

ISSN 1983-1005

OUVIROUVER

V.17 N.1 JANEIRO | JUNHO 2021



Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes
Universidade Federal de Uberlândia

EDUFU

ouvirouver

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

ISSN 1809-290x (impresso) / ISSN 1983-1005(online)

ouvirouver	Uberlândia	v. 17	n. 1	p. 1-170	jan./jun. 2021
------------	------------	-------	------	----------	----------------



Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Orlando César Mantese

EDUFU– Editora da Universidade Federal de Uberlândia

Direção EDUFU: Guilherme Fromm

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco A – Sala 01

www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação em Música

Mestrado Profissional em Artes

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica

Bloco 3E - Sala 130 / 38408.100 – Uberlândia-MG

www.iarte.ufu.br

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista OuvirOUver ou à Edufu.

OuvirOUver : revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes. Uberlândia : Universidade Federal de Uberlândia,

Programa de Pós-Graduação em Artes, 2005–v.
Semestral, 2010 – Anual de 2005 a 2009.

ISSN 1809-290X
ISSN 1983-1005(online)

1. Artes – Periódicos. 2. Música – Periódicos. 3. Artes Cênicas – Periódicos. 4. Artes Visuais– Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes.

CDU: 7(05)



Diretor IARTE
Jarbas Siqueira Ramos

Coordenadores dos Programas Pós-Graduação em Artes / Marco Antônio Pasqualini de Andrade
Pós-Graduação em Artes Cênicas / José Eduardo de Paula
Pós-Graduação em Música / Celso Luiz de Araújo Cintra
Mestrado Profissional em Artes / Rosimeire Gonçalves dos Santos

Comitê Editorial

Fernanda de Assis Oliveira (Editora Responsável)
Fabio Fonseca
Mara Lucia Leal

Conselho Editorial Consultivo / Científico

Adriana Giarola Kayama (UNICAMP - Brasil)
Afonso Medeiros (UFPA - Brasil)
Alexandre Zamith Almeida (UNICAMP - Brasil)
Ana Maria Pacheco Carneiro (UFU - Brasil)
Ana Sofia Lopes da Ponte (Universidade do Porto - Portugal)
André Carrico (UFRN - Brasil)
André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC - Brasil)
Aparecido José Cirillo (UFES - Brasil)
Arão Paranaguá de Santana (UFMA - Brasil)
Biagio D'Angelo (UnB - Brasil)
Cesar Marino Villavicencio Grossmann (UNESP - Brasil)
Cleber da Silveira Campos (UFRN - Brasil)
Cyriaco Lopes (John Jay College, City University of New York - USA)
Edson Sekeff Zampronha (Universidad de Oviedo - Espanha)
Elisa de Souza Martinez (UNB - Brasil)
Fábio Scarduelli (UNESPAR - Brasil)
Fernando Antônio Mencarelli (UFMG - Brasil)
Fernando Manoel Aleixo (UFU - Brasil)
Gilson Uehara Gimenès Antunes (UNICAMP - Brasil)
Guillermo Aymerich (Universidad Politécnica de Valencia - Espanha)
Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)
Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos (UFAL - Brasil)
Jônatas Manzolli (UNICAMP - Brasil)
Jorge das Graças Veloso (UnB - Brasil)
José Spaniol (UNESP - Brasil)

Josette Feral (Université Du Quebec a Montreal - Canadá)
Juan Villegas (University of Califórnia - USA)
Lilia Neves Gonçalves (UFU - Brasil)
Luciana Del-Ben (UFRGS - Brasil)
Ludmila Brandão (UFMT - Brasil)
Márcia Strazzacappa (UNICAMP - Brasil)
Marco Antonio Coelho Bortoleto (UNICAMP - Brasil)
Margarete Arroyo (UNESP - Brasil)
Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques (UFU - Brasil)
María Isabel Baldassarre (Universidad Nacional de San Martín - Argentina)
Maria Teresa Alencar de Brito (USP - Brasil)
Mário Fernando Bolognesi (UNESP - Brasil)
Mário Rodrigues Videira Júnior (USP - Brasil)
Marta Isaacsson Souza e Silva (UFRGS - Brasil)
Miguel Teixeira da Silva Leal (Universidade do Porto - Portugal).
Patrícia Garcia Leal (UFRN - Brasil)
Paulo José de Siqueira Tiné (USP - Brasil)
Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO - Brasil)
Raúl Minsburg (Universidad Nacional de Lanús e Universidad Nacional de Tres de Febrero - Argentina)
Renato Palumbo Dória (UFU - Brasil)
Ricardo Climent (The University of Manchester - Inglaterra)
Rodrigo Sigal Sefchovich (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras - México)
Sandra Rey (UFRGS - Brasil)
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC - Brasil)
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC - Brasil)
Sônia Tereza da Silva Ribeiro – (UFU - Brasil)
Wladilene de Sousa Lima (UFPA - Brasil)

Projeto Gráfico

Paulo Roberto de Lima Bueno (UFU)

Diagramação

Lara Pereira Hamdan | Estagiária IARTE

Imagem da Capa e Miolo

Imagem da capa: Rotimi Fani-Kayode, "In gods we trust", fotografia, 25,1x 25,2 cm., c.1980.

Sumário

Editorial 7-9

ARTIGOS 10

A chegada de Bertolt Brecht no Brasil através de Antonio Abujamra e o Grupo
Decisão 11

LUIZ CAMPOS

Universidade Estadual Paulista- UNESP

Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM

O fazer teatral na educação infantil: percursos pelo norte tocantinense 22

RENATA PATRÍCIA DA SILVA

Universidade Federal do Tocantins - UFT

Perfil da Cultura (e do Teatro) a partir de dados das administrações públicas
(IBGE) – foco no Nordeste e em Sergipe 39

MÁRCIA CRISTINA BALTAZAR

DIANDRA SANTOS RODRIGUES XAVIER

Universidade Federal de Sergipe - UFS

Pintura e desterritorialidade em Fernando Lindote 54

ROSANGELA MIRANDA CHEREM

LUCIANA KNABBEN

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Abiku, nascido para morrer: a fotografia de Rotimi Fani-Kayode 67

JOSÉ ROBERTO SCHNEEDORF FERREIRA DA SILVA

Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

O questionamento do irrepresentável em Jacques Rancière. A propósito de The
Disintegration Loops, de William Basinski 84

OSVALDO FONTES FILHO

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Brasilidade na música de Almeida Prado 99

INGRID BARANCOSKI

Instituto Villa-Lobos e Programa de Pós-graduação em Música da -

UNIRIO

Lorenzo Fernández: considerações sua contribuição à música brasileira da primeira metade do século XX 117

JOSÉ D'ASSUNÇÃO BARROS

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRJ

Beethoven, a música e a literatura: um diálogo pleno de apropriações 141

STÉFANO PASCHOAL

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

TRADUÇÃO

O corpo monstruoso e sofredor do teatro de Angélica Liddell 161

JEANNE ROUSSELLE

Université d'Aix Marseille à Aix-en-Provence

EVANDRO LUIS TEIXEIRA;

LUCIELLEM DOS SANTOS (TRADUTORES)

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Editorial

É com grande alegria que apresentamos o número 1, do volume 17 da Revista ouvirOUver, que vem composto por nove artigos e uma tradução, abordando temas nas áreas de Artes Cênicas, Visuais e Música.

Entre os artigos de Artes Cênicas trazemos temas como história do Teatro Brasileiro, o fazer teatral na Educação Infantil e sobre políticas públicas voltadas para a área. Além de temáticas tão variadas, as experiências relatadas abrangem distintas regiões brasileiras, o que reafirma como a pesquisa realizada nas universidades públicas abarca todo o território brasileiro, o que fortalece e amplia o conhecimento específico da área.

No artigo *A chegada de Bertolt Brecht no Brasil através de Antonio Abujamra e o Grupo Decisão*, Luiz Campos nos apresenta a importância do diretor e do grupo criado no início dos anos 1960 para a disseminação das práticas do teatro épico e dialético de Brecht em São Paulo, tendo como base os estudos desenvolvidos por Abujamra na França com Jean Villar e Roger Planchon e de seu estágio no Berliner Ensemble na Alemanha.

Renata Patrícia da Silva, a partir de sua experiência como professora do Estágio Curricular Supervisionado do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins, nos apresenta a inserção do Teatro na Educação Infantil no artigo *O fazer teatral na educação infantil: percursos pelo norte tocantinense*. A autora mostra uma prática artístico-pedagógica que ressalta o protagonismo das crianças com o objetivo de nos apresentar “os percursos metodológicos traçados para se desenvolver uma docência como ação tática, no intento de produzir um teatro da escola.”

Em *Perfil da Cultura (e do Teatro) a partir de dados das administrações públicas (IBGE) – foco no Nordeste e em Sergipe*, as autoras Márcia Cristina Baltazar e Diandra Santos Rodrigues Xavier, a partir de um projeto de extensão do curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe, realizam uma pesquisa sobre gastos públicos com Cultura e as políticas e programas governamentais para a área, tendo como foco o Teatro em Sergipe e no Nordeste, a partir de dados coletados pelo IBGE.

Entre os artigos de Artes Visuais apresentamos abordagens sobre as obras de três artistas com produções diversas, oriundos de diferentes continentes, oferecendo uma amplitude conceitual e geográfica aos estudos. No artigo *Pintura e desterritorialidade em Fernando Lindote*, as autoras Rosângela Miranda Cherem e Luciana Knabben abordam um conjunto de dez pinturas apresentadas pelo artista para a 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba – Polo SC, que aconteceu em 2019 no Museu de Arte de Santa Catarina, MASC, na cidade de Florianópolis. Observam e analisam a obra do artista partindo de uma “especialidade desterritorializada”, na qual o gesto artístico produz signos e referências como um entrecruzamento entre o racional e o onírico, a cor e a forma, o orgânico e o maquínico.

José Roberto Schneedorf Ferreira da Silva com o artigo *Abiku, nascido para morrer: a fotografia de Rotimi Fani-Kayode*, analisa a obra do artista nigeriano falecido em decorrência da pandemia de Aids. É construída uma relação que

aborda as questões de negritude, homossexualidade e enfermidade. Os retratos do corpo negro e homossexual partem de uma arte diaspórica construída sobre um deslocamento geográfico e cultural, que traz à tona a intersecção entre identidade, política e espiritualidade iorubá.

No artigo *O questionamento do irrepresentável em Jacques Rancière. A propósito de The Disintegration Loops, de William Basinski*, o autor Osvaldo Fontes Filho procura esclarecer em que medida é possível estimar a “expressão artística de acontecimentos ditos impensáveis ou irrepresentáveis”, partindo da obra de Rancière e o que ele denominou o “regime estético das artes”. A análise da obra musical e visual *The Disintegration Loops*, em torno dos atentados de 11 de setembro de 2001, de Basinski é feita partindo dessa perspectiva.

Entre os artigos da Música trazemos temas acerca da música brasileira a partir da analogia da vida, composição e obras de diversos períodos do compositor Almeida Prado, além de uma consideração da contribuição à música brasileira do compositor Lorenzo Fernández na primeira metade do século XX. Na música erudita contempla um diálogo pleno de apropriações entre a música e a literatura, numa relação interartes, do compositor europeu Ludwig van Beethoven. A ênfase desses três artigos corroboram para a ampliação da compreensão das obras dos compositores, bem como acrescenta aspectos importantes para a interpretação das mesmas nos seus mais diversos âmbitos.

Ingrid Barancoski em seu artigo, *Brasilidade na música de Almeida Prado*, trata de questões de brasilidade na música do compositor, demonstrando esta presença em toda a sua trajetória, i.e., além do período conhecido como sua fase nacionalista entre 1960 e 1964. Nesse sentido, descreve sobre os eventos e transformações na carreira do compositor no início da década de 1960 ampliando para as demais fases da sua trajetória. Aborda suas posições estéticas, suas atuações em relação à música brasileira. Apresenta exemplos de obras de diversos períodos e instrumentações. Para tanto, utiliza de citações de textos do próprio compositor, bem como cartas, entrevistas publicadas e texto de crítica da década de 1970. Parte do contexto de que Almeida Prado foi sempre independente artisticamente, sem nunca ter pertencido a nenhuma escola de composição ênfase à sua brasilidade, a qual faz parte de sua personalidade.

