculdades não são iguais; da mesma forma que do ponto de vista dos produtos da cultura oposta, ele sente dentro dele uma corda que esses produtos não fazem vibrar. Forte da beleza divina do drama alemão, ele pode então sem perigo dirigir-se ao artista latino: suas duas almas encontram-se atraídas pelo gênio de Richard Wagner para um terreno de devoção comum; o que elas vão comunicar uma à outra será apenas a parte de que cada uma precisa para retornar em seguida, enriquecida, na sua esfera original. O Latino sacrificou voluntariamente seus desejos para chegar a se apoderar do objeto do drama alemão; ele está no direito então de fazer servir sua virtuosidade para o estabelecimento de uma relação oportuna entre a partitura e a cena. E é apenas disso que o Alemão precisa. Pondo assim a sua virtuosidade ao serviço de um elemento estrangeiro e superior, o artista latino toma do gênio alemão o que a sua raça pode comportar: o tesouro avistado não é o seu, mas, ao seu contato purificador, a preocupação com a forma por ela mesma se transformou: desde então é a *expressão integral* do ser, a vibração de todas as cordas somente, que poderá satisfazer o desejo novamente desperto. Ora, através de qual método pode-se substituir o brilho orgânico do drama alemão?

Nós o sabemos, é a Harmonia na expressão, revelada ao Latino pelos equívocos inerentes ao gênio alemão, que lhe servirá agora de árbitro supremo. Sua grande experiência da forma já lhe faz pressentir os sacrifícios necessários à instituição dessa Harmonia: de lá até considerar esses sacrifícios como o princípio regulador da obra de arte que ele deseja, é apenas uma passo.

O leitor percebe que entrando, em considerações de raça, ele mesmo se encontra no cerne da questão. O futuro do Drama musical, tão problemático quando nos restringimos à análise teórica dos fatores constitutivos desse drama, se aproxima de nós e se torna assim uma realidade cativante. Nossa fé se enfraquecia diante do esplendor absoluto da obra de Richard Wagner. Ao nos atarmos obstinadamente à convicção de que uma obra de arte, qualquer que seja, só tem em nós mesmos o seu centro de gravidade, nós sentiremos crescer a esperança de poder perpetuar aquela que o mestre nos revelou a *existência*.

Eu digo “existência”, pois, mais que qualquer outra, essa obra está em nós. Sua vida fugidia é dependente da nossa: procurando harmonizá-las, nós estabeleceremos entre elas uma relação cuja boa influência vai se espalhar por sobre todas as manifestações isoladas da nossa cultura.

O DESEJO DE HARMONIA

Normalmente, querendo ilustrar por um exemplo a demonstração de uma verdade teórica, diminuímos consideravelmente o alcance deste; o exemplo se envolta de contingências prejudiciais a clareza do assunto, e o que ganhamos em relevância, perdemos em harmonia.

Os resultados técnicos que eram necessário de serem deduzidos dos princípios gerais da encenação pareciam, ao lado da teoria, pobres expedientes vulneráveis à mil preocupações secundárias. Com a obra de Richard Wagner, nosso assunto se limitou à ele, e é em parte por meio de considerações biográficas totalmente pessoais que nós pudemos elucidá-la. Enfim, saindo da atividade fundamental do gênio, para chegar a nós mesmos, a questão da raça se impôs como absolutamente determinante. E evidentemente não é agora, quando se trata das condições impostas pela nossa atual cultura à forma do Drama musical, que nós poderemos abalá-la.

Bem pelo contrário. Nós chegamos ao ponto onde a teoria só tem um valor relativo. Da mesma forma que um artista conhecendo as regras do seu ofício não se preocupa de forma alguma com ela enquanto ele cria uma nova obra, tão certo que ele está de que a verdade essencial encarnada no seu trabalho não pode ser o resultado de uma obediência servil, mas sim de um tipo de identidade entre o seu desejo e as leis naturais que regem a matéria — da mesma forma nós podemos, com conhecimento de causa, todavia, confundir o nosso desejo de harmonia com a doutrina do Drama musical e só se orientar por este único desejo, pois a identidade está para nós estabelecida.

Os votos particulares feitos a duas culturas tão opostas quanto aquelas que eu tomei aqui como tipo farão nascer incontestavelmente produções bastante diferentes. Já que é, não obstante, através da música que se funda a obra de arte que deve satisfazer ambas, comecemos nossa pesquisa pela raça cuja música é a alma, pela raça germânica.

O FUTURO DOS PROCEDIMENTOS WAGNERIANOS PARA O ALEMÃO

As aspirações seculares dessa raça encontraram em Richard Wagner o seu representante supremo e o seu libertador. Estimulado no mais alto grau pelo poder *musical* do mestre, o Alemão está atualmente na alternativa, ou de fornecer um gênio capaz de dar à música um *novo élan*, ou de desenvolver os procedimentos wagnerianos.

Examidando a origem da música de Wagner, não lhe podemos dar um novo desenvolvimento unicamente pela maestria musical; só um criador na plenitude da força e da abrangência do termo o poderia fazer. Ora, sua criação permanece ainda fora do nosso alcance; não a podemos conceber assim como não po-

díamos no início do século supor a efetiva existência da partitura de **Tristão e Isolda**. Resta, então, a segunda proposição, mas o desenvolvimento dos procedimentos wagnerianos oferece ao Alemão uma fonte de invenção suficiente?

É inútil nos demorarmos nas produções cujo o objetivo é apenas o de reproduzir artificialmente a vibração passional característica das obras do mestre. Cada um compreenderá o lado patológico dessa tendência assim como a sua legitimidade. Ela só será interessante enquanto ela puder servir de válvula de segurança para alguns e de iniciação técnica para outros, — iniciação muito superficial sem dúvida, mas necessária para que a inteligência das obras cujo procedimento exterior seja o mesmo enquanto que as suas origens e os seus objetivos são de uma outra natureza totalmente diferente. O músico, nesse sentido, se encontra numa situação sem saída; ele pode se deixar atordoar por muito tempo ainda em uma lenta agonia pela polifonias mais cativantes, mas... ele *deve* morrer, pois sua virtuosidade, enquanto tal, não é a expressão dos desejos da sua raça.

O músico realmente alemão só pode ter em vista o *objeto* da sua arte. Ele procurará então desenvolver na sua alma uma produtividade cuja música *seja apenas a expressão*. Wagner fornece então um instrumento bem precioso; e apropriando-se dele o músico obedece a uma necessidade: é, de fato, o único meio que há a sua disposição atualmente; aprender a jogar com ele é, para o Alemão, vencer a resistência da matéria e fazer a sua alma cantar livremente. O valor de uma tal improvisação depende então da riqueza interior do improvisador. É dessa riqueza que se trata primeiramente, e é só nela que o músico pode operar o desenvolvimento dos procedimentos wagnerianos.

Nas classes inferiores, chamamos comumente o estudo do piano “a música”; e ser “músico” é saber tocar esse instrumento. O erro é grosseiro, mas nós nos tornamos culpados de uma forma tão ridícula: o músico atual é para nós aquele que, possuindo a técnica material da sua arte, sabe fazer dela uso para divertir nossos ouvidos. Ora, dominar uma orquestra e a voz humana, não é, depois de Wagner, mais “música” de tocar piano; é simplesmente *possuir* as ferramentas necessárias à música, e isso não implica de forma alguma que tenhamos razões suficientes para delas nos servir. O músico deve possuir suas ferramentas mas ele só é músico — e só merece esse título glorioso entre todos os outros — se foi o imperioso desejo da sua alma que o impeliu a adquiri-las; e o objeto desse desejo *não é a música* tal como a entendemos ordinariamente, mas só a música pode exprimi-lo; é por isso que o “músico” precisa das ferramentas que nós conhecemos.

