

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
ÁREA TEMÁTICA 7 - EDUCAÇÃO, CONHECIMENTO, LINGUAGEM E ARTE.

OS NIBELUNGOS: ESTUDO A PARTIR DO DRAMA DE RICHARD WAGNER E DO FILME DE FRITZ LANG

GODIVA ACCIOLY

DR. MILTON JOSÉ DE ALMEIDA

(orientador)

Este exemplar corresponde à redação final da (dissertação/tese) defendida por (nome) e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: ____/____/____ (em branco)

Assinatura: ____ (orientador) _____

Comissão Julgadora:

Ac48n Accioly, Godiva.
Os nibelungos : estudo a partir do drama de Richard Wagner e do filme de Fritz Lang / Accioly Godiva. -- Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador : Milton José de Almeida.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Wagner, Richard, 1813-1883. 2. Lang, Fritz, 1877-1961. 3. Cinema. 4. Música. 5. Memória. I. Almeida, Milton José de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

RESUMO: Este trabalho originou-se das imagens produzidas por dois espetáculos: o drama musical de Richard Wagner e o cinema. As similitudes entre as duas linguagens determinaram o ponto de partida das nossas reflexões, resgatando em nossa memória os fios condutores, ouvir e ver. Acompanhar Wagner levou-nos ao passado da forma de espetáculo que dominou o séc. XIX, à ópera, e projetou-nos para o futuro, o espetáculo do séc. XX, o cinema, contemplado aqui com a interpretação do filme de Fritz Lang, *A Morte de Siegfried*. O drama musical encontra o drama visual, o cinema, reconstituindo com seus respectivos códigos comunicativos, enquanto produções políticas e estéticas, o mito germânico, trabalhado aqui nas chaves alegóricas de seus programas de educação da memória.

ABSTRATIC: This work originated from the images produced by two spectacles: Richard Wagner's musical drama and the movies. The similarities among the two languages determined the starting point of our reflections, rescuing in our memory the conductive threads: to hear and to see. To follow Wagner took us to the past of that kind of show that dominated the 19th. Century, the Opera, and projected us for the future, the show of the 20th Century, the Cinema, referred here, with the interpretation of Fritz Lang's film, *Siegfried's Death*. The musical drama finds the visual drama, the movies, reconstituting with their respective communicative codes, as political and aesthetic productions, the Germanic myth, interpreted here in the allegorical keys of their programs of education of the memory.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO.....	01
PARTE I: <i>UM DRAMA EM BUSCA DO CINEMA</i>.....	05
PARTE II: <i>UM FILME ENCONTRA UM DRAMA</i>.....	57
REFERÊNCIAS: BIBLIOGRAFIA, DISCOGRAFIA, FILMOGRAFIA.....	101
ANEXOS (parte integrante desta dissertação).....	108

APRESENTAÇÃO

“Quando a música atinge sua mais nobre expressão, ela deve se tornar forma no espaço.” (Friedrich Schiller)¹

No início não era Wagner. Tratava-se da intenção de estabelecer um campo para indagações, o que seria feito a partir do filme “Melodia Imortal” (The Eddy Duchin Story), produzido em 1956, pela Columbia Pictures Corporation. Dirigido por George Sidney, o filme possui roteiro de Samuel Taylor, baseado em história de Leo Katcher, com música de George Duning.

Um espaço no qual embora já tendo passado o apogeu do macarthismo, ainda permanecia o Código Hays, instituído pela indústria cinematográfica, que pretendia expressar “ o fundo moral comum do povo americano”. Assim, “Melodia Imortal” constitui uma produção de seu tempo, manifestando logo na fase de criação seu caráter mercantil pelo uso de fórmulas, tanto para a forma quanto para o seu conteúdo, que revela a concepção principal de sociedade norte-americana, dando a entender que ela se acha suficientemente bem organizada, permitindo que um indivíduo obtenha a solução feliz para seus conflitos e para os seus problemas.

Trata-se de um herói do cotidiano, um heróico homem comum, verdadeiro e valente, leal no amor e na amizade, apto a resolver sozinho seus problemas, levando a perseverança até às últimas conseqüências. Um herói mitificado na lendária figura do ator Tyrone Power, fato que intensifica a absorção dos comportamentos e visões de mundo que compõe a narrativa fílmica. Como heroína, Kim Novak, complementa o drama criado com os sedutores ingredientes da indústria cinematográfica americana, em seu programa visual intencional, sobressaindo-se na realização de “Melodia Imortal”, o “star system” e a eficiência da produção, elementos que buscam o encantamento do espectador.

Conforme sua divulgação pública: “...Um emocionante e raro filme com as inesquecíveis canções de Cole Porter, George Gershwin, Frederic Chopin e Hammerstein.”

Da trilha musical, destaquei o Noturno em mi bemol maior, opus 9, n. 2, de Chopin. Sua função leitmotívica leva os espectadores a compartilhar os sentimentos e as emoções das imagens a ele relacionadas, o que me permitiria abordar o fator fundamental que representa o aspecto temático para o caráter de unidade da trilha musical, o que neste caso é bastante claro. Nas seis vezes em que podemos ouvir o tema do Noturno, este apresenta ora maior ou menor intensidade, bem como improvisações rítmicas, fluindo em sua característica sintética. Porém, a sua identidade temática é preservada, permitindo assim, uma identificação imediata. Liga-se com sua linha melódica lírica, tocante e sugestiva, ao interior do drama narrado imagetivamente. Música que não é apenas música mas também ação dramática, ligada à linguagem narrativa do cinema, como elemento fundamental ao modo de produção dos filmes.

No caso específico da técnica leitmotívica, de uso corrente no espetáculo cinematográfico, é a música que em suas conseqüências visuais, percorre o espaço-tempo desenvolvido na tela e em nossa imaginação, formando nossa inteligibilidade das imagens e sons em seu movimento incessante. Compõe as associações que nos levarão a um sentimento e a um entendimento do visto e ouvido, em seu registro memorável, aberto a interpretações não determinantes.

Até aqui, navegava em águas tranquilas. Mas, dois insinuantes tópicos instigaram timidamente minha imaginação, direcionando meu percurso em direção a Richard Wagner e o drama musical. O primeiro deles, reside no fato da carga dramática no filme “Melodia Imortal”, estar concentrada na idéia de amor e morte e não no clássico “happy end” holywoodiano, desviando-nos engenhosamente para o infortúnio partilhado, quando da morte de Marjorie Oolrichs, Kim Novak. Para mim funcionou como uma chave simbólica, abrindo-me os espaços ainda não lembrados da atmosfera operística, particularmente o aspecto trágico em “Tristão e Isolda”. Mais adiante, ao isolar o tema do Noturno de Chopin, um “leitmotiv”, configurou-se uma indagação; por que não wagneriano? Assim, vi-me impulsionada a uma mudança de curso, que embora ainda não definida a princípio, passa a se consolidar nas associações que o ver e ouvir, já cativados em sua base, começam a tecer nas leituras e cursos realizados no espaço que se seguiu aos primeiros sinais de inquietação.

Uma nova proposta de pesquisa que me colocou frente a um mundo fascinante e assustador em sua vastidão e dificuldade de acesso. As buscas entre textos e audições de parte da vasta obra de Wagner, trouxeram lembranças pessoais, das primeiras vezes em que pude ouvi-lo, em trechos esparsos tais como “A Cavalgada das Walkirias”; o prelúdio do 3º ato de “Lohengrin”; Viagem de Siegfried pelo Reno, do “Crepúsculo dos Deuses”; A Chegada dos Convidados a Wartburg, do “Tannhäuser”, o que aconteceu em Araguari- M.G., onde vivi minha infância.

Meu pai tinha por hábito reunir em nossa casa os que gostavam de música, em saraus realizados semanalmente. Longe das salas de concerto, o grupo fazia das audições dos discos o seu espetáculo. Preparava-se o repertório, amplamente discutido antes da caída do primeiro disco. Daí em diante, o silêncio reverente só era quebrado pelo chiado característico da vitrola. Observava aquelas expressões abstraídas, e tentava compreender as diferentes maneiras de sentir ouvindo. Podia-se intuir a emoção provocada pelos sons e seus intervalos, atribuindo significados diversos à própria música. Imaginava, quando se tratava de Wagner, o que representaria o poder ver, na íntegra, um desses espetáculos. Um desejo que indiretamente funcionou como estimulador na realização deste texto.

Pude concretizá-lo ao iniciar minhas buscas, e assistir “Tannhäuser”. Disponibilizado em disc-laser., consegui não só vê-lo, como contar com a possibilidade de contato permanente, mesmo sabendo-se ser reprodução de uma representação original. Passo os olhos sobre os comentários feitos durante a projeção e vejo como as lacunas antes preenchidas pela minha imaginação de ouvinte, passaram a ser gradativamente explicadas pela plasticidade das imagens, num movimento de completude e encantamento.

Deste encontro afortunado, em que a memória coloca em cena as sensações primeiras, surgiu a aproximação necessária com o drama wagneriano em sua dimensão monumental, revelador de uma forma artística inovadora na produção da imagem cênica associada à música. Este espaço aberto entre o significado das imagens musicais do “poeta-músico”, representa uma fonte inesgotável de sugestões devido a seu conteúdo imagético, resultante da qualidade musical impressa por Wagner em sua obra, o que nos remete a um tempo passado, o representado pela construção do grande espetáculo que é a Ópera, ao

mesmo tempo em que dirige o nosso olhar imperiosamente para o futuro, as imagens e sons em movimento do cinema.

Esse momento em que a música se expandiu pelas imagens, pode bem ter sido a inspiração, para que revolvesse papéis, notas, cercar-me dos livros, buscando nas referências históricas as origens destas construções espetaculares.

Iniciei o trabalho, no qual tento não apenas dar conta da forma, mas permitindo-me localizar a presença paradigmática do drama musical de Wagner num outro momento estético cultural, o do cinema, discutindo esta presença quase espontânea, já que, guardadas as diferenças, o drama musical e o cinema têm na música o recurso articulatório de suas narrativas, uma de suas similitudes. E, entre o palco e a tela, se realizam as reflexões aqui expostas, que passam pelo movimento histórico do espetáculo operístico na reformulação estética de Richard Wagner, sem perder de vista as imagens incessantes do cinema.

Wagner, ao escrever sobre Beethoven e sua música, recorreu às imagens shakespearianas:

*“Se tomarmos o conjunto das figuras shakespearianas, com toda a impressionante riqueza de caracteres que ele contém, e o compararmos ao conjunto semelhante dos motivos beethovenianos em todo o seu poder de penetração e de contato, veremos que cada um destes dois mundos coincide exatamente com o outro, ou que cada um está contido no outro ainda que pareçam mover-se em esferas absolutamente diferentes.”*²

Logo, no mesmo sentido, é possível pensar analogicamente e trazer as “imagens musicais visualizadas” de Wagner, deixando-as funcionar como fios condutores, que em suas gradações, afastamentos, aproximação, permite-nos participar da “obra de arte do futuro” em suas expressões cênica e fílmica.

1 Friedrich Schiller, “Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen”, in Adolphe Appia, Ouvres Complètes, vol. II, p. 43.

2 Beethoven, p.71.

UM DRAMA EM BUSCA DO CINEMA

“Pouco a pouco a obscuridade envolve a sala, a calma se faz. (...) logo o olhar não distingue nada, depois consegue-se orientar entre a fraca claridade produzida por algumas lâmpadas, deixadas acessas nos lustres, tudo no alto, perto do teto.

A partir deste momento pode-se ouvir uma mosca voar; cada um se recolhe, e uma forte emoção nos faz bater o coração. Então, entre os vapores luminosos e áureos que saem das profundezas do “l’abîme mystique”, crescem, vivas, vibrantes e aveludadas, as incomparáveis harmonias, desconhecidas em outro lugar, que se apoderam de todo nosso ser, transportando-nos para o mundo dos sonhos.

As cortinas se abrem pelo meio e vão se reunir de cada lado da cena, deixando ver o cenário, maravilhoso (...) então quando, o último acorde se faz ouvir, nós saímos do nosso êxtase...”¹

Albert Lavignac será um parceiro constante neste projetado encontro com Wagner. Torna-se nosso guia, tomando-nos como companheiros na sua “peregrinação” a Bayreuth. Projeta em nossas imaginações o seu relato sensível e minucioso, fixando um quadro histórico das primeiras apresentações, antes que o local ficasse desfigurado pelo turismo cultural. Mais ainda, na sua análise penetrante e singular, Lavignac revela o musicista, professor de harmonia do Conservatório de Paris, e o poeta sensível capaz de mergulhar nas intenções mais profundas do compositor e sua obra, apontando meios que nos permitem compreender Wagner e suas propostas inovadoras: promover a integridade artística no “Drama Musical”, reelaborando imagem e som numa nova identidade, o drama wagneriano, motivador deste nosso percurso. Tornou-se pouco a pouco, na medida em que buscávamos um ponto de partida, definitivo. Abriu-nos espaços para indagações até então insuspeitadas, mostrando-nos o fascínio exercido pelas imagens cênicas guiadas pela música, na versão do dramaturgo Wagner.

Um fascínio como o que é sentido hoje nas exibições dos filmes, possível pela qualidade comum aos dois espetáculos, a idéia de conjunto, o “espetáculo total”, integração de diferentes meios de expressão, no que nos é dado a ver, ouvir e sentir, através

de mecanismos diversos: o dramático e o fílmico. Sua representação resulta numa inesgotável fonte de imagens prodigiosas, que saem do palco e da tela para transitarem livremente pelo nosso imaginário.

Independente das inúmeras explicações dadas à síntese e à integração das artes sob os mais variados aspectos, das amplas discussões e temporárias priorizações e hierarquizações, privilegiando ora um ora outro de seus elementos expressivos, importa-nos aqui pensar neste pulsar constante de tendências e identidades, feito realidades criativas num imenso programa de educação estética, movimentando-se num permanente recriar da memória e do nosso inconsciente.

Pode-se ampliar o espaço mágico destinado às imagens inesquecíveis, o que nos leva à tragédia dos gregos, fazendo-nos acompanhar pelo pensamento de Wagner, registrado em A Arte e a Revolução (1849):

“O espírito grego...encontrou...sua expressão mais representativa em Apolo, a verdadeira deidade nacional que preside a raça helênica... E assim, o poeta trágico, inspirado por Dioniso, viu o deus glorioso (Apolo) quando aos outros meios de expressão artística – abundantes, espontâneos, brotando diretamente da vida humana mais precisa, ele acrescentou a linguagem, audaciosa e envolvente, a sublime intenção poética; e uniu-os em um só foco para que produzissem o teatro; a mais alta expressão da arte.”²

Desta síntese original, Wagner retira o seu ideal de “Gesamtkunstwerk”- obra de arte total, impulsionando-a para o futuro. Não só o de suas realizações (1876), mas o futuro em que novas invenções como o cinema, produto de um processo tecnológico, desenvolveria, com as características próprias de sua especificidade, o funcionamento desta retórica musical-cenográfica na construção de seu próprio espetáculo.

Ver e ouvir serão as linhas condutoras, que apoiarão nosso movimento em meio às imagens projetadas pelo drama e pela música na sua imaginação do real. Imagens que na sua diversidade sinalizam direções novas e imprevistas, acentuando a estimulação inicial, ao permitir desvios que ampliam as possibilidades de associações.

Daí podermos nos deter na música transposta para a dramaturgia específica do cinema, tornando-se parte do texto fílmico, o que é também pensar no “dramma per musica”. Permitimo-nos assim, levantar, mesmo não sendo intencional, os sinais de

comunhão entre os dois espetáculos que têm na música um fator primordial na sua estrutura.

O cinema nasce mudo porém, fez-se acompanhar pela música desde as primeiras exhibições. Os acompanhamentos musicais ao vivo, usados nos teatros musicados, que representam uma parte significativa da produção dramática do final do século XIX, são transferidos para as salas de exibição do cinema. Nesta inclusão imediata a música protagoniza um papel relevante na formação da narrativa fílmica, que se faz crescer da dimensão musical colada às suas imagens.

O olhar até então habituado ao espetáculo teatral, representação de uma ação real, desvia-se do palco para a tela. Nela, tanto a atmosfera de realidade se dilue como, por ser uma superfície bidimensional, apresenta a profundidade apenas ilusoriamente. Cabe à música, mesmo enquanto acompanhamento, diminuir esta impressão de estranheza, atuando como fator aproximativo da realidade representada. A música supre acusticamente o sentido de profundidade, visualmente ausente, ao transitar pelas imagens tornando-se parte de sua perspectiva. Cabe também a ela, atuar na progressão própria ao movimento cinematográfico, que segundo John Howard Lawson:

*“nasce da justaposição das imagens e do acompanhamento ou da ação contrapontística do som.”*³

E o som aqui reduz-se à música como acompanhamento, imprimindo um suporte rítmico às ações visualizadas na tela.

Dissemos música como acompanhamento, E assim era, por não existir relação narrativa orgânica entre som e imagem (aparato técnico / sincronização); pela própria escolha das músicas que deveriam acompanhar a projeção, feita por músicos responsáveis pelas salas de exibição, independente da intenção do realizador do filme. Mesmo assim, havia um repertório conhecido do público, cujos títulos evocavam a cena projetada, uma tentativa de associação, de interação entre os discursos da imagem e da música.

Tentativa que se afirma em permanentes mudanças no desenvolver do “novo” espetáculo e que buscam realizar a integração da música às necessidades expressivas do filme. Nesta direção, o interesse que os produtores passam a ter pelo acompanhamento musical de suas obras, sinalizam às editoras da área um espaço para as

coletâneas de partituras destinadas a esta finalidade. Surgem no mercado edições que reúnem composições em função do teor dramático, relativo às situações em que deveriam ser executadas. Torna-se possível a indicação das músicas em planilhas a serem distribuídas junto com os filmes, substituídas posteriormente pelas partituras originais. Nessas o compositor imprime a leitura musical que fez das imagens, acompanhando com sua imaginação sonora, a progressão das seqüências que cobrem a narrativa fílmica: o acompanhamento musical para ser executado ao vivo durante as projeções, o que mantém o caráter de espetáculo ao vivo, dada a impossibilidade de reprodução do som.

A música em sua atuação coadjuvante, não é vista ainda como um recurso da linguagem do cinema. Mas, de qualquer forma, passa a integrar o produto fílmico acabado, no momento em que circula enquanto indicação ou partitura original, juntamente com o texto fílmico, a película, que passa a contar com o seu potencial expressivo.

Uma concepção estética de imagens memoráveis, como no drama wagneriano. Poesia, música, pintura, dança, escultura, conjugados no palco onde se representa o drama. Som, imagem e movimento, para se ver e ouvir magicamente na forma monumental do espetáculo, onde tudo concorria para fascinar o público, transformando-se em memória que o passado nos lega cotidianamente.

Imagem e movimento, bases que também sustentam a construção cinematográfica, são solidificadas com a incorporação do som, eliminando a dificuldade técnica que limitava o uso da música, o que passa a ser feito segundo a tradição do cinema mudo, um acompanhamento contínuo, e pela procura de uma linguagem musical capaz de promover a coerência do todo, relacionando em simultaneidade palavra, música, imagem animada e todas as outras matérias envolvidas no processo fílmico.

O paradigma é determinado pela música sinfônica e operística do romantismo, um idioma inteligível para o público, familiarizado com o espetáculo dramático musical, além de ser comprovadamente eficiente nas soluções dos problemas dramáticos que tiveram Wagner e outros compositores nas montagens de seus dramas musicais, problemas estes semelhantes aos que se apresentavam nos filmes.

Drama e música buscam o equilíbrio neste novo contexto determinado pelo som sincronizado. Adequam-se a esta construção que envolve múltiplos recursos próprios da aparelhagem técnica de comunicação do cinema, ao moldar imagem e som em seu

próprio espetáculo. O cinema sonoro traz à cena a memória musical, definindo o campo em que imagens e diálogos compõem a trama dramática, expandindo as fronteiras da tela para um domínio ideal, onde a imaginação e o sonho encontram o seu espaço.

O advento do som faz com que a integração dos elementos audiovisuais transforme-se em necessidade, colocando as questões dos relacionamentos entre os valores plásticos e musicais. O rápido desenvolvimento da tecnologia sonora, estabelece um interesse no sentido de estimular uma estética do som, própria às exigências desta nova forma de representação do mundo e do homem, num movimento mais dinâmico, impresso pelo ritmo das imagens, o que torna os limites de espaço e tempo mais flutuantes.

O caráter estático do espaço cênico transforma-se em dinâmico, movimentando-se como se estivesse diante de nós. Uma atualização temporal projetada na simultaneidade das cenas narradas pela linguagem característica do cinema, com suas frases escritas em imagens e sons, decorrentes do seu aparato técnico (câmera, microfone, tela, montagem).

O tempo, linear e sucessivo do drama, no seu “avançar ininterrupto”, deixa-se espacializar no cinema. Um tempo que nos permite escolher nossa direção, ao acompanhar seu desenvolvimento, podendo ser invertido, repetido, superado, alternando o antes e o depois, fazendo-se perceber na sua descontinuidade. Coloca-nos em estado de suspensão entre o espaço e o tempo, num jogo simultâneo de aproximação no tempo e afastamento no espaço, constituindo o espaço-temporal, o tempo bidimensional do cinema na sua versão imagética do mundo.

É nesta forma “rapsódica” que a arte cinematográfica compõe o seu repertório. Texto e partitura para se ver e ouvir na realização da “obra de arte do futuro”, recriada no espaço-temporal do cinema.

A discutida teoria wagneriana da síntese das artes: o texto e a encenação interagindo entre si e com a música, buscando nesta integração uma unidade plena no drama musical, foi inicialmente desenvolvida por Richard Wagner em “Das Kuntwerk der Zukunft”, *Obra de Arte do Futuro*, livro publicado em 1849. A idéia de “Gesamtkunstwerk”, obra de arte total, é aqui proposta numa antecipação não só do que Wagner viria a realizar com sua obra, mas também como uma antevisão das possibilidades,

que outros contextos criativos disporiam ao fazer uso de sua concepção estética do drama musical. Em carta escrita a Theodor Uhlig, também em 1849, Wagner afirma:

*“No momento esta obra de arte não pode ser criada, mas apenas preparada, através de um processo de revolução, de destruição e quebra de tudo que valha a pena ser destruído e quebrado. É isto que cabe a nós e somente então pessoas totalmente diferentes de nós serão os verdadeiros artistas criativos.”*⁴

Ao lermos esta passagem somos quase que impelidos para a lembrança do cinema. É como se na memória de Wagner estivesse o futuro deste espetáculo, que na sua configuração fílmica, promove a integração dos meios expressivos na sua construção da “arte total”, mantendo uma nítida aproximação com o drama musical.

O caráter inovador das mudanças realizadas por Wagner no terreno operístico, conduziu-o em direção ao mundo das imagens e sons do cinema, estreitando os laços de parentesco entre os dois espetáculos.

O afã de estabelecer critérios de identificação artística do cinema, coloca a música nas reflexões daqueles que se ocuparam dos problemas e soluções da estética do cinema, por ser parte constitutiva do texto fílmico, participando de sua construção dramática. O fato talvez justifique as questões permanentemente levantadas sobre as relações do cinema com a ópera e o drama musical. Ou mesmo quando realiza o movimento contrário, como no caso de Yehudi Menuhin, ao se referir ao drama musical 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.”*⁵

Wagner criou uma nova forma de espetáculo, o drama wagneriano.

Seguir as trilhas por ele percorridas em sua vida é acompanhar ao mesmo tempo o percurso do “poeta-músico” em sua ininterrupta atividade criativa. A cada intenção por ele estabelecida, seguiam-se o desenvolvimento, baseado em incansáveis pesquisas teóricas e a realização, a obra, que num processo singular produzia a teoria da obra seguinte, conduzindo Wagner para o drama do futuro.

Em seu livro “Une Communication à Mes Amis”, *Uma Comunicação a Meus Amigos*, (1851), Wagner registra o plano detalhado da Tetralogia, sua intenção:

“Eu tenho a intenção de representar meu mito em três dramas tendo cada um sua unidade e que serão precedidos de um grande prólogo. Estes dramas, sendo que cada um forma um todo por ele mesmo, não são destinados no meu espírito a serem “peças de repertório” como se diz no teatro moderno. Para sua representação eu tenho o seguinte plano:

*Por ocasião de um festival especialmente consagrado a ela, eu pretendo representar no curso de três jornadas precedidas de uma tarde, estes três dramas assim como o prólogo. Eu terei alcançado o objetivo desta representação, eu e os artistas que serão meus companheiros e verdadeiros intérpretes, se eu puder, comunicar aos espectadores que lá estarão reunidos durante estas quatro “soirées”, o que eu pretendo; uma impressão artística dirigida realmente ao sentimento e fazendo entender minha intenção...”*⁶

E, ao mesmo tempo a realização: três poemas de ópera: “O Navio Fantasma”, “Tannhäuser”, “Lohengrin”. Três etapas das conquistas do drama musical, em andamento, sobre a tradição operística, expondo o conjunto de suas considerações teóricas.⁷ Considerações que abrangem as relações entre poesia, música e encenação, integradas na construção do drama musical, resgatando o movimento dramático pela forma dramática musical.

Para Wagner, a estrutura dramática de suas narrativas musicais é absolutamente fundamental. Música e drama como partes integrantes deste conjunto, sendo a música como o drama essenciais ao espetáculo. Mais ainda, música que pudesse penetrar a ação, envolvendo o drama, expressão de uma idéia do mundo, sendo assim o seu reflexo. Ao se refletir na música, o drama pode ser também o seu reflexo: palavra e texto deixam o domínio poético, fazendo-se ação, que representada diante de nós, transforma-se em “ação musical visualizada”.

O drama em sua história encontra a música, num movimento que alterna aproximação e afastamento. Sem dúvida, Wagner realiza com suas obras mais que uma aproximação, se pensarmos no caráter de unidade e continuidade que buscava no drama, pela integração dos elementos expressivos envolvidos em sua construção. Podemos destacar a música deste contexto e veremos um estreitamento das identidades dramática-musical. Escutemos Wagner:

*“Assim como o drama não descreve os caracteres humanos mas faz com que eles mesmos se representem diretamente, assim uma música nos apresenta em seus motivos o caráter de todos os fenômenos do mundo em sua essência mais íntima. O movimento, a formação e as modificações desses motivos estão, de um modo análogo, aparentados com o próprio drama. Mas este drama e a idéia contida nele só podem ser claramente compreendidos por meio destes motivos que se movem, tomam forma e se modificam. Não estaremos, pois, errados se reconhecermos na música aquilo que torna a priori o homem capaz de dar forma ao drama em geral.”*⁸

Uma nova concepção de obra de arte, o drama,⁹ ou uma reforma wagneriana aplicada às convenções do espetáculo operístico?

