

foi precisamente a própria obra de arte viva, cujo surgimento teve que suprimir inteiramente da vida as condições que tornaram necessária a existência e prosperidade dessa pintura enquanto modalidade artística autónoma. A pintura, enquanto arte de *representação do humano*, não pode ter uma vida saudável, regida pela necessidade, quando o homem belo a si próprio se representa em toda a perfeição, sem pincel nem tela, na mais viva moldura artística. Aquilo a que aspira com o seu esforço *sincero*, alcança-o do modo mais perfeito que lhe é possível quando transfere as suas cores e o seu entendimento para a escultura viva do actor dramático real; quando abandona a tela e o gesso fresco e desce ao *palco trágico*, para que o artista possa levar a cabo em si mesmo aquilo que ela baldadamente se esforça por obter à custa de uma acumulação de riquíssimos meios sem vida e sem realidade.

A *pintura paisagística*, porém, enquanto culminação última e perfeita de toda a arte da imagem, tornar-se-á a alma própria e viva da arquitectura; ensinar-nos-á assim a dispor o *palco* para a obra de arte dramática do futuro, palco no qual ela própria, com a sua vivacidade, representará o caloroso *fundo da natureza*, destinado ao *homem*, a um homem *vivo*, que não seja já o produto de uma mera cópia...

Se assim, por via da superior força da arte plástica, nos é permitido considerar já ganha a cena da obra de arte colectiva do futuro, e nela portanto também a *natureza intimamente reconhecida e entendida*, poderemos então agora tirar algumas conclusões mais específicas sobre essa obra de arte.

T. 10 m.º 5

Wagner, R. (2003). A obra de arte do futuro  
Lista: Antígona

#### IV FUNDAMENTOS DA OBRA DE ARTE DO FUTURO

SE OBSERVARMOS a posição da arte moderna — tanto quanto ela consiga ser verdadeiramente *arte* — em relação à vida pública, reconhecemos antes de mais a incapacidade total de a primeira influenciar a segunda, no sentido das aspirações mais nobres da arte. A razão é que a arte, enquanto mero produto de cultura, não brotou realmente da vida, e agora, transformada em planta de estufa, não consegue lançar raízes no chão natural do presente. A arte passou a ser propriedade privada de uma classe de artistas; oferece prazer apenas àqueles que a *entendem*, e para ser entendida exige um estudo particular, distante da realidade da vida: o estudo da *erudição artística*. Hoje em dia, todo aquele que tem dinheiro suficiente para pagar os prazeres artísticos do mercado facilmente acredita que pode apropriar-se deste estudo e do entendimento que dele decorre; no entanto, quanto à questão de saber se a maioria dos amantes das artes consegue ou não entender o artista nos seus melhores esforços, é coisa que, se perguntarmos a este artista, obterá por resposta apenas um longo suspiro. Porém, se o artista contemporâneo considerar a multidão infinitamente maior daqueles

que em virtude do desfavor das condições sociais são totalmente excluídos da possibilidade de entender e, inclusivamente, de desfrutar a arte moderna, terá que admitir que toda a sua actividade na arte é, no fundo, um trabalho egoísta, inteiramente virado para o seu agrado pessoal, e que a sua arte, em face da vida pública, mais não é do que luxo, desperdício, passatempo interesseiro. É tão monstruosa a distância — constantemente verificável e tão amargamente deplorada por alguns — a separar, como se costuma dizer, gente cultivada e gente inculta, é tão impensável um elo de ligação entre estes campos, tão impossível a reconciliação entre ambos, que, havendo franqueza suficiente, a arte moderna, fundada que está sobre essa cultura não-natural, teria que confessar com a mais profunda vergonha que fica a dever a sua existência a um elemento vital que, por seu turno, só pode encontrar apoio para a *sua* existência na mais profunda ausência de formação cultural daqueles que constituem propriamente o grosso da humanidade. A única coisa que, nesta posição que lhe é atribuída, a arte moderna devia conseguir — e que, no seu sentimento mais sincero, procura conseguir —, ou seja, a *ampliação da formação humana*, é precisamente aquilo que não pode fazer, pela simples razão de que a arte para poder ter qualquer eficácia sobre a vida tem que ser ela mesma a flor visível de um processo de formação *natural*, crescendo a partir de baixo, e, pelo contrário, nunca está em condições de verter a formação cultural a partir de cima. É por isso que a nossa arte cultural, no melhor dos casos, se parece com aquele indivíduo que se dirige a uma população falando uma língua estrangeira desconhecida dessa gente: tudo o que exponha, sobretudo

