

MIGUEL SERPA PEREIRA

CINEMA E ÓPERA:
UM ENCONTRO ESTÉTICO EM WAGNER

Dissertação apresentada
ao programa de Mestrado
em Artes-Imagem e Som

ORIENTADORA:
PROFA. DRA. MARÍLIA DA SILVA FRANCO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, abril de 1995



Banca:

Fraud

ANVergo

José Tavares de Sá

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi realizado graças ao apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) sob o nº 01/00012-0. Agradeço também ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) sob o nº 301309/96-0. Agradeço especialmente ao Dr. João Carlos de Sá, do Instituto de Física de São Carlos, por sua orientação e incentivo durante a realização deste trabalho. Também agradeço ao Dr. Daniel de Sá, do Instituto de Física de São Carlos, por sua orientação e incentivo durante a realização deste trabalho. Agradeço também ao Dr. Alina, do Instituto de Física de São Carlos, por sua orientação e incentivo durante a realização deste trabalho. Agradeço também ao Dr. Daniel e da Silvia este trabalho não seria possível.

Sem o amor, a compreensão e o incentivo da Alina, do João, do Daniel e da Silvia este trabalho não seria possível.

AGRADECIMENTOS

Ao Fernando Ferreira, que me iniciou na crítica cinematográfica, companheiro de trabalho, há longos anos, e amigo fraterno, o meu respeito e agradecimento pela sempre estimulante troca de idéias e sugestões inteligentes que me deu.

À Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves, que teve a paciência de ler e corrigir este trabalho, pela sua sabedoria musical e o estímulo de uma amizade que muito prezo.

À Marília da Silva Franco, minha orientadora, pela maneira como me levou a concluir este trabalho. Suavidade e estímulo são suas características.

Aos meus de casa. Tudo devo a eles. Dão-me o sentido da vida e uma riquíssima troca vital. Alina, João, Daniel e Silvia.

Resumo

A ópera é a forma de espetáculo que domina o século XIX. Sua consolidação definitiva foi obra de Richard Wagner que não apenas estruturou a sua estética em relação ao passado, mas a projetou para o futuro. Tornou-se assim um paradigma da modernidade.

Partindo das reflexões do filósofo alemão Ernst Bloch sobre as óperas de Wagner, são construídas algumas linhas de aproximação com a arte característica do século XX, o cinema. Um encontro estético se estabelece, através das categorias do drama wagneriano assumidas pelo cinema. É feito um levantamento das inovações introduzidas no espetáculo operístico e como elas são tratadas na expressão cinematográfica. Cinema e ópera são assim entendidos como “obra de arte total”.

Finalmente, na passagem do século, a história começa a mudar. Um novo espetáculo entra em cena e o homem contemporâneo passa a contar com uma nova maneira de ver e ouvir o mundo das imagens e dos sons.

Abstract

Opera is the dominating form of spectacle in the nineteenth-century. Its real consolidation was due to Richard Wagner's work who not only structured its aesthetic as related to the past, but also projected it to the future. Thus, Opera became a paradigm of modernity.

Starting from the reflections of the German philosopher Ernst Bloch about Wagner's operas, some approaching lines to the characteristic twentieth-century art - the cinema have been conceived. An aesthetic encounter is established through the categories of the wagnerian drama as assumed by the cinema, and a survey of innovations introduced by Wagner in the operatic performance and how these innovations are treated in the cinematographic expression is analyzed. So, Cinema and Opera are understood as a "total work of art".

Finally, at the turn of the century history starts to change. A new form of entertainment takes place on the stage and contemporary man takes into account a new way of seeing and hearing the world of image and sound.

Índice

Introdução	1
Capítulo I	8
De como Ernst Bloch recuperou Wagner para a Pós-Modernidade ou como a ópera wagneriana vai ao encontro do cinema por uma estética de aproximação	
1.1 Os paradoxos wagnerianos	14
1.2 A “reflexão repetida” ou o <i>leitmotiv</i> wagneriano	25
1.3 A vontade universal como representação do homem e da natureza.....	30
Capítulo II.....	34
De como o espetáculo operístico do século XIX é revolucionado por Richard Wagner e caminha para a integração completa do som e imagem	
2.1 A obra de arte total	39
2.2 As luzes da ribalta e a <i>mise-en-scène</i>	42
2.3 A obra de arte do futuro.....	48

Capítulo III.....	54
-------------------	----

De como duas estéticas caminham na mesma direção ou como a ópera wagneriana e o cinema bebem nas mesmas fontes e produzem novas mentalidades no campo das artes e das ciências dos séculos XIX e XX

3.1 O jogo da arte ou a arte do jogo.....	62
3.2 Os primeiros passos da aglutinação.....	69
3.3 Por uma igualdade estética ou a música no cinema à Wagner...74	

Capítulo IV.....	85
------------------	----

De como o cinema entrou para a história do século XX e formou uma nova maneira de ver e ouvir o mundo das imagens e dos sons

4.1 A história agora é outra.....	90
4.2 E o futuro, como será?	93

Conclusão.....	95
----------------	----

Bibliografia.....	96
-------------------	----

Introdução

Ter exercido, por mais de 18 anos, a atividade profissional de crítico de cinema ensinou-me a amar, respeitar e concluir que sei que nada sei sobre a sétima arte. A fascinação sempre foi, e continua sendo, o sentimento primeiro da minha relação com o cinema. Como no admirável "*Cinema Paradiso*" de Giuseppe Tornatore, sinto-me ainda o pequeno Totó que está sempre olhando encantado a magia da imagem em movimento. Ou ainda como o menino de outro extraordinário filme italiano, "*Splendor*", de Ettore Scola, que é o primeiro a chegar com seu banquinho para a sessão que se dará na praça da aldeia. Hoje, certamente obedecendo a um outro ritual, tenho a convicção de que o cinema não está mais só, nem é mais o único e está em permanente diálogo com outros mundos da modernidade.

Foi esse sentido de fronteira que me levou à aventura de tentar promover um encontro entre o grande espetáculo do século XIX, o drama wagneriano, e o símbolo mais característico do século XX, o cinema. Não pretendo ir além desse agradável e estimulante encontro. Nada desejo provar, nem alcançar verdades científicas. É uma reflexão que me proporcionou muitos prazeres aos olhos e ouvidos, ao coração e à mente.

Este encontro me exigiu viagens por muitos caminhos já percorridos e outros absolutamente novos, onde o sabor da aventura se acentuou. Começa exatamente com a estimulação provocada por um filósofo que tem, como categoria central de seu pensamento, uma das realidades mais difíceis de serem percebidas e vividas pelo homem - a esperança. Na busca dessa utopia, ele encontrou a música. Sua especulação tornou-se de fato uma filosofia da música. Suas análises são sempre muito penetrantes e trazem ângulos novos para velhos problemas da estética musical. Wagneriano de

primeira hora, Bloch não se deixou levar tanto pela paixão. Procurou entender a obra do compositor alemão, revelando as suas intimidades estéticas mais profundas. Abriu espaços de especulação inusitados, que me permitiram uma aproximação com o cinema.

A partir desta inspiração procurei reorganizar a história desse espetáculo, enfatizando suas novidades e possíveis ligações com o futuro. O destaque vai para a produção da imagem cênica associada ao som. Imagem e sonoridade são os focos de interesse.

Segue-se a indagação sobre identidade das formas, e, portanto, das artes. Suas estéticas, em suma. Objetivava entender como o pensamento filosófico filtrou as características dessas manifestações que dão sentido ao ser humano e só a ele pertencem, porque só ele as cria. Nenhum outro ser realiza essa extraordinária proeza. Meu percurso foi breve e muito simples. Permitiu-me, no entanto, avaliar melhor o caminho que Wagner fez para chegar à sua concepção de obra de arte total, um evidente e feliz encontro com o cinema, que ele não chegou a conhecer.

Por fim, a conexão com o mundo da imagem, do som e do movimento era um natural corolário. Ambos representação do mundo e do homem, ópera e cinema chegavam ao ponto de entroncamento. Uma vez juntos logo se separavam por exigência mesma da nova invenção. Novamente as identidades aparecem como definidoras de campos e objetos. Caminham por um século em diferentes espaços, embora guardando evidentes sinais de comunhão. Esse certamente é o futuro que cada vez está mais perto dos nossos corações e mentes.

Durante toda essa aventura intelectual, uma coisa me causou forte impressão. A personalidade e a determinação desse personagem existencialmente contraditório, mas de um talento transbordante. Wagner nasceu em 1813, em Leipzig, e morreu em 1883, em Veneza. Não chegou a

completar 70 anos. Sua obra, porém, é monumental e está enraizada profundamente na cultura alemã, dali se universalizando. Homem do seu tempo, estava de olho no futuro. Viveu uma Alemanha esfacelada que inicia o século medieval e termina moderna e poderosa. Tornou-se um símbolo da modernidade não apenas pelo acorde inicial de *“Tristão e Isolda”*, mas por uma vastíssima produção intelectual que inclui, além da obra musical, obras de pesquisa, ensaios, artigos, poemas e todos os libretos de suas óperas. Foi também idealizador e construtor, com a ajuda de arquitetos e engenheiros, do teatro que se tornou uma espécie de templo de peregrinação para os adeptos dessa quase religião que é a ópera wagneriana.

Para uma melhor contextualização de sua obra, faço, a seguir, um perfil das principais óperas de Wagner, com base no belíssimo livro de André Tubeuf¹.

O Navio Fantasma (1843)

Este navio tornou-se um mito, mas o título é de origem alemã, *“Der fliegende Holländer”*. Um capitão holandês literalmente voa de mar em mar, sem poder repousar por ter sido amaldiçoado ao desafiar os céus passando pelo Cabo das Tempestades. Não poderá tocar a terra durante sete anos. Só uma mulher fiel o poderá salvar dessa maldição.

Wagner, aos 30 anos, também não tinha porto seguro. Apaixonou-se por esse personagem a ele apresentado por uma novela de Heinrich Heine. Também ele se sentia exilado e sem ligações com o mundo. Senta é a personagem salvadora. Uma jovem cheia de fé que conhece a balada do holandês e o salva, pagando com a sua própria vida.

¹ TUBEUF, André: *Wagner: L'Opera des Images*. Paris. Chêne, 1993.

Personagens: Vanderdecken, o navegador errante holandês; Daland, capitão noroeguês; Senta, sua filha; Erik, um caçador; Mary, governanta de Senta; e o timoneiro.

Tannhäuser (Dresden 1841/ Paris 1861)

Uma lenda medieval forneceu a Wagner um segundo herói com o qual ele também se identificou. Tannhäuser é um artista, um príncipe do canto, que está prisioneiro dos encantos de Vênus em sua gruta, do mesmo modo que Ulisses foi de Circe. E não foi por prazer que ele se ligou a ela, mas talvez pelo gosto de sua própria perdição. Como todo artista tem também seus demônios!

Mas uma outra voz o chama e o traz de volta ao mundo. É a lembrança de Elisabeth. Tannhäuser rompe então as ligações com Vênus e toma de novo seu lugar como cantor. Ela, no entanto, reaparece no hino que ele canta ao amor. Elisabeth intercede pelo cantor que deverá ir em peregrinação a Roma para expiar sua falta. O Papa, porém, não lhe dá o perdão. Tannhäuser retorna ao seu país com a maldição ainda sobre ele. Elisabeth morre de tanto suplicar pelo pecador. Ele também tem o mesmo fim. Só que um grupo de novos peregrinos que volta de Roma traz o cajado papal, agora florido, para indicar que Tannhäuser fora perdoado graças à devoção de Elisabeth.

Para a versão apresentada, em Paris, em 1861, Wagner acrescentou uma bacanal na gruta de Vênus. Esse fato suscitou o mais famoso escândalo da história da arte. O Jockey-Club vaiou; Baudelaire adorou.

Personagens: Tannhäuser; Elisabeth; Conde Herman; Vênus; Um jovem pastor; Outros cavaleiros e menestrelis; Wolfram von Eschenbach; Walter von der Vogelweide; Heinrich der Schreiber; e Reiman von Zweter.

Lohengrin (1850)

O terceiro herói que também se identifica com Wagner é Lohengrin. Ele vem do céu para salvar Elsa, injustamente acusada de matar o próprio irmão. É um cavaleiro de armas prateadas que chega montado num cisne. Na verdade, é o próprio irmão de Elsa transformado pelos feitiços de Ortrude. Esta é casada com o conde Telramund que era o tutor dos irmãos. Perante o rei, Lohengrin duela com ele, e vence. Mas antes de defender a Elsa, impõe uma condição: nunca lhe indagar o nome nem o lugar de onde veio. Essa condição é quebrada por ela e o cavaleiro volta para o Monsalvat, não realizando o amor prometido. Os encantos também se quebram e o cisne volta a ser Gottfried.

Personagens: Elsa de Brabant; Lohengrin; Rei Henrique; Conde Telramund; e Ortrud.

Tristão e Isolda (1865)

Lugar de identificação suprema para Wagner: os amantes lendários, arquétipos da paixão amorosa ocidental. Mas Wagner mistura os venenos. Tristão é filho da Noite, nascido da morte da mãe, sua única aspiração é a volta ao lugar de origem. Isolda também deseja a morte uma vez que é uma esposa prometida e não pode amar Tristão. Mas, em vez do veneno ambos tomam a poção mágica do amor. Desaparecem as interdições e vivem um profundo idílio amoroso, mas Tristão é ferido de morte. Seu desejo de morrer em sua terra natal é concedido e Isolda também se despede da vida com o famoso *Liebestod*. É a morte de amor.

Personagens: Tristão; Isolda; Brangäne; O rei Marke; Kurwenal; e Melot.

Os Mestres Cantores (1868)

É a história de um concurso de canto, como *Tannhäuser*. Nesta ópera Wagner se divide em dois. É ao mesmo tempo Walter, o cavaleiro que aprendeu tudo com os passarinhos, e que nada conhece das regras do bem cantar, mais parecendo um *outsider* na conservadora Nuremberg, e Hans Sachs o sapateiro-poeta que concorre pelos belos olhos de Eva. Há ainda um terceiro concorrente o escrivão Beckmesser. Na disputa, a juventude da Walter empolga. Mas o sapateiro Hans Sachs reúne a tradição e a jovialidade, empolgando a todos.

Personagens: O jovem cavaleiro Walter; Eva, filha do ourives; Madalena, sua companheira; David, aprendiz de sapateiro; e os 12 Mestres Cantores, com destaque para o sapateiro Hans Sachs.

O Anel dos Nibelungos (1869/1876)

O ciclo dos Nibelungos é composto por quatro óperas: *O Ouro do Reno*, *Walkiria*, *Siegfried* e *O Crepúsculo dos Deuses*. Narram a saga de um estranho Olimpo. Na primeira ópera, o anão Alberich renuncia ao amor para ficar com o ouro do Reno, enquanto Wotan, o deus dos deuses, contrata com os gigantes Falsot e Fafner a construção do Walhala, um palácio para repouso dos heróis. Quando os gigantes terminam a obra e vão cobrar a paga a Wotan, ele não tem outra solução senão arrancar de Alberich o tesouro do Reno. Os gigantes brigam entre si, e um deles se transforma em dragão para guardar a riqueza.

Esse tesouro roubado acaba provocando, ao longo das histórias seguintes, toda a sorte de tramóias entre os deuses, os heróis e habitantes das profundezas. O amor é sempre impossível e os deuses parecem não ter mais salvação. Todas as relações se deterioram até que o próprio Walhalla é destruído, determinando o crepúsculo dos deuses.

Os personagens centrais desse complexo drama são os seguintes: Wotan, Alberich, Mime, Frika, Freia, Erda, Froh, Loge, Donner, as donzelas do Reno (Woglind, Wellgunde e Flosshilde), Brunhilde, Siegmund, Sieglind, Hunding, Siegfried, Fafner, Gunther, Hagen e Waltraute.

Parsifal (1882)

É a busca da redenção salvífica, representada no cálice sagrado que teria sido usado por Cristo na Última Ceia. Vários destinos se cruzam representando mundos opostos. De um lado, a luz, de outro, as trevas. A peregrinação de Parsifal para cumprir sua missão redentora atravessa perigos, tentações, amores, lutas, violências e pecados. Mas, no final, Parsifal será rei, batizará Kundry e dará saúde a Amfortas, cumprindo-se a redenção pelo amor.

Personagens: Parsifal, Kundry, Gurnemans, Amfortas, Klingsor e Titurel.

Capítulo 1

De como Ernst Bloch recupera Wagner para a Pós-Modernidade ou como a ópera wagneriana vai ao encontro do cinema por uma estética aproximativa

Cinema e música sempre se deram bem. Parece terem sido feitos um para o outro. Se nos primórdios do cinema a música foi usada para abafar o som do projetor, logo a seguir ela se meteu no interior do drama e da comédia produzidos pela nova invenção que iria revolucionar a face mais criativa do homem do século XX. Não há a menor dúvida que essa atração natural foi pródiga em efeitos que ainda não foram de todo assimilados pela reflexão acadêmica. Tão pouco não se pode colocar em dúvida que esse acaso feliz foi facilitado por criações e pesquisas que, embora guardassem autonomia de objeto, métodos e técnicas, acabaram por definir fronteiras e interseções entre as artes.

Nesse caminho histórico, muitos encontros se realizaram a partir da interdependência das formas artísticas, das novas tecnologias, da especulação filosófica, até mesmo sem que seus autores suspeitassem. De qualquer modo, são indagações que estão sempre na ordem do dia a desafiar a sensibilidade e a inteligência de artistas e estudiosos dos fenômenos estéticos.

Wagner certamente foi uma dessas personalidades inquietas que além de produzir a sua arte, também refletiu sobre o seu ofício e deixou para a posteridade o registro de seu pensamento. A obra de sua vida foi exatamente a constante, pertinaz e incansável busca da forma de arte total: a pesquisa do espetáculo que fosse uma espécie de amálgama de todas as artes, e, por isso mesmo, se constituísse em algo autônomo, novo e que respondesse às necessidades espirituais do próprio homem. Não foi por outra razão que chamou a ópera de drama musical. De fato, queria estabelecer uma diferenciação com o passado, mesmo que seu conceito, na realidade, pouco alterasse o próprio sentido da ópera. Marcar a diferença da sua concepção para as demais era uma espécie de mote permanente de seus escritos.

Sem dúvida, foi em “Ópera e Drama” que esse tema foi mais profundamente abordado por ele. No entanto, sobre esses aspectos mais ou menos específicos relativos à problemática do drama musical, falarei em outra parte deste trabalho. Neste espaço, o que me interessa mais é retomar a idéia do encontro entre Wagner e o cinema. Começo por recuperar o artigo de Jacques Bourgeois², “Musique dramatique et Cinema”, publicado na Revue du Cinéma número 60, de fevereiro de 1948. Nele, o autor invoca o trabalho artístico de Wagner para mostrar como a música não apenas está presente no cinema, mas como ela faz parte intrínseca de seu discurso.

Bourgeois distingue o que ele chama de música dramática, do que também chama de música pura. Assim, ele define a primeira como aquela que exprime, sustenta ou se impõe à ação dramática, em oposição a uma estética da música pura. Faz referência ainda à música de programa que, sem dúvida alguma, atingiu a plenitude de sua riqueza formal no século XIX. E é sobre a herança dessa música narrativa que ele faz a sua análise, apontando a Wagner como o criador da música dramática moderna.

Já o maestro e violinista Yehudi Menuhin diz o seguinte da obra de Wagner: “Seus dramas musicais são escritos como filmes, atribuindo temas a cada personagem, refletindo cada mudança de tensão emocional, e suas técnicas de composição ter-se-iam adaptado bem ao cinema”.³ É sobre o encontro possível entre o cinema clássico e a ópera wagneriana que este trabalho pretende refletir. A suposição do maestro Menuhin foi a mesma que a minha. Imaginei o poderoso Richard Wagner chegando ao século XX, e, num passe de mágica, assumindo um set de filmagem tal como Fellini o fez em “*E la nave va*”, por exemplo.⁴ Mas, certamente, não apenas

² BOURGEOIS, Jacques: *Musique dramatique et cinéma*. In Revue du Cinéma n 60/fev.48

³ MENUHIN, Yehudi e DAVIS, Curtis W. : *A música do homem*. Sao Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 250.

⁴ A citação a Fellini é tão aleatória quanto outra qualquer. Apenas a imagem do cineasta italiano, dominando completamente o espaço de seus dramas, me leva a esta aproximação aparentemente fora de propósito. Não quero estabelecer comparações. Apenas fustigar a imaginação.

Wagner chegaria ao cinema. A ópera é um produto de muitas fontes, assim como o cinema.

Se, por um lado, Wagner cunhou a expressão obra de arte total, por outro, suas teorias sempre estiveram em sintonia com a busca de uma estética que, de alguma forma, desse à ópera autonomia artística. Seus escritos caminham muito nessa direção, como aliás os de muitos teóricos do cinema. Não parece, pois, ser uma mera suposição a observação do maestro Menhuin. Mais que isso, a fronteira entre as artes deve ser objeto de constante pesquisa. Não há dúvida que Wagner é identificado primeiro como músico, embora muitos o considerem mais como homem do espetáculo. Certamente esta vestimenta cabe também na sua personalidade artística. Mas, mais do que o homem, interessa aqui o seu legado. E é a partir dele exatamente que Ernst Bloch faz a sua reaproximação com o compositor já nos anos 60. Esse novo olhar lança as bases das relações possíveis da ópera wagneriana com o cinema, que eu pretendo abordar.

Bloch está sob a influência das novas versões e montagens capitaneadas pelos netos de Wagner, Wieland e Wolfgang. É sabido que a aproximação da nora de Wagner com o nazismo, e, em especial com Hitler, comprometeu bastante a imagem de Bayreuth. E o esforço todo dos netos foi no sentido de tentarem desvincular-se desse passado imediato. Permitiram-se ousadias que talvez o avô não aprovasse. No entanto, as reflexões de Ernst Bloch adquirem também um significado de atualidade que pode perfeitamente tornar-se uma espécie de reencontro do legado wagneriano como a arte emblemática do século XX, o cinema.

Trata-se de um artigo relativamente pequeno que introduz uma série de textos escolhidos de Wagner. O filósofo aproveita a ocasião para elaborar algumas linhas de pensamento que não apenas reabilitam o compositor, mas também apontam para uma nova forma de entender suas propostas. Antes,

porém, traça, em poucas linhas, uma espécie de trajetória das hostilidades que envolveram a obra wagneriana.

O primeiro momento é identificado como aquele que durou até os anos 80 do século passado, quando o compositor alcança um grande sucesso ainda em vida. Essa situação dura até os anos 20 quando novamente entra na sombra. É o momento em que surge na Alemanha a chamada nova objetividade. “Com incrível rapidez, a recusa a Wagner virou moda”, diz Ernst Bloch. Essa segunda onda acaba difundindo entre os jovens uma indiferente ignorância em relação à sua obra.

Para Bloch, são os remanescentes da mentalidade conservadora, ainda presos à ópera-ballet. Embora jovens, quando se opunham a Wagner, era a carta de Mendelssohn que jogavam ao invocar o nome de Brahms. Logo o Brahms que se debruçou sobre a partitura dos “Mestres Cantores” durante semanas! Nada leva a crer, portanto, que essa onda contra Wagner tenha qualquer reparo musical digno de importância. Falava-se do romântico tardio, com cheiro de mofo. Mas, o definitivo dessa repulsa foi, sem dúvida, a admiração de Hitler pela obra de Wagner, através de algumas idéias perigosas como a teutomania e o arianismo. Entre tantas outras manifestações, o canto final de Sachs dos “Mestres Cantores”, encenado no Congresso Nacional do Partido Nazista em Nuremberg foi um elemento significativo para tornar o mundo wagneriano ainda mais suspeito.