Esta questão mobilizou a crítica operística, promovendo uma avalanche de opiniões, as mais diversas e contraditórias, o que sinaliza a amplitude do projeto de Wagner e justifica as indagações provocadas pela sua concretização em obras que revelam um autêntico inovador, que buscou e encontrou um contexto criativo para realizar seu ideal de “Gesamtkunstwerk”, expressão de seus questionamentos estéticos. Uma idéia romântica na sua concepção, mas longe de se caracterizar como tantos outros ideais românticos, pela tendência ao inatingível, é realizada pelo seu idealizador entre as contradições de seu tempo: o pessimismo schopenhauriano e o otimismo tecnológico, o ceticismo filosófico e as possibilidades objetivas da “Realpolitik” (política realista) de Bismarck e a firme convicção de ser a arte a única justificativa para a vida.

Como buscamos imaginar o drama wagneriano, destacando em sua construção as imagens cênicas e sonoras, numa tentativa de perceber suas múltiplas significações e possíveis relações com a arte do cinema, não nos privando do prazer intelectual que nos é reservado ao penetrarmos na essência deste fantástico espetáculo, ficamos com Joseph Kerman:

*“Mas enquanto os sentimentos exaltados e os interesses pessoais se esvaem, Tristão e Isolda permanece: e Richard Wagner continua sendo um nome cercado por uma aura mágica.”*¹⁰

Estamos diante de um “poeta-músico”, portanto capaz de criar o seu próprio libreto. Uma qualidade singular que permitia a Wagner desenvolver seus personagens e trama dramática, intuindo ao criar o seu roteiro, a música que iria compor. A música

orientava a sua inspiração ampliando o sentido da linguagem poética, traduzindo a introspecção lírica e a subjetividade dos personagens. A esta cumplicidade criativa, junta-se a imaginação do “coreógrafo”, uma função inexistente naquele momento. Quando escrevia seus poemas, Wagner tinha como objetivo não apenas colocá-los em música, mas em cena, tomando a seu encargo a estrutura dramática de suas narrativas musicais. Se a música e a poesia tinham funções essenciais no espetáculo, a sua representação, “le jeu de scène”, era também fundamental:

*“No momento em que ele é representado com a realidade cênica, o drama desperta no espectador um interesse profundo por uma ação que se completa diante dele, que é, na medida do possível, uma fiel imitação de vida humana.”*¹¹

A força expressiva do cenário em harmonia com o drama representado, entra como um fator determinante para a irradiação da música. O desejo de expressão que teve origem no drama, será evocado indiretamente, na fusão entre o ideal e o natural realizada no palco. Tratava-se do que Wagner chamava de “dramaturgia cênica”, uma forma representativa capaz de confirmar plasticamente “o espaço e a profundidade material e espiritual” definidos por sua música.

Devemos completar a citação que é de Charles Baudelaire:

*“Nenhum músico supera Wagner na pintura do espaço e da profundidade, materiais e espirituais. (...) Ele possui a arte de traduzir, por meio de gradações sutis, tudo o que há de excessivo, imenso, ambicioso, no homem espiritual e natural.”*¹²

Continuemos com Baudelaire e as suas impressões ao ouvir a música de Wagner, num concerto apresentado pelo compositor, na sala dos “Italiens”, em Paris (1860), onde foram executados fragmentos das suas composições. No programa, trechos de conjunto, coros, sinfonias. Composições feitas para a cena, ouvidas em concerto, sem a complementação cênica. Baudelaire parte portanto das imagens sonoras em movimento e de seu encadeamento narrativo, onde como em qualquer narração, “... há sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte.”¹³ Fala-nos da eloqüência desta narrativa sinfônica e das sugestões por ela provocadas. Seu exemplo, o prelúdio de “Lohengrin”¹⁴ na tradução de Franz Liszt e dele próprio.

Antes de prosseguir com Baudelaire, fixemo-nos nesta parte exclusivamente sinfônica; o Prelúdio.¹⁵ É exatamente em “Lohengrin” que a Abertura tradicional da ópera é

substituída por Wagner por prelúdios que antecedem cada ato. Uma preparação dirigida à nossa alma, restrita a um curto espaço de tempo, no qual aglomeram-se imagens poderosas e inesquecíveis, produzidas para movimentar nossa imaginação em torno da alegoria que se afirma em retornos e antecipações, do que foi e a partir daí se anuncia. Passado e presente ressoando neste contexto sonoro, onde relações e significados superam o imediatismo da ação dramática, revelando nos atos da música um sentido que acontece num tempo ambíguo e relativo, estabelecido pela “melodia infinita”¹⁶ e a trama dos motivos condutores. Uma estrutura wagneriana para a ação, sentimento e pensamento, sobre a qual trataremos mais adiante.

Passemos para o espaço e veremos que em seus prelúdios Wagner ora define musicalmente a atmosfera, o campo singular da ação, lançando-nos em mundos únicos criados pela música, ora deixa-nos mergulhar no vago, no não identificável, instigando nossa curiosidade. Ao mesmo tempo, prende nossa atenção por meio de harmonias e sonoridades estranhas, modulações imprevistas, uma espécie de premonição sonora, que nos coloca em estado de suspensão, até que a ação comece, o que pode ocorrer a qualquer momento durante o prelúdio.

No prelúdio de “Lohengrin”, somente um motivo, o que simboliza o “Gral”, é desenvolvido.¹⁷

O GRAL

Misterioso aparece nos violinos, passa para os instrumentos de sopro, ao mesmo tempo em que trompas e fagotes fazem-se presentes preparando a entrada dos trompetes e trombones num intenso crescendo, quando todos os recursos da orquestra são utilizados. Aos poucos a intensidade vai diminuindo e se apaga nos sons em surdina dos violinos, que sugerem o misticismo do Santo Gral.

Wagner nos fala de impressões como a da alma que “*mergulha nos espaços infinitos*”; da etérea imagem de uma “*legião milagrosa de anjos*”; da “*luminosa aparição*” do Santo Gral ao piedoso cavaleiro: “*ele se abisma em uma adoração extática, como se o mundo inteiro tivesse repentinamente desaparecido*”; ou ainda sobre o momento em que os anjos devem retornar aos céus desaparecendo “*nas profundezas do espaço*”.

Baudelaire descreve a tradução de Liszt:, da qual transcrevemos alguns trechos:

“Essa introdução encerra e revela o elemento místico, sempre presente e sempre oculto na peça... Para nos ensinar a inenarrável força desse segredo, Wagner nos mostra inicialmente a beleza inefável do santuário, habitado por um Deus que vinga os oprimidos e só pede amor e fé a seus fiéis. Ele nos inicia no Santo Gral. (...) ele o mostra inicialmente refletido em alguma onda azulada ou reproduzido por alguma nuvem irisada.”

Podemos seguir a descrição que fizemos do prelúdio para acompanhar a tradução de Liszt:

“No começo é uma ampla camada dormente de melodia, um éter vaporoso que se expande, para que o quadro sagrado se desenhe a nossos olhos profanos. (...) No intenso crescendo: “como se nesse instante único o santo edifício tivesse brilhado diante de nossos olhares ofuscados, em toda a sua magnificência luminosa e radiante.” No momento em que a intensidade vai gradualmente desaparecendo: “O transparente vapor das nuvens volta a se fechar, a visão desaparece pouco a pouco no mesmo incenso matizado em meio ao qual ela surgiu...” Ao desaparecer nos violinos tocados em surdina: “... e o trecho se encerra pelos seis primeiros compassos, tornados ainda mais etéreos. Seu caráter de misticidade ideal faz-se sensível graças sobretudo ao pianíssimo sempre conservado na orquestra e que se interrompe apenas no curto momento em que os metais fazem resplandecer as maravilhosas linhas do único tema dessa introdução.”

Para concluir ouçamos trechos do prelúdio na interpretação de Baudelaire:

“ ... Senti-me liberto das ligações com a gravidade e reencontrei pela recordação a extraordinária volúpia que circula nos lugares altos (...) a imensidão sem outro cenário senão ela própria. Logo provei a sensação de uma claridade mais viva, de uma intensidade de luz que aumentava com tal rapidez, que as nuances fornecidas pelo dicionário não bastariam para exprimir esse acréscimo sempre renascente de ardor e brancura. Assim concebi plenamente a idéia de uma alma se movendo num meio luminoso, de um êxtase feito de volúpia e de conhecimento, e planando acima e bem longe do mundo natural.”

As diferenças interpretativas confirmam a finalidade das intenções de Wagner; criar uma atmosfera espiritual contínua, que na sua densidade é capaz de penetrar a ação interior, levando-nos para as regiões sagradas do Monte Monsalvat. Um único tema introdutório que revela em suas linhas o que Baudelaire descreveu como:

“a sensação da beatitude espiritual e física; do isolamento; da contemplação de alguma coisa infinitamente grande e infinitamente bela; de uma luz intensa que regozija os olhos e a alma até o desvanecimento; e, enfim, a sensação do espaço estendido até os últimos limites concebíveis.”

Tema que estará presente em todos os atos, reafirmando a continuidade desta atmosfera, conforme nos mostra abaixo, o quadro de Lavignac: ¹⁸

A partir de uma “imagem temática” Wagner busca a unidade musical de forma semelhante à de um movimento sinfônico. Ele nos diz a respeito deste procedimento em “Lohengrin”:

“Desta vez eu ainda não tinha diante de mim uma peça musical completa como a Balada,¹⁹ mas apenas os primeiros esboços de uma imagem para onde os raios temáticos convergiam a partir das cenas, fora do seu crescimento orgânico, de um a partir do outro, e depois permitiam que aparecesse onde eram necessários permitir o entendimento das principais situações.”²⁰

A composição de imagens dimensionada em sua duração e seqüência pela música. É a música como elemento expressivo e temporal que define os movimentos coreográficos estabelecendo o equilíbrio com o espaço cênico, trazendo para o palco a impressão de realidade do drama representado. Nesta transposição cênica as alterações de tempo relativas às palavras, proporções gestuais, assim como outras implicações com os elementos cenográficos seguem o ritmo e a intensidade das predisposições sonoras.

Uma concepção representativa que implicava em modificação estética dos padrões convencionados pela cena lírica, o que leva Wagner a escrever seus manuais de representação. Semelhantes aos roteiros cinematográficos, traziam minuciosas instruções sobre como seus dramas deveriam ser montados e conduzidos, para dar ao espetáculo visual uma intensidade correspondente à da música, a que pudemos ver e ouvir no prelúdio de “Lohengrin”, sentindo-a postados nas alturas do Monte Montsalvat.

Nas diversas indicações cênicas de Wagner relativas ao rochedo das “Walkyrias”, cenário que aparece nos três dias do “Anel dos Nibelungos”, assim como nas descrições da atmosfera que deve envolvê-lo encontramos as imagens que nos coloca em contato com a realização de Bayreuth, em 1876, e os propósitos de seu idealizador.

Em “Die Walküre”, A Walkyria, III Ato.

“O cimo de uma montanha rochosa.

A direita um bosque de pinheiros limita a cena. A esquerda, a entrada de uma gruta que forma uma sala natural; sobre ela, a rocha sobe ao seu ponto culminante. Atrás, a vista é inteiramente livre; as rochas ao fundo, mais ou menos altas, formam a borda de um precipício que é supostamente abrupto.”

“Fileiras de nuvens isoladas cobrem o cume das rochas, tem nuvens ao fundo do cenário; uma tempestade se aproxima pois que as Walkirias são envolvidas pela tempestade e impelidas para as rochas, que também estão envolvidas por grossas nuvens. (...) uma fileira de nuvens iluminadas pelos relâmpagos se aproxima pela esquerda. (...) O fundo se torna escuro, os pinheiros são vivamente iluminados pelo clarão do fogo. (...) Logo a tempestade se apazigua e pouco a pouco as nuvens desaparecem. Na cena seguinte (cena 3), por um tempo enfim calmo, cai o crepúsculo.” ...

Em “Siegfried”, III Ato.

“Região selvagem ao pé de uma montanha rochosa que sobe à esquerda de maneira abrupta.”

“É noite. (...) Um crepúsculo lunar (a lua se esconde) ilumina a cena: a tempestade se acalmou. Tudo escurece novamente. Olhai para o alto! Vês a luz? A claridade aumenta, o ardor dilata; nuvens escaldantes e chamas envolventes aproximam-se com grande estrondo; um mar de luz cerca sua cabeça. Um reflexo de claridade desprende-se (da lança) na direção do cimo do rochedo, de onde vem o clarão; até então pálido, resplandece cada vez mais vivamente. Um forte trovão, diminuindo rápido, acompanha o relâmpago. Ele desaparece de uma só vez, numa total obscuridade. O clarão grandioso das nuvens de fogo que descem lentamente, toca o olhar de Siegfried. Esplendor de luz!”

Em “Götterdämmerung”, O Crepúsculo dos Deuses, Prólogo.

“Sobre o rochedo das Walkirias. O cenário é o mesmo que aquele do fim do segundo dia.”

“É noite. Da parte de trás do palco partem os clarões do fogo. (...) Após o interlúdio musical: alvorecer, madrugada grandiosa, (...) Nascer do sol. Dia pleno.” (Appia, A.)²¹

Para fechar o ciclo do “Anel”, reservamos o “tableau final” do “Götterdämmerung”, *O Crepúsculo dos Deuses*. Uma sucessão de imagens portentosas criadas por Wagner sobre a partitura, compasso a compasso. A música garantindo a continuidade das cenas nessa seqüência de imagens, que se configuram sonora e plasticamente nos inúmeros personagens fantásticos; participaram da construção mítica do

drama e neste momento compartilham, condensados na figura de Brünnhilde, de seu desfecho apoteótico.²²

Acompanhemos este trecho com Wagner:

“De um só golpe Brünnhilde se atira com seu cavalo sobre a pira que arde / Logo o fogo se eleva crepitante, de maneira que as chamas ocupam todo o espaço diante da sala do Palácio e parece penetrar igualmente nele / Os homens e as mulheres, aterrorizados fogem para o extremo do primeiro plano / no momento em que todo o espaço cênico parece ocupado unicamente pelo fogo, que se apaga subitamente deixando logo só nuvens de vapor atrás dele, que parecem se dissipar em direção ao fundo e se estabilizam no horizonte sob a forma de uma sombria camada de nuvens. Ao mesmo tempo o Reno transborda e sua torrente desaba sobre o local do incendio. Sobre as vagas podemos ver as Filhas do Reno (a seguir a seqüência Filhas do Reno-Hagen) / .Através da camada de nuvens no horizonte uma claridade avermelhada se eleva, cada vez mais clara. Iluminadas por esta claridade, as três Filhas do Reno aparecem a nadar em círculos nas ondas já calmas do rio, que gradualmente refluem para o seu leito, brincando alegremente com o anel / Dos escombros do palácio destruído, os homens e as mulheres olham o fogo subindo para o horizonte do céu. E ao resplendor do fogo, vê-se ao longe o inteiror do Walhalla, onde em assembléia estão sentados os deuses e os heróis, assim como Waltraute descreveu no primeiro ato / As chamas claras invadem o palácio dos deuses / Assim que os deuses são inteiramente envolvidos, a cortina fecha (seguem cinco compassos com a cortina fechada) “²³

Sucessão e simultaneidade na ação dramática acompanhada pela seqüência dos fenômenos provocados pelos elementares; o fogo, a água, o ar, que em suas alegorias iluminam a essência da tragédia mítica. Elementos revelados musicalmente no Prelúdio do “Ouro do Reno”, a abertura do “Anel”, e representados sucessivamente no decorrer da trama, criando uma imagem que traduz o indizível para uma linguagem acessível aos nossos sentidos. A unidade representativa da obra confirmada pela presença desses elementos na catástrofe final, num expresso movimento aproximativo com a origem do drama em sua enunciação primitiva e que traz, agora, um passado tangível pelas imagens recobradas em nossa memória visual e auditiva.

O “tableau final” do “Götterdämmerung” na partitura.

Vemos Brünnhilde que se atira com seu cavalo Grane sobre a pira funerária de Siegfried. Ouvimos o motivo da “Redenção por Amor” apenas sugerido na cena 1, do III Ato, de *A Walkiria*, em seqüência ao tema de “Siegfried Guardião da Espada”, em sua forma reveladora. Por que reveladora? Este tema já havia sido sugerido na cena 4, do II Ato, representado por Brünnhilde, Sieglinde, a mãe, Siegmund, o pai e a sentida ausência de Wotan, no momento em que tomamos conhecimento do próximo nascimento do herói.

Wagner os inverte, sem que percam sua força significante. Imagens sonoras agentes e fantásticas impressas em nossa memória, ao selar o destino de Brünnhilde e Siegfried. Permite-nos agora, integrá-los neste espaço-temporal destinado ao desfecho iminente. A melodia da “Redenção por Amor” cola-se à personagem Brünnhilde no seu momento final, sublinhando sua coragem, num continuado crescendo. Liga-se ternamente, nos parece, ao tema de Siegfried, envolvidos pelo intenso crepitar do “Encanto das Chamas”, já familiar aos nossos ouvidos pela persistência com que sua imagem transita diante de nossos olhos desde o *Ouro do Reno*. São assim representados para que possamos percebê-los e identificá-los nos fragmentos deixados em nossa memória, movimentando as “associações mágicas”; entendimento que acontece entre pressentir o futuro recordando o passado, num espaço-tempo cujo referencial é o relato musical, que amplia na sua densidade as fronteiras de interpretação dos aspectos abordados na ação.

Os três motivos são retidos pelos sons da orquestra numa intencional gradação emocional, um recurso à altura da expressividade dramática da música wagneriana, convergindo no momento crucial da ação cênica para o “Grito de Apelo das Walkyrias”, também figura que a partir da cena 1, do II Ato de *A Walkyria*, tornou-se reveladora. Um motivo que se expande por dezoito compassos terminando numa cadência, expresso assim em seu sentido completo. Wagner o faz repetir sem modificações melódicas, harmônicas ou orquestrais, tornando-o suficientemente claro em sua importância narrativa reservada para este instante de simultaneidade trágica.

Escutemos:

SIEGFRIED GUARDIÃO DA ESPADA

A REDENÇÃO POR AMOR

ENCANTO DAS CHAMAS

GRITO DE APELO DAS WALKIRIAS

Continuemos com o “tableau final” do Götterdämmerung.

“ ... *o fogo se eleva crepitante* ... “ e o motivo de Loge, o deus do fogo faz-se ouvir na orquestra, tipificado em seus temas tremulantes que condizem com seus gestos e cabelos, reflexo de seu temperamento inconstante, que sugerem o tremular das chamas. Juntamente com o motivo do “Encanto das Chamas”, há pouco ouvido, tema sempre ligado à magia de Loge, tornam-se enfurecidos nesta aparição final. O fogo, um dos elementos que acompanham a ação dramática em sua inteligibilidade mítica, foi-nos apresentado no *Ouro do Reno*, nas cenas 2, 3, e 4. Aparece constantemente no desenrolar da ação, sempre alterado no seu desenho original porém, reconhecível no seu ritmo saltitante.

LOGE

Junta-se a eles, “O Sono Eterno”, num amplo desenvolvimento sinfônico. Este motivo caracterizou a atmosfera misteriosa, no momento em que Wotan proferiu a sentença contra sua filha predileta Brünnhilde, na cena 3, do III Ato de *A Walkyria*:

O SONO ETERNO

“ ... *Ao mesmo tempo o Reno transborda ...* “ o que vemos e ouvimos na persistência com que as suas águas correm em mi bemol, tomando a orquestra como intérprete de seus movimentos. Assim como no prelúdio de *O Ouro do Reno*, o motivo “O Reno” personifica o elemento primordial, a água. Uma representação que se manifestará em numerosos motivos essenciais, acompanhando, em sua multiplicidade, a narrativa dramática. Aqui é seguido pelo tema “A Maldição do Anel”, não em sua forma completa como quando de sua apresentação na cena 4, do *Ouro do Reno* mas, claro o suficiente para reforçar a alegoria do anel, na cena final do holocausto universal.

O RENO

MALDIÇÃO DO ANEL

“ ... Sobre as vagas podemos ver as Filhas do Reno (a seguir a seqüência *Filhas do Reno – Hagen*) ... “ e o tema que as acompanhou em sua aparição nas cenas 1 e 2 em *O Ouro do Reno*, rerepresentado nas cenas 1 e 3 do I Ato, do *Crepúsculo dos Deuses* se faz ouvir enquanto, “ ... *As três Filhas do Reno aparecem a nadar em círculos nas ondas já calmas do rio ... brincando alegremente com o anel ...* “

AS FILHAS DO RENO

“... *E ao resplendor do fogo, vê-se ao longe o interior do Walhala ...* “
descrito em sua emblemática majestade como na cena 2, em *O Ouro do Reno*.

O WALHALLA

A melodia mantém o caráter solene do Walhala no momento de seu aniquilamento pelas chamas que o envolvem e aos deuses e heróis aí reunidos. Um epílogo instrumental, sendo a orquestra responsável pela intensidade sombria que acompanha este encadeamento de cenas simultâneas e ininterruptas. As mudanças acontecendo à vista, exigindo um aparato técnico, que apesar das restrições, conseguiu através de engenhosos mecanismos dar conta de tal proeza, suprido em suas deficiências pela magia da música.

É como se Wagner transformasse o plano fixo dos primeiros tempos do cinema, numa seqüência de planos, deslocando a câmera para acompanhar esta sucessão de fenômenos. Articula os planos em função das ligações com o desenrolar da ação e a descontinuidade dos planos é submetida ao predomínio da “trilha sonora” que desenvolve no tempo a sua montagem. Sua estrutura musical permite-lhe entrar no universo narrativo, um recurso épico, e estabelecer o sentido temporal, acompanhando a progressão dramática em sua unidade. A trama temática associa-se às imagens e às relações estabelecidas entre elas, criando um sentido que por sua vez nos remete a outras associações, o que nos aproxima do interior do drama narrado.

Este aspecto temático, elemento constante na dramaturgia operística e naturalmente incorporado à memória do cinema, será para nós um tema recorrente. Por enquanto, antes de continuarmos com o “tableau final”, salientamos a inovação de Wagner neste sentido, transformando, o que na ópera tinha uma conotação apenas evocativa, em continuidade musical característica de seu estilo individual; a “melodia incessante” e a

trama de leitmotive ampliando com a música o sentido de temporalidade do drama representado. Ouçamos o que Joseph Kerman nos diz a esse respeito:

*“... e Wagner tornou esse processo de interpretação uma coisa contínua. O tempo é vivenciado como um campo, e não como uma série; nenhum momento de tempo é autenticamente distinto, pois cada momento existe em termos do passado, ao mesmo tempo em que está sempre pronto para uma reinterpretação em termos do futuro. Isso é estabelecer através da música, uma estrutura muito particular para ação, pensamento e sentimento.”*²⁴

Voltando ao “tableau final”. O Walhalla sucumbe em meio a uma torrente de sons, na qual reconhecemos o tema “O Poder Divino”, que acompanhou Wotan, o deus errante, ao responder corretamente às três perguntas feitas por Mime, na cena 2, do I Ato de *Siegfried*. Aqui adquire uma característica de precipitação, refletindo o desmoronamento dos deuses, o que assistimos ouvindo ainda uma vez o motivo de “Siegfried o Guardião da Espada”.

O PODER DIVINO

Uma atmosfera opressiva e inevitável. Já em 1864 ao escrever “Über Staat und Religion”, portanto doze anos antes da primeira apresentação do Anel, Wagner nos fala ao se referir a este final, da necessidade dessa derrocada que “*surge das nossas mais profundas convicções*”, complementando:

*“Aqui tudo é profundamente trágico, e a vontade que se esforçou por construir um mundo segundo o seu próprio desejo não possui, finalmente, maior satisfação do que destruir-se num ato de nobre autodissolução.”*²⁵

Atmosfera que subitamente se transforma ao ouvirmos, sobressaindo desta massa sonora, uma nova versão da terna melodia da “Redenção por Amor”. A catástrofe se dissipa perdendo-se em seus próprios vapores. Entra o ar na sua pureza etérea, invadindo os últimos compassos conforme os propósitos de Wagner a respeito da íntima ligação entre arte e técnica, nas suas sugestões para a realização da *Tetralogia* em Bayreuth:

*“A música dissolve o sol rígido, imutável da cena real em uma superfície de uma flexibilidade fluída, de uma sensibilidade impressionável, uma superfície etérea.”*²⁶

Todos os motivos que até aqui ouvimos se entrelaçam nesta seqüência sem perder a sua transparência, conservando seu caráter explícito ou implícito deixando-nos aquela “impressão dirigida ao sentimento”. A clareza com que esse epílogo instrumental se desenvolve, apesar da amplitude das idéias musicais que o compõe e da densa dramaticidade contida em sua trama narrativa, deve-se ao compositor-dramaturgo. Wagner organiza e emprega em seu estilo individual, os elementos de expressão integrantes do pensamento musical, traduzido numa lógica que promove a conexão interna entre os motivos aqui evocados em sua plenitude simbólica. Conduz o espectador-ouvinte entre estas imagens sonoras, refazendo em sua memória o seu significado, que segundo a intenção de Wagner deveria ser “imenso e impressionante”. A sensação de inteireza desta síntese sonora, em que as combinações harmônicas e timbrísticas utilizadas por Wagner se encarregam da organização inconfundível dos fragmentos sonoros em sua simultaneidade imagística, toma de assalto nosso mundo interior. Recupera assim, na forma de recordação, a essência mitológica do drama narrado ao mesmo tempo em que nos impulsiona para a frente, sem desfazer a ligação emocional estabelecida ao longo do espetáculo e que deverá ser prolongada pelos cinco compassos ouvidos com a cortina fechada. *“... Assim que os deuses são inteiramente envolvidos a cortina fecha. (seguem cinco compasso com a cortina fechada.)”*

Mas, antes que a cortina se feche, é necessário dizer que ao seguirmos o “tableau final” do “Götterdämmerung” na partitura, fomos ciceroneados por Lavignac que como já dissemos será um parceiro constante neste encontro com Wagner. Em suas análises

musicais pudemos acompanhar a sucessão de imagens criadas por Wagner sobre a partitura e ouvir os motivos destacados de sua estrutura, dando-nos ainda uma “espécie de maquete” do domínio de Wagner sobre o mundo dos sons e timbres neste final instrumental, que transcrevemos abaixo:

“O que primeiro atrai a atenção, é o majestoso tema do Walhala, confiado à família das Tubas e aos Trompetes-baixos (os metais wagnerianos), difundindo-se com solenidade no compasso de 3/2; no momento em que este motivo se cala momentaneamente, as Tubas são substituídas pelos Trombones, com os quais elas não se confundem. - Durante este tempo, nos Violoncelos, nos Altos e nas Harpas desenha-se o movimento ondulatório das ondas do Reno, com seu ritmo habitual de 6/8. – Os Óboes e Clarinetas, aos quais se juntam mais tarde o Corne Inglês e a terceira Flauta, recordando as flexíveis evoluções das nadadoras Filhas do Reno. – Não é senão ao final que aparece nos Violinos, primeiro e segundos, reforçados por duas flautas, o tema resplandecente como uma maravilhosa apoteose, A Redenção por Amor, num largo compasso de 2/2, e de tal modo grandioso, de tal modo sublime em sua suprema transformação, que nos sentimos transportados para as esferas do desconhecido.