o que nessa exposição houver de mais espiritual, só pode conduzir às confusões e mal-entendidos mais ridículos...

Comecemos então por expor como teria que proceder a arte moderna para progredir *teoricamente* até à redenção que a libertasse da posição solitária da sua essência não compreendida, caminhando em direcção ao entendimento mais universal por parte da vida pública: tornar-se-á então facilmente compreensível que essa redenção só pode ser possibilitada pela *mediação prática* da vida pública.

Como vimos, a *arte plástica* só pode prosperar criativamente se, nas suas obras, se colocar em aliança com o homem *artista*, e não com o homem exclusivamente orientado para a mera *utilidade*.

O homem artista só pode satisfazer-se perfeitamente na união de todas as modalidades artísticas na obra de arte *colectiva*: no *isolamento* de uma das suas capacidades artísticas será *não-livre*, será não-inteira-mente aquilo que pode ser; pelo contrário, na obra de arte *colectiva* será *livre* e será inteiramente aquilo que pode ser.

A *verdadeira aspiração* da arte é, pois, aquela que *tudo abrange*: todo aquele que se encontra animado pelo verdadeiro *impulso para a arte* quer alcançar por intermédio do máximo desenvolvimento da sua capacidade particular, não a glorificação *desta capacidade particular*, mas simplesmente a glorificação do *homem todo na arte*.

A obra de arte colectiva superior é o *drama*: na *riqueza* que lhe é *possível*, o drama só pode existir

quando nele *cada modalidade artística* existir na sua *máxima riqueza*.

O drama verdadeiro só é pensável enquanto produto *do impulso colectivo de todas as artes* para a mais imediata comunicação a um *público colectivo*: cada modalidade artística singular só consegue abrir-se ao *completo entendimento* do público colectivo por meio da sua comunicação colectiva com as restantes modalidades artísticas no drama, pois que a intenção de cada modalidade artística singular só se obtém inteiramente no agir conjunto de todas as modalidades artísticas, no qual elas se dão a entender e se entendem mutuamente.

A *arquitectura* não pode ter intenção mais elevada do que a de criar — em vista de uma comunidade de homens que a si mesmos artisticamente se dão por objecto da sua representação — o envolvimento espacial de que a obra de arte humana tem necessidade para se apresentar. Uma construção só é edificada em acordo com a necessidade se estiver maximamente ao serviço de uma finalidade humana: a suprema finalidade do homem é a da arte, e a suprema finalidade da arte é o drama. No edifício utilitário vulgar, o arquitecto limita-se a ter que corresponder à finalidade mais inferior da humanidade: aí, a beleza é luxo. No edifício que se inscreve no âmbito do luxo, o arquitecto trata de corresponder a uma carência não-natural e não-imperativa: a sua criatividade é portanto arbitrária, não-produtiva e não-bela. Pelo contrário, na construção do edifício que em todas as suas partes constituintes houver de corresponder unicamente a uma finalidade artística colectiva, ou seja, na construção do *teatro*, o arquitecto tem unicamente que proceder enquanto *artista* e em atenção da *obra de arte*. No edifício teatral perfeito, a medida e a lei são ditadas, até aos

