

# Da ópera wagneriana à estética cinematográfica: aproximações possíveis<sup>1</sup>

Miguel Pereira

Expressão que se constituiu pela síntese das outras que a precederam, o cinema é produto da modernidade. É filho da revolução tecnológica e científica. Os irmãos Lumière achavam que sua invenção deveria ser usada apenas por cientistas. Não viam outro futuro para o cinematógrafo. Mas, foi exatamente o contrário que aconteceu. O cinema tornou-se o mais importante meio de expressão do século XX.

Ismail Xavier, no prefácio ao livro *Cinema e a invenção da vida moderna*, caracteriza, com muita propriedade, o surgimento do cinema como um conjunto de atrações descontínuas. Portanto, algo que não se constituía ainda numa obra no sentido de uma peça completa. Eram apenas fragmentos projetados para atrair a atenção de um público ávido por novidades, palavra muito usada, nos jornais brasileiros, para definir as nossas primeiras sessões de cinema. Esse modelo acabou sendo adotado pela televisão, na medida em que as atrações são também descontínuas e as grades de programação consagraram essa estrutura. No entanto, ainda na primeira década da invenção do cinema, suas possibilidades expressivas foram não apenas experimentadas como ganharam o *status* de arte. Ricciotto Canudo, num ensaio de 1911, situava o cinema na categoria das manifestações artísticas e o intitulava como a “sétima arte”. Na verdade, o cinema se constituiu num espaço vivenciado por quase todos os sentidos, mesmo que nem todos nele estejam presentes materialmente, como é o caso do olfato. Mas, sem dúvida, ver e ouvir, não importa se física ou espiritualmente, são os sentidos mais expostos ao mundo exterior, e, portanto, aqueles que captam a imagem e a impressão do mundo como ele parece ser.

Num jogo de esconde e revela, o cinema constrói a sua forma de narrar que, ao longo do século XX, adquire uma surpreendente maturidade artística. A sua estética, no entanto, se alimenta da matriz de outras artes com estatutos e cânones já consagrados em séculos anteriores. Uma dessas fontes foi a ópera, e, em especial, a ópera wagneriana.

A música freqüentou o cinema antes de tecnicamente se tornar sonoro. Se num primeiro momento era usada para abafar o som do projetor, logo ganhou um lugar dramático e funcional. Ela completava o sentido da visão, aliciando a emoção do espectador. Mas, a música associada à imagem já havia sido explorada por diversos compositores que buscavam no drama teatral a complementariedade ao som. A ópera responde a essa necessidade, assim como o canto litúrgico, em especial o gregoriano que acompanhava e ainda acompanha as cerimônias religiosas. Aliás, Wagner não usava o termo ópera para se referir ao seu trabalho. Preferia a expressão “drama musical”. Associava, assim, a música ao teatro.

O maestro e violinista Yehudi Menuhin disse que os dramas musicais de Wagner “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” (Menuhin e Davis, 1990: 250). Não é difícil imaginar Richard Wagner chegando ao século XX, e, num passe de mágica, assumindo um *set* de filmagem tal como Fellini o fez em *E la nave va*, por exemplo<sup>2</sup>.

Wagner usa a expressão *obra de arte total* e suas teorias sempre estiveram em sintonia com a busca de uma estética que, de alguma forma, desse à ópera autonomia artística. Seus escritos vão nessa direção, como os de muitos teóricos do cinema. Não parece, pois, ser uma mera suposição a observação do maestro Menuhin. Mais que isso, a fronteira entre as artes deve ser objeto de constante pesquisa. Não há dúvida que Wagner é identificado primeiro como músico, embora muitos o considerem mais como homem do espetáculo.

Ernst Bloch, importante filósofo do século XX, se aproximou da obra de Wagner, buscando a sua reabilitação, depois da Segunda Guerra Mundial, no início dos anos 1960. Na sua análise da obra wagneriana, Bloch lança as bases das relações possíveis da ópera com o cinema, mesmo que não o tenha feito com esse objetivo.

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

## Paradoxos

Nas análises de Bloch, os paradoxos assumem um relevo maior. O primeiro diz respeito ao Wagner que atende tanto ao vulgar como ao erudito. A junção, numa mesma obra, de elementos populares e eruditos é talvez a razão principal da grande audiência da melodia wagneriana. Mas não se pode dizer simplesmente que a banalidade sobressai ao refinamento. De fato, ele surpreende quase sempre, segundo nos diz Ernst Bloch. Sua música desafia permanentemente as convenções. É muito “mais moderna”, na expressão de Bloch. É essa mistura de ouvidos – o erudito e o vulgar – que cria o que Bloch chama de “olhar sonoro” que rompe com o improvisado e faz emergir uma profundidade insuspeita, retendo a atenção do ouvinte-espectador.

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

O paradoxo parece ser assim algo inerente à ópera wagneriana. Não, porém, o paradoxo da mera aparência. E sim o que vai em busca dos sentimentos humanos mais escondidos. É como se Wagner lutasse o tempo todo para encontrar uma saída. E, neste sentido, como diz ainda Bloch, “o contra-Wagner está contido no verdadeiro Wagner”. Praticamente toda a obra do autor está mesclada com esses elementos aparentemente contraditórios.

Outro aspecto diz respeito à relação entre texto, música e encenação. Todos colaboram, em sua medida e limites próprios, para uma visão e audição do todo. O detalhe do início é recolhido mais adiante, retornando na sua identidade própria ou na sua identidade modificada. Não se trata apenas do *leitmotiv* musical, mas também dos espaços cênicos e da própria postura dos atores-cantores. É, sem dúvida, um verdadeiro processo de montagem em que cada elemento singular se liga ao todo para construir uma narrativa ampla e unitária.

Quanto às relações entre palavra e música, Bloch aponta três funções principais, mas não exclusivas, na obra de Wagner. A primeira é a função de simultaneidade. Neste caso, a música reclama o texto. Haveria uma atração entre as duas formas de expressão. Uma não informa nada de diferente da outra. É como se palavra e música se identificassem de tal modo que uma serve à outra por força da necessidade intrínseca de ambas. Wagner elaborou técnicas próprias de composição, formas novas de encenação, uso de texto, orquestração e instrumentos, entre tantas outras inovações, com o propósito de buscar a integração entre as diversas formas de expressão.