José D’Assunção Barros no artigo *Lorenzo Fernández: considerações sua contribuição à música brasileira da primeira metade do século XX*, se propõe a apresentar e a discutir a obra musical de Lorenzo Fenandez, tendo como ponto de vista sua possível divisão em fases e orientando a análise em torno de aspectos que incluem (1) o modelo de utilização do folclore musical empregado em suas obras nacionalistas; (2) a especificidade formal dos padrões composicionais de Lorenzo Fernández e sua utilização de formas musicais diversas; (3) a variedade de gêneros musicais percorrida pela atividade composicional deste autor. O autor aponta que existem inúmeras possibilidades de variar uma melodia, ainda mais possibilidades de combinar dois ou três tipos de variação. Com isso, é possível combinar a ‘variação de andamento’ com a ‘mudança de modo’, de maneira a transformar um tema alegre em um trecho mais melancólico. Além disso, é possível ainda imaginar novos padrões de variação, independentes dos que foram dados como exemplos, sendo o Tema e Variações uma das formas musicais que requer maior habilidade técnica do compositor.

Por fim, Stéfano Paschoal em seu artigo *Beethoven, a música e a literatura: um diálogo pleno de apropriações*, busca demonstrar como a literatura contribui para a construção de uma imagem de Ludwig van Beethoven por meio de inúmeras representações, a partir da obra *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, com a finalidade de ilustrar como a literatura é capaz de sugerir interpretações musicais. As discussões e análises apresentam uma sugestão interpretativa seguida por diversos pianistas. O autor conclui que as relações apresentadas não se dão apenas numa direção, pois são recíprocas.

■ 9

Fechamos este número com a tradução de *O corpo monstruoso e sofredor do teatro de Angélica Liddell*, de Jeanne Rouselle, realizada por Evandro Luis Teixeira e Luciellem dos Santos. O artigo, fruto da tese *Le théâtre post-politique de deux "enfants terribles" de la scène européenne: Rodrigo García et Angélica Liddell (2005-2018)*, realizada por Rouselle na Université d'Aix Marseille à Aix-en-Provence (França), discute temas recorrentes nas obras da artista Liddell e do grupo Teatro Atrá Bilis, importante expoente do teatro contemporâneo espanhol. Questões como abandono, perda da inocência, solidão, construções identitárias são amalgamados numa criação performativa com forte viés autobiográfico e autoficcional. Como salienta a autora, no trabalho visceral e poético de Angélica Liddell, o corpo não é simplesmente uma prisão da alma ou um instrumento à serviço do espírito. Ele se apresenta como um elemento primordial para a construção do ser humano."

Boa leitura!

Fernanda de Assis Oliveira (editora responsável)

Fábio Fonseca

Mara Leal

ARTIGOS



A chegada de Bertolt Brecht no Brasil através de Antonio Abujamra e o Grupo Decisão

LUIZ CAMPOS

■ 11

Luiz Campos é ator, diretor, pesquisador e professor teatral. Possui licenciatura em Teatro pela Faculdade Paulista de Artes, Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João Del-Rei e doutorando em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP e também em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. É professor do curso técnico em Teatro pelo Senac-SP, além de integrante fundador da Cia. Los Puercos da cidade de São Paulo e diretor do Grupo XVII de Teatro da cidade de Santo André.

Afiliação: Universidade Estadual Paulista- UNESP e Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8529080966256983>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0453-6374>

■ RESUMO

Antonio Abujamra, entre 1958 e 1960, estudou teatro na França com os diretores Jean Villar do Théâtre National Populaire (TNP) e Roger Planchon do Théâtre de la Cité, e na sequência passou pela Alemanha para estagiar no Berliner Ensemble, criada por Bertolt Brecht e Helena Weigel, vivenciando o teatro épico dialético de Brecht. No final da década de 1950 o Brasil já tinha influências do teatro épico e dialético, porém, eram ainda embrionárias, pois essas manifestações estavam mais ligadas aos textos do dramaturgo alemão do que a *práxis* deste teatro épico dialético. Antonio Abujamra chegou em São Paulo no final de 1960, colocando em prática suas experiências épicas teatrais que não foram tão aceitas na capital paulista, visto que o teatro praticado naquele período estava mais ligado às formas dramáticas. Antonio Abujamra, para dar continuidade em seu teatro político, criou em conjunto com outros artistas, em 1963, o Grupo Decisão.

■ PALAVRAS-CHAVE

Teatro épico; Bertolt Brecht no Brasil; Antonio Abujamra; Grupo Decisão.

12 ■

■ ABSTRACT

Antonio Abujamra, between 1958 and 1960, studies theater in France with directors Jean Villar of the Théâtre National Populaire (TNP) and Roger Planchon of the Théâtre de la Cité, and then passes through Germany to intern at the Berliner Ensemble, created by Bertolt Brecht and Helena Weigel, experiencing the dialectic epic theater studied and brought by Brecht. At the end of the 1950s, Brazil already had influences from the epic and dialectical theater, however, they were still embryonic, since these manifestations were more linked to the texts of the German dramatist than his practices in this dialectical epic theater. Antonio Abujamra, arrives in São Paulo at the end of 1960, putting into practice his theatrical experiences that were not so accepted in São Paulo, since the theater practiced at that time was linked to dramatic forms. Antonio Abujamra, in order to continue his political theater, created together with other artists, in 1963, the Grupo Decisão.

■ KEYWORDS

Epic theater; Bertolt Brecht in Brazil; Antonio Abujamra; Grupo Decisão.

1. Introdução

Muitos são os estudos sobre o teatro épico no Brasil¹. Sabemos, pela perplexidade da extensão territorial e cultural do nosso país, que é difícil identificar e afirmar por onde começaram, de fato, os primeiros experimentos conscientes épicos teatrais, principalmente os que concernem às práticas e às teorias de Bertolt Brecht. Os primeiros registros que temos dessa chegada são pelos textos do diretor alemão, porém, estávamos imbuídos de uma forma realista e hegemônica de se fazer teatro. Temos aqui a primeira problemática: quando tomamos consciência da realização das *práxis* brechtianas no Brasil? Por onde começaram a se aplicar, por exemplo, as teorias do distanciamento, da interrupção dos diálogos para as narrações, das projeções, da quebra da quarta parede, das estruturas dramáticas episódicas que podem quebrar uma linha cronológica de tempo ou qualquer outra *práxis* estudada e praticada por Bertolt Brecht?

Os documentos teatrais da época, baseados em pesquisa já apresentada por mim no âmbito da pós-graduação², como programas teatrais, fotos, críticas e notícias publicadas colaboram como pequenos indícios dessa primeira chegada dos textos de Bertolt Brecht encenados no Brasil, mas também com montagens que estavam voltadas para uma temática social e/ou proletária, aproximando-se do pensamento mais marxista e dialético de Brecht. A pesquisadora Iná Camargo Costa já apresentou exemplo de montagem que se assemelhava deste pensamento brechtiano na sua obra *A hora do teatro épico* (2016), expondo a conhecida montagem de *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pelo Teatro de Arena, na cidade de São Paulo, no ano de 1958.

Estas indicações embrionárias não significam ainda que tais encenações foram majoritariamente *práxis* brechtianas, mas que se utilizavam, de forma inconsciente, de alguns expedientes épicos dialéticos. Para entendermos melhor essas reflexões, do fazer consciente ou inconscientemente, pensemos que se chegassem apenas as obras dramáticas de Bertolt Brecht no Brasil, não acompanhadas dos seus estudos teóricos, ou das suas próprias encenações antes e depois da criação da sua companhia, Berliner Ensemble, não entenderíamos o que estava Brecht a propor com o que ele chamava de Teatro Épico. Do mesmo modo, por exemplo, não podemos dizer que apenas por colocar o elemento do narrador, a obra deixaria de ser dramática e se tornaria épica/brechtiana. O mesmo seria se colocássemos as questões do proletariado em cena, como em *Eles não usam Black-Tie*, sem toda a estrutura de distanciamento.

Reitero que realizar tais identificações sobre quando as *práxis* brechtianas começaram a ser realizadas de forma consciente e quem foram os sujeitos históricos que colaboraram para tais conscientizações seja quase uma utopia. Entretanto, é possível suscitar que Antonio Abujamra e o Grupo Decisão, principalmente na cidade de São Paulo, colaboraram para a inserção desta *práxis* em nosso país e com uma grande possibilidade de terem sido precursores.

¹Entre eles estão: Fernando Peixoto, Anatol Rosenfeld, Iná Camargo Costa, Jacó Guinsburg, Ingrid Koudela, Alexandre Mate dentre outros.

²Trata-se da dissertação *Um grupo chamado Decisão: levantamento de registros históricos e apontamentos críticos sobre a atuação do Grupo Decisão, na década de 1960, com ênfase no espetáculo "Sorocaba, senhor!"*, 2019.

Os estudos que cercam a proposição deste artigo não atribuem esta chegada ao Grupo Decisão³ ou à figura do diretor Antonio Abujamra. Na maior parte das vezes, são evidências voltadas a registros históricos ligados às críticas teatrais, fotos e depoimentos de artistas que trabalharam ou cruzaram com o Grupo Decisão. O primeiro estudo evidenciado foi uma dissertação de mestrado produzida por Paula Sandroni, no ano de 2004, pela UNIRIO, que realizou de forma sucinta um levantamento do Grupo Decisão na perspectiva de Antonio Abujamra no Grupo. Já o segundo e último estudo, apresentei em 2019, na defesa do curso de mestrado e produzida no âmbito da Universidade Federal de São João Del-Rei, cujo objetivo foi pautar discussões mais abrangentes e atualizadas sobre o Grupo Decisão, no que diz respeito a todas as suas obras. Nestes dois estudos ficou evidente a participação efetiva de Abujamra e o Grupo com o teatro épico. Este artigo é fruto destes estudos realizados e se concentra no recorte da chegada das teorias e das práticas de Bertolt Brecht, vivenciadas por Antonio Abujamra e o Grupo Decisão, no Brasil.

2. Antonio Abujamra e suas inquietações

Antonio Abujamra, quando estudante de Filosofia e Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), já participara como ator e diretor no movimento teatral amador de Porto Alegre. No momento em que terminou seu curso, em 1957, ganhou uma bolsa para estudar no ano seguinte (1958) em Madri, na Espanha, *Literatura e Língua Espanhola*. Neste mesmo período, não satisfeito com Madri, Abujamra largou seus estudos para viajar pelos países não só do continente europeu, mas também africano. Com ajuda do poeta João Cabral de Melo Neto — que na época era cônsul na França — estagiou em Paris no Théâtre National Populaire (TNP), com Jean Vilar e, um pouco depois, deixou a capital francesa para acompanhar os trabalhos de Roger Planchon, no Théâtre de la Cité, na pequena cidade chamada Villeurbanne, próximo a Lyon.

Planchon foi um continuador do teatro de Vilar. Enquanto no TNP estavam preocupados em descentralizar o teatro francês, levando os mesmos espetáculos que eram feitos para burguesia nos grandes centros urbanos para espaços representacionais no interior da França com preços acessíveis, Roger Planchon levava seus espetáculos também para o interior, mas em espaços não convencionais de representação, principalmente dentro das fábricas, para que os operários tivessem contato com o teatro.

A concepção de Planchon estava muito próxima à proposta inicial do Teatro de Arena na cidade de São Paulo, na década de 1950 que, segundo Edélcio Mostaço (1982), foi um grupo criado por jovens oriundos da Escola de Arte Dramática (EAD) e incompatibilizados com os moldes de produção do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O Teatro de Arena levou espetáculos em fábricas, clubes, museus e escolas, sendo fundamental para a formação de um público que as grandes companhias na capital paulista não alcançavam, mas com a significativa diferença em relação aos grupos franceses naquele período, o financiamento do

³Coletivo teatral criado em 1963 por Antonio Abujamra, Antonio Ghigonetto, Berta Zemel, Emílio Di Biasi, Lauro César Muniz, Sérgio Mamberti e Wolney de Assis.

Estado em seus trabalhos, dada a emergência de referências de subsídio teatral pela Europa. O pesquisador Walter Lima Torres Neto, explica o afloramento destes teatros na Europa:

Durante os anos de 1940, no período pós-guerra, desenvolveu-se na Europa a noção de teatro como instituição pública. Envoltos por uma ideologia de afirmação do Estado como produtor e indutor de uma atividade teatral, a ideia de Teatro Nacional Popular ganhou força. Tal iniciativa, esteve fortemente aliada ao esforço de reconstrução das nações envolvidas no conflito mundial. A essa situação, seguiu-se a constituição de uma política intervencionista dos governos dos países europeus que fomentou a criação ou reconstrução de instituições teatrais oficiais concebidas como Teatros Nacionais – drama, ópera e balé. Bertolt Brecht e Helene Weigel se instalaram em Berlim leste e criaram, em 1949, o Berliner Ensemble. Em Milão, Paolo Grassi e Giorgio Strehler construíram literalmente seu prédio, o edifício Piccolo Teatro de Milano, inaugurado em 1947. Na França, o Théâtre National Populaire (TNP), passou a ser dividido por Jean Vilar (1951-1963), após convite feito pelo governo. Já desde 1947, esse diretor vinha trabalhando em prol da descentralização da atividade teatral em função do Festival de Arte Dramática de Avignon, que ele próprio ajudou a criar (NETO, 2016, p. 112-113).