A polêmica, relata ainda Bloch, voltava-se sobretudo contra as partituras wagnerianas, requentadas, pomposas, segundo esses críticos. Mas, por outro lado, os mesmos diziam que eram perfeitas como composição. Um certo exagero dominava as essas mentes que se referiam inclusive ao aspecto diabólico das dinâmicas wagnerianas. É a partir dessas críticas, nem sempre razoáveis, que Ernst Bloch lança o seu olhar sobre as montagens feitas no início dos anos 60 em Bayreuth. Ele presencia o que chama de

“renascimento da cena” graças à direção das luzes que são guiadas pela música. Bloch prenuncia assim uma retomada favorável a Wagner, depois de um crepúsculo tão longo quanto o que se iniciou nos anos 20. Diz mais: “a profundidade desta música não foi até agora esclarecida”. Alguns sinais de uma nova aurora wagneriana são objeto de seu pequeno estudo.

Depois de uma série de considerações sobre como as novas gerações devem se aproximar da ópera wagneriana, Ernst Bloch aproveita a ocasião para desmistificar alguns preconceitos que se formaram, ao longo dos anos, em torno de certos temas que freqüentemente foram responsáveis por atitudes apaixonadas e pouco refletidas. Não apenas aspectos musicais, mas também de encenação, são por ele re colocados, a partir de uma nova visão do espetáculo operístico. Um deles é certamente a questão do “Bel Canto”.

Para Bloch, Wagner pode e deve ser executado em sua forma melódica. Nada de gritos e estridências. São poucos os momentos em que o registro é quase uniforme. Como exemplo ele cita certas narrações de Wotan. Mas, considerar que é impossível cantar Wagner, como muitos fizeram crer, é um absurdo, segundo afirma Bloch. É verdade que “as grandes sopranos disparam agudos estridentes de dar calafrios. Os grandes tenores trombeteiam satisfeitos ou ameaçadores. É raro ouvir dos cantores wagnerianos uma emissão nobre, aculturada, com destaques nítidos, e uma voz que sobe e desce e desce e sobe com uma adequada preparação”, diz ainda o autor. E completa comparando os mesmos intérpretes que cantam Mozart ou Verdi sem que nada disso aconteça.

É claro, diz ainda Bloch, que Wagner tem a sua parte de responsabilidade pelas vozes super-excitadas e ameaçadoras, além daquele timbre que aparenta o violoncelo, sem, no entanto, a ele se igualar. Mas, de qualquer modo, essa questão do Bel Canto é também de responsabilidade dos maestros, assim como o próprio peso das orquestras em relação às vozes. Ele

dá como exemplo o interlúdio da “viagem de Siegfried sobre o Reno” que vai, de certo modo contra a corrente, movido pelo canto, embora, de fato, siga a corrente. São certas acentuações e coloridos propostos por Wagner que encontram em seus intérpretes formas diferenciadas, por mais que o compositor tenha deixado instruções bastante explícitas sobre como executar suas criações.

Os paradoxos wagnerianos

São os paradoxos que têm maior relevo, num primeiro momento da análise que Ernst Bloch faz da obra de Wagner. “Quem dá muito dará qualquer coisa a alguém”. Com esta frase, Bloch quer afirmar que Wagner atende tanto ao vulgar como ao erudito. Este paradoxo intriga os especialistas. Mas, não se trata de uma música simplista em oposição a formas mais complexas. Simplesmente, diz ele, “Wagner toma, em matéria de invenção, aquilo que encontra. Isto vale não só para o Canto à Estrela Vênus, um romance banal mas sempre denso de sentimento. Vale ainda, e a responsabilidade é bem maior, para o “juhu” - uma aspiração de pequenos burgueses em férias - no “Hojotoho” ou no “Jerum” de Hans Sachs cheio de golpes de acompanhamento”. Bloch cita ainda outras passagens que foram definidas como “música para ouvintes não-musicais”.

Este primeiro paradoxo - a junção, numa mesma obra, de elementos populares e eruditos - é talvez a razão principal da grande audiência da melodia wagneriana. Mas não se pode dizer simplesmente que a banalidade sobressai ao refinamento. De fato, ele surpreende quase sempre, segundo nos diz Ernst Bloch. Sua música desafia permanentemente as convenções. É muito “mais moderna”, na expressão de Bloch. É essa mistura de ouvidos - o erudito e o vulgar - que cria a figura que Bloch chama de “olhar sonoro”

que rompe no imprevisto, emergindo de uma profundidade insuspeita, e segura a atenção.

É um pouco como a obra cinematográfica que a todo momento busca elementos de encantamento do espectador. A surpresa é talvez uma das suas chaves fundamentais. Procura seduzir a atenção do espectador com uma técnica própria de representação das idéias e dos sentimentos. De certo modo, as dissonâncias wagnerianas têm também um caráter de ruptura. Bloch dá o exemplo do acorde inicial de "Tristão e Isolda", hoje já bastante citado e conhecido, mas que provocou um imenso estranhamento nos ouvidos mais tradicionais. Diz ele:

"É construído de modo a que seja impossível definir nitidamente até mesmo a tonalidade. Além disso, também conceitos de harmonias tradicionais como modulação, alteração, etc. , no confronto se tornam pálidos. Assim como, com freqüência, intervém também uma outra "dissonância" não resolvida, ou seja, uma outra "dissonância" não mais referida ao contexto harmônico é surpreendente num duplo sentido: é tanto imprevista quanto previsível. Mas é um prever que irrompe quase que imediatamente em uma frase estranha à tonalidade. O canto de Brangäne do alto da torre, que soa amplo e quase estranho, com aqueles violinos que Thomas Mann definiu como os mais agudos de qualquer região, traduz um êxtase musical que é com certeza oposto à angústia e à advertência que parece significar na estrutura da ópera".

O paradoxo parece ser assim algo inerente à opera wagneriana. Não, porém, o paradoxo da mera aparência. E sim o que vai à essência dos sentimentos humanos. É como se Wagner lutasse o tempo todo para

encontrar uma saída. E neste sentido, como diz ainda Bloch, “o contra-Wagner está contido no verdadeiro Wagner”.

Praticamente toda a obra do autor está mesclada com esses aspectos aparentemente contraditórios. São muitos os exemplos dados por Ernst Bloch. Não é o caso aqui de citá-los. Interessa apenas enfatizar essa relação entre o texto, a música e a encenação. Todos colaboram, em sua medida e limites próprios, para uma visão e audição do todo. O detalhe do início é recolhido mais adiante, retornando na sua identidade própria ou na sua identidade modificada. Não se trata apenas do leitmotiv musical, mas também dos espaços cênicos e da própria postura dos atores-cantores. É, sem dúvida, um verdadeiro processo de montagem em que cada elemento singular se liga ao todo para construir uma narrativa ampla e unitária.

Neste sentido, vale examinar um pouco o paradoxo da relação música e palavra, apontado por Ernst Bloch, na obra de Wagner. A primeira observação diz respeito à múltipla estratificação que palavra e música assumem nas óperas wagnerianas. Mas, antes mesmo de classificar essa estratificação, é bom esclarecer que Bloch não pensa essa relação de forma mecânica. Tanto a percepção do ouvinte atento, como a visão do espectador seduzido podem se dar em terrenos muitas vezes não explícitos. São espaços e tempos que se passam no interior das sugestões musicais, textuais, cênicas e psicológicas dos personagens. Essas filigranas podem estar até mesmo na conformação de um instrumento. É como se aquele som estivesse imbuído de um espírito infundido no corpo do instrumento sonoro. Wagner, de certo modo, buscou até mesmo a conformação material de alguns instrumentos para obter a sonoridade “espiritual”, “material” e “sensual” desejada. Palavra e música, portanto, não coincidem espontaneamente de modo agradável aos sentidos, para citar a expressão de Bloch. Basta lembrar que o

mesmo leitmotiv é usado em diferentes óperas, como é no caso da tetralogia, assumindo significados múltiplos.

Obviamente os paradoxos se formam exatamente nessa relação complexa e multifacetada. Numa tentativa de classificação, ainda que provisória, Bloch, de certo modo, aponta três funções principais, mas não exclusivas, para se entender a relação palavra e música em Wagner. A primeira é a função de simultaneidade. Neste caso, a música reclama o texto. Haveria uma atração entre as duas formas de expressão. Uma não informa nada de diferente da outra. É como se palavra e música se identificassem de tal modo que uma serve à outra por força da necessidade intrínseca de ambas. Essa primeira função tem muitos exemplos na obra wagneriana. Bloch mesmo os fornece. Mas, o que interessa no momento é mostrar como essa atração de dois modos de produzir sentido podem enriquecer de significado um discurso artístico. Se nas suas óperas Wagner até mesmo elaborou técnicas próprias de composição, encenação, uso de texto, orquestração e instrumentos, entre tantas outras inovações, ele o fez com o propósito de buscar a integração entre as diversas formas de expressão.

É esta espécie de uso diferenciado de materiais que produz a novidade. Aparentemente tudo é igual, isto é, palavras e temas musicais unidos conduzem a um entendimento da história narrada e do sentimento vivido pelos personagens. Acontece que a idéia de um sentido unívoco pode até ter sido o motivo central do controle criativo de Wagner, mas não se fecha apenas na sua intenção. Objetivamente falando, o que Wagner criou não é mais dele, mas de seus executantes e intérpretes. Assim, quando Ernst Bloch fala da função de simultaneidade entre palavra e música, na ópera wagneriana, está abrindo a possibilidade de que essa mesma função possa ser observada em outro contexto. Embora, mais adiante este tema vá ser retomado, não quero deixar de registrar aqui o quanto essa simultaneidade

está presente no cinema. Ele não apenas relaciona palavra e música em simultaneidade, mas todas as suas outras matérias, como a imagem animada, por exemplo. Isso faz com que a polêmica antiga entre cinema mudo e cinema falado não tenha hoje qualquer sentido.

Também a segunda função, entre palavra e música na ópera wagneriana, apontada por Bloch, tem uma forte aproximação com o cinema. Trata-se do que ele chama de antecipação. Segundo ele, a palavra pode, de algum modo, antecipar situações. Mas, o mais freqüente é a música exercer essa função, através dos motivos-temas. Bloch, no entanto, dá um exemplo em que o texto, de certa forma, pré-anuncia algo que ainda irá acontecer. Refere-se ele ao episódio em que Sieglinde, quase sonhando, parece ver sua própria imagem rememorando o passado e imaginando ver Siegmund no tempo e no espaço onde não apenas já o havia visto antes, como também ouvira a sua voz, e, no meio do canto diz: “e agora novamente o sinto ao longe”. É um canto, ainda segundo Bloch, que caminha do indeterminado para o explícito ao terminar o júbilo primaveril do antes e do depois. Significa que o sentimento vivido por Sieglind se projeta num futuro que está de algum modo ligado ao passado. A experiência vivida projeta o idílio futuro. Essa situação primaveril, no entanto, em outros momentos, torna-se trágica. Na obra de Wagner, essa oscilação atmosférica é bastante característica. É como se o drama quase comandasse as ações musicais - afirmação contestada por muitos autores, inclusive por Bloch. Cito aqui, por exemplo, “A ópera como drama” de Joseph Kerman:

“...Em ópera, o dramaturgo é o compositor. O que conta não é a narrativa, situação, símbolo, metáfora, e assim por diante, conforme estabelecido por um libreto, mas o modo como tudo isso é interpretado por uma inteligência superior. Essa inteligência escreve a música. Estou ciente, é claro, de que esta visão da ópera é

tão perscritiva quanto descritiva. Uma obra de arte em que a música não consegue exercer a função articuladora central deveria se chamar qualquer coisa, menos ópera”.⁵

Essa questão da primazia da música sobre o drama tem todo o sentido em outros compositores, mas em Wagner não. Ele sempre foi o criador completo de suas obras. Essa articulação de que fala Kerman era uma coisa natural no compositor. É mais ou menos como no cinema hoje chamado autoral. É evidente que o fazer cinematográfico se divide em múltiplas funções. Há também os casos em que se reúnem numa única pessoa os aspectos mais criativos da sétima arte. Mas, o que importa aqui é muito menos a função no fazer. É, sim, o criar como ato autônomo, pessoal. E não há dúvida: neste particular, Wagner foi um criador, assim como tantos cineastas o são hoje. Importa também mostrar como essa função de antecipação faz parte da linguagem cinematográfica mais corriqueira, assim como a terceira função expressa por Bloch, que chamo aqui de recordação.

No cinema, essa quase figura de linguagem chamada flashback tem significado semelhante ao efeito “recordação” das óperas wagnerianas. Não se trata de uma recordação qualquer, mas algo que faz o drama musical caminhar, aprofundar seu sentido, abrir novas perspectivas de entendimento dos aspectos enfocados na ação. É também este o sentido que muitas vezes a recordação transmite no cinema. Sobre essas relações, tratarei mais profundamente em outro capítulo. Volto agora aos paradoxos de que fala Ernst Bloch.

Não há dúvida de que o modo como Wagner constrói seus dramas musicais lembra muito o processo da montagem cinematográfica, pelos menos no que diz respeito aos métodos. E é óbvio que numa visão eisensteiniana o que aparece em primeiro lugar é exatamente a atração, o

⁵ KERMAN, Joseph: *A ópera como drama*. Rio. Jorge Zahar, 1990, p. 12.

contraste, o paradoxo, a contradição. Muitas vezes essa forma de trabalhar com os opostos acaba produzindo um tipo de reflexão que, de certo modo, transcende os próprios dados da ação dramática em si. Bloch, ao levantar esses elementos paradoxais na ópera wagneriana, não faz outra coisa senão explicitar o sentido que, na essência, Wagner desejava transmitir com a sua arte. É claro que mesmo considerando a palavra importante, o compositor cria as suas referências mais contundentes pela música, e, em particular, no seu caso, pelos leitmotiv. São eles que, de algum modo, levam à identificação de personagens, situações e até mesmo objetos de diversas naturezas. Mas, não apenas a uma mera identificação. Seu objetivo vai muito mais além. Revela, por exemplo, sentimentos futuros ou recorda situações já sentidas, mesmo que apenas no inconsciente. Esse trânsito espaço-temporal torna seu relato musical extremamente denso e complexo de sentidos.

Os paradoxos são, portanto, elementos de uma realidade criativa que está na própria estrutura da ópera wagneriana. Não são considerados apenas os aspectos formais. Outras camadas de elementos a eles se associam na elaboração do discurso musical. Muitos autores já se aventuraram na exegese dos mistérios wagnerianos e realizaram belas construções. No entanto, esse pequeno trabalho de Ernst Bloch merece especial atenção por se tratar de um levantamento com evidentes conexões com a arte do cinema.

Ao analisar os dramas musicais, Bloch não só elabora uma sólida construção, como a conecta com as abordagens de outros autores que, como ele, perceberam os paradoxos iluminadores e verdadeiramente dialéticos das montagens sonoras, textuais e cênicas de Wagner. E para exemplificar uma dessas situações, Bloch escolhe Baudelaire. Diz ele: “Não foi sem razão que Baudelaire amou esta música. Não apenas só como música, mas como música de uma eficaz montagem. E um vértice dessa irradiação sonora está,

sem dúvida, em “Siegfried”, quando Mime quer ensinar a Siegfried o sentimento do medo, e Siegfried ouve, apenas acenado, o leitmotiv que em si já contém - embora de forma remota e, portanto, em Siegfried ainda não consciente - a presença de Brunhilde, e, portanto, o motivo do amor, ainda desconhecido, fundido com o do medo”. É um paradoxo? Sem dúvida. Fundir o medo com o amor não parece ser a forma mais normal de expressar esses dois sentimentos aparentemente inconciliáveis. Mas, no modo de construir essa arquitetura musical, Wagner cria novos sinais sonoros que interferem no andamento do drama narrado e na própria reação psicológica dos personagens envolvidos. É como se o sinal sonoro desse ao espectador-ouvinte um sentido de antecipação da ação dramática para relativizar a própria auto-suficiência do herói que acabara de zombar de seu “pai adotivo” (Mime) e de se gabar de ser impenetrável ao medo. Se o medo aparece como um desafio absolutamente transponível, o amor soa como uma espécie de destino muitas vezes ameaçador, condenado, impossível, romântico, e só uma vez redentor, ao que tudo indica na ópera “Parsifal”.

Na tetralogia, esses sentimentos se entrecruzam numa espécie de metáfora do mundo, só que vivida pelos deuses ancestrais. E por isso, talvez, a ousadia wagneriana não tem limites. E nesse mundo de contradições, a música estabelece os parâmetros, mas, ao mesmo tempo, amplia a gama de sentidos possíveis no seu drama musical, tornando-o mais complexo e aberto a novas interpretações. É óbvio que a cada tempo novas descobertas são realizadas. Mas, as suas inspirações são de tal forma provocantes que, em menos de cem anos após a sua morte, bibliotecas inteiras se formaram no estudo e interpretação de suas obras. Paradoxos como este apontado por Bloch são uma espécie de marca registrada da obra wagneriana.

Continuando esse provisório levantamento, Bloch mostra como o método wagneriano não se restringe apenas a uma técnica banal de utilizar o leitmotiv ou os temas condutores. A inter-relação de formas realiza plenamente os objetivos do criador. De um lado, ele utiliza o enredo do drama para adensar o sentido desejado. E de outro, a música confirma ou não essa abordagem. Para mostrar como Wagner realiza essa ampliação de sentido, cito textualmente a passagem de Bloch falando de um trecho da ópera *Crepúsculo dos Deuses*:

“Siegfrid já bebeu a poção do esquecimento que Hagen lhe deu. Ela age rapidamente e desencadeia um efeito verdadeiramente desconcertante: no momento preciso em que é pronunciado o nome de Brunhilde, a recordação dela desaparece completamente em Siegfrid, como se de uma tumba sonora surgisse o tema do esquecimento. Mas, algum tempo depois - um tempo cheio de horríveis enganos, como o da encomenda a Brunhilde e o casamento escandaloso de Guttrune - durante a caça no Odenwal, Hagen toca ainda mais uma vez no mesmo assunto com Siegfrid ainda inconsciente. E, quando Siegfrid, liberado do encantamento, transpassado pela lança de Hagen, reconquista a memória e, moribundo, vê a face da morte, exatamente neste momento ecoa pela segunda vez o motivo do despertar, o mesmo e na mesma tonalidade de dó maior que novamente passa de forma majestosa para o acorde de ré menor, aquele mesmo acorde que havia acompanhado, como uma sonoridade primordial, o abrir-se a luz dos olhos de Brunhilde, o seu ingresso na vida, na existência suprema. E exatamente o mesmo motivo é agora tocado - identidade do não idêntico - com o beijo de Brunhilde, um beijo dado à morte. Nesta última identidade entre luz e morte

(completamente diferente das notas da morte por amor) está de fato o paradoxo mais profundo e mais significativo da expressão musical wagneriana”.

Este exemplo caracteriza bem como os elementos não têm vida própria. Estão sempre a serviço de uma determinada ação. Mesmo a música, matriz de todo o processo criativo de Wagner, de algum modo, se submete a outros elementos do drama. São até subvertidas as regras da composição que ainda vigoravam no século em que o autor viveu. Sem tornar o exemplo de Bloch um paradigma do seu trabalho, creio que é extremamente elucidativo desse processo de construção que se estrutura, não pela integração dos fatores, mas por sua oposição. É curioso como esta busca de um sentido oculto, que está no íntimo dos personagens e às vezes até no seu inconsciente, é uma espécie de destino que acompanha cada passo da épic ou da tragédia narradas. Trata-se, sem dúvida, de uma busca insaciável. Em praticamente todas as óperas de Wagner, esta observação está presente. É como se o autor estivesse em constante pesquisa sobre a alma humana. Certamente escolheu criar seus heróis na mitologia para não ferir mais as susceptibilidades de seus contemporâneos, pois, de fato, o que Wagner fez foi uma grande metáfora dos comportamentos do ser humano com suas paixões, mesquinhas, interesses, arrebatamentos, luzes e trevas. Porém, mais do que isso, se assim posso dizer, Wagner perseguiu sempre o Graal, entendido não apenas como a relíquia sagrada, mas como uma forma de absoluto que, de certo modo, imprime sentido a todas as coisas. Trata-se, indiscutivelmente, de uma caminhada cheia de contradições e ousadias, que, no entanto, sempre busca um sentido para a vida.

Na análise feita por Ernst Bloch, o personagem Siegfried encarna um sentimento que não se esgota no momento presente da ação. A morte não fecha o ciclo da vida. De certo modo, o despertar à beira da morte, associado

à idéia de luz, torna-se algo próximo ao que se pode chamar de outra vida. Não propriamente uma ressurreição, pois, de fato o mundo dos deuses está acabado. Mas, sem dúvida, uma esperança, consubstanciada, aliás, pelo emocionante canto final de Brunhilde. Talvez a redenção pelo amor, como diz Ernest Newman em seu estudo sobre a ópera *O Crepúsculo dos Deuses*. Bloch, no entanto, prefere ficar com o conceito de paradoxo, ao invés da solução pela redenção. Na sua concepção, o final do *Crepúsculo* não significa uma conclusão. O tema da redenção que, de fato se estende e parece não encontrar fim, embora rico de “pulsões melódicas”, é demasiadamente “ecoante” para se tornar uma conclusão efetiva. Para Bloch ele é mais um paradoxo que leva a alguma coisa de novo. Neste sentido, esta abordagem confirma um pouco o que disse antes: Wagner só concluirá sua inquietante busca no *Parsifal*, obra, esta sim, conclusiva. Aliás, Nietzsche percebeu logo esse movimento e se afastou em definitivo do amigo, de forma extremamente agressiva, chamando esta última obra de decadente. Certamente Nietzsche se equivocou. Já Gabrielle D’ Annunzio o disse num livro chamado “*La Musica di Wagner e la Genesi del Parsifal*”, editado, em 1914, em Florença, pela Quatrini. Neste pequeno ensaio, D’ Annunzio mostra todos os equívocos nietzscheanos com relação ao *Parsifal*.

O *Parsifal*, segundo Bloch, é uma obra dualística. Ela se desenrola sobre Montsalvat que está dividido em duas alternativas: o jardim encantado de Klingsor e o celeste templo do Graal. No primeiro, sob a influência árabe, observa-se um mundo demoníaco e triste. Já no segundo, com características góticas, resplandece o ambiente purificado, depois de um período tenebroso. Esses dualismos que se estruturam em paradoxos estão também em *Tristão e Isolda* e outras óperas de Wagner. São situações bastante típicas do método wagneriano de criar.

A “reflexão repetida” ou o leitmotiv wagneriano

Além dos paradoxos, Ernst Bloch destaca também a questão dos leitmotiv. Esse talvez tenha sido o recurso wagneriano mais freqüente que o cinema utilizou e utiliza ainda. Não há a menor dúvida de que esta forma foi uma das que mais se adaptou à própria linguagem cinematográfica, numa assimilação natural e não consciente por parte dos criadores da sétima arte. Bloch, naturalmente preocupado em “limpar” o nome de Wagner e apresentar sua obra às novas gerações, dedica ao tema observações extremamente pertinentes e lúcidas. Embora essa questão dos leitmotiv vá ser objeto de um certo aprofundamento mais adiante, registro aqui alguns princípios que me parecem inspiradores para a relação que desejo fazer com o cinema enquanto expressão dos conflitos da vida e da própria condição humana. Aliás, é nesse contexto que o próprio Bloch realiza a sua leitura de Wagner.