É esta espécie de uso diferenciado de materiais que produz a novidade. Aparentemente tudo é igual, isto é, palavras e temas musicais unidos conduzem a um entendimento da história narrada e do sentimento vivido pelos personagens. Acontece que a idéia de um sentido unívoco pode até ter sido o motivo central do controle criativo de Wagner, mas não se fecha apenas na sua intenção. Objetivamente falando, o que Wagner criou não é mais dele, mas de seus executantes e intérpretes. Assim, quando Ernst Bloch fala da função de simultaneidade entre palavra e música, na ópera wagneriana, está abrindo a possibilidade de que essa mesma função possa ser observada em outro contexto. Essa simultaneidade está também presente no cinema. Ele não apenas relaciona palavra e música em simultaneidade, mas todas as suas outras matérias, como a imagem animada, por exemplo.

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

Importa também mostrar como essa função de antecipação faz parte da linguagem cinematográfica, assim como a terceira função expressa por Bloch, que chamo aqui de recordação.

No cinema, essa figura de linguagem, chamada *flashback*, tem significado semelhante ao efeito “recordação” das óperas wagnerianas. Não se trata de uma recordação qualquer, mas algo que faz o drama musical caminhar, aprofundar seu sentido, abrir novas perspectivas de entendimento dos aspectos enfocados na ação. É também este o sentido que muitas vezes a recordação transmite no cinema.

Outra observação que se pode fazer ao se analisar as óperas de Wagner é que elas são construídas como no processo da montagem cinematográfica, pelos menos no que diz respeito aos métodos. Numa perspectiva eisensteiniana, o que aparece em primeiro lugar é exatamente a atração, o contraste, o paradoxo, a contradição. Muitas vezes essa forma de trabalhar com os opostos gera um tipo de reflexão que,

de certo modo, transcende os próprios dados da ação dramática em si. Bloch, ao levantar esses elementos paradoxais na ópera wagneriana, não faz outra coisa senão explicitar o sentido que o compositor desejava transmitir com a sua arte. No entanto, mesmo considerando a palavra importante, Wagner cria as suas referências mais contundentes pela música, e, em particular, pelos *leitmotiv*. São eles que levam à identificação de personagens, situações e até mesmo objetos de diversas naturezas. Mas, não apenas a uma mera identificação. Seu objetivo vai mais além. Revela, por exemplo, sentimentos futuros ou recorda situações já sentidas, mesmo que apenas no inconsciente. Esse trânsito espaço-temporal torna seu relato musical extremamente denso e complexo de sentidos. Para exemplificar esse sentido gerado pela estética wagneriana, Bloch invoca Baudelaire:

Não foi sem razão que Baudelaire amou esta música. Não só como música, mas como música de uma eficaz montagem. E um vértice dessa irradiação sonora está, sem dúvida, em “Siegfried”, quando Mime quer ensinar a Siegfried o sentimento do medo, e Siegfried ouve, apenas acenado, o leitmotiv que em si já contém – embora de forma remota e, portanto, em Siegfried ainda não consciente – a presença de Brunhilde, e, portanto, o motivo do amor, ainda desconhecido, fundido com o do medo (Bloch, 1983: 27).

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

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

## Leitmotiv

Além dos paradoxos, Ernst Bloch destaca também a questão dos *leitmotiv*. Cita o próprio Wagner, em *Ópera e drama*, para dizer que os *leitmotiv* são “expressão plástica de um sentimento”, “colunas do edifício dramático”, do qual “retornam mudados e bem calibrados” fazendo nascer “absolutamente sozinha a mais alta forma musical unitária”. Wagner aceitaria, de bom grado, a comparação de seu sistema de *leitmotiv* ao que Goethe chamava de “reflexão repetida” para se referir ao *déjà vu* acústico. Não se trata, portanto, de uma repetição mecânica. Mas, de algo que poderia também ser comparado às concordâncias da Bíblia de Lutero, ainda segundo palavras de Bloch. Isto quer dizer que tanto no quadro comparativo da Bíblia luterana, como na reflexão de Goethe, o *leitmotiv* wagneriano acrescenta novos significados às motivações originais.

Outro exemplo evocado por Bloch está em Berlioz em sua *Sinfonia fantástica*, no tema da “idéia fixa”, que retorna continuamente nos vários movimentos da peça sinfônica. Claro que são apenas alusões, uma vez que todo esse processo de retomada de temas tem origem mesmo na sonata clássica, segundo Ernst Bloch. Em função dessa observação, tentou-se explicar todas as outras retomadas wagnerianas que, assim, respeitariam a estrutura da sonata clássica. Bloch, no entanto, mostra como, em Wagner, a estrutura dos motivos condutores assume uma nova identidade, deixando de ser apenas um mero “elemento construtivo”, na expressão de Alfred Lorenz que, em seu livro *O segredo da forma em Richard Wagner*, analisa as conexões estruturais da obra wagneriana. Para Bloch, o *leitmotiv* wagneriano tem de fato um quê de específico cuja expressão e funcionalidade não se esgotam na forma sinfônica.

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

Por mais que esta música – as óperas de Wagner – pressuponha a ação, também a ação já foi concebida na concepção desta música. Explicando melhor: foi concebida na criação de um *amalgama* que separa a música de Wagner da música absoluta, inclusive nos seus prelúdios e interlúdios em que o texto está ausente. O *leitmotiv* é transparente em relação ao texto não apenas a partir de

sua própria residência tonal, mas por ele mesmo ser metafórico, e, portanto, diferente da forma sonata (Bloch, 1983: 35).

Bloch invoca também diversos autores, inclusive Thomas Mann, para conferir o *status* de poéticos aos motivos condutores de Wagner. Refere-se também ao fato de que a poesia está também no andamento musical quando este consiste no aprofundar e no aflorar, no retornar e no concordar com intermitências, como no caso do motivo do sono, da chama ou do encantamento que são tão plenos de alegorias. Fala de Theodore Storm e Mann com expressões como o “jardim”, “o frio cortante” que penetra obliquamente, enfim, poesia recheada de elementos alegóricos, para dizer que Wagner manipulou de forma semelhante seus motivos condutores. É nesses meandros da alegoria que o *leitmotiv* se afirma não apenas como “regressão recuperada”, mas também como antecipação acelerada.