Estudar música se tornará sempre mais uma operação interior. A distinção, hoje tão nítida entre aquele que possui o ofício aquele que não o possui,

se acentuará progressivamente; e as organizações fracas demais para adquirirem a maestria técnica encontrarão em outros tipos de atividades o meio de exercer uma influência sugestiva sobre os “músicos propriamente ditos, sobre aqueles que estudam a música e precisam encontrar as ferramentas para isso.

Um tal estudo dura toda a vida. Ele não é um progresso técnico, mas somente o desenvolvimento contínuo e o entretenimento de uma faculdade da alma. Separando assim o objeto da expressão musical e a feitura técnica dessa expressão, o Alemão assina tacitamente uma das teses mais geniais de Richard Wagner. O mestre assegura que “na obra de arte do futuro haverá sempre algo novo a inventar”. Ora, isso só pode parecer um paradoxo àqueles que dão ao *ofício* o primeiro lugar.

Nessas condições, o músico — aqueles que estuda a “música” — é um poeta, e os meios dos quais ele se serve ao chamar outros para ajudá-lo a terminar a realização da intenção poético-musical do autor; o músico-poeta se torna então dramaturgo e só lhe resta saber estabelecer uma relação harmoniosa entre os fatores que ele comanda diretamente e aqueles cuja aparição é apenas o resultado dos primeiros: entre sua partitura e sua encenação.

Em Bayreuth o artista latino veio lhe ensinar ostensivamente — (*supomos aqui que a troca tinha sido definitivamente concluída e manifestada*) — que a origem e a natureza da ação do drama alemão não autoriza a contribuição realista do olhar — o papel realista do espetáculo. De onde resulta que se a concepção de um tal drama permanece *constantemente* fiel à sua origem e que ela se submete à redução comandada pela notação representativa, seu transporte sobre a cena se efetuará segundo o princípio hierárquico que exclui toda alternativa intrometida e não poderá ir de encontro a nenhuma impossibilidade técnica. É na fé nesse princípio que o dramaturgo alemão pode desenvolver o seu olhar e adquirir o sentimento de oportunidade que ainda lhe faz falta.

Em pouco tempo ele perceberá que dando aos elementos de expressão característicos a sua raça uma grande liberdade, ele deve, contudo, para isso, fazer sacrifícios consideráveis. O prestígio do realismo cênico, por tão ilusório que ele seja, ainda está pouco desenvolvido: o Alemão é mais sensível a isso do que outros, e privando-se dele ele não tem nem mesmo alívio de ter compreendido a sua nulidade artística.

Em seguida, — e esse segundo sacrifício é ainda mais delicado — ele se vê forçado a renunciar a tudo o que na expressão poético-musical lhe parecia se relacionar diretamente com o realismo do espetáculo, pois é apenas gradualmente que ele poderá substituir a relação defeituosa da qual ele estava inconsciente, e fazer penetrar na sua própria concepção dramática a nova harmonia.

Ele deve também reduzir o caráter da sua visão em favor dos elementos dos quais ele tem o domínio, senão ele recai no erro representativo de Richard Wagner sem ter o poder do mestre para contrabalançar os efeitos.

A encenação se torna para ele a alavanca que fará evoluir sua concepção e lhe fazer descobrir uma fonte de invenção produtiva lá onde essa fonte parecia ter secado. Deslocando-se, o desenvolvimento do procedimento wagneriano, contrariamente ao que eu disse previamente, autoriza o artista a retomar as armas do mestres para abrir um novo caminho.

A ARTE PARISIENSE

O artista latino goza perante seus compatriotas do mesmo tipo de popularidade que o *músico* alemão perante os seus. Somente, o resultado é diferente. Ele sabe que o seguiremos em todos os desvios essenciais da sua produção, que suas inovações serão provadas com entusiasmo, primeiro como inovações, em seguida — se o seu valor ultrapassa aquele da moda — como criação original. Entre ele e o seu público existe um entendimento tácito: a superficialidade no sentido mais abrangente da palavra. De onde resulta uma mutua necessidade de mudança, a qual só chega no fim das contas a um genial e muito brilhante status quo. Analisar desse ponto de vista suas sensações parecerá perfeitamente fútil ao Parisiense; ele o vive como consumidor, o artista o vive como produtor, e o insaciável apetite de uns é estimulado pela virtuosidade dos outros, os quais, eles mesmos, se esgotam para satisfazerem seus clientes. Entre o desejo despertado e o desejo satisfeito a vida parisiense se consoma diariamente: grandiosa caricatura dos vícios da raça latina.

O espetáculo já é bastante cativante; subir sobre as pranchas o é muito mais, e para chegar lá todos os procedimentos parecem bons sob a única condição de que eles sejam empregados com uma incontestável virtuosidade. Assim como em um drama antigo, o coro toma parte na ação, ele a comenta, estimula seu movimento, o interrompe. Levados por ele, os atores propriamente ditos dão todas as suas medidas; eles até mesmo as vezes a ultrapassam para manterem por sua vez o coro em um estado de constante delírio. A peça agrada a todos; contudo, eles não acreditam nela, eles a interpretam porque suas vidas são interpretar ou ver interpretar, e é tudo.

Isso é, evidentemente, um extremo; contudo, para o observador atento e imparcial, o gênio da raça se exprime aqui com muita candura, e sob a deslumbrante mascarada podemos descobrir todos os seus traços essenciais, reunidos pela grande cidade, enquanto que em doutras partes eles seriam mais esparsos.

Há um desses traços que eu desejo revelar aqui porque ele tem uma importância determinante no assunto que nos ocupa. Aí vem ele.

Na raça latina, há uma reciprocidade mais completa entre o público e o artista do que na raça germânica; suas atividades não estão longe de serem comuns. Nesse sentido, a situação da obra de arte é sensivelmente melhor que na Alemanha. Suas diversas manifestações são postas por isso *pelo público* sob lideranças muito distintas. Assim, em Paris, para cada gênero de produção dramática existe um teatro especial onde nós entramos na disposição de espírito correspondente à peça que será representada, até as nuances particulares de cada seguimento da arte encontram no Latino um terreno cultivado especialmente para elas, um público especialmente educado e disposto para delas degustar. Elas são, então, postas cada uma “no seu dia”.

Assim, o sentido da forma determina antes de qualquer outra coisa uma classificação.

Não se pode negar que esta seja uma vertente estética das mais distintas, e se, como toda outra vertente, ela tem o seu oposto, e não deixa de ser um signo da alta cultura e provavelmente a única garantia sólida que o Latino pode oferecer.

Ora, o sentido artístico assim generalizado por um ativismo de origem antiga não pode salvaguardar sua dignidade na nossa atual sociedade; ele se banaliza e se torna espontaneamente um lugar comum. A arte se vê forçada a reduzir o seu campo e a criar um sistema de aristocracia que a proteja contra uma popularização incompatível com sua natureza elevada. Ela repousa então inteiramente sobre o refinamento que entendemos quando dizemos que uma coisa é ou não “artística”. A moda pode mudar o significado prático desse termo, mas a intenção permanece a mesma.

Em uma tal cultura, a arte *viva* não poderia estar em outra parte que não no ponto extremo da tendência aristocrática, pois se ela quisesse democratizar seu alcance, ela deixaria de ser “artística”, isto é, de ser arte para o Latino; e como sua vida é fugidia, ela permanece sob a dominação despótica da moda. De onde resulta naturalmente que essa arte é quase impossível e que os amadores a substituem por formas cuja vida mais longa permite um progressivo despojamento da atualidade em favor dos elementos essenciais. Assim são as *bildende Kunst* [“artes plásticas”] e a alta literatura.