A primeira questão levantada diz respeito à origem do leitmotiv. É óbvio que a discussão se inicia por rebater algumas expressões, até certo ponto irônicas, de alguns críticos de Wagner, como a de Debussy que comparou os leitmotiv a uma agenda de endereços. Citando o próprio Wagner em “Ópera e Drama”, onde ele diz que os seus leitmotiv são “expressão plástica de um sentimento”, “colunas do edifício dramático”, do qual “retornam mudados e bem calibrados” fazendo nascer “absolutamente sozinha a mais alta forma musical unitária”. Não se tratava, ainda segundo Bloch, nem mesmo de dar nomes fixos a cada motivo condutor, como aconteceu posteriormente em Bayreuth, muitas vezes de forma bastante problemática. Mas Wagner, continua ainda Bloch, aceitaria, de bom grado, a comparação de seu sistema de leitmotiv ao que Goethe chamava de “reflexão repetida” para se referir ao *déjà vu* acústico. Não se trata,

portanto, de uma repetição mecânica. Mas, de algo que poderia também ser comparado às concordâncias da Bíblia de Lutero, ainda segundo palavras de Bloch. Isto quer dizer que tanto no quadro comparativo da bíblia luterana, como na reflexão de Goethe, o leitmotiv wagneriano acrescenta novos significados às motivações originais.

Esta problemática questão é, no entanto, historicamente muito anterior, embora tenha aparecido como uma novidade em Wagner, ou, ao menos, como um fenômeno aparentado a ele. Um dos inícios certamente está ligado às típicas floraturas com as quais se cantava o amor ou o ódio no antigo melodrama. Depois, continua ainda Bloch, encontra-se frequentemente a mesma figuração - confiada aos arcos ou aos sopros - quando aparece um criado, um empregado ou ainda um velho. O motivo recorrente de Samiel no "Franco Atirador", de Carl Maria von Weber, torna-se "caracterizante", assim como o motivo da morte na "Carmen" se aproxima também a este modelo e não aos exemplos dinâmicos encontrados em Wagner. Mas, o exemplo mais evidente e fascinante está em Berlioz em sua "Sinfonia Fantástica", no tema da "idéia fixa", que retorna continuamente nos vários movimentos da peça sinfônica.

Os exemplos acima são apenas alusões, uma vez que todo esse processo de retomada de temas tem origem mesmo na sonata clássica, segundo opina Ernst Bloch. Em função dessa observação, tentou-se explicar todas as outras retomadas wagnerianas que, assim, respeitariam a estrutura da sonata clássica. Bloch, no entanto, mostra como, em Wagner, a estrutura dos motivos condutores assume uma nova identidade, deixando de ser apenas um mero "elemento construtivo", na expressão de Alfred Lorenz que, em seu livro "O Segredo da Forma em Richard Wagner", analisa as conexões estruturais da obra wagneriana. Para Bloch, o leitmotiv

wagneriano tem de fato um quê de específico cuja expressão e funcionalidade não se esgotam na forma sinfônica.

Algumas referências, nem sempre lisongeiras, são lembradas por Bloch em relação aos leitmotiv. Uma delas, por exemplo, diz respeito à idéia de que o motivo condutor invade, sem pedir licença e de forma quase autoritária, o ouvinte-espectador. E isso traz à lembrança o próprio sentido da publicidade moderna. É claro que esta referência, trazida à tona por Bloch, não significa que o leitmotiv tenha servido a propósitos de caráter comercial. Simplesmente quer mostrar que, de algum modo, a repetição penetra no âmago dos desejos e os faz aflorar, despertando as vontades que estavam adormecidas ou embotadas. Essa é uma curiosa referência, não inventada por Bloch, que é explorada pelos adeptos da teoria da indústria cultural moderna. Mas, o que importa é o que Bloch diz a seguir:

“Por mais que esta música - as óperas de Wagner - pressuponha a ação, também a ação já foi concebida na concepção desta música. Explicando melhor: foi concebida na criação de um amálgama que separa a música de Wagner da música absoluta, inclusive nos seus prelúdios e interlúdios em que o texto está ausente. O leitmotiv é transparente em relação ao texto não apenas a partir de sua própria residência tonal, mas por ele mesmo ser metafórico, e, portanto, diferente da forma sonata”.

Bloch invoca também diversos autores, inclusive Thomas Mann, para conferir o status de poéticos aos motivos condutores de Wagner. Refere-se também ao fato de que a poesia está também no andamento musical quando este consiste no aprofundar e no aflorar, no retornar e no concordar com intermitências, como no caso do motivo do sono, da chama ou do encantamento que são tão plenos de alegorias. Fala de Theodore Storm e Mann com expressões como o “jardim”, “o frio cortante” que penetra

obliquamente, enfim, poesia recheada de elementos alegóricos, para dizer que Wagner manipulou de forma semelhante seus motivos condutores. É nesses meandros da alegoria que o leitmotiv se afirma não apenas como “regressão recuperada”, mas também como antecipação acelerada.

Normalmente se conhece mais a função leitmotivica como retorno ou recordação. Neste contexto, é o inconsciente ou o esquecido que ressurge no personagem que muitas vezes age, por ele movido, apenas num lampejo de ação instantânea, e, portanto, característico de uma situação passada que volta. É também muitas vezes uma alusão sonora que surge sem que precise durar muito. Nestes casos, o passado vem à tona de um modo integrado ao personagem sem qualquer interferência “externa”. É como se o seu mundo interior fosse assaltado por esse retorno e o movesse para a frente ou para o desenvolvimento da ação em foco. Mas, com mais freqüência, o passado permanece em profundidade, na soleira da consciência, no âmbito daquilo que foi, e dali se anuncia. Esse anúncio vem muitas vezes só pela orquestra, num plano em si mesmo inferior em relação ao personagem que atua na cena mais acima. Bloch refere-se naturalmente à situação em que Wagner colocou a orquestra, o fosso, exatamente para obter, entre outras coisas, esse efeito.

Para ilustrar esse tipo de leitmotiv, Bloch recorre a um pequeno momento da “Walkyria” em que Siegmund está narrando a sua história para Sieglinde e Hunding. Trata-se ainda do primeiro ato, quase no final da cena dois. Siegmund fala das lutas que travou com diversos inimigos, sempre junto com o seu pai. Num determinado momento, porém, acabou se separando dele. Tentou, por todas as formas, encontrá-lo. Buscou por toda a floresta seus rastros, encontrando apenas a pele de um lobo. E neste ponto canta o seguinte: “Vazia estava diante de mim (a pele do lobo) ao pai não encontrei”. Nesse exato momento, os trombones, como se estivessem a uma

grande distância, entoam o motivo do Walhala, com uma parada sobre a última nota, marcando uma espécie de olhar para trás. E continua Bloch:

“O texto cantado na cena não fala e não atua completamente onde atua o motivo condutor da música; por isso é que nasce aí uma enunciação desdobrada, na cena e na orquestra, embora uma ressoe na outra, criando uma assincronicidade contemporânea”.

Bloch afirma ainda que “a técnica do ‘monólogo interior’ em James Joyce foi declaradamente elaborada sob a influência desta enunciação”.

Trata-se, portanto, de um terreno em que participam não apenas a música, mas o universo psicológico que estrutura as histórias narradas na cena. E aí o leitmotiv tanto pode vir na forma de recordação quanto de antecipação. Não há dúvida que esta “técnica” de composição, feita com material já apresentado ao ouvido do espectador, tem no conjunto das óperas “O anel dos Nibelungos” a sua construção mais sofisticada e mais completa. Nesse contexto extremamente rico de relações e de significados, a habilidade criativa de Wagner nos leva a proposições que transcendem o imediatismo das ações cênicas e buscam, de fato, um sentido, no mínimo metafórico, para não dizer até metafísico, como Bloch chega a afirmar. Da mesma forma, os motivos condutores são uma espécie de suporte que faz aflorar freqüentemente o inconsciente não apenas dos personagens, mas até mesmo de espaços “sagrados” que já contêm em si uma memória acumulada de elementos vividos ou de sinais de futuro.

Bloch chega a afirmar que esses sinais são uma espécie de “momento plástico do sentimento” do leitmotiv, que atualiza o personagem, através de um aceno orquestral ou por fragmentos sonoros e musicais que vêm à superfície. Muitas vezes essa “premonição orquestral” aparece exatamente porque o personagem em cena não pode ainda ter conhecimento do que ainda está por acontecer. Mas, para o espectador/ouvinte essa antecipação

parcial funciona como motivo de expectativa e até mesmo de sedução para segurar a sua atenção, como aliás o cinema sempre faz. É claro que com técnicas e meios completamente diferentes, mas com um modelo estético muito próximo desse proposto por Wagner e tão bem sublinhado por Ernst Bloch, cinema e ópera chegam a uma nítida aproximação de estruturas artísticas.

Para concluir esta exposição de Ernst Bloch sobre os leitmotiv wagnerianos, falta dizer que os motivos condutores não estão sempre servindo à ação dramática. Eles também formam sua própria matéria, tendo obviamente vida própria. Em seu percurso nos dramas musicais wagnerianos, os leitmotiv assumem até mesmo um caráter utópico. Mas isso é uma outra história que não se justifica no contexto deste trabalho. Já estaríamos falando da concepção central da filosofia de Ernst Bloch, o que foge ao nosso objetivo.

A vontade universal como representação do homem e da natureza

Bloch desenvolve ainda um outro tema que, sem dúvida, pode ser aproximado às questões estéticas do cinema. Trata-se do que ele chama de “pastoral ecoante”. Ele fala, em última instância, da música que, de alguma forma descreve a natureza. Diz ele que o que caracteriza a obra de Wagner é uma pulsação interior que invade a cena de modo vibrante. Mas sua música canta também o mundo externo. “Corre, murmura, vacila, se apaga pouco a pouco, ilumina, retumba.” Mas, diz ele, os riachos e os campos já estavam presentes na expressão musical antes de Wagner. Em Mozart, por exemplo, podem-se ouvir esses elementos, como no pequeno dueto entre Susanna e a condessa Almaviva, em “As bodas de Fígaro”. A criada Susanna termina o seu canto entre as estradas que vão dar no jardim do amor que

está imerso na noite, dizendo: “Que suave brisa esta noite soprará sobre os pinheiros do bosque”. E no canto alternado: “Chega enfim o momento em que gozarei, sem ansiedade, nos braços do meu ídolo”. As referências ao jardim do amor assim como a outros elementos naturais, como a noite, o luar, as rosas, enfim, descrições musicais “naturalistas”.

E o que dizer então da sinfonia Pastoral de Beethoven, onde o riacho e o furacão são não apenas descritos, mas se transformam numa imagem sonora que a tantos já inspirou? Mas Bloch diz que a música naturalística pré-romântica, em sua maior parte, era feita de modo relativamente simples. Fala, por exemplo, da figuratividade gráfica dos oratórios e cantatas de Bach, assim como dos quadros sonoros de Haydn na “Criação” e outras peças, dizendo inclusive que esta tendência musical remonta ao período medieval tardio, especialmente o francês. Analisa ainda exemplos de outros compositores, como Mendelssohn em “Sonho de uma noite de verão”, onde a *Stimmung* (atmosfera, ambiente, clima...) é também uma imagem sonora. Invoca ainda outros músicos somente para dizer que esse tipo de música que, de alguma forma, está não apenas na inspiração de todas as épocas, como se integra completamente à sensibilidade humana.

No caso específico de Wagner, o que Bloch enfatiza é que todos os elementos se associam para criar o brilho natural que tanto a natureza, quanto a construção humana são capazes de nos transmitir. Neste sentido, nada mais revolucionário que o prelúdio de “O ouro do Reno”, que tanto deixou espantados os espectadores que o ouviram pela primeira vez, em 1869, segundo observação de Ernest Newman⁶: “Consiste em nada mais que um som persistente, durante 136 compassos, em tom de mi bemol. Sua finalidade é de sugerir o Reno; a idéia é, antes de tudo, uma espécie de inundação, seguida de vagas fortes e depois de outras, cada vez mais fracas”.

⁶ NEWMAN, Ernest: *História das grandes óperas e de seus compositores*. Porto Alegre. Globo, 1952

Certamente a preocupação de Wagner não se restringe a este tipo de metonímia, se assim se pode dizer. Ele estava também interessado em tornar a música figura sonora integradora de um espetáculo único e de inspiração schopenhaueriana. Aliás, a origem talvez esteja em Schelling que, em sua filosofia, diz que a música está suspensa no espaço para tecer, com o corpo transparente do som e do tom, um universo audível. Mas, sem dúvida é Schopenhauer, aqui citado por Bloch, que explicita completamente essa idéia wagneriana: “A música faz aparecer imediatamente a coisa em si, e esta é, sob diferentes níveis de observação do fenômeno, a vontade ávida, desesperada, jubilosa, e, em suma, apaixonada”. Essa visão de Schopenhauer é integralmente assimilada por Wagner. Diz Bloch: “A superfície musical vibrante das figuras do mundo é deglutida pela unidade absoluta da vontade que é atemporal, aespacial e acausal; e fogo, água, terra, pessoas, destinos são, não só seus ‘efeitos’ reais, quanto a sua ‘anunciação’”.

Bloch quer dizer que Wagner, com sua música da natureza, não quer estar ligado a uma raiz sonora apenas. A *coisa em si* de Schopenhauer não conhece nenhum “princípio de individuação”. Também a música wagneriana, segundo Ernst Bloch, conhece pouco ou até não conhece as autênticas pessoas. Pertencem todas, evidentemente como atores, à natureza universal que é a única de fato a agir. Elas agem também, é claro, sob o impulso da natureza, parecendo, portanto, homogêneas ao tempo, ao fogo, à primavera. Tanto os destinos individuais, como os elementos da natureza irradiam essa vontade universal, cujo sentido só pode ser explicado na sucessão de paradoxos em que homem e natureza se agitam para alcançar a vontade universal.

Certamente estas análises de Ernst Bloch mereceriam ser ampliadas e discutidas com maior profundidade. Mas, o que interessa aqui é a maneira como esta espécie de retórica musical-cenográfica funciona na construção

de um espetáculo que junta, no sentido de amalgamar, a épica e a tragédia dos gregos a uma filosofia da música para erguer um edifício único que Wagner chamava de “drama musical”. E é exatamente o que daí resulta que, sem dúvida, realiza o encontro estético com o cinema. E para concluir esta apresentação sobre as lúcidas categorias interpretativas de Ernst Bloch, cito o próprio autor quando fala que a pastoral musical do futuro leva em seus ombros Wagner, “como uma nave com vento favorável e como a luz no coro final de ‘Os mestres cantores’: ‘a aurora vermelha de chamas que desponta entre as foscas nuvens’. E para não aparecer nua, a luz chamará sempre para si também estas nuvens escuras, para carregar-se de cores”.

Capítulo 2

De como o espetáculo operístico do século XIX é revolucionado por Richard Wagner e caminha para a integração completa do som e imagem

Bertolt Brecht disse, certa vez, que toda a cidade alemã, com mais de 50 mil habitantes, tinha, no século XIX, a sua ópera, ou um teatro onde se apresentavam encenações operísticas. Mas este fenômeno não era exclusivo da Alemanha. Em toda a Europa, a ópera ganhava espaço e se tornava mesmo quase popular. Ao mesmo tempo, esse gênero musical se adaptava às novas exigências de seu público, cada vez mais frívolo e de interesses imediatistas, característica aliás da franca consolidação do capitalismo no mundo ocidental.

A ópera chegou ao século XIX depois de um percurso de mais de 200 anos, desde que “Dafne”, de Jacopo Peri, com libreto de Ottavio Rinuccini, foi montada, pela primeira vez, no Palácio Corsi, em Florença, em 1597. Na época foi chamada de *un'ópera in musica*, para talvez se distinguir da Camerata Florentina que reunia nobres e músicos para discutir o teatro grego e até fazer pequenas encenações musicais. Peri fazia parte do grupo criado pelo conde Giovanni de Bardi. E é, no mínimo, curiosa a escolha do mito de Dafne para este primeiro drama musical. Filha do rio Ládon ou Peneu, era amada por Apolo que a perseguia insistentemente. Não conseguindo escapar a esse assédio, Dafne pediu ao pai que a transformasse. Assim, ela se tornou um loureiro que ficou sendo a árvore predileta de Apolo e de cujas folhas eram feitas as coroas oferecidas aos guerreiros heróis. A ópera foi montada diversas vezes, mas a música se perdeu, embora o libreto tenha sido preservado.

Deste início associado à nobreza florentina, a ópera logo se deslocou para outras cidades italianas. Já em 1607, Claudio Monteverdi escreveu “Orfeu”, sua primeira ópera, em Veneza. Melhor músico que Peri, já havia composto madrigais e suas óperas eram menos aristocráticas e acadêmicas e mais sofisticadas do ponto de vista musical. Ainda em Veneza, é inaugurado o primeiro teatro de ópera, o San Cassiano, em 1637. Já nos fins do século

XVII, a cidade tinha 20 teatros desse gênero. Foi também com os compositores venezianos que os termos *ária* e *recitativo* começaram a substituir *arioso*, rótulo preferido pelo grupo Camerata. A estrutura da ária e do recitativo atravessou os séculos, sofrendo mudanças aqui e ali, mas, em essência, cumprindo as mesmas funções. A ária era uma canção cheia de ornamentos vocais, cantada em solo. Já o recitativo contava a história acompanhada por cravo ou órgão. Distinguiam-se os recitativos em: *secco*, acompanhado só pelo cravo; e *accompagnato*, com a participação de toda a orquestra. Foi também a partir do século XVII que os *castrati* passaram a ter grande relevo nas encenações operísticas, uma vez que em alguns estados italianos as mulheres não podiam se apresentar nos palcos.

Fenômeno tipicamente italiano, a ópera logo se espalhou pela Europa, levada, por exemplo, para a França, por um italiano, Giovanni Lulli, que ficou mais conhecido como Jean Baptiste Lully. Ele introduziu esse espetáculo na corte de Luís XIV, dando-lhe um grande requinte literário, característica que até hoje parece predominar na ópera francesa. Além do texto literário de alto nível, Lully introduz o balé nas suas montagens.

Se Lully levou a ópera para a França, Georg Friedrich Händel a introduziu na Áustria e a implantou na Inglaterra. Mas é ainda na Itália que aparece a ópera cômica já no século XVIII. “La serva padrona”, de Pergolesi, inaugura o gênero também chamado de *opera buffa* que acabou se opondo à *opera seria*. Nas óperas encenadas nos teatros líricos públicos, o compositor não era a figura dominante em que mais tarde se tornou. Elas eram geralmente preparadas por compositores e poetas desses teatros, utilizando freqüentemente músicas de diferentes origens para adaptá-las e adequá-las aos cantores em voga, que, sem dúvida alguma, eram a principal atração. Esse tipo de comportamento acabou gerando uma série de deformações que distanciaram o espetáculo de suas origens.

As concessões se tornavam cada vez maiores. Os libretos eram freqüentemente tolos e inconsistentes. Nem a boa música os conseguia salvar. Essa degradação atingia também as encenações e o próprio mundo do espetáculo operístico. Christoph Willibald Ritter von Gluck realiza uma grande reformulação na ópera do século XVIII. Volta à tragédia grega, buscando na poesia e no drama o equilíbrio entre a música, o texto e o teatro. Nesse contexto, surge o gênio de Mozart que faz sucesso em três gêneros operísticos: o *singspiel* ou peça cantada que era um texto falado combinado com números musicais. São *singspiel* “O rapto do serralho” (1782) e “A flauta mágica” (1791); a *opera seria*, “Idomeneo” (1781) e “La clemenza di Tito” (1791); e a *opera buffa*, “As bodas de Figaro” (1786), “Don Giovanni” (1787) e “Cosi fan tutte” (1790). O gênio de Mozart imprimiu em suas óperas música sublime, comédias soberbas e árias e recitativos extremamente criativos.

Quando o século XIX começa, todos os gêneros operísticos já deixaram praticamente o meio aristocrático e foram para os grandes teatros públicos, dando acesso a platéias populares. Segundo o Dicionário Grove de Música⁷, “uma manifestação desse fenômeno foi a popularidade das óperas de ‘resgate’, das quais ‘Fidelio’ (1805), de Beethoven, é a mais conhecida”. E continua: “As platéias burguesas foram sem dúvida um fator influente na evolução da *grand opera* francesa com seus enredos carregados de emoções, orquestração cheia de colorido e trechos para grande coro; os exemplos de maior sucesso resultaram da colaboração entre o libretista Scribe e o compositor Meyerbeer. A natureza e o sobrenatural invadiram a substância do drama, particularmente na Alemanha, com Weber, Marschner e outros”.

É neste novo contexto que aparece Richard Wagner com suas extraordinárias inovações. Sua atuação se deu em todos os níveis do

⁷ Dicionário Grove de Música. Edição concisa por Stanley Sadie. Rio. Jorge Zahar Editor, 1994

espetáculo. É claro que o século XIX foi também o tempo em que viveram o gênio de Giuseppe Verdi, Rossini, Donizetti e Puccini, para falar do principal quarteto operístico italiano. Em matéria de compositores, o século XIX foi pródigo. A contemporaneidade de vários gênios em diferentes manifestações artísticas, científicas e culturais contaminou, sem dúvida, a impressionante produção criativa do século passado. É óbvio, que uns interagindo com outros impulsionaram um desenvolvimento da inteligência mundial, nunca antes visto. Num tempo rapidíssimo, por exemplo, a Alemanha passou de uma situação praticamente medieval no início do século, para uma grande potência, já no seu final. É evidente que todo esse contexto pós-Revolução Francesa significou uma crescente modernização das relações econômicas, sociais, políticas e culturais.

A ópera foi logicamente atingida por esse sopro modernizador. E Wagner soube valorizar como ninguém sua genialidade. Traçou um caminho a seguir, e dele não se afastou um instante sequer. Como todos os renovadores, voltou aos clássicos gregos. Lá encontrou o sentido mesmo do espetáculo enquanto representação do mundo. Foi também lá que se sentiu seguro para buscar nos mitos aquelas pulsões mais elementares da própria história do homem. Suas primeiras tentativas de criação foram alicerçadas no cultivo dos bons exemplos. Imitar os mestres, copiar os mestres. Mas, acima de tudo, conhecer Beethoven profundamente. Esse era o seu ideal. Aliás, suas cópias de partituras ficaram famosas.

Embora tenha tido sua caligrafia musical elogiada, Wagner se sentia bem mesmo era criando. E o fez em todos os sentidos. Escrevendo, compondo, dirigindo, interpretando, construindo, enfim, realizando todas as tarefas de um artista múltiplo, inquieto, quase insaciável, Wagner acabou por tornar realidade toda sua potencialidade. Suas teorias sobre a arte, especialmente sobre a ópera, concretizaram-se em obras. Talvez poucas,

para um homem que viveu 70 anos. Ao todo, Wagner compôs 13 óperas . Sua produção intelectual é fertilíssima. Além de ter escrito muito, orientou de modo preciso a montagem se seus espetáculos e até construiu um teatro para apresentá-los.

A obra de arte total

Gesamtkunstwerk (obra de arte total) - era assim que Wagner via a ópera. Para ele era a única arte que podia juntar todas as outras: música, poesia, teatro, pintura, dança e escultura. Mas, para que essa junção fosse realizada era necessário que cada parte perdesse algo da identidade própria e se colocasse a serviço de uma idéia integradora e acima de qualquer individualidade. Portanto, não adiantava simplesmente juntar esses elementos numa espécie de balaio comum. Mas, porque a ópera seria o caminho, o leito por onde essa integração se faria? No fundo mesmo a resposta está nos gregos.