Recordaremos em seguida O Poder Divino, que desaba em traços de baixo precipitados; ao assistimos o incêndio e desmoronamento do Palácio dos deuses, ressoa pela última vez o intrépido toque do Guardiã da Espada, enquanto plaina ainda mais alto, nos espaços celestes, como uma última e suprema benção, a frase consoladora tão doce e tão nobremente carregada de serenidade, na qual se resume todo o drama: A Redenção por Amor! “

Continuamos com Lavignac ao inserir o “tableau final” do “Götterdämmerung” no contexto da tetralogia do “Anel dos Nibelungos”, possibilitando uma visão geral da trama temática, cujos temas são apresentados “*na ordem de sua primeira aparição integral, seguindo o curso do drama:*”

E, ainda um quadro que sintetiza a tetralogia: O Ouro do Reno; A Walkiria; Siegfried; O Crepúsculo dos Deuses e suas divisões em atos e cenas. Lavignac apresenta-nos resumidamente, em seus traços característicos, os personagens a partir de sua primeira aparição em cena, bem como o timbre de sua voz. Vejamos:

“... a cortina fecha.” E, neste espetáculo fecha expressivamente, segundo as instruções de Wagner, que em Bayreuth projetou-a de forma a se abrir pelo meio, uma inovação frente ao que habitualmente acontecia na maioria dos teatros de ópera, onde a cortina se elevava. Como parte da cenografia, entra no tempo projetado para que o corte final aconteça em seu completo sentido. É a presença invisível do dramaturgo Wagner entre a cena e o público. Uma participação contínua que teve início quando convidou-nos, ao afastar solenemente a cortina, a acompanhá-lo com nossos olhos e ouvidos em sua “Gesamtkunstwerk”, obra de arte total. A ação interior comunicada aos nossos ouvidos pelo “poeta-músico”, é por ele disponibilizada aos nossos olhos e ao nosso sentimento:

“No drama, os atos da música tornam-se visíveis.”²⁷

Ao final, fecha-a lentamente deixando-nos contemplar a luz “natural” do fogo que envolve a cena. A cortina como elemento cênico utilizada em função do efeito pretendido. Tem como suplemento o grau de intensidade da luz que deverá envolver a platéia no momento em que desaparece a vida projetada em sua realidade dramática. Antes que se quebre o encanto, Wagner prolonga-o intencionalmente nos cinco compassos finais, ouvidos magicamente na obscuridade do auditório.²⁸

Dissemos magicamente o que tem a ver com a indefinição da fonte sonora, já que a orquestra “invisível” encontra-se abaixo do palco, abrigada no “abîme mystique”. Podemos vê-la no corte abaixo assim como a disposição dos instrumentos no seu interior:

Uma indefinição que cria em comunhão com a gradação da luz ambiente, a atmosfera objetivada por Wagner que bem sabia sobre a afinidade entre música e luz. A esse respeito M. H. S. Chamberlain em seu livro *Richard Wagner*, nos diz referindo-se às obras wagnerianas:

“*Apolo não é somente o deus do canto mas também o da luz.*”²⁹

Wagner coloca em prática sua percepção sonora neste caso fazendo substituir as imagens ausentes, pelo efeito da luz usada em sua obscuridade mas, esta prática que poderíamos qualificar de cinematográfica, criou novas associações entre música e imagem, que partiam exatamente da não identificação espacial da fonte sonora. Um legado wagneriano que o cinema enquanto “obra de arte do futuro” incorporou em sua concepção estética-narrativa.

Um perfeito programa de educação da memória onde música e luz combinadas transferem as imagens dos mitos, já ausentes, para a nossa memória interior, eternizando-as. em suas fortes expressões alegóricas, permitindo-nos recobrá-las em nossas possíveis interpretações ou simplesmente deixá-las em repouso para serem vistas e ouvidas em nossas evocações, que buscarão projetá-las no espaço-tempo do conhecimento em seu permanente processo construtivo.

Só então deixamos o:

“... *recinto mágico em que o tempo e o espaço se condensam.*”³⁰

E, envolvidos pela luz artificial que inunda o auditório apartados das imagens poderosas do Fim do Mundo, voltamos para o interior de nossa memória.

Wagner projetava no espaço cênico, a sua obra dramática *delineada* no tempo: o texto-partitura. E, é sob o signo da música, que coloca o espectador em comunicação com o drama representado, compondo as imagens que devem ser vistas e ouvidas no palco:

Fica clara a grande importância que Wagner dava à cena, sendo mesmo uma exigência o que colocava nas indicações precisas constantes não só de seus manuais de representação, mas na ausência destes, em cartas dirigidas aos diretores responsáveis pelas apresentações, como na escrita ao diretor de “Lohengrin” :

“ ... *Eu teria gostado de ver o balcão e as escadas que levam da Kemenate ao Palas, no pátio do castelo, mais em evidência (...), recuando-se a torre do Palas um*

pouco para a direita". Ou sobre "Tannhäuser" numa produção não assistida por ele: "*Disseram-me que a Sängershalle estava muito bem feita em Berlim. Não creio, contudo, que estivesse de acordo com minhas intenções cênicas (pois não posso concordar com o abandono da arcada a céu aberto com a escada e o pátio)*" ³¹

Esta preocupação estende-se aos atores – cantores, que nesta ordem atenderiam a expressão da representação dramática – musical. Vozes que entonam o acento dramático, a declamação cantada, buscando a ligação entre o poema e o recitativo, ao mesmo tempo que na orquestra se desenrola a trama sinfônica. Vozes e orquestra contribuindo em igualdade de importância. Ao cantar, este intérprete é também o ator, que com suas qualidades dramáticas se transformará em personagem. E é como personagem que revelará o autor e suas intenções, na sua tradução representativa. Nas suas intenções, a música será o meio que promoverá a ligação dos elementos representativos com a ação dramática e sua expressão, às possibilidades do espaço cênico.

Chegamos ao palco onde poesia, música, encenação, realizam-se no drama representado. Uma obra que se divide em múltiplas funções no seu fazer coletivo, porém idealizada por um único criador, qualidade no mínimo original e que dá a Wagner a autonomia estética necessária à realização de sua "obra de arte do futuro".

Wagner, a partir do "Navio Fantasma", busca os seus próprios temas, neste caso tomado da lenda popular, transformando-o em poema. Para o escritor era necessário que sua intenção poética fosse traduzida em imagem, não conceitual, mas imagem real e atuante, capaz de despertar no dramaturgo a necessidade de falar através de seus personagens. A partir daí, consciente das possibilidades poéticas e musicais do texto, o poeta transforma-se em músico. E, é a linguagem musical, desobstruída das regras formais que impedem a manifestação espontânea dos sentimentos, que Wagner usará:

" ... a língua da música; ela é realmente para mim como uma língua materna; nela o que eu tenho a dizer, não precisa estar associado ao aspecto formal de expressão ... " ³²

Sem a música seus poemas ficariam incompletos. Para ele além da aproximação natural entre música e poesia, seria impensável separá-las, quando vistas pelo foco da obra de arte dramática. Assim, quando o poder da linguagem falada torna-se insuficiente, Wagner poeta, faz-se músico, permeando com seu discurso sonoro, trama,

simbolismo e imagística do drama representado. Adensa assim seu significado, criando outros a serem imaginados. Segundo ele, torna-se necessário pensar e sentir no íntimo da língua dos sons, o que nos dará a possibilidade de ampliar seu espírito e transformar em expressão o que pretendemos transmitir. Portanto a música é capaz de traduzir os sentimentos, sensações, o conteúdo emocional, que não encontraram expressão na palavra, tornando-se seu instrumento de manifestação, fazendo com que se apresentem a nós em sua transparência:

“ ... o sentimento que faz o conteúdo da linguagem puramente – humano ” ³³

Em contrapartida, a música também, em determinadas circunstâncias, deverá se unir à palavra, quando se trata da definição precisa do “objeto de expressão”, a sua caracterização individual, o que não seria traduzível pela música absoluta.³⁴ Assim, a música teria que se expandir, buscando na palavra a sua completude, num gesto natural possível às suas afinidades e atração mútua. Neste ponto se daria a ligação. As palavras substituindo os sons, revelando, de forma perceptível ao nosso entendimento, o conteúdo expresso por elas.

Neste jogo entre palavras e sons, num movimento de pura magia, Wagner compõe a sua narrativa. O poeta traçando as linhas do tema que se fará música e imagem. Texto e partitura movendo-se nas regiões da lenda, do mito, da ação sagrada ou como em “Tristão e Isolda”, da pura fábula. Ou ainda em os “Mestres Cantores”, quando Wagner inclui o motivo da resignação de Sachs ao amor de Eva, acrescenta ao tema aparentemente leve, um drama de abnegação, transpondo-o para o domínio emocional da música. As palavras e os sons num dinâmico exercício de rememoração do fantástico, na permanente procura de um “novo mundo”.

“Assim se determina por si mesmo o conteúdo daquilo que o poeta das palavras e dos sons deve exprimir: é o puramente - humano liberto de toda convenção.” ³⁵

Numa clara manifestação da persistência da memória, é a função do bardo ambulante, do recitador grego cantando com sua lira as estórias de deuses e heróis, do trovador medieval, que Wagner envolve em seus espetáculos. Ao fixar um território, o do mito, o que coincide com a descoberta de “Siegfried”, estabelece o vínculo secreto que permite unir idéias e sentimentos à sua maneira musical de apresentá-los: a melodia infinita

e os motivos condutores, os “leitmotive”, revestindo a trama sonora de signos narrativos, que é também a estrutura da narrativa mítica

Wagner, o músico, traduz o mito, acrescentando à palavra e imagem um significativo apoio, que conjugado à narrativa mítica dá a obra o seu verdadeiro sentido. O poema “primitivo e anônimo” pode ser recordado e traduzido em qualquer tempo, como “matéria ideal” do poeta–músico-dramaturgo, que recria o mito em seu espetáculo, onde as ações alegóricas representadas alternam em poderosas cenas, seres e símbolos, trama dramática e trama musical, o real e o imaginário num fantástico jogo de imagens inesquecíveis.

Antes de fechar essas considerações sobre o processo criativo de Wagner, o que nos possibilitou uma visão das relações entre o poeta, o músico e o dramaturgo, e acompanhá-lo efetivamente em suas montagens textuais, sonoras e cênicas, leiamos suas observações sobre o mito e sua decisão de adotá-lo como tema:

“Essencial ao poeta, esta tendência de se conduzir até ao limite de sua arte, limite que toca imediatamente a música; e por conseqüência, a obra mais completa do poeta deve ser aquela que, ao final, será uma música perfeita.

*Daí, eu me vi necessariamente conduzido a designar o mito como matéria ideal do poeta (...) No mito, efetivamente, as relações humanas aparecem quase completamente despojadas de sua forma convencional e inteligíveis somente à razão abstrata; elas mostram o que a vida tem de verdadeiramente humano, de eternamente compreensível, nos revelando sob esta forma concreta, exclusiva de toda imitação, aquela que dá aos verdadeiros mitos sua característica individual que você reconhece ao primeiro golpe de vista.”*³⁶

Vejamos como esta retórica poético–musical é usada na construção do drama wagneriano e os efeitos exercidos pelo fazer poético sobre a expressão e a forma musical, manifestando-se na forma dramática musical.

A forma da ópera, disponibilizada pela tradição e já usada por Wagner em suas obras iniciais,³⁷ não se adequava ao drama. Esta forma da ópera não possuía as características que se prestassem à visão de conjunto, de unidade que ele pretendia para seus dramas, não podendo ser absorvidas enquanto modo de sua construção.

A obra de arte do futuro, era para Wagner uma intenção, cuja realização diante das dificuldades oferecidas pela própria instituição operística, parecia remota e ficaria para que outros a concretizassem. Restaria a ele preparar o caminho através de uma revolução, o que aqui significa a sua indignação contra o formalismo reinante nas artes, diga-se no drama musical e contra o “mau gosto do público moderno”, que habituado a um repertório padrão, resistia às possíveis transformações que alterassem o fascínio do espetáculo operístico no seu aspecto de oferecer uma distração, um divertimento. Neste momento, o espetáculo percorre como instrumento da cultura audiovisual os leitos acessíveis às platéias populares.

Podemos abrir um espaço temporal, e buscar imaginar o momento fundante de quatro séculos de história da ópera; a representação em Mântua (1604), da primeira grande ópera, “Orfeu” de Cláudio Monteverdi, com libreto de Alessandro Striggio. Mesmo porque Monteverdi faz acontecer em Mântua o que viria a ser o “espetáculo total”.

Num primeiro momento, a síntese de tantos meios expressivos envolvidos na representação do “dramma per musica”, que evoca uma antigüidade fantástica, levantando os problemas do destino humano e suas relações com a divindade. Um espetáculo que reúne em sua complexidade artística, inúmeros elementos criativos, diferentes em técnica e âmbito de expressão, que em trabalho coletivo resultam nas ações visíveis que acontecem diante de nós. Ações que se deixam ver e ouvir num espaço-tempo que aparece no interior das sugestões musicais, poéticas, cênicas, permitindo-nos imaginar o não visto, num processo dado pelo próprio mecanismo dramático:

*” ... cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior.”*³⁸

Monteverdi percorre o passado ouvindo seus sons, trazendo-os para o palco onde drama e música darão forma a um “novo” espetáculo. Antecipa com seus recursos, o que seria posteriormente disponibilizado à ópera, como elementos constitutivos de sua dramaturgia, pela linha evolutiva da linguagem musical. Consegue realizar sua intenção de traduzir musicalmente a emoção do texto, que busca na transposição mitológica as origens da própria história do homem. A força expressiva da música de Monteverdi transforma-se em ação, tempo e espaço que se realizam numa unidade dramática. Partia do princípio que a decupagem da obra em cenas distintas não deveria prejudicar seu monolitismo, o que

seria resgatado por Gluck e posteriormente por Wagner. O compositor-dramaturgo confere à ópera seu prestígio e poder de sedução, na sua categoria de maior distração oferecida ao público ainda restrito de sua época.

Continuemos um pouco mais. Mântua com “Orfeu” ; Veneza inaugurando seu primeiro teatro de ópera, o “San Cassiano” (1637) e a mesma Veneza contando com vinte teatros destinados ao gênero operístico, ao final do século XVII, marca este fenômeno de alma italiana. Daí o atravessar fronteiras, fazendo-se presente em outras salas européias, revestindo-se das características locais, transformando-se mais em história dos costumes do que realmente em história da música, que perde, neste espaço, sua função dramática.

Concretizações inesquecíveis e desacertos freqüentes sustentam a trajetória da ópera, distanciando-a muitas vezes do seu ideal originário, retomado em tempos devidos pelas mãos de reformadores geniais e suas obras portentosas. Mas, mesmo na descaracterização o encanto provocado pela ópera nas cortes e centros da vida operística, não deixou de seu exercido. É certo que fugazmente, já que sua sobrevivência se limitou a trechos de árias ou nem a isto.

Avançando um pouco mais nos dados que nos chegam de diferentes épocas, provocando nossa imaginação, podemos observar o mesmo fascínio nas “Óperas” românticas, disseminadas não apenas nos grandes centros europeus, mas também nas cidades médias de mais de 50 mil habitantes, onde as apresentações evocam a experiência histórica em sua construção mítica, transpondo-a para a memória coletiva. Não podemos deixar de pensar no cinema em seu processo de difusão, quando da multiplicação das salas de exibição pelo mundo, construindo com suas imagens em movimento o mito da sociedade contemporânea.

“As imagens em movimento da complexa tensão estética da arte e da indústria cinematográfica transitam por salas de exibição, salas de culto, espalhadas pelo mundo, como uma linguagem universal. Ligam tudo a todos, convertendo todos a essa espécie de religião cultural ao mesmo tempo que subverte a religião dos nacionalismos e dos regionalismos ... ” ³⁹

A ópera desvia o seu curso do círculo restrito da aristocracia, adaptando-se aos desejos e sonhos coletivos, condizentes com a frustração provocada, na sociedade,

pelos ideais revolucionários, despertando um interesse pela época medieval, ao mesmo tempo que uma idealização utópica do futuro amenizava as incertezas reinantes.

A cena lírica reflete este quadro. Novos temas rompem com a tradição dos mitos clássicos. Pertencem às lendas medievais e fascinam com suas traduções espetaculares. Estas, passam a ter um novo espaço, potencializando seu efeito de penetração cultural: teatro e concertos passam a ser os assuntos principais do jornalismo, que leva suas histórias aos locais onde não podiam ser apreciados. Os jornais na sua função de formadores da opinião pública, participam da homogeneização do gosto. Segundo Wagner:

Aquele que compra regularmente um jornal encontra impressa no papel a sua própria opinião. Já não tem necessidade de pensar nem de refletir, porque ali está, preto no branco, o que outros pensaram por ele sobre Deus e sobre o mundo ... “⁴⁰

Veiculam em suas matérias fórmulas de sucesso, em sua grande maioria tendenciosas, do espetáculo operístico. Como único canal midiático determina com sua penetração transnacional, aquilo que deve ser produzido pela indústria do espetáculo, para que agrade ao público pagante, necessário à manutenção do empreendimento “artístico” em suas exigências não só econômicas, mas também, relativas à permanência num mundo profissional de acirrada concorrência. Uma produção que atrela os diretores teatrais ao perfeito funcionamento destas “fábricas de peças” para serem apresentadas ininterruptamente nos templos operísticos. Só assim, mantêm assíduos os seus frequentadores, que, por sinal, usavam este espaço da cultura audiovisual para desenvolver ritualisticamente o seu poder político e pessoal. Esta necessidade social provoca a banalização do espetáculo. Seus criadores devem agenciar com talento, os meios necessários para manter o seu caráter de fascínio sem prejudicar a atividade secundária que se desenrola na platéia, não tão preocupada com a experiência artística da apresentação mas, com os artifícios tradicionalmente adicionados ao gênero operístico, facilmente digeríveis.

Contra esta tradição Wagner intenta o que significava uma redefinição social e estética da ópera. Suas idéias e propósitos do ponto de vista social e musical o conduzem para o Festival de Bayreuth.

A poesia, a música e seu autor. A cena lírica enquanto instituição pública, o teatro de ópera, necessários à representação e sua tradição.

Vamos por partes: divertimento por um lado e a aceitação do público pagante de outro. Estabelece-se assim a necessidade de considerar as possibilidades econômicas, o resultado pecuniário, uma finalidade capital para os empreendedores como também para os diretores dos teatros, o que transforma o espetáculo já na sua concepção. Sua criação e montagem estarão sujeitas às regras do mercado de entretenimento, dirigido a um público heterogêneo:

*“Nossos teatros não têm em geral outro objetivo que o de procurar todas as noites, num espírito de rotina e de especulação, longe de qualquer paixão, um tipo de distração na medida do tédio dos habitantes das grandes cidades...”*⁴¹

Descrevendo este público, Wagner classificou-o em: a plebe; os filisteus decentes da classe burguesa; e as classes superiores. Um público que em seu conjunto, esperava das apresentações o simples divertimento. A necessidade de satisfazer unanimemente este público faz com que a produção operística reúna elementos díspares em obras discutíveis do ponto de vista estético, mas perfeitamente adequadas a seus fins imediatos, o que para Wagner significava estar em sentido oposto às suas intenções:

“...uma impressão artística dirigida ao sentimento ...”

Talvez, como as suas primeiras impressões ao ouvir Karl Maria Von Weber dirigindo suas óperas em Dresden o que exerceu sobre Wagner um “verdadeiro fascínio”. E, Weber com sua obra fundamentou a renovação da ópera na Alemanha. “Der Freischütz”, um sucesso já na primeira apresentação (1821). O tema legendário e folclórico, configurado no fantástico, a forte ligação entre poesia e música são atributos desta ópera, realizada por Weber como um “espetáculo total” capaz de fascinar o público alemão, conduzindo-o em sua busca pelo sentimento de germanidade.

Ou as produzidas pela música de Beethoven. Impressões que se transformaram em sólido envolvimento nunca desfeito.

Wagner ao tratar o modo como foi construído o estilo do “Mestre”, em seu ensaio *Beethoven*, fala-nos sobre estas impressões externas, vindas da música de outros. Funcionam como os fios condutores que dirigem a faculdade de intuição do músico em seu

desenvolver criativo, revelando pela força de sua evolução, suas próprias impressões, recolhidas pelo seu olhar sonoro dos “profundos sonhos do mundo”.

Impressões que ligam o drama musical e a “rica torrente da música alemã”, a de Beethoven, que juntos, participarão da composição das imagens visuais e sonoras dos dramas wagnerianos, que serão a seu tempo parte das memórias de outros espetáculos.

Wagner compõe os seus dramas em três atos⁴² que marcam em sua seqüência as mudanças de lugar ou de tempo, exigidas pelo mecanismo dramático e seu padrão de tempo contínuo, conduzido pela lógica da disposição cênica e suas restrições temporais. Nos atos, as cenas que introduzem novos personagens. Para o dramaturgo não havia outra maneira, senão sujeitar-se às condições espaciais disponibilizadas pela cena. Para as intenções dramáticas do poeta–músico, que buscava o movimento contínuo em seus dramas, os atos não aparecem simplesmente divididos como na ópera, em partes separadas sem uma unidade precisa em relação ao conjunto do drama. Assim, as cenas vão se encaixar num movimento seqüencial, promovido pela trama orquestral que permeia em tempo contínuo o movimento da ação. Um denso encadeamento que na maioria das vezes não nos permite precisar em que compasso começa uma cena ou termina outra.

A divisão em cenas, de uso corrente nos dramas musicais, prática resgatada na memória da tragédia em versos, ganha uma nova configuração. Para Wagner a força da representação pode se resumir em poucos momentos importantes e decisivos para a progressão da ação. O tratamento que dá as cenas, visando a unidade plástica de seu objeto, o mito, exclui a exposição de pequenos detalhes, supostamente necessários para a compreensão do encadeamento dramático–musical. Permite-se em suas seqüências registrar estas situações fundamentais, dando-lhes um maior apelo visual–musical–cênico, dilatando a duração de seu tratamento, não esquecendo porém, a sua relação com o conjunto do drama.

Wagner realiza uma operação de montagem, como no cinema. Nesta operação, busca não só a função de produzir uma continuidade mas, sobretudo obter, uma escolha de seleções adequadas que potencialize este efeito, em suas implicações expressivas, enquanto valor dramático. Uma operação seletiva que lhe permite, ao escrever suas cenas, promover os cortes necessários tendo em vista os momentos fundamentais do ponto de vista narrativo e visual. Faz com que estes momentos-cenas sugiram à música a

maneira como devem ser narrados, não se sujeitando às formas musicais pré estabelecidas, como na ópera convencional. Portanto, dá prosseguimento ao processo de montagem, através da combinação e a colagem das cenas selecionadas ao seu corpo sonoro, a música.. E, como vimos, a música é uma contínua trama orquestral, que segundo Lavignac,

“... é a ossatura das cenas wagnerianas ...” ⁴³

Wagner reúne as cenas com sua música, de tal forma, que muitas vezes nos parece não estarem simplesmente ligadas. Mais do que isto, parecem sobrepor-se, como se Wagner dispusesse em sua memória dos recursos de montagem do cinema.

Podemos pensar na “fusão” e sua aplicação como recurso de montagem:

“Ao progressivo apagar do último enquadramento da cena A se sobrepõe o progressivo emergir do primeiro enquadramento da cena B, de modo tal que num determinado lapso de tempo as duas imagens se sobrepõem.” ⁴⁴

Esse recurso, a fusão, mostra-nos a sua potencialidade relativa à expressão fílmica. Colocado em prática já nos anos 20, momento em que se buscava o “específico fílmico”, reveste-se de características particulares a cada aplicação, ressaltando valores simbólicos, metafóricos, plásticos enfim, traços significativos para as exigências narrativas e expressivas.

A montagem em seu processo envolve a impressão de unidade relativa a espaço e de continuidade temporal. Cabe ao espectador complementar esta impressão, resultado tanto da intenção criativa quanto da técnica e da linguagem do cinema. É ele, que reúne o visto; os quadros selecionados pela montagem, e o não visto; os intervalos entre os cortes e os quadros montados em relação à continuidade espaço-temporal. Recria assim, não só as relações tempo-espaço, sugeridas pela sucessão cena-intervalo mas também, os significados que não estando nas cenas, revelam-se nas relações entre os planos criados pelo autor (diretor-montador). E este autor certamente ao realizar sua intenção criativa, leva em conta como Wagner levou, uma impressão artística dirigida ao sentimento, que envolverá nossa inteligência ao completarmos as lacunas-intervalos com nossa imaginação de ouvintes-espectadores.

Orson Welles a propósito da montagem, sublinha a importância de seus procedimentos:

“... Esta é a última parada do longo percurso entre o sonho criativo de um cineasta e o público a quem o sonho é destinado.” ⁴⁵

Uma importância que levou Wagner a abandonar a estrutura convencional da ópera e buscar o “específico operístico”, com a intenção de não interromper o desenvolvimento natural da música, que deveria fornecer, com sua expressão, uma exposição compreensível ao sentimento.