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

Para ilustrar esse tipo de *leitmotiv*, Bloch recorre a um pequeno momento da *Walkyria* em que Siegmund está narrando a sua história para Sieglind e Hunding. Trata-se ainda do primeiro ato, quase no final da cena dois. Siegmund fala das lutas que travou com diversos inimigos, sempre junto com o seu pai. Num determinado momento, porém, acabou se separando dele. Tentou, por todas as formas, encontrá-lo. Buscou por toda a floresta seus rastros, encontrando apenas a pele de um lobo. E neste ponto canta o seguinte: “Vazia estava diante de mim (a pele do lobo) ao pai não encontrei”. Nesse exato momento, os trombones, como se estivessem a uma grande distância, entoam o motivo do Walhala, com uma parada sobre a última nota, marcando uma espécie de olhar para trás. E continua Bloch: “O texto cantado na cena não fala e não atua completamente onde atua o motivo condutor da música; por isso é que nasce aí uma enunciação desdobrada, na cena e na orquestra, embora uma ressoe na outra, criando uma assincronicidade contemporânea”.

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

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

Bloch diz que esses sinais são uma espécie de “momento plástico do sentimento” do *leitmotiv*, que atualiza o personagem, através de um aceno orquestral ou por fragmentos sonoros e musicais que vêm à superfície. Muitas vezes essa “premonição orquestral” aparece exatamente porque o personagem em cena não pode ainda ter conhecimento do que ainda está por acontecer. Mas, para o espectador/ouvinte essa antecipação parcial funciona como motivo de expectativa e até mesmo de sedução para segurar a sua atenção, como aliás o cinema sempre faz. É claro que com técnicas e meios completamente diferentes, mas com um modelo estético muito próximo desse proposto por Wagner e tão bem sublinhado por Ernst Bloch, cinema e ópera chegam a uma nítida aproximação de estruturas artísticas.

Os *leitmotiv* wagnerianos não estão servindo sempre à ação dramática. Eles também formam sua própria matéria, tendo obviamente vida própria. Em seu percurso nos dramas musicais wagnerianos, os *leitmotiv* assumem até mesmo um caráter utópico.

## Uso dos mitos

Outro autor que se interessou pela reflexão estética de Wagner e também tratou do tema do *leitmotiv* foi Claude Lévi-Strauss. Ele analisa a *tetralogia* wagneriana no texto “Mito e música” e estabelece a relação música-mito a partir de alguns pressupostos ligados à história e à constituição estrutural de cada um desses dois sistemas expressivos. Mas ressalva que está se referindo à música “tal como surgiu na civilização ocidental, nos primeiros quartéis do século XVII, com Frescobaldi, e nos primeiros anos do século XVIII, com Bach, música que atingiu o seu máximo desenvolvimento com Mozart, Beethoven e Wagner, nos séculos XVIII e XIX”. Além disso, essa espécie de similitude entre as estruturas da música e do mito vale



ainda, como uma via intermediária, para explicar a articulação entre o exercício do pensamento e a percepção estética. Será exatamente o signo que irá transcender essa oposição entre o sensível e o inteligível. Portanto, os sistemas de significação decorrentes dessa construção, de algum modo, sempre se tocam em algum nível.

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

A história inventariada pelo mito é a de um grupo que tenta escapar ou fugir de outro grupo de personagens. Trata-se então de uma perseguição de um grupo pelo outro, chegando às vezes o grupo A a alcançar o grupo B, distanciando-se depois novamente o grupo B – tudo como na fuga. Tem-se o que se chama em francês “le sujet et la réponse”. A antítese ou antítonia continua pela história afora, até ambos os grupos estarem quase misturados e confundidos – um equivalente do stretto da fuga; finalmente, a solução ou clímax deste conflito surge pela conjugação dos dois princípios que se tinham oposto durante todo o mito. Pode ser um conflito entre os poderes de cima e os poderes de baixo, o céu e a terra, ou o sol e os poderes subterrâneos, e assim sucessivamente. A solução mítica de conjugação é muito semelhante em estrutura aos acordes que resolvem e põem fim à peça musical, porque também eles oferecem uma conjugação de extremos que se juntam pela última vez. Também se poderia mostrar que há mitos, ou grupos de mitos, que são construídos como uma sonata, uma sinfonia, um rondó ou uma tocata, ou qualquer forma que a música, na realidade, não inventou, mas que foi inconscientemente buscar a estrutura do mito (Lévi-Strauss, 1981: 72-73).

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

Para clarificar ainda mais a sua afirmação, o antropólogo procura mostrar, num exemplo da tetralogia *O anel dos Nibelungos*, como o *leitmotiv* se conjuga à narrativa mítica, não apenas de um modo formal, mas dando sentido pleno à obra. O *leitmotiv* escolhido é exatamente o da “renúncia ao amor”. Este tema aparece pela primeira vez em *O ouro do Reno*. Alberich, o anão ambicioso que se aproxima das ninfas do Reno para conhecer seus segredos, num jogo de sedução e repulsa, fica sabendo, por elas, que só poderá conquistar o ouro se renunciar a todas as formas de amor humano. No momento em que a condição lhe é revelada, ouve-se o motivo musical, como uma espécie de aviso, para o fato de que a posse do ouro significa a renúncia ao amor de uma vez por todas.

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

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

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

O *leitmotiv*, portanto, sugere que o ouro, a espada e Brunhilde são a mesma coisa. O ouro seria um meio para conquistar o poder e a espada o amor. Já Bru-

nhilde acaba sendo a responsável pela volta do ouro ao Reno, no final da tetralogia *O crepúsculo dos deuses*.

Lévi-Strauss prossegue no seu raciocínio, desenvolvendo a idéia do paralelismo entre personagens da tetralogia. Esta reflexão, no entanto, que foi fruto originalmente de uma série de cinco entrevistas radiofônicas, realizadas em 1977, por Carole Orr Jerome, para a Canadian Broadcasting Corporation, e posteriormente publicadas pela Toronto University Press, sofreu algumas pequenas correções em uma nota que acompanha o capítulo XVII, intitulado *De Chrétien de Troyes a Richard Wagner e nota sobre a tetralogia*, do livro *O olhar distanciado*, cuja primeira edição parisiense foi em 1983. Nada que de fato alterasse o que acima descrevi. É claro que o tema da renúncia do amor aparece na tetralogia, segundo Lévi-Strauss, umas 20 vezes e não apenas nas três descritas. E isso é mais do que natural no formato criado por Wagner para suas óperas. Esta associação entre mito e *leitmotiv*, criada pelo eminente etnólogo, traduz, na visão antropológica, as regras do jogo artístico, tal como Kant propõe. Assim, a análise que Claude Lévi-Strauss faz da estrutura da música e do mito conduz diretamente à interna articulação de identidades que se aglutinam na criação de uma obra total, para usar o termo wagneriano.