A tragédia, de fato, nunca foi outra coisa para os gregos senão um espetáculo. Algo para ver, ouvir, sentir e entender. É esta última capacidade humana, que nos é dada pela inteligência, que Wagner considera fundamental para o poeta. “O homem só pode exprimir-se através da inteligência”, diz ele em “Ópera e drama”.⁸ E continua: “É ela, a inteligência, que combina, decompõe, distribui e separa. E mediante a língua, esta sim derivada do sentimento, é capaz de descrever as impressões e a própria concepção do sentimento. Mas a língua é também limitada por condições dadas”. Com este raciocínio, ele conclui que o criador do drama deveria passar da música à linguagem das palavras. E chega de novo à tragédia grega:

⁸ WAGNER, Riccardo: *Opera e dramma*. Torino. Fratelli Bocca, 1894.

“Na tragédia grega, acontece algo semelhante, mas por razões inversas. A sua base era a lírica. Porém, na sua evolução foi adotando a forma da língua falada, como a sociedade. Fundada sobre o sentimento natural, moral e religioso atinge o estado político. O drama do futuro deverá, portanto, fazer o caminho inverso, isto é, da inteligência deverá retornar ao sentimento, pois, nós progredimos da individualidade pensada para a individualidade real”.

Quis Wagner dizer, portanto, que a música que exprime um sentimento mais amplo, caminha para a palavra como uma espécie de necessidade irresistível. E, neste particular, assume o contexto cultural completo, incluindo aí, é óbvio, o Estado, e, portanto, o nível político. É bom não esquecer que, no século passado, a tradição de censura era muito forte. O próprio Wagner foi obrigado a mudar algumas de suas peças em função da censura.

Embora essa justificativa para a entrada da palavra na música, segundo a concepção de Wagner, não seja a única, ela parece ter sentido, ainda mais se seu estudo pretendia projetar um novo tipo de espetáculo. Sua própria obra parece se conduzir segundo a pesquisa teórica que foi fazendo ao longo de sua vida. De fato, o jovem Wagner (1830-1840) imita os compositores em voga, com a diferença de que mesmo nesse início já era o libretista de suas composições. Nessa primeira fase, usa obras pré-existentes como inspiração e as adapta para o seu objetivo. Assim foi com o conto “La Donna Serpente” de Carlo Gozzi do qual se originou “As Fadas”; “Measure for measure” de William Shakespeare que inspirou “Proibição de amar”; e o romance “Rienzi, the last of the roman tribunes” de Edward Bulwer-Lytton que o levou a “Rienzi”. Ao assumir também as funções de libretista, Wagner percebeu o quanto era importante essa sua atitude, que já era preconizada

pelos chamados profetas do romantismo musical alemão, em particular Ludwig Tieck, Jean-Paul Richter e Ernst Theodor Amadeus Hoffman. Entendeu ainda, segundo Marcel Schneider,⁹ a vantagem de ser seu próprio libretista. Podia desenvolver os personagens, escolher os episódios em função das possibilidades musicais que eles tinham, além do fato de que na criação do roteiro, já tinha em vista a música que iria compor. Esta decisão, de início de carreira, deixa claro que Wagner não estava apenas interessado na imitação dos outros, mas tinha a ambição de caminhar com luz própria.

Como bem observa Marcel Schneider, não foram apenas os gregos e os românticos alemães que guiaram os passos de Wagner na concepção desse novo espetáculo. No período de transição (1839-1850) em que praticamente foram compostas “O navio fantasma”, “Thannhäuser” e “Lohengrin” foi guiado pelo que chamou de “meu anjo bom”. Referia-se a Beethoven. Não se tratava apenas de encontrar a palavra certa, mas também a música certa. Com isso, abandona o *bel canto* e adota a sinfonia. Citada por Schneider, usa a seguinte metáfora: “Juntar, no leito do drama musical, a rica torrente da música alemã, como Beethoven fez”. O estilo dramático e o estilo sinfônico são assim pinçados para participarem da sua novidade. Isto, de certo modo, consolida a idéia de que a representação teatral é um dos elos desse processo de assimilação de formas.

Surge, então, uma outra invenção, segundo ainda Marcel Schneider. Esta, de alguma forma, retoma e sistematiza a tradição que Carl Maria von Weber criara por instinto, ou espírito da época, em suas óperas. A partir de “O navio fantasma”, Wagner vai buscar na lenda a matéria prima de seus dramas. Mais tarde, na interpretação de Schneider, com o “Anel”, o mito substitui a lenda. E no “Parsifal”, troca o mito pela ação sagrada. Assim, levado por reflexões que a todo momento pululam na sua mente, Wagner

⁹ SCHNEIDER, Marcel: *Wagner*. São Paulo. Martins Fontes, 1991.

vai concebendo alguma coisa que precisa de uma identidade própria, pois bebe de muitas fontes e corre o risco de não ser nada. Portanto, é perfeitamente explicável sua reação à ópera que era apresentada no seu tempo. Os episódios negativos de Paris, por exemplo, acabaram por formar nele a convicção de que a ópera não poderia ser mais um mero divertimento, mas deveria se transformar numa espécie de cerimônia social e religiosa. “Parsifal”, queiramos ou não, foi a concretização desse objetivo. E Bayreuth foi o templo construído para esse ritual operístico.

De qualquer modo, suas concepções são dinâmicas e ganham sempre novos contornos. “O que Wagner busca no drama”, diz Schneider, “é a unidade orgânica profunda, o movimento contínuo da obra, o poder expressivo da música, do ponto de vista do drama”. E completa: “A ópera clássica sacrificava o assunto ao canto, a ópera romântica sacrificava a música ao movimento. Para Wagner, tratava-se de restaurar a dignidade do assunto, a importância do movimento dramático e de transformar a partitura em sinfonia”.

As luzes da ribalta e a mise-en-scène

Além das questões que envolvem música, poesia e drama, que são talvez o núcleo essencial da proposta wagneriana, aspectos referentes a outras formas de criação de espetáculos passam também a fazer parte do conjunto de sua reflexão e produção criativa. Talvez uma das mais importantes tenha sido a revolução operada nos teatros do século XIX. Principalmente em Paris. Não há dúvida que Wagner aprendeu muito naquela cidade que, no início de sua carreira, representava para ele a possibilidade de conquistar o mundo. Paris era, de fato, o centro de maior irradiação da cultura operística naquela fase do século. Apesar dessa sua

primeira estada em Paris (de setembro de 1839 a abril de 1842) ter sido um fracasso quase completo, teve ocasião de observar as grandes mudanças que estavam ocorrendo na ópera francesa. Eram elementos que, pouco a pouco, se introduziam na representação e na encenação propriamente dita.

Um deles foi, sem dúvida, a invenção das luzes da ribalta, em 1826. Outro foi, indiscutivelmente, a adoção dos livros de produção (*livrets de mise-en-scène*) ainda no começo do século XIX. Esses livros incluíam notas e ilustrações de cenários e figurinos, mostrando como tinha sido a produção original parisiense. Seu objetivo inicial era orientar os teatros do interior no sentido de terem um guia de produção. Os *livrets de mise-en-scène* falavam ainda das necessidades de iluminação, como deveria ser a direção e quais os requisitos vocais para os principais papéis das óperas. Eram uma espécie de roteiro de produção. É claro que todos os compositores desejavam primeiro o sucesso em Paris. Lá, poderiam utilizar efeitos espetaculares, incluindo o bailado, que havia sido introduzido na ópera francesa por Lully. Aliás, as produções francesas ficaram também famosas por suas concepções de trajes, música e cenários, segundo afirma John Louis Digaetani.¹⁰

Hoje talvez não nos demos conta da importância de algumas dessas mudanças no desenvolvimento do espetáculo operístico. Mas, só para ilustrar como foram decisivas essas novas conquistas, basta dizer que as chamadas luzes da ribalta deram um brilho extraordinário ao palco. A substituição das velas de cera e dos lampiões a óleo, pelo gás de carvão, tornou a representação menos arriscada e menos enfumaçada. Com a chegada da eletricidade aos palcos, os recursos de iluminação se ampliaram muito. Apenas seis anos separam a inauguração da Ópera de Paris, da luz elétrica, que substituiu a iluminação a gás, em 1881. Ela havia sido projetada por Charles Garnier e inaugurada em 1875. Foi também no século

¹⁰ DIGAETANI, John Louis: *Convite à ópera*. Rio. Jorge Zahar Editor, 1988.

XIX que foram inventados e levados para os palcos das óperas o *panorama*, o *diorama* e o *panorama parcial*. O próprio Louis-Jacques Daguerre, um dos inventores da fotografia, aplicou esses efeitos óticos em produções teatrais.

Todas essas inovações foram fruto da Revolução Industrial e tornaram a apresentação de espetáculos algo mais sedutor. Não foram abandonados de imediato os telões pintados, nem muitas soluções criadas na Itália, Inglaterra e França, principalmente. No entanto, era óbvio que o espetáculo teatral tinha agora novas possibilidades também mecânicas. As máquinas de teatro se aperfeiçoaram. De certo modo, a ilusão passou a ser construída de forma mais convincente. Espaço, movimento, cor, luz, construção se associam para um mesmo espetáculo. Cenários fantásticos e arquiteturas engenhosas passaram a fazer parte dos principais teatros de ópera da Europa.

É claro que a tudo isso Wagner estava atento e refletindo sempre sobre o que via e observava. Por outro lado, estava sempre pesquisando e estudando. Portanto, quando ele realiza suas propostas ou escreve sobre elas, esse trabalho é fruto de amadurecimento prévio bastante considerável. Aliás, basta observar as datas em que suas obras estrearam. Há sempre a diferença de alguns anos entre elas, com exceção das primeiras obras.

É óbvio que também Giuseppe Verdi inovou a ópera do século XIX. Aliás, ambos nasceram no mesmo ano e, em vários momentos, Verdi declarou admiração por Wagner. No entanto, como o meu objetivo é mostrar como a presença inovadora de Wagner o aproxima da estética cinematográfica, deixo apenas registrado que o grande compositor italiano também contribuiu para as transformações que se operaram no campo do espetáculo operístico. Devo dizer ainda que as circunstâncias históricas também influíram muito nessas duas carreiras. Basta dizer que, tanto Alemanha como Itália realizaram suas unificações no período de vida de ambos os compositores. Revolucionários, cada um a seu modo, produziram

obras de extraordinária importância para seus próprios países e influenciaram decisivamente nos seus destinos.

Wagner talvez tenha sido mais contundente em suas propostas. Ele, de fato, “refez a ópera durante a sua vida, insistindo, em particular, que a ópera era em primeiro lugar uma arte, e entre as artes, a primeira.”¹¹ Fiel a esse princípio, procurou adequar todas as condições artísticas e materiais à sua forma de conceber a ópera. Ao contrário de muitos de seus contemporâneos, que não consideravam o drama importante - pois, para eles, era apenas uma espécie de desculpa para algumas árias para bons cantores e alguns efeitos de cena brilhantes - Wagner toma muito a sério a estrutura dramática de suas narrativas musicais. O palco é para ele um espaço quase sagrado. Se a música tinha uma função essencial e fundamental na construção do espetáculo, o drama não poderia de forma alguma ser desprezado. E mais que isso, era parte integrante desse conjunto, tornando-se, portanto, também essencial ao espetáculo. Não foi por outro motivo que Wagner mandou escurecer o auditório. Com isto, quebrou uma rotina que estava enraizada nos hábitos do público. Muitos se acostumaram a conversar durante a apresentação. Outros iam visitar seus amigos nos camarotes. Outros ainda estavam mais interessados em observar as jóias e roupas das mulheres do que em prestar atenção ao espetáculo.

Por causa dessa exigência de escurecimento da sala, Wagner teve muitos opositores. Mas, no espaço de dez anos todos os teatros de ópera da Europa tinham adotado o mesmo procedimento. Seu objetivo era naturalmente fazer com que o espectador entrasse no clima da representação e fosse envolvido por sua magia. O palco deveria ser alvo de atenção total. O público não deveria se dispersar.

¹¹ DIGAETANI, John Louis. *Op. Cit.*.

Mas não foi só essa mudança que Wagner executou no ritual do espetáculo operístico. Cuidou muito também da cenografia. Talvez não tanto quanto desejasse, pois muitos efeitos cenográficos exigiam condições que não estavam ainda disponíveis. De qualquer modo, usou a iluminação de forma muito mais criativa, embora com recursos até inferiores aos que já existiam em Paris. Digaetani registra, por exemplo, a instalação de uma cortina de vapor atrás do arco do proscênio, na frente do palco, que produzia as cerrações e nevoeiros das produções.

Outra inovação fundamental foi a colocação da orquestra abaixo do palco, escondida por uma lâmina de metal curva. Tratava-se não apenas de esconder os músicos para não distrair o espectador, mas também liberar Wagner para usar certos sons, sem serem percebidos em suas fontes. Gostaria aqui de abrir um parêntese para comentar a função dessa percepção sonora wagneriana, em relação ao cinema. É evidente que o cinema usará essa percepção quase que exaustivamente, criando uma associação nova entre música e imagem. A fonte sonora não precisa necessariamente ser percebida em cena para conseguir o objetivo desejado. Muitas vezes, é a sua não identificação espacial que acaba criando a atmosfera esperada, ou mesmo a identidade do personagem ou a explicitação da situação encenada. Não quero me deter aqui sobre este tema, uma vez que mais adiante a ele voltarei com mais detalhes. Mas, era importante registrar essa concepção que o cinema irá desenvolver de forma extraordinária, no século XX.

Além dessa concentração no drama, Wagner queria de seus espectadores um acompanhamento quase ritual de seu mundo musical. Quando construiu Bayreuth, por exemplo, queria que as cadeiras fossem duras para evitar qualquer tipo de cochilo, segundo registra Digaetani. Mas, acima de tudo, com a ajuda de Gofffried Semper e Karl Bundt, projetou

Bayreuth, sem camarotes. Apenas um, para o rei Ludwig II da Baviera, que fora seu mecenas. Desejava também que esse teatro fosse para o povo e não para a decadente aristocracia. Pretendia que esse espaço fosse mais democrático.

Não há dúvida ainda de que no que diz respeito ao trabalho dos cantores em cena, Wagner também inovou. Tinha sempre muito cuidado na escolha de seus intérpretes. Muitas vezes não conseguia os que desejava, mas sempre trabalhou muito com eles. Dava-lhes instruções precisas não apenas em relação à voz, mas também em relação ao comportamento em cena. Em alguns casos chegava mesmo a fazer a sua escolha a partir do *physique-du-rôle* dos cantores, embora isso nem sempre fosse possível, devido à tradição de que os bons cantores têm sempre um corpo avantajado. Mas, de qualquer modo, sua escolha sempre levava em consideração, em primeiríssimo lugar, a qualidade vocal do intérprete. Não se pode, no entanto, deixar de salientar essa preocupação com a qualidade da encenação, da qual ele não abria mão.

Por fim, gostaria de ressaltar que esse esmero com as encenações de seus dramas musicais levou Wagner a escrever uma espécie de manual de representação. Muito mais do que os *livrets de mise-en-scène* franceses, os manuais de Wagner eram um verdadeiro roteiro de como seus espetáculos deveriam ser conduzidos e montados. Exatamente por não ter muita confiança nos intérpretes, diretores, cenógrafos, enfim, no *staff* dos teatros europeus, planejou construir sua própria casa de espetáculos. Sua obstinação o levou à realização desse feito, com a providencial ajuda de Ludwig da Baviera. Bayreuth é ainda hoje um templo da ópera wagneriana. E mais: "Parsifal" não poderia ser montada fora de Bayreuth, segundo rígidas instruções que deixou a seus descendentes. Entendia Wagner que sua ópera transcendia o objetivo de um mero espetáculo. Queria fazer dela uma

espécie de ritual religioso. Por isso, a exigência tinha algum cabimento. Certo ou errado, Wagner tinha perfeita noção dos detalhes e do conjunto de seu trabalho operístico. Controlava praticamente tudo, embora soubesse que dependia de muita gente para colocar sua obra em cena. Essa articulação de múltiplas funções era uma de suas qualidades essenciais para obter os resultados desejados.

A obra de arte do futuro

Este é o título de um dos trabalhos escritos por Richard Wagner. É lógico que ele se referia à ópera. Mas, podemos perfeitamente aceitar esse título como sendo uma referência inconsciente ao cinema. Ele parte obviamente da música, como diz na célebre carta a Frédéric Villot:

“A música é uma linguagem igualmente inteligível por todos os homens. Deve ser a conciliação suprema, a linguagem soberana para transformar as idéias em sentimentos e oferecer a mais profunda intuição do artista; elemento de um alcance sem limites, ainda mais com a expressão plástica da representação teatral e da luz que até agora a pintura reclamava como sendo de seu exclusivo privilégio”.

A obra de arte do futuro, continua Wagner em seu raciocínio, abraçará em uma síntese maravilhosa a todas as artes particulares: a poesia completará a música, formulando as idéias com uma precisão que as melodias mais delicadas não poderiam conseguir; a música expressará os mil e um matizes do sentimento e da emoção que a ação cênica e a palavra não conseguiriam traduzir; a orquestra não terá mais as funções da orquestra da ópera italiana - uma espécie de monstruosa guitarra para acompanhar as árias - e será considerada como uma personagem múltipla,

semelhante, em suas funções, ao coro da tragédia antiga, presente durante toda a ação que traduz em vivas emoções, comentando, recordando ou precedendo os acontecimentos. Embora estas últimas frases sejam de Mariano Antonio Barrenechea¹², são uma tradução fiel do pensamento de Wagner. De fato, ele perseguiu durante toda a sua vida essa síntese do espetáculo operístico. E, de certo modo, indiscutivelmente alcançou esse objetivo. Mais que isso, intuiu algo que seria também realizado, através de um novo invento, doze anos após a sua morte. Apesar do cinema ter nascido mudo, o som foi logo incorporado às suas apresentações públicas, permitindo que nele estivessem presentes todas as dimensões das artes tradicionais. Assim como a ópera foi o espetáculo do século XIX, o cinema é a arte do século XX. Duas sínteses, no sentido wagneriano do termo.

Não resta a menor dúvida de que o aprimoramento desenvolvido por Wagner na ópera deu a esta forma de espetáculo uma nova posição entre as artes. Queiramos ou não, Wagner propôs e realizou uma nova estética com suas obras. Sob esse aspecto fincou raízes no tripé som-imagem-movimento, que é também o do cinema. Ver e ouvir são as nossas linhas diretas com essas expressões. Quando Wagner ainda estava no início de sua carreira, vivendo muito mal em Paris, escreveu um de seus textos mais fantásticos. Chamava-se "Peregrinação a Beethoven". Tratava-se de um encontro que nunca aconteceu, só na imaginação de Wagner. O texto narra a peregrinação que um jovem compositor alemão faz a Beethoven. Não é uma mera visita. É uma ida a Viena cheia de percalços, inclusive financeiros. Mas o fato de ir a pé de sua cidade natal, Leipzig, (no texto abreviada para L.), até a capital austríaca, não significa apenas falta de dinheiro. Faz o caminho como se fosse realmente uma peregrinação, tal como os maometanos vão à Meca. Antes de chegar a Viena, encontra uma pequena orquestra no meio

¹² BARRENECHEA, Mariano Antonio. *Historia Estética de la Música*. Buenos Aires. Editorial Claridad, 1941.

do caminho e com ela executa a Sétima Sinfonia, em substituição a um violinista que estava doente. Um inglês, que viajava numa bela carruagem e assistiu à exibição musical, aproximou-se desse jovem compositor, dizendo que também estava indo a Viena para conhecer Beethoven. Oferece-lhe a carruagem, mas ele não aceita e segue o seu caminho. Depois de uma descrição bem humorada de diferentes episódios, chega finalmente a Viena e se hospeda num hotel em frente à casa de Beethoven, onde também está o inglês rico que quer a sua ajuda para chegar ao mesmo objetivo. Ele tenta se desvencilhar da presença inoportuna, mas não consegue. Quando é recebido por Beethoven, com o inglês que não o larga, entra em êxtase. Beethoven dá um jeito de despachar o inglês, e ambos mantêm um interessante diálogo, onde, evidentemente, os dois representam o próprio Wagner. A conversa começa porque o peregrino comenta ter assistido no dia anterior à ópera "Fidelio", num teatro de Viena, relatando-lhe a maneira entusiástica com que foi acolhida pelo público. Beethoven não dá muita importância ao fato e diz o seguinte:

"Eu não sou um compositor de óperas. Não existe teatro no mundo para o qual voltaria a compor uma ópera voluntariamente. Se viesse a compor uma ópera ao meu gosto, as pessoas não a assistiriam. Não teria árias, duetos, trios e todos aqueles ingredientes com que hoje se fazem as óperas. Nenhum cantor se interessaria em interpretar a minha composição, nem o público gostaria de ouvir. Os espectadores estão habituados somente a mentiras que são vendidas como verdades, assim como a brilhantes absurdos e coisas desagradáveis. Se alguém se atrevesse a criar verdadeiros dramas musicais seria considerado louco, e de fato o seria por querer mostrar aos outros, em vez de guardá-los para si."

E o que deve fazer então alguém para conseguir realizar um drama musical desse gênero, pergunta o peregrino. Ao que Beethoven responde:

“Como Shakespeare, quando escrevia seus dramas”. E mais adiante: “Por que a música vocal não pode ser um gênero tão sério e importante como a instrumental, e por que os cantores não interpretam com a mesma seriedade que eu exijo de uma orquestra na execução das minhas sinfonias?”

Fiz questão de descrever o conteúdo desse texto quase delirante, para explicitar e enfatizar dois aspectos que já estão presentes na mente desse poderoso compositor, quando ainda não tinha fama e apenas começava a carreira. O ano era 1840 e a versão em alemão desse artigo apareceu em seis capítulos no “*Abendzeitung*” de Dresden nos dias 30 e 31 de julho e de 2 a 5 de agosto de 1841. Segundo Marcel Schneider, o compositor estava iniciando a fase de transição. Caminhava, portanto, para um novo contexto criativo. Buscava, por assim dizer, o “específico operístico”, como, décadas depois, os primeiros teóricos do cinema pesquisavam o “específico fílmico”.

Mas, o primeiro aspecto que gostaria de observar, diz respeito à própria cultura alemã que, de alguma forma, já preconizava, ou, pelo menos indicava o caminho que Wagner acabou seguindo. Esta observação tem por base o livro de Barrenechea.¹³ Para muitos, a poesia alemã teria passado pelos os gênios de Friedrich Gotlieb Klopstock, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried Herder e Christoph Martin Wieland e alcançado, com as obras de Johann Wolfgang von Goethe e Johann (Christoph) Friedrich von Schiller, os limites extremos da expressão, transbordando os modelos fixos do verso e da palavra. Eles proclamaram, inclusive, a necessidade de se criar uma obra de arte em que a poesia, a música, a ação e a pintura se resolvessem num conjunto harmonioso. A poesia alemã, escreveu Schiller, se encaminha para a música. Suas tendências panteístas e transcendentais a arrastam para o vago lirismo da arte sonora.

¹³ BARRENECHEA, Mariano Antonio. Op. Cit.