Esse sistema dificilmente comungaria com a música cuja origem e o princípio de evolução estão na alma humana e esta, por sua vez, está fora da esfera de poder da moda; também a música francesa não é outra coisa que não uma exploração da forma musical em si, ou uma imitação mais ou menos hábil dos procedimentos alemães.

CONFLITO ENTRE A ARTE LATINA E A ARTE GERMÂNICA SUA SOLUÇÃO POR BAYREUTH

Não obstante, uma sinfonia de Beethoven, por exemplo, ou uma cantata de Bach, são fortemente aprovadas em Paris, e suas execuções mais bem tratadas lá do que nos seus países de origem. O Parisiense, ao sair de uma exposição de quadros, onde se exhibe em um dia suave a suprema virtuosidade do gosto mais refinado, pode, sem recuar — pelo menos na aparência — entrar em uma sala de concerto para escutar a grande voz do gênio alemão, e então, retornar no instante seguinte para os carinhos eruditos dos artistas cujo trabalho ele ajustou o trabalho a sua própria sensualidade. Ele é, portanto, também acessível à beleza de uma forma que é apenas um brilho, e o recolhimento que ele lhe traz prova o respeito que ela lhe inspira.

É que o lado religioso do seu ser é tocado pela música alemã. Se observarmos a fisionomia do mais cético dentre eles durante uma tal apresentação, encontraremos alguma coisa da expressão primitiva um pouco beata do paisano assistindo a missa. A essência divina que o Latino localizava no deleite sempre renovado da forma se revela repentinamente muito mais profunda, e envolvida de um prestígio tão soberano, que ele só pode constatar a presença do desconhecido e adorá-lo de longe...

As impressões religiosas se apagam rapidamente ao sair da igreja para aquele que pertence à terra; o Parisiense experimenta o mesmo alívio misturado de remorso ao retornar para sua vida nômade. Ele bem que gostaria de conciliar as duas felicidades, mas não sabe muito bem como.

Ora, sem hesitar, ele foi aprendê-lo em Bayreuth¹, o ato religioso do gênio alemão, ao encarnar-se em uma cerimônia inteligível, se aproximou do Latino, se tornou para ele uma quantidade relativamente mensurável. O antagonismo contundente da exposição de aquarelas e da sinfonia de Beethoven tendo assim tomado corpo, o artista da forma pode agora *compreendê-lo*. Ele sente que a delicada visão das cores e das formas deve se submeter a um outro princípio que não aquele do bom prazer, e o Desconhecido insaciável se limitar a uma expressão mais tangível para se unir a essa visão.

Como o êxtase do asceta só pode, em doutros tempos, se comunicar ao povo artista por meio de magníficos afrescos, entre colunatas, assim hoje o divino desconhecido da música alemã só poderá se exprimir para o Latino em símbolo cuja harmonia corresponde ao luxo da sua vida. É impossível ao Latino renegar sua origem: é a forma, e a forma somente que pode satisfazê-lo. Para conciliar as duas felicidades, ele deve, portanto, criar *uma forma nova*, intermediária e, por isso mesmo, eminentemente conciliatória.

¹ Lembrando que eu suponho aqui a troca entre as duas culturas como ostensivamente concluída com todas as suas consequências.

Ao unir os dois pontos extremos da arte em uma medida harmoniosa, ele consome o ato supremo da sua raça. De que lhe importam então os compromissos indispensáveis na nossa triste sociedade moderna! A forma integral e conciliatória toma lugar na sua alma; ele sabe da sua existência e pode deduzi-la de todas as outras manifestações da arte.

O DESEJO MUSICAL NO LATINO

O ponto extremo da tendência aristocrática, na arte latina, já está fortemente influenciado pelo *desejo* musical; vemos nele até mesmo certas tentativas no sentido de uma arte integral. Inútil dizer que elas só têm um caráter "artístico" dos mais pronunciados, e um público penetrante de intenções delicadas e pronto para todas as indulgências.

Já que os teatros que nomeamos "líricos" não podem fornecer qualquer demonstração, são as companhias particulares que tomam a iniciativa. Mistura-se, infelizmente, a muitas delas um elemento de especulação paralisante, e não é permanecendo totalmente privadas que elas podem escapar do nivelamento da moda. O sentido da classificação é inseparável daquele do conservadorismo, o que quer que os Parisienses pensem: é agradável demais poder contar com um público para que o artista encontre padrões, bastando negligenciar sua condição; e a inércia, mais característica ainda das vítimas da moda do que de qualquer outra coisa, se apropria muito bem das formas já preparadas, onde a produção pode ser moldada sem esforços, pelo grau da demanda. Aquelas manifestações privadas, que não são um simples transporte da vida pública em um salão, terão todas, como razão de ser, a insuficiência confessa dos moldes geralmente adotados; e como fomento a necessidade de adorná-los. Contudo, o acordo preestabelecido entre a obra e o público parece genuinamente ao Parisiense uma condição inseparável do deleite estético². Ele se agarra a esse deleite até mesmo como o único ponto fixo e sólido no mar dos seus desejos. Em todas as suas tentativas, em todos os seus titubeios se mistura essa necessidade como fator determinante. É portanto sempre uma forma que ele procura; ao entrar em si mesmo, ele só encontra o desejo dessa forma, mas nunca um fomento soberano para criá-la, de onde resulta que sua fidelidade às formas já existentes lhe parece as vezes uma virtude moral.

A iniciativa privada se torna então um golpe de audácia — uma efetiva heresia — e permanece frequentemente, por falta de coragem, de constância ou, infelizmente, também de talento, sem influência externa.

É que falta à cultura já muito avançada do Latino um grau ainda superior para compreender que a *reunião* de certos meios técnicos constitui por si mes-

² O Parisiense é ordinariamente muito menos atingido do que o Alemão pela comunidade de interesse que faz o charme do público em Bayreuth. Ele está habituado a ela ainda que em um grau inferior.

ma uma forma; que não é mais esta última que comanda, mas sim, simplesmente, a relação dos meios *entre si*.

Ao fragmentar sua produção o Parisiense se acostumou a completar tacitamente e fora dele sua vibração interior; do ponto de vista de toda obra de arte, ele se acredita obrigado a uma adjunção pessoal e essa atividade, tornando-o consciente do seu alto estado de cultura, lhe traz um prazer muito saboroso do qual ele não sabe mais se privar e que os artistas exploram: o procedimento "artístico" se torna uma simples sugestão, muitas vezes muito perto do inteligível ou até mesmo do completo nada.

Para levar o parisiense a renunciar a essa atividade sedutora será preciso encontrar-lhe uma nova atividade sedutora — e é o que ninguém procurou até agora.

A passividade exigida do público para o autor alemão é perfeitamente justificada; é à alma dos seus ouvintes que o poeta-músico se dirige em uma linguagem conhecida só por essa alma e que responde aos seus mais íntimos desejos. O Alemão, para atingir esse grau de contemplação e lá se manter, deve agir sobre si mesmo *antes* do espetáculo: ele deve preparar sua alma para entrar em um completo repouso.

O artista da forma não tem uma alma a qual se possa dirigir tão indubitavelmente. É preciso cativar a sua pela harmonia, e essa harmonia, tornando-se ao mesmo tempo o objetivo e o resultado da obra de arte, pede do espectador o equilíbrio das faculdades receptivas, mas não o seu completo repouso: é preciso senti-la e constatar-la sempre novamente. Esse papel aproxima o público do autor por uma via totalmente divergente daquela adotada pelo drama alemão. O *músico* alemão fala a própria língua do seu auditório; o *artista* latino deseja fazê-lo participar tecnicamente da sua obra; o sucesso de um será de natureza humana, enquanto que o do outro ficará no domínio mais exclusivamente artístico.