■ 15

Após o estágio com estes dois diretores, Abujamra, por indicação de Roger Planchon, também trabalha no Berliner Ensemble na Alemanha, companhia criada por Bertolt Brecht e Helena Weigel, atriz e esposa de Brecht. Tanto Jean Vilar, quanto Roger Planchon, já estavam naquele período, talvez pela proximidade geográfica, imbuídos com o teatro épico de Bertolt Brecht.

Larguei Paris que eu amava e fui ficar em Villeurbanne, e ali o Planchon ficava falando “você conhece o Brecht? Você conhece o Brecht?” Aí eu fui conhecer o Brecht depois do Planchon, onde meus colegas eram Claude Lochy que é um grande músico, Alain Resnais que fotografava na época, Jaques Rosner que depois foi diretor da Comédie Française, estávamos todos lá jovens! (ABUJAMRA apud SANDRONI, 2004, p. 11).

O período que Abujamra realiza seus estágios são entre os anos de 1958 a 1960. No final do último ano de estágio, foi divulgado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 26 de novembro de 1960, em sua página 8: “Diretor gaúcho volta da Europa”. Abujamra foi convidado na sequência, para aquele que seria o seu primeiro espetáculo profissional, por Cacilda Becker (1921-1969), a qual o conheceu em Paris, para dirigir, em 1961, *Raízes de Arnold Wesker* (1932-2016). No mesmo ano é convidado ainda pelo Teatro Oficina para montar *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal (1931-2009), e em 1962, um ano antes de fundar o Grupo Decisão, montou *Antígone, América*, de Carlos Henrique Escobar.

Como podemos observar, Antônio Abujamra, depois de ricas experiências na Europa, tem uma sequência de convites de trabalhos já como diretor. Uma das probabilidades plausíveis dos inúmeros interesses no diretor, seria a vontade de aproximação e de contato destes artistas com as *práxis* brechtianas por meio das vivências que Abujamra tivera de teatro popular e épico nos seus estúdios.

Podemos relacionar esses interesses com a hipótese de que antes da volta do diretor ao Brasil — independente das montagens na década de 1940 e 1950 de *Eles não usam Black-tie*, realizada pelo Teatro de Arena, que coloca o operário em cena, ou pela montagem de *A alma boa de Setsuan*, pelo teatro de Maria Della Costa — grande parte dos artistas brasileiros, daquele período, pouco sabiam da *práxis* de Bertolt Brecht e seu teatro dialético, assim como aponta Iná Camargo Costa:

Em vista dessas informações, podemos afirmar que no final do ano de 1958 a cena brasileira passara por duas experiências decisivas para que aqui também se começasse a experimentar o teatro épico. Primeiro a encenação bem-sucedida de uma peça que, graças a seu desastre estético, mostrou objetivamente, mesmo que ninguém tivesse consciência disso, a necessidade de ampliar o repertório dos meios e formas de expressão dos dramaturgos, diretores e atores genuinamente interessados em continuar tratando de assuntos como o de Guarnieri em *Eles não usam Black-tie*. Em seguida, a encenação de uma das obras-primas de Brecht que, ao menos teoricamente, deveria ter-se constituído numa boa amostragem de formas de expressão teatral ainda não experimentadas nestas plagas (COSTA, 2016, p. 40).

16 ■

Por mais que houvesse contribuições e avanços significativos de uma visão teatral fora da que era praticada naquele período, ou seja, montagens mais propensas ao realismo, Antonio Abujamra percebeu o desconhecimento e descontentamento, por parte de alguns dos artistas brasileiros, das propostas épicas que queria realizar. Os Seminários de Dramaturgia, realizados pelo Teatro de Arena, colaboraram com uma nova forma de pensar, que não era propriamente práticas de encenações ou estéticas épicas, mas de trazer questões voltadas à dramaturgia que, segundo Iná Camargo Costa (2016, p.39), ainda “iam do teatro de Piscator à proposta para o Brasil do realismo socialista, ou realismo crítico”.

Recentemente, em uma palestra com Renato Borghi⁴ denominada: *Do teatro de revista à fundação do Teatro Oficina*, em que, no final do encontro, houve abertura para perguntas dos ouvintes, indaguei ao conferencista se a falta de público e fracasso atribuída à montagem *José, do parto à sepultura*, no Teatro Oficina em 1962, estaria ligada à tentativa de Abujamra da inserção do teatro épico na montagem. Borghi respondeu:

Sim! A interpretação que ele [Abujamra] deu ao José, do parto a sepultura era muito nova pra época, eu acredito que por isso que ela

⁴Renato Borhi é ator e foi um dos fundadores do Teatro Oficina da cidade de São Paulo.

não fez tanto sucesso. Ele trazia uma série de experiências cênicas do Planchon, do Berliner, que provocava uma certa estranheza no público. Eu acho que as pessoas estavam ainda muito dentro daquele teatro psicológico e, de repente, aquela peça abria uma outra perspectiva de teatro. O Fauzi [Arap], por exemplo, entrava de fralda, chorando feito um bebê, entrava de baixo da perna da Etty [Fraser] e saía do outro lado como se fosse o parto. E tudo isso era muito novo, de repente um parto de um homem adulto que vem de fralda e passa de baixo das pernas da mulher e nasce do outro lado. Era muito novo, muito bonito e a gente ficou muito impressionado com aquilo, só que o público não estava preparado. O Abujamra teve vários problemas com isso, dele trazer uma técnica muito avançada pro teatro que se fazia no Brasil (BORGHI, 2020)⁵.

A resposta de Renato Borghi reitera as evidências, expostas anteriormente, da tentativa de inserção de Abujamra das experiências do teatro épico para o Brasil e da falta de conhecimento prático, por parte dos artistas, encontradas nos espetáculos dirigidos por Antonio Abujamra antes da criação do Grupo Decisão.

■ 17

3. A criação do Grupo Decisão para suas *práxis* épicas brechtianas

Para poder dar continuidade nas suas vivências, Abujamra criou, em 1963, em conjunto com Emílio Di Biasi, Sérgio Mamberti, Antonio Ghigonetto, Lauro César Muniz, Berta Zemel e Wolney de Assis, o Grupo Decisão. Segundo Sandroni (2004, p. 50), o nome do coletivo foi escolhido em homenagem a uma das peças didáticas de Bertolt Brecht chamada *A decisão*, escrita em 1930, que conta a história de quatro revolucionários russos que são mandados para a fronteira Chinesa, onde encontram um jovem que quer unir-se a eles. A referida peça apresenta, por meio desse jovem, uma perspectiva de comunismo mais ligado ao sentimento do que à razão, e sua presença põe em risco o grupo de revolucionários russos. A decisão então é executar o jovem para o bem do coletivo. *A decisão* é uma peça forte de Brecht, portanto a escolha deste nome revela a vontade de Abujamra em transformar a cena teatral do período. O Grupo Decisão teve duração curta de apenas 03 anos (1963-1966), porém, uma participação efetiva de 10 espetáculos teatrais no cenário paulista e carioca, em que 06 direções ficaram a cargo de Abujamra, nos quais os indícios de um teatro épico dialético eram mais fortes.

No seu primeiro espetáculo, chamado *Sorocaba, senhor!*⁶, uma adaptação de Abujamra da obra *Fuente Ovejuna* de Lope de Veja (1562-1635), conforme documentos expostos na dissertação de minha autoria o diretor além de transpor a história para um Brasil pré-republicano, inclui cenas de tortura como pau-de-arara e questões que cercavam a época, como reforma agrária. Já nas questões estéticas épicas, Abujamra traz para a primeira montagem do Grupo a quase ausência de cenários, figura do narrador (sem figurino e adereços de época), divisão do

⁵Link do encontro com Renato Borghi na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=UZ-f1YmGCo&t=5979s>. Acesso em: 11 de jun de 2020.

⁶Estreou no dia 20 de março de 1963, no Teatro Leopoldo Fróes.

espetáculo em episódios e, no final do espetáculo, ao contrário do texto original, não aplica nenhuma solução para o julgamento que estava a ocorrer, trazendo assim o espectador para “dentro” do palco, tornando-os o próprio parlamento condenatório do espetáculo, uma perspectiva crítica, dado que esses espectadores necessitam se posicionar diante dos fatos apresentados. Isso os coloca não como plateia passiva e manipulável, mas como público ativo e participativo da obra.

As formas dialéticas de montagem, ao que tudo indica, também surgem com algumas evidências embrionárias nos próximos espetáculos do Decisão, sobretudo aquelas com direção de Antonio Abujamra. *Terror e miséria do III Reich* (1963), do próprio Brecht, traz a atmosfera de medo frente a ascensão do nazismo, cujo foco são as ações de cada personagem em cenas individuais, que não estão necessariamente conectadas na continuidade das relações dos sujeitos, o que colabora ainda para trazer o distanciamento épico. *O inoportuno* (1964), de Harold Pinter, é um texto que se estrutura em uma forma dramática, nas relações introspectivas do ser humano, mas ao nos depararmos com os registros históricos como depoimentos, fotos e críticas, percebemos que a montagem tinha o objetivo de emergir contextos históricos pertinentes daquele período que antecederia o golpe civil-militar, fazendo com que o público, mais uma vez, não seja parte passiva, mas tomem posições, de forma que promova a consciência, trabalhe com argumentos e faça-os a tomar decisões. Com a vinda da ditadura civil-militar brasileira, as obras do Grupo Decisão, após este período, tiveram um perfil menos expositivo do caráter de denúncia, mas continuavam com o mesmo propósito, no que se concerne à conscientização do público, característica fundante do teatro épico dialético.

Outras práticas, como a tentativa de aproximação aos sindicatos para diálogo com parcela da classe operária da cidade de São Paulo, na busca de uma formação de público, que não frequentava teatro naquele período, foram realizadas pelo Grupo Decisão nos primeiros anos. Para isso, faziam também sessões especiais à classe trabalhadora com ingressos a preços baixos e apresentações em locais não convencionais, além de encontros com estudantes universitários. É certo que estas práticas estão próximas da ideia de teatro popular e das experiências vividas por Antonio Abujamra na França, mas também estão igualmente próximas das experiências de Abujamra no Berliner Ensemble na Alemanha.

O teatro épico é um teatro inteiramente popular por excelência, mas com a característica específica mais voltada para conscientização de classes, neste caso e época, a classe trabalhadora e que não era o público hegemônico teatral. Para a colaboração deste entendimento, sobre as influências do Berliner Ensemble com relação ao interesse do público operário, explico um trecho específico do livro *Berliner Ensemble – 35 anos*, de Klaus-Dieter Winzer, com tradução de Fernando Peixoto, da carta escrita por Bertolt Brecht para Leonard Steckel na qual diz: “O público é formidável, principalmente o público operário (estamos trabalhando bastante em colaboração com os sindicatos e com a organização juvenil)” (1984, p. 14). É provável que o legado de Bertolt Brecht na criação do Berliner Ensemble na Alemanha no ano de 1949 tenha perdurado até o estágio de Antonio Abujamra no ano de 1959.

Pressupõe-se, com exceção de *O inoportuno* (1964), que os espetáculos iniciais de Antonio Abujamra não tiveram uma boa recepção, não só por parte do

público, que não estava acostumado com encenações épicas neste período, mas principalmente por parte da crítica, que naquele mesmo período tinha grande influência na formação de opinião sobre as montagens. Tais suposições podem ser encontradas nas biografias ou entrevistas de parte do elenco ou nas críticas de *Sorocaba, senhor!* e *Terror e miséria do III Reich*, conforme podemos observar em trechos da crítica de Décio de Almeida Prado, publicada no livro *Teatro em progresso* e, na sequência, coloco um trecho de Emilio Di Biasi, que explica os ideais do Grupo para a montagem:

Depois de termos censurado algumas vezes Antonio Abujamra por “brechtianizar” textos que nenhuma afinidade apresentava com o teatro épico – “*Raízes*”, por exemplo – seria um tanto paradoxal que viéssemos agora incriminá-lo pelo motivo contrário, por não ser suficientemente brechtiano na interpretação de uma peça de Brecht. Pois será esse – tais os caprichos da crítica! – o principal reparo que faremos à sua encenação de “*Terror e miséria do III Reich*” (PRADO, 1964, p. 267).