mais ínfimos pormenores, exclusivamente por aquilo de que se carece. Este carecimento é de duas ordens, é o do *dar* e o do *receber*, e as duas ordens de carecimento interpenetram-se e condicionam-se mútua e intimamente. A *cena* tem, antes de mais, que preencher todas as condições de espaço para a acção dramática colectiva que nela há-de representar-se; em segundo lugar, porém, tem que resolver estas condições na intenção de levar essa acção à percepção e à compreensão dos olhos e dos ouvidos dos espectadores. Na organização do *espaço dos espectadores* é a exigência de compreensão da obra de arte que, no plano óptico e no plano acústico, dita a lei necessária, à qual só a beleza da disposição dos elementos — a par da adequação aos fins — pode corresponder; porque o desejo do espectador colectivo é precisamente o desejo da *obra de arte*, para cuja apreensão ele terá que ser determinado por tudo o que lhe surge perante os olhos\*. E assim, pelo ver e pelo ouvir, o espectador colectivo transporta-se inteiramente para o palco; só pela completa absorção por parte do público, o actor é artista. Tudo o que no palco respira e se move, respira e move-se por intermédio de um desejo maxima-

\* A tarefa de construção do edifício de teatro do futuro não está de modo algum resolvida pelos teatros modernos: nestes, a organização é ditada por pressupostos e leis tradicionais que nada têm em comum com as exigências da arte pura. Onde forem determinantes a especulação do lucro, por um lado, e a luxuosa ostentação que lhe anda associada, por outro, o interesse absoluto da arte sairá lesado da maneira mais sensível, e é por isso que nenhum arquitecto deste mundo será capaz, por exemplo, de elevar ao estatuto de lei da beleza a divisão do nosso público pela compartimentação e pela distribuição em camadas própria das instalações destinadas aos espectadores, divisão que decorre da diferenciação entre as classes sociais e categorias de cidadãos. Se nos imaginarmos dentro dos espaços do teatro colectivo do futuro, sem esforço reconheceremos que aí se abre um campo de invenção de uma riqueza insuspeitada.

mente expressivo de comunicação, desejo de ser visto e ouvido naquele espaço que, ainda que sendo relativas as suas dimensões, parece contudo ao actor, do ponto de vista da cena, conter toda a humanidade; porém, o público, esse representante da vida social, desaparece ele próprio do espaço destinado aos espectadores; o público passa a viver e respirar apenas na obra de arte que lhe surge como sendo a própria vida, na cena que lhe parece ser o mundo inteiro.

Tais maravilhas florirão da obra do architecto, tais prodígios poderão dele obter fundamento terreno real, se ele tornar sua a intenção da suprema obra de arte humana, se, com base na sua específica faculdade artística, trazer à existência as condições em que ela pode tornar-se coisa viva. Mas, inversamente, que fria, que inerte, que destituída de vida não se apresentará a sua obra, se, sem outra intenção mais elevada que a do luxo, sem a necessidade artística, que lhe permita organizar e inventar no teatro aquilo que em todos os aspectos for mais apropriado, o architecto se limitar a proceder de acordo com o capricho especulativo do seu próprio arbítrio, amontoando volumes, enfileirando ornatos, para hoje materializar o louvor de um rico petulante, amanhã o de um qualquer Jeová modernizado...!

Contudo, à obra de arte dramática, para que estejam perfeitamente preenchidas as condições espaciais do seu surgimento, também não basta uma forma superiormente bela ou uma alvenaria sumptuosíssima. A cena, que há-de pôr perante o espectador a imagem da vida humana, terá que conseguir também, para que haja completo entendimento da vida, apresentar uma imagem que seja cópia viva da natureza, a única imagem em que o homem artista pode dar-se totalmente

enquanto tal. As paredes desta cena — que, se forem frias e sem participação, mais parecerão olhar fixamente o actor e o público — têm que se embelezar com as frescas cores da natureza, com a luz quente do Éter, para serem dignas de tomar parte na obra de arte humana. A *arquitectura plástica* experimenta aqui os seus limites, a sua falta de liberdade, e lança-se, sequiosa de amor, nos braços da pintura que a redimirá na beleza ímpar de ser absorvida na natureza.