Parece, então, possível conquistar a atenção do público latino de outra forma que não por uma pura sugestão e substituir o elemento pessoal que essa sugestão coloca em atividade nele através do prazer, talvez superior, que o controle de uma harmonia estabelecida procura sem a participação efetiva do espectador, isto é sem que este seja obrigado ele próprio a finalizá-la no curso das suas observações. Essa disposição seria incontestavelmente *nova* e o tipo de faculdades que ela supõe no espectador constituiria por si só o acordo indispensável ente o auditório e o espetáculo. Ora, é justamente isso que garante ao Parisiense a existência de uma "forma".

A MODA

Resta a influência destrutiva da moda, sempre particularmente sensível no ponto superior da hierarquia artística criada pelo público latino.

São sobretudo os elementos isolados da obra de arte que são atingidos por ela. Em si, a feitura é uma coisa restrita. Se, então, é nela que a necessidade de mudança deve se exprimir, a virtuosidade empregará todos os seus recursos para alternar e combinar o número, no fundo muito restrito, das suas noções técnicas, e esse jogo é a Moda. Em todas as áreas, a moda é uma operação química, uma dosagem contínua entre quantidades perfeitamente conhecidas: "A moda só inventa de forma mecânica", diz Wagner³; e em outra parte: "Sua atividade é a versatilidade, a agitação sem necessidade, o esforço inquieto, confuso, em oposição a sua essência, que é precisamente a monotonia absoluta". E ainda em doutra parte: "Ela ordena e comanda lá onde na realidade tudo só tem a se submeter e obedecer". A moda só pode, contudo, "ordenar e comandar" lá onde o desejo que ela procura satisfazer domina todos os outros desejos. Se lhe pudermos opor uma forma na qual a dosagem depende de uma necessidade mais intensa ainda que aquele da mudança, e cujos fatores constitutivos resistam a sua influência por uma indissolúvel união uns com os outros, seu poder não terá mais efetividade.

A forma que o drama alemão sugeriu ao Latino preenche essas condições. Ela entretém o ardor da necessidade de harmonia através das possibilidades absolutamente inumeráveis que ela lhe abre, e assim vence a moda fundando se ela própria sobre a Mudança.

O “ESPETÁCULO MUSICAL”

É o princípio hierárquico que diferencia essencialmente a forma do drama alemão daquele drama que corresponde ao mesmo para o artista latino, e que eu chamarei de *Espetáculo musical*. O drama alemão obedece desde a sua origem ao princípio hierárquico que faz do ator o único intermediário entre a partitura e o tablado cênico inanimado. O espetáculo musical dá a esse aspecto muito menos rigor. Do que resulta que a encenação do drama alemão tem um alcance universal enquanto que aquela do espetáculo musical é efetivamente aristocrática e só pode se dirigir a um número pequeno daqueles que o podem experimentar; de acordo, nesse aspecto, com a tendência particular à arte e ao público latino.

O termo “Espetáculo musical” é, contudo, dos mais vagos; pois, dando à partitura uma origem menos profunda que aquela do drama alemão, abandona-se por isso mesmo a única medida que podia ser imanente do texto poético-musical e cai-se necessariamente no arbitrário. Então, mais do que nunca, o tipo e o grau de cultura do autor e do público terá importância; sozinho ele poderá determinar não somente a forma da obra de arte mas também *sua origem*.

³ Eu remeto o leitor a essas páginas do mestre onde o assunto da moda é definitivamente tratado: Das Kunstwerk der Zukunft, G.S. III. 45-49 [A Obra de arte do futuro, RW. III. 81-84]

É óbvio que o *músico-poeta* e o público alemão não teriam nenhuma das qualidades requeridas para isso. O sentimento da forma que lhes faz falta deve lhes ser imposto de uma forma especial, por um princípio não imanente diretamente dos seus livres arbítrios. Seus desejos não têm a forma como objetivo.

É totalmente diferente para o artista latino; seu desejo se identifica com a existência latente da forma, e a virtuosidade que ele desenvolve, em qualquer produção de arte que seja, se torna a expressão do seu desejo. A forma é assim deixada diretamente ao prazer do criador, e o único princípio diretor ao qual este deve obedecer é constituído pelas leis puramente técnicas que regem os fatores da sua obra.

No espetáculo musical, cada um dos elementos tem uma técnica especial, mas a origem dessas exigências se encontra na necessidade das relações com outros fatores, de forma que o caráter arbitrário dessa produção está reduzido à proporções mínimas e depende absolutamente do grau de virtuosidade do artista.

Uma tal obra de arte não poderá jamais se implantar em uma cultura cujo caráter específico não seja a virtuosidade. Ora, a cultura latina preenche maravilhosamente essa condição. Além do mais, ao equipar o artista, ela garante implicitamente a este o seu público; para ela, um nunca vai sem o outro.

Assim o espetáculo musical mostra ser a forma de arte integral que se adapta mais exatamente ao tipo de vida artística dessa raça: ele se apoia sobre a harmonia, ele é de natureza aristocrática, e ele pede uma incontestável virtuosidade.

O DRAMA ALEMÃO E O “ESPETÁCULO MUSICAL”

Ocupemo-nos agora em precisar tanto quanto possível existência efetiva do Espetáculo musical opondo-a àquela do drama alemão. Esse paralelo, ao nos trazer para a teoria da encenação como meio de expressão e seus resultados técnicos tais como eles foram expostos na primeira parte, vai nos permitir distinguir a parte de verdade prática que esse gênero de especulação artística pode comportar na vida real.

A única noção totalmente fundamental que nós deduzimos das relações normais entre a partitura e o espetáculo é aquela do transporte de certa forma automático operado pela música, transporte que permite ao texto poético musical brilhar no espaço da cena sem, para isso, ter a necessidade da iniciativa pessoal do encenador, nem mesmo de uma concepção particular do dramaturgo. Pelo estudo dos dramas de Richard Wagner e das suas equívocos representativas veio juntar-se a essa noção o seu complemento indispensá-

vel: o poeta-músico *deve estar consciente* do transporte operado pela música, ele deve conhecer o seu procedimento automático e o seu resultado, senão, privado de um elemento de sugestão dos mais preciosos, ele o substitui por um tipo de visão incompatível com os outros meios de expressão dos quais ele se serve e infirma assim toda a sua concepção.

Em tese geral, o exemplo de Wagner não é conclusivo, pois o seu gênio superior a todas as equívocos técnicas, e imerso em circunstâncias excepcionalmente desfavoráveis, pôde vencer certos obstáculos sem por isso os destruir depois da sua passagem. Parece fútil supor que a sua obra poderia ter sido mais perfeita se o mestre tivesse conhecido a hierarquia representativa — e, contudo, a violência que, nele, o poeta deve fazer as vezes ao músico (violência particularmente sensível no *Ring*) vem em primeira linha do fato de que o poeta queria a todo preço conservar no seu drama uma existência cênica efetiva, a única conhecida pelo mestre: a vida realista.

Mas o grau de sugestão que a independência da vida realista oferece ao poeta músico depende do próprio dramaturgo. Essa sugestão está longe de ser absoluta. Sócrates afirma que o Lazer é o maior dos bens. Isso só é verdade pelo uso que soubermos fazer dele, "*denn, sagt Schopenhauer, die freie Musse eines Jeden ist so viel werth, wie er selbst werth ist*" ["pois", diz Schopenhauer, "o Lazer de um indivíduo não vale o que ele próprio vale."] Uma personalidade distinta não tem evidentemente maior felicidade do que aquela de possuir a si mesma, e só o lazer lhe dá essa possibilidade. Por outro lado, uma cabeça ou um coração vazios procuram todos os meios para escapar ao tédio das suas próprias sociedades: o lazer então é apenas um fardo ou um pretexto para mil distúrbios deploráveis. O lazer sugeriu a Richard Wagner a partitura do **Ring**; a um outro ele pode sugerir a escravização do seu semelhante. A liberdade representativa só será então produtiva contanto que o dramaturgo souber colocá-la ao seu favor. Ele deve ser digno dela. E é por essa razão que podemos achar infinitamente lamentável que Richard Wagner não a tenha possuído conscientemente.