[...] já no Terceiro Reich a gente seguia os cânones do Brecht e fazia o jogo da emoção, mas a interiorização dessa emoção também tinha de ter uma manifestação racional, ou seja, a regra básica do Brecht, a emoção é dirigida por uma razão. As pessoas queriam se emocionar com todo o terror nazista, mas a montagem tinha essa rédea chamando mais atenção para a reflexão. Também não foi exatamente um sucesso de público. Nossas estreias eram sempre lotadas, as pessoas iam ver com muito interesse, mas depois o público mesmo ia se retraindo (BIASI, 2010, p. 102).

Décio de Almeida Prado foi um dos críticos apologistas à forma teatral hegemônica, o qual, inúmeras vezes, escrevia de forma depreciativa desde a chegada de Abujamra ao Brasil. Porém, sabemos historicamente da dificuldade do indivíduo de quebrar conceitos e formas, consideradas confortáveis e que funcionavam tão bem nas décadas de 1950 e 1960. Iná Camargo Costa (2016, p. 42) nos lembra que “durante a vigência da doutrina do realismo socialista na União Soviética Brecht nunca foi representado nem discutido e que somente depois de 1955 sua obra começou a se transformar num assunto para os trabalhadores”. Portanto, se até o próprio Brecht teve dificuldades em ser aceito e representado, aqui no Brasil não poderia ser diferente.

Existem evidências documentais suficientes de que Antonio Abujamra e o Grupo Decisão foram, assim como outros possíveis sujeitos e coletivos, responsáveis por inserir a *práxis* do teatro épico de Bertolt Brecht no Brasil, em um período que era pouco conhecido e praticado. Provavelmente, pelo curto espaço de tempo, o Grupo foi facilmente esquecido, mas os estudos e as pesquisas têm este papel de trazer à tona, de ressignificar e questionar o pensamento hegemônico.

Assim como exposto inicialmente, devido à complexidade da extensão territorial e cultural do Brasil, tais estudos são apenas indícios dos rastros que a história nos deixou, não arriscando em dizer, ainda, por onde e como os estudos e práticas de Bertolt Brecht chegaram ao Brasil, restringindo-nos apenas a indicações

sobre a importância de Antonio Abujamra e Grupo Decisão nessa trajetória.

Referências

BIASI, Emílio. **Emílio Di Biasi**: o tempo e a vida de um aprendiz. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2010.

BORGHI EM REVISTA ONLINE: **Do teatro de revista a fundação do Teatro Oficina**: In: Oficinas Culturais do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UZ-f-1YmGCo&t=5979s>. Acesso em: 11 de junho de 2020.

BRECHT, Bertolt. **A decisão** – Teatro completo – v. 03. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2004.

BRECHT, Bertolt. **A alma boa de Setsuan** - Teatro completo – v. 07. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

BRECHT, Bertolt. **Terror e miséria do III Reich** - Teatro completo – v. 11. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1995.

CAMPOS, Luiz. **Um grupo chamado Decisão**: levantamento de registros históricos e apontamentos críticos sobre a atuação do Grupo Decisão, na década de 1960, com ênfase no espetáculo “Sorocaba, senhor!”. Dissertação de Mestrado (Departamento de Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ), São João Del-Rei, MG, 2019.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Expressão popular, 2016.

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta, 1982.

NETO, Walter Lima Torres. **Ensaio de cultura teatral**. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht – vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**. São Paulo: Martins Editora, 1964.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANDRONI, Paula. **Primeiras provocações**: Antônio Abujamra e o Grupo Decisão. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Rio de Janeiro, 2004.

WINZER, D. Klaus. **Berliner Ensemble 35 anos**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

Recebido em 19/08/2020 - Aprovado em 19/05/2021

Como Citar:

Campo, L. (2021). A chegada de Bertolt Brecht no Brasil através de Antonio Abujamra e o Grupo Decisão. 17(1), 11-21. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-56804>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

O fazer teatral na educação infantil: percursos pelo norte tocantinense

RENATA PATRÍCIA DA SILVA

■ 22

Renata Patrícia da Silva é professora adjunta do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins. Doutora em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Coordenadora do Projeto de Extensão e Pesquisa Maturidade (En)Cena: Teatro com Idosos. Pesquisadora em Pedagogia do Teatro, com pesquisa na área de formação de professores, teatro na escola, estágio supervisionado e teatro em comunidades. Membro do Grupo de Pesquisa Observatório das Artes (UFT) e do Laboratório de Aprendizagem Cênica (LACE), parceria UFT/UFMG.

Afiliação: Universidade Federal do Tocantins

E-mail: renatapatricia@uft.edu.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8065395488657963>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3133-7450>

■ RESUMO

O presente artigo tem como proposta apresentar o teatro *da* escola (SILVA, 2019; 2020), a partir do fazer teatral com crianças da Educação Infantil, ressaltando a importância de se levar em conta o protagonismo dos/as pequenos/as, considerando o contexto em que se encontram estes sujeitos. Para tanto, toma-se o brincar infantil como referência e o jogo como uma alternativa metodológica que possibilita apropriações que venham ao encontro das diferentes realidades em que se inserem as escolas e seus praticantes, privilegiando o protagonismo das crianças enquanto produtores de cultura própria. Sendo assim, o leitor é convidado a caminhar até a Região do Bico do Papagaio, no Norte tocantinense e acompanhar uma prática desenvolvida na Escola Municipal Mangueiras, com crianças da educação infantil, a fim de compreender os percursos metodológicos traçados para se desenvolver uma docência como ação tática, no intento de produzir um teatro *da* escola.

■ PALAVRAS-CHAVE

Teatro *da* Escola; Educação Infantil; Jogo; Pedagogia do Teatro; Formação de Professores

23 ■

■ ABSTRACT

This article proposes to present the school theatre (SILVA, 2019; 2020), starting from the theatrical performance with children from Early Childhood Education, emphasizing the importance of taking into account the protagonism of the little ones, considering the context in which these subjects find themselves. To this end, children's play is taken as a reference and the game as a methodological alternative that allows appropriations that meet the different realities in which schools and their practitioners are inserted, privileging the protagonism of children as producers of their own culture. Thus, the reader is invited to walk to the region of Bico do Papagaio, in northern tocantinense and follow a practice developed in the Mangueiras Municipal School, with children's education, in order to understand the methodological paths outlined to develop a teaching as a tactical action, in the attempt to produce a school theater.

■ KEYWORDS

School Theatre; Kindergarten; Game; Theatre Pedagogy; Teacher Training

1. Os caminhos que percorrem uma pesquisa

Desde que ingressei como professora de estágios no Ensino Superior¹ tenho-me considerado uma professora e pesquisadora andarilha, pelos vários percursos feitos pelo estado do Tocantins. Por isso, compreendo que para dizer da pesquisa que aqui escrevo, é importante falar dos caminhos percorridos por ela, no intento de convidar o/a leitor/a a caminhar junto e, com isso, traçar o seu próprio percurso interpretativo e metodológico, diante do contexto em que se encontra, pois penso que seja este o propósito de minha pesquisa ao discutir um teatro *da* escola (SILVA, 2019; 2020).

Para falar de um teatro da escola, é importante ressaltar que não faço um contraponto ao teatro na escola. Pelo contrário, defendo que se trata de práticas que se complementam e atuam na legitimação do teatro e seu fazer na Educação Básica. Para tanto, esclareço que a respeito do teatro *na* escola, observo a partir de uma perspectiva estratégica, com o intento de fundar um lugar dentro da instituição escolar, que pode ser garantido pelo reconhecimento da arte como área de conhecimento e sua obrigatoriedade como componente curricular². Ainda assim, a prescrição obrigatória não é garantia para que a arte funde seu lugar, enquanto área do conhecimento dentro da escola. Isso se evidencia pelas precárias condições oferecidas aos(as) professores(as), no que se refere à disponibilidade de materiais ou ambientes em que possam desenvolver suas aulas, carga horária insuficiente, limitando a possibilidade de um fazer mais pautado na experiência, além da atribuição da disciplina a professores(as) que não possuem formação específica, como complementação de carga horária etc.

Diante disso é que defendo a prática de um teatro *da* escola, um fazer teatral enquanto ação tática, que se exerce pelo coletivo e atua como micropolítica cotidiana se apropriando dos saberes formalizados, definidos por bases curriculares e dos saberes ordinários, produzidos no/do cotidiano escolar. Aliado a isso, atua uma prática pedagógica astuciosa, que aproveita as oportunidades para exercer o teatro como (re)invenção e transgressão do espaço, tempo e dos saberes instituídos, a fim de fomentar um lugar que vem sendo construído pelo teatro *na* escola.

Sendo assim, neste artigo busco apresentar o teatro *da* escola, a partir do fazer teatral com crianças da Educação Infantil, ressaltando a importância de se levar em conta o protagonismo dos pequenos/as, considerando o contexto em que se encontram estes sujeitos. Para tanto, tomo o brincar infantil como referência e o jogo como uma alternativa metodológica que possibilita apropriações que venham

¹A autora é professora orientadora do Estágio Curricular Supervisionado Obrigatório do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins.

²De acordo com a LDB 9394/96 e alterações posteriores:

Art. 26. Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos. (Redação dada pela Lei nº 12.796, de 2013)

§ 2º O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica. (Redação dada pela Lei nº 13.415, de 2017)

§ 6º As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo. (Redação dada pela Lei nº 13.278, de 2016). Fonte: Site do Senado Federal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/LEIS/L9394.htm>. Acesso em 06/04/2021.

ao encontro das diferentes realidades em que se inserem as escolas e seus praticantes, privilegiando o protagonismo das crianças enquanto produtores de cultura própria.

Diante disso, faço um recorte de uma experiência vivenciada no norte tocantinense, onde está localizada a Escola Municipal Mangueiras³ com uma turma de 1º e 2º período, com crianças de 04 e 05 anos⁴. A instituição está localizada na Zona Rural, no Povoado Itaúba, Município de Augustinópolis, região Norte do Tocantins, também conhecida como Bico do Papagaio. Todo o trabalho foi realizado em parceria com a professora Darleni⁵, egressa do Curso de Licenciatura em Teatro⁶ (PARFOR) da Universidade Federal do Tocantins.

Portanto, ao discutir sobre este (re)encontro com a Educação Infantil, ressalto que as crianças potencializaram minhas especulações acerca do fazer teatral a partir de uma ação tática docente, com o objetivo de traçar percursos para um teatro *da* escola, uma vez que no encontro com elas foi possível (des)construir posturas e olhares diante de metodologias e práticas do ensino de teatro, no intento de descobrir caminhos outros para o fazer teatral com crianças pequenas, tomando como ponto de partida os seus próprios fazeres cotidianos. Sendo assim, considerando a realização dessa pesquisa, bem como os diferentes encontros possibilitados por ela e, principalmente, as parcerias construídas ao longo dessa investigação, optei por situar (sem ser fixa) minha discussão no campo da ação docente em teatro, partindo da compreensão de um percurso metodológico imerso no/do cotidiano da escola e da comunidade em que se encontra o professor/a de teatro e seu fazer artístico e pedagógico.

2. O cotidiano de Mangueiras: os primeiros olhares

Como professora andarilha, não faço essa discussão encerrada apenas em minhas interpretações diante da pesquisa realizada. Por isso, convido o leitor a caminhar até a Região do Bico do Papagaio, Norte do Tocantins, e fazer um pouso na cidade de Augustinópolis, cerca de 634 Km de Palmas, capital do estado, no intuito de chegar até a Escola Municipal Mangueiras, que está localizada na Zona Rural, no Povoado Itaúba, há cerca de 5 km de Augustinópolis, por um caminho entre rodovia e estrada de terra. Quando se adentra a estrada de terra, é sinal de que chegamos a Itaúba, onde se avistam meninos e meninas correndo pela rua e pessoas em seus diferentes fazeres cotidianos. A instituição funciona nos turnos matutino e vespertino, atendendo crianças de 04 a 10 anos na Educação Infantil e Ensino Fundamental do 1º ao 5º ano, com turmas multisseriadas.

Na leitura do Projeto Político Pedagógico da Instituição, verifica-se que a

³Nome fictício para preservar a identidade da instituição. A escolha do nome se deu pela abundância de mangueiras no quintal da escola e também na comunidade.