Aqui entra a *pintura paisagística*, requisitada por uma carência colectiva à qual só ela pode corresponder. À obra unificada de todas as artes o pintor vem juntar, como seu valioso contributo, aquilo que o seu afortunado olhar vai buscar à natureza, aquilo que, enquanto homem artista, quer apresentar à comunidade toda para deleite artístico desta. Por seu intermédio a cena torna-se verdade artística total: o traçado, as cores, a utilização quente, vivificante, que faz da luz, obrigam a natureza a servir a suprema intenção artística. Aquilo que até agora o pintor paisagístico, no seu impulso para a comunicação do que observava e apreendia, confinava nos estreitos limites da moldura do quadro, aquilo que até agora pendurava *sobre* a parede solitária da sala do egoísta ou que entregava à acumulação incomunicante, desconexa e deformante, de um depósito de telas, será o que agora lhe permitirá *preencher* a ampla moldura do palco trágico, dando configuração a todo o espaço da cena, em testemunho da sua força criativa que parte da natureza. Aquilo que até agora, com o seu pincel, com as mais finas misturas de tintas, só podia sugerir ou que só podia levar às proximidades da ilusão, é o que agora poderá conduzir até à mais perfeita intuição ilusiva, pela aplicação artística de todos os meios da óptica e da

utilização das luzes, que lhe serão proporcionados. Não sofrerá mais o ultraje da evidente rudeza dos seus instrumentos artísticos, do aparente grotesco dos seus processos de trabalho na chamada pintura decorativa, pois que agora terá a noção de que, em face da obra de arte perfeita, até o mais fino pincel não passa de um órgão humilhante, e terá presente que o artista só tem que estar *orgulhoso* quando *é livre*, ou seja, quando a sua obra de arte estiver completada e for viva, e quando *ele* e todos os seus instrumentos auxiliares tiverem passado para dentro da obra. A obra de arte perfeita que do *palco* vem até ele, saindo de uma tal moldura ao encontro do público colectivo, satisfá-lo-á infinitamente mais do que todo o seu trabalho anterior produzido com instrumentos porventura mais refinados; em verdade, não poderá arrepender-se de ter substituído o pedaço de tela lisa que antes tinha à sua disposição pela utilização do espaço cénico em benefício desta nova obra de arte, porque, no pior dos casos, o seu trabalho permanecerá o mesmo seja qual for a moldura em que é dado a ver, desde que ofereça o respectivo objecto a uma apreensão compreensiva, mas em qualquer caso a sua obra dentro *desta* moldura desencadeará sempre uma impressão mais plena de vida e uma compreensão mais ampla e mais universal do que o quadro paisagístico que antes pintava.

O órgão de toda a compreensão da natureza é o homem: a tarefa do pintor paisagista foi não apenas a de comunicar essa compreensão aos homens, mas também a de a tornar finalmente distinta por via da representação do homem no seu quadro da natureza. Agora, pelo facto de colocar a sua obra na moldura do palco trágico, ampliará o homem a quem quer comuni-

car-se ao homem colectivo do público na sua totalidade, e terá a satisfação de ter estendido a sua compreensão a esse mesmo homem colectivo que com ele partilha o sentimento da sua alegria; ao mesmo tempo, porém, só chegará a fazer com que ocorra perfeitamente esta compreensão pública na medida em que subordinar a sua obra a uma intenção artística colectiva suprema e maximamente compreensiva, intenção que se abre de modo infalível à compreensão colectiva por acção do homem real, corpóreo, com todo o calor do seu ser. Ora, o que há de mais compreensivo é a acção dramática, precisamente porque ela só está artisticamente perfeita quando, no drama, todos os meios auxiliares da arte foram, por assim dizer, ultrapassados e a realidade da vida consegue oferecer-se da maneira mais fiel e mais crível à apreensão imediata. Cada uma das diferentes modalidades artísticas comunica-se à *compreensão* na exacta medida em que o respectivo núcleo central — que só por via da sua referência ao homem ou na sua derivação a partir dele pode vivificar ou elucidar a obra de arte — encontrar no *drama* o seu próprio amadurecimento. O trabalho de criação artística torna-se universalmente compreensível, perfeitamente apreensível e justificado, na proporção em que, sendo absorvido no drama, é atravessado pela luz que dele irradia\*...