### **Aglutinação**

O conceito de aglutinação pode ser remetido à lingüística moderna. Saussure (1916), em seu *Curso de lingüística geral* dedica o capítulo VII da terceira parte, intitulada “Lingüística diacrônica”, à aglutinação. E a define como um processo que “consiste em que dois ou mais termos originariamente distintos, mas que se encontram freqüentemente em sintagma no seio da frase, se soldem numa unidade absoluta dificilmente analisável”. Também todos os compêndios de gramática registram a aglutinação no capítulo da formação das palavras, no item referente à composição. Adorno e Eisler se referem ao cinema como sendo o meio da cultura de massas que mostra, com maior clareza, a tendência aglutinante. Essa mesma tendência é também assinalada com relação à obra de Wagner e outros autores. É preciso, no entanto, que se diga que as afirmações dos dois pensadores alemães estão dentro de um contexto mais amplo. Suas abordagens enfatizam que esse fato ocorre paralelo ao desenvolvimento de determinadas tendências sociais para a aglutinação dos bens culturais tradicionais que se converteram em mercadorias. Isto significa que Adorno e Eisler estão considerando a aglutinação como um rompimento da autonomia estética. Por outro lado, querem também dizer que essas formas que se aglutinam se caracterizam por sua função de entretenimento. Deste modo, as formas da arte autônoma tradicional tornam-se “bens culturais” que passam a disputar espaços de demanda no livre mercado das trocas simbólicas.

Esta explicação sociológica enfoca apenas um aspecto do problema. Isso fica ainda mais claro quando os autores constroem um paralelismo entre o desenvolvimento dos elementos técnicos do cinema como imagem, palavra, som, roteiro, representação dramática e fotografia e as tendências do mercado. A visão se estreita e de certo modo contradiz os exemplos dados. Significa tirar da obra artística a sua identidade. Aglutinação nesse caso não é um processo, mas um produto. A diferença entre produto e obra pode parcialmente clarear o terreno. Se considerarmos, por exemplo, a categoria de “afinação” de Dieter Prokop (1979)<sup>3</sup>, aplicada ao conceito de produto, teremos certamente uma aproximação maior da idéia de obra/arte, ao invés de produto/mercado.

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

De tantas possibilidades para desenvolver este raciocínio, escolhi o *leitmotiv* como o elemento aglutinador dessa nova forma artística proposta por Wagner: o seu drama musical. Essencialmente musical, o *leitmotiv* tem conseqüências visuais. Ele em sua essência se desenvolve no tempo, se esparrama pelos espaços mais profundos da alma humana, pelas regiões mais escondidas e obscuras da nossa mente e da nossa consciência. Como disse Roland de Candé<sup>4</sup>, “os *leitmotiv* devem atingir o ouvinte pela via do inconsciente: é inútil a nossa vigilância para os identificarmos de passagem ou tentarmos aprendê-los de cor. Eles agem independentemente de nós, provocando, no momento oportuno, as associações de idéias desejadas”. Essa intrincada rede de sons está assim a serviço de uma construção extremamente complexa, mas que é também a sua espinha dorsal, ou a sua fundação.

Num conjunto de 11 óperas – *Rienze* (38), *O navio fantasma* (37), *Tannhäuser* (45), *Lohengrin* (43), *Tristão e Isolda* (41), *Os mestres cantores* (52), *O ouro do Reno* (28), *Walkiria* (42), *Siegfrid* (61), *O crepúsculo dos deuses* (64) e *Parsifal* (40) – foram catalogados 491 *leitmotiv*, em dois volumes, editados pela B. Schott’s Söhne, de Mainz, na Alemanha. Os números apenas explicitam o nível de repetições musicais em cada ópera de Wagner, mesmo que esses motivos retornem com algum tipo de modificação. Significam também que essa arquitetura não pode ser realizada se não existe previamente uma visão articulada da totalidade. Isto é, cada obra foi feita por partes, mas lhe era indispensável a visão de conjunto, ou, por outra, o objetivo final a alcançar. Trata-se, portanto, de um processo criativo extremamente controlado.

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

Em 9 de setembro de 1846, Wagner começou, em Dresden, os esboços orquestrais para “Lohengrin”, iniciando pelo final. Em função dos motivos que aparecem na “narração do Graal”, o terceiro ato se converteu na célula inicial do conjunto. Um método que pressupõe um perfeito conhecimento prévio da estrutura, pois cada parte tem de conter todas as outras e ainda devem ser imaginadas simultaneamente (Gregor-Dellin, 1983: 185).

Essa constatação metodológica confere ao *leitmotiv* uma função estruturante da obra. Quer dizer, é ele que atrai todos os outros elementos. Essa sonoridade elementar dá sentido a uma totalidade, da mesma forma que em si mesma conota um sentido próprio. É como a experiência relatada por Lévi-Strauss, no livro, já citado, *Mito e significado*:

Quando adolescente, gastei grande parte do meu tempo livre desenhando roupas e cenários para a ópera. Aqui também o problema é exatamente o mesmo – tentar exprimir numa linguagem, isto é, na linguagem das artes gráficas e da pintura, algo que também existe na música e no libreto; ou seja, tentar exprimir a propriedade invariante de um variado complexo conjunto de códigos (o código musical, o código literário, o código artístico). O problema é descobrir aquilo que é comum a todos. É um problema, poder-se-ia dizer, de tradução, de traduzir o que está expresso numa linguagem – ou num código, se se preferir, mas linguagem é suficiente – numa expressão de uma linguagem diferente (Lévi-Strauss, 1981: 20-21).

São maneiras de dizer a mesma coisa. Gregor-Dellin e Lévi-Strauss, por caminhos e até categorias diferentes, dizem mais ou menos a mesma coisa. Nas artes de aglutinação, todas as identidades cedem espaço de si mesmas para constituir uma nova identidade que se caracteriza por um processo quase coletivo de trabalho. Neste sentido, tanto a ópera wagneriana como o cinema se equivalem.

Mann falava com paixão da *beleza azul-prata* da música de *Lohengrin*. O romancista alemão indicava assim, sem saber, o passo dado por Wagner, de *Tannhäuser* para esta última obra: a descoberta da cor. Abria-se assim à dimensão colorida da música e da instrumentação. A partir de *Lohengrin*, completa Gregor-Dellin, cada obra pode ser diferenciada por uma sonoridade orquestral específica.