Não nos esqueçamos que no drama lírico, a ação dramática acontece integralmente em música. A partitura é o ponto de partida para as modificações aplicadas nas montagens wagnerianas, permitindo-lhe realizar suas intenções de continuidade, selecionando as cenas, e colando-as na película musical.

“Este modo de fazer transparecer na trama de minha música na qual se pode ver a maneira muito característica com a qual os motivos temáticos se ligam e se ramificam. Da mesma forma que a ordem de minhas cenas excluem todo detalhe estranho ou inútil a seus propósitos e concentram o interesse sobre a situação dominante, o edifício inteiro de meu drama se ordena em uma totalidade bem determinada na qual as partes facilmente identificáveis serão justamente aquelas cenas ou situações tendo cada momento uma tonalidade própria no interior do sentimento geral; algumas destas tonalidades não devem ser produzidas sem ter uma relação essencial com as tonalidades das outras cenas, de sorte que o desenvolvimento destas tonalidades, passam de uma a outra, e perceptíveis ao longo de todo o drama, fazem a sua unidade do ponto de vista da expressão.” ⁴⁶

A expressão musical em seu “papel principal”, traduzindo na trama temática o aspecto próprio de cada cena, sem desligá-la do conjunto do drama, estendendo-se no seu evoluir em “íntimo acordo com a intenção poética”. Uma imagem sonora que nos coloca em comunicação com os elementos dramáticos. Não apenas os que devem tocar diretamente a nossa sensibilidade, como também os que paralelamente surgem como imagens visuais destinadas ao encantamento de nossos olhos, reflexo de um duplo desejo; o de impressionar nossos olhos e ouvidos

Wagner pensa em música. É esta linguagem que acompanhará a ação, revelando sua significação, objetiva ou simbolicamente. Permite-nos sentir no encadeamento das cenas e atos, a intensidade musical conduzida no sentido de amalgamar todos os meios representativos envolvidos na manifestação do drama.

Adolphe Appia teve como inspiração para iniciar suas reflexões sobre o teatro, reunidas numa vasta obra, o drama wagneriano. Seu primeiro contato, uma peregrinação a Bayreuth (1882), onde assistiu uma apresentação: “Parsifal”, realizada com a presença de Wagner, o que significa dizer uma realização em que todas as disposições relativas ao espetáculo, foram cumpridas. Um momento determinante para o jovem Appia, que o toma como impulsionador para as suas futuras reformas da “mise en scène” e da cenografia das obras de Wagner e também da inovação no conjunto das artes cênicas, tendo como objetivo uma aproximação maior entre o espectador e a ação dramática. Uma breve apresentação, já que Appia, como Lavignac, nos acompanhará, a partir de agora, em nosso encontro com Wagner. Não partilham as mesmas idéias, mas dedicam a Wagner o respeito incondicional pela sua obra.

Em seu ensaio, *O Problema de uma Cena Estilizada para as Obras de Richard Wagner*, Appia reconhece que o princípio fundamental nas obras de Wagner é a partitura. Portanto, é a partir dela que deverá ser pensado o estilo cênico e os elementos de base que o comporão:

*“Com as partituras de Wagner nós nos apossamos de um tesouro tão extraordinário que nossa consciência artística não nos deixará em paz senão quando dermos a elas uma existência digna.”*⁴⁷

Confirma sua observação ao nos falar sobre o “Ouro do Reno”. Um exemplo entre outros citados por Appia, que nos possibilita avaliar a dimensão da linguagem musical de Wagner, que com suas imagens sonoras expressas pela orquestra, preenche o espaço cênico. Não há necessidade de confirmação visual para tempestades, nuvens ou arco-íris, conclui Appia, referindo-se à cena final, que segundo ele poderia ser realizada com o palco totalmente vazio e as cortinas abertas.⁴⁸

Podemos acompanhar Appia neste exercício instigante. Escutemos as imagens temáticas que tomam a cena. Falamos em leitmotive, como elementos da tessitura melódica, o que para Wagner significa a melodia que se expande continuamente por todo o drama, mantendo uma estreita relação com a ação dramática. Nesta forma singular, os motivos temáticos se fazem compreender nas impressões que produzem em nossa alma. Os contornos para as imagens ausentes que serão recordadas pela nossa memória visual, são re-evocados por nossa memória auditiva.

Na representação sugerida através dos temas musicais, a natureza entra em ação, pelas mãos de Donner, deus da tempestade, que brama seu martelo fazendo eclodir um trovão e de Froh, deus da alegria, que simultaneamente constrói um arco-íris; a ponte que deverá conduzir os deuses ao Walhalla.

ENCANTAMENTO DO TROVÃO

O ARCO-ÍRIS

Wagner nos diz, a respeito dos “Grundthemen”, temas fundamentais do “Ouro do Reno”:⁴⁹

*“Em O Ouro do Reno parti imediatamente pelo novo caminho, onde a primeira coisa que deveria encontrar eram os motivos plásticos da natureza, que tinham de desenvolver-se num processo de individualização cada vez maior para serem portadores das tendências passionais da ação multissegmentada e dos personagens que nela se expressam.”*⁵⁰

Podemos ver claramente a sua intenção ao usá-los em sua estrutura dramática. Cabe aqui esclarecer a aplicação que Wagner faz dos “leitmotive”, enquanto sistema de dramaturgia musical. Constrói a partir destes elementos, uma forma que além de acentuar o momento presente cênico e musical, portanto ligado ao momentâneo, estrutura musicalmente a obra como um todo.

O mecanismo dramático em seu padrão de tempo contínuo, conduzido pela lógica da disposição cênica, tem suas fronteiras ampliadas a partir da repetição, da variação de temas e motivos, empregados tecnicamente na construção da “densa rede” de relações que organiza toda a obra. Uma forma sinfônica, em que a base da harmonia interna é a “trama” de motivos, estendendo-se por uma ampla área, resultando no que Thomas Mann identificou como: “a magia das associações”. Associações que acontecem no domínio musical exercido pela linguagem sonora wagneriana, que transita pelos universos narrativo e dramático, articulando-os em função da unidade de ação, garantindo assim uma coerência estética e estrutural. A linguagem musical wagneriana que se firma sobre as bases

sinfônicas beethovenianas e que define o ideal da música dos romantismos; a unidade orgânica, no contexto do estilo sinfônico.

E, Beethoven, como Wagner nos diz em *Lettre sur la Musique*, transformou o legado de Haydn e Mozart, ao conduzir a sinfonia em suas vastas proporções através de ricas linhas melódicas, expressas em dramaturgia sonora, que em sua progressão musical revela-nos o sentido de unidade dramática-expressiva:

*“Os instrumentos falam, nesta sinfonia, uma língua que nenhuma outra época tinha ainda conhecido; porque a expressão, puramente musical até nas gradações da mais admirável diversidade, encanta o ouvinte durante um período singular até que, agita sua alma com uma energia que nenhuma arte pode fornecer (...) A sinfonia assim nos aparece, no sentido mais rigoroso, como a revelação do mundo; assim, ela nos revela um encantamento dos fenômenos do mundo que difere absolutamente do encantamento lógico habitual; e o encantamento que ela nos revela apresenta antes de tudo uma característica incontestável: a de se impor a nós com a persuasão a mais irresistível, e de governar nossos sentimentos com um poder tão absoluto que confunde e desarma plenamente a razão lógica.”*⁵¹

A sinfonia que em seu discurso musical, com seus contrastes sonoros e estruturais, cria em sua progressão “conflitos” internos, traz a memória do drama:

*“A sinfonia pode tomar do drama não só a expressão dos sentimentos como também o efeito narrativo da ação dramática, da intriga e da resolução ...”*⁵²

E, encontra na forma a ela dada por Beethoven, o drama wagneriano. A forma sinfônica junta-se a ele e na sua corporificação orquestral transforma-se em múltiplas personagens, permanentemente em ação, ao traduzir, comentar, recordar e antecipar os acontecimentos que compõe o “espetáculo total”.

A orquestra deixa de desempenhar seu papel secundário como acompanhamento rítmico e harmônico, um papel já incorporado à tradição operística e em sua narrativa sinfônica envolve poesia e trama dramática em sua representação cênica.

Falamos da sinfonia em relação ao “espetáculo total” de Wagner e cabe lembrar o que já mencionamos sobre sua idéia de “Gesamtkunstwerk”, obra de arte total, enquanto proposta do que ele viria a realizar com sua obra mas, também como uma antevisão do que viria a ser desenvolvido em outros contextos criativos, o que nos fez

lembrar do cinema, que ao ter o som incorporado ao seu elenco, desenvolveu a sua linguagem musical sobre a linguagem sinfônica. O palco é substituído pela tela onde as imagens incessantes em sua progressão dramática, serão envolvidas pela música sinfônica em suas múltiplas possibilidades de combinação, densidade sonora e variedade timbrísticas, ampliando as dimensões épica e dramática do espetáculo fílmico, com seu poder de sugestão.

Entre estas imagens fantásticas, as do drama wagneriano e as do cinema, visíveis e audíveis em suas construções monumentais, pretendemos desenvolver nossas reflexões, buscando em suas memórias a sobreposição de suas semelhanças, num movimento aproximativo dos dois espetáculos.

1 Le Voyage Artistique à Bayreuth, p. 27.

2 Richard Wagner, “Ausgaben”, vol. III, in R. Hollinrake, Nietzsche Wagner e a Filosofia do Pessimismo, p. 207/208.

3 O Processo de Criação no Cinema, p. 232.

4 Carl Dahlhaus, John Deathridge, Wagner, p. 63.

5 Yehudi Menuhin e Curtis W. Davis, A Música do Homem, p. 250.

6 p. 162.

7 Ópera e Drama, escrito em 1851 em Zurich, obra teórica central de Wagner, antecedida por A Arte e a Revolução, escrito em 1849 e A Obra de Arte do Futuro, escrito em 1850. Uma Comunicação a meus Amigos, fecha o ciclo.

8 Beethoven, p. 69.

9 “Eu não escrevo mais óperas, como eu não vou inventar um nome arbitrário para designar meus trabalhos, eu os chamo de dramas, porque este nome tem ao menos a vantagem de indicar mais claramente a recepção que espero para minhas obras.” (Richard Wagner, Une Communication à mes amis, p. 161).

10 A Ópera como Drama, p.189.

11 Richard Wagner, Lettre sur la musique, p. 200.

12 Richard Wagner e “Tannhäuser” em Paris, p. 42/43.

13 op. cit., p. 33.

14 Ópera em três atos: libreto e música de Richard Wagner, estreada em Weimar em 28 de Agosto de 1850, sob a direção de Franz Liszt.

15 Peça de música instrumental que se executa antes de uma representação ou de uma cerimonia. (Dicionário de la Musica Ilustrado)

16 “A expressão “melodia infinita”, que Wagner cunhou em seu ensaio “Zukunftsmusik”, evoca, por um lado, as associações metafísicas que se concentram em torno da idéia do “infinito”, uma das categorias centrais da filosofia da arte do romantismo e, por outro lado, permite uma definição sóbria, realista e técnica: uma melodia é “infinita” quando evita ou interliga cesuras e cadências. A palavra “infinita”, porém, exerceu tal fascínio sobre os exegetas, a ponto de impedi-los de entender que o que Wagner considerava como “melodia” é de importância crucial para a compreensão do conceito: uma leitura mais cuidadosa de “Zukunftsmusik” revela que esta é usada num contexto em que Wagner discute a diferença entre passagens musicais “melódicas”, constantemente expressivas e significativas, e “não-melódicas”, nas quais a música consiste de fórmulas e não “diz” nada. Conseqüentemente, a implicação de “melodia infinita” é, em primeiro lugar, estética, e técnica apenas em segundo lugar: isso significa que cada figura musical deve conter um “pensamento” efetivo e que os meros enchimentos que Wagner condenava em algumas passagens das sinfonias de Mozart devem ser evitados.(...)O que Wagner queria era tanto continuidade musical ininterrupta quanto o sentido de cada detalhe, e os dois postulados estão inscritos no conceito de “melodia infinita”. Uma melodia é infinita quando cada nota “diz” algo e isto ocorre quando cada momento da música tem uma relevância dramática além de estar intrinsecamente ligado a outros momentos.” (John Deathridge-Carl Dahlhaus, Wagner, p 99).

17 Os “leitmotive” apresentados no corpo do texto estão gravados em fita cassete, que acompanha este trabalho. Pertencem à obra de Albert Lavignac, Voyage Artistique à Bayreuth. Lavignac partiu das reduções para piano de Kleinmichel, editadas por Schott & Cia. e Breikopf & Härtel.

Quanto à designação a eles conferida por Lavignac, e aqui mantida, conforme o autor nos esclarece, partiu do princípio de selecionar entre os nomes mais divulgados, os que fossem mais conhecidos do público. Neste aspecto, não tendo os motivos sido designados por Wagner, as divergências se multiplicaram entre os diversos autores que trataram do assunto.

18 Op. Cit., p. 297.

19 A Balada de Senta em O Navio Fantasma.

20 Carl Dahlhaus, John Deathridge, Op. Cit., p. 118/119.

21 Richard Wagner, in Adolphe Appia, Ouvres Complètes, Vol. I, Mise en Scène, p. 391/392/393.

22 Ver fita de vídeo em anexo.

23 M.L.Bablet Hahn, Annexe – Art et Technique à La Fin du XIX Siècle, Une Scène: le final de Götterdämmerung, in Adolphe Appia, Op. Cit., p.398.

24 A Ópera como Drama, p. 263.

25 Sobre o Estado e a Religião, in Roger Hollinrake, Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo, p. 57.

26 Richard Wagner in Adolphe Appia, Op. Cit., cf. Heinrich Porges, Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876, p.400.

27 Sur l'expression Musikdrama, p. 126.

28 Também uma exigência de Wagner. Quebrou a rotina das habitualmente iluminadas salas dos teatros de ópera, o que propiciava a dispersão do público e descaracterizava o espetáculo, transformando-o em evento social onde tudo era permitido, desde conversas durante a apresentação, a incursões em outros camarotes para encontros entre amigos. Wagner escureceu o auditório e, apesar dos opositores, iniciou um procedimento que seria adotado posteriormente por todos os teatros de ópera da Europa.

29 In Adolphe Appia, Op. Cit., vol.II, p. 94.

30 Richard Wagner, Parsifal, cena da transformação, trecho da representação de Gurnemanz.

31 Claude Lévi Strauss, Olhar, Escutar, Ler, p. 91.

32 Richard Wagner, Une Communication à mes Amis, p. 129/130.

33 Idem, Op. Cit., p. 130.

"O que Wagner chama "o fundo puramente humano" é o que constitui a essência mesma da humanidade; aquilo que plaina além das diferenças superficiais de tempo, de lugar, de clima, além das diferenças superficiais de tempo, de lugar, de clima, além das condições históricas ou outras, em uma palavra tudo o que procede diretamente da fonte divina." (H.S.Chamberlain, Le Drame Wagnerien).

34 ... "A idéia de música absoluta surgiu por volta de 1800. O conceito aparece pela primeira vez no "Programa" para a execução da "Nona Sinfonia" de Beethoven, redigido por Wagner em 1846, a partir das citações de "Fausto" de Goethe e de comentários estéticos. (...) a idéia de música absoluta se manifesta na convicção de que a música instrumental é desprovida de objeto referencial, não tem nenhuma finalidade e não pode ser apreendida no conceito. Nesse sentido a música instrumental é a encarnação da essência da música. (...) A música absoluta é representada sobretudo pela

sinfonia, pela sonata para piano, pelo quarteto para cordas ou por outros gêneros de música de câmara. Seu conceito oposto é “música de programa”, representada pela ópera e pelo poema sinfônico entre outros gêneros...” (J.Deathridge, C. Dahhaus, Wagner, p. 64).

35 Richard Wagner, Op. Cit., p. 131.

36 Lettre sur la musique, p. 189/190.

37 Óperas escritas na juventude classificadas pelo próprio Wagner em Mein Leben como: “...fase dos desvarios da mocidade.”

“As Fadas” (1833-1834). Grand ópera romântica em 3 atos sobre La donna serpente de Carlo Gozzi.

“A Proibição de Amar” (1834-1836). Grand ópera cômica em 2 atos inspirada em Medida por Medida, de Shakespeare.

“Rienzi, o último dos tribunos” (1837-1840). Grand ópera trágica em 5 atos, inspirada no romance de Edward Bulwer Lytton com o mesmo título.

Operas românticas:

“O Navio Fantasma” (1840-1841), em 3 atos, inspirada em Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski de Heinrich Heine.

“Tannhäuser”. (1842-1845), em 3 atos, inspirada em diversas fontes: contos de fadas de Ludwig Tieck; conto de E.T.A. Hoffmann; ensaio de Heinrich Heine; peça de Friedrich de la Motte Fouqué; conto de Eichendorff Das Marmorbild.

“Lohengrin” (1845-1848), em 3 atos, inspirada nas lendas de Lohengrin nas de Parzivâl e Titurel, estas duas últimas do poeta Wolfram von Eschenbach, e no épico anônimo Lohengrin. (Barry Millington. org., Wagner Um Compêndio, pp.306 a 323).

38 Anatol Rosenfeld, O Teatro Épico, p. 19.

39 Milton José de Almeida, Cinema Arte da Memória, p.29.

40 Beethoven, p. 83.

41 Richard Wagner, Une Communication à mes Amis, p. 115.

42 Com exceção de A Proibição de Amar, em 2 atos e Rienzi, o Último dos Tribunos, em 5 atos.

43 Op. Ci.t., p. 97.

44 Antonio Costa, Compreender o Cinema, p. 217.

45 Transcrição da dublagem de edição italiana de Filming Othelo (1978), in Antonio Costa, Compreender o Cinema, p. 212.

46 Richard Wagner, Une Communication à mes Amis, p. 133/134.

47 Op. Cit., Vol. IV, p. 483.

48 Cf. Appia, Op. Cit., Vol. IV, p. 484.

49 Leitmotiv – Literalmente motivo condutor, motivo-guia. O termo foi cunhado por H. v. Wolzogen, no seu *Thermatischer Leitfaden durch R. Wagners Festpiel “Der Ring des Nibelungen”* (Compêndio Temático de “O Anel dos Nibelungos”, de R. Wagner), publicado em 1876. Os Leitmotive eram denominados por Wagner de Grundthemem, temas fundamentais. São motivos que aparecem ligados a uma pessoa, a um acontecimento, a um fenômeno da natureza ou à exteriorização de uma emoção. Sempre que reaparecem evocam esta pessoa, o referido acontecimento, etc. A técnica do Leitmotiv não foi inventada por Wagner. Já aparece anteriormente, por exemplo, em Karl Maria von Weber como Erinnerungsmotiv (motivo de evocação). Wagner utiliza-a sistematicamente como elemento construtivo. (John Deathridge-Carl Dahlhaus, Wagner, p. 71).

50 Richard Wagner in Carl Dahlhaus, John Deathridge, Op. Cit., p. 125.

51 Richard Wagner, Lettre sur la Musique, p. 197.

52 Charles Rosen, Formas de Sonata, p 23.

UM FILME ENCONTRA UM DRAMA

Abre-se uma imponente porta dupla, medieval, que recolhe nosso imaginário com seu caráter mítico, lançando-nos no espaço onde o espetáculo se desenrolará.

Antecipando a imagem, a legenda:

Há séculos, quando o mundo era jovem, os homens viviam em reinos separados: nas vastas florestas que ficavam entre eles, ogres e dragões, gigantes e anões guerreavam contra a humanidade.

A temporalidade foi definida bem como o caráter mítico e épico da história que nos será contada, sendo reservado para um segundo momento a apresentação da seu protagonista.

Esta é a história do filho do rei Sigmund, o sábio.

Chegamos a Siegfried.

O herói que inspirou a tetralogia wagneriana, “Der Ring des Nibelungen”. *Anel dos Nibelungos*, apresentada em sua “avant-première” em Bayreuth, no ano de 1876. Aqui, em sua tradução fílmica: o filme de 1923/24, “Os Nibelungos” – *A Morte de Siegfried* (parte 1), dirigido por Fritz Lang.

Impulsionados que fomos, inicialmente, pelas fontes imagéticas e sonoras de Richard Wagner, não nos furtamos a seguir os desvios que se impuseram ao nosso percurso, o que nos permitiu perceber nas esparsas abordagens do fazer cinematográfico, provocadas incidentalmente por nossa memória visual e sonora, um fascinante jogo de histórias e permanências, que se estabelece entre os dois espetáculos. Tal fato homologa a nossa proposta de aproximação entre eles.

Cabe-nos neste espaço que poderíamos considerar como uma segunda parte do nosso trabalho, deixar que as imagens movimentadas do cinema permeiem a nossa memória, movimentando as nossas indagações.

A porta dupla se abre e expressa a posição de Lang ao fazer sua narrativa de Siegfried, segundo as possibilidades da comunicação da arte do cinema: o filme trará para a tela a dimensão alegórica do drama encenado musicalmente. A cortina projetada por Wagner de forma a se abrir pelo meio, não mais se elevando como nos demais espetáculos

operísticos, corporifica-se na pesada porta, que em seu movimento gradual de abertura, não perde a sua função cênica nem mesmo o seu forte apelo convidativo.

Deixamos o espaço cênico, local onde o encanto do drama nos envolveu em sua forma própria de mobilidade, uma movimentação constante, que teve na música a sua intérprete e geradora da grandeza da ação representada. Isto não nos impede de permanecer no “... recinto mágico em que o tempo e o espaço se condensam.”¹

Apesar de estarmos diante de obras independentes, distintas na sua interpretação da realidade, tanto o drama musical quanto o filme são apresentados em locais semelhantes. Um espaço em que atores e público vivenciam uma experiência dramática, dela participando conjuntamente. Locais semelhantes e que no entanto se contrapõem, apresentando-se como uma maneira de refletir sobre a heterogeneidade do cinema.

Ainda no “recinto mágico”, podemos nos lembrar que Wagner mandou escurecer o auditório, quebrando uma prática dos templos operísticos. Um procedimento inovador na elaboração estilística do espetáculo, que certamente tem a ver com a unificação do prosccênio e da ação aí representada, com a platéia. O espectador limitado a um único ângulo de visão, resultante de sua localização na sala, vê e ouve o que está nos limites da cena, a uma distância demarcada entre ela e o seu lugar. A obscuridade ambiente expande os limites do palco, envolvendo o espectador-ouvinte em seu mundo ficcional, ao mesmo tempo em que superpõe os dois espaços.

Observamos que no drama musical, a alma do drama é a música. As pulsações determinam o movimento do discurso dramático em suas proporções e desenvolvimento, o que se apresenta como um fator de mediação na relação ator-público. Antecipa-se à função de experiência conjunta, o fato do ator ser o intermediário entre a partitura e a forma representativa, transportando-a para a cena como ato essencial do “poeta-músico”, na sua narrativa dramático-musical. Assim como seguimos ao assistir um filme as imagens que a câmera filmou traduzindo o olhar de seu diretor, aqui acompanhamos o olhar de Wagner ao tornar visíveis, no drama, os atos da música.

Appia nos diz a respeito deste fazer personalíssimo:

“ ... e a música lhe deu o meio: ela transfigura a concepção de sua obra desde sua origem e não deixa passar no texto poético-musical senão sua mais pura essência. O que uma tal partitura apresenta em seguida aos olhos, não será então nada

contido que emana de convenções arbitrárias; ao invés de nivelar as diversas visões dos espectadores e de sacrificar assim seus elementos superiores para permitir aos menos sensíveis de apreciar também o espetáculo, ela causa a todos indiferentemente uma visão nova, pela qual o público não tem mais a oportunidade de perceber por sua própria vontade mas, pela qual ele experimenta vivamente, pela vibração que a música determina em todo o seu ser.”²

Sem nos deslocarmos de nossos lugares fixos, na platéia, imaginemos a inclusão de uma tela diante do palco como espaço receptor da imagem, situação necessária para a projeção do filme. Na obscuridade da sala sentiremos que nossa posição, antes fixa, se alterará diante da mobilidade da câmera ao filmar as imagens agora projetadas na tela. Estaremos num permanente deslocar em nossas posições fixas, acompanhando a variedade de ângulos que o olhar da câmera possibilita, ora aproximando-nos, ora afastando-nos da ação representada, o que significa construir através de seu mecanismo específico de produção, um espaço excedente ao da imagem revelada o que amplia nosso contato com a realidade do discurso cinematográfico, solicitando nossa participação conjunta.

Trata-se na situação cinematográfica de elaborar a superposição de três espaços, o da diegese, construído pelo filme, virtual e sem limites físicos; o espaço visível da tela; e o da sala de projeção, não mais apenas o cênico e o espaço acústico ou auditório utilizados na representação cênica. Uma especificidade do cinema que usa de seus recursos técnicos ao empenhar-se na sua unificação, o que nos permite adiantar que além do trabalho da câmera e outros recursos, a música também participa na construção deste espaço excedente, não só ao ampliar a experiência visual, como acrescentando à dramaturgia do cinema as suas próprias possibilidades narrativas.

A sensação de realidade resultante das representações tanto na situação cênica quanto fílmica, é que representará a chave que diferencia a resposta do espectador do drama musical e do drama visual, em seu entendimento e sentimento das seqüências narrativas que se fazem visíveis e audíveis nas salas de teatro e de projeção, que em suas semelhanças e dissimilhanças darão livre curso à nossa interpretação e posterior recordação.

Podemos com o olho dramático de espectadores acompanhar a câmera de Lang, através da abertura da porta dupla que dá início à projeção do filme. E, ao acompanhá-lo nesta passagem do mito, de uma linguagem para outra, colocamo-nos diante dos significados que acontecem na sucessão temporal das imagens captadas pela técnica da cinematografia. Cortes e acréscimos se farão necessários. Vêm expressar a posição de Lang ao imprimir na película muda, as imagens sonoras de Wagner, musicalizando-a através do ritmo das imagens, na sua composição da narrativa dramática.

À pergunta feita a Lang, por Peter Bogdanovich, sobre o que ele dizia a respeito de que um diretor deveria saber tudo, Bogdanovich insiste se neste tudo, estaria também incluso os aspectos técnicos do fazer cinematográfico, ao que Lang responde categoricamente que sim, enfatizando o que lhe havia sido dito por Erich Pommer:

“ ... Fritz, você precisa contar uma história com a câmera. Portanto, você tem de conhecer a câmera e o que é capaz de fazê-la produzir.”