\* Para o pintor paisagista moderno não pode ser indiferente o facto de se aperceber de como são poucos os que hoje em dia entendem a sua obra e de como é imbecil e estúpida a atitude com que o mundo dos filisteus que lhe pagam se limita a arregalar os olhos perante a imagem da natureza que o seu quadro lhes dá; de como aquilo a que se chama um «*belo enquadramento*» proporciona satisfação à mera curiosidade ociosa e vazia dos mesmos indivíduos *destituídos* de carências cujo sentido do ouvido é igualmente excitado pelas fabricações modernas, sem conteúdo, da música do nosso tempo, até atingirem aquele estado de alegria parva

E assim, o homem artista entra no palco do teatro, obra do arquitecto e do pintor, como o homem natural se movimentava no palco da natureza. Aquilo que o *escultor* e o *pintor histórico* se esforçavam por fazer na pedra ou na tela é agora configurado por eles em *si próprios*, com a sua figura, com os membros do seu corpo, com os traços do seu rosto, em vida consciente que é arte. O mesmo sentido que conduzia o escultor na apreensão e na reprodução da figura humana, conduz agora o *actor* no tratamento e no comportamento do seu corpo real. O mesmo olhar que tornava possível que o pintor histórico, no desenho ou nas tintas, ao ordenar as vestes e compor os grupos, pusesse a descoberto um elemento belo, um factor grácil ou característico, organiza agora a riqueza *do fenómeno humano real*. Em tempos, o escultor e o pintor haviam separado do trágico grego o *coturno* e a *máscara*, sobre o qual e sob a qual o verdadeiro homem só continuava a mover-se na dependência de uma convenção religiosa. Tinham razão estas duas artes plásticas ao abolirem essa última desfiguração do homem puramente artista e ao constituírem antecipadamente, em pedra e sobre a tela, o actor trágico do futuro. E, tal como souberam entrevê-lo na sua

---

que para o *artista* representa uma retribuição tanto mais repugnante do seu ofício quanto essa alegria corresponde perfeitamente à intenção do *industrial*. Entre o «belo enquadramento» e essa nossa «música que soa tão bem» reina um triste parentesco, cujo elo de ligação decerto não é o pensamento sensato, mas sim aquela espécie de ignóbil *conforto* desbordante que desvia o olhar egoísta do sofrimento humano à sua volta, para ir pagar o aluguer de um ceuzinho privado nos vapores de uma falsificada natureza universal: essas almas confortadas gostam de ouvir tudo, de ver tudo, menos o *homem real, não-desfigurado*, que é uma advertência colocada à saída do teatro dos seus sonhos. *Ora é precisamente esse homem que agora teremos que colocar no primeiro plano!*

verdade indeformada, também agora deverão lançar-se à tarefa de, na realidade, dar representação corpórea e plena de movimento à sua figura que, em alguma medida, conseguiram em tempos descrever.

E assim, no drama, a ilusão da arte plástica transformar-se-á em verdade: ao *bailarino*, ao *mimo*, o artista plástico estende a mão, deixando-se absorver nele e passando ele mesmo a ser bailarino e mimo. Tanto quanto está no âmbito das suas capacidades, este tratará de comunicar aos olhos o homem interior, o seu sentir e o seu querer. O espaço cénico, em toda a respectiva largura e profundidade, pertence-lhe para aí dar a ver plasticamente a sua figura e o seu movimento, sozinho ou em união com os companheiros da representação. Porém, onde as suas capacidades terminam, onde a plenitude do seu querer e do seu sentir o obriga a fazer uso da *linguagem* para dar manifestação ao homem interior, aí a palavra anunciará a sua intencionalidade distintamente consciente: passará então a ser *poeta*, e, para ser poeta, passará a ser *músico*. Enquanto bailarino, músico e poeta será, contudo, um só e o mesmo, nada mais do que *homem representando, homem artista, comunicando-se, na suprema plenitude das suas capacidades, à suprema energia receptora*.