⁴A ação desenvolvida nessa instituição teve a duração de três meses e faz parte da pesquisa de doutorado da autora intitulada: "Por um teatro da escola: táticas e menoridades ao rés do chão", sob orientação da Profª Drª Carminda Mendes André, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP. O conteúdo parcial da tese pode ser acessado no Repositório Institucional da UNESP, no seguinte link: <http://hdl.handle.net/11449/183424>.

⁵Nome fictício para preservar a identidade da participante.

⁶Além da formação em Teatro, a professora possui formação em Normal Superior e Pedagogia. No período da manhã, Darleni atua como professora regente no 1º ano do Ensino Fundamental na Rede Pública de Augustinópolis. Sua ida à comunidade Itaúba se dá apenas para as atividades da escola, no período vespertino.

Escola Municipal Mangueiras foi criada em 1985, por iniciativa do Poder Público Municipal que, considerando a expansão da comunidade, constatou a necessidade de construção da instituição para atender as crianças das famílias que residiam no Povoado de Itaúba. Ainda segundo o documento, as crianças atendidas em Mangueiras são residentes de suas proximidades e procedem de famílias simples que sobrevivem do trabalho agrícola e, em sua maioria, não possuem renda fixa. Desta forma, a instituição de ensino atua como um suporte para as crianças no intento de garantir aprendizagem básica e gratuita, por meio da rede pública municipal. (AUGUSTINÓPOLIS, 2017).



Imagem 01: Escola Municipal Mangueiras. Foto: A pesquisadora. Acervo pessoal da pesquisadora.

Ao entrar por um estreito portão azul, vi duas janelas gradeadas, onde estavam as duas únicas salas de aula da Escola Municipal Mangueiras. Seguindo o caminho do portão, subi por uma pequena rampa e passei por um corredor que dava acesso às salas de aula e também a outros dois ambientes. Em um deles, tinha uma janela e uma porta gradeadas, um computador, impressora, projetor, duas mesas, cadeiras, maquetes, livros, muitos papéis e materiais escolares. Nessa sala, funcionava a coordenação, a secretaria, a sala dos professores e o que mais fosse necessário. Na porta ao lado, ficava a cozinha, que abrigava uma pia, um fogão industrial, uma geladeira, uma mesa e uma prateleira com utensílios e mantimentos. Após a cozinha, seguindo pelo corredor, havia uma área externa onde ficavam um tanque e um cômodo com dois banheiros, um para meninas e outro para meninos. Nessa área, havia um terreno com quatro mangueiras, onde as crianças brincavam durante o recreio e faziam atividades fora da sala de aula.

Assim como a maioria das escolas públicas que eu já havia visitado,

Mangueiras também se cercava de muros e grades. Isso me causou muita estranheza, devido ao contraste que esse espaço provocava na paisagem do povoado. Devo assumir que tal estranhamento frente a essa realidade não estava isento de conceitos a respeito da arquitetura escolar, dados a *priori*. Minhas inquietações acerca do espaço escolar partem de uma compreensão de que a arquitetura desse espaço não é neutra, bem como os conteúdos curriculares, os horários, a distribuição de turmas etc.:

A arquitetura escolar é por si mesma um programa, uma espécie de discurso que institui na sua materialidade um sistema de valores, como os de ordem, disciplina e vigilância, marcos para a aprendizagem sensorial e motora e toda uma semiologia que cobre diferentes símbolos estéticos, culturais e também ideológicos. Ao mesmo tempo, o espaço educativo refletiu obviamente as inovações pedagógicas, tanto em suas concepções gerais como nos aspectos mais técnicos. (VIÑAO FRAGO e ESCOLANO, 2001, p. 26)

Enquanto caminhava pela escola e buscava conceituar cada imagem registrada pelas lentes da câmera, avaliando muros, grades, cadeados, filas de carteiras, no sentido de compreender como o poder e a vigilância operam dentro do sistema escolar, um acontecimento me deslocou das elucubrações teóricas, instigando-me a um fazer e pensar ao rés do chão:

27 ■



Imagem 02: Meninos no muro. Foto: A pesquisadora. Acervo pessoal da pesquisadora.

Três garotos pulavam o muro da escola. Quem eram eles? Por que pulavam o muro para entrar dentro da escola? Como reagiriam as professoras e funcionárias ao ver aquelas crianças penduradas nas alturas? Minha reação imediata foi fotografar e ir ao encontro deles, a fim de compreender a ação dos garotos. Então questionei-me: a arquitetura de Mangueiras deveria ser olhada apenas como uma barreira, ou os corpos que pulavam o muro me sinalizavam outros possíveis? Movimentada pelas imagens do cotidiano, percebi que as relações com a teoria precisavam se dar de modos outros, uma vez que corremos o risco de não perceber a realidade em detrimento daquilo que queremos enxergar para comprovar nossas hipóteses de pesquisa.

Os três garotos eram moradores da comunidade e alunos do período matutino. Como gostavam de jogar bola e não tinham o brinquedo, pulavam o muro da escola para usufruir do espaço e da bola. Além disso, aproveitavam para brincar com as outras crianças no momento do recreio. Para Michel de Certeau, espaço e lugar são conceitos distintos, enquanto o lugar indica uma estabilidade e se configura como uma ordem que se distribuem elementos em uma relação de coexistência (CERTEAU, 2013). “O espaço é um cruzamento de móveis” (CERTEAU, 2013, p. 184). Não possui nem a univocidade e nem a estabilidade do lugar. Sendo assim, “o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 2013, p. 184. Grifo do autor).

Em observância às palavras do autor, pode-se considerar que o espaço se caracteriza pela mobilidade e é animado pelos movimentos dos sujeitos que o frequentam. Logo, a escola enquanto lugar é transformada em espaço pelos sujeitos que exercem suas práticas cotidianas. Por isso, ao ver a situação dos meninos no muro, compreendo que em meio a um sistema de normas e certas imobilidades, operavam as rupturas, as regras eram burladas, criando outros espaços. No cotidiano da escola, aconteciam as invenções e transgressões. Percebi que aquele lugar poderia ser, também, um espaço para a subjetivação, e foram seus próprios praticantes que encontraram essas formas de romper com o lugar instituído, transformando-o em espaço de encontro, como faziam as crianças no muro. Para Deleuze:

Pode-se falar de processos de subjetivação quando se considera as diversas maneiras pelas quais os indivíduos ou as coletividades se constituem como sujeitos: tais processos se valem na medida em que, quando acontecem, escapam tanto aos saberes constituídos como aos poderes dominantes. Mesmo se na sequência eles engendram novos poderes ou tornam a integrar novos saberes. Mas naquele preciso momento eles têm efetivamente uma espontaneidade rebelde. Não há aí nenhum retorno ao ‘sujeito’, isto é, a uma instância dotada de deveres, de poder e de saber. Mais do que de processos de subjetivação, se poderia falar principalmente de novos tipos de acontecimentos: acontecimentos que não se explicam pelos estados de coisa que os suscitam, ou nos quais eles tornam a cair. Eles se elevam por um instante, e é este momento que é importante, é a oportunidade que é possível agarrar (DELEUZE, 2013, p. 222).

A atitude astuciosa dos garotos maiores, despertava o interesse da maioria das crianças. Escalar os muros da escola se tornou a atividade preferida, principalmente dos meninos, que queriam demonstrar que conseguiam tal façanha. Então, escalavam, sentavam-se e até caminhavam pelo muro. Corpos aventureiros que fazem deslocar o pensamento a respeito de que uma arquitetura pode (não) ser um dos aspectos determinantes para a separação entre a escola e a rua. Crianças que brincam com as (im)possibilidades do cotidiano escolar, demonstrando que “o brincar é ação privilegiada para conhecermos de perto as crianças, os adultos e as relações adulto-criança de uma cultura” MACHADO (2013, p.254). Diante disso, os primeiros olhares sobre as relações cotidianas e o brincar das crianças da Itaúba, foram demonstrando que, apesar de a arquitetura escolar seguir um determinado padrão, as práticas cotidianas se apropriam do mesmo, transgredindo-o. Com isso, reivindicam, um *outro olhar*. Para Certeau:

Uma sociedade seria composta de certas práticas exorbitadas, organizadoras de suas instituições normativas, e de outras práticas, sem-número, que ficaram como ‘menores’, sempre no entanto presentes, embora não organizadoras de um discurso e conservando as primícias ou os restos de hipóteses (institucionais, científicas), diferentes para esta sociedade ou para outras. (CERTEAU, 2013, p. 108)

29 ■

Os saberes que pertencem a uma prática institucionalizada, regida por legislações e normativas, obedecem a uma série de organizações prévias, que podem ser pensadas na ordem da estratégia, discutida por Michel de Certeau (2013, p. 93): “A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma *exterioridade* de alvos ou ameaças”. Outros se inscrevem no cotidiano, pelos praticantes no/do espaço da escola, não possuem sistematização e não estão prescritos, são da ordem tática. A tática “não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance” (CERTEAU, 2013, p. 95). Estas, muitas vezes, utilizam-se dos próprios dispositivos disciplinares e (re)criam a realidade em que se encontram. A disciplina dentro da escola, bem como suas práticas formalizadas, convive com as ações dos sujeitos cotidianos, que não são passivos diante de tais normalizações e criam seus modos de (re)existir ao que não lhes convém, produzindo diferenças dentro desse ambiente.

É valioso destacar que esse “entra e sai” pelo muro era um movimento espontâneo no cotidiano de Mangueiras. Crianças e funcionários(as) lidavam com esse trânsito de maneira bastante natural. Apesar de alertarem os garotos a não pularem o muro, para não se machucarem, professoras e funcionárias não repreendiam as crianças por tal atitude. E assim, entre algumas escaladas, as crianças iam me mostrando que podiam sair e entrar na escola naturalmente. Afinal, elas sempre voltavam e gostavam de estar ali com seus amigos. Mesmo apreciando toda a mobilidade dos garotos, eu ficava receosa por eles, estava sempre olhando para as professoras, prevenindo-os nas escaladas. Lidar com um cotidiano tão livre ainda não era algo tão natural para mim, eu apenas o idealizava em meus escritos.

Portanto, frente a isso, considero que tais imagens já me convocavam a (des)construir meu olhar, para compreender esse lugar praticado e inscrever feitos por ali. Era necessário entender as situações fronteiriças que povoavam o cotidiano escolar. Em meio a um sistema de normas e certas imobilidades, operavam as rupturas, as regras eram burladas, criando outros espaços. A convivência com o cotidiano escolar, enquanto pesquisadora e professora, possibilitou-me compreender que a escola não se limita ao conceito de um lugar disciplinar. As experiências de seus(suas) frequentadores(as), alunos(as), professores(as) e funcionários(as) - praticantes ordinários do dia a dia dessas instituições - abrem brechas e criam movimentos, inventando, muitas vezes, outros espaços no lugar instituído.

2.1. Habitações Lúdicas: o fazer teatral com crianças

Esta prática compõe um movimento que chamei de Habitações Lúdicas⁷, cuja proposta é modificar ambientes da escola, disponibilizando materiais pouco estruturados, para que as crianças se apropriem e pratiquem o espaço, na tentativa de provocar *outros* olhares e usos para além das ocupações funcionais e naturalizadas, (re)significando o lugar institucional. Neste primeiro ato, escolhi trabalhar na sala de aula e optei por utilizar elementos externos ao espaço da escola: tecidos coloridos e caixas de papelão, a fim de explorar esse lugar que as crianças passam a maior parte do tempo quando estão na escola. Preparei toda a sala, espalhando os tecidos pelo chão, distribuí as caixas e coloquei os panos cobrindo-as, saindo por elas e escondidos.



Imagem 03: São apenas caixas e tecidos. Foto: Renata Patrícia. Acervo pessoal da pesquisadora.

⁷Este movimento é composto por um conjunto de três ações que foram realizadas em diferentes espaços, incluindo ambientes internos e externos à Escola Municipal Mangueiras.

Olhando pela grade da janela, as crianças⁸ perguntavam o que tinha dentro da sala. Estavam ansiosas. Antes delas, entrei e coloquei uma música instrumental relaxante, a fim de instaurar um ambiente mais tranquilo (em minha compreensão). Em seguida, pedi a eles/as que deixassem seus sapatos e mochilas do lado de fora da sala, entrassem, deitassem e se espalhassem pelo chão. Pezinhos nus se espalharam sala adentro e corpos se desmancharam no chão...