Já a paixão de Thomas Mann fez com que chegasse a essa espécie de condensação de uma dimensão viva da obra musical, utilizando elementos da estética de uma outra arte. Também aqui as fronteiras caem e as categorias deslizam, sem que se perca qualquer informação ou sensação própria de cada expressão.

## Obra de arte total

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

A tragédia, de fato, nunca foi outra coisa para os gregos senão um espetáculo. Algo para ver, ouvir, sentir e entender. É esta última capacidade humana, que nos é dada pela inteligência, que Wagner considera fundamental para o poeta. “O homem só pode exprimir-se através da inteligência”, diz ele em *Ópera e drama*<sup>5</sup>. E continua: “É ela, a inteligência, que combina, decompõe, distribui e separa. E mediante a língua, esta sim derivada do sentimento, é capaz de descrever as impressões e a própria concepção do sentimento. Mas a língua é também limitada por condições dadas”. Com este raciocínio, ele conclui que o criador do drama deveria passar da música à linguagem das palavras. E chega de novo à tragédia grega:

Na tragédia grega, acontece algo semelhante, mas por razões inversas. A sua base era a lírica. Porém, na sua evolução foi adotando a forma da língua falada, como a sociedade. Fundada sobre o sentimento natural, moral e religioso atinge o estado político. O drama do futuro deverá, portanto, fazer o caminho inverso, isto é, da inteligência deverá retornar ao sentimento, pois, nós progredimos da individualidade pensada para a individualidade real (Wagner, 1894: 247).

Ao assumir também as funções de libretista, Wagner percebeu o quanto era importante essa sua atitude, que já era preconizada pelos chamados profetas do romantismo musical alemão, em particular Ludwig Tieck, Jean-Paul Richter e Ernst Theodor Amadeus Hoffman. Entendeu ainda, segundo Marcel Schneider<sup>6</sup>, a vantagem de ser seu próprio libretista. Podia desenvolver os personagens, escolher os episódios em função das possibilidades musicais que eles tinham, além do fato de que na criação do roteiro, já tinha em vista a música que iria compor. Esta decisão, de início de carreira, deixa claro que Wagner não estava apenas interessado na imitação dos outros, mas tinha a ambição de caminhar com luz própria.

Além das questões que envolvem música, poesia e drama, que são talvez o núcleo essencial da proposta wagneriana, aspectos referentes a outras formas de criação de espetáculos passam também a fazer parte do conjunto de sua reflexão e produção criativa. Eram elementos que, pouco a pouco, se introduziam na representação e

na encenação propriamente dita. Um deles foi, sem dúvida, a invenção das luzes da ribalta, em 1826. Outro foi, indiscutivelmente, a adoção dos livros de produção (*livrets de mise-en-scène*) ainda no começo do século XIX. Esses livros incluíam notas e ilustrações de cenários e figurinos, mostrando como tinha sido a produção original parisiense. Seu objetivo inicial era orientar os teatros do interior no sentido de terem um guia de produção. Os *livrets de mise-en-scène* falavam ainda das necessidades de iluminação, como deveria ser a direção e quais os requisitos vocais para os principais papéis das óperas. Eram uma espécie de roteiro de produção. É claro que todos os compositores desejavam primeiro o sucesso em Paris. Lá, poderiam utilizar efeitos espetaculares, incluindo o bailado, que havia sido introduzido na ópera francesa por Lully. Aliás, as produções francesas ficaram também famosas por suas concepções de trajes, música e cenários, segundo afirma John Louis Digaetani<sup>7</sup>.

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

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

Wagner toma muito a sério a estrutura dramática de suas narrativas musicais. O palco é para ele um espaço quase sagrado. Se a música tinha uma função essencial e fundamental na construção do espetáculo, o drama não poderia de forma alguma ser desprezado. E mais que isso, era parte integrante desse conjunto, tornando-se, portanto, também essencial ao espetáculo. Não foi por outro motivo que Wagner mandou escurecer o auditório. Com isto, quebrou uma rotina que estava enraizada nos hábitos do público. Muitos se acostumaram a conversar durante a apresenta-



ção. Outros iam visitar seus amigos nos camarotes. Outros ainda estavam mais interessados em observar as jóias e roupas das mulheres do que em prestar atenção ao espetáculo.

Por causa dessa exigência de escurecimento da sala, Wagner teve muitos opositores. Mas, no espaço de 10 anos todos os teatros de ópera da Europa tinham adotado o mesmo procedimento. Seu objetivo era naturalmente fazer com que o espectador entrasse no clima da representação e fosse envolvido por sua magia. O palco deveria ser alvo de atenção total. O público não deveria se dispersar.

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

Outra inovação fundamental foi a colocação da orquestra abaixo do palco, escondida por uma lâmina de metal curva. Tratava-se não apenas de esconder os músicos para não distrair o espectador, mas também liberar Wagner para usar certos sons, sem serem percebidos em suas fontes. Gostaria aqui de abrir um parêntese para comentar a função dessa percepção sonora wagneriana, em relação ao cinema. É evidente que o cinema usará essa percepção quase que exaustivamente, criando uma associação nova entre música e imagem. A fonte sonora não precisa necessariamente ser percebida em cena para conseguir o objetivo desejado. Muitas vezes, é a sua não identificação espacial que acaba criando a atmosfera esperada, ou mesmo a identidade do personagem ou a explicitação da situação encenada.

Além dessa concentração no drama, Wagner queria de seus espectadores um acompanhamento quase ritual de seu mundo musical. Quando construiu Bayreuth, por exemplo, queria que as cadeiras fossem duras para evitar qualquer tipo de cochilo, segundo registra Digaetani. Mas, acima de tudo, com a ajuda de Gottfried Semper e Karl Bundt, projetou Bayreuth sem camarotes. Apenas um, para o rei Ludwig II da Baviera, que fora seu mecenas. Desejava também que esse teatro fosse para o povo e não para a decadente aristocracia. Pretendia que esse espaço fosse mais democrático.