Nele, nesse actor imediato, unem-se as três artes irmãs numa eficácia conjunta em que a capacidade suprema de cada uma delas atinge o seu supremo desenvolvimento. Ao agirem em conjunto, cada uma delas ganha a faculdade de poder ser e poder produzir exactamente aquilo que as três, de acordo com a sua mais específica essência, desejam ser e produzir. Pois que cada uma, no ponto onde a sua faculdade termina, pode ser absorvida na outra, que desse ponto em

diante é eficaz, então conserva-se pura, livre e autónoma, enquanto exactamente *aquilo* que é. O *bailarino mímico* vê-se liberto da sua incapacidade logo que pode cantar e falar; as criações da *música* ganham interpretação inteiramente compreensível tanto no movimento mímico como na palavra poética, e ganham-na precisamente na medida em que a própria música consegue transpor-se para o movimento do mimo e para a palavra do poeta. O *poeta*, esse, só se torna verdadeiramente homem ao transpor-se para a carne e o sangue do *actor*; se este consegue conferir a cada fenómeno artístico a intencionalidade que a todos liga e conduz a um objectivo comum, então essa intencionalidade passará do plano do querer-ser ao do poder-ser, logo que *precisamente esse querer-ser poético se dissolva no poder-ser da representação*.

Não haverá *uma* capacidade ricamente desenvolvida das artes singulares que fique não utilizada na obra de arte total do futuro; antes será precisamente nesta que tais capacidades obterão a sua integral vigoração. Assim, nomeadamente, a arte musical, tão específica e diversificadamente desenvolvida na música instrumental, poderá desabrochar nessa obra em acordo com a sua mais rica faculdade, estimulando por seu turno a dança mímica a alcançar invenções completamente novas e ampliando de igual modo o respirar da poesia até à mais insuspeitada exuberância. A música, no seu estado solitário, conseguiu contudo desenvolver um órgão capaz da mais imensa expressão, a *orquestra*. A linguagem sonora de Beethoven, introduzida no drama pela orquestra, é um momento inteiramente novo para a obra de arte dramática. Se a arquitectura e em especial a pintura paisagística cénica conseguem

colocar no contexto da natureza física o artista dramático que representa, e, a partir da nascente inesgotável dos fenómenos naturais, dar-lhe um fundo sempre rico e preenhe de sentido relacional, na orquestra — nesse corpo vivo de harmonia incomensuravelmente diversa —, oferece-se ao homem individual na sua actividade de representação a sólida base de uma indestrutível fonte de elementos naturais, mas também humanos e artísticos. A orquestra é, por assim dizer, o terreno de infinito sentimento universal do qual consegue crescer até à mais elevada abundância o sentimento individual do actor singular: em certa medida, a orquestra transforma o terreno imóvel, hirto, da cena propriamente dita numa superfície branda, maleável, receptiva às impressões, etérea, cujas inexploradas profundezas são as do próprio oceano do sentimento. A orquestra é, pois, como a *Terra* que, logo que *Anteu* a tocava com os pés, lhe conferia renovada força viva, imortal. De acordo com a sua essência, está em perfeita oposição com o contexto cénico, natural, em que o actor se move, e daí que, quanto à sua localização, esteja muito apropriadamente situada fora do enquadramento cénico, num plano avançado e afundado; mas, ao mesmo tempo, a orquestra constitui também o remate perfeito que vem complementar esse contexto cénico do actor, ampliando o inesgotável elemento natural, *físico*, ao não menos inesgotável elemento artístico, *humano* e sensível, que, assim unificado, como que integra o actor no anel atmosférico da aliança entre o elemento natural e o elemento artístico, anel no qual ele se moverá no máximo esplendor, como se fora um corpo celeste, e a partir do qual poderá expandir em todas as direcções os seus sentimentos e intuições, até ao infi-

nito, tal como o corpo celeste consegue enviar os seus raios de luz até às mais inexploradas lonjuras.