Tecidos coloridos, caixas de papelão, crianças brincando livres pela sala toda, que estava com as carteiras afastadas. Não importava se elas subiriam nas carteiras e pulariam de lá, acreditando que eram super-heroínas, ao colocarem um tecido amarrado nas costas, elas poderiam ser o que quisessem. Enquanto adultas, eu e Darleni estávamos atentas para protegê-las, uma vez que sabemos que crianças não voam e os tecidos não têm poderes mágicos para mantê-las no ar. Isso cabe a nós, mas não precisamos repreender a criança, advertindo-a inúmeras vezes, impedindo seus “sonhos de vôo” (BACHELARD, 2009). Permitir o brincar criativo é uma atitude ética (MARCONDES, 2004).

Algumas meninas pareciam se encantar com o tecido que enrolava seus corpos e desfilavam pela sala. “Seriam princesas? Modelos? Ou convidadas de alguma festa?” Eu me perguntava, tentando inventar narrativas, aproximar o que via com a realidade ou criar representações. Um menino veio me vestir com um tecido vermelho, ele o prendeu cuidadosamente em minha camiseta. Apesar de sua dificuldade, tomei o cuidado de não interferir em seu trabalho. Porém demorei para perceber que precisava me ajoelhar para que ele pudesse me vestir. Ainda em tempo, lembrei-me da importância de agachar-me, sentar-me, ajoelhar-me, rolar, deitar e sujar-me no chão da escola com as crianças⁹.

Esse fazer envolvia o espaço, o outro e os objetos, criando super-heróis, princesas, monstros, animais etc. As situações criadas pelas crianças transformavam as caixas em carrinhos, chapéus e esconderijos. Os tecidos viravam saias, vestidos, capas, asas, etc. Além disso, outras (re)significações espaciais habitavam a sala de aula. Pequenos cantinhos da sala eram preenchidos com a presença de uma criança e seu tecido. Outras se escondiam embaixo dos panos entre as carteiras ou dentro das caixas e, por algum tempo, ficavam quietinhas naquele lugar.

⁸Crianças que se misturavam entre os(as) alunos (as) das professoras Rutinha (1º e 2º ano) e professora Darleni (1º e 2º período).

⁹Referência ao conceito de “agachamento”, elaborado por Marina Marcondes Machado: “agachar-se é ir ao chão, onde a criança está. [...] é importantíssimo ter inúmeros momentos de conversa e convivência na mesma altura da criança pequena. [...] agachar-se é a atitude de procurar o ponto de vista da criança, de modo a compreendê-la e conversar com ela – mesmo que para apontar outros pontos de vista.” (2015, p. 55).



Imagem 04: Solidão Poética. Foto: Renata Patrícia. Acervo pessoal da pesquisadora.

De repente, uma cabana começa a ser construída, juntando tecidos e carteiras. Estimulei a construção ajudando as crianças e rapidamente tínhamos muitas cabanas sendo feitas. Ainda assim, o número não possibilitava um abrigo individual e convidava a turma para um jogo mais coletivo e colaborativo. Num primeiro momento, isso gerou desentendimentos, choros, brigas e um certo desinteresse, pois cada criança queria sua própria cabana. Diante disso, busquei provocar o grupo criando breves narrativas, apropriando-me de algumas situações observadas enquanto eles brincavam com os tecidos.

Uma forte tempestade com ventania chegava ao povoado de Itaúba, enquanto as crianças brincavam e todos corriam para suas casas...

Monstros atacavam as cabanas na floresta...

Animais que se escondem de outros em suas casas...

A partir das minhas provocações, as crianças foram propondo novas situações e dentro das cabanas surgiam outras, que davam continuidade ao trabalho, ou mesmo rompiam, iniciando uma nova proposta e demonstrando a necessidade de uma presença-ausência em minha ação docente. Considero importante ressaltar essa postura para a compreensão de que o planejamento, nem sempre, seguirá o percurso que desejamos, uma vez que nossa prática docente está atravessada pelos acontecimentos do cotidiano e dos sujeitos que o constituem. Finalizei a proposta retomando o momento inicial da aula, no intuito de relaxar os corpos. Novamente, pedi que todos se deitassem, fechassem os olhos e ouvissem a música, mas... sem sucesso. Ainda assim, tudo bem!

2.2. Por um teatro da escola: o jogo como percurso metodológico

Esta foi a primeira ação realizada com as crianças, após o período de observação do cotidiano escolar e, para sua realização, busquei referências no trabalho que vinha sendo desenvolvido por Darleni junto aos pequenos/as, em minha prática docente¹⁰ e, principalmente, nos fazeres cotidianos das crianças, que possibilitaram apropriações e (des)construções em meu percurso metodológico, que teve como base o brincar infantil, por isso, minha opção pelos estudos do jogo. Sendo assim, desde essa primeira ação com as crianças, busquei uma postura mais observadora diante dos pequenos/as, na busca de apreciá-los e, acolhê-los quando solicitada.

As propostas artísticas contemporâneas, entre elas o Teatro Pós-Dramático, compreendem a arte como uma proposição conjunta entre artista e espectador, transformando o espaço em uma arena de jogo. Observo que essas propostas evidenciam o estreitamento das fronteiras entre arte e educação, a fim de considerar o fazer artístico enquanto experiência e esclarecer equívocos daqueles que ainda insistem em utilizar a arte na escola como instrumento, a serviço de outros conteúdos, apostando apenas em seu caráter de representação. Para Lehmann:

Salta aos olhos o fato de que ocorre um deslocamento no teatro, o qual relativiza fortemente a categoria tradicional da obra teatral, embora não a substitua (acrescente-se que, independentemente de sua temporalidade e perecibilidade, a obra teatral também pode ser entrevista na obra de encenação teatral). Essa relativização se dá sob o ponto de vista do processo, da performance, da situação e da comunicação. A obra, o texto, o drama, já não são mais os *soberanos* absolutos, e sim, doravante, participantes numa tessitura teatral tomada de um modo muito mais amplo, levando em consideração a totalidade dos eventos teatrais e não apenas o *exibido*. (LEHMANN, 2011, p. 270)

Ao longo do trabalho com as crianças, fui percebendo que minha intervenção no espaço deles deveria acontecer por meio da proposição dos espaços e não no direcionamento de suas atividades. Diante disso, considero que a proposta de realizar um teatro da escola, a partir de uma ação tática que levasse em conta o contexto da instituição, possibilitou-me recorrer ao fazer teatral enquanto jogo. No âmbito da Pedagogia do Teatro, são vastos os estudos a respeito do jogo¹¹, possibilitando um aprofundamento neste assunto e o uso de diferentes referenciais teóricos e abordagens metodológicas para pesquisa e prática. Entre estes, optei por intercessores teóricos que discorrem sobre o jogo como criação de espaços outros e corroboram para a compreensão desses como campo de

¹⁰Antes de atuar no Ensino Superior a autora foi professora da Educação Básica, onde dava aulas para crianças da Educação Infantil e Ensino Fundamental. Essa experiência junto às crianças foi fundamental na sua constituição como professora de teatro, uma vez que foram elas que lhe possibilitaram o encontro com os diferentes saberes formalizados e ordinários, no/do cotidiano escolar.

¹¹Entre algumas abordagens metodológicas e referenciais que privilegiam a ação artística como espaço de jogo, destaco: Jogos Teatrais (SPOLIN, 2010; KOUDELA, 2009); Jogos Dramáticos (RYNGAERT, 2009; PUPO, 2005); Jogos Intervencionistas e Performáticos (ANDRÉ, 2011).

produção de cultura e saberes.

Johan Huizinga (2010), ao discorrer sobre o jogo, propõe o conceito de *Homo Ludens*, defendendo o instinto lúdico presente nos seres humanos e, também, nos animais. Em seus escritos, o antropólogo afirma que, desde os tempos primitivos, o jogo se fazia presente em toda parte, antes mesmo da própria cultura, como uma ação distinta da vida comum. Desse modo, caracteriza-se por uma atividade livre e exterior à vida corrente, capaz de absorver os jogadores de maneira intensa. Além disso, é uma atividade desinteressada de materialidades ou lucros e acontece dentro de um espaço e tempo próprios, instaurando uma ordem e estabelecendo regras, como um intervalo dentro do cotidiano. Ainda segundo o autor, a função do jogo, em suas formas mais elevadas implicam dois aspectos: “a luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa” (2010, p. 17).

A partir dos escritos de Huizinga (2010) interessa-me pensar o jogo como um espaço distinto da vida corrente e um campo de produção de cultura e saberes-fazer. Para tanto, articulo o pensamento de Huizinga, ao que diz Michel de Certeau (2013) em seus escritos sobre as culturas populares. Ao dizer da formalidade das maneiras de fazer dos produtores de cultura popular, para utilizar os sistemas impostos, Certeau afirma que é possível sugerir três lugares onde as maneiras de fazer se expõem, disfarçadas por sua evidência: os jogos, os contos e as artes de dizer.

[...] os jogos *formulam* (e até formalizam) as regras organizadoras dos lances e constituem a *memória* (armazenamento e classificação) de esquemas de ações articulando novos lances conforme as ocasiões. Exercem essa função precisamente por estarem longe dos combates cotidianos e não permitirem ‘desvelar seu jogo’, cujas aplicações, regras e lances são de uma complexidade muito grande. A explicitação é sempre inversamente proporcional ao engajamento prático. (CERTEAU, 2013, p.79. Grifos do autor)

Certeau observa o jogo como uma prática produtora de diferença. As palavras do autor apontam para o jogo como uma formalidade de táticas que se inscrevem como práticas de espaços, “um espaço fechado”, que se distancia do cotidiano. Além disso, trata-se de práticas que implicam uma lógica que se articula na ocasião, necessitando de conhecimento e aplicação de alguns códigos, pois suas ações são relativas aos tipos de circunstâncias (2013).

Outro autor que é uma referência para as discussões do jogo, principalmente, do brincar infantil, é Donald Winnicott. Para o psicanalista, “brincar é fazer” (WINNICOTT, 1975, p. 69). Além disso, Winnicott diz que o brincar se localiza num espaço *entre*, que o autor chama de espaço potencial¹²:

O lugar em que a experiência cultural se localiza está no *espaço*

¹²“A fim de dar um lugar ao brincar, postulei a existência de um *espaço potencial* entre o bebê e a mãe. Esse espaço varia bastante segundo as experiências de vida do bebê em relação à mãe ou figura materna, e eu contrasto esse espaço potencial (a) com o mundo interno (relacionado à parceria psicossomática), e (b) com a realidade concreta ou externa (que possui suas próprias dimensões e pode ser estudada objetivamente, e que, por muito que possa parecer variar, segundo o estado do indivíduo que a está observando, na verdade permanece constante)”. WINNICOTT, 1975, p. 69-70).

potencial existente entre o indivíduo e o meio ambiente (originalmente, o objeto). O mesmo se pode dizer do brincar. A experiência criativa começa com o viver criativo, manifestado primeiramente na brincadeira.

Para todo indivíduo, o uso desse espaço é determinado pelas *experiências de vida* que se efetuam nos estádios primitivos de sua existência. (WINNICOTT, 1975. p. 159-161)

Destaco que o conceito de espaço potencial é amplamente discutido pelo autor e não é meu interesse debruçar-me sobre ele ou mesmo discuti-lo nesta prática. Faço um recorte desse conceito, pois Winnicott é uma importante referência para os estudos do brincar infantil e, o autor, ao afirmar o brincar como ação e discorrer sobre a dimensão cultural da brincadeira, tece diálogos com Huizinga e Certeau. Dessa forma, apresento aqui bases teóricas que subsidiam outros estudiosos a pensar o jogo como um conjunto de práticas possíveis que me possibilitaram o desenvolvimento do teatro como ação tática no âmbito escolar.