Quando se trata de uma produção determinada, a liberdade requer então certas qualidades especiais. Quais deverão ser as do dramaturgo alemão e do autor do espetáculo musical? E, primeiramente, suas duas liberdades são da mesma natureza?

A obra de arte integral tem duas existências distintas; uma é ideal, a outra é fatural, envolta de contingências e de limitações. A primeira parte do meu estudo é assim uma construção técnica sobre a ideias do Drama musical; ela não é, portanto, mais aplicável ao dramaturgo alemão do que ao artista latino. Do ponto de vista da ideia, o fenômeno é sempre de certa forma anormal, e as condições da sua existência o serão igualmente. É o que entendemos por "relativo".⁴

⁴ A existência de Bayreuth em si é o símbolo de uma ideia, mas aquela dos seus *Festspiele* dela se destaca para entrar na vida relativa do fenômeno. É a simultaneidade das duas manifestações que faz a sua estranha grandeza ao mesmo tempo que a sua perturbadora complexidade.

A ideia do que eu chamo aqui *a arte integral*, isto é a arte que se dirige ao homem por inteiro, será a mesma tanto para o Alemão quanto para o Latino; mas, esses dois homens sendo tão diferentes, para captar todas as faculdades de um seria preciso necessariamente deter-se de uma forma ou de outra para captar todas as faculdades do outro.

Da liberdade dada ao dramaturgo pela hierarquia representativa resulta uma forma. Essa forma é infalível, na ideia do Drama musical. Na realização fatural da ideia, seu grau de infalibilidade depende do tipo de cultura do autor. Sem mais amplos desenvolvimentos, cada um compreenderá que para o drama alemão a preocupação com essa forma deve basear-se sobre um princípio que seja o mais independente possível do dramaturgo; enquanto que para o espetáculo musical, é no próprio artista latino que esse princípio reside.

A ideia, colocada entre esses dois extremos, só achará sua realização normal reunindo simultaneamente em uma única cabeça o gênio das duas raças.

Poderíamos evidentemente dizer que as duas liberdades são idênticas já que elas dizem respeito tanto uma quanto a outra ao desejo mais íntimo de cada um dos artistas. Mas, do nosso ponto de vista prático, elas diferem essencialmente uma da outra pelo tipo de privilégio que elas dão ao dramaturgo. O Alemão é livre: para exprimir sua alma na medida em que o seu brilho a comporta. O Latino é livre: para criar e entreter a harmonia na medida onde os procedimentos que ele emprega para isso o comportam. O primeiro está limitado pelo elemento que não lhe é congênito: a encenação; o segundo, pela expressão musical.

É fácil deduzir dessa situação o tipo de sugestão que a liberdade ofertada operará, e as qualidades requeridas para pô-la em prática. De fato, tanto em um quanto no outro a liberdade está subordinada a um princípio *enobrecedor*: a forma está salva da vulgar vontade arbitrária do artista e da moda; a expressão poético-musical está liberta dos elementos realistas heterogêneos que reduzem seu alcance. Assim sugestionado, o artista põem em atividade a mais pura essência do seu ser, pois seu desejo está expurgado pelas próprias condições atadas a sua satisfação. A cultura do melhor de si é então a primeira qualidade requisitada para o dramaturgo. Em vez de fazer monstros perversos tais como muitos pintores, aquafortistas, poetas ou músicos atuais se tornaram pelo exercício exclusivo de uma mão “artística”, a obra de arte integral clama e desenvolve o equilíbrio das faculdades e funda esse equilíbrio na beleza da alma.

PROCURA DE UM MEIO PARA A OBRA DE ARTE INTEGRAL

Mas, infelizmente, nas nossas grandes cidades, por acaso encontramos algum abrigo para manifestar ostensivamente essa existência? Bayreuth não

é para ser refeito; aqueles que tentarem fazê-lo provarão dessa forma a sua incapacidade de compreendê-lo.

Não. Não é através da ideia que nós poderemos chegar a convicção. *A obra de arte integral deve atualmente abrir-se um caminho por meios técnicos, pois só a forma técnica pode criar no meio das nossas instituições artísticas corrompidas o refúgio que a ideia tentou edificar efetivamente em Bayreuth.*

Em outros tempos, na Grécia antiga, a beleza do corpo *exprimia* aquela da alma, o amor e as virtudes pareciam inseparáveis, e a obra de arte se elevava da vida cotidiana como um simples floreio. O Grego, ao circular sob os pórticos ornados de estátuas, sentia a íntima harmonia que unia ele à elas; nos cantos dos seus poetas, ele reconhecia o ritmo da sua existência, e sobre os degraus do anfiteatro ele cumpria o ato supremo *da sua vida social*. Já resplandecente, ele só procurava ver em toda parte o reflexo da sua imagem: a obra de arte constituía para ele o *Meio* onde brilhava sua vida.

Uma lenta transformação mudou a ordem das coisas: a alma e o corpo criaram cada um para si uma existência particular; seu brilho integral não é mais, portanto, possível, e a vida, despedaçada, se afoga na obscuridade.

A ficção, que para o Grego era apenas a síntese da sua própria existência, se tornou o único meio de reconquistar a harmonia perdida: nesse sentido ela constitui para nós o ato supremo da *personalidade*.

Os papéis estão assim trocados. Em vez de nos dar um *Meio*, a obra de arte procura criar um *em nós*.

A acumulação dos livros nas nossas bibliotecas, dos quadros nos nossos museus, nas nossas exposições ou as suas disparatadas montagens nos papéis de parede dos nossos apartamentos, a obstrução dos nossos programas de concerto, a rotina dos nossos teatros por acaso não são testemunha disso? E se, favorecidos pelo suporte, alguns raros homens conseguem criar em volta deles uma atmosfera viável para a obra de arte, a que preço eles o fazem? Os ouvidos fechados para qualquer outro grito que não aquele do desejo estético, eles vivem de reclusão, fora da humanidade, e sua criação é apenas a encarnação de um odioso diletantismo.

O Drama, enquanto representação, é a menos manejável das obras de arte. Não se pode ver o drama ao passar como o fazemos para um quadro, uma estátua, um edifício, ou então folheá-lo ao nosso bel prazer assim como para um poema. Sua existência depende de várias vontades individuais cuja concordância somente pode manifestar a representação; e esta nunca será definitiva: estando concluída, é preciso recomeçá-la, e assim por diante.

O que o pintor ou o literato confeccionam no silêncio das suas salas de trabalho, e o que em seguida submetem de lá diretamente a contemplação do pú-

blico, o dramaturgo deve ainda transpô-lo, pô-lo em cena, antes de oferecê-lo sob uma forma das mais fugidias para o espectador. Na nossa cultura, já refratária a obra de arte, não há situação mais desfavorável do que a sua, nem artista que deve mais ardentemente desejar um abrigo físico para sua produção.

Ora, entre esses infelizes dramaturgos, o poeta-músico é o que tem mais a reclamar, pois o emprego da música o livra a todos os mal entendidos. De um lado a ópera, que com direito ele renega; do outro, a peça falada, que não lhe serve.

Contudo, se ele renuncia a encenação e consente a se deixar jogar em concerto, esses mal entendidos se extinguem de repente!...