Ao que Lang acrescenta:

*“A iluminação faz parte disso; os movimentos da câmera também. É preciso conhecer os instrumentos com os quais as histórias são contadas.”*³

Sabemos ser uma das causas do sucesso do cinema clássico alemão, o trabalho em perfeita sintonia realizado pela equipe técnica, o que se conseguia em prolongadas discussões sobre a direção do filme. Destas reuniões, as “Regiesitzungen”, realizadas meses antes do início das filmagens, participavam todas as pessoas envolvidas no projeto, do diretor aos operários, independente do grau de importância das variadas funções necessárias à produção fílmica. Um procedimento característico dos estúdios alemães da época e que Lang fazia questão de utilizar. Era conhecida a maneira como ele prolongava estes entendimentos, até uma perfeita concordância nos detalhes da empreitada a ser iniciada. O programa delineado acatava alterações e objeções. Assim, o esboço cenográfico podia ser modificado adequando-se as tomadas a serem feitas pela câmera, o que é apenas um exemplo, já que todos os procedimentos estavam sujeitos às deliberações conjuntas, visando uma interação no múltiplo fazer da arte do cinema.

Ao tentar seguir a câmera de Lang, fizemos esta incursão nos programas prévios e registramos a importância que ele atribuía aos métodos de seus “cameramen”. No caso específico de “Os Nibelungos”, Lang se refere a Carl Hoffmann:

*“O que eu sonhava, como um pintor que quisesse evocar uma imagem plástica, Carl Hoffmann realizava com seus efeitos de luzes e sombras(...). Ele conhece o segredo; quando fotografa uma mulher, sabe captar seu rosto de tal modo, que não apenas a própria mulher, mas todo o conteúdo psíquico de uma cena se revela, graças a um brilho no canto dos olhos, uma sombra que passa na frente, um contorno luminoso nas têmporas”.*⁴

A câmera escreve com as imagens os versos que serão “musicalizados” pela técnica do claro-escuro do cinema, imprimindo ritmo e cadência em sua seqüência visual. As imagens-palavras desdobram-se em seu sentido dramático, permitindo-se, assim, expressar a intensidade emocional do “drama musical”, que ao ser traduzido por Lang em drama visual, expande-se na sonoridade dos recursos estéticos, técnicos e de linguagem específicos da arte narrativa do cinema mudo.

Nestas ante-salas do estúdio, podemos evocar os ecos dos ensaios de Bayreuth. Por que não os que antecederam a inauguração do “Teatro de Festivais” em 1876, com Wagner dominando o espaço de seus dramas em seu papel de diretor ao assumir o “set de filmagem” buscando, como Lang, a sintonia e a coesão na construção do espetáculo?

Um ano antes da estréia do Anel, iniciaram-se os ensaios preparatórios, assim distribuídos: Julho/1875, ensaios com piano: primeira semana, *O Ouro do Reno*; segunda, *A Walkyria*; terceira, *Siegfried*; quarta, *O Crepúsculo dos Deuses*. Agosto/1875, ensaios com orquestra, durante a primeira quinzena e a partir da terceira semana, estudo detalhado da “mise en scène” e das seqüências cênicas.

Estes estudos são retomados em Junho/1876, iniciados pelos ensaios parciais com piano, com a orquestra e no palco, sendo finalizados com os ensaios gerais às vésperas da estréia do “Anel” em 13 de Agosto de 1876.

Reuniões preparatórias seguidas da produção efetiva das imagens sonoras que se tornam visíveis nas “interpretações-modelo” do “Teatro de Festivais”, construído conforme a concepção de Wagner de espaço acústico, para abrigar os efeitos impactantes e envolventes, provenientes da duplicação da capacidade sonora de uma orquestra que passa a ter 130 instrumentos, quando o número usual era de aproximadamente 50 a 60 integrantes.

Podemos recorrer à nossa memória auditiva e imaginar as diferenças entre as sensações acústicas produzidas pelos sons de uma orquestra clássica, que nos confirma com a sonoridade clara de seu discurso a sua e a nossa localização espacial. Já a orquestra romântica, ampliada em tamanho e possibilidades de volume e som desenvolvidos por novos instrumentos, fazendo-se ouvir em espaços maiores, exigência da expansão do público, vem alterar esta relação público e espaço acústico também expandido em suas capacidades físicas, envolvendo o espectador-ouvinte por todos os lados. Anula assim, a distância entre espectador e fonte sonora, preenchendo todo o espaço da sala. E Wagner transformou esta orquestra, usando para tanto a compreensão auditiva que possuía das possibilidades técnicas, timbrísticas e acústicas, de cada instrumento. Ao montar com seus recursos sonoros os diversos planos da narrativa visual, permite aos ouvidos explorar os múltiplos espaços encarregando-se de uni-los em sua significação. Como nos diz Theodor W. Adorno:

“ ... não existia uma arte de orquestração antes de Wagner”.⁵

Lang ao se referir aos movimentos de câmera e à iluminação colocou a necessidade de conhecer os instrumentos com os quais as histórias são contadas. Wagner ao desenvolver instrumentos, orquestra, espaço acústico, não o fez sem motivo. Necessitava deles para contar a sua história e neles achava-se concentrada grande parte dos papéis principais que deveriam ser representados fora do palco, confiados à orquestra e a cada músico. Estes, durante os ensaios, tomavam conhecimento do dito e feito na seqüência do roteiro, representando com seu instrumento ora como coadjuvantes, participando como efeito de conjunto, ora como protagonistas, que com seu contorno musical, sublinham o sentido de uma significação precisa. Imagens sonoras protagonizam o drama. Ao serem transpostas para o espaço cênico, determinam os elementos de base que compõem a história aí representada. Neste percurso entre espaço percebido pelo ouvido e espaço para ser visto na ação representada, a partitura permanece nas mãos dos assistentes de produção, geralmente oito, que em suas posições fixas e móveis a transformam em sinfonia visual.

“ ... Inútil dizer que estas importantes funções, cheias de responsabilidade, não poderiam ser executadas a não ser por músicos de uma seriedade impecável, dotados de sangue frio e capazes de iniciativa.”⁶

Uma produção coletiva e de múltiplos fazeres que envolve um enorme aparato técnico na realização do drama musical, obra criada como ato autônomo, pessoal, em sua forma inovadora. Wagner estabelece com o seu espetáculo, enquanto forma de arte total, uma diferenciação com o passado operístico, mesmo que seu conceito de drama, estivesse próximo do próprio sentido da ópera, produto também de muitas fontes, assim como com o seu “olhar sonoro” o aproxima da obra cinematográfica. No caso de Lang e “Os Nibelungos”, podemos dizer que apesar das múltiplas funções em que se divide o fazer cinematográfico, Lang reuniu sob sua direção os aspectos mais criativos de sua realização. Neste sentido, ou seja o criar como ato pessoal, tanto Wagner quanto Lang foram autorais.

Deixemos as ante-salas dos estúdios e voltemos a Siegfried.

Partindo do “Nibelungenlied”, *Canção dos Nibelungos*, poema épico de autor desconhecido, escrito por volta de 1200 e recorrendo ao drama musical *O Anel dos Nibelungos* de Richard Wagner, produzido entre 1848 e 1876, Fritz Lang produz sua obra fílmica (1923-1924) *Os Nibelungos*, constituída de duas partes: *A Morte de Siegfried* e *A Vingança de Kriemhild*.

O poema medieval conta a história de amor dos seus personagens: Siegfried, Brünnhilde, Gunther e sua irmã Kriemhild, que em equivocados casamentos, representam o drama que tem como força motriz o desenrolar do amor trágico. A ação alegórico-fantástica alterna em sua narrativa, seres sobrenaturais, humanos e subhumanos que em suas personificações míticas representam verdadeiras epopéias. Na tradução de Lang, o cinema, como um novo instrumento de comunicação, se encarrega de representar culturalmente o drama, tratando de, com seu fascínio, iniciar-nos nas verdades ocultas. A linguagem mítica da experiência fílmica desvenda-nos os ensinamentos que se escondem atrás dos mitos, com o potencial de grandeza do passado.

Wagner esboça o mito dos Nibelungos em 1848, época em que o “Niebulungenlied”, desfrutava de grande popularidade e entusiasmo pelo aspecto simbólico desempenhado na luta pela unificação alemã em 1840. Partiu deste poema e de inúmeras sagas alemãs, escandinavas e islandesas. Considerando o “Nibelungenlied” insuficiente, complementou-o. Acrescentou à tragédia heróica de Siegfried, os mitos dos deuses germânicos, criando um drama monumental onde se configura o início e o fim do mundo. O mundo dos deuses ressignifica o universo das paixões humanas no sentido de ampliá-lo e

formatá-lo esteticamente em suas contradições e singularidades. Amor e poder em sua potência bélica desencadeiam as mortes, renascimentos e acontecimentos cósmicos que acontecem entre os mundos divino e heróico.

Publicado em prosa com o título de “Der Nibelungen Mythus: Als Entwurf zu einem Drama”, *O Mito dos Nibelungos: Como Projeto de um Drama*, em 1848, traz o mito completo: o roubo do ouro; a construção do Walhala; amor e morte de Siegfried e Brünnhilde e a conseqüente suspensão da maldição colocada sobre o ouro. Wagner estabelece neste esboço uma distinção entre o que poderia ser considerado como pré-história e a ação efetiva do drama, que segundo ele tem início com a chegada de Siegfried ao solar dos Gibichungen. Posteriormente na versão redigida em verso com o título de “Siegfrieds Tod”, *A Morte de Siegfried*, esta distinção fica clara como uma forma de separar o mito dos deuses da tragédia heróica. O mito como evocação da tragédia encenada.

Mais tarde, em 1851, as dificuldades musicais e composicionais relativas à obra, já então desmembrada em duas partes, *Siegfried* e *A Morte de Siegfried*, fizeram com que Wagner expandisse a tragédia de Siegfried para as atuais quatro partes de *O Anel*, escrevendo os textos para a *Wakyria* e o *Ouro do Reno*.

No trecho de uma carta a Franz Liszt transcrito abaixo, Wagner fala da necessidade de ampliar o contexto para que os personagens adquirissem seu “*significado imenso e impressionante*”:

“ ... A clareza de exposição que isto deverá proporcionar – permitindo que tudo que no momento está sendo narrado tão extensamente seja suprimido completamente ou, no mínimo reduzido a alusões substanciais – haverá de me dar agora muito espaço para intensificar a abundância de associações até o grau mais excitante, ao passo que na versão anterior, semi épica, eu me vi obrigado a podar e enfraquecer tudo...”⁷

A apresentação do ciclo “Der Ring des Nibelungen” num espaço idealizado e construído para este fim, o “Festspielhaus”, Casa dos Festivais em Bayreuth, sela seu intento de celebração nacional.

Partindo da origem do mito nas suas utilizações e semelhanças, acompanharemos a reprodução do “Siegfrieds Tod”, *A Morte de Siegfried*, para a linguagem cinematográfica, na construção de seu diretor Fritz Lang.

Descortina-se o cenário. Uma caverna rochosa e a floresta que a circunda.

Plano geral e ao fundo, podemos perceber os contornos do Walhalla, o castelo dos deuses, não mencionado mas sugerindo pela imagem a presença das divindades, expectando com sua força simbólica o destino humano.

A câmera ao desvendar este plano promove a ligação entre o mundo fantástico dos deuses, mal definido nas sombras, e o dos homens. À paisagem é transferido todo o conteúdo dramático, sendo ela própria em seu aspecto árido bem definido e os contornos mal divisados do Walhalla, um fator dramático, capaz de explicitar e sintetizar a atmosfera do não visto, a célebre cena inicial do *Crepúsculo dos Deuses*, em que as três Nornas ao tecer o destino de deuses e homens, concentram neste mítico fazer, a idéia dramática central do drama wagneriano. Tratando-se de uma obra conhecida do repertório operístico, seu entendimento apesar da exclusão da cena mencionada, será possível pelo conhecimento anterior, do tema literário-dramático, da sua história escrita e encenada e também de outras representações visuais que participaram da educação da memória do espectador de ontem e de hoje, fazendo com que a tensão pretendida por Lang na abertura de seu espetáculo visual, seja apreendida nesta nova configuração estética. Os laços estabelecidos entre o Destino e a paisagem, integra-o na seqüência narrativa que se desenrolará a partir deste momento, projetando na tela a força inelutável da atuação do Destino na história contada em imagens mudas.

Lang reuniu no plano geral que abre o que poderemos chamar de 1^o Ato do seu drama visual, os leitmotives da cena reservada às Nornas.

A cena das tecelãs do Destino, é uma das duas partes em que se divide o Prólogo do *Crepúsculo*, que substitui o Prelúdio, usado por Wagner nas peças precedentes. Os motivos são ouvidos ao sabor do ritmo narrativo, compassado pelo movimento com que as Nornas tecem o fio do Destino : o de “Siegfried”; o das “Nornas”; o da “Anunciação do Destino”; o da “Urdidura do Destino”; o do “Crepúsculo dos Deuses”. Ao desaparecerem são acompanhadas pela orquestra que rememora o tema da “Anunciação do Destino”, seguido pelas trompas que executam o tema de “Siegfried”, como herói, ao mesmo tempo em que os clarinetes tocam o tema de “Brünnhilde”. Uma crescente tensão entre passado recontado e futuro previsto é imposta pelo movimento interior despertado pela mobilidade

das idéias, que expostas em suas múltiplas associações, permitem à nossa memória entrelaçar o passado e o futuro com o presente.

A paisagem condensa em seu espaço mítico o ritmo do destino trágico que imaginamos acontecer no desenrolar da trama dramática. Idealizada nos padrões adotados pelo cinema “expressionista” alemão, enquanto tratamento dado à representação da natureza, acolhe em sua vastidão as representações dos fios do Destino que conduzirão a história contada. A natureza modelada em cenário, cuidadosamente pensada e fabricada no estúdio, onde durante as filmagens se deixará iluminar, permitindo-se revelar em seus incontáveis significados.

Cabe aqui algumas observações sobre a formação de Fritz Lang que estudou arquitetura temporariamente e dedicou-se à pintura, tendo nesta área adquirido uma vasta experiência. Um processo de formação que Lang ao se aproximar do cinema, num primeiro momento como roteirista, traria para seus filmes, na construção de cenários monumentais e fabulosos.

Para Rudolf Kurtz:

*“Apenas quando o próprio diretor confecciona sua paisagem, consegue conferir-lhe uma alma e fazê-la desempenhar um papel ativo no drama.”*⁸

Dissemos que Lang transferiu para a paisagem todo o conteúdo dramático-musical da cena inicial do Crepúsculo dos Deuses. Isto porque cria ao desvendá-la, uma concepção visual específica, capaz de sugerir a música pictórica de Wagner neste prólogo, onde os sons transmitem não só os efeitos naturais em sua ilusão completa, como também a concepção essencialmente alegórica do drama representado.

Antes de entrarmos na caverna, salientamos que ao colocarmos a idealização do cenário inicial dentro dos parâmetros do cinema expressionista alemão, não queremos afirmar que Lang foi um cineasta expressionista. Pelo que se sabe ele não se reconhecia como tal, embora localizasse em seus filmes elementos da arte expressionista no que se refere à temática, tratamento plástico, interpretação, enfim traços expressionistas usados de forma não determinativa de um estilo típico. Várias eram as suas inspirações, e desenvolvia um estilo próprio ao adequá-las em função da história que iria narrar. Quanto à visível influência do fazer teatral de Max Reinhardt, falaremos no decorrer da projeção do filme em questão, por ser marcante em diversas passagens. Procedimentos e técnicas teatrais são

reaplicadas por Lang no cinema, com o cuidado habitual que dispensava a tudo que colocava em cena.

Voltemos ao filme.

No espaço lúgubre da caverna, um nibelungo trabalha na forja. Seu aspecto extremamente grotesco observado fixamente pela câmera, acentua o mistério que o envolve. A legenda o apresenta como Mime, o ferreiro e menciona Siegfried, seu pupilo real que entra na caverna causando um grande contraste entre o mundo da luz e o das sombras. Sua figura apolínea germanicamente caracterizada, marca definitivamente sua posição de mito-herói.

A ação se desenrola em torno da forja e da feitura de uma espada. Embora não saibamos sua história, recebe pela carga emblemática a ela atribuída durante a seqüência, sua legitimação: símbolo de força e supremacia. Siegfried ao pegá-la, reveste-se de sua até então suposta divindade, efeito captado pelo enquadramento dado à cena e que nos antecipa a sua decisão de partir, o que é confirmado pela aproximação do corcel branco, símbolo universalmente conhecido dos grandes conquistadores.

A sonoridade desta seqüência é construída a partir do conceito do ritmo marcado pelo martelar incessante sobre a bigorna, executado por Siegfried no processo de feitura da espada. A construção da seqüência parece-nos intencionalmente ralentada em função de mostrar-nos a densidade dos sentidos que recaem sobre a ação em curso, o que nos apresenta um paralelo com a idéia musical desenvolvida por Wagner para esta cena ao trazê-la da partitura para o palco.

O motivo conhecido como a “Canção da Forja”, caracterizado pelo seu ritmo persistente, acompanha o desempenho de Siegfried. Imprime à ação um ritmo gradativo o que faz com que a situação ocorra aos poucos, desenvolvendo-se entre dois novos motivos que surgem, também associados com a forja. Entre a movimentação cênica e a musical, somos impulsionados para um ponto futuro da narrativa dramática, o momento em que a espada está pronta, nas mãos do herói que a forjou, símbolo da confiança de Siegfried em sua própria força. O episódio chega ao seu termo e o efeito de consumação e triunfo pretendidos por Wagner é sonoramente representado pela transferência da tonalidade menor desenvolvida no motivo associado à forja, para a tonalidade maior, fazendo com que a

mudança de tonalidade coincida e sublinhe o significado dramático em sua expressão conclusiva.

O filme ao tornar visível os primeiros personagens envolvidos na história, busca-os em sua corporalidade no 1º Ato de *Siegfried*, cenas 1 e 3. É neste momento que Siegfried e Mime se revelam em suas características notáveis, contrapostas com extremo vigor em suas diferenças intransponíveis, através da caracterização musical expressa de forma realística pela orquestra wagneriana.

Pode-se dizer que ao mostrá-los em sua personificação fílmica, Lang dispõe habilmente do aparato técnico do cinema, de forma a nos fazer, de imediato, senti-los em sua materialidade e ouvi-los em surdina através de sua expressividade facial e gestual. A força rítmica e sonora destas imagens provêm não só da técnica de utilização da luz mas também do trabalho da câmera, que se transforma em poeta ao traduzir o roteiro em prosa no libreto “encenado”.

Siegfried e Mime enquanto personagens são representados no filme por atores. Não podemos, neste sentido, deixar de lembrar a permanência dos procedimentos teatrais no fazer cinematográfico, evocados nas técnicas desenvolvidas por Max Reinhardt nos espetáculos diários, variados a cada apresentação, em seu teatro berlinense. Não há dúvida de que o modo como Lang constrói seus personagens e seu drama, lembra muito as técnicas de Reinhardt, não sendo este um procedimento exclusivamente seu, já que a maioria dos cineastas alemães usaram-nas. O fato é que a maneira de utilização do claro-escuro, os inusitados mantos de luz, os contrastes entre luz e sombra adquiriram um novo sentido nas descobertas de Reinhardt, e não ficaram menos célebres em suas utilizações no cinema alemão. Ressaltamos porém que Lang o faz de maneira muito pessoal, o que o subtrai do comum realizado nos estúdios alemães da época.

Falamos de Siegfried e Mime que no drama wagneriano destacaram-se em suas caracterizações musicais nítidas e contrastantes, numa determinada cena. Esta cena ao ser transformada em seqüência cinematográfica deixa o palco e passa a ser exibida na tela. Lang em sua tradução fílmica não permite que suas personagens caiam no mutismo a que estão destinadas nesta transposição para o cinema mudo. Anima-as com um minucioso trabalho da câmera, dissecando-as com a fixidez com que as retêm em seu foco de visão, alternando um movimento que ora as aproxima ora as distancia, numa atmosfera de luz e

sombra capaz de criar a oposição entre os mundos aos quais pertencem. O contraste é acentuado pela maneira como Siegfried passa a receber iluminações repentinas que nos capta a atenção, tensionando-nos pela carga dramática com a qual é distinguido. Mesmo porque nestes momentos iluminados, Mime e o resto são mantidos na indefinição da escuridão. É como se nossos olhos comandados pelos motivos luminosos que passam a animar a cena, substituíssem nossos ouvidos que ao captar os leitmove, permitiram-nos acompanhar a montagem cênica-musical em suas múltiplas significações. Deixamos o ritmo das predisposições sonoras para seguir o ritmo da movimentação da luz, sem no entanto perder a atmosfera musical revelada por Lang em sua edição fílmica.

Siegfried e Mime, ao serem apresentados pelo intertítulo já nos parecem familiares. O texto projetado na tela vem apenas aumentar nossa experiência visual. Complementa a narração até aqui baseada em elementos visuais, que ao serem apresentados pelo código comunicativo do cinema mudo, tornam-se em suas possibilidades expressivas, compreensíveis aos nossos olhos e sentimento.

Uma nítida aproximação de duas estruturas artísticas sendo que o cinema buscava no teatro elementos que pudessem encantar o seu espectador, envolvendo-o em sua reeducação na nova cultura visual. Ao fazer aflorar neste espectador a sua memória teatral, cria os pontos de referência que possibilitam ao olho não só ver mas associar idéias, sintetizar consciência e imaginação, diante da nova técnica de representação das idéias e dos sentimentos da “obra de arte do futuro”. Mais do que uma aproximação estética se pensarmos na efetiva participação dos profissionais do teatro, diretores, atores, técnicos, na indústria do cinema, nela depositando sua bagagem teatral.

Ao acompanharmos dados da história do cinema alemão, em suas origens e posterior desenvolvimento, estaremos paralelamente constatando as estreitas relações e implicações com a indústria do teatro produzindo por volta de 1925, para trinta e dois teatros, só em Berlim, o que significa dizer que um enorme público passava diariamente por suas salas de apresentação. Um público que fatalmente seria dividido, não sem restrições, com as salas de projeção do cinema, abertas, em grande número, à medida que se desenvolve a indústria cinematográfica alemã e se fixa sobre sólidas bases comerciais.

Siegfried Kracauer a este respeito, faz a seguinte observação:

*“Muitas pessoas seduzidas pelo cinema nunca antes haviam assistido a espetáculos artísticos; outras foram atraídas do palco para a tela. Por volta de 1910, o teatro da cidade provincial de Hildesheim anunciou ter perdido cinquenta por cento do público que anteriormente freqüentava os lugares mais baratos.”*⁹

E nesta altura é apenas o começo, se pensarmos que existiam neste momento apenas obras esparsas e praticamente nenhum aparato técnico – comercial em sua distribuição. Kracauer relata-nos também o feito de Paul Davidson, um dos primeiros “empresários” de indústria cinematográfica alemã, que bem retrata esta inter-relação comercial entre teatro e cinema;

*“Ele liderou a Projektion – A. G. Union, que rapidamente se tornou proprietária de salas de cinema e começou a produzir filmes mesmo antes da guerra. Para impulsionar o cinema, Davidson fez contato com Max Reinhardt, o principal produtor teatral de Berlim e, em 1911/1912, participou da fundação de uma espécie de corporação destinada a regular as relações entre os produtores cinematográficos e os dramaturgos.”*¹⁰

E a indústria cinematográfica expande seu potencial na mesma proporção em que o seu produto é amplamente consumido e apreciado pelo grande público. Nos anos anteriores à guerra, sofisticados estúdios cinematográficos, aparelhados com paredes removíveis, o que possibilitava aliar o trabalho interno ao externo, já haviam sido construídos nas cercanias de Berlim. Estes grandes estúdios serviriam de base para a fundação da UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft) em 1917, fato que veio solidificar o enorme avanço atingido pela produção de filmes alemães, que durante a guerra foram objeto único de exibição, nas salas repletas que se multiplicavam pelo país.

A criação da UFA representa uma medida organizativa, tomada pelas autoridades do país. Seu aparecimento revela, num momento em que a influência negativa que os filmes antigermânicos, produzidos no exterior, tinha provocado em sua difusão, que o poder de sugestão exercido pelo cinema havia sido incontestavelmente admitido. Um veículo de massa disponibilizado à noção de “cultura para todos” e que provoca uma redefinição de público, sujeito não só ao grande poder de sugestão próprio a esta mídia quanto ao seu poder de alcance transnacional. Lembramos de Yehud Menuhin que ao tratar do assunto cinema, é claro que na pauta musical, observa:

“ ... Não acredito que seja necessário a todo apreciador de música subir as encostas da “Chaconne” de Bach, ou até se banhar em Rachmaninoff; no entanto, durante este século, os filmes mostraram que um público enorme pode se ligar a uma linguagem musical que não é diretamente popular.”¹¹

Cabia agora associar indústria e arte na feitura de um produto eficiente, no que diz respeito à arte, ao mercado e à técnica utilizada em sua realização. Isto significa um empreendimento que engloba recursos estatais e privados ligados ao setor financeiro e industrial, unidos na nova empresa cuja missão principal era funcionar como meio de comunicação da propaganda alemã, segundo diretrizes traçadas pelo governo. Antecipando-nos ao tempo, sem deixar no entanto a pauta musical, citamos a título de exemplo a passagem de autoria de Arnaldo Daraya Contier:

“Na Alemanha, sob Goebbels, procurou-se estabelecer uma série de normas a fim de regulamentar um tipo de música como sendo a mais verdadeira, ou seja a mais rigorosamente germânica. A esse regime interessavam obras de conotações nacional-populares, baseadas nos textos medievais ou nas canções românticas do século XIX. O nacional-socialismo recuperou o romantismo do século XIX tentando conceituar a música como um conjunto de sons matematicamente ordenados, sob o signo da razão e da representação científica do mundo. A ordem harmônica não deveria ser definida a partir da vontade divina, mas elaborada pelas leis da ciência, da vontade dos homens.”¹²

Além da propaganda explícita, a produção visava filmes cujo conteúdo divulgassem a cultura alemã e que servissem ao propósito pedagógico nacional. Esta potente estrutura permitiu não só a contratação de talentosos profissionais da área como a realização de um perfeito trabalho de estúdio, o que viria garantir o sucesso comercial almejado por qualquer companhia desse porte.