Para Wagner, a música tinha seguido em direção oposta. De Peri a Gluck, durante dois séculos, os compositores mais geniais se esforçaram para ressucitar a tragédia clássica. “Foi preciso surgir a ‘Nona Sinfonia’, de Beethoven, para provar que o gênio da música buscava inconscientemente a ajuda da palavra, para tornar plenamente eficaz o poder apolíneo que pulsava em seu dinamismo.”

Com isso quero dizer que Wagner estava seguindo uma inclinação já expressada, em teoria, pelos maiores artistas da palavra alemã. O que ele vai fazer é não só dar seguimento a essa tendência, mas aprofundá-la e lançá-la para o futuro. Justifica-se, é óbvio o projeto de uma vida. E Beethoven, é certo também, não escolheu o texto de Schiller por acaso. Comungavam, sem dúvida, do mesmo ideal. Entende-se melhor também o produto ficcional de Wagner intitulado “Peregrinação a Beethoven”.

A segunda explicitação está relacionada às propriedades que futuras invenções iriam proporcionar a essa tendência. Refiro-me aqui ao cinema enquanto produto de um processo tecnológico, sem dúvida, mas também como forma de expressão aglutinadora que, na conceituação de Adorno, rompe a autonomia estética das artes tradicionais. Apesar da ópera wagneriana, de certo modo, já se caracterizar por esse tipo de rompimento, não se trata ainda de aglutinação, no sentido com que Adorno emprega a palavra. Embora, mais adiante, vá voltar a este tema, queria aqui reforçar essa relação com a obra de arte do futuro, que Wagner imaginava do seu jeito, e até, pode-se dizer, realizou em suas óperas da maturidade, mas que pode também ser entendida como desembocando no cinema.

Assim, o processo de reformulação da ópera, proposto e executado por Wagner, se não é uma inteira novidade, pois, já está no íntimo da cultura alemã mais expressiva, é completamente revolucionário do ponto de vista de suas conseqüências, mesmo que esta percepção não tenha sido

conscientizada por parte das inteligências que pensaram e criaram essas novidades. Aliás, a força das idéias wagnerianas é de tal forma abrangente que seu trabalho estimulou as mais coroadas cabeças da *intelligentsia* mundial. De seus contemporâneos, como Nietzsche e Baudelaire, aos pósteres, como Ernst Bloch e Thomas Mann, todos, de algum modo, foram levados a se manifestar sobre as idéias e composições de Richard Wagner. É surpreendente o volume de trabalhos publicados sobre ele e sua obra. Marcel Schneider registra mais de 45.000 obras na bibliografia wagneriana. Não é o recorde, pois, Jesus Cristo e Napoleão, nessa ordem, detêm a primazia. Não há dúvida alguma, porém, que a estética mundial ganhou um novo impulso, não apenas com as suas idéias e obras, mas também com os debates e reflexões que gerou.

Imagem e som foram moldados com novos critérios. As fronteiras entre as artes se tornaram mais tênues. Novidades surgiram no horizonte.

Capítulo III

De como duas estéticas caminham na mesma direção ou como a ópera wagneriana e o cinema bebem nas mesmas fontes e produzem novas mentalidades no campo das artes e das ciências dos séculos XIX e XX

O que é a estética? Pergunta simples, mas de difícil resposta. Aliás, não se admite uma resposta única. Basta dizer que a palavra, embora antiga, tem um conceito relativamente recente como campo autônomo da filosofia. Quem, de fato, primeiro usa essa palavra no sentido moderno é Alexander Gottlieb Baumgarten numa coleção de textos editada por Johann Christian Kleyb, em 1750. Na terceira parte desse volume dedicado à estética, Baumgarten procura defini-la como “a ciência do conhecimento sensitivo”. Mas, pode também ser definida, de um modo bem amplo, como a ciência da arte e do belo. Esta definição é encontrada no Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano.¹⁴ Na “Crítica da Razão Pura” de Kant, a estética é definida como a doutrina das formas a priori do conhecimento sensível. O filósofo alemão, no entanto, trata desse tema no âmbito da razão prática. De toda a sua profunda reflexão sobre a estética, vou conectar apenas um aspecto: a sua visão construtivista da arte através do jogo, da qual tratarei um pouco mais adiante. Agora, creio ser útil traçar um quadro, mesmo que esquemático, dos diferentes pontos de vista considerados nas teorias estéticas. Para isso valho-me do já citado Nicola Abbagnano por considerar a sua forma de organizar essas teorias muito clara e abrangente.

Não se trata, evidentemente, de fazer uma arqueologia da estética. Interessa-me sim, como dizem os filósofos, distinguir as idéias. Tanto as minhas quanto as dos sábios. Assim sendo, devo começar dizendo que Abbagnano distingue em seu esquema, duas abordagens principais no domínio das teorias estéticas. De um lado ele fala de imitação, e, de outro, de prazer. A primeira, diz ele, refere-se à relação entre a arte e a natureza, e a segunda diz respeito à relação da arte com o homem. Partindo dessa dupla distinção, e acrescentando mais a questão da função da arte, o autor analisa

¹⁴ ABBAGNANO, Nicola: *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo. Editora Mestre Jou, 1982

oito concepções diferentes de arte como imitação, criação, construção, conhecimento, atividade prática, sensibilidade, educação e expressão. São palavras aparentemente simples, mas extremamente elucidativas de sua reflexão.

A arte como imitação. Define-se como a subordinação da arte à natureza ou à realidade em geral. Para Aristóteles, o valor da arte deriva do valor do objeto imitado. O artista não pode fazer mais do que reproduzir o objeto com suas características próprias. Pouco importa se o objeto imitado é uma coisa natural ou uma entidade transcendente ou inteligível. Como exemplo, ele fala da tragédia dizendo que a sua perfeita realização só é possível porque ela imita os caracteres do mito. Já Platão diz que o pintor não faz outra coisa senão reproduzir a aparência do objeto construído pelo artífice, assim como o poeta só copia a aparência dos homens e das suas atividades. Por outro lado, Plotino preconiza que a arte também pode acrescentar o que falta às coisas naturais no sentido de que ela atua numa região que não é apenas visível. De qualquer modo, conclui Nicola Abbagnano, o conceito de arte como imitação se caracteriza por sublinhar os seus aspectos passivos e receptivos.

A arte como criação. Esta concepção foi fundamentalmente desenvolvida pelo romantismo. Schelling, em especial. Toda a criação estética é, para ele, absolutamente livre. É a própria atividade criadora do Absoluto. O mundo é, portanto, um “poema” e a arte humana uma continuação da atividade criadora de Deus que é realizada através do gênio. Deste modo, a arte é originalidade absoluta e seus produtos não se deixam reconduzir à sua realidade natural. Além disso, ela é também parte da atividade criadora de Deus, no sentido de ser a sua continuação ou manifestação. Para Hegel, a arte também pertence à esfera do Espírito absoluto e o artista deve ser criador. Algo parecido diz Croce. A arte produz

sempre algo de novo. É criação, pois. E para Gentile, o artista é um livre espírito criador.

A concepção romântica dá pouca importância aos meios técnicos da expressão. Segundo seus autores, a natureza da arte é espiritual. Hegel afirmava que “a obra de arte alcança só na superfície a aparência da vida, já que no seu fundo ela é pedra, madeira, tela, ou, no caso da poesia, letras e palavras. Mas este aspecto da existência externa não é o que constitui a obra de arte. Esta origina-se do espírito, pertence ao domínio do espírito, recebeu o batismo do espírito e exprime tão somente o que se forma sob a inspiração do espírito”. Já Croce, embora assinale que a arte se fundamenta no espírito, enfatiza também o seu lado prático, a técnica. Mas, para os românticos, o que importa de fato é o ato criador que, em sua essência, é espiritual.

A arte como construção. A arte é aqui entendida como um encontro entre a natureza e o homem ou como um produto complexo em que a obra do homem se acrescenta, sem destruí-la, à natureza. Assim, embora não prescindida da natureza, a arte a subordina e o homem frui dessa subordinação como uma necessidade aplacada. Kant sublinha o caráter construtivo da arte através do jogo. “A arte”, diz ele, “é um simples jogo, isto é, uma ocupação de per si agradável que não necessita de outro objetivo”. A noção de jogo foi também empregada por Kant para definir algumas artes em particular, especialmente a eloquência, a poesia e a música.

Schiller também utiliza o conceito de jogo. Por ser o homem natureza e razão, ele é dominado por duas tendências contrastantes: a material e a formal. No entanto, a tendência ao jogo harmoniza a liberdade humana com a necessidade natural. Assim, ao realizar a forma viva, o homem cria a beleza, harmonizando os contrastes. Diz Schiller:

“Com liberdade ilimitada, o homem pode reunir as coisas que a natureza separou e pode separar o que a natureza uniu... Mas

possui tal direito de soberania só no mundo da aparência, no reino irreal da imaginação e só enquanto se abstém escrupulosamente, no campo da teoria, de afirmar a existência e, na prática, de querer produzir, por esse direito, uma existência efetiva”.

O conceito de construção é, portanto, o domínio em que o homem e a natureza colaboram. A natureza limita e condiciona a liberdade humana, e esta, por sua vez, procede a composição e unificação dos dados naturais. Esta é também a esfera do jogo. Não se trata aqui mais da imitação ou da criação. Toda a vida do espírito, diz Vischer, é “a história da anulação e da assimilação do acaso”. Mas é somente na beleza que o acaso não é destruído, e sim, assimilado e organizado.

Segundo Nicola Abbagnano, é o conceito da arte como construção que domina a estética contemporânea. Como explicitação dessa constatação, Valery, por exemplo, afirmou a excelência da arquitetura sobre todas as outras artes. Já Pareyson descreve o construtivismo numa inspirada síntese:

“Fazer incentivando ao mesmo tempo o modo de fazer; considerar a realização efetiva como critério para si mesma; produzir a obra inventando-lhe a regra individual; fazer coincidir a invenção com a produção, a ideação com a realização e a concepção com a execução; operar de modo que a obra de arte seja ao mesmo tempo a lei e o resultado de sua própria formação: eis muitas expressões equivalentes para designar o processo formativo da arte e para indicar a coincidência de tentativa e organização no processo artístico”.

Como conseqüência do que diz Pareyson, pode-se afirmar que o que está em jogo é a identidade da produção artística com a sua técnica. Da mesma forma, pode-se dizer que o teorema que caracteriza a concepção da obra de arte como criação é a distinção radical entre técnica e produção.

Mas, para o objetivo deste trabalho, é a arte como construção e o meio de realizá-la, que diretamente interessa. Outras concepções, no entanto, merecem ser descritas, pois, até agora abordei apenas as relações da arte com a natureza, segundo a distinção proposta por Abbagnano.

A arte também pode ser descrita do ponto de vista de suas relações com o homem. Neste caso, ela se insere no sistema das faculdades ou categoria espirituais do homem. Ela vai, portanto, ser fruto do conhecimento, da prática e da sensibilidade do próprio homem.

A arte como conhecimento. Não há nenhuma dúvida de que a arte também é conhecimento. Aristóteles dizia que a arte tem origem na tendência à imitação. No entanto, a própria imitação é um aspecto do desejo de conhecer. Ele chegava mesmo a afirmar que a arte é mais filosófica do que a história, embora pertença à esfera da atividade prática. Outros filósofos também sublinharam os aspectos da arte relacionados ao conhecimento. Mas, foi no Romantismo que esta idéia da arte cognitiva tomou fôlego. Schelling chegou mesmo a dizer que a arte era “o órgão geral da filosofia” na medida em que é ela que colhe aquela identidade consciente e do inconsciente”, que é o próprio Deus ou o Absoluto. Também Hegel, como já foi visto, colocava a arte na esfera do Espírito absoluto, portanto, no mais alto grau de conhecimento. Para Croce, a arte é o primeiro do conhecimento “intuitivo ou particular”. Ou ainda: “É uma teorese” que reata o particular ao universal, e, portanto, tem sempre um selo de universalidade e totalidade. Já Bergson diz que arte é intuição e como tal é órgão do conhecimento filosófico.

Nessa linha de raciocínio, outros filósofos poderiam ser citados. No entanto, é evidente que, na atualidade, a arte está totalmente colocada na esfera do conhecimento filosófico, principalmente através da disciplina da Estética que, cada vez mais se consolida como ramo importante do

conhecimento em diferentes áreas do saber, inclusive da própria história e até mesmo da moderna psicologia. Aliás, as diferentes abordagens de que falei acima e das que falarei a seguir, sempre a partir do esquema de Abbagnano, têm seguimento na atualidade. Algumas de uma forma mais enfática e outras, como a imitação, por exemplo, de modo mais tênue. De qualquer modo, tentarei construir uma linha de raciocínio que certamente abrangerá algumas dessas abordagens.

A arte como atividade prática. Volta novamente aqui Aristóteles, pois esta é a sua tese. Ele distingue as ciências em teóricas (cognitivas) e práticas. As teóricas têm por objeto o necessário e as práticas, o possível. A arte pertence ao segundo grupo e constitui o domínio da poética, isto é, *a ciência da produção*, e tem ainda uma outra subdivisão por ser também a *ciência da ação*. Vários outros filósofos discutiram essa questão. Mas destaco apenas Nietzsche. Ele insistiu no caráter prático da arte como manifestação da vontade de potência. A arte está condicionada por um sentimento de força e de plenitude, tal como se verifica na embriaguez. Diz ele: “É uma exaltação da vida e um estimulante da vida”. O essencial da arte é a perfeição do ser, a preparação do ser à plenitude; a arte é a afirmação e a divinização da existência. O próprio estado apolíneo não é outra coisa senão o resultado extremo de embriaguez dionisiaca: é o repouso de certas sensações extremas de embriaguez.

A arte como sensibilidade. A arte já tinha sido colocada por Platão na esfera do sensível. Mas, no século XVIII, ela aparece como perfeição da própria sensibilidade. Surge então o conceito de gosto, paralelamente ao de sentimento. Baumgarten diz que “o fim da estética é a perfeição do conhecimento sensível enquanto tal”. Já Vico fala da metafísica sentida e imaginada. Para ele, a metafísica e a poesia são totalmente opostas. Uma dá em pensamentos abstratos, sem emoção, a outra dá pensamentos concretos,

corpulentos. E a fantasia é o órgão da poesia e a faculdade que altera e contradiz as coisas. Por fim, Kant também fala da faculdade do sentimento e a situa no juízo estético.

Até aqui, pode-se dizer, abordei a questão da arte ou da estética por suas relações com a natureza e o homem, de acordo com o esquema de Nicola Abbagnano. Agora, para completar a lição do professor italiano, falarei rapidamente também das funções da arte como educação e como expressão.

A arte como educação. As teorias hoje sobre a arte como educação são hoje inúmeras. Mas, do ponto de vista filosófico foi Aristóteles que primeiro abordou o problema. Dizia ele: “A música não deve ser praticada por um só tipo de benefício que dela pode derivar, mas por usos múltiplos, já que pode servir para a educação, para proporcionar a catarse e, em terceiro lugar, para o repouso, o soerguimento da alma e a suspensão das fadigas”. É óbvio que isso que ele diz para a música se aplica a todas as artes. Tanto a catarse como o divertimento são processos educativos. Esta visão aristotélica atravessou os séculos e foi confirmada por inúmeros outros filósofos de tendências e orientações diversas. Para uns ela se torna um eficaz instrumento de aperfeiçoamento moral, e neste caso, ela é essencialmente instrumental, diferenciando-se, portanto, da arte pela arte. Outros falam ainda da arte como educação para a política, ou, da chamada arte engajada (o engagement), em oposição evidentemente também à arte pela arte. De qualquer modo, a arte como educação é hoje extremamente difundida.

A arte como expressão. O que é peculiar à atitude expressiva é o fato de ela apresentar como fim o que para as outras atitudes vale como meio. De fato ela é entendida como a forma final das experiências, das atividades e das atitudes humanas. É também a possibilidade de ver, fruir, contemplar. É ainda a capacidade de julgar as obras de arte (a questão do gosto).E, por sua

natureza mesma, é também comunicação. Para finalizar, diria com Schiller que o belo é definido pelo efeito produzido no homem, enquanto a arte pelo efeito produzido na sociedade.

Esse esquema tem, como todo o esquema, inúmeras lacunas. Mas, foi apenas uma tentativa de traçar um quadro teórico com algum tipo de organização lógica. Meu objetivo é, de algum modo, situar a estética da ópera wagneriana, assim como a do cinema, no âmbito de construção e da atividade prática, sem desprezar, evidentemente, as outras propriedades. Isto porque a beleza dessas duas expressões, a ópera e o cinema, se explica, fundamentalmente, pela arte entendida como jogo.

O jogo da arte ou a arte do jogo

Não se trata de um mero jogo de palavras. Fico com Hans-Georg Gadamer¹⁵ quando fala da “co-imagem”. A expressão refere-se exatamente ao fato de que “vemos a imagem a partir das coisas, ao mesmo tempo que imaginamos a imagem nas coisas”. É neste jogo que a reflexão estética se orienta: “a força do homem de imaginar-se uma imagem”. E mais, ao abordar a maneira com que Kant fala do gênio como “o preferido da natureza”, isto é, alguém tão privilegiado pela natureza que cria como a natureza, completa dizendo que ele (o gênio) não deve jamais “separar-se da congenialidade do fruidor. Ambos são um jogo livre”.

Malraux falava do “musée imaginaire” ao se referir à arte. E tinha toda a razão. É esse “agradar desinteressado”, na célebre expressão de Kant, que faz com que a arte se exponha, crie a satisfação do belo, satisfaça o gosto do museu imaginário, enfim, exerça o seu poder comunicativo. Gadamer completa: “O gosto é comunicativo - ele representa aquilo que de certo

¹⁵ GADAMER, Hans-Georg: *A atualidade do belo. A arte como jogo, símbolo e festa*. Rio. Tempo Brasileiro, 1985.

modo nos cunha. Um gosto apenas individual-subjetivo, no campo da Estética, é notoriamente algo sem sentido”. Trata-se, portanto, de um jogo em que o conceito individual joga com a obra individual, produzindo o “toque” da contemplação do especial - bela expressão kantiana que faz alusão ao efeito do clavicórdio, instrumento predileto do século XVIII.

Enquanto Gadamer chega ao jogo, através de Kant, enfatizando a questão do “gosto”, Theodor Adorno¹⁶, que caminha também pelos conceitos kantianos, chega pelo “sublime”. Diz ele: “A obra de arte em si, como algo de espiritual, torna-se o que outrora lhe era atribuído enquanto efeito sobre outro espírito, como catarse, sublimação da natureza. O sublime, que Kant reservava à natureza, tornou-se depois dele constituinte histórico da própria arte”. Mas, nos dois casos, estamos sempre, em primeiro lugar, diante de uma relação a dois. Não existe “sublime”, nem “gosto” sem a necessária referência comparativa. Além disso, pressupõe também a existência de algum tipo de regra ou de princípios constitutivos daquele gosto ou daquele sublime. Gosto e sublime, portanto, não podem ser universalizados. São elementos característicos de um jogo que se realiza a cada nova relação entre sujeito e objeto.

Mas esta mesma noção de jogo está internalizada na própria estrutura da obra de arte. Pelo menos na chamadas artes narrativas, característica, aliás, que cobre um amplo universo artístico, pois, toda a obra de arte é, por natureza, comunicativa. Porém, o jogo é também um constante ir e vir. Gadamer relembra “o jogo da luz” ou o “jogo das ondas” como algo que não está comprometido com uma finalidade única. É óbvio que a esse movimento corresponde também um espaço de jogo, o que, segundo o autor, diz respeito também à arte. E mais que isso, a liberdade de movimento inclui também o fato de que “este movimento tem que ter a forma do auto-mover-

¹⁶ ADORNO, Theodor W. : *Teoria estética*. Lisboa. Edições 70, 1982.

se” que é característica do que está vivo. Já Aristóteles dizia que o que é vivo tem o impulso do movimento em si mesmo. É auto-movimento. Mas essa liberdade de movimento é, de algum modo, limitada pela própria razão humana que se impõe sempre objetivos. O homem acaba ordenando e disciplinando os movimentos do jogo, como é o caso de uma criança que conta quantas vezes a bola pode bater no chão antes de escapular-lhe das mãos. Segundo Gadamer, ela fica infeliz quando a bola escapole já na décima vez e orgulhosa quando consegue trinta vezes. Há, de fato, uma intencionalidade nesse processo lúdico. “A função de representação do jogo é que no final esteja não um algo qualquer, mas aquele movimento de jogo definido e determinado. O jogo, em última instância, é portanto a auto-representação do movimento do jogo”, conclui Gadamer, dizendo ainda que jogador exige sempre aquele que vai jogar junto. De fato, qualquer um no jogo é parceiro. Porém, para ser parceiro no sentido pleno da palavra é preciso ter percepção, isto é, como se diz em alemão, “tomar como verdadeiro”. Isto quer dizer ainda que, segundo a observação de Gadamer, “o que se oferece aos sentidos é visto e tomado como algo”. Ele expressa assim a dimensão profunda da percepção: “a indistinção estética”. Trata-se, portanto, da identidade da obra de arte que é sempre única em sua não-distinção. O jogo da arte, portanto, é o livre juízo entre a força imaginativa e a razão, para ficar, com Gadamer, na doutrina kantiana.

E é exatamente isso que me leva a invocar Claude Lévi-Strauss quando analisa a *tetralogia* wagneriana no texto “Mito e música”¹⁷. Faço isso movido por dois objetivos. Em primeiro lugar quero mostrar como o jogo se estrutura na obra de Wagner, tomando como exemplo a essencial a articulação entre mito e leitmotiv. E, em segundo lugar, como esse jogo caminha para o processo de aglutinação.

¹⁷ LEVI-STRAUSS, Claude: *Mito e significação*. Lisboa. Edições 70, 1981.

Levi-Strauss estabelece a relação música-mito a partir de alguns pressupostos ligados à história e à constituição estrutural de cada um desses dois sistemas expressivos. Mas ressalva que está se referindo à música “tal como surgiu na civilização ocidental, nos primeiros quartéis do século XVII, com Frescobaldi, e nos primeiros anos do século XVIII, com Bach, música que atingiu o seu máximo desenvolvimento com Mozart, Beethoven e Wagner, nos séculos XVIII e XIX”. Além disso, essa espécie de similitude entre as estruturas da música e do mito vale ainda, como uma via intermediária, para explicar a articulação entre o exercício do pensamento e a percepção estética. Será exatamente o signo que irá transcender essa oposição entre o sensível e o inteligível. Portanto, os sistemas de significação decorrentes dessa construção, de algum modo, sempre se tocam em algum nível.

O exemplo dado por Levi-Strauss, para ilustrar essas formas de relacionamento, é o da fuga, criação musical formalizada no tempo de Bach. Diz ele que essa estrutura é “uma representação ao vivo de determinados mitos que têm duas espécies de personagens ou grupos de personagens. Digamos: um bom e outro mau, embora isto constitua uma super-simplificação”. E continua:

“A história inventariada pelo mito é a de um grupo que tenta escapar ou fugir de outro grupo de personagens. Trata-se então de uma perseguição de um grupo pelo outro, chegando às vezes o grupo A a alcançar o grupo B, distanciando-se depois novamente o grupo B - tudo como na fuga. Tem-se o que se chama em francês ‘le sujet et la réponse’. A antítese ou antifonia continua pela história afora, até ambos os grupos estarem quase misturados e confundidos - um equivalente do *stretto* da fuga; finalmente, a solução ou climax deste conflito surge pela conjugação dos dois

princípios que se tinham oposto durante todo o mito. Pode ser um conflito entre os poderes de cima e os poderes de baixo, o céu e a terra, ou o sol e os poderes subterrâneos, e assim sucessivamente. A solução mítica de conjugação é muito semelhante em estrutura aos acordes que resolvem e põem fim à peça musical, porque também eles oferecem uma conjugação de extremos que se juntam pela última vez. Também se poderia mostrar que há mitos, ou grupos de mitos, que são construídos como uma sonata, uma sinfonia, um rondó ou uma tocata, ou qualquer forma que a música, na realidade, não inventou, mas que foi inconscientemente buscar à estrutura do mito”.