E assim, complementando-se nas alternâncias da roda do seu dançar, as artes irmãs, agora unidas, mostrar-se-ão e farão valer os seus atributos, ou todas em simultâneo, ou duas delas, por vezes uma só, segundo as necessidades da acção dramática, que, só ela, pode dar a medida e a intencionalidade. Uma vez será a mímica plástica a espreitar as considerações desapaixonadas do pensamento; outras, será a vontade do pensamento decidido a verter-se na expressão imediata do gesto; outras, será apenas a música a ter que dar expressão à torrente do sentimento, à comoção estremecida; outras vezes, porém, serão as três, no seu abraço conjunto, a elevar a vontade do drama ao plano do agir imediato, eficaz. Porque, para as três artes assim reunidas, há uma só coisa que todas têm que querer para poderem tornar-se livres naquilo que conseguem: é precisamente o drama; as três têm, pois, que estar apostadas em alcançar a intenção do drama. Se as três tiverem consciência dessa intenção, se todas dirigirem a sua vontade somente no sentido da respectiva execução, então ser-lhes-á dado alcançar a força necessária para que cada uma pelo respectivo lado possa podar o seu ramo dos rebentos egoístas da sua essência particular, de modo a que a árvore não cresça desconfiguradamente em todas as direcções, e possa sim orientar-se orgulhosamente para a extremidade da sua copa, para a coroa sob a qual se reúnem todos os seus ramos, galhos e folhas.

A natureza do homem ou a de cada uma das modalidades artísticas é, em si mesma, exuberante e diversa: porém, será sempre *única a alma* de cada existência individual, *único* o seu impulso mais íntimo, o seu ímpeto

mais enérgico, oriundo da carência que experimenta. Se uma dada existência individual consegue reconhecer nesse *único* a sua própria essência fundamental, então conseguirá também, em prol do impreterível encaço desse único, afastar todo e qualquer apetite mais fraco, secundário, todo e qualquer desejo impotente cuja satisfação pudesse tolher-lhe a obtenção do único. Só uma existência incapaz, débil, não encontrará em si um desejo de alma superiormente necessário, maximamente enérgico: no fraco, predomina em cada momento este ou aquele apetite casual, despertado por qualquer circunstância exterior, apetite que, precisamente por ser apenas apetite, ele nunca conseguirá apaziguar, vendo-se arrastado arbitrariamente de um para o outro, sem nunca alcançar um gozo real. Se, porém, um indivíduo, assim destituído do imperativo da carência, detiver o poder de perseguir obstinadamente a satisfação dos seus apetites casuais, então, quer na vida, quer na arte, surgirão precisamente aqueles fenómenos abjectos, anti-naturais, essas excrescências de um fazer louco e egoísta que nos encham de indizível repulsa, seja na luxúria sanguinária de um déspota, seja na lascívia da música operática moderna. Se, pelo contrário, o indivíduo reconhece em si mesmo um desejo potente, um ímpeto, que dentro de si faz recuar todos os outros apelos, ou seja, se reconhece o impulso interior necessário que constitui a sua própria alma, a sua essência, e se coloca toda a sua força ao serviço da satisfação deste impulso, então elevará também a sua força e a faculdade mais específica que nele houver à máxima altura e à máxima potência que lhe forem alcançáveis.

Porém, o homem individual, de corpo, coração e entendimento sãos, não poderá experimentar careci-