Após o final da Grande Guerra a UFA torna-se empresa privada, tendo de início que enfrentar o boicote internacional contra os filmes alemães e, dada esta dificuldade, ultrapassar as fronteiras nacionais ao comprar direitos em salas de exibição de outros países. Uma situação que gera uma potente infra estrutura em termos de produção e mercado, capaz de atrair um número cada vez maior de espectadores. As possíveis resistências ao novo meio de expressão estavam por fim eliminadas. E é este meio que conforme nos diz Kracauer, atrairá as energias criativas de jovens escritores e pintores

desejosos de expressar as suas idéias e anseios ao voltar da guerra, e Lang estava entre eles.

“ ... Para eles, a tela era mais do que um rico meio de possibilidades inexploradas; era um meio único de divulgar mensagens para as massas. É claro que produtores de cinema e os grandes executivos interfeririam em vôos tão altos, maquinando todos os tipos de compromisso. Mas, mesmo assim, esta efervescência do pós-guerra enriqueceu o cinema alemão com um conteúdo singular e uma linguagem própria.”¹³

Chegamos ao filme *A Morte de Siegfried* e podemos vê-lo no contexto da época de sua realização. Produzido em 1923/1924, período considerado áureo na produção cinematográfica alemã. Discute-se enquanto período, seu início e duração, assim como a sua denominação “cinema expressionista alemão”, nome com o qual entrou para a história o que pensamos não ser relevante, preferindo entrar no clima de vigor cultural, que instalou-se a este tempo, em função da fase de recuperação econômica e política vivida pela Alemanha. Parecia estar temporariamente estancada a crise política e amenizada a extrema pauperização da população. Junto ao otimismo reinante, a idéia de progresso e modernização com conseqüente impulso à pesquisa científica e às experiências artísticas marcam o aparecimento de movimentos culturais diversos que legam às artes plásticas, ao teatro, à literatura e ao cinema, as suas características.

A produção do filme *Os Nibelungos* é iniciada no “terrível ano” de 1923, momento em que a decomposição da situação econômica e social da Alemanha atinge o grau máximo de insuportabilidade, gerando os acontecimentos políticos e conseqüentes medidas econômicas que darão início à fase mais estável da República de Weimar (1924 a 1929). Pode-se dizer que o momento fazia-se oportuno para a realização de um projeto de grande espetáculo, no qual seria reconstruído em imagens movimentadas e “mudas” a história do mito germânico, representado por Siegfried. Uma história que traz em seu conteúdo poético-musical o que Heinrich Mann afirmou como: “*exclusivamente alemã e exclusivamente uma arte*”, ao comentar uma frase de Wagner sobre a obra: “*Se quiserdes, tereis agora uma arte alemã.*”¹⁴

Montada e dirigida originalmente por Wagner no estúdio de Bayreuth, para ser vista e ouvida a cada festival por um público restrito aos mil, duzentos e quarenta e quatro lugares dispostos na atmosfera mágica do “Festspielhaus”, retorna enquanto imagens

memoráveis aos tabladros dos estúdios da UFA, para serem captadas pela câmera de Lang, editadas e exibidas a um sem número de espectadores, que as verão magicamente, em incontáveis salas de projeção. E como cinema, movimenta e refaz a memória do drama resignificando-o em nossas lembranças, que adquirindo novos significados pode vir a reaparecer em outros momentos.

Dez anos se passam e *Os Nibelungos* em suas exibições continuadas desperta além da magia provocada por suas imagens, o germanismo nelas impresso o que rende a Lang a convocação feita por Goebbels para dirigir, dentro do projeto oficial nazista no campo da cultura, toda a produção do cinema alemão, fato que provoca sua fuga imediata para Paris de onde parte para a América. Não podemos deixar de mencionar que a memória musical do drama de Wagner compõe com suas sugestões sonoras a montagem do filme de Lang, bem como a sua alma germânica. Ao mesmo tempo permitimo-nos deixar apenas registrado, o que certamente mereceria ser discutido com maior profundidade, mas que significaria uma outra história: a ligação da obra musical de Wagner com o nazismo, representando tal fato apenas um trecho na trajetória das hostilidades que envolveram a obra wagneriana. Porém, é indiscutível que a admiração de A. Hitler pela obra de Wagner e a utilização dela feita pelo regime, como a encenação realizada no Congresso Nacional do Partido Nazista em Nuremberg do canto final de Sachs em *Os Mestre Cantores* e o comprometimento da imagem de Bayreuth, endossado pelos herdeiros do compositor em sua manifesta aproximação com o nazismo foram decisivos nas discussões que abordam a polêmica figura de Wagner e sua obra portentosa. Fechemos este breve parênteses com Contier:

*“ ... Alguns chamaram-no de socialista utópico, pois não lhe agradava prender-se a um determinado regime político. A palavra “política” em Wagner, simbolizava algo que se opunha ao amor. No entanto, com já vimos, o nacionalismo expresso por Wagner como ensaísta e poeta acabou sendo discutido como um discurso sobre a “nação alemã”, transformando-se, paulatinamente num pangermanismo. O sentido messiânico do projeto de Wagner transformou o teatro de Bayreuth num templo, tendo como mensageiro “perfeito” “Parsifal” e um agente político interessado em viabilizar o projeto: A. Hitler. ”*¹⁵

Do estúdio de Bayreuth, Lang traz o modo teatral do naturalismo romântico. Há pouco procuramos evocar os ensaios de Bayreuth nas ante-salas do estúdio. Agora, no estúdio, vemos os primeiros cenários do “Anel”, um espetáculo de paisagem; a natureza se estende do início ao fim do drama. Wagner é o idealizador, tendo como projetista Josef Hoffmann. Apesar da forma representativa convencional, a sugestão de uma visão romântica da natureza faz-se sentir, e a natureza é expressivamente colocada na palco integrando-se ao drama e a seus personagens que são interpretados de forma natural pelos atores-cantores.

Ao estudar os procedimentos de montagem utilizados por Wagner em seus dramas, Adolphe Appia ressalta a importância fundamental dada pelo poeta músico à forma exterior, ao que Appia denomina a “cultura do olho”. É neste contexto que a necessidade de expressão do texto-partitura deverá encontrar seu espaço de manifestação, sua forma representativa:

*“ ... o que o poeta tão maravilhosamente fez entender aos nossos ouvidos, ele deve poder também evocar aos nosso olhos...”*¹⁶

E Wagner assim o faz. Realiza suas intenções na cena de Bayreuth, construída para abrigar as bases representativas que sustentariam suas imagens sonoras movimentadas a cada espetáculo. Sintamos esta atmosfera cênica a partir da “pintura de paisagem” o que, a propósito, nos aproxima do que percebemos no início da projeção do filme de Lang quando nos deparamos com a paisagem produzida em estúdio e sua alma dramática. É com ela, a “pintura de paisagem”, que no palco se auto representa, que Wagner nos diz ter aprendido a “vestir a cena”, expandindo-a para além dos limites estreitos do palco. Para tanto, o “pintor de paisagens” na sua interpretação da natureza transfigura o campo da cena, ao produzir uma perfeita sensação de ilusão com suas telas:

*“A ele (o pintor de paisagens), a cena deve inteiramente a verdade artística: seu desenho, sua cor, o emprego que ele faz da luz provocando uma impressão tão viva e tão ardente, que obriga a natureza a servir à suprema intenção artística.”*¹⁷

A pintura cênica da paisagem e a arquitetura funcionam como elementos que não só colocam o ator dramático no ambiente físico do drama representado, como o envolve sugestivamente na atmosfera da cena em sua expressão dramática. Uma relação efetiva se estabelece entre paisagem e ator legitimando a intenção do dramaturgo de colocar

seu personagem em perfeita sintonia com o meio indicado para a ação. Em nossa proposta de sentir a atmosfera cênica não devemos nos esquecer de que ela foi montada sobre a partitura, e de que a música nela expressa, está estreitamente ligada ao drama que a realização cênica apresenta aos nossos olhos.

*“ ... a orquestra, este corpo vivo de harmonia infinitamente variada, é dada ao ator, como a fonte inesgotável de um elemento natural, de uma arte quase humana. ”*¹⁸

Tanto a técnica cenográfica como o “mise-en-scène” que passaram a constituir o “estilo de Bayreuth”, resistiram ao tempo recompondo a cada produção uma ideologia visual disponível sem alterações até 1930 aos espectadores que no palco viam e ouviam a história de Siegfried. Uma história, que em sua forma estética visual-auditiva, lhes dá uma viva impressão da memória do mito, fazendo-se entender em sua mensagem divulgadora da cultura nacional.

Numa transposição oportuna que não podemos considerar como mera adaptação, já que esta tradução da história de Siegfried para o cinema acontece num momento em que este não dispunha da possibilidade física de reprodução do som, essência do drama musical, Lang reconstrói a memória do mito trazendo-a do palco de Bayreuth para a tela, onde torna possível representar o som através das imagens. Uma produção técnico-cultural que obedece aos princípios da UFA, aos quais Lang se submeteu, no que diz respeito aos cenários que representam a natureza, criados e filmados em estúdio. A natureza é construída nos tablados do estúdio abrigando com seu caráter espetacular a trama dramática e seus personagens.

*“ ... a lua, as nuvens, os raios de sol são pintados no cenário e participam dos fluxos anímicos dos personagens... ”*¹⁹

Lang, o arquiteto-pintor, recria as paisagens de Bayreuth onde instala os atores que envolvidos por estes locais fantásticos interpretarão a história de Siegfried, trabalhada na chave alegórica do cinema mudo, salientando a idéia de regresso ao passado como símbolo nacional.

Voltemos à tela e a Siegfried, acompanhando-o ao sair da caverna.

Ao sair, Siegfried é detido pela narrativa de um ancião nibelungo, que, conforme a lenda posterior, conta da existência da princesa Kriemhild, irmã do rei Gunther da Borgonha, um reino distante. Entre a imagem vista e a imagem lida passamos

rapidamente para a imagem do castelo, com seus contornos poderosos expressos numa estilização expressionista, o que causa intenso contraste com a retomada do ambiente primitivo onde se desenrola a ação. A seqüência é finalizada num movimento de câmera que nos revela através da expressão de Siegfried a significação do relato, dando assim um acabamento narrativo à antecipação proposta.

Para a câmera um “insert” registrado e inserido na montagem. Para nós, espectadores, a imagem do castelo arremessa-nos para o campo da suspensão, ao mesmo tempo que nos tensiona em relação ao espaço previsto pela narrativa do ancião, aqui, apenas delineado em seu exterior majestoso. Uma imagem fugaz que movimenta nossa imaginação em sua tomada inconclusa, dirigindo nossa atenção para a ação e personagens que num momento posterior estarão locados no interior do castelo. O salto possível à técnica cinematográfica é magistralmente executado por Lang. Ele faz a incursão espaço-temporal não ignorando a continuidade na passagem de um a outro lugar, neste feito bem sucedido em que nos deixa entrever um novo mundo. Construído de forma monumental, expressa o gosto de Lang pela simetria ressaltada através dos enquadramentos, o que nos sugere a perfeita concordância do espaço arquitetônico com as portentosas figuras dos heróis épicos que aí transitarão. Nosso olhar é cativado por este local, que se faz em sua apresentação, inesquecível. Registra em nossa memória, o espaço onde a ação representada recuperará a emoção dos destinos imutáveis das personagens, que ao contar sua história visual, fazem-nos experimentá-las como nossas.

Desloquemos o castelo da tela para o palco. Ele lá está no *Crepúsculo dos Deuses*, na cena 1 do 1º Ato. É em seu interior que entramos após o longo interlúdio orquestral, ouvido a partir de um ponto determinado, com as cortinas fechadas, o que permite a mudança de cenário. Na audição do interlúdio que finaliza o Prólogo, onde vimos numa primeira parte a cena reservada às Nornas, seguida pela cena do adeus de Brünnhilde e Siegfried, acontecidas no espaço aberto do rochedo e a vastidão da paisagem que o circunda, vários motivos são percebidos em suas funções de reminiscência e antecipação. Passado, presente e futuro são divisados em suas superposições sonoras e trabalhados numa transição rítmica quase imperceptível. A música conduz nossos ouvidos e sentimentos, em suas variações dinâmicas e timbrísticas, deslocando-nos da alegria e luminosidade da cena encerrada pelas cortinas, para o imprevisível que se anuncia com um novo motivo, o de

Hagen, personagem que conduzirá a próxima cena. Como num “insert”, abrem-se as cortinas e vemos o interior do castelo dos Gibichungen, que representa para Wagner o local onde tem início a ação efetiva do drama, um divisor entre o mito dos deuses e a tragédia heróica, como vimos ao tratar das fontes utilizadas por Lang em sua tradução fílmica. Podemos imaginar que daí veio a intenção de Lang ao dotar este espaço dentro das possibilidades narrativas do cinema mudo, com a carga dramática e a eloquência da imagem muda, que imaginamos sentir ao vê-lo, e podemos dizer ouvi-lo.

Voltemos à tela que deixamos no momento em que a expressão de Siegfried nos revelou o significado do relato do ancião nibelungo, e em seguida ao castelo, como numa segunda cena do “1º Ato”, para nos familiarizarmos com o seu interior e personagens, aproximando-nos dos seus possíveis papéis na trama da história.

Nenhum intertítulo nesta seqüência, como se esta ausência intencional participasse da sua construção. Lang busca em elementos visuais conhecidos pela tradição, as imagens que, além de seu significado próprio, revestem-se de um caráter explicativo amparando-nos ao buscarmos o sentido pretendido pela narrativa.

Emoldurado por uma abertura circular, avistamos o pátio interno da fortificação por onde passa, em segundo plano o cortejo real. O primeiro é ocupado por uma coluna de soldados, que, de costas, impecavelmente alinhados em sua impessoalidade, criam com os elementos restantes uma das muitas configurações ornamentais usadas por Lang nesta produção e que lembra as estilizações decorativas do teatro de Max Reinhardt.

Lotte H. Eisner nos diz a propósito destas configurações monumentais próprias do espírito germânico, autenticadas enquanto aspecto estético nacional no filme de Lang, que a elas recorreu na composição dos “vastos afrescos” exigidos pelo tema da obra:

“Os numerosos figurantes são também totalmente desumanizados: por exemplo, a fila dos guerreiros dispostos em intervalos regulares, que se mantêm segundo um ritmo muito preciso, em posturas estritamente idênticas, com o escudo e a espada do lado; um ornamento em ziguezague desenhado nas armaduras forma uma superfície plana que mal parece recobrir corpos, e os capacetes de viseira fechada conferem a esses homens um aspecto impessoal. Pilares inalteráveis, eles se postam diante do cortejo dos reis e heróis como uma paliçada, conferindo aos planos uma certa profundidade, ao mesmo tempo que parecem barrar a visão.” ²⁰

O quadro perfeitamente adequado à tela, cede lugar a uma torre onde um enorme sino em movimento indica-nos o destino do cortejo: o templo, além de exercer o seu papel de imagem sugestiva do ponto de vista sonoro, imprime com seu movimento lento e compassado o ritmo necessário a esta apresentação inicial, que como numa ópera tem uma função mais explicativa, além de confirmar na solenidade do som que atribuímos aos sinos a abertura do drama heróico prestes a se desenrolar.

Entremos no templo. Livre de ícones, pinturas ou vitrais, aparece expandido pela profundidade alcançada com o seu piso geométrico. Cortado ao fundo pela linha reta do altar, envolto numa claridade “divina” filtrada pela única janela ogival, que limita o recinto. O templo enquanto espaço alegórico se coloca como monumento, remetendo-nos a outras referências históricas que associadas ao mito, revivifica-o, reforçando sua atemporalidade, ao mesmo tempo em que se antecipa enquanto espaço do drama.

Definido o espaço, a câmera busca Kriemhild que circulada por uma aura personifica o belo, o amável e volta rapidamente para Siegfried selando o destino de ambos.

Descobrimos no intertítulo que precede o retorno à caverna. onde Mime e Siegfried conversam, o verdadeiro caráter de Mime, personificação do mal, que ensina erradamente a Siegfried o caminho que deverá levá-lo a Kriemhild, forçando-o a passar pela floresta de Woden, intransponível para os mortais e, como se cerrassem as cortinas do palco, a tela vai se fechando, em máscara, em torno da figura de Siegfried a caminho.

Nas portas que se abriram na apresentação, a alusão ao espetáculo teatral que se reafirma posteriormente ao nos permitir distinguir, à maneira do drama wagneriano: um prólogo, condensado no plano geral da paisagem que, projetada por Lang numa intencional forma lírico-dramática, colocou-se como campo de sugestões para nossa evocação e memória; dois prelúdios traduzidos nos intertítulos e três atos.

Concentremos nossos olhos e ouvidos nos prelúdios, cujos sons são transportados para a comunicação gráfica dos intertítulos, um dos recursos específicos da linguagem utilizada no filme mudo, que em equilíbrio com as imagens em movimento, viabilizaram o cinema enquanto arte narrativa.

Ao tratar dos Prelúdios de Wagner, Lavignac nos diz:

“Nos Prelúdios, Wagner filósofo se dirige diretamente à alma pela música; ele os faz passar por uma maneira de preparação, que dispõe livremente, e isto sem nunca dar a estas peças instrumentais uma extensão excessiva.

A finalidade de um Prelúdio, sua razão de ser, é essencialmente a de preparar o espírito do espectador, de o colocar no estado de alma que o autor julga o mais conveniente para que ele sinta na sua plenitude a impressão dos fatos que vão compor o objeto do ato seguinte...”²¹

Ao falarmos anteriormente sobre o prelúdio de *Lohengrin* conduzidos pela pena e ouvidos de Charles Baudelaire, salientamos ter sido nesta obra que Wagner substituiu a Abertura tradicional da ópera por prelúdios que antecedem cada ato do drama. Podemos nos perguntar se o que levou o “poeta-músico” a descartar uma convenção legitimada pelo uso continuado no espetáculo operístico, foi o problema, já levantado há algum tempo, das relações musicais e dramáticas entre a Abertura e a obra que ela antecede, ou se ao substituí-la pelo Prelúdio pensava num programa mais amplo de estruturação dramática, viabilizando-o na sua proposta inovadora do drama musical. O certo é que ao fazê-lo e da forma como o fez, inscreveu a música expressa em seus prelúdios como meio de articulação da imaginação do espectador-ouvinte colocando-o no âmbito da ação e emoção da narrativa dramática, assim como na tela os intertítulos viriam inscrever valores rítmicos e plásticos na progressão fílmica.

Vejamos na tela o que imaginamos como se fossem os dois prelúdios transcritos nos planos destinados à leitura dos intertítulos. No primeiro, já visto, dividido em dois planos, tomamos conhecimento da temporalidade e da dimensão dramático-heróica do drama a ser narrado, movimentando nossa imaginação em direção ao mundo mítico e épico circunscrito pelo sentido apreendido na palavra lida e que vai provocar um entrelaçamento com as imagens que serão vistas posteriormente. No segundo prelúdio que antecede o último ato, a síntese trágica que homologa o drama, encaminha-nos para o irreversível tensionando-nos, ao modo de uma cadencia musical, à sua resolução e conseqüente repouso.

Como ainda não assistimos ao 3^o Ato, transcrevemos aqui o intertítulo ao qual nos referimos acima:

A rainha da Borgonha está morta.

Voltemos ao 1º Ato onde Lang nos apresenta as personagens centrais do drama ambientadas em seus espaços delimitados, que se opõem. A tensão fica assim estabelecida entre os dois mundos que se confrontarão. Observemos os intertítulos. Aparecem raramente durante esta exposição e integração entre espaço fílmico e personagens, mas são instigantes no sentido de ampliar nossa expectativa visual, deixando a nosso encargo a leitura alegórica que faremos ao sabor de imagens, que intencionalmente colocadas, evocam o mito dos deuses. Algumas delas são inesquecíveis: a do Walhala; a da espada que parece acrescida em seu peso pela carga emblemática a ela atribuída durante a seqüência de sua feitura e a inegável divindade atribuída a Siegfried em sua personificação cinematográfica. Todas elas e cada uma em particular se apresentam revestidas de um forte caráter simbólico, que em nossa memória encontram seu significado e possível procedência: a tradição cultural alemã. Em Bayreuth e em Berlim, no palco e na tela, as intenções se identificam. Wagner e Lang trabalham suas obras tendo o mito como evocação da tragédia encenada e filmada.

Passemos ao final do 2º Ato, na tela, momento em que os intertítulos dão ao narrador maior liberdade em sua narrativa. Como também sucede no drama musical, a esta altura da apresentação o espectador já foi captado e um ritmo mais ousado na montagem dos quadros e intertítulos passa a comandar a organização seqüencial das imagens vistas e imagens lidas, imprimindo um “crescendo” na ação dramática e nas emoções que superpomos aos eventos. Um “andamento” que se manterá até o final da projeção e que é condizente com a intensidade emocional das imagens em movimento ao nos contar a história de Siegfried.

Podemos perceber que para Lang os intertítulos enquanto elemento de montagem e, porque não, enquanto componente sonoro, participavam do conjunto da obra. Para obter este resultado, os recursos usados eram criativos. Do desenho à trucagem, passando da ausência total de destaque para a animação intencional aplicada ao intertítulo com o intuito de dinamizar sua participação na ação. Em qualquer uma das formas utilizadas por Lang, nota-se a clara função rítmica que os textos projetam nas seqüências às quais são colados, não como um acompanhamento mas como trilha, se pensarmos na sugestão sonora apoiada no ritmo que impõem à imagem e seu desenvolvimento no tempo. E pensar na sugestão sonora leva-nos a Wagner que ao compor suas imagens cênicas

dimensionava-as em sua duração e seqüência pela música deixando-as seguir o ritmo e a intensidade das predisposições sonoras, como vimos ao tratar de seus manuais de representação.

É possível afirmar que a acentuação do ritmo com que Lang marca gradativamente a narrativa fílmica do drama através do uso dos intertítulos, investe-os das possibilidades da linguagem musical wagneriana, no que se refere à continuidade das cenas-sequências, em sua unidade dramática. Os intertítulos estariam assim inseridos na pauta sonora da linguagem do cinema mudo. Na sua leitura, os timbres da orquestra que compõem as imagens vistas evitam a possibilidade de ruptura da “melodia infinita” que movimentava o drama visual.

Até o ponto em que nos encontramos, o que vimos permitiu-nos registrar a singularidade do trabalho de Lang e que abrangerá a projeção numa estética característica a todas as suas obras. Ao usar o código comunicativo e expressivo da linguagem do cinema mudo, sublinha a essência dramática da história de Siegfried atento aos múltiplos procedimentos necessários à produção fílmica. As imagens que interpretam a narração dramático-musical em sua nova expressão, revestem-se das possibilidades técnicas disponibilizadas pelo fazer cinematográfico sob a “regência” de seu exigente diretor, que curiosamente nos diz:

“Devo dizer inicialmente que sou um visual.

Recebo minhas impressões somente pelos olhos e – o que sempre lamentei – jamais ou muito raramente pelo ouvido. Eu amo os cantos populares, mas dez cavalos não conseguiriam me forçar a um concerto ou uma ópera.” ²²

Uma afirmação reiterada em outras ocasiões em que se tratou da vida do diretor e que deixa claro não ser a música “clássica” um elemento inspirador no seu processo criativo. Em termos de música como acompanhamento no período do cinema mudo e, posteriormente trilha sonora, Lang recorria a opiniões externas, o que o levava muitas vezes a optar em usá-la, a música, moderadamente ou mesmo não incluí-la em situações nas quais sua presença seria, do ponto de vista convencional, imprescindível.

Talvez, a ausência da predisposição musical como elemento sensível na sua tradução do drama de Siegfried, já culturalmente difundido em sua memória sonora, tenha salientado as qualidades do dramaturgo Lang, conhecida pelos seus colaboradores como

uma constante em seus métodos de trabalho. Daí o intenso trabalho que dispensava ao roteiro, ao avaliar cada detalhe, tendo na ação o “motivo condutor” do filme, ao determinar os enquadramentos, decupagem e os outros processos inclusive a utilização da música, o que faz com que todas as partes se correspondam, para formar uma única forma de expressão. Na ênfase dada à ação em sua função condutora do drama, a função atuante do olho passa a ser a condição da compreensão dos sentidos e significados que se realizam em sua projeção, momento em que nossa imaginação é transportada num permanente exercício de interpretação e evocação.

Para Lotte Eisner:

*Em nenhum lugar percebemos a profunda lógica de Lang tão claramente que nas escolhas de enquadramento, estreitamente ligadas à progressão da ação: Escrever com a câmera.”*²³

Das ações musicais visualizadas de Wagner, passamos às ações visuais de Lang que se fazem musicais em seu desenvolvimento tempo-espacial, permeado de referências sonoras perfeitamente “audíveis” ao serem projetadas ou mesmo apenas sugeridas.

Passemos ao 2º Ato. Lang faz uma síntese dos acontecimentos ligados ao herói, amparado por passagens do drama wagneriano as quais não procura justificar, deixando-as como um reforço narrativo que adensa o significado do destino de Siegfried, ressaltado em seus traços de bravura, pureza e inocência, contrapondo-os às forças do mal.

De início a travessia da floresta. Surpreende-nos a forma como nos é mostrada. Troncos sem copa ou céu numa composição de paralelismo combinada à beleza natural, que se transforma num “close” expressivo do percurso de Siegfried. Sem dúvida estamos, como na paisagem que marcou o início do filme, diante de seu uso como “fator dramático”, fazendo-se ao se mostrar na tela, um quadro que se agrega ao movimento tensional da cena; Siegfried a caminho de seu destino inexorável, circula pela natureza artificial em sua reminiscência pictórica.

“O pintor que subsiste em Lang procura com suas paisagens artificiais, reanimar quadros célebres. A ninfa que cavalga um unicórnio entre os troncos escuros da floresta (quadro célebre de Arnold Böcklin) é o modelo exato de que Lang se serviu para mostrar Siegfried atravessando a floresta em seu corcel branco: os projetores estendem um

*manto luminoso sobre os troncos de árvores, entre os quais se elevam névoas que se esfumam numa esteira de irradiações filtradas.”*²⁴

Ao instalar Siegfried entre os troncos, Lang usa sua sensibilidade pictórica, fazendo-o de forma a complementar o espaço transformando-o num ponto de referencia ornamental. Se interrompermos a projeção neste momento, vemo-nos diante de um plano estático, um quadro. Continuemos o procedimento e podemos observá-los continuamente. Quadro após quadro como numa galeria infindável que percorrêssemos movimentando nosso corpo e olhar ao sabor do ritmo de nossa memória e imaginação, o que comporta “pausas” e “crescendos” deliberados.