É curioso como essa relação de similaridade adquire um sentido lógico exatamente porque está situada no tempo e no espaço. É um paralelismo que não pode excluir a contiguidade, sob pena de se descaracterizar. Levi-Strauss fala inclusive do período em que o pensamento mítico passa, por assim dizer, para segundo plano no mundo ocidental da Renascença e do século XVIII, exatamente quando começaram as primeiras novelas elaboradas sem relação com o modelo mitológico. Mas, a clara explicitação desse modelo que associa mito e música só vai acontecer em Wagner. Para Levi-Strauss, só com Wagner é que a estrutura dos mitos se revela por meio de uma partitura. E vai mais longe: “Pois, se devemos reconhecer em Wagner o pai irrecusável da análise estrutural dos mitos (e até dos contos, por exemplo, *Os Mestres*) é altamente revelador que essa análise tenha sido inicialmente feita em música”.

Para clarificar ainda mais a sua afirmação, o antropólogo belga procura mostrar, num exemplo da tetralogia *O Anel dos Nibelungos*, como o leitmotiv se conjuga à narrativa mítica, não apenas de um modo formal, mas dando sentido pleno à obra. O leitmotiv escolhido é exatamente o da

“renúncia ao amor”. Este tema aparece pela primeira vez em “*O Ouro do Reno*”. Alberich, o anão ambicioso que se aproxima das ninfas do Reno para conhecer seus segredos, num jogo de sedução e repulsa, fica sabendo, por elas, que só poderá conquistar o ouro se renunciar a todas as espécies de amor humano. No momento em que a condição lhe é revelada, ouve-se o motivo musical, como uma espécie de aviso, para o fato de que a posse do ouro significa a renúncia ao amor de uma vez por todas.

O segundo momento em que esse mesmo tema retorna é na “*Walkiria*”, a segunda ópera da tetralogia. Para Levi-Strauss, trata-se de um episódio “extraordinariamente difícil de se entender o porquê”. É natural, pois, o herói Siegmund está exatamente conhecendo o amor pela primeira vez. Ele se apaixona por Sieglinde. Contudo, descobre que ela é sua irmã, e quando iam iniciar uma relação incestuosa, graças à espada fincada na árvore, reaparece o tema da renúncia ao amor. Na verdade, nessa linha de raciocínio, é difícil compreender a renúncia quando o personagem faz exatamente o contrário. De qualquer modo, esse tema, no momento em que é reapresentado, define algum tipo de interdição que só se explica se projetado para o futuro. A renúncia, nesse caso, significa a impossibilidade real do amor, pois, tanto Siegmund como Sieglinde são apenas parte de um jogo que ainda não terminou.

Já o terceiro momento é ainda na “*Walkiria*”. Wotan, o rei dos deuses, condena sua filha Brunhilde a um longo sono mágico, rodeando-a com uma barreira de fogo. Isso acontece no último ato. Também aqui a interpretação não é muito convincente, pois, Wotan estaria renunciando ao amor, no caso, de sua filha, segundo Levi-Strauss. Mas, isso não importa tanto ao antropólogo, pois, é na relação com a mitologia que sua análise ganha um sentido mais consistente.

Sua interpretação parte assim da própria dificuldade de desvendar três acontecimentos, e por isso ele junta os três, pois, o que se repete é o leitmotiv e não as situações. Nessa junção encontra o sentido que agrupa as três ocasiões em que o tema musical participa da ação, ou, por outra, confere a esse jogo a unidade que os signos permitem, transcendendo assim a oposição entre o sensível e o inteligível, para usar um dos próprios pressupostos inventariados por Levi-Strauss. Constata ele que nas três situações “há um tesouro que tem de ser afastado ou desviado daquilo para que está destinado. Há o ouro, que se encontra enterrado nas profundezas do Reno; há a espada, que está enterrada na árvore, que é uma árvore simbólica, a árvore do universo ou a árvore da vida; e há a mulher chamada Brunhilde, que tem de ser tirada do círculo de fogo”.

O leitmotiv, portanto, sugere que o ouro, a espada e Brunhilde são a mesma coisa. O ouro seria um meio para conquistar o poder e a espada o amor. Já Brunhilde acaba sendo a responsável pela volta do ouro ao Reno, no final da tetralogia, o “*O Crepúsculo dos Deuses*”.

Levi-Strauss prossegue no seu raciocínio, desenvolvendo a idéia do paralelismo entre personagens da tetralogia. Esta reflexão, no entanto, que foi fruto originalmente de uma série de cinco entrevistas radiofônicas, realizadas em 1977, por Carole Orr Jerome, para a Canadian Broadcasting Corporation, e posteriormente publicadas pela Toronto University Press, sofreu algumas pequenas correções em uma nota que acompanha o capítulo XVII, intitulado “*De Chrétien de Troyes a Richard Wagner e nota sobre a tetralogia*”, do livro “*O Olhar Distanciado*”¹⁸, cuja primeira edição parisiense foi em 1983. Nada que de fato alterasse o que acima descrevi. É claro que o tema da renúncia do amor aparece na tetralogia, segundo Lévi-Strauss, umas vinte vezes e não apenas nas três descritas. E isso é mais do

¹⁸ LEVI-STRAUSS, Claude: *O Olhar Distanciado*. Lisboa. Edições 70, 1986.

que natural no formato criado por Wagner para suas óperas. Esta associação entre mito e leitmotiv, criada pelo eminente etnólogo, traduz, na visão antropológica, as regras do jogo artístico, tal como Kant propõe. Assim, a rápida análise que Claude Lévi-Strauss faz da estrutura da música e do mito conduz diretamente à interna articulação de identidades que se aglutinam na criação de uma obra total, para usar o termo wagneriano.

Os primeiros passos da aglutinação

“Como a memória do espectador reage à floresta de símbolos e signos que são os leitmotiv do *“Anel”* ? É necessário apreendê-los pela sensibilidade, num esforço empenhado, ou é preferível nos deixarmos guiar pela nossa intuição, por uma involuntária memória, ou pelos sonhos e sentimentos?” Esta pergunta, feita por Olivier Tcherniack, na abertura de seu artigo *“Le leitmotiv wagnérien”*¹⁹, nos remete à questão das formas enquanto vestimentas que embelezam corpos diferentes. Mas, mais do que isso, suas possíveis respostas podem nos levar à idéia de que os leitmotiv são o próprio instrumento que nos leva a esse sentido aglutinante de que falavam Adorno e Eisler (1944)²⁰.

O termo aglutinação pode ser remetido à linguística moderna. Saussure (1916), em seu *“Curso de Linguística Geral”*²¹, dedica o capítulo VII da terceira parte, intitulada *“Linguística Diacrônica”*, à aglutinação. E a define como um processo que *“consiste em que dois ou mais termos originariamente distintos, mas que se encontram freqüentemente em sintagma no seio da frase, se soldem numa unidade absoluta dificilmente analisável”*. Também todos os compêndios de gramática registram a

¹⁹ TCHERNIACK, Olivier: *L'or du Rhin*. In *L'Avant Scene Opéra*. Paris. Editions Premières Loges, 1992.

²⁰ ADORNO, Theodor W. e EISLER, Hanns: *El Cine y la Música*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2ª Ed., 1981.

²¹ SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de Linguística Geral*. São Paulo, Cultrix, 7ª Ed., 1975.

aglutinação no capítulo da formação das palavras, no item referente à composição. Adorno e Eisler se referem ao cinema como sendo o meio da cultura de massas que mostra, com maior clareza, a tendência aglutinante. Essa mesma tendência é também assinalada com relação à obra de Wagner e outros autores. É preciso, no entanto, que se diga que as afirmações dos dois pensadores alemães estão dentro de um contexto mais amplo. Suas abordagens enfatizam que esse fato ocorre paralelo ao desenvolvimento de determinadas tendências sociais para a aglutinação dos bens culturais tradicionais que se converteram em mercadorias. Isto significa que Adorno e Eisler estão considerando a aglutinação como um rompimento da autonomia estética. Por outro lado, querem também dizer que essas formas que se aglutinam se caracterizam por sua função de entretenimento. Deste modo, as formas da arte autônoma tradicional tornam-se “bens culturais” que passam a disputar espaços de demanda no livre mercado das trocas simbólicas.

Esta explicação sociológica enfoca apenas um aspecto do problema. Isso fica ainda mais claro quando os autores constroem um paralelismo entre o desenvolvimento dos elementos técnicos do cinema como imagem, palavra, som, roteiro, representação dramática e fotografia e as tendências do mercado. A visão se estreita e de certo modo contradiz os exemplos dados. Significa tirar da obra artística a sua identidade. Aglutinação nesse caso não é um processo, mas um produto. A diferença entre produto e obra pode parcialmente clarear o terreno. Se considerarmos, por exemplo, a categoria de “afinação” de Dieter Prokop (1979)²², aplicada ao conceito de produto, teremos certamente uma aproximação maior da idéia de obra/arte, ao invés de produto/mercado.

²² PROKOP, Dieter: *Fascinação e tédio na comunicação: produtos de monopólio e consciência*. In Dieter Prokop. Org. Ciro Marcondes Filho. São Paulo. Ática, 1986.

Não quero simplificar o problema, mas quando Prokop define afinação como o estar consciente, a reflexão, o cuidado com os detalhes, enfim, essa visão conjugada, de tal modo que nenhum elemento possa ter autonomia, está também próximo da categoria de aglutinação, só que enfocando mais a obra e menos o mercado. No cinema esse efeito é definidor, até mesmo porque ele se constituiu no grande mercado simbólico do século XX. Mas, quando Adorno e Eisler se referem à obra de Wagner como também pertencente a essa tendência aglutinadora, não estão apenas falando dos espetáculos, mas de uma estética que, indiscutivelmente, já pertencia à modernidade.

De tantas possibilidades para desenvolver este raciocínio, escolhi o leitmotiv como o elemento aglutinador dessa nova forma artística proposta por Wagner: o seu drama musical. Creio poder demonstrar como o leitmotiv também se tornou o elemento de identidade do cinema. A indagação que faço aqui não pretende ser esgotada. Apenas quero ensaiar uma resposta que, tenho consciência, é bastante parcial e incompleta. É, porém, uma hipótese que me fascina e que me permite um encontro estético de Wagner com o cinema.

Essencialmente musical, o leitmotiv tem conseqüências visuais. Se ele, em sua essência, se desenvolve no tempo, se esparrama pelos espaços mais profundos da alma humana, pelas regiões mais escondidas e obscuras da nossa mente e da nossa consciência. Como disse Roland de Candé ²³, “os leitmotiv devem atingir o ouvinte pela via do inconsciente: é inútil a nossa vigilância para os identificarmos de passagem ou tentarmos aprendê-los de cor. Eles agem independentemente de nós, provocando, no momento oportuno, as associações de idéias desejadas”. Essa intrincada rede de sons

²³ CANDÉ, Roland de: *A música, linguagem, estrutura, instrumentos*. Lisboa. Edições 70, 1983.

está assim a serviço de uma construção extremamente complexa, mas que é também a sua espinha dorsal, ou a sua fundação.

Num conjunto de onze óperas - "*Rienze*" (38), "*O navio fantasma*" (37), "*Tannhäuser*" (45), "*Lohengrin*" (43), "*Tristão e Isolda*" (41), "*Os Mestres Cantores*" (52), "*O Ouro do Reno*" (28), "*Walkiria*" (42), "*Siegfrid*" (61), "*O Crepúsculo dos Deuses*" (64) e "*Parsifal*" (40) - foram catalogados 491 leitmotiv, em dois volumes, editados pela B. Schott's Söhne, de Mainz, na Alemanha. Os números apenas explicitam o nível de repetições musicais em cada ópera de Wagner, mesmo que esses motivos retornem com algum tipo de modificação. Significam também que essa arquitetura não pode ser realizada se não existe previamente uma visão articulada da totalidade. Isto é, cada obra foi feita por partes, mas lhe era indispensável a visão de conjunto, ou, por outra, o objetivo final a alcançar. Trata-se, portanto, de um processo criativo extremamente controlado.

Só para ilustrar um pouco esse método, resgato a informação coletada por Martin Gregor-Dellin²⁴:

"Em 9 de setembro de 1846, Wagner começou, em Dresden, os esboços orquestrais para '*Lohengrin*', iniciando pelo final. Em função dos motivos que aparecem na 'narração do Graal', o terceiro ato se converteu na célula inicial do conjunto. Um método que pressupõe um perfeito conhecimento prévio da estrutura, pois cada parte tem de conter todas as outras e ainda devem ser imaginadas simultaneamente".

Essa constatação metodológica confere ao leitmotiv uma função estruturante da obra. Quer dizer, é ele que atrai todos os outros elementos. Essa sonoridade elementar dá sentido a uma totalidade, da mesma forma que em si mesma conota um sentido próprio.

²⁴ GREGOR-DELLIN, Martin: *Richard Wagner*. Madrid. Alianza Editorial, 1983.

É como a experiência relatada por Lévi-Strauss , no livro, já citado, “*Mito e significado*”:

“Quando adolescente, gastei grande parte do meu tempo livre desenhando roupas e cenários para a ópera. Aqui também o problema é exatamente o mesmo - tentar exprimir numa linguagem, isto é, na linguagem das artes gráficas e da pintura, algo que também existe na música e no libreto; ou seja, tentar exprimir a propriedade invariante de um variado complexo conjunto de códigos (o código musical, o código literário, o código artístico). O problema é descobrir aquilo que é comum a todos. É um problema, poder-se-ia dizer, de tradução, de traduzir o que está expresso numa linguagem - ou num código, se se preferir, mas linguagem é suficiente - numa expressão de uma linguagem diferente”.

São maneiras de dizer a mesma coisa. Gregor-Dellin e Lévi-Strauss, por caminhos e até categorias diferentes, dizem mais ou menos a mesma coisa. Nas artes de aglutinação, todas as identidades cedem espaço de si mesmas para constituir uma nova identidade que se caracteriza por um processo quase coletivo de trabalho. Neste sentido, tanto a ópera wagneriana como o cinema se equivalem. Mas essas equivalências podem ser ainda mais detalhadas. No entanto, no âmbito deste trabalho, utilizarei apenas a análise feita por Jacques Bourgeois no texto “*Musique dramatique et Cinéma*”²⁵ .

²⁵ BOURGEOIS, Jacques: *Musique dramatique et Cinéma*. In *Revue du Cinéma*, n° 60, Fev. 1948.

Por uma igualdade estética ou a música no cinema à Wagner

Nesta minha aventura intelectual para identificar os elos possíveis que ligam Wagner ao cinema, não posso deixar de me referir a uma passagem de Gregor-Dellin, em que ele recupera uma expressão de Thomas Mann sobre "*Lohengrin*". Diz ele que Mann falava com paixão da *beleza azul-prata* da música de "*Lohengrin*". O grande romancista alemão indicava assim, sem saber, o passo dado por Wagner, de "*Tannhäuser*" para esta última obra: a descoberta da cor. Abria-se assim à dimensão colorida da música e da instrumentação. A partir de "*Lohengrin*", completa Gregor-Dellin, cada obra pode ser diferenciada por uma sonoridade orquestral específica.

Faço duas observações. A primeira diz respeito ao jogo criador-fruidor. É, sem dúvida, algo a ser eternamente explorado quando a obra é inesgotável e o analista sensível e inteligente. A paixão de Thomas Mann fez com que chegasse a essa espécie de condensação de uma dimensão viva da obra musical, utilizando elementos da estética de uma outra arte. Também aqui as fronteiras caem e as categorias deslizam, sem que se perca qualquer informação ou sensação própria de cada expressão.

Já a segunda me permite fazer mais uma conexão com o cinema. É evidente o conteúdo imagético da observação de Thomas Mann. Mas ela decorre exatamente das qualidades musicais impressas na ópera pelo talento do compositor. Portanto, se a música sugere a imagem, a imagem busca na música o que lhe falta para alcançar a significação desejada. Tornam-se assim duas condições essenciais da articulação ver-ouvir, não importa se física ou espiritualmente, pois, toda a nossa existência passa por essa experiência que, obviamente, se aperfeiçoa ou não ao longo da vida.

Para ampliar um pouco estas duas observações, trago aqui a reflexão de Schopenhauer sobre os quatro graus de apreensão que o homem é capaz de realizar. Faço-o também movido pelo fato de ter sido o pensamento desse filósofo que mais influenciou a obra de Wagner. O mais baixo grau, segundo Schopenhauer, é aquele que dividimos com os outros animais e diz respeito às nossas necessidades práticas. Na sua expressão, para o homem comum a faculdade de conhecer é como uma lâmpada que ilumina o caminho; já para o gênio é um sol que ilumina o mundo.

O grau seguinte é a faculdade científica, isto é, o que diz respeito às relações das coisas com as leis gerais. A lei de Newton, por exemplo, não é um sucesso isolado, mas está compreendida num domínio mais amplo da causalidade. O terceiro grau é o gênio criador, que vai além dos fenômenos e apreende diretamente suas idéias, no sentido platônico, não através de um nexos causal, mas tal como elas são em si mesmas. “O gênio, diz Schopenhauer, consiste na capacidade de conhecer, independentemente do princípio da razão suficiente, não coisas individuais, que existem apenas em suas relações, mas as idéias dessas coisas, que um mesmo é correlativo da idéia, não mais como indivíduo, mas como puro sujeito do conhecimento”.

Por último, o quarto grau é aquele que me interessa mais de perto. Trata-se do gênio que se manifesta pela música. Isto porque, segundo Schopenhauer, a música é uma objetivação da vontade tão direta como o mundo mesmo, e também das idéias cujas manifestações multiplicadas constituem o mundo das coisas individuais. A música é, pois, diferentemente das outras artes, que copiam as idéias, cópia da vontade mesma, da qual são objetivação as idéias.

Esta simples proposição de Schopenhauer está naturalmente inserida no seu sistema de pensamento, e, portanto, nele encontra sentido. Mas, de qualquer modo, o filósofo alemão coloca a música num patamar do

conhecimento que atua no âmbito da vontade universal, portanto, numa esfera quase divina. É lógico que ele fala do gênio. Trata-se pois de diferencial de qualidade bastante claro. Ainda assim, essa criação humana tem seus limites na própria inesgotabilidade da música em si. Isto é, os ouvidos, e os sentidos a eles associados, ainda aguardam as novas sonoridades que o gênio não conseguiu extrair da vontade universal. Por outro lado, as formas "mistas" que também se identificam com a vontade universal, acabam sendo um aceitável e suave caminho, ou até mesmo um atalho, para as novidades que o gênio materializa.

É nesse contexto que me proponho recuperar a comparação feita por Jacques Bourgeois entre a música de Wagner e o cinema. São de fato duas estéticas que se encontram de modo sereno e até mesmo afetivo. Não chegam a nutrir paixão uma pela outra. Mas um permanente namoro, sim. Em alguns casos, belos e consistentes casamentos. Refiro-me, por um lado, à condição atual de se filmar ou gravar espetáculos operísticos, tornando o seu acesso quase universalizado, obviamente guardadas as proporções de tudo que significa uma reprodução de um original e o próprio ponto de vista de quem faz esse trabalho. No entanto, essa reprodução é para o fruidor - continuando no uso do termo kantiano - um extraordinário contato com a obra que, sem isso, certamente jamais seria possível. Embora este tema venha ter um desenvolvimento maior no último capítulo deste trabalho, quero afirmar aqui que, por outro lado, não se pode negar às verdadeiras obras primas do cinema, o seu lado operístico. Não há uma em que, de um modo ou de outro, o leitmotiv não esteja presente, senão na música, com certeza na imagem, no texto, enfim, num, ou em vários dos múltiplos recursos que a sétima arte é capaz de colocar a serviço de sua produção.

O exemplo que trago agora à tona é apenas uma ilustração do que disse acima, embora considere a análise de Bourgeois penetrante e

inteligente. Outras certamente já foram feitas e muitas ainda se farão, sem dúvida. O que me chamou a atenção neste caso foi o fato de se tratar de um filme característico da grande indústria cinematográfica, de um gênero insuspeito para se fazer esse tipo de relação e com uma estrutura narrativa com as características da chamada decupagem clássica. Se esses elementos podem ser observados num filme dessa natureza, mesmo que o raciocínio não possa ser universalizado, há, com certeza, uma grande probabilidade de se encontrar semelhantes indícios em outros filmes. Creio ter sido essa também a intenção de Bourgeois.

O filme em questão é *“Um punhado de bravos”* (“Objective Burma”), realizado, em 1945, por Raoul Walsh, com música composta por Frank Waxman. É uma produção da Warner Brothers que, naquele ano, lançou apenas 19 filmes, embora o mercado cinematográfico estivesse bastante aquecido com o fim da guerra. Segundo relata Thomas Schatz²⁶, o trabalho de produção foi coordenado por Jarry Wald, que se iniciou como roteirista na década de trinta. Durante a guerra ele havia produzido doze filmes, alguns com roteiro de sua autoria e outros com idéias originais. Tratava-se, pois de um “produtor criativo”, segundo a expressão de Schatz. O filme reunia ainda a dupla Errol Flynn e Raoul Walsh pela sexta vez. Além disso, o roteiro foi confiado a um dos mais competentes roteiristas da safra holywoodiana, Alvah Bessie, que, mais tarde, foi perseguido pelo macartismo e fez parte da famosa lista dos dez. Era, portanto, um produto típico da indústria cinematográfica americana com todos os seus ingredientes. Do Star-system à eficiência da produção, o encaixe não poderia ser mais apropriado para o encontro que Jacques Bourgeois promove entre Wagner e o cinema.

²⁶ SCHATZ, Thomas: *O gênio do sistema*. São Paulo. Companhia das Letras, 1991.

Também Frank (Franz) Waxman, o autor da trilha de *“Um punhado de bravos”*, era um desses compositores de formação clássica que acabou no cinema. Estudou música em Dresden e Berlim, onde tocou em cafés e numa orquestra de jazz. Ainda na Alemanha, entrou para a UFA, em 1930, e teria trabalhado, segundo o Dictionnaire du Cinéma Larousse, na orquestração de *“O anjo azul”*, cuja música é de autoria de Friedrich Holländer. Depois de ter composto, junto com Jean Lenoir, a trilha musical para o filme *“Coração vadio”* (Liliom), de Fritz Lang, 1934, em Paris, vai para os Estados Unidos e na Fox faz os seus primeiros arranjos. Passa, em seguida, para a Universal, a verdadeira casa dos imigrantes alemães naquela época. Passa depois para a Metro, em 1936, e para a Warner, em 1943, tornando-se free-lancer a partir de 1948. Devido à sua formação musical, estava atento aos resultados da orquestra à Richard Strauss e tinha tendência a sublinhar o emocional. Fazia comentários musicais simples, fortes e esquemáticos, e usava o leitmotiv com muita competência. Trabalhou em mais de 130 filmes de todos os gêneros. Com Hitchcock, por exemplo, fez a música para *“Rebecca”* (1940); *“Suspeita”* (1941), *“Agonia de amor” - The Paradine case* (1947) e *“Janela indiscreta” - Rear Window* (1954). Para Fritz Lang compôs também a trilha de *“Fúria” - Fury* (1936). Com Walsh colaborou ainda em *The horn blows at midnight* (1945) e *“Um leão está nas ruas” - A lion is in the streets* (1955). Musicou ainda *“Cidade nua”* (Jules Dassin, 1949) e para Billy Wilder *“Crepúsculo dos deuses” - Sunset Boulevard* (1950), *“Inferno 17” - Stalag 17* (1953), *“Águia solitária” - The spirit of St. Louis* (1956) e *“Amor na tarde” - Love in the afternoon* (1957). Trabalhou também com George Stevens em dois filmes, *“A mulher do dia” - The woman of the year* 1942, e *“Um lugar ao sol” - A place in the sun*, 1951. Neste último filme utilizou o leitmotiv de forma bastante criativa. Ganhou dois Oscars seguidos: por *“Crepúsculo dos deuses”* e *“Um lugar ao sol”*.