Aí está um fato bem característico e que permaneceu até hoje sem consequências.

Porque, de fato, o público de um concerto de primeira ordem está sempre em uma disposição muito superior àquele de uma ópera (“drama lírico” ou outra montagem)? Porque tal abertura é escutada com acolhimento em um auditório, enquanto que em outro ela se executa diante de pessoas preocupadas com tudo exceto com a música? Não seria porque no brilhante *Opernhaus* os meios técnicos empregados criaram um meio impróprio para qualquer contemplação, enquanto que o auditório dado ao concerto deixa a responsabilidade desta última para a alma de cada ouvinte?

Ora, um auditório só pode fazer isso pela natureza técnica dos fatores que ele emprega, pois por ele mesmo o auditório não é nada, desse ponto de vista⁵.

Há, portanto, uma forma de roubar da alma ela própria, de privá-la da sua responsabilidade deturpando o seu julgamento; de lhe fazer ver a mesma imagem um dia como branca, o outro como preta? A moda e as frivolidades da vida mundana nela se misturando, podem conduzi-la dessa forma, por nossa vontade, como com uma coleira?

O exemplo do auditório de concerto e da *Opernhaus* me parecem conclusivos e permitem afirmar que somente o emprego técnico exerce uma influência determinante sobre o estado de alma do público, independentemente da natureza da obra executada.

Se, portanto, hoje, é na nossa alma que a obra de arte deve encontrar o único abrigo que lhe convém, o artista não terá preocupações mais essenciais do que aquela de dispor essa alma favoravelmente para a comunicação que ele quer fazer. O emprego técnico ganha assim uma importância não mais somente artística, mas efetivamente social.

Da intransigência teórica do ponto de vista do nosso estado de cultura não deve mais resultar a intransigência prática. O compromisso Bayreuthiano era heróico, e sua existência prolongada é ainda necessária; mas sua natureza paradoxal parece a de alguns argumentos cuja verdade é apenas muito re-

⁵ Sabemos que uma sala de espetáculo parece sempre consideravelmente enobrecida se é um concerto que nela realizamos.

lativa; esses argumentos são armas perigosas que nós devemos pousar com cuidado quando os obstáculos que determinaram seu uso são erguidos. O homem pode muito bem ser socorrido momentaneamente por uma atmosfera artificialmente purificada; ele constata seu efeito vivificador e tira conclusões sobre os miasmas aos quais ele está acostumado; mas é nele próprio que ele deve em seguida procurar uma força de reação: a atmosfera artificial só lhe dá essa força sob a forma de efígie, é por isso que a ação pode se tornar mal intencionada; pois a ficção é um engenho poderoso demais para ousar, nos nossos dias, aplicá-la durante muito tempo às próprias realidades da vida.

Depois de ter constatado em Bayreuth a influência do Meio sobre a obra de arte e seu público, resta-nos fazer o experimento dessa influência através dos próprios procedimentos técnicos e somente por eles. Não a descobriremos muito mais complexa e de um caráter infinitamente mais elevado do que nós podíamos supô-la.

Richard Wagner só tinha como arma efetiva com relação aos nossos teatros a partitura do seu drama. Esta vinha de encontro à inércia rotineira do pessoal cênico; teria sido preciso compreendê-la para sair dessa inércia e, infelizmente, ninguém a compreendia. Não é ao interesse artístico desse pessoal que é preciso agora se dirigir: uma tal ingenuidade só pertence ao gênio e nos tornaria, a todos, perfeitamente ridículos. A reforma representativa de cuja qual eu trato aqui, comporta muito bem a atividade dos seres vivos, mas ela pode se iniciar por aquela das coisas inanimadas. Em vez de continuarmos a nos dirigir, usando uma língua, a pessoas que não a compreendem e responderão sempre em uma outra, nós devemos nos esforçar para traduzir *imparcialmente* nossas intenções no dialeto daqueles de cujos quais nós precisamos. Um bom diplomata se arranjará sempre de forma que suas mais obedientes criaturas tenha a impressão de agirem segundo seus próprios movimentos para atingirem seus próprios desejos. A realização de uma obra tão complexa quanto o Drama musical pede a mesma diplomacia.

Começando pelas coisas inanimadas, nós adquiriremos o direito de manter em segredo o fomento que nos faz agir e, da mesma forma que dando a um obreiro o plano técnico que ele deve executar nós só nos dirigimos definitivamente ao seu interesse pessoal, nós podemos explorar até a própria moda para chegar aos nossos fins, contanto que — e isso é essencial — seja apenas de um plano técnico que nós parecemos armados.

O Meio criado por Bayreuth não é um adjuvante infalível; pois os personagens que dele teriam mais necessidade são ordinariamente aqueles cuja alma é a menos submissa ao tempo, quer dizer que elas podem entrar em uma disposição em uma hora marcada: Bayreuth inteiro desaba então diante dessas

fraquezas. Um tal meio entretém uma disposição já existente, a estimula, pode até mesmo acordá-la, mas não regular sua duração nem seu curso.

A influência através de meios puramente técnico, permanecendo relativamente à disposição do público, terá então a vantagem de permitir a cada um a escolha do momento que ele considera como favorável, ou, ao menos, não arriscará destruir por uma sugestão contraditória uma boa disposição.

Meu leitor tem sem dúvida nas suas lembranças certas noites de teatro nas quais tudo parecia feito para desviá-lo de qualquer prazer estético e quando, todavia, ele pôde degustar dela muito pura precisamente porque não se exigia dele desde o princípio, um estado de alma particular. Atormentados pela sufocante variegção da vida moderna, nós vivemos sempre mais em nós mesmos e temos reconhecimento pelo artista que sabe se conscientizar disso. Se fornecemos um meio — assim como em Bayreuth —, já nos obrigamos a uma transposição da nossa alma muitas vezes difícil e que nos enfraquece de tudo relacionado à obra de arte. É preciso, portanto, encontrar um meio de reunir a obra e o seu meio em uma só única sugestão. Ora, é evidente que só se pode fazer isso agindo sobre a própria forma do drama⁶.

Nossas grandes cidades oferecem, nesse sentido, todos os recursos necessários à obra integral; elas fazem ainda mais: elas obrigam o homem delicado a maior das reservas ao mesmo tempo que cultiva violentamente sua sensibilidade estética, e tornando assim o seu organismo mais acessível que qualquer outro à influência dos meios técnicos e também mais apto para estabelecer entre eles e ele um harmonioso acordo. Em outras palavras, a substância do *Grosstädter*, "Habitante de uma grande cidade, cidadão", ainda que particularmente resistente, apresenta muita superfície, e se, assediado diariamente pelos mil clichês da mediocridade, ela se habituou a deixá-los escorregarem sobre ela sem notificá-los, ela está ainda mais ávida de poder conservar poderosas impressões.

São essas impressões que constituem atualmente o *Meio* para a obra de arte.

Quando chega a uma grande capital, o provinciano noviço é primeiramente aturdido pelo brilhante aparelho que o entorna; como ele poderia alguma vez provar todas essas múltiplas felicidades! Seu ser se espalha, quer abarcar tudo, e se vê muito surpreso de não reter nada. Ele observa então o rosto e os trejeitos daqueles que estão desde muito tempo mergulhados nessa atmosfera superaquecida e percebe nos seus traços uma calma e nas suas atitudes uma precisão sem analogia com o espetáculo do qual eles, contudo, fazem parte. O novo chegado consegue compreender que esse espetáculo consiste de uma poderosa rede de caminhos perfeitamente distintos, atravessados cada um por alguns seres humanos que perseguem a satisfação dos

⁶ Compreender-se-á que aqui eu tomo Bayreuth de certa forma pelo seu lado pequeno, o qual, infelizmente, somos nós.

seus desejos pessoais. O charme de uma tal polifonia reside justamente na intratabilidade com a qual cada uma das vozes se agarra a sua parte. A grande cidade é igualmente perto do nada e da plenitude pelo fato de que, encerrando todas as tendências humanas, ela pode tão bem neutralizá-las como empurrá-las individualmente até os seus extremos limites⁷. A vida interior é então um desafio jogado ao nada e uma garantia de sucesso para todas as manifestações humanas, já que ela sozinha constitui para eles o que chamamos um Meio. E aí está o que explica ao nosso jovem provinciano o interesse tão atrativo de certas cabeças que ele encontra: cada uma delas encerra não somente uma individualidade distinta, mas ainda o meio necessário à vida de muitas outras individualidades. Seus traços têm *uma marca*.