Desta forma, quando observamos a prática desenvolvida na Escola Municipal Mangueiras, pode-se considerar que o teatro buscou no brincar infantil as suas referências. Então, a proposta atuou com o intento de fomentar o protagonismo das crianças no jogo que estabeleciam com os objetos, o espaço e seus pares. Nesse trabalho, o fazer teatral buscou possibilitar um processo que contemplasse o brincar, compreendendo-o como ação livre e tática desviante da rotina escolar. Assim, as aulas de Teatro atuaram como propositoras de espaços, articulando elementos próximos ao contexto da escola, a partir de atos performativos (MARCONDES, 2015), seguindo uma proposta de trabalho em processo. Observo que as aulas de Teatro, estimulando a criação de um espaço outro, atuaram no sentido de fomentar a proposta do jogo enquanto espaço de produção de cultura e saberes das crianças de Mangueiras. Para Marina Marcondes Machado:

O brincar, o trabalho com a palavra e o fazer teatral são três âmbitos intimamente ligados. Proponho que o pano de fundo ou a tela de projeção desses contextos e situações seja a espacialidade vivida. Ocupação dos espaços “de dentro” e “de fora”; de dentro da sala de aula e do lado de fora (parque, muros, calçada da rua!)mas também de dentro de si (criação de personagens) e de fora (espacialização dos contextos e situações dos personagens criados). O espaço cênico é dependente do tempo teatral: tempo-espaço de criação humana e de aprendizagem de transformação. Toda essa materialidade leva o aprendizado teatral e artístico para um campo político e social dos mais importantes e significativos. (MARCONDES, 2016, p.20)

Sendo assim, reflito que possibilitar o transbordamento das ações que realizamos na escola é um ato de permitir-se à experiência de um fazer coletivo, que se fortalece nos encontros e se deixa contaminar pelo contexto em que se encontra.

O brincar das crianças ao longo dos encontros que se seguiram a esta primeira ação evidenciou a riqueza de teatralidade das situações (re)criadas pelo brincar criativo, no qual o contexto sociocultural se evidenciava, por meio do surgimento de figuras pertencentes ao cotidiano das crianças. Logo, trata-se de um fazer teatral não prescrito, uma estética não determinada pelos livros didáticos, mas de uma prática que se inscreve no cotidiano e pode ser apropriada dentro dos programas educacionais.

3. Breves considerações

A observação do cotidiano compartilhado com as crianças, suas apropriações na/da escola e o brincar que inventa espaços e desvios, provocou a compreensão de que privilegiar o protagonismo das crianças é assumir que algumas coisas não se ensinam. Penso que este é um ato de (des)aprender com/no cotidiano da escola, por meio de uma atitude tática ao longo do fazer teatral. Atuar como professora de Teatro das crianças de Mangueiras foi um exercício desafiador, uma vez que elas me convocaram a lançar um outro olhar para o meu lugar naquele espaço. Assim, desterritorializar a forma de fazer e pensar o teatro na escola com crianças pequenas foi o primeiro enfrentamento. Os modos como elas se posicionavam diante do espaço proposto já demonstrava que eu não precisava intervir como guia, direcionando o brincar às minhas expectativas, teoricamente referenciadas, como aprendi em minha forma(ta)ção de professora.

Compreendo que os limites que encontrei em minha própria prática demonstravam o quanto era importante atentar-me para as ações inscritas no campo de uma educação que, mesmo criticando, corremos o risco de repetir. Assumir que “para além de estritamente pedagógico, o problema da disciplinarização é epistemológico” (GALLO, 2008, p. 71) talvez seja uma possibilidade para compreender o que ainda está para se (des)construir em nós e que, por vezes, só se evidencia quando enfrentamos os limites e possibilidades do cotidiano da escola.

Diante disso, buscar uma ação tática, implicava assumir uma presença/ausência e compreender que eu não deveria controlar os acontecimentos que se davam no espaço criado pelas crianças. Então, a ação tática ocupou o território de um planejamento estratégico, buscando desterritorializações metodológicas, criando processos e compreendendo as (des)continuidades.

Portanto, a discussão tecida em habitações lúdicas lança pistas para possíveis ações, a partir de uma prática que tome o cotidiano da escola e os fazeres de seus sujeitos como ponto de partida. As crianças no muro que despertam para o brincar transgressor, o caminhar pela escola e a observação dos fazeres ordinários evidenciam os caminhos. Nesse sentido, o que apresento são ações pontuais e a possibilidade de pensar (des)continuidades em diálogo com as formalidades que nos são colocadas no cotidiano escolar, respeitando o protagonismo e o contexto sociocultural dos praticantes da escola, a fim de criar um teatro *da* escola, ao invés de simplesmente transmitir conteúdos e modelos que estão prescritos.

Referências

- ANDRÉ, Carminda Mendes. **Teatro Pós-Dramático na escola** (inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino de teatro em sala de aula). São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- AUGUSTINÓPOLIS – TO. **Projeto Político Pedagógico**. Secretaria Municipal de Educação, 2017.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 3ªed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer**. 20ª ed. Tradução de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- DELEUZE, G. **Conversações: 1972-1990**. Trad. Peter Pal Pelbart. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2013.
- GALLO, Silvio. **Deleuze & a Educação**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 6ª ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- KOUDELA, Ingrid. **Jogos Teatrais**. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. Das crianças, do Teatro, do Não-Compreender. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 1, n.2, p.268-285, jul/dez, 2011.
- MACHADO, Marina Marcondes. MAPEIE-SE! E busque de modos criativos de ser e estar no mundo para relacionar-se com a artisticidade das crianças. **Revista TEATRO: criação e construção de conhecimento** [online]. Palmas, v.4, n.5 , p. 14-22, jan/jun. 2016.. Acesso em 18/06/2020.
- _____. Fenomenologia e infância: o direito da criança a ser o que ela é. **Revista de Educação Pública**. V. 22, n. 49/1. p. 249-264. Cuiabá: EDUFMT, maio/ago 2013.
- _____. Só Rodapés: Um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. **Revista Rascunhos**. Uberlândia, v. 2, n. 1, p. 53-67, jan./jul. 2015.
- PUPO, M.L.S.B. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. Tradução: Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SILVA, Renata P. **Por um teatro da escola: táticas e minoridades ao rés do chão**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de São Paulo: Instituto de Artes, 2019.
- _____. **Cartografias cênicas: Percursos do fazer teatral no/do cotidiano escolar. PÓS:**
ouvirouver ■ Uberlândia v. 17 n. 1 p. 22-38 jan. | jun. 2021

Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.19: mai. 2020. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 06/04/2020.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na Sala de Aula:** Um manual para o Professor. Trad. Ingrid Koudela. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIÑAO FRAGO, Antonio; ESCOLANO, Agustin. **Currículo, Espaço e Subjetividade:** a arquitetura como programa. Trad. Alfredo Veiga-Neto. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

WINNICOTT, D. W. **O Brincar & a Realidade.** Tradução: Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: IMAGO EDITORA LTDA, 1975.

Recebido em 18/06/2020 - Aprovado em 07/03/2021

Como Citar:

Silva, P. R. da (2021). O fazer teatral na educação infantil: percursos pelo norte tocaninense. *OuvirOUver*, 17(1), 22-38. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-55549>

■ 38



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Perfil da Cultura (e do Teatro) a partir de dados das administrações públicas (IBGE) – foco no Nordeste e em Sergipe

MÁRCIA CRISTINA BALTAZAR
DIANDRA SANTOS RODRIGUES XAVIER

■ 39

Márcia Baltazar é atriz, doutora em Artes (UNICAMP) e professora do curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe – UFS. Dedicou-se à criação coletiva de encenações em espaços públicos e à pesquisa das artes cênicas em territórios violentos. Tem experiência na área de expressão corporal e somática, voz, ação cultural e pedagogia das artes cênicas. Organizadora do livro “Teatro na Margem” (HUCITEC, 2015). Integrante do Grupo de Pesquisa em Pedagogia das Artes Cênicas – GPPAC-ECA-USP.

Afiliação: Universidade Federal de Sergipe - UFS

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0456761281464077>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5455-1287>

Diandra Santos Rodrigues Xavier é atriz (DRT/SE 0911), graduanda em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Sergipe -UFS, produtora do Grupo de Teatro A Tua Lona e cofundadora do Gotas de Mar Produções - voltada a escrita criativa. Participou de 2019 até 2020 do Projeto de Extensão: Demandas para a formação em Teatro no Estado de Sergipe, o qual deu origem ao artigo junto com a orientadora Márcia Baltazar.

Afiliação: Universidade Federal de Sergipe - UFS

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6772652594336649>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4608-8362>

■ RESUMO

Este artigo mostra os gastos e as políticas governamentais do Brasil para o setor cultural e especificamente para a linguagem teatral. Entende-se que os gastos públicos com Cultura e as políticas e programas governamentais para a área agem como disparadores para a circulação mais igualitária de bens e serviços culturais no País. Este estudo é organizado a partir de dados do IBGE sobre gastos e políticas públicas, equipamentos e atividades culturais no Brasil, focando especificamente no Nordeste e em Sergipe. Nota-se a existência de apoios governamentais às manifestações da cultura tradicional e popular. Com relação a circulação da produção teatral em Sergipe, deduz-se que essa linguagem artística está representada através dos grupos teatrais independentes do estado.

■ PALAVRAS-CHAVE

Políticas culturais, gastos públicos, teatro, Nordeste, Sergipe.

■ ABSTRACT

This article shows government spending and policies for the cultural and the theatrical sectors in Brazil. It is understood that public spending on culture and government policies and programs for the area act as triggers for the more equal circulation of cultural goods and services in the country. This study is organized based on IBGE data on public spending and policies, cultural equipment and activities in Brazil, focusing specifically on the Northeast Region and the state of Sergipe. It notes the existence of government support for the manifestations of traditional and popular culture. Maintaining theatrical circulation in the state is a merit of independent theater groups. There is also a shortage of government investments for theatrical productions and maintenance of theaters and concert halls.

40 ■

■ KEYWORDS

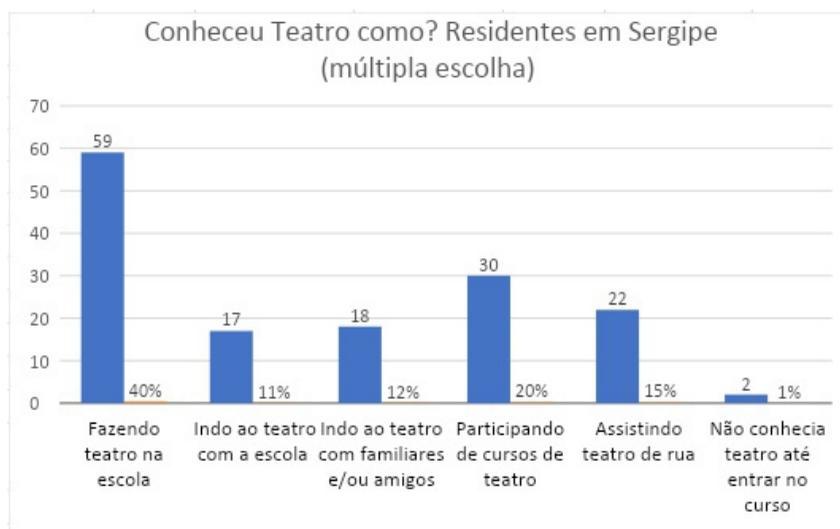
Cultural policies, public spending, theater, Northeast of Brazil, Sergipe.

1.Introdução

No segundo semestre de 2019, questionamos os nossos alunos do curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS) sobre como eles(as) conheceram o teatro. Essa pergunta compunha um questionário que ficou disponível no Sistema Integrado de Gestão de Atividades Acadêmicas (SIGAA) que continha mais 48 questões sobre as demandas e expectativas de formação e aspectos demográficos e econômicos das pessoas matriculadas no curso de Teatro da UFS naquele período letivo (XAVIER, BALTAZAR, 2020).

De 93 alunos(as) do curso de Teatro que residiam em Sergipe antes de ingressarem na UFS, obtivemos as seguintes respostas sobre como eles conheceram o teatro:

Gráfico 1



Fonte: Questionário “Perfil/Expectativas/Desejos de alunos do Curso de Licenciatura em Teatro da UFS”, nov. 2019.

Observamos que a maioria das respostas se referiu ao contato com a linguagem teatral através da escola, seja fazendo teatro (provavelmente) nas aulas de Artes ou para eventos, seja indo, em excursões, para sessões de teatro fora da escola. 20% dos(as) respondentes participaram de cursos de teatro, provavelmente fora do ensino formal e 15% conheceram também assistindo teatro de rua.

Esses dados lançam luzes sobre como circula a produção teatral no estado de Sergipe e como se dá a formação em teatro entre os sergipanos. Notamos que a Rede de Ensino Básico desempenha um importante papel na formação relacionada à linguagem teatral (experimentação do fazer e do assistir), mas que também há uma circulação de produção teatral para além dos programas e projetos escolares que parece ocorrer na rua, nas salas de espetáculos, nas igrejas etc. Também notamos a importância de cursos de teatro no ensino informal, ou seja, fora da escola.