Assim, para qualquer que fosse o filme, Waxman estava preparado. E não foi diferente com *“Um punhado de bravos”*. O filme narra uma espécie de epopéia de um grupo de 50 paraquedistas que saltam nas linhas inimigas da Birmânia para destruir um radar estratégico para os japoneses. Trata-se de uma missão arriscada, mas preparada com todos os cuidados para que, uma vez terminada, os paraquedistas possam ser recolhidos novamente pelo avião.

A seqüência analisada começa no exato momento em que, terminada a missão, os soldados estão já estão próximos do lugar onde o avião deve descer para levá-los de volta à base. O grupo está descansando tranqüilo quando, subitamente, ouve-se o barulho dos motores de um avião. Todos ficam em alerta e o comandante da operação tenta contato, por rádio, com o piloto. Durante a conversa sobre os preparativos da descida, um sentinela chega com a informação de que os japoneses estão muito perto, tornando o resgate perigoso. Imediatamente o comandante dá instruções ao piloto para que saia da aérea e marca outro lugar e outra data para nova tentativa de resgate. Todos os soldados saem daquele lugar em clima de tensão, ao mesmo tempo em que o avião retorna à base.

As imagens da seqüência se desenvolvem num clima que vai da tranquilidade - todos estão deitados em repouso - à tensão. Num primeiro momento essa tensão corresponde à incerteza quanto à origem do barulho do motor do avião. Tanto poderia ser do inimigo, como não. Feito o contato pelo rádio, o temor é desfeito e a euforia toma conta de todos, diminuindo a tensão. No entanto, logo muda a situação quando chega a notícia sobre a proximidade dos japoneses. O lugar deve ser evacuado rapidamente, pois o perigo ainda ronda o grupo.

O tratamento musical, construído sobre diferentes leitmotiv, não apenas caracteriza a atmosfera da seqüência, como amplia o seu significado,

pois, os motivos nela ouvidos já fazem parte do repertório que o espectador tem na memória ou no subconsciente. São informações musicais não apenas repetidas, mas que assumem um novo caráter na nova situação. A descrição, abaixo, do que acontece na trilha sonora da sequência, é de Lawrence Morton, e foi publicada na *Hollywood Quarterly*, de julho de 1946, e utilizada por Bourgeois em seu artigo na *Revue du Cinéma* já citada.

“Subitamente, ouve-se o barulho de um motor de avião e ouve-se um *trémulo* na orquestra. Destas sonoridades indistintas, emerge o motivo da Força Aérea ao mesmo tempo em que aparece o avião. A alegria do comandante se traduz no motivo da autoridade militar que aparece num *stretto*. Segue-se uma escala descendente pontuada por *fanfarras*. onde se desenvolvem as harmonias anteriormente associadas aos aviões, seguindo-se um novo motivo da Força Aérea quando o avião está prestes à aterrissar. Subitamente, os acordes dissonantes do tema do Ataque interrompem o motivo e os sentinelas anunciam o retorno do inimigo. O comandante adverte o piloto de que não pode aterrissar. O tema principal - o da guerra - ecoa duas vezes fortíssimo e toda a angústia que ele contém se revela, pela primeira vez, à luz dessa situação trágica. O tema se resolve a uma só vez dramática e musicalmente, em um interessante *fugato* que sublinha a pressa e a excitação da conversa por rádio entre o comandante do destacamento e o piloto do avião. Esta excitação se mantém pelas cordas, até que as flautas e os clarinetes tocam *pianíssimo* a Marcha dos Paraquedistas e cada um vai desaparecendo na selva”.

Em contraposição a essa seqüência de “*Um punhado de bravos*”, Jacques Bourgeois toma o final do terceiro ato da “*Walkiria*” de Wagner,

como exemplo. A situação dramática caminha para o desfecho. Wotan, embora contrariado, castiga Brunhilde por sua desobediência. Ele a fará adormecer sobre uma rocha, cercada de fogo, para que um herói, sem medo, possa acordá-la e tomá-la como esposa. Brunhilde agora se resigna diante do castigo, pois, Wotan aceitou algumas de suas ponderações. Os dois estão frente a frente e a orquestra toca, em três retomadas sucessivas e crescentes, o motivo que traduz a intensidade das suas emoções. Chegando ao seu ponto culminante, este motivo se resolve numa explosão instrumental que joga Wotan e Brunhilde nos braços um do outro.

O trecho que se segue até o final da ópera ficou conhecido como “*Adeus de Wotan*”. Trata-se de uma trama musical bastante complexa. São três etapas que envolvem três temas que serão, alternadamente, o lugar desse adeus, segundo a análise feita por André Boucourechliev.²⁷ Na primeira, o tema do Amor de Wotan domina a cena. Tomado pelo sentimento de ternura, Wotan começa a dizer adeus à filha. Enquanto o pai abraça a filha, a orquestra executa um apaixonado interlúdio em que se percebe também um certo tom nostálgico. Dá-se então uma maravilhosa metamorfose: o motivo do Amor passa gradualmente para o motivo do Sono. Esta é a segunda etapa e o seu respectivo tema. À medida que a ação afetiva caminha para o seu desfecho, surge o tema do Beijo de Despedida. Wotan, com um beijo sobre os olhos de Brunhilde, a coloca na longa noite de sono. E ela só será desperta desse sono mágico por Siegfried. Mas isso é outra história...

Brunhilde começa então a ficar inconsciente e com os olhos fechados tomba nos braços do pai. Ele a leva para um banco de musgo e a cobre com o escudo, além de vestir-lhe o capacete. Vai então para o meio da cena e intima o deus do fogo, Loge, a aparecer. Com a lança bate três vezes na

²⁷ BOUCOURECHLIEV, André: *La Walkyrie. Commentaire littéraire et musical*. In L'Avant-scène Opéra. Paris. Jan. 1993.

rocha, saindo dela um jorro de fogo, enquanto se ouve o motivo de Loge. Ordena que as chamas rodeiem a Walkiria e o seu último canto é todo sobre o motivo de Siegfried, que ainda nem nasceu, mas será o personagem central da próxima etapa do "*Anel dos Nibelungos*". Enquanto os metais ampliam o tema de Siegfried, passa também pela orquestra o motivo do Último Adeus, ressoando ainda, por último, o tema do Destino.

Apesar das descrições acima não serem simétricas - até mesmo por se tratarem de duas formas artísticas diferentes - têm inúmeros pontos estruturais semelhantes. Em primeiro lugar, apesar de Bourgeois dizer que no filme de Raoul Walsh a música é um comentário à imagem - o que é verdade - essa estrutura musical está também associada a um conjunto expressivo de imagens que têm inúmeras relações entre si. Umas dependem das outras para adquirirem um sentido, seja ele explícito ou implícito. Os leitmotiv da seqüência analisada não dizem respeito a ela somente. Pode-se dizer, por exemplo, que o motivo da Força Aérea significa também o heroísmo desse grupo, ou, por outra, dessa gloriosa corporação. A relação parece-me bastante evidente. O filme, na verdade, quer mesmo enaltecer a bravura dos soldados americanos na Segunda Guerra. O motivo não está ali apenas para tornar as cenas mais dramáticas. Ele, queiramos ou não, nos remete a outras associações. Talvez até mesmo Frank Waxman e Raoul Walsh não tivessem muita consciência disso. Qualquer dos leitmotiv presentes no filme, independentemente de sua função própria, liga-se também a algo que está no próprio interior do drama narrado. Não se pode apenas pensar na parte ou só no todo. A forma de construir um filme é exatamente essa. É uma montagem permanente, da mesma maneira que a ópera wagneriana. Portanto, diria que o leitmotiv não é só música. Ele é ação dramática. Ele é imagem. Ele é tempo e ele é espaço. É uma técnica de montagem perfeitamente apropriada para dois sistemas expressivos que

acaba se tornando a sua essência construtora. Sem ser ofensivo às duas linguagens, poderia mesmo dizer que o leitmotiv é para a ópera wagneriana o que o plano é para o filme.

Não há dúvida que Wagner sempre construiu suas óperas a partir dos leitmotiv, depois que “afinou” suas próprias técnicas de composição e aprofundou suas pesquisas. Jacques Bourgeois, em seu já citado artigo, depois de falar de algumas famosas passagens das óperas de Wagner que têm um evidente apelo visual, transcreve as anotações de mise-en-scène para o final do *“Crepúsculo dos deuses”*, escritas pelo compositor, que se constituem “numa verdadeira decupagem de um filme com os seus planos de conjunto, gerais, panorâmicas e travellings”. Vale a pena conhecer:

“Brunhilde lança a tocha acesa na pira onde estão os despojos de Siegfried. Logo uma grande chama se eleva. Em seguida, saltando sobre a cela, ela se joga com seu cavalo. O fogo logo toma conta de todo o espaço diante do palácio, ameaçando-o. Cheios de pavor, homens e mulheres correm de um lado para o outro. Turbilhões de fumaça negra rolam e se estendem em grossas nuvens até o horizonte. Então o Reno transborda e suas ondas inundam o incêndio, cobrindo o lugar do braseiro até o umbral da sala. As três filhas do Reno se aproximam enfrentando as ondas a nado e retiram o anel do dedo de Siegfried. Hagen se precipita no rio para segui-las, mas elas o tomam pelo pescoço e o arrastam para as profundezas felizes por terem reconquistado o anel. No entanto, à distância, o vermelho do incêndio ganha o horizonte. O palácio desmorona. Em suas ruínas, homens e mulheres emocionados olham o céu vermelho do Walhala, onde as altas chamas

irrompem em torno de Wotan e de todos os deuses, contemplando com tristeza a queda de sua obra, a descida da noite final".²⁸

Qualquer roteirista de cinema assinaria esse texto. Sem dúvida, Wagner compunha a imagem também. Os seus contemporâneos talvez não tenham percebido todo o alcance de suas inovações. Só que essa novidade ficou para o século XX e foi completada pelo que nós chamamos hoje de a civilização das imagens que, logicamente, nunca estão separadas do seu próprio som.

²⁸ BOURGEOIS, Jacques: *Op. Cit.* Pp.26/27



Capítulo IV

De como o cinema entrou para a história do século XX e formou uma nova maneira de ver e ouvir o mundo das imagens e dos sons

Léon Moussinac usou a expressão “arte total” para se referir ao cinema. É óbvio que não se trata de uma mera coincidência com a *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total) de Richard Wagner. O impacto de Bayreuth na Europa foi imenso. Este templo da ópera, que Thomas Mann disse ter se convertido “numa Lourdes musical [...] uma gruta milagrosa para a credulidade voraz de um mundo decadente”²⁹, apesar de ter sempre acolhido a elite rica e educada, espalhou sua forte influência sobre a intelectualidade e o pensamento estético que foi gerado nas primeiras décadas do século XX.

O fenômeno explica-se também pela relativa proximidade temporal da novidade wagneriana e o próprio surgimento do cinema como expressão autônoma. Bayreuth foi inaugurado em 13 de agosto de 1876, com a apresentação do “*Ouro do Reno*”, seguindo-se, no dia 14, “*Walkiria*”, no dia 16, “*Siegfried*”, e no dia 17, “*Crepúsculo dos Deuses*”. Estavam presentes a essa primeira apresentação completa do “*Anel dos Nibelungos*” dois imperadores, Guilherme I, da Alemanha, e Dom Pedro II, do Brasil, o rei Luís da Baviera e um grande número de príncipes e personalidades do mundo da cultura e da arte. Até o sogro Liszt lá estava prestigiando o acontecimento. Nietzsche, em processo de afastamento de Wagner, só esteve nas apresentações seguintes.

De qualquer modo, logo as repercussões se irradiaram por toda a Europa. Praticamente nenhum intelectual ficou imune a esse fenômeno. Mesmo Karl Marx registra o seu espanto num comentário que faz a Engels dizendo: “em todo lugar somos assediados pela pergunta: o que você pensa de Wagner?”. Portanto, mesmo que Moussinac tenha se referido ao cinema como “arte total” quase 40 anos depois da morte de Wagner - seu primeiro

²⁹ Esta citação é feita pelo historiador americano Arno J. Mayer em seu livro *A Força da Tradição: A Persistência do Antigo Regime (1848-1914)*, pela Companhia da Letras, São Paulo, 1990.

livro, "*Nascimento do Cinema*", foi publicado em 1925 - sua reflexão crítica é, sem dúvida, anterior e está inserida nessa verdadeira avalanche de escritos sobre a obra do compositor alemão. Esse contexto é assim descrito por Arno J. Mayer:

"Até depois da virada do século, Richard Wagner foi o único autêntico inovador, dando um tremendo impulso à apoteose da grande ópera. Ele próprio escritor, compositor e maestro, além de estudioso do antigo teatro grego, Wagner decidiu forjar uma *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Em suas mãos, a ópera se tornou o veículo para a integração das grandes artes numa forma artística total e coletiva: arquitetura, pintura, teatro, poesia, música, canção e dança. Todos esses meios foram sintetizados de modo a formar uma totalidade harmônica, qualitativamente mais grandiosa e diversa de seus elementos constitutivos. Em vez de criar novas linguagens musicais e teatrais, Wagner reuniu engenhosamente unidades pré-fabricadas, para gerar um efeito teatral máximo. [...] Construiu dramas musicais de pompa e segurança colossais, calculados para mistificar e espiritualizar a vida dentro e fora do templo operístico. [...] O culto e a difusão de Wagner cresceu aceleradamente após a sua morte, e, em particular, depois da virada do século até 1914. Sua *oeuvre* pode ser vista como reflexo, profecia e instrumento da antiga ordem, não só na Alemanha, mas na Europa como um todo"³⁰.

Apesar de Arno Mayer raciocinar em termos de sua interpretação pessoal da história moderna e contemporânea, revela um pouco desse clima de culto ou de repulsa que a obra de Wagner suscitou nas três primeiras décadas do século. Ernst Bloch diz algo parecido. Portanto, mesmo que

³⁰ MAYER, Arno J.: *A Força da Tradição: A Persistência do Antigo Regime*. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.

Moussinac não fosse um adepto do culto wagneriano, sua expressão tem certamente inspiração no músico alemão.

Moussinac, junto com Canudo e Delluc, foram dos primeiros a estabelecer critérios de identificação artística do cinema. Na tentativa de qualificação, era natural que alguns aspectos tivessem maior importância do que outros, em função mesmo da formação e da orientação intelectual de cada um e de sua nacionalidade. A música logo aparece integrando o vocabulário conceitual. Moussinac dava grande importância ao ritmo, enquanto Delluc falava da fotogenia e Canudo, citando Wagner, da representação da vida total, juntando espaço e tempo. O cinema passou a fazer parte do conjunto das expressões consideradas mais nobres e belas da atividade humana. A expressão "sétima arte" é de Ricciotto Canudo.

No entanto, o cinema era uma criação de industriais, técnicos, comerciantes e às vezes aventureiros. Seus quadros - atores, realizadores, etc. - foram recrutados nas zonas mais desqualificadas do espetáculo teatral. Também seu público era de classes mais pobres. Essa novidade se desenvolveu tão rapidamente que surpreendeu o mundo artístico e cultural. Por isso, de início, poucos compreenderam as suas possibilidades artísticas e a sua condição de tornar-se um espetáculo de massa. Em quase todos os países, as primeiras tentativas de organizar sessões de cinema estavam associadas a algum tipo de atividade menosprezada, e, em alguns casos, no mesmo espaço de jogos de azar, cafés, casas lotéricas, ou mesmo encobrendo atividades um tanto suspeitas. Nada disso, porém, impediu que o cinema adquirisse uma rápida ascensão na chamada elite intelectual. Os pioneiros dessa reflexão tinham apenas as obras para analisar. E o fizeram com muita competência. A tarefa ficou mais fácil quando foram produzidas as primeiras obras de qualidade superior. E se intensificou quando essa reflexão não só se espalhou, como passou a ter a contribuição dos próprios

realizadores. Talvez o caso mais emblemático tenha sido o de Sergei Eisenstein. De qualquer modo, desde a primeira década do século já se ensaiavam as explicações para os problemas ou as soluções estéticas e criativas do cinema. A primeira manifestação escrita de Canudo é de 1908, mesmo ano em que o tcheco Vlastislav Tille teria também produzido suas análises estéticas sobre o cinema, embora só viessem a ser publicadas depois de sua morte em 1927. Mas, sem dúvida, foi durante os anos dez que começaram a ganhar consistência as novas teorias.

O objetivo dessas primeiras indagações era identificar os elementos que poderiam dar um estatuto de autonomia estética ao cinema, através de seus procedimentos formais. De Canudo a Luciani, de Lukács a Delluc, de Vachel Lindsay e Victor Freeburg, eram poetas, escritores, filósofos e intelectuais que começavam a descortinar, nesse difuso espetáculo popular, as possibilidades e os sinais de uma nova arte. E não é por outro motivo que as questões levantadas dizem respeito à relação do cinema com as outras artes, principalmente com as mais vizinhas: o teatro, enquanto espetáculo, e as formas de literatura narrativa, além, evidentemente, das artes figurativas e da música. Percurso que se assemelha ao de Wagner, na medida em que também busca numa nova arte para expressar seus questionamentos estéticos.

É verdade que o cinema era filho da indústria e da tecnologia, e, por isso, um fenômeno moderno, com dizem Alberto Barbera e Roberto Turigliatto³¹. Talvez mesmo em função dessa modernidade, vários outros discursos se desenvolveram nesse período, em paralelo ao cinema. É o caso da publicidade, da crítica, dos manuais técnicos e profissionais e da observação dos costumes. Estruturaram-se assim novas maneiras de expressar interesses e desejos estreitamente ligados ao ciclo produção-distribuição-

³¹ BARBERA, Alberto e TURIGLIATTO, Roberto: *Leggere il cinema*. Milano. Mondadori, 1978.

consumo. Essa dificuldade do não enquadramento do cinema numa estética tradicional acabou, segundo Barbera e Turigliatto, encantando as vanguardas e os futuristas que, ao declararem sua idolatria pela velocidade, pela máquina e pela simultaneidade se opuseram ao conceito das tradicionais belas artes e se posicionaram a favor da modernidade.

De fato, estavam todos diante de uma nova e desafiante realidade. Muitos passos foram dados no sentido de desvendá-la. A cada nova conquista técnica ou expressiva surgiam também formulações críticas que davam ao cinema um estatuto mais próprio e mais especificamente livre e autônomo. Não é o caso de inventariar aqui as contribuições, tanto técnicas quanto de linguagem. Fugiria ao escopo deste trabalho. As teorias cinematográficas são hoje até bastante sofisticadas. E mais do que no início, se vê claramente a relação entre o cinema e a ópera wagneriana. É certo que Canudo e Moussinac explicitamente usaram expressões absolutamente similares aos conceitos que Wagner formulou e escreveu. Se o músico falou em “drama musical” para se referir à ópera que ele compunha, pode-se dizer que o cinema construiu em imagem, som e movimento o drama do século XX.

A história agora é outra

Esse drama começa com a chegada do trem à estação. E completa 100 anos em 28 de dezembro próximo, sem nunca ter descarrilhado. Produziu muitos acidentes, catástrofes, guerras, mortes, horrores, monstros, demônios e todas as criaturas que pertencem ao mundo das trevas. Mas foi “uma invenção dos diabos”, no sentido que Marília Franco usou no título de seu texto sobre a presença do cinema na literatura em tempo de cultura de

massa³². A expressão foi usada para conotar exatamente o mundo da luz e não o das trevas. Junta a magia com a realidade. O escuro que nos faz enxergar a luz. É a luz do sonho, mas é também da reflexão. Se as trevas são o lado escuro da vida, a tela iluminada é a “vida 24 quadros por segundo”, como definiu Jean-Luc Godard o cinema. Não importa tanto que vida é essa. Pode ser até aquela travestida de morte, porque na tela ela é vida, criação, ação, construção. É o paradoxo do cinema que para ser visto precisa do escuro.

Foi essa luz nova que plasmou a identidade do século XX. Todos os pequenos e grandes acontecimentos estão registrados por essa claridade reveladora. Não importa se ficção ou realidade. Está tudo lá, impresso no celulóide. Da Revolução Russa aos nacionalismos totalitários, da Primeira à Segunda Guerra Mundial, do esquimó feliz à bomba atômica, está tudo lá, vivo, numa memória que não se apaga, a não ser pelo mau uso que o homem pode fazer dela, seja por incompetência ou desleixo.

E não está apenas impresso. Está tratado, organizado, montado, enfim, com a cara do homem criador. Numa palavra: humanizado. É cultura pura. Foi ele que nos deu a consciência da diferença. Como disse Marília, as equipes de cinegrafistas correram o mundo, “documentando hábitos, eventos, geografias, etnias, enfim, tudo sobre o que suas câmeras pudessem deitar seu olho mágico. E não foi senão mágica a relação estabelecida entre contingentes populares cada vez mais numerosos e essa invenção dos diabos”. Essa presença na ausência é uma perfeita imitação de nosso processo sensitivo/cognitivo. Ao fecharmos os olhos ou virarmos a cabeça, como diz Sartre³³, deixamos de ver o que estava à nossa frente. Mas o que estava lá continua lá, na sua “existência em si”, na sua “inércia”. Embora

³² FRANCO, Marília da Silva: *Uma invenção dos diabos*. In *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo. Nobel, 1984.

³³ SARTRE, Jean-Paul: *A imaginação*. São Paulo. Difel, 1982.

não estejamos vendo o que viamos antes, sabemos que está lá e podemos ver o que viamos antes sem abrirmos os olhos ou nos virarmos para a posição inicial. Mas não é a mesma coisa. Encontramos com a realidade anterior uma identidade de essência. O que vemos agora não existe em si, “existe em imagem”. De fato, aquela realidade e a imagem dela são a mesma coisa em dois planos diferentes de existência. Sartre fala da folha branca, mas o cinema é a imagem materializada na minha mente. Ela obrigatoriamente me faz reagir, pois não é uma criação minha. Necessariamente me estimula. Vem de fora. Ela é existência em si. E eu a duplico pelo mesmo processo de identificação da imagem que a minha imaginação normal cria. É lógico que quando acaba o filme e as luzes se acendem, a imagem vista já criou uma nova imagem em nós. Já a lemos e entendemos de alguma maneira, mesmo que isso não seja feito de uma forma controlada e até mesmo consciente. Este é o grande poder da imagem cinematográfica. Ela nos toma, nos move, e depois nos abandona. Para retomá-la precisamos fazer um certo esforço. Mas, queiramos ou não, ela já fez seu estrago ou produziu o maior dos benefícios: conhecer o outro para nos conhecermos melhor.