Voltemos ao filme. Apenas nosso olhar acompanha a progressão dos quadros determinada pelo ritmo da montagem. Sem que possamos impor nosso andamento, seguimos o ritmo pretendido por Lang, que condiz com a lentidão épica da história de Siegfried. Parece sugerir-nos um “ralentando” providencial na narrativa fílmica, dando-nos o tempo necessário para entrarmos no espaço da floresta. Um espaço que no palco foi-nos aberto pela música. Wagner ao caracterizá-lo na partitura, trecho conhecido como “Murmúrios da Floresta”, na cena 2 do 2º Ato, de *Siegfried*, apresenta-nos o plano fixo do cenário da floresta sob o signo da música. Ouvimos e acompanhamos os sons contemplando o espaço que se transforma em “placa de ressonância da música”, e que ritmado em suas possibilidades acústicas-visuais, consegue incluir-nos em sua atmosfera.

Entramos na floresta e sentimos sua dimensão grandiosa e trágica, acentuada pela presença de Siegfried. No palco, os “Murmúrios da Floresta” em sua sonoridade convincente determinaram a qualidade da cena e de seu desenvolvimento dramático. Na tela, Lang transpõe para o “ritmo” impresso nas imagens, acentuado pela “cadência” obtida no jogo que faz com o claro-escuro, a música que conduz a seqüência ao seu final.

Aparece Fafner, o dragão. Confirmação de que a tela pode comportar fenômenos imaginários, representar mundos fantásticos com suas possibilidades de abarcar em sua profundidade ilimitada as mais estranhas composições entre natural e artificial, realidade e cenário. Um projeto de grande espetáculo, como o foi a encenação do Anel em Bayreuth e que traz na concepção de seu programa, a memória da narrativa visual definida pela tradição teatral, enquanto necessidade de encantamento.

Wagner faz uso das possibilidades técnicas expressivas, em parte disponibilizadas pela representação cênica de seu tempo. Cria, no entanto, os recursos inovadores necessários a materialização do mito concebido essencialmente como alegoria, o que justifica o simbolismo por ele utilizado ao nos apresentar deuses e dragões, representações dramáticas que são, de vícios e virtudes da sociedade burguesa, projetados no palco.

Para Fafner, o gigante tolo e ambicioso que deliberadamente se transforma em dragão para guardar a sua conquista, o Tesouro dos Nibelungen, Wagner reserva o som grave das tubas²⁵, que expressam o motivo condutor ao anunciar sua aparição. As tubas que executam o tema, são as “tubas wagnerianas”.²⁶ Aparecem como uma das inovações do músico em sua busca permanente no sentido de ampliar os recursos sonoros da orquestra, necessidade que, segundo ele, advinha do fato de ver o assunto com o “olhar do músico”, o que não deslocava sua visão de conjunto:

*“... eu via claramente a necessidade de me ocupar do instrumento artístico pelo qual eu pudesse comunicar fielmente o que eu tinha a dizer e que pudesse materializar minha obra. Este instrumento, é o teatro, ou melhor, a arte da interpretação teatral...”*²⁷

E, é na nova voz, que por sinal expressa maior peso em sua sonoridade rouca, que as tubas inusitadas de Wagner simbolizam a estranheza da presença pesada e desajeitada do monstro no palco, onde aparece a princípio envolto na sombra, fazendo-se ver apenas como uma massa inquietante. Na atmosfera sonora e visual sugeridas, nossa imaginação estará livre para acompanhar o fantástico sem grandes sobressaltos.

Adolphe Appia em suas notas sobre a “mise en scène” para o *Anel* fala-nos desta passagem:

*“Fafner, como aparição decorativa não pode ser ridícula ou indigna de um espetáculo do porte do “Anel; é preciso portanto encontrar um procedimento pelo qual se apresente ao público uma forma vaga, incontrolável, tanto por sua composição como pela iluminação na qual ela se move, e atenuar o mais possível a impessoalidade da máquina, confiando ao representante de Fafner a cabeça do monstro (é evidente que somente o ator pode dar aos movimentos das mandíbulas a precisão indispensável à declamação).”*²⁸

O decorativo fantástico na representação fílmica corre na tela o mesmo risco que na sua representação cênica; o de resvalar para o ridículo. Mas Lang encontra o seu

procedimento, apesar de não contar com a sugestão sonora. Numa passagem brusca entre o intertítulo que anuncia e a imagem reveladora, coloca-nos sem pausa reflexiva diante do monstro. Salienta-o em toda a sua fantasmagoria, ao emoldurá-lo sem reservas no quadro que preenche a tela com todos os detalhes figurativos que legitimam a chave do pitoresco com que a seqüência será tratada, o que não elimina, ao que nos parece, uma certa veia cômica que ressalta o relevo da desmedida figura. Fafner, o dragão, é habilmente retirado do contexto ornamental para transitar em nosso imaginário subjugado e dirigido pela sugestão visual. Toda a seqüência é tratada numa sintonia propositalmente irreal, desde as proporções até a atitude passiva do monstro diante do herói que ao bramir a espada e desfechar o golpe fatal parece surpreso com a sua própria coragem. O potencial expressivo fica reservado para o resultado do feito, quando Siegfried descobre suas novas possibilidades ao se banhar no sangue do dragão: ganhar a sua invulnerabilidade, parcializada pela queda de uma folha de limeira sobre o ombro esquerdo, e entender a linguagem dos pássaros.

Na caracterização do herói na tela em sua postura de majestosa inconsciência diante das ações realizadas, a permanência da música de Wagner que assim o descreveu no palco. Na manipulação da iluminação dirigida por Wagner, quando opõe à sensação de frescor e repouso expressa pela música, uma outra sensação de luz e calor, no raio de sol que passa pela densa folhagem e cai diretamente sobre Siegfried, uma antecipação da “obra de arte do futuro”, o cinema. Wagner buscou em seus procedimentos inovadores o que anteriormente mencionamos como a afinidade entre música e luz, criando novas possibilidades em suas utilizações associadas às imagens cênicas. Uma prática que, por assim dizer, dava à luz uma sugestão sonora que, na tentativa de representar o som no cinema “mudo”, será amplamente utilizada enquanto aparato técnico, tornando-se parte de sua linguagem específica, capaz de fazer com que o filme fale por si mesmo.

Paul Wagener ao falar sobre “as possibilidades artísticas do cinema” nos diz:

*“A luz e a escuridão desempenham no cinema o papel do ritmo e da cadência na música.”*²⁹

O que nos faz pensar em relação ao cuidado com que Lang tratava os efeitos de luz, na sonoridade pretendida em sua utilização. Talvez pelo mesmo motivo Lotte Eisner

considere ao falar de *Metrópolis*, filme mudo de Lang, “*a ruidosa orquestração visual*”³⁰ que “acompanha” sua projeção.

Continuemos. Na tela.

Um menestrel que canta a glória do herói-deus transporta-nos para o interior do castelo de Borgonha, aproximando-nos das personagens até então apenas sugeridas pelo cortejo dirigindo-se ao templo. O rei, a figura emblemática do falcão, a figura hostil de Hagen, a família real, os lacaios e o espaço monumental, configurados num quadro equilibrado entre a composição e a força emocional das figuras que o compõe, registram um forte apelo visual calcado na cenografia em seu emprego dramático.

Retorno imediato ao cenário da ação. A floresta e sua permanente névoa. Siegfried continua seu percurso mágico pelo mundo das sombras, realizando sua última façanha. Elimina, numa luta traiçoeira, Alberich, o rei dos Nibelungos, ali presente na expectativa de recuperar o tesouro guardado por Fafner, originário do roubo do ouro do Reno, no qual se encontram o “anel” e o “Tarnhelm”, elmo miraculoso que possibilita ao seu portador assumir qualquer forma ou mesmo tornar-se invisível. Lang faz aqui uma alusão à origem do drama, o roubo do ouro às filhas do Reno e sua conseqüente maldição agora transferida a Siegfried.

Como uma pausa providencial no tempo das ações heróicas e enobrecedoras, passamos para um plano geral descortinando um quadro que nos coloca frente ao espaço aberto, livres da opressão do mundo misterioso dominante até este momento. Lang e a sua capacidade na reelaboração pictórica, abrem-nos um campo com um tempo justo em sua exposição, para abrigar o repouso necessário às nossas emoções, antes de instigá-las com o ritmo intenso que será impresso nas ações subseqüentes. É nesta predisposição que vemos no canto esquerdo da tela apenas o recorte de um torreão dominando o céu sem horizonte, sobre o qual um arauto anuncia a chegada de Siegfried, marcando “sonoramente” a divindade do herói.

No interior, grande expectativa após o comunicado da chegada de Siegfried. Uma perceptível mudança no ritmo dos acontecimentos. Imagens lidas e imagens vistas se sobrepõem criando o sentido momentâneo e a tensão do porvir. Hagen, o tio sinistro, alerta o rei Gunther do perigo representado pela presença iluminada do herói. Abaixa-se a ponte levadiça, luminosa em seu movimento cadenciado. Abrem-se grandes portões. Siegfried

entra seguido pelo seu séquito, doze reis vencidos e a câmara volta ao interior para, em contemplação, registrar a arquitetura monumental, destacando em seu movimento detalhes que se particularizam em nossa observação: a ornamentação geométrica dos frisos; a estilização do amplo espaço e das vestimentas, tudo com muita luz e perfeito controle de todos os elementos da encenação.

Em seguida, intertítulos e cenas são acelerados pela sensação da dinâmica da passagem do tempo, efeito percebido na intensificação dramática da narrativa.

Acompanhemos.

Kriemhild é avisada em seus aposentos por Ute, sua mãe, da chegada tão esperada do herói. Intertítulo e um “close-up” no rosto de Kriemhild isolando-a por instantes do espaço, redimensionando o seu papel na trama dramática ao mesmo tempo que nos aproxima de suas emoções, intenções e pensamentos. O “close” é fechado em máscara, usada como recurso conclusivo: a inegável participação de Kriemhild no destino de Siegfried, que neste momento entra no salão. Após breve apresentação ele coloca o seu desejo de se casar com Kriemhild. Hagen faz sua interferência cerceadora, impondo como condição a Siegfried, sua participação no plano de conquista de Brunhilde, a rainha da Islândia, para Gunther. Siegfried enfurecido afirma sua superioridade:

És presunçoso Sr. Hagen. Tenho por vassalos doze reis, mas nenhum homem sou, nem vassalo.

A fatalidade até aqui trabalhada num processo narrativo cheio de insinuações, permitiu-nos acompanhar Siegfried sempre impulsionado por um único foco de ação, colada ao destino imperioso em seu cumprimento inevitável. E, ei-lo, representado no conteúdo da taça que Kriemhild traz em suas mãos. Um grande tumulto precede a sua entrada. Aproxima-se de Siegfried e oferece-lhe a taça em sinal de boas vindas. Ele bebe e capitula diante do amor numa atitude única de perplexidade. Devolve a taça a Kriemhild que se retira. O que se segue: o herói sela o pacto com Gunther, observado pela nefasta figura de Hagen, cuja presença marca o ato de traição e sua intervenção na ordem implacável dos fatos que vão levar a um desfecho trágico. Fecham-se, em máscara, as cortinas.

Toda a estrutura do cinema mudo enquanto arte dramática é usada nesta seqüência final: o acentuado caráter episódico que a destaca da narrativa; a intencional teatralização da representação evidenciando a simbologia gestual e a expressividade do

ator; a interação entre o espaço delimitado pelo enquadramento e as personagens emprestando emoção e autenticidade à cena, representam alguns dos recursos utilizados por Lang para colocar esta cena como a chave conclusiva da inexorabilidade do destino de Siegfried, selado pelo ritual da taça.

Lang “rege” seus instrumentos “mudos” dentro das possibilidades de comunicação da arte do cinema, ao interpretar a sua melodia inscrita na partitura visual. Na sua construção imprimiu os diversos tons e ritmos montados conforme as regras de condução “rítmico-melódicas” que caracterizam as sensações de repouso, afastamento e tensão, que serão reconhecidas em suas múltiplas variantes e combinações, fazendo-se suscetíveis de ser compreendidas em sua linguagem inconfundível. Perceptível aos nossos olhos, despertam em nossos ouvidos a sugestão sonora, tomando-nos por inteiro ao nos colocar no campo afetivo de sua realização.

Na cuidadosa elaboração dramática que Lang dispensa às últimas seqüências vistas, podemos perceber sua intenção de registrar em sua tradução os pontos centrais que marcaram para Wagner o início da ação efetiva do drama. Não nos parece entretanto ser uma deliberação no sentido de trazer a ópera para o cinema, enquanto mito e capaz de reproduzi-la mas, de dar à sua obra a dimensão que a fará inesquecível, ao se tornar visível como produto de uma nova cultura visual.

As ações escolhidas para compor a idéia dramática central da narrativa fílmica pertencem às duas primeiras cenas do 1º Ato, do *Crepúsculo dos Deuses*, que sozinho, requer duas horas para sua apresentação. Um dado significativo se quisermos pensar nos procedimentos que motivaram roteirista e diretor em suas opções, como também no grau de independência, proporcionado pela extensão do texto poético-musical, com que puderam realizar cortes e acréscimos ao compor a narrativa de imagens fílmicas.

Da expressão dada a estas cenas por Wagner, o dramaturgo e o músico, Ernest Newman bem as coloca:

*“ ... vemo-lo agora definir as personagens com o mínimo de notas, às vezes numa única. Dar novas e sutilíssimas significações aos velhos temas mediante ligeiras mudanças de harmonia, assim como combiná-los de tal modo, que por si sós, contam uma história ou pintam uma cena.”*³¹

Passemos ao 3º Ato, o último. Na tela:

Certo dia, na distante Islândia, a rainha Brünnhilde quis saber o futuro.

No intertítulo-pretúdio nossa imaginação é capturada e direcionada para o futuro, antecipado e fortalecido no texto que inscreve o sentido temporal em sua dimensão dramática, no discurso que se inicia. Participantes que fomos, até este momento, do mundo particular do espetáculo, não nos é negada a faculdade de chegar antes à cena.

Uma sensação análoga à produzida pelos “leitmotives” que acompanharam a ação no palco, em sua transição da segunda para a terceira cena, no 1º Ato do *Crepúsculo dos Deuses*, quando Siegfried e Gunther deixam a cena para se colocarem a caminho, indo ao encontro de Brünnhilde:

*“Nós, colocados sobre as asas da sinfonia, nós os precedemos; no desenvolvimento do mesmo interlúdio orquestral, nós somos reconduzidos, antes de todos, à frente de Brünnhilde, pelo seu próprio “leitmotif”, seguido de outros a ela relacionados como “A Saudação ao Mundo”, entremeado pela ameaça de “A Maldição”, “Trabalho de Destruição” e do “Anel”, que ela possui ainda.”*³²

E Lang nos apresenta Brünnhilde, a rainha da Islândia personificada de mulher guerreira. Sua alma intrépida, expressa na fisionomia dura, e sua força no vestuário guerreiro medieval estilizado, nos conduzem à sua identidade mítica: uma das nove Walkyrias, filhas de Wotan e Erda, a deusa da terra. No drama original a função das walkyrias era transportar para o Walhalha, os corpos dos heróis mortos, para que, reanimados, pudessem proteger os deuses ameaçados. O mito dos deuses como evocação da tragédia apóia o drama. Sublinha com sua presença a força dramática que Lang expressa em sua construção minuciosa, atento aos mínimos elementos simbólicos nas suas possíveis associações, tal qual Wagner faz com seus motivos melódicos. Simultaneidade, antecipação e recordação expressos em sua simbologia sonora e visual e que fazem o drama no palco e na tela caminhar, apontando novos caminhos de apreensão dos aspectos enfocados na ação.

Numa antecipação involuntária imposta pelo assunto levantado, ouçamos o que Lang nos diz a respeito dos símbolos exemplificados através de uma cena ainda não vista:

“Na Alemanha, trabalhávamos com símbolos. Um símbolo tem de explicar alguma coisa. Por exemplo, em “Die Nibelungen” o amante e a amada estão sentados sob uma árvore que floresce, há muitíssimas flores. (Não se esqueça de que todo alemão

conhece a saga dos nibelungos tão bem como uma criança americana conhece o fim de Custer. Os amantes estão condenados, todo mundo sabe disso.) Bem, depois que deixam a árvore, a moça olha da sua janela e, de repente, as flores esmaecem e no lugar aparece uma caveira. É um símbolo para mostrar que há perigo adiante, é uma antecipação.”³³

Podemos também ressaltar o caráter idílico na representação e detalhes cenográficos. O banco sob a árvore florida, o casal transfigurado pelo amor, a luminosidade e o lento movimento da câmera, o que muda o registro da seqüência fazendo-a transcorrer numa atmosfera lírica. A singularidade da inclusão não deixa de marcar simbolicamente a narrativa, como se nela imprimisse o “caráter romântico alemão”, que Lang disse existir em seu “período alemão”.

Continuemos no futuro que se faz presente, ao nos apresentar na tela a confirmação de chegada de Siegfried e Gunther, colocando-nos diante da atitude hostil de Brünnhilde diante do fato. Retorno ao exterior, onde vemos a intransponível barreira de fogo que cerca o castelo, alusão do deus do fogo, Loge, da versão wagneriana, extinta magicamente diante de Siegfried, que entra e informa a rainha das intenções de Gunther: casar-se com ela. Apesar de sua força presumivelmente divina, Brünnhilde nada pode fazer para deter a mão do destino a não ser interpor restrições na forma de provas para comprovar a força do pretendente. Vencida nas provas que se realizam com a interferência invisível de Siegfried e seu “Tarnhelm”, o elmo mágico, Brünnhilde rende-se ao destino, partindo para a Borgonha.

Lang não altera o ritmo. Episódios e intertítulos são montados segundo rigorosas indicações de andamento impostas pela estrutura dramática ao discurso visual, que transcorre sem refluxo no contínuo “crescendo”.

Vemos a chegada vitoriosa de Gunther, Siegfried e Brünnhilde. A apoteótica formação dos “guerreiros coluna” nas escadarias do templo, sinaliza a importância do matrimônio duplo prestes a se realizar. E o sino, que nos apresentou a corte de Borgonha no 1º Ato, volta a tocar visualizado num plano próximo, o que lhe confere autenticidade enquanto fonte sonora, estabilizando sua imagem numa instância divina. Lang expressa nesta passagem a necessidade de transpor para a tela o som, e o faz. A aproximação do objeto sonoro, um movimento visual, busca sua correspondência com o movimento sonoro, associando-os e o efeito fica por conta de nossa memória visual e auditiva. Podemos ouvir

os sinos assim como nesta passagem no palco, em que pompa e destino trágico se confundem, pudemos ouvir um câro, o primeiro e único na tetralogia. Teria também Wagner sentido necessidade de sublinhá-la com uma sonoridade diferenciada? O certo é que nossos ouvidos registram uma distinção singular, habituados que estavam às vozes simples, despertando nossa emoção para um sentido que vai além dos eventos apresentados.

Um breve “ralentando” na sucessão das imagens na tela, dilui a tensão acumulada pela imposição rítmica, num expressivo quadro da lua que entra no tempo interior do castelo. Hagen aí está e engendra um pacto de irmandade, que força Siegfried a usar novamente o “Tarnhelm” na conquista de Brünnhilde, fazendo-se passar por Gunther. Da luta entre ambos, fica em poder de Siegfried, um bracelete da rainha guardado displicentemente por ele antes de se dirigir aos aposentos de Kriemhild.

A próxima seqüência iniciada pela chegada do tesouro de Siegfried, recolhido na caverna de Fafner, estabelece um grande burburinho no reino. Siegfried aproxima-se e encarna a personificação da bondade ao distribuir parte dele entre os vassallos. O seu gesto provoca ira e inveja em Hagen e ciúmes em Brünnhilde que assistem a cena à distância. Kriemhild vem ao encontro de Siegfried usando o bracelete de Brünnhilde, encontrado entre suas vestes, o que leva o incauto herói a revelar a trama, relativa a Brünnhilde e Gunther sem deixar de pedir, ao final, segredo absoluto. Esta cena passa-se sob a árvore florida, antecipada ao falarmos sobre os símbolos. A narrativa é deslocada pela evocação do acontecimento central no drama musical, a maldição que envolve o ouro do Reno, que neste momento paira sobre Siegfried e sugere a direção dos acontecimentos rumo ao desfecho trágico.

Este redirecionamento faz com que a figura de Siegfried seja caracterizada de tal forma por Lang em sua representação fílmica, que parece-nos vê-la em sua essência mais íntima, sobrepondo-se às demais. O “toque do diretor” que torna a personagem inesquecível, parece-nos aqui não tão ligado à memória do drama musical quanto à sensibilidade de Lang em relação ao fato de saber ser o público educado pela divulgação teatral e literária da lenda, o que significa que apresentar Siegfried de outra forma, talvez mais verdadeira, representaria uma possibilidade de contrariar as expectativas pré-estabelecidas. O diretor nos diz que ao fazer “Die Nibelungen”, sabia não poder alterá-lo

em suas características mais relevantes por se tratar de uma saga alemã, e como tal parte integrante da memória nacional.

Lembremo-nos que a tragédia heróica da morte de Siegfried representa a inspiração que levou Wagner a desenvolver a tetralogia. E torná-lo visível ocupou os seus pensamentos por um quarto de século, na busca da imagem que desse conta de expressá-lo, em sua trajetória mediadora pelo universo heróico e divino. Alguns fragmentos do que Wagner relata sobre seus propósitos, em “Une Communication à mes Amis” ajudam-nos a aproximar as duas interpretações:

“Quando eu imaginei Siegfried e não sabia ainda a forma musical que lhe daria, senti que era impossível ou ao menos inadequado me servir aqui do verso moderno. A idéia de Siegfried fez viver diante de mim sob uma aparência sensível a figura mais natural, mais feliz do homem; mais nenhuma vestimenta histórica o encerraria, nem qualquer conjuntura exterior poderia tolher a liberdade de seus movimentos ...

O erro e a desordem nutridos pelo jogo selvagem das paixões, podem se acumular ao redor dele e preparar aparentemente sua ruína, sem que o herói sinta por um só instante, mesmo face à morte, ralentar o jorro de sua fonte interior e sem que ele acredite dever reconhecer outras leis além daquela necessária à confiança na vida ...

A este gesto deverá corresponder uma maneira de falar; para tanto o verso moderno que não é senão um produto pensado com sua estrutura flutuante, desencarnada, não é suficiente (...) Eu deveria sonhar com uma outra melodia verbal. Não se tratava de apenas sonhar mas simplesmente de me decidir. Porque a mesma fonte do mito onde descobri Siegfried me ofereceu de sua plenitude sensual a única língua que este homem poderia falar. (...) o verso aliterativo, instrumento poético do qual o povo se servia antigamente no tempo em que era ainda poeta e criador de mitos.”³⁴

A materialização de Siegfried foi assim realizada por Wagner e Lang, ao traduzí-la em imagem movente, personificou-a plenamente.

Novamente o sino, que pela peridiocidade de suas aparições, já se caracteriza como um “refrão visual” dando como que uma unidade à melodia intrínseca à narrativa fílmica.³⁵ E, agora a precipitar os acontecimentos na tela.

De início o conflito entre Brünnhilde e Kriemhild. O fato ocorre nas escadas que conduzem ao templo, numa cena caracterizada pela estilização decorativa, que abrange

espaço, vestimentas e as formações geométricas dos dois grupos que acompanham as rainhas. Todo o movimento aproximativo obedece a um ritmo ralentado, conduzindo a tensão criada pelo tratamento dado à cena, até o momento em que Kriemhild revela à cunhada o segredo da trama que possibilitou seu casamento com Gunther. Ira e indignação se expressam nas atitudes de Brünnhilde e imprimem um ritmo crescente às ações. Gunther aproxima-se atraído pelo tumulto. Brünnhilde pede ao rei que mande matar Siegfried, alegando a pretensa honra perdida. Os dois grupos permanecem estáticos em seus espaços cuidadosamente marcados na escada, elemento plástico usado expressivamente de forma a participar da dinâmica do drama, ao marcar o espaço com a sua linha ascendente numa simbólica relação com a idéia de ascensão e queda. Aproxima-se Hagen, o mal e Siegfried, o bem, complementando o quadro da tragédia que sabemos iminente mas que momentaneamente é desfocada pela máscara que fecha a tela.

Interior. Atmosfera sombria nos aposentos da rainha, que pressiona Gunther sob a ameaça de não comer ou beber até a morte do herói. Na sua fraqueza característica e convencido por Hagen que arquiteta o plano, o rei consente em convocar todos para uma caçada. Hagen procura Kriemhild. Convencida pela artilosa figura que diz ser a caçada um subterfúgio para encobrir o real motivo da expedição, uma guerra contra os reis do Norte na qual Siegfried comandará o exército correndo grande risco, ela promete marcar com uma cruz o ponto vulnerável do marido, para que Hagen possa protegê-lo. A seqüência é ritmicamente acelerada pela profusão de elementos gráficos e plásticos, o que adensa o seu sentido determinante: a possibilidade da morte do herói, que a partir deste instante torna-se inevitável. O ritmo conduz os elementos de um nível meramente narrativo para uma dimensão simbólica expressa nos pequenos detalhes que a seguir vão prenunciar o fim: Hagen escolhe a lança na sala de armas; Siegfried auxiliado por Kriemhild veste a roupa que torna visível seu ponto vulnerável; no intertítulo a confirmação do drama interior visível na expressão de Kriemhild, que pede ao herói para não ir; num efeito de puro contraste a câmera captura a fisionomia de Siegfried em sua permanente credulidade e manifesta inocência, confirmada textualmente. O toque das trombetas numa tomada sugestivamente sonora, como no primeiro momento em que anunciaram a chegada do herói, reforça a dinâmica dramática da partida definitiva. É sob a árvore florida, cercados pela mesma atmosfera idílica, que os envolveu para que expressassem sua união, que o casal se despede

para sempre. Kriemhild volta aos seus aposentos e deixa a sua alma torturada a mercê da câmera que descobre em seu rosto, a dimensão de sua dor, para acompanhá-la em seguida ao atravessar majestosamente o amplo espaço vazio que a separa da janela. Olha fixamente a árvore florida que repentinamente seca e toma a forma de uma caveira, como nos contou Lang. Nesta transposição simbólica entre amor e morte, o destino coloca-se sorrateiro. Kriemhild volta-se e chora desolada nos braços da mãe.