Em Paris, a capital da raça latina, essa marca toma um alto grau de plasticidade e revela mais indubitavelmente do que em outras partes sua origem (pois o princípio de classificação vem, apesar de tudo, confirmar que a obra de arte só encontra um meio em nós mesmos). Em um país alemão, seu caráter exterior se atenua e é mais profundamente que se deve procurar uma marca distintiva. Também o público alemão é sempre muito misturado e corresponde assim a manifestações muito menos precisas: sua arte é essencialmente democrática.

O meio constituído pela individualidade não tem então a plasticidade latina e do resto não saberia muito o que fazer. O princípio da classificação é, no Alemão, apenas uma imitação totalmente exterior da vida parisiense e nela só se pode manter por meios estranhos a obra de arte. De forma que, quanto mais geral for o caráter de uma manifestação de arte, mais sinceramente nacional ela será. Wagner o sabia muito bem ao edificar seu *Festpielhaus*.

Contudo, agora, é a grande cidade que deve fornecer um meio para o drama alemão; somente, ao contrário do Latino que determina sua influência por meio de um emprego técnico muito especial, o Alemão terá como tarefa generalizar seu alcance: a música será então o seu ponto de partida. Dela resultará o emprego dos fatores representativos que, por sua vez, agirão sobre a expressão musical. A integridade particular dessa forma influenciará necessariamente a alma do espectador e, não correspondendo a nenhuma das divisões artificialmente adotadas, revelará a essa alma a possibilidade de um prazer estético que lhe seja adequado. A alma alemã criará assim, no próprio seio das mais deploráveis imitações, um meio para a obra de arte integral.

O "ARTISTA MÚSICO"

Na Alemanha, o músico — primeiro e essencial fator do drama alemão — não é difícil de achar e, por consequência, a reforma representativa não diz res-

⁷ O tipo de spleen que experimentamos nas grandes cidades deve resultar do fato de que a alma para momentaneamente na primeira dessas possibilidades.

peito diretamente ao ofício de compositor e poderá se concentrar em doutros elementos. Não é o mesmo em país latino. Em Paris há compositores de música que dominam muito bem seu ofício e que não deixariam de ser absolutamente inaptos para compreender a ideia do espetáculo musical; pois para a maioria a música permanece, apesar de tudo, um jogo superficial da forma e a natureza dos seus produtos não mudou mais por causa de sábios comentários do que a idade e a qualidade de um vinho pelo simples fato de estar mencionado na etiqueta de uma garrafa. O músico Latino (no sentido ordinário da palavra) é uma anomalia artística. A nuance de desdém do literato parisiense parece para o músico da sua raça muito justa; pois ao se dedicar *exclusivamente* à música, o Latino prova que tem uma cultura pessoal bastante medíocre: ele *não* participa do desenvolvimento dos seus contemporâneos e se encontra assim, de forma mais ou menos consciente, na obrigação de explorar a ignorância do burguês ou a futilidade mundana, de forma que suas pretensões são sempre um pouco ridículas⁸.

O Latino cultivado e que quer, todavia, se servir da música tem, contudo, duas escapatórias. Ou ele procura *na própria forma da música* o desenvolvimento das virtudes da sua raça, ou então, serão essas virtudes que, pelas suas manifestações em *outros ramos da arte*, influenciarão soberanamente seu desejo musical. No primeiro caso, ele desvia a música das suas funções, tira-lhe a forma revelada pela ideia wagneriana, e o objeto fictício que ele lhe criou só se dirige, então, a inteligência de colegas complacentes. O compositor perde então a popularidade para fazer matemáticas musical com cujas quais nada pode igualar o tédio.

No segundo caso ele é *artista* e compreende instintivamente que a música é uma arte de expressão. Não encontrando, ao contrario do Alemão, o objeto dessa expressão exclusivamente e indubitavelmente na sua alma, ele procura deduzi-lo de todas as outras manifestações da arte. Ora, estas só podem cativar sua atenção se elas tiverem um caráter “artístico” muito pronunciado, isto é, se elas ocupam o degrau superior na hierarquia da arte latina. Já que ele *quer* a música, ele sentirá fortemente qual lugar ela deixa vago; mas a alta virtuosidade desenvolvida nas obras que o encantam não lhe parecerá remediar suficientemente a ausência de expressão musical; de forma que ele trará nesta última o mesmo extremo refinamento ao qual sua alma está acostumada em outras partes. De onde resulta que querendo preencher um vazio ele cria uma obra de arte independente: seu tipo de virtuosidade dá à música a mesma natureza conquistada que a virtuosidade do pintor ou do literato dava às obras desses artistas. E isso é bastante natural, pois se a necessidade de harmonia não se exerce sobre todos os fatores ao mesmo tempo (da forma como ele só

⁸ É por isso que, em país alemão, certos teatros dão a esses produtos uma entrada tão grande, pois evidentemente, nada é suficientemente falso para semelhantes cenas. Não contentes em se vestir todos os anos das plumas de outros, elas parecem ainda procurar com predileção a mais grosseira falsificação estrangeira para adaptá-la. Talvez, apesar de tudo, seja uma necessidade de harmonia que os motiva.

o pode fazer no espetáculo musical), o artista latino substitui por uma necessidade *de equivalência* entre a vibração que lhe causam as obras de arte sem música e aquelas cuja produção pessoal deve estar dotada de música.

Assim como o “matemático”, um tal artista perde toda popularidade. Por outro lado, sua obra é “artística” no mais alto grau, de forma que um público próprio para degustá-la lhe é, apesar de tudo, assegurado. Infelizmente a música não suporta por muito tempo esse tipo de excesso e, como eu disse, ela se torna um vício pouco admissível, o que restringe ainda mais o número já mínimo daqueles que a podem provar sob essa forma. Para tirá-la desse mau caminho, nós lhe adicionamos, então, o poeta. Em cima de poemas esculpidos com o mais paciente amor, o artista se esforça para compor uma música adequada. Mas o poema é uma obra prima em si; como então revelá-lo novamente com uma combinação de sons estranha a sua feitura? Sem duvidar, o poeta moderno posicionou-se à frente do *artista* músico; cheio do desejo musical ele confeccionou obras estrangeiras nas quais tudo aquilo que as palavras poderiam conter de sugestão pela sua sonoridade, sua justaposição e, sobretudo, pelos diversos *planos* da sua significação, foi dilapidado. Essas sutis intenções, ao pedir ao leitor um tipo de transposição íntima, lhe fornecem a atividade pessoal tão apreciada pelo Latino. É *dessa atividade que o artista se apropria para exprimi-la em música*. Sua música nos apresenta de uma forma muito adúladora a parte que o poeta isoladamente nos privou; ela vai, as vezes, tão longe que ela quase faz o papel do leitor com relação ao poema: o auditório é efetivamente envolvido *na obra de arte*⁹.