Imagem, som e movimento juntos são a nova matéria prima da história do século XX. O esfacelamento característico dos tempos atuais é certamente uma aparência momentânea. A “Dromologia” de Paul Virilio não significa perder o passo. Significa voar, viajar, transitar pelas extraordinárias vias das imagens digitais, do Cd-Rom, da Internet, da nova comunicação. E o cinema onde fica? O futuro dirá.

E o futuro, como será?

A novidade do início do século ainda nos maravilha. Quando vemos "*Lanternas vermelhas*", de Zang Ymu, exclamamos de satisfação. Também com "*Ilha das flores*", de Jorge Furtado; ou "*Paisagem na neblina*", de Theo Angelopoulos; ou ainda "*Sonhos*", de Akira Kurosawa. Dois asiáticos, um europeu e um brasileiro. Faltou um americano. Mas será que existe? Pensaria num Kubrick, como "*O iluminado*". De qualquer modo é estranho que não venha à lembrança um exemplo inquestionável recente da cinematografia mais importante do século. Talvez seja um exagero meu. Explicações não faltam. Poderia desfilar uma série delas. Mas não é o caso. Queria apenas dizer que o cinema está mais vivo e atual do que nunca.

Muito jovem ainda como expressão artística, o cinema afina seus instrumentos. É mais do que natural que no seu primeiro centenário se questione qual o seu futuro. Ainda mais no momento que se fala na mundialização da cultura. Sem dúvida esses questionamentos devem ser levados a sério. Principalmente porque o cinema sempre foi e será sempre marcado por definir as diferenças. Essa é a sua identidade mais forte. Nem mesmo nas famosas fórmulas hollywoodianas do sucesso os filmes eram iguais. No fundo o cinema é essencialmente etnocêntrico. Todo o resto é tecnologia.

Essa, sim, por natureza é mutante. Suas máquinas podem até ser poéticas, como alguns querem. Lembro-me de Chaplin em "*Tempos modernos*". Não é pura poesia? Mas sua função é auxiliar. Jamais vai substituir a criação. Mesmo o computador, que me ajudou enormemente a escrever este trabalho, por mais inteligente que seja, não vai substituir a

minha pequena inteligência. Stanley Kubrick chegou mesmo a dotá-lo de emoções. Como no caso de Chaplin, o Hal também era poético.

A tecnologia também cria novos mercados e novas necessidades. Tudo que facilita a vida humana acaba respondendo a alguma carência do próprio homem. O problema começa a existir quando a carência não está nas coisas criadas, mas no próprio homem ou no uso que ele faz delas. A emergência mundial das questões éticas só se expressou porque o próprio homem tomou consciência de que ele não sobrevirá se destruir o outro e o meio em todos vivemos. Pode até construir uma nova vida fora da terra - realidade ficcional cada vez mais perto de acontecer. Mas até lá precisa conviver, comungar. O cinema tem sido um esplêndido veículo para esse tipo de especulação.

Os eternos problemas do homem, as perguntas básicas que ele sempre se faz são a garantia de sua própria sobrevivência. Mas o seu alimento principal continua sendo a sua própria criação. Nisso ele é insubstituível. Não há máquina que faça por ele. Portanto, não importa se na tecnologia digital ou no mais artesanal processo de produção, o verdadeiro cinema será sempre como *"Sonhos"*, *"Ilha das Flores"* ou *"Tempos modernos"*. É impossível imaginar um Chaplin não cineasta, como tantos outros pensadores e criadores do século XX. Meios novos, quebras de padrões, questionamentos, só colaboram com a síntese que o cinema é capaz de fazer. Isso mesmo aconteceu com a ópera wagneriana. Quantas mudanças ela já não sofreu? Renova-se sempre. Mas esse monumental gênero artístico continua também acolhendo todas as artes para buscar a sua mais profunda identidade. E é ela que lhe dá sempre um sopro de vida renovador a cada pequena ou grande inovação na sua forma de apresentação. É essa dinâmica que liga Wagner ao cinema. Eles se encontram nisso. São uma síntese do próprio homem.

Conclusão

Não há muito mais a dizer. Também não é tão importante assim concluir. Até mesmo porque nada do que pesquisei, refleti e escrevi é conclusivo. Tratou-se de fato de promover um encontro entre duas estéticas. Uma, muito claramente identificada com a personalidade de um só criador. A outra, nascida e criada coletivamente. Não se pode dizer que o cinema tenha tido um só pai ou uma só mãe. Foi e continua sendo uma criação coletiva, mas que também se identifica profundamente com um só. Essa figura, que Ismail Xavier nos lembra ter emergido, com as características atuais, com o pioneirismo de Griffith. Eu acrescentaria: pioneirismo operístico de Griffith. Ele foi o Wagner inicial do cinema. Pensou e realizou todas as dimensões da sua arte.

Mas, embora o espetáculo se transforme pelos novos meios à sua disposição, sua estética permanece a mesma. O que vem a seguir é só uma atualização que, frequentemente, não está à altura da inspiração primeira. Mas sempre haverá sonhos, ilhas, paisagens, neblina e lanternas para os novos tempos modernos.

Bibliografia

MÚSICA/WAGNER

- ADORNO, Theodor W. - Essai sur Wagner. Paris. Gallimard, 1986
- AVANT SCÈNE OPERA L' - L'Or du Rein, La Walkyrie, Siegfried, Crepuscule des dieux e Tristan et Isolde. N° 6/7, 12/13, 14, 16/17 e 34/35. Paris. Editions Premières Loges, 1993.
- BALAGUER, Menene Gras - El Autor y su Obra. Wagner. Barcelona. Barcanova, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles - Richard Wagner e Tannhäuser em Paris. São Paulo. Edusp/Imaginário, 1990.
- BATISTA FILHO, Zito - A Ópera. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1987.
- BEAUFILS, Marcel - Wagner et le Wagnerisme Paris. Aubier, 1980.
- BLOCH, Ernst - L'Esprit de l'Utopie. Paris. Gallimard, 1972.
- , - Paradossi e Pastorale in Wagner. In Scritti Scelti. Milano. Longanesi, 1983.
- CANDÉ, Roland de - A música, Linguagem, Estrutura, Instrumentos. Lisboa. Edições 70, 1983.
- DEATHRIDGE, John e DAHLHAUS, Carl - Wagner. Série The New Grove. Porto Alegre. LPM, 1984.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição Concisa. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1994.
- ESCHENBACH, Wolfran - Parsifal. Brasília. Thot, 1989.
- GODEFROID, Philippe - Richard Wagner: l'opéra de la fin du monde. Paris. Gallimard, 1988.
- GUIOMAR, Michel - Imaginaire et Utopie. Études Berliozziennes et Wagnériennes. I Wagner. Paris. José Corti, 1976.
- GREGOR-DELLIN, Martin - Richard Wagner. Su vida, Su Obra, Su Siglo. Madrid. Alianza Editorial, 1983.
- GUTMAN, Robert - Wagner, L'Uomo, Il Pensiero, La Musica. Milano. Rusconi, 1983.
- HADOW, W. H. - Ricardo Wagner. Coleção Breviários. Mexico. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- HOLLINRAKE, R. - Nietzsche e Wagner e a Filosofia do Pessimismo. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1986.
- KERMAN, Joseph - A Ópera como Drama. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1988.
- KOBBÉ, Gustave - Kobbé. O Livro Completo da Ópera. Org. Conde de Harewood. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude - Mito e Significado. Lisboa. Edições 70, 1981.
- LICHTENBERGER, Henri - Wagner. Paris. Félix Alcan, 1925.

- MANN, Thomas - Wagner et le Notre Temps. Paris. Collection Pluriel. Hachette.
- . - Souffrances et Grandeur de Richard Wagner. Paris. A. Fayard et Cie, Editeurs, 1933.
- NATTIEZ, Jean-Jacques - Wagner Audrogyne. Essai sur l'interpretation. Paris. Christian Bourgois Éditeur, 1990.
- NEWMAN, Ernest - História das Grandes Óperas e Seus Compositores. Wagner. Porto Alegre. Globo, 1952.
- NIETZSCHE, Friederich - O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música. In "Os Pensadores". São Paulo. Abril Cutural, 1974.
- PORTER, Andrew e CARNER, Mosco - Verdi, Puccini. Série "New Grove". Porto Alegre. LPM, 1990.
- POURTALÈS, Guy de - Wagner. Histoire d'un Artiste. Paris. Gallimard, 1932.
- SALAZAR, Adolfo - La Musica Moderna. Buenos Aires. Editorial Losada, 1994.
- SCHNEIDER, Marcel - Wagner. São Paulo. MartinsFontes, 1991.
- SCHURÉ, Edourd - Richard Wagner: son ? et son Ideé. Paris. Librarie Académique, 1910.
- SHAW, Bernard - Le Porfait Wagnérien. Paris. Editions Montaigne, 1933.
- TROYES, Chrétien - Perceval. São Paulo. Martins Fontes, 1992.
- TUBEUF, André - Wagner l'Ópera des Images. Paris. Éditions duChêne, 1993.
- WAGNER, Ricardo - Opera e Drama. Tonino. Fratelli Bocca, ?
- WAGNER, Richard - Scritti Scelti. Milano. Longanesi, 1983.
- . - D'Une Lettre su la Musique. Paris. Durant et Fils et Clamann Lévy Éditeur, 1893.
- . - Autobiografia. Milano. Dall'Oglio, 1983.
- . - Beethoven. Buenos Aires. Schapire, 1943.
- . - Parsifal. Paris. Aubier Flamarion, 1964.
- . - Une Communication a Mes Amis. Paris. Marcure de France, 1976.
- WINDSPERGER, Lothar - Das Buchder Motive aus Opern und Musikdramen Richard Wagner's. Mains. B. Schott's Söhme
- WISNIK, José Miguel - O som e o sentido. Uma outra história das músicas. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

ESTÉTICA

- ABBAGNANO, Nicola - Dicionário de Filosofia. São Paulo. Mestre Jou, 1982
- ADORNO, Theodor W. - Teoria Estética. Lisboa. Edições 70, 1982.

- APPIA, Adolphe - A Obra de Arte Viva. Lisboa. Arcádia.
 ----- . Catálogo da Exposição Actor - Espaço - Luz. Zurich.
 Fundación Suíza de Cultura Pro Helvetia, 1984.
- . Oeuvres Complètes. Tome IV. Genève. L'Age d'Homme, 1991.
- ARNHEIM, Rudolf - El Pensamiento Visual. Barcelona. Paidós, 1986.
 ----- . - Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão
 Criadora. Edusp/Pioneira Editora, 1980.
- AVERBUCK, Lúcia (org.) - Literatura e Tempo de Cultura de Massa. São
 Paulo. Nobel, 1984.
- BARRENECHEA, Mariano Antonio - Historia Estética de la Música.
 Buenos Aires. Editorial Claridad, 1941.
- BAUDELAIRE, Charles.- Escritos sobre Arte. São Paulo. Edusp/Imaginário,
 1991.
 ----- . Filosofia da Imaginação Criadora. Petrópolis. Vozes, 1993.
- BAUMGARTEN, A. G. - Estética. A Lógica da Arte e do Poema.
 Petrópolis. Vozes, 1993
- BAYER, Raymond - História de Estética. Lisboa. Editorial Estampa,
 1978.
- BELLONI, Maria Luiza - A Mundialização da Cultura. In Sociedade e
 Estado. N° 1 e 2. UnB, 1994.
- BENJAMIN, Walter - Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e
 Política. São Paulo. Brasiliense, 1986.
 ----- . - Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo.
 Brasiliense, 1984.
- BENSE, Max - Pequena Estética. São Paulo. Perspectiva, 1975.
- BERNIS, Jeanne - A Imaginação. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1987.
- BRANDÃO, Junito de Souza - Mitologia Grega. Petrópolis. Vozes,
 1990.
 ----- . Dicionário Mítico Etimológico. (V. I e II) Petrópolis.
 Vozes, 1992.
- BRAS, Gérard - Hegel e a Arte. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1990.
- BURCKHARDT, Jacob - A Cultura do Renascimento na Itália. São
 Paulo. Companhia das Letras, 1991.
- CALABRESE, Omar - A Linguagem da Arte. Rio de Janeiro. Globo, 1985
- CROCE, Benedetto - Breviario di Estetica. Roma. Laterza, 1988.
- DAMISCH, Hubert et al. - Tonal/Atonal. Lisboa. Enaudi, 1984.
- DORFLES, Gillo - Elogio da Desarmonia. Lisboa. Edições 70, 1986.
 ----- . - As Oscilações do Gosto. Lisboa. Horizonte, 1989.
 ----- . - O Devir das Artes. Lisboa. Dom Quixote, 1988.
- DUFRENNE, Mikel - Estética e Filosofia. São Paulo. Perspectiva, 1981.
- ECO, Umberto - A Definição de Arte. Lisboa. Edições 70, 1986.
 ----- . - Semiótica e Filosofia da Linguagem. São Paulo. Ática, 1991.
 ----- . - Conceito de Texto. São Paulo. TAQ/Edusp, 1984.

- . - Sobre os Espelhos e Outros Ensaios. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1989.
- . - Obra Aberta. São Paulo. Perspectiva, 1971.
- . - As Formas do Conteúdo. São Paulo. Perspectiva, 1974.
- . - A Estrutura Ausente. São Paulo. Perspectiva, 1974.
- . - O Impressionismo. Lisboa. Edições 70, 1988.
- . - A Realidade Figurativa. São Paulo. Perspectiva, 1982.
- GADAMER, Hans-Georg - A atualidade do Belo. A arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1985.
- GIANOTTI, José Arthur et al. - Arte e Filosofia. Rio de Janeiro. Funarte, 1983.
- GOMBRICH, E. H. - Arte e Ilusão. São Paulo. Martins Fontes, 1986.
- . - A História da Arte. Rio de Janeiro. Guanabara, 1988.
- HAUSER, Arnold - Teorias da Arte. Lisboa. Presença, 1988.
- HEGEL, G. W. F. - Introducción a la Estética. Barcelona. Nexos, 1985.
- . - Estética. O Belo Artístico ou o Ideal. Lisboa. Guimaráes, 1983.
- . - Estética. Poesia. Lisboa. Guimaráes, 1980.
- HILDEBRAND, A. von - El Problema de la Forma en la Obra de Arte. Madrid. Visor, 1988.
- HUISMAN, Denis - A Estética. Lisboa. Edições 70, 1984.
- HUYGHE, René - O Poder da Imagem. Lisboa. Edições 70, 1986.
- . - Sentido e Destino da Arte. Lisboa. Edições 70, 1986.
- KANDINSKY, Wassily - Ponto, Linha, Plano. Lisboa. Edições 70, 1987 --
- . - Do Espiritual na Arte. Lisboa. Dom Quixote, 1987.
- JAMESON, Frederic - Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaios. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1994.
- LEVI-STRAUSS, Claude - Mythologiques. L'Homme Nu. Paris. Librairie Plon, 1971.
- . - Mitológicas. O Cru o o Cozido. São Paulo. Brasiliense, 1991.
- . - O Olhar distanciado. Lisboa. Edições 70, 1986.
- LIMA, Alceu de Amoroso - Problemas de Estética. Rio de Janeiro. Agir. 1960.
- LUKÁCS, Georg - Estética. V. I, II, III e IV. Mexico. Grijalbo, 1966.
- . - Goethe y Epoca. Mexico. Grijalbo, 1968.
- . - Introdução a uma Estética Marxista. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1968.
- . - Ensaios sobre Literatura. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1968.
- . - Realismo Crítico Hoje. Brasília. Coordenada, 1969.
- LYOTARD, Jean-François - O Pós-moderno. Rio de Janeiro. José Olympio, 1990.

- MACHADO, Arlindo - Máquina e Imaginário. O Desafio das Poéticas Tecnológicas. São Paulo. Edusp, 1993.
- MARCONDES FILHO, Ciro (org.) - Dieter Prokop. São Paulo. Ática, 1986.
- MAYER, Arno Y. - A Força da Tradição. A Persistência do Antigo Regime. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice - Phénoménologie de la Perception. Gallimard, 1945.
- MOLES, Abraham - Teoria da Informação e Percepção Estética. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1969.
- PANOFSKY, Erwin - Estudos de Iconologia. Lisboa. Estampa, 1986.
- - Significado nas Artes Visuais. São Paulo. Perspectiva, 1979.
- PAREYSON, Luigi - Os Problemas da Estética. São Paulo. Martins Fontes, 1989.
- - Conversaciones de Estética. Madrid. Visor, 1988.
- - Teoria da Formatividade. Petrópolis. Vozes, 1993.
- PEIRCE, Charles S. - Semiótica. São Paulo. Perspectiva, 1977.
- PESSANHA, José Américo Motta et al. - O Olhar. São Paulo. Cia das Letras, 1988.
- NINA, Alvaro - O Belo como Categoria Estética. Lisboa. Horizonte.
- READ, Herbert - Imagem e Ideia. Mexico. Fondo de Cultura, 1957.
- REVUE ANNUELLE ART ET PHENOMÉNOLOGIE - N. 7 - La Part de l'Oeil. Bruxelas, 1991.
- SARTRE, Jean Paul - A Imaginação. São Paulo. Difel, 1982.
- - L'Imaginaire. Paris. Gallimard, 1940.
- SAUSSURE, Ferdinand - Curso de Linguística Geral. São Paulo. Cultrix, 1975.
- SCHILLER, Friedrich - A Educação Estética do Homem. São Paulo, Iluminuras, 1989.
- - Poesia Ingênua e Sentimental. São Paulo. Iluminuras, 1991
- TODOROV, Tzvetan - Teorias do Símbolo. Lisboa. Edições 70, 1979.
- VATTIMO, Gianni - A sociedade Transparente. Lisboa. Relógio D'Água, 1992.
- VENTURI, Lionello - História da Crítica de Arte. Lisboa. Edições 70, 1984
- VERNANT, Jean Pierre - A Morte nos Olhos. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1988.
- ZAMACOIS, Joaquín - Temas de Estética y de Historia de la Música. Barcelona. Labor, 1986.

CINEMA

- ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns - El Cine y la Música. Madrid, 1981
- AGEL, Henri - Estética do Cinema. São Paulo. Cultrix, 1957.
- ANDREW, J. Dudley - As Principais Teorias do Cinema. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1989.
- ARISTARCO, Guido - História das Teorias do Cinema. Lisboa. Arcádia, 1963.
- ARNHEIM, Rudolf. - A Arte do Cinema. Lisboa. Editorial Aster, 1960.
- AUMONT, Jacques et al. - Esthétique du Filme. Paris. Nathan, 1983.
- e MARIE, Michel - L'Analyse des Films. Paris. Nathan, 1988.
- BARBERA, A. e TURIGLIATTO, R. (Or.) - Leggere il Cinema. Milano. Mondadori, 1978.
- BAZIN, André - O Cinema - Ensaios. São Paulo. Brasiliense, 1991.
- - O Cinema da Crueldade. São Paulo. Martins Fontes, 1989.
- - Qu'est-ce Que le Cinéma?. (V. I e II) - Paris. Du Cerf, 1959.
- BETTON, Gérard - Estética do Cinema. São Paulo. Martins Fontes, 1987.
- BETTETINI, Gianfranco - Cinema: Lingua e Scrittura. Milano. Bompiani, 1965.
- - La Conversacion Audiovisual. Madrid. Catedra, 1986.
- BRUNETTA, Gian Piero - Nacimiento del Relato Cinematográfico. Madrid. Catedra, 1987.
- BURCH, Noël - El Tragaluz del Infinito. Madrid. Catedra, 1987.
- - Praxis do Cinema. Lisboa. Estampa, 1973.
- CHION, Michel - La Toile Trouée. Paris. Cahiers du Cinéma, 1988.
- - Le son au Cinéma. Paris. Etoile, 1992.
- CINENCICLOPÉDIA 2. CD Rom. Roma. Editel, 1994.
- COSTA, Antonio - Compreender o Cinema. Rio de Janeiro. Globo, 1985.
- DELEUZE, Gilles - Cinema A Imagem-movimento. São Paulo. Brasiliense, 1985.
- - Cinema II A Imagem-tempo. São Paulo. Brasiliense, 1990.
- Dictionaire du Cinéma. Paris. Larrouse, 1986.
- EISENSTEIN, Sergei - O Sentido do Filme. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1990.
- - A Forma do Filme. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1990.
- - Lezioni di Regia. Roma. Piccola Einaudi, 1980.
- EPSTEIN, Jean - Spirito del Cinema. Roma. Bianco e Nero, 1955.
- FELL, John L. - Film Before Griffith. Los Angeles. University of California Press, 1983.
- Filmlexion Degli Autori e Delle Opere. 9 vols. Roma. Edizioni di Bianco e Nero, 1958.

- FRANCASTEL, Pierre - Imagem, Visão, Imaginação. Lisboa, Edições 70, 1987.
- FRIEDRICH, Otto - A Cidade das Pedras. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.
- ISHAGHPOUR, Youssef - Visconti le Sens et l'Image. Paris. Éditions de la Difference, 1984.
- . - D'Une Image a l'Autre. La Nouvelle Modernité du du Cinéma. Paris. Denoël/Gonthier, 1982.
- . - Cinéma Contemporain de ce Côté du Miroir. Paris. Éditions de la Difference, 1986.
- KAMITA, João Masao - Considerações sobre a Pintura e o Cinema na Obra de Walter Benjamin. in "O que nos faz pensar" n. 6. PUC-Rio, 1992.
- KRACAUER, Siegfried - Teoria del Cine. Barcelona. Paidós, 1989.
- LAVRADOR, F. Gonçalves - Justificação Estética do Cinema. Lisboa. Pátamo, 1974.
- LOTMAN, Yuri - Estética e Semiótica do Cinema. Lisboa. Estampa, 1978.
- METZ, Christian - A Significação no Cinema. São Paulo. Perspectiva, 1972.
- . - Linguagem e Cienema. São Paulo. Perspectiva, 1980.
- . - O Significante Imaginário. Psicanálise e Cinema. Lisboa. Horizonte, 1980.
- MITRY, Jean - Estética y Psicologia del Cine. Madrid. Siglo Veintiuno, 1978.
- MOSCARIELLO, Angelo - Como Ver um Filme. Lisboa. Presença, 1985.
- REISZ, Karel e GAVIN, Millar - A Técnica da Montagem Cinematográfica. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1978.
- REVISTA IRIS - Christian Metz et la Théorie du Cinema. Paris. Maridiens Klincksieck, 1990.
- REVISTA THÉOREME I - Visconti Classicisme et Subversion. Paris. Sorbonne Nouvelle, 1990.
- REVISTA THÉOREME II - Resnais L'Amour à la Mort. Paris. Sorbonne Nouvelle, 1992.
- SCHATZ, Thomas - O gênio do Sistema. São Paulo. Companhia das Letras, 1991.
- SCHIFANO, Laurence - Luchino Visconti. O Fogo da Paixão. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1990.
- THE NEW GROLIER MULTIMEDIA ENCYCLOPEDIA. CD Rom.
- VERDONE, Mario - La Cultura del Film. Milano. Aldo Grazanti, 1977.
- VIRILIO, Paul - Guerra e Cinema. São Paulo. Scritta, 1993.

- XAVIER, Ismail - O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e a
Transparência. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1977.
- (Org.) - A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro. Graal, 1983.
- - D.W. Griffith. O Nascimento de um Cinema. Coleção
Encanto Radical. São Paulo. Brasiliense, 1984.
- YALE FRENCH STUDIES - CINEMA/SOUND. 1980