Não há dúvida ainda de que no que diz respeito ao trabalho dos cantores em cena, Wagner também inovou. Tinha sempre muito cuidado na escolha de seus intérpretes. Muitas vezes não conseguia o que desejava, mas sempre trabalhou muito com eles. Dava-lhes instruções precisas não apenas em relação à voz, mas também em relação ao comportamento em cena. Em alguns casos chegava mesmo a fazer a sua escolha a partir do *physique-du-rôle* dos cantores, embora isso nem sempre fosse possível, devido à tradição de que os bons cantores têm sempre um corpo



avantajado. Mas, de qualquer modo, sua escolha sempre levava em consideração, em primeiríssimo lugar, a qualidade vocal do intérprete. Não se pode, no entanto, deixar de salientar essa preocupação com a qualidade da encenação, da qual ele não abria mão.

Por fim, gostaria de ressaltar que esse esmero com as encenações de seus dramas musicais levou Wagner a escrever uma espécie de manual de representação. Muito mais do que os *livrets de mise-en-scène* franceses, os manuais de Wagner eram um verdadeiro roteiro de como seus espetáculos deveriam ser conduzidos e montados. Exatamente por não ter muita confiança nos intérpretes, diretores, cenógrafos, enfim, no *staff* dos teatros europeus, planejou construir sua própria casa de espetáculos. Sua obstinação o levou à realização desse feito, com a providencial ajuda de Ludwig da Baviera. Bayreuth é ainda hoje um templo da ópera wagneriana. E mais: *Parsifal* não poderia ser montada fora de Bayreuth, segundo rígidas instruções que deixou a seus descendentes. Entendia Wagner que sua ópera transcendia o objetivo de um mero espetáculo. Queria fazer dela uma espécie de ritual religioso. Por isso, a exigência tinha algum cabimento. Certo ou errado, Wagner tinha perfeita noção dos detalhes e do conjunto de seu trabalho operístico. Controlava, praticamente, tudo, embora soubesse que dependia de muita gente para colocar sua obra em cena. Essa articulação de múltiplas funções era uma de suas qualidades essenciais para obter os resultados desejados.

A importância estética de Wagner pode ser medida pelo surpreendente volume de trabalhos publicados sobre ele e sua obra. Marcel Schneider registra, em 1991, mais de 45.000 obras na bibliografia wagneriana. Não é o recorde, pois, Jesus Cristo e Napoleão, nessa ordem, detêm a primazia. Não há dúvida alguma, porém, que a estética mundial ganhou um novo impulso, não apenas com as suas idéias e obras, mas também com os debates e reflexões que gerou.

## Cinema

É nesse contexto que me proponho recuperar a comparação feita por Jacques Bourgeois entre a música de Wagner e o cinema. São de fato duas estéticas que se encontram de modo sereno e até mesmo afetivo.

O filme analisado por Bourgeois é *Um punhado de bravos* (Objective Burma), realizado, em 1945, por Raoul Walsh, com música composta por Frank Waxman. É uma produção da Warner Brothers que, naquele ano, lançou apenas 19 filmes, embora o mercado cinematográfico estivesse bastante aquecido com o fim da Segunda Guerra. Segundo relata Thomas Schatz<sup>8</sup>, o trabalho de produção foi coordenado por Jarry Wald, que se iniciou como roteirista na década de 1930. Durante a Segunda Guerra ele havia produzido 12 filmes, alguns com roteiro de sua autoria e outros com idéias originais. Tratava-se, pois de um “produtor criativo”, segundo a expressão

de Schatz. O filme reunia ainda a dupla Errol Flynn e Raoul Walsh pela sexta vez. Além disso, o roteiro foi confiado a um dos mais competentes roteiristas da safra hollywoodiana, Alvah Bessie, que, mais tarde, foi perseguido pelo macarthismo e fez parte da famosa lista dos 10. Era, portanto, um produto típico da indústria cinematográfica americana com todos os seus ingredientes. Do *star-system* à eficiência da produção, o encaixe não poderia ser mais apropriado para o encontro que Jacques Bourgeois promove entre Wagner e o cinema.

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

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

A seqüência em questão começa no exato momento em que, terminada a missão, os soldados estão já estão próximos do lugar onde o avião deve descer para levá-los de volta à base. O grupo está descansando tranqüilo quando, subitamente,

ouve-se o barulho dos motores de um avião. Todos ficam em alerta e o comandante da operação tenta contato, por rádio, com o piloto. Durante a conversa sobre os preparativos da descida, um sentinela chega com a informação de que os japoneses estão muito perto, tornando o resgate perigoso. Imediatamente o comandante dá instruções ao piloto para que saia da área e marca outro lugar e outra data para nova tentativa de resgate. Todos os soldados saem daquele lugar em clima de tensão, ao mesmo tempo em que o avião retorna à base.

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

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

Subitamente, ouve-se o barulho de um motor de avião e ouve-se um trêmulo na orquestra. Destas sonoridades indistintas, emerge o motivo da *Força Aérea* ao mesmo tempo em que aparece o avião. A alegria do comandante se traduz no motivo da *autoridade militar* que aparece num *stretto*. Segue-se uma escala descendente pontuada por fanfarras, onde se desenvolvem as harmonias anteriormente associadas aos aviões, seguindo-se um novo motivo da *Força Aérea* quando o avião está prestes a aterrissar. Subitamente, os acordes dissonantes do tema do *Ataque* interrompem o motivo e os sentinelas anunciam o retorno do inimigo. O comandante adverte o piloto de que não pode aterrissar. O tema principal – o da *guerra* – ecoa duas vezes fortíssimo e toda a angústia que ele contém se revela, pela primeira vez, à luz dessa situação trágica. O tema se resolve a uma só vez dramática e musicalmente, em um interessante fugato que sublinha a pressa e a excitação da conversa por rádio entre o comandante do destacamento e o piloto do avião. Esta excitação se mantém pelas cordas, até que as flautas e os clarinetes tocam pianíssimo a *Marcha dos Pára-quedistas* e cada um vai desaparecendo na selva (Bourgeois, 1948).

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

O trecho que se segue até o final da ópera ficou conhecido como *Adeus de Wotan*. Trata-se de uma trama musical bastante complexa. São três etapas que envolvem três temas que serão, alternadamente, o lugar desse adeus, segundo a análise feita por André Boucourechliev<sup>9</sup>. Na primeira, o tema do Amor de Wotan domina a cena. Tomado pelo sentimento de ternura, Wotan começa a dizer adeus à filha. Enquanto o pai abraça a filha, a orquestra executa um apaixonado interlúdio em que se percebe também um certo tom nostálgico. Dá-se então uma maravilhosa metamorfose: o motivo do Amor passa gradualmente para o motivo do Sono. Esta é a segunda etapa e o seu respectivo tema. À medida que a ação afetiva caminha para o seu desfecho, surge o tema do Beijo de Despedida. Wotan, com um beijo sobre os olhos de Brunhilde, a coloca na longa noite de sono. E ela só será desperta desse sono mágico por Siegfried. Mas isso é outra história...