Os sinos soaram e nos fizeram vivenciar o tempo das ações vistas, em permanente tensão, fazendo-o transcorrer morosamente. O efeito desta imposição faz-se sentir quando deixamos Kriemhilde nos braços de sua mãe e saímos para “respirar” na atmosfera da floresta aérea que se eleva ao céu. Talvez uma sugestão da natureza divina do herói, o que não nos parece mais importante do que a sensação de repouso que nos proporciona dando-nos o tempo roubado anteriormente, para que possamos nos recompor emocionalmente.

Siegfried aparece montado em seu cavalo branco. Uma revalorização parece implícita nesta cena. O cavalo bem poderia ser Grane, presente de Brünnhilde a Siegfried como prova de amor ao acordá-la do sono profundo, cercada pelas chamas, punição imposta por Wotan, no drama musical wagneriano. Lang encaminha assim a tragédia para além do amor heróico. Expõe o mito como sugestão não como parte integrante da ação. Na sua presença simbólica reaviva a memória do drama em sua origem, ao mesmo tempo em que conduz a nossa lembrança que motivada pelo acréscimo deste artifício dramático, tende a ampliar nossa percepção e estimular nossa atenção.

A câmera passa pela angústia de Gunther, a maldade de Hagen e a alegria despropositada de Siegfried que alega sede. Hagen propõe que corram até uma fonte próxima. Desarmado Siegfried entra na prova completamente desprotegido. Dispara à frente e, ao chegar, abaixa-se sobre a água, quando é atingido, no seu ponto vulnerável marcado em suas vestes por Kriemhild, pela lança de Hagen. Perplexo diante da traição é levado agonizante até Gunther. Um “adagio” é imposto ao ritmo da seqüência executada de forma a acompanhar os últimos movimentos do herói ao tentar uma frustrada reação, antes de cair morto.

Lotte Eisner ao falar sobre a predileção de Lang pelos jogos de simetria e contrapontos, nos diz a respeito desta seqüência:

“ ... O mesmo propósito o fará dispor de atores nas paisagens segundo um esquema ornamental, no qual eles se tornam pontos de referência: Siegfried inclinado sobre a fonte está colocado de tal sorte que sua cabeça se encontra na frente da bétula; ferido, se alçará por um momento diante da mesma bétula.”³⁶

É no elaborado tratamento visual que Lang realiza a silenciosa oração fúnebre de Siegfried, transpondo para as imagens a página sinfônica conhecida como “Marcha Fúnebre de Siegfried”, que acompanhou, muda, sem palavras, a morte do herói no palco.

Voltamos ao interior do castelo. Kriemhild é acordada pelo uivo dos lobos, que ouvimos na imagem que os mostra ao emití-lo. Brünnhilde se mantém em vigília expectante, em seus aposentos. Através da janela de Kriemhild vemos as tochas que iluminam precariamente a entrada da fortificação, cujas portas se abrem para dar entrada ao cortejo que traz o corpo do herói morto. Na penumbra que domina a seqüência, o “papel dramático” é destinado aos clarões intermitentes das tochas, que o representa conforme as instruções meticulosas de Lang, resultando em impressões que compõe os acordes letárgicos que imaginamos ouvir ao acompanhar o cortejo.

A objetiva passa a seguir as personagens rodeando-as, colocando-as no vórtice do drama, deixando-nos contemplar o visível e o significado oculto na progressão dos acontecimentos. Kriemhild cobre-se com seu escuro manto e aproxima-se da janela, divisando um lobo solitário que pressagia o fim; Gunther comunica o ocorrido a Brünnhilde. Presa de grande emoção a rainha gargalha e confessa ter mentido sobre a lealdade de Siegfried, comunicando a nós o seu amor pelo herói: o corpo de Siegfried é depositado frente à porta de Kriemhild, que se junta aos demais numa cena de grande impacto emocional; ouvimos o sino e vemos Brünnhilde envolver-se em seu luto.

Gunther e Hagen aproximam-se de Kriemhild. Seu olhar fixo sobre os assassinos demonstra sua dor e ódio e o nosso é desviado repentinamente para o sino e seu movimento lento, ritmado pela cadencia final do destino trágico e o quadro exterior da fortaleza e da entrada do templo. No seu interior, Siegfried em frente ao altar; Brünnhilde sentada a seus pés. Kriemhild aproxima-se, afasta o véu que cobre a rainha e anuncia voltada para o público:

A rainha da Borgonha está morta.

Volta-se e senta-se à cabeceira do caixão.

Feçam-se, em máscara, as cortinas.

Na presença de Brünnhilde morta, a tragédia heróica de Siegfried mescla-se à catástrofe do *Crepúsculo dos Deuses*, de Wagner. Lang sinaliza assim, a extinção dos deuses e a maldição do ouro, narrativas baseadas na mitologia germânica, e que internalizadas em nossa memória anterior se atualizam na tradução cinematográfica, ao mesmo tempo em que nos permite, pela singularidade de sua interpretação, eleger as imagens memoráveis que irão se sobrepor às nossa lembranças.

A passagem da tensão dramática para o perfeito repouso expresso neste “tableau” remete-nos ao tratamento musical que, como ouvimos no drama, passa de uma torrente de sons ao motivo consolador da “Redenção pelo Amor”. Sem que precisemos ouvi-lo, somos capazes de senti-lo no interior do templo, onde amor e morte circundados pela claridade “divina”, a mesma que vimos ao entrar no templo pela primeira vez, ganham o espaço incomensurável dos acontecimentos cósmicos. O significado “imenso e impressionante” pretendido por Wagner ao conduzir o espectador-ouvinte entre suas imagens sonoras é realizado por Lang ao compor suas imagens visuais, transferindo-as em sua monumentalidade para a nossa memória.

Acompanhamos nas imagens as transformações que o ler e ouvir do tradutor-diretor provocaram na narrativa dramático-musical. Música e drama estimularam suas idéias e o estudo cuidadoso de suas respectivas linguagens levaram-no em direção a um contraponto “audiovisual”. Neste processo de criar um equivalente visual da poesia e música que compõem o drama, Lang buscou realizar a história de Siegfried sonoramente. Embora o cinema não dispusesse da possibilidade física de reproduzir o som e independente do acompanhamento musical ao vivo que acompanhava as projeções dos filmes nas salas de exibição, podemos dizer que “ouvimos” a sinfonia visual resultante da interpretação que Lang fez de Siegfried para a tela, desenhando a partitura de Wagner num fluxo ininterrupto de imagens, reproduzidas com a intensidade sonora própria ao processo emotivo da linguagem do cinema mudo.

Por fim, deixo a tela e o palco, não sem um vago sentimento de perda, como se estes espaços mágicos me fossem repentinamente surrupiados, deixando-me a mercê do cotidiano mal disfarçado em sua insipidez. Perco também neste percurso final, a companhia

de meus cicerones e interlocutores fiéis, presenças constantes e indispensáveis à realização deste trabalho. Permitted, não intencionalmente, que o palco me levasse à tela para em seguida percorrer o caminho inverso, da tela ao palco. Em ambos os sentidos os “recintos mágicos” foram o foco de minha atenção, motivo de deleite e de descaminhos que se apresentaram de forma inoportuna, ou melhor imprevista, mas que não deixaram de ser trilhados, mesmo sabendo-se que, entre o pretendido e o realizado, encontraria ao chegar ao final a surpresa do resultado inesperado.

Das imagens apreendidas surgiu o conjunto de idéias que se colocaram não apenas para serem analisadas em suas significações mas, refletidas, organizadas num fluxo de tempo múltiplo, ampliado em suas permanências históricas, deixando minha imaginação percorrê-lo livremente, além de me dar a possibilidade de fundir-me com aquilo que vi e ouvi e não apenas examiná-lo superficialmente.

Das audições, as lembranças das primeiras experiências ao ouvir Wagner, despertadas ao ouvi-lo continuada e cuidadosamente, transformando minha capacidade receptiva na reciprocidade obra-ouvinte. À obra dirigi minhas inquietações e ela devolveu-me com o seu caráter visual as imagens que passaram a desempenhar o papel de fio condutor ao direcionar a pesquisa no sentido de localizar a presença do drama musical num outro momento estético cultural, o do cinema.

E a música se impôs como uma de suas similitudes, presente nos dois espetáculos como recurso articulatório de suas narrativas. Para Wagner a música possibilita ao homem dar forma ao drama em geral, e ele assim o fez.

“Ele mesmo declarou que suas obras são “fatos musicais tornados visíveis”. Para ele os sons tornam-se atores; a harmonia é uma ação que se representa; ao contrário, o cantor visível seria um som que se tornaria verbo, e a ação cênica é um ilustração do acontecimento harmônico.” (Mendes, M.)³⁷

E o cinema também ao tornar a linguagem musical imprescindível, desde o seu nascimento “mudo”, na construção de seu drama visual. A música a percorrer as imagens projetadas na tela, deixando-se ver e ouvir na realização da “obra de arte do futuro” recriada no espaço temporal do cinema.

Do fascínio provocado pelas imagens da “obra de arte total” de Wagner, a ponte com o mundo da imagem, do movimento e do som, que compõem a “obra de arte

total” do cinema. Na escolha dos trechos recortados da obra cênica, feita quase que espontaneamente, na medida em que se apresentavam os temas que me pareciam importantes para as indagações levantadas, o reencontro com as imagens sonoras de Wagner, impressas na película muda produzida por Lang. À primeira vista mais parecia uma provocação inconseqüente mas, *A Morte de Siegfried* surdamente se sobrepôs às alternativas, de filmes sonoros, levantadas numa primeira aproximação com o cinema. Resolvi aceitar o desafio. Porém, não se tratou de uma mera passagem de espectador incauto sobre os quadros e imagens em sua composição fílmica. No contato continuado com o filme, fatos e impressões foram se revelando, motivando as combinações e conclusões talvez nada originais mas, que possibilitaram um estreitamento nas relações entre os dois espetáculos, realizando minha intenção ao dar início a este trabalho.

Das leituras que se fizeram escrita, o método do estudo direcionado. Os livros escolhidos ou casualmente incorporados nas pilhas selecionadas, transformaram-se em ambulantes a me acompanhar nos deslocamentos ocasionais. Como companheiros incondicionais, ora opinaram, ora contradisseram, muitas vezes apenas sugeriram, sem deixar entretanto de fornecer o material que acrescido do que foi retirado de meu acervo pessoal, resultou num vasto campo de fatos inesperados que se justapuseram nas conclusões e nas derivações por elas reveladas. É deste material que se compõe o “pano de fundo histórico” com que as imagens foram rodeadas, vistas nos diversos tempos a que me conduziram. Textos que me levaram a pensar, outros que simplesmente me encantaram como informação sobre o passado e ainda aqueles essenciais e os “supérfluos”, lidos furtivamente nos momentos de exaustão mas que, inexplicavelmente, se ligavam ao meu objeto de estudo, como se de repente eu tivesse passado por um recondicionamento didático, oportuno e gratificante na medida em que possibilitou a realização do projeto pretendido. Lidos, anotados, citados ou guardados cuidadosamente na memória, foram fundamentais como instrumento, motivação e inspiração deste trabalho.

Dos estúdios de Bayreuth e do cinema, a possibilidade de acompanhar a produção dos espetáculos que em suas interpretações do mito germânico fizeram-se programas de educação da memória. Instrumentos da cultura audiovisual percorreram e percorrem os templos destinados às suas apresentações, transformando com suas imagens inesquecíveis os mitos das sociedades de seus tempos e de outros que virão.

1 Cf. citado na nota no. 30, da pág. 38.

2 Ouvres Completes, Vol. II, p.67.

3 Peter Bogdanovich, Afinal, quem faz os filmes, pp.207/281.

4 Lotte H. Eisner, A Tela Demoníaca. As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo., p.238.

5 Theodor Adorno, in Jonathan Burton, Orquestração, Wagner, Um Compêndio, p. .392.

6 Albert Lavignac, Voyage Artistique à Bayreuth, p. 529.

7 Richard Wagner in Carl Dahlhaus, John Deathridge, Série The New Grove, Wagner, p.123.

8 In Lotte H. Eisner, Op. Cit., p. 106.

9 De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão, p.28.

10 Idem, Op. Cit., p.28.

11 A Música do Homem, pp. 250/251.

12 Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos Anos 30. Revista Brasileira de História – Sociedade e Cultura, p.113.

13 Op. Cit., p.54.

14 O Pensamento Vivo de Nietzsche, p.20.

15 Op. Cit., p.122.

16 Op. Cit., vol. II, p. 115.

17 Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, in Adolphe Appia, Op. Cit., vol. II, p. 119.

18 Idem, p. 119.

19 Luiz Nazário, De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão, pp.17/18.

20 Op. Cit., pp.110/111.

21 Op. Cit., pp. 280/281.

22 Lotte H. Eisner, Fritz Lang, p.13.

23 Idem, Op. Cit., p.174.

24 Idem, A Tela Demoníaca..., Op. Cit., p.107.

25 Instrumento de metal, de furo cônico, com embocadura e pistões, apareceu no séc.XIX. Aperfeiçoado por Sax, o inventor do saxofone, é de execução relativamente simples e seu emprego mais habitual é limitado quase só ao papel de baixo da família dos metais, se bem que suas possibilidades sejam mais variadas. (História da Música Ocidental, Jean e Brigitte Massin, pp.11 12.)

26 “Wagner faz construir para as representações de Bayreuth um quarteto de tubas, dois tenores em si bemol e dois baixos em fá, destinadas a completar a família das trompas na região grave.” (Dicionário de la Música Ilustrado, vol.II, p. 1163.)

27 Richard Wagner, Une Communication à mes Amis, p. 114.

28 Op. Cit., vol. I, p.191.

29 Paul Wagener, Kai Möller, in Lotte H. Eisner, A Tela Demoníaca..., Op. Cit., p.41.

30 Op. Cit., p.156.

31 História das Grandes Óperas, p.218.

32 Albert Lavignac, Op. Cit., p.450.

33 Peter Bogdanovich, Op. Cit., p. 227.

34 Pp. 103/104.

35 Cf. Michel Chion, Le Son au Cinema, pp.25/27.

36 Op. Cit., p. 109.

37 Murilo Mendes, Formação de Discoteca, p.57.

REFERÊNCIAS

1. BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor W. e Eisler, Hanns. El Cine y la Música. 2ª Ed., Madri, Editorial Fundamentos, 1981.

Almeida, Milton José de. Imagens e sons: a nova cultura oral. São Paulo, Cortez Editora, 1994.

_____. Cinema Arte da Memória. Campinas – SP, Autores Associados, 1999.

_____. A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão. Pro-posições, revista quadrimestral, Faculdade de Educação Unicamp, vol.10, n. 2, (29) – julho/1999.

Andrade, Mário. Pequena História da Música. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1944.

Appia, Adolphe. Ouvres Complètes. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet Hahn. Introduction générale par Denis Bablet. Vol. I, II, III, IV. Berne, Société Suisse du Theatre, 1983.

Barrenechea, Mariano Antonio. Historia Estética de la Música. Buenos Ayres, Cooperativa Editorial Ltda., 1918.

Baudelaire, Charles. Richard Wagner e “Tannhäuser” em Paris. São Paulo, Editora Imaginário, Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In Walter Benjamin – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. 4ª ed., São Paulo, Editora Brasiliense, (1ª ed. 1985), vol. I, pp. 165-96.

Bogdanovich, Peter. Afinal, Quem Faz os Filmes. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.

Carpeaux, Otto Maria. Uma Nova História da Música. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed. S.A., 1967.

Carrasco, Claudiney Rodrigues. Trilha Musical – Música e Articulação Fílmica. Dissertação de Mestrado, Eca, Universidade de São Paulo, 1993.

Chion, Michel. Le Son au Cinéma. Collection Essais, Cahiers du Cinéma, Paris, Edition de L'Etoile, 1994.

Contier, Arnaldo Daraya. Arte e Estado: Música e Poder na Alamenha dos Anos 30, Revista Brasileira de História – Sociedade e Cultura, São Paulo, Anpuh/Marco Zero, vol.8, no. 15: pp 107-122, set. 1987/fev.1988.

Costa Antonio. Compreender o Cinema. 2^a ed., São Paulo, Editora Globo S.A., 1989.

Dahlhaus, Carl, **Deathridge**, John. Wagner. Série The New Grove, Porto Alegre, L&PM Editores S/A, 1988.

Diccionario de la Música Ilustrado. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, s.d., vols. I,II.

Eisenstein, Sergei. O Sentido do Filme. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. A Forma do Filme. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

Eisner, Lotte H. A Tela Demoníaca. As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1985.

_____. Fritz Lang. France, Cahiers du Cinéma / Cinemateque, 1984.

Escudero, Garcia. Cinema e Problema Social. Lisboa, Editorial Aster, s.d.

Fischer, Ernst. A Necessidade da Arte. Lisboa, Eitora Ulisseia, 1963.

Hauser, Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968. Vol. III.

Hollinrake, Roger. Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.

Kerman, Joseph. A Ópera como Drama. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

Kracauer, Siegfried. De Caligari a Hitler - uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

La Musique des origines a nos jours. Paris, Augé, Gillon, Hollier-Larouse, Moreau et Cia., 1946.

Lavignac, Albert. Voyage Artistique à Bayreuth. 12^a ed., Paris, Librairie Delagrave, 1921.

_____. La Musique et les Musiciens. 19^a ed., Paris, Librairie Delagrave, 1922.

Lawson, John Howard. O Processo de Criação no Cinema. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967.

Luna, Mario Roso de. Wagner, Mitólogo y Ocultista. Buenos Ayres, Editorial Glem, 1958.

Mann, Heinrich. O Pensamento Vivo de Nietzsche. 2^a ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, 1944.

Massin, Jean & Brigitte. História da Música Ocidental. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1997.

Mendes, Murilo. Formação de Discoteca. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, s/d.

Menuhin, Yehudi e Davis, Curtis W. A Música do Homem. 2ª Ed., São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1990.

Millington, Barry, org.. Wagner: Um compêndio. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.

Nazário, Luís. De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão. São Paulo, Global Ed., 1983.

Newman, Ernest. História das Grandes Óperas e de seus Compositores. Porto Alegre, Barcellos, Bertaso & Cia., 1943, vol. I.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. A Origem da Tragédia. São Paulo, Editora Moraes Ltda., s.d.

Pahlen, Kurt. História Universal da Música. 2ª ed., São Paulo, Edições Melhoramentos, s.d.

Pereira, Miguel Serpa. Cinema e Ópera: Um encontro estético em Wagner. Dissertação de Mestrado, Eca, Universidade de São Paulo, 1995.

Riemann, Hugo. Historia de la Música. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1930.

Rosen, Charles. Formas de Sonata. 2ª Ed, Barcelona, Editorial Labor S.A ,1994.

Rosenfeld, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.

Stehman, Jacques. História da Música Europeia. Lisboa, Livraria Bertrand, 1964.

Strauss, Claude Lévi. Olhar Escutar Ler. São Paulo, Editora Schwarcz Ltda., 1997.

Tarkovski, Andrei. Esculpir o Tempo. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

Wagner, Richard. Une communication à mes amis. Paris, Mercure de France, 1976.

_____. Lettre sur la musique. Paris, Mercure de France, 1976.

_____. Beethoven. Porto Alegre, L&PM Editores, 1987.

Wisnik. José Miguel, O Som e o Sentido. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

Xavier, Ismail(org.). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro, Graal: Embrafilme, 1983.
(Col. Arte e Cultura, vol. 5).

_____. “Alegoria, Modernidade, Nacionalismo”. Doze Questões sobre Cultura e Arte, Mec, Funart, 1985.

Zamacois, Joaquín. Curso de Formas Musicales. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1985.

2. DISCOGRAFIA

TANNHÄUSER – Richard Wagner.

Estados Unidos da América, 1982.

Direção: BRIAN LARGE, PHEBE BERKOVITZ.

Produção: THE METROPOLITAN OPERA.

ORQUESTRA E CORO DO TEATRO METROPOLITAN.

Regente: JAMES LEVINE.

Vídeo-disco, 176 min.

TRISTAN UND ISOLDE – TRISTÃO E ISOLDA – Richard Wagner.

Alemanha, 1983.

Direção: JEAN PIERRE PANNELLE, HUNEKE WALTER.

Produção: UNITEL FILM.

ORQUESTRA E CORO DO FESTIVAL DE BAYREUTH.

Regente: DANIEL BARENBOIM.

Vídeo-disco, 244min.

DER FLIEGENDE HOLLANDER – O NAVIO FANTASMA – Richard Wagner.

Alemanha, 1985.

Direção: HARRY KUPFER.

Produção: Unitel.

ORQUESTRA E CORO DO FESTIVAL DE BAYREUTH.

Regente: WOLDEMAR NELSSON.

Vídeo-disco, 136min.

LOHENGRIN – Richard Wagner.

Estados Unidos da América, 1986.

Direção: Large Brian.

Produção: METROPOLITAN OPERA ASSOCIATION.

Regente: JAMES LEVINE.

Vídeo-disco, 226min.

DER RING DES NIBELUNGEN – O ANEL DOS NIBELUNGOS.

Um Festival Cênico em Três Dias e um Prólogo.

Estados Unidos da América, 1991.?

Direção: OTTO SCHENK

Produção: THE METROPOLITAN OPERA.

Elenco: SIEGFRIED JERUSALEM, HEINZ ZEDNIK, JAMES MORRIS, EKKEHARD WLASCHIHA, MATTI SALMINEN, BIRGITTA SVENDÉN, HILDEGARD BEHRENS, DAWN UPSHAW.

METROPOLITAN ÓPERA ORCHESTRA.

Regente: JAMES LEVINE.

Vídeo-disco, duração 856:44min.

3. FILMOGRAFIA

DR.MABUSE, DER SPIELER – DR. MABUSE, O JOGADOR.

Direção: FRITZ LANG

Alemanha, 1922.

DIE NIBELUGEN – OS NIBELUNGOS

Parte I – A MORTE DE SIEGFRIED.

Parte II – A VINGANÇA DE KRIENHILD.

Direção: FRITZ LANG

Alemanha, 1923/1924.

METRÓPOLIS

Direção: FRITZ LANG

Alemanha, 1926.

M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF

Direção: FRITZ LANG

Alemanha, 1931.

PARSIFAL, baseado na obra homônima de Richard Wagner.

Direção: HANS JÜRGEN.

Alemanha, 1982.

ANEXOS

1. FITA CASSETE

ROTEIRO

1-O Graal - p.14.....	00:17s.
2-Siegfried Guardião da Espada – p.21.....	00:15s.
3-A Redenção por Amor – p.21.....	00:13s.
4-Encanto das Chamas – p.22.....	00:05s.
4-Grito de Apelo das Walkyrias – pp.22.....	00:13s.
5-Loge – pp.23.....	00:10s.
6-O Sono Eterno – pp.24.....	00:11s.
7-O Reno – p.25.....	00:18s.
8-Maldição do Anel – p.26.....	00:12s.
9-As Filhas do Reno – pp.26/27.....	00:13s.
10-O Walhalla – p.27.....	00:05s.
11-O Poder Divino – p.29.....	00:05s.
12-Final Orquestral – pp. 32/33.....	00:38s.
13-Encantamento do Trovão – p50.....	00:11s.
14-O Arco-Íris – pp.50/51.....	00:08s.

CRÉDITO

Todos os trechos musicais que compõem a fita, foram retirados do livro de Lavignac, *Woyage Artistique à Bayreuth* e inseridos, enquanto instruções, num microcomputador. Tais instruções, trechos de partitura, foram reproduzidas por um sintetizador, que os executou com o timbre programado, o que possibilitou a alteração e combinação de diversos timbres.

Alterei o timbre do piano, que me pareceu bastante imperfeito, para o timbre das cordas, como recurso para uma audição menos artificial o que, entretanto, não tem a dimensão da audição do original. Na parte que denominei de “final orquestral”, mantive o timbre dos instrumentos indicados na partitura.

Inicialmente os “letmotive” foram gravados para serem usados como instrumento de pesquisa. A idéia em fazê-los acompanhar este texto, partiu da facilidade que, ao ouvi-los isoladamente, experimentei ao seguir a narrativa sinfônica dos trechos a que se referem.

2.FITA DE VÍDEO – Parte I: UM DRAMA EM BUSCA DO CINEMA.

GÖTTERDÄMMERUNG DE RICHARD WAGNER: FRAGMENTOS

ROTEIRO

Com 12 min. de duração, a fita de vídeo traz dois pequenos trechos do prólogo do *Götterdämmerung*, que caracterizam a atmosfera das duas partes em que o mesmo se divide. A primeira sombria e misteriosa prepara a entrada das Nornas que narrarão, como tecelãs do Destino, o porvir dos deuses e homens prestes a ocorrer no drama. Registramos e passamos ao intermédio que acompanha o nascer do sol, que anuncia a entrada de Brünnhilde e Siegfried no palco, momento que caracteriza a segunda parte do prólogo.

Na seqüência o “tableau final” do *Götterdämmerung*, *O Crepúsculo dos Deuses*.

CRÉDITO

A cópia em vídeo foi feita a partir da gravação ao vivo, realizada pela Deutsche Grammophon, em disc-laser, no Metropolitan de New.York.

3.FITA DE VÍDEO – Parte II: UM FILME ENCONTRA UM DRAMA.

OS NIBELUNGOS – Parte I: A MORTE DE SIEGFRIED.

Alemanha, 1923/1924.

Direção: Fritz Lang.

Roteiro: THEA VON HARBOU.

Produtor: ERICH POMMER / Produção: UFA.

Fotografia: CARL HOFFMAN, GÜNTHER RITTAU.

Elenco: PAUL RICHTER

MARGARETH SCHÖN

THEODOR LOOS

HANS ADALBER VON SCHLETTOW

HANNA RALPH

Vídeo, VHS, mudo, p&b, 96min.