mento mais elevado do que aquele que tem em comum com todos os seus semelhantes; porque, enquanto *verdadeira* carência, ela só poderá ser tal que ele a consiga satisfazer apenas na comunidade. Ora, a carência mais vigorosa, maximamente necessária, do homem artista perfeito é a de comunicar-se ele mesmo, na suprema plenitude da sua essência, à mais ampla comunidade, coisa que, com compreensão universal e necessária, somente alcança no *drama*. No drama, ele amplia a sua essência particular à essência universal humana, por via da representação de uma personalidade individual que não é ele próprio. Terá que sair completamente de si mesmo para apreender, naquilo que é específico da respectiva essência, uma personalidade que lhe é alheia, conseguindo-o tão integralmente quanto preciso for para poder representá-la; e só chegará a consegui-lo se estudar esse indivíduo rigorosamente, apreendendo-o no contacto, na interpenetração e na complementação dele com e através de outras individualidades — e portanto apreendendo também a essência dessas outras individualidades —, fazendo-o tão vivamente que se lhe torne possível interiorizar simpateticamente na sua essência esse contacto, essa interpenetração e essa complementação; e é por isso que o actor perfeitamente artista é o homem singular capaz de se ampliar a si mesmo até à *essência do género* segundo a máxima plenitude da sua essência particular própria. Ora, o espaço em que se executa este processo maravilhoso é o *palco teatral*; e a obra artística colectiva que esse processo traz à luz é o *drama*. E em tal obra, superior, *una*, o artista singular — tal como acontece com cada modalidade artística —, para conduzir ao máximo flo-

rescimento a sua particular essência, terá que, dentro de si mesmo, reprimir toda e qualquer tendência egoísta arbitraria que possa ampliar-se inoportunamente num sentido que não sirva o todo, de modo a poder com o máximo vigor participar na acção conjunta que leva à obtenção da suprema intenção colectiva, a qual, por seu turno, nunca conseguirá realizar-se sem o indivíduo singular e sem a limitação atempada dessa sua singularidade.

Ora esta intenção, a do drama, é ao mesmo tempo a única intenção verdadeiramente artística que alguma vez pode ser *realizada*: tudo o que dela se afaste terá que necessariamente perder-se no oceano do indeterminado, do incompreensível, do não-livre. Porém, uma tal intenção não a alcança *uma modalidade artística por si só\**, mas apenas *todas colectivamente*, e é por

\* O poeta cénico moderno terá a maior dificuldade em admitir que o drama não deva pertencer exclusivamente à *sua* modalidade artística, a *poesia*; em particular, não aceitará ter que partilhá-lo com o compositor, designadamente deixar — como dirá — que o espectáculo teatral se dissolva na ópera. Enquanto subsistir a ópera, está certíssimo que subsista o espectáculo teatral, tal como a pantomima; e enquanto existirem estas disputas, não será pensável a efectivação do drama do futuro. Contudo, se a dúvida por parte do poeta residir mais fundo, se ele se obstina em não compreender como poderia o *canto* assumir totalmente e em todos os casos o lugar do diálogo recitado, então terá que se lhe responder que não compreendeu ainda, em dois aspectos, o carácter da obra de arte do futuro. Em primeiro lugar, não antevê que nessa obra a música terá que adoptar um posicionamento inteiramente diferente daquele que tem na ópera moderna: a música só se apresentará em toda a sua amplitude naqueles momentos em que é ela o factor *mais produtivo*, e, pelo contrário, sempre que for, por exemplo, a linguagem dramática o factor *mais necessário*, então a música terá que se lhe submeter completamente; mas sucede também que a música tem precisamente a faculdade de, sem emudecer por inteiro, adaptar-se ao elemento conceptual da língua de modo tão despercebido que, embora estando de facto a apoiá-la, quase a deixa

isso que a obra de arte mais universal é simultaneamente a única que é real e livre, ou seja, a obra de arte universalmente compreensível.

## V O ARTISTA DO FUTURO

---

vigorar por si só. Se o poeta reconhecer que assim é, então há um segundo aspecto que precisará de encarar: as situações e as ideias relativamente às quais seria prejudicial e impertinente qualquer apoio da música, ainda que pianíssimo, maximamente contido, só poderiam ser resultantes do espírito do nosso espectáculo teatral moderno, espírito esse que, na obra de arte do futuro, já não encontrará rigorosamente nenhum espaço para respirar. O homem que a si mesmo se representará no drama do futuro nada terá a ver já com a barafunda prosaicamente intriguista, imposta pelas leis estatais da moda, que os nossos poetas modernos tratam de enredar e desenredar até ao paroxismo da pedanteria. A acção e o discurso desse homem obedecerão à lei natural: «Sim, sim! Não, não!» Tudo o mais é pernicioso, ou seja, é moderno, supérfluo.