Brunhilde começa então a ficar inconsciente e com os olhos fechados tomba nos braços do pai. Ele a leva para um banco de musgo e a cobre com o escudo, além de vestir-lhe o capacete. Vai então para o meio da cena e intima o deus do fogo, Loge, a aparecer. Com a lança bate três vezes na rocha, saindo dela um jorro de fogo, enquanto se ouve o motivo de Loge. Ordena que as chamas rodeiem a Walkiria e o seu último canto é todo sobre o motivo de Siegfried, que ainda nem nasceu, mas será o personagem central da próxima etapa do *Anel dos Nibelungos*. Enquanto os metais ampliam o tema de Siegfried, passa também pela orquestra o motivo do Último Adeus, ressoando ainda, por último, o tema do Destino.

Apesar das descrições acima não serem simétricas – até mesmo por se tratarem de duas formas artísticas diferentes – têm inúmeros pontos estruturais semelhantes. Em primeiro lugar, apesar de Bourgeois dizer que no filme de Raoul Walsh a música é um comentário à imagem – o que é verdade – essa estrutura musical está também associada a um conjunto expressivo de imagens que têm inúmeras relações entre si. Um depende das outras para adquirirem um sentido, seja ele explícito ou implícito. Os *leitmotiv* da seqüência analisada não dizem respeito a ela somente. Pode-se dizer, por exemplo, que o motivo da Força Aérea significa também o heroísmo desse grupo, ou, por outra, dessa gloriosa corporação. A relação parece-me

bastante evidente. O filme, na verdade, quer mesmo enaltecer a bravura dos soldados americanos na Segunda Guerra. O motivo não está ali apenas para tornar as cenas mais dramáticas. Ele, queiramos ou não, nos remete a outras associações. Talvez até mesmo Frank Waxman e Raoul Walsh não tivessem muita consciência disso. Qualquer dos *leitmotiv* presentes no filme, independentemente de sua função própria, liga-se também a algo que está no próprio interior do drama narrado. Não se pode apenas pensar na parte ou só no todo. A forma de construir um filme é exatamente essa. É uma montagem permanente, da mesma maneira que a ópera wagneriana. Portanto, diria que o *leitmotiv* não é só música. Ele é ação dramática. Ele é imagem. Ele é tempo e ele é espaço. É uma técnica de montagem perfeitamente apropriada para dois sistemas expressivos que acaba se tornando a sua essência construtora. Sem ser ofensivo às duas linguagens, poderia mesmo dizer que o *leitmotiv* é para a ópera wagneriana o que o *plano* é para o filme.

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

Brunhilde lança a tocha acesa na pira onde estão os despojos de Siegfried. Logo uma grande chama se eleva. Em seguida, saltando sobre a cela, ela se joga com seu cavalo. O fogo logo toma conta de todo o espaço diante do palácio, ameaçando-o. Cheios de pavor, homens e mulheres correm de um lado para o outro. Turbilhões de fumaça negra rolam e se estendem em grossas nuvens até o horizonte. Então o Reno transborda e suas ondas inundam o incêndio, cobrindo o lugar do braseiro até o umbral da sala. As três filhas do Reno se aproximam enfrentando as ondas a nado e retiram o anel do dedo de Siegfried. Hagen se precipita no rio para segui-las, mas elas o tomam pelo pescoço e o arrastam para as profundezas felizes por terem reconquistado o anel. No entanto, à distância, o vermelho do incêndio ganha o horizonte. O palácio desmorona. Em suas ruínas, homens e mulheres emocionados olham o céu vermelho do Walhala, onde as altas chamas irrompem em torno de Wotan e de todos os deuses, contemplando com tristeza a queda de sua obra, a descida da noite final (Bourgeois, 1948: 26-27).

Qualquer roteirista de cinema assinaria esse texto. Sem dúvida, Wagner compunha a imagem também. Os seus contemporâneos talvez não tenham percebido todo o alcance de suas inovações. Só que essa novidade ficou para o século XX e foi

completada pelo que nós chamamos hoje de a civilização das imagens que, logicamente, nunca estão separadas do seu próprio som.

## Ópera e cinema

Léon Moussinac usou a expressão “arte total” para se referir ao cinema. É óbvio que não se trata de uma mera coincidência com a *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total) de Richard Wagner. O impacto de Bayreuth na Europa foi imenso. Este templo da ópera, que Thomas Mann disse ter se convertido “numa Lourdes musical (...) uma gruta milagrosa para a credulidade voraz de um mundo decadente”<sup>10</sup>, apesar de ter sempre acolhido a elite rica e educada, espalhou sua forte influência sobre a intelectualidade e o pensamento estético que foi gerado nas primeiras décadas do século XX.

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

De qualquer modo, logo as repercussões se irradiaram por toda a Europa. Praticamente nenhum intelectual ficou imune a esse fenômeno. Até Karl Marx registra o seu espanto num comentário que faz a Engels dizendo: “em todo lugar somos assediados pela pergunta: o que você pensa de Wagner?”. Portanto, mesmo que Moussinac tenha se referido ao cinema como “arte total” quase 40 anos depois da morte de Wagner – seu primeiro livro, *Nascimento do cinema*, foi publicado em 1925 – sua reflexão crítica é, sem dúvida, anterior e está inserida nessa verdadeira avalanche de escritos sobre a obra do compositor alemão. Esse contexto é assim descrito por Arno J. Mayer:

Até depois da virada do século, Richard Wagner foi o único autêntico inovador, dando um tremendo impulso à apoteose da grande ópera. Ele próprio escritor, compositor e maestro, além de estudioso do antigo teatro grego, Wagner decidiu forjar uma *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Em suas mãos, a ópera se tornou o veículo para a integração das grandes artes numa forma artística total e coletiva: arquitetura, pintura, teatro, poesia, música, canção e dança. Todos esses meios foram sintetizados de modo a formar uma totalidade harmônica, qualitativamente mais grandiosa e diversa de seus elementos constitutivos.