Eu não posso analisar aqui a relação que se estabelece entre a palavra e o som musical; essa relação é ao mesmo tempo por demais complexa e muito pouco estável. Contudo, é preciso admitir que esses artistas são relativamente pouco influenciados pelo procedimento wagneriano; o grande respeito deles pelo poema que eles compõem os impele a pôr toda a sua inacreditável virtuosidade ao seu serviço, e sua música se torna assim “francesa” no sentido filosófico da palavra. Disso resulta um tipo de beleza que inspira a maior das confianças para obras ulteriores.

Sobre organizações tão distintas, a ideia do espetáculo musical poderá evidentemente se desenvolver de forma certa; e não é desinteressante procurar descobrir qual transformação ela operará na sua produção.

O “matemático” musical permanece, para nós, fora de causa; ele quer ser alemão sem possuir o tesouro indispensável para isso, e francês sem por em evidência as altas qualidades da sua raça. Seus produtos são bastardos e os melhores só valem como curiosidade de colecionador. Eles não têm, portanto, nenhuma relação com a arte *viva*.

⁹ Certas composições do Sr. Claude A. Debussy atingem o ponto extremo.

Muito pelo contrário, aquele que eu chamarei de *artista músico* (em oposição ao *poeta músico* alemão), apesar das suas pretensões modestas e a impossibilidade estética onde acontece de ornarem suas obras de comentários de cujos outros são tão bem-dotados, representa sozinho o ponto mais avançado da cultura latina. Ao invés de seguir a onda geral, de se prestar às evoluções desde muito tempo preparadas, ele soube, mais frequentemente de forma inconsciente pois ele é antes de tudo artista, distinguir na obra de Richard Wagner o princípio fecundante; ele assimilou a parte que o gênio latino podia comportar e então, sem recuar, sob o império de uma irresistível impulsão, se pôs à obra. Ora, isso prova que nele há um julgamento artístico tão seguro, de um gosto tão apurado, que talvez nem haja em país latino uma manifestação de arte que possa se comparar a dele. Os outros artistas desenvolvem melhor os elementos já existentes; ele enriquece sua raça de um elemento novo.

O OBJETO DA MÚSICA EM PAÍIS LATINO

Sua atividade demonstra eloquentemente que a existência e a beleza da música “francesa” não poderia ser outra coisa que não o resultado de um profundo respeito do artista músico para com o *artista inspirado do desejo musical*. Por consequência, o desejo musical, mesmo sem possuir o ofício de músico, é a condição indispensável para a aparição de qualquer música “francesa”. *Essa música não pode existir por si só e deve ser como o florescimento de um desejo que se estende sobre todas os outros ramos da arte*¹⁰.

Nós vimos anteriormente que o desejo musical, buscando se exprimir fora da música, dá à obra de arte um caráter de sugestão que pede um tipo de reconstituição interior. O jogo dessa atividade recíproca prova que o autor e o seu público sentem a presença de um Desconhecido e, ambos artistas demais para ousarem substituir este por simples expedientes técnicos, eles lhe conferem um lugar indeterminado. *Esse jogo constitui o objeto da música para o Latino*.

O artista músico, ao compor sua música, manifesta o Desconhecido e preenche o lugar *que lhe tínhamos reservado para isso*. O papel dos fatores poéticos e representativos no espetáculo musical se especifica assim por ele mesmo, pois o lugar que o pintor, o escultor, o poeta moderno deixam instintivamente nas suas obras para permitirem ao público provarem o charme de uma música inexpressa dá aos produtos de arte uma forma eminentemente própria para a sua reunião integral. A redução necessária para uma ação simultânea de todos esses fatores já está três quartos completada — *e isso... com a plena aceitação do público...*

Aí está, verdadeiramente, o triunfo da cultura da forma! Assim como na astronomia fixamos no infinito do céu o lugar de uma estrela ainda invisível,

¹⁰ Eu lembro aqui ao leitor o significado que eu dei ao «desejo musical» ao tratar dos artistas parisienses.

em um alto grau de perfeição do sentimento da forma, o Desconhecido pode ser pressentido e seu lugar aproximadamente delimitado.

A lei que rege a atividade dos artistas latinos é tão infalível quanto aquela que preside os cálculos da astronomia; todos eles profetizam sem o saber a vinda de um astro que eles não conhecem.

Venha então o artista músico, artista que possui os raios e sabe os dirigir, e repentinamente seus olhos *verão*.

O espetáculo musical se tornará o ninho onde convergirão todas as virtuosidades: estas poderão deduzir das condições atadas a sua reunião e do tipo de intensidade que dela emanará uma nova forma para as suas produções isoladas. Pois o Desconhecido, por fim revelado, transformará a sugestão em uma expressão efetiva, de forma que o lugar indeterminado que lhe reservamos em outras partes, tornando-se de repente *mensurável*, mudará consideravelmente as relações do autor com o *seu* público. O artista exagerava não o alcance, mas sim a extensão dos elementos misteriosos e desconhecidos; de tanto subutilizar a feitura da sua obra favorecendo uma mais perfeita sugestão ele parecia ter que naufragar no nada, e a curiosidade do seu público, sempre mais excitada, o encorajava em direção a essa via.

Nesse momento crítico, a música, *tal como ele a pode experimentar*, vem dar ao próprio artista: os recursos negligenciados por excesso de cultura, ela lhe mostra o novo prestígio e, diante do seu “desejo musical” enfim satisfeito, ele descobre uma nova fonte de energia e vigor.

NORMA IDEAL PARA O ARTISTA MÚSICO E PARA O POETA MÚSICO

Para o artista músico, assim como para o poeta músico, os princípios teóricos deduzidos da ideia do Drama musical e seus resultados técnicos tais como eles estão expostos na minha primeira parte vão servir de norma ideal. Colocados entre as duas produções desses artistas, a ideia os religa e tende a jogá-los um ao encontro do outro. Só nela poderiam ser satisfeitas por completo as suas necessidades de harmonia, de forma que só ela pode lhes dar garantias contra desvios perniciosos. O espaço que os separa desse ideal comum é largamente suficiente para as qualidades variáveis da personalidade: quanto mais ele puder fornecer motivos para a exteriorização do seu drama, mais *rico* será o desenvolvimento interior do Alemão; quanto melhor ele souber conferir apenas ao ator o direito de comandar o tablado cênico, mais *profundo* se tornará o desejo do artista latino.

Do conhecimento teórico da ideia resultará necessariamente uma marcha progressiva para a intransigência prática.

O artista músico, admiravelmente secundado pelos seus colegas nos ramos isolados da arte, se aplicará principalmente ao aperfeiçoamento *técnico*

dos fatores representativos; o valor respectivo desses fatores e as condições gerais da sua reunião não oferecem a ele nenhuma dificuldade, pois o poderoso instinto da forma o guia¹¹.

Por outro lado, serão justamente esses valores respectivos entre os fatores que constituirão o estudo particular do poeta-músico; Ele poderá então aplicar quase sem restrição os princípios teóricos da "encenação como meio de expressão", isto é, o transporte da música pela via hierárquica; enquanto que para o Latino esses princípios permanecerão em certa dependência do emprego técnico que ele encontrará para se satisfazer.

Todavia, tanto para um quanto para o outro, o único tratado válido sobre a obra de arte integral será sempre a demonstração teórica e especulativa sobre a ideia do Drama musical; qualquer outra só teria um valor temporal.

Ora, vimos que essa demonstração não está em discussão, até o seu detalhe ela se funda sobre leis e fatos independentes do gosto pessoal do artista: seu valor teórico é assim absoluto para aquele *que deseja a música*.

11 Tudo o que podemos tirar de expressivo da encenação atual, o Parisiense o fez, e são considerações de uma ordem estranha que mantêm nele a convenção cênica.