Em vez de criar novas linguagens musicais e teatrais, Wagner reuniu engenhosamente unidades pré-fabricadas, para gerar um efeito teatral máximo. (...) Construiu dramas musicais de pompa e segurança colossais, calculados para mistificar e espiritualizar a vida dentro e fora do templo operístico. (...) O culto e a difusão de Wagner cresceu aceleradamente após a sua morte, e, em particular, depois da virada do século até 1914. Sua oeuvre pode ser vista como reflexo, profecia e instrumento da antiga ordem, não só na Alemanha, mas na Europa como um todo (Mayer, 1990).

Apesar de Arno Mayer raciocinar em termos de sua interpretação pessoal da história moderna e contemporânea, revela um pouco desse clima de culto ou de repulsa que a obra de Wagner suscitou nas três primeiras décadas do século. Ernst Bloch diz algo parecido. Então, Moussinac fosse ou não wagneriano, sua expressão tem certamente inspiração no músico alemão.

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

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



primeira manifestação escrita de Canudo é de 1908, mesmo ano em que o tcheco Vlastislav Tille teria também produzido suas análises estéticas sobre o cinema, embora só viessem a ser publicadas depois de sua morte em 1927. É digno de ser mencionado o importante trabalho teórico de Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study*, de 1916. Mas, sem dúvida, foi durante os anos 1910 que começaram a ganhar consistência as novas teorias.

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

É verdade que o cinema era filho da indústria e da tecnologia, e, por isso, um fenômeno moderno, com dizem Alberto Barbera e Roberto Turigliatto. Talvez mesmo em função dessa modernidade, vários outros discursos se desenvolveram nesse período, em paralelo ao cinema. É o caso da publicidade, da crítica, dos manuais técnicos e profissionais e da observação dos costumes. Estruturaram-se assim novas maneiras de expressar interesses e desejos estreitamente ligados ao ciclo produção-distribuição-consumo. Essa dificuldade do não enquadramento do cinema numa estética tradicional acabou, segundo Barbera e Turigliatto, encantando as vanguardas e os futuristas que, ao declararem sua idolatria pela velocidade, pela máquina e pela simultaneidade se opuseram ao conceito das tradicionais belas artes e se posicionaram a favor da modernidade.

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

*Miguel Pereira*  
Professor da PUC-Rio



## Notas

1. Este texto é uma versão parcial da dissertação de mestrado “Cinema e ópera: um encontro estético em Wagner” defendida na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, em 1995, diante da banca formada pela Profa. Dra. Marília Franco (USP – orientadora), Prof. Dr. Ismail Xavier (USP) e Prof. Dr. José Tavares de Barros (UFMG).
2. A citação a Fellini é tão aleatória quanto outra qualquer. Apenas a imagem do cineasta italiano, dominando completamente o espaço de seus dramas, leva-me a esta aproximação aparentemente fora de propósito. Não quero estabelecer comparações. Apenas fustigar a imaginação.
3. PROKOP, Dieter. Fascinação e tédio na comunicação: produtos de monopólio e consciência. In: Ciro Marcondes Filho (org.). *Dieter Prokop*. São Paulo: Ática, 1986.
4. CANDÉ, Roland de. *A música, linguagem, estrutura, instrumentos*. Lisboa. Edições 70, 1983.
5. WAGNER, Riccardo. *Opera e dramma*. Torino: Fratelli Bocca, 1894.
6. SCHNEIDER, Marcel: *Wagner*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
7. DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
8. SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
9. BOUCOURECHLIEV, André. *La Walkyrie*. Commentaire littéraire et musical. In: *L'Avant-scène Opéra*. Paris, Jan. 1993.
10. Esta citação é feita pelo historiador americano Arno J. Mayer em seu livro *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)*, pela Companhia da Letras, São Paulo, 1990.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodore e EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- BLOCH, Ernst. Paradossi e Pastorle in Wagner. In: *Scritti Scelti*. Milano: Longanesi, 1983.
- BARBERA, A. e TURIGLIATTO, R. (Org.). *Leggere il cinema*. Milano: Mondadori, 1978.
- BOUCOURECHLIEV, André. *La Walkyrie*. Commentaire Littéraire et Musical. In: *L'Avant-Scene Opéra*. Paris. Jan. 1993.
- BOURGEOIS, Jacques. Musique dramatique et cinéma. In : *Revue du Cinéma*, n. 60, Fev. 1948.
- CANDÉ, Roland de. *A música, linguagem, estrutura, instrumentos*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner, su vida, su obra, su siglo*. Madri: Alianza Editorial, 1983.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986.

- MANN, Thomas. *Wagner et le notre temps*. Paris: Collection Pluriel. Hachette.  
\_\_\_\_\_. *Souffrances et grandeur de Richard Wagner*. Paris: A. Fayard et Cie. Editeurs, 1933.
- MAYER, Arno. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MENUHIN, Yehudi e DAVIS, Curtis W. *A música do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- PROKOP, Dieter. Fascinação e tédio na comunicação: produtos de monopólio e consciência. In: MARDONDES FILHO, Ciro (org.). *Dieter Prokop*. São Paulo: Ática, 1986.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- SCHATZ, Thomaz. *O gênio do sistema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SCHNEIDER, Marcel. *Wagner*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- WAGNER, Richard. *Opera e Dramma*. Torino: Fratelli Bicca.  
\_\_\_\_\_. *Scritti Scelti*. Milano: Longanesi, 1983.

## Resumo

A partir da revisão estética da obra de Richard Wagner, feita por Ernest Bloch, busca-se, neste ensaio, estabelecer algumas relações possíveis entre a ópera wagneriana e o cinema. Para tanto, levantam-se as categorias que configuram a ópera wagneriana e a sua correspondência com a estética cinematográfica. Como objeto de análise, toma-se uma seqüência do filme *Um punhado de bravos* (Objective Burma - 1945), de Raoul Walsh, e o final do terceiro ato da *Walkiria*, de Richard Wagner, tendo por base o texto *Musique dramatique et cinéma*, de Jacques Bourgeois.

## Palavras-chave

Cinema; Ópera wagneriana; Estética.

## Abstract

From the aesthetics revision of Richard Wagner's work by Ernest Bloch, one try to establish possible relations between the wagnerian opera and cinema. To make this point, one compare the categories that form the wagnerian opera and the cinema aesthetics. As an example, one analyse a sequence of Raoul Walsh's *Objective Burma* (1945) and the end of the third act for Richard Wagner's *Walkiria* considering Jacques Bourgeois's *Musique Dramatique et Cinema*.

## Key-words

Cinema; Wagnerian Opera; Aesthetics.