Tudo isso nos impulsionou a olhar os gastos e políticas governamentais para o setor cultural em Sergipe, e especificamente para a linguagem teatral, com o intuito de entender melhor como é propulsionada a política cultural teatral para a região. Também fizemos uma pesquisa sobre o setor econômico cultural, ou seja, analisando a produção e o consumo de bens e serviços culturais (e teatrais), mais especificamente no Nordeste e em Sergipe, que consta em outra publicação (referência retida para avaliação por pares cega).

Entendemos que os gastos públicos com Cultura e as políticas e programas governamentais para a área agem como disparadores para a circulação de bens e serviços culturais no País. Entendemos também que sem uma condução direcionada para o desenvolvimento da circulação cultural no estado e no Brasil, esta área tenderá a expressões mínimas e exploratórias da indústria (midiática) cultural.

Nesse sentido, organizamos este estudo, a partir de dados do IBGE, sobre gastos e políticas públicas, equipamentos e atividades culturais no Brasil, focando especificamente no Nordeste e em Sergipe.

Baseamo-nos, principalmente, na Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic), que é uma pesquisa do IBGE respondida pelas prefeituras municipais do Brasil sobre a estrutura, a dinâmica e o funcionamento das instituições públicas municipais, compreendendo também as políticas e os registros administrativos dos agentes civis da área cultural (prestadores de serviços autônomos, MEI's¹, agentes culturais, etc.), e a Pesquisa de Informações Básicas Estaduais (Estadic), que aborda os mesmos aspectos da Munic, mas voltados às instituições governamentais estaduais e são respondidas pelos governos estaduais.

Para este artigo, utilizamos os dados do Suplemento Cultura de 2014 da Munic e da Estadic (IBGE, 2015) e de dados do bloco Cultura da Munic 2018, pesquisas também disponíveis na página do IBGE. No decorrer deste texto, essas pesquisas serão referenciadas como Suplemento Cultura 2014 (ou IBGE, 2015) e Munic 2018.

Também apontamos dados do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) de 2007 a 2018 (IBGE, 2019 a). Esse sistema cruza dados de várias pesquisas do IBGE e fornece indicadores sobre as organizações ligadas a atividades culturais, a ocupação em atividades culturais, despesas com Cultura nos três níveis de governo (federal, estadual e municipal), montante dos incentivos fiscais, etc. Neste artigo nos deteremos aos dados sobre gastos públicos do SIIC, sendo que em outra publicação nos focamos, como dito, a outros aspectos, como empresas e organizações do setor cultural, consumo em cultura e acesso a bens e serviços culturais².

2. Gastos públicos no setor cultural

Segundo o SIIC, “os gastos públicos no setor cultural, consolidados nas três esferas de governo, representaram aproximadamente 0,2% do total das despesas consolidadas da administração pública, para o ano de 2018” (IBGE, 2019 a, p. 160).

¹Microempreendedor individual.

²Este artigo de minha autoria foi aceito para publicação na Revista Moringa sob o título “Setor Cultural de Sergipe (e do Brasil): podemos pensar em desenvolvimento?”

O SIIC mostra que “todas as esferas de governo reduziram suas participações de gastos no setor cultural entre 2011 e 2018” (IBGE, 2019 a, p. 160) e a maior redução de participação ocorreu nos estados (IBGE, 2019 b).

De acordo com o pesquisador do IBGE, Leonardo Athias,

[...] os resultados mostram estagnação e queda dos investimentos com perda de importância da cultura nos gastos públicos das três esferas. Há redução dos investimentos, à exceção do audiovisual, que cresceu em participação. Os investimentos de cultura no Brasil ainda são baixos e perderam importância em relação à inflação. O IPCA cresceu 52% e os gastos tiveram expansão de apenas 28,6%. Já o mecenato, mecanismo criado pela a lei de incentivo à cultura, ficou estagnado em R\$ 1,3 bilhão (Apud NERY, 2019, p.2).

Quanto aos dispêndios em cultura, através de incentivos fiscais, a soma desses investimentos, em 2018, representava aproximadamente 14% da despesa orçamentária total com cultura das três esferas de governo.

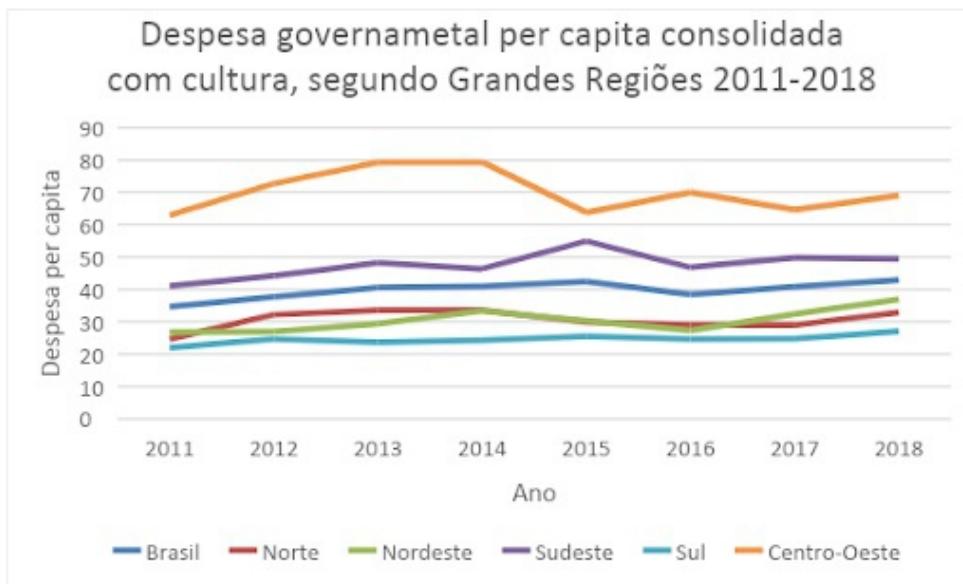
■ 43

Em 2011, foi captado um total de R\$ 1,325 bilhão para promoção de projetos culturais, sendo R\$ 1,225 bilhão via renúncia fiscal (92,5% do total) e R\$ 99 milhões (7,5% do total) efetivamente investidos pelo setor privado. Em 2018, o valor captado teve redução de aproximadamente 2,3%, caindo para R\$ 1,295 bilhão, sendo R\$ 1,272 bilhão via renúncia fiscal (98,2%) e R\$ 23 milhões (1,8%) efetivamente investidos pelo setor privado. (IBGE, 2019 a, p. 100).

Há uma grande concentração dos recursos advindos da isenção fiscal nas Regiões Sudeste e Sul, que juntas representavam mais de 90% da captação total de recursos para projetos culturais. No entanto, os dados mostram que o setor estatal gasta mais em cultura que o setor privado.

Em relação às despesas governamentais per capita consolidadas com cultura, segundo Grandes Regiões no período entre 2011 e 2018, fizemos o seguinte gráfico:

Gráfico 2



“Fontes: 1. Ministério da Economia, Secretaria do Tesouro Nacional, Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal - SIAFI e Coordenação-Geral das Relações e Análise Financeira dos Estados e Municípios. 2. ESTIMATIVAS de população. In: IBGE. Sidra : sistema IBGE de recuperação automática. Rio de Janeiro, [2019]. tab. 6579. Disponível em: <<https://sidra.ibge.gov.br/Tabela/6579>>. Acesso em: nov. 2019” (IBGE, 2019 a, p.92).

A partir do Gráfico 2 observamos que o gasto governamental per capita com Cultura foi maior que a média do Brasil nas Regiões Centro-Oeste (devido aos gastos federais no Distrito Federal) e Sudeste durante todo o período analisado. Percebemos também que a Região Sul foi a que apresentou menores gastos per capita governamentais e a Região Nordeste disputou com a Região Norte o penúltimo lugar em gastos públicos com Cultura na série temporal, mas ficou no patamar de R\$ 36,92 em 2018, acima da Região Norte.

Do total de gastos públicos com Cultura, os municípios são que mais gastam entre as três esferas governamentais. São também os municípios que, na maioria das vezes, em função da proximidade com a população beneficiada, administram as verbas federais e estaduais transferidas para a Cultura.

3. Políticas públicas para a Cultura

Abaixo, traremos alguns dados sobre as políticas públicas municipais encontradas nas Munic’s 2014 e 2018. Essas pesquisas se baseiam em municípios brasileiros e para comparação dos índices que apresentaremos é preciso levar em conta que o Brasil tem 5.570 municípios, totalizando 100% nos estudos. O Nordeste apresenta 1.794 (32,21%) desses municípios e Sergipe (o menor estado do Brasil) possui apenas 75 municípios.

Em 2014, 2.029 (36,4% do total) municípios brasileiros ofereceram cursos de capacitação para servidores e gestores públicos da Cultura, sendo que para a Região Nordeste essa proporção foi de 29% dos municípios.

De acordo com o Suplemento Cultura de 2014 (IBGE, 2015) apenas 171 municípios declararam que mantinham ou mantiveram Consórcios Intermunicipais de Cultura. Dentre esses municípios não havia nenhuma capital e eram, geralmente, municípios pequenos, de até 50.000 habitantes, que mais se consorciaram. No Nordeste, 41 municípios declararam participarem (ou tendo participado) de consórcios intermunicipais, em 2014, para desenvolverem atividades como fóruns intermunicipais, itinerância de programação artística e cultural e manutenção de grupos artísticos permanentes.

Uma política que se destaca bastante nos municípios é a promoção, fomento ou apoio a iniciativa cultural específica para o campo da diversidade cultural, como a cultura popular. Em 2014, no Brasil, 3.519 (63,2%) municípios possuíam políticas de valorização da cultura popular; desses, 1.267 estavam no Nordeste, o que representava 70,6% dos municípios nordestinos, e 48 era municípios sergipanos (64% dos municípios do estado).

Já com relação a implantação, reforma ou modernização de equipamentos culturais, as bibliotecas públicas (2.464 municípios) e os centros culturais (1.060 municípios) são os equipamentos nos quais mais os municípios investiram nos 12 meses abrangidos pela pesquisa Munic 2014. Também na Região Nordeste esses foram os equipamentos que receberam mais investimentos. Os teatros ficaram em quarto lugar no *ranking* de investimentos, abaixo dos museus, tanto no Brasil, quanto no Nordeste (137 municípios em 2014).

Comparando a evolução de gastos nesses equipamentos entre os anos 2014 e 2018, percebemos uma diminuição de investimentos em bibliotecas públicas (2.053 municípios brasileiros em 2018) e um ligeiro aumento de investimentos em centros culturais (1.075 municípios em 2018). Quanto aos teatros, houve diminuição, passando de 626 municípios com investimentos em 2014 para 595, em 2018 (94, no Nordeste).

Também avaliamos a quantidade de teatros e salas de espetáculos. Observamos na Tabela 1 que o número total de municípios com teatros e/ou salas de espetáculos diminuiu de 1.303, em 2014, para 1.145, em 2018. No entanto, a quantidade desses equipamentos mantidos pelo poder público municipal aumentou de 1.170 para 1.499 no período. No Nordeste, observamos a mesma tendência: diminuição dos municípios com teatros e salas de espetáculos (de 307 para 259) e aumento dos equipamentos mantidos pelo poder público municipal (de 269 para 313) entre os anos 2014 e 2018. Idem em Sergipe. Desses dados, podemos supor que muitos teatros e salas de espetáculos foram fechados no período e alguns, já existentes, passaram para a administração pública municipal.

Tabela 1

Municípios com existência de teatros ou salas de espetáculos e a quantidade destes equipamentos mantidos pelo poder público municipal – 2014 e 2018.

Teatro ou sala de espetáculos (2014)	No Brasil	No Nordeste	Sergipe
Total de municípios	1.303	307	12
Equipamentos mantidos pelo poder público municipal	1.170	269	7
Teatro ou sala de espetáculos (2018)	No Brasil	No Nordeste	Sergipe
Total de municípios	1.145	259	7
Equipamentos mantidos pelo poder público municipal	1.499	313	9

46 ■

Fontes: Tabela 62, Suplemento Cultura/Munic 2014. Tabela 94, Bloco Cultura/Munic 2018

Entre os municípios que promoveram cursos de capacitação livre ou profissionalizante, as atividades mais promovidas no Brasil, no Nordeste e em Sergipe foram artesanato, música, dança e teatro, nessa ordem, como mostra a Tabela 2.

Tabela 2
Municípios com promoção de curso de capacitação livre ou profissionalizante em atividades de cultura – 2014.

	No Brasil	No Nordeste	Em Sergipe
Artesanato (1º lugar)	1.687	509	13
Música (2º lugar)	1.669	447	10
Dança (3º lugar)	1.550	470	8
Teatro (4º lugar)	1.011	304	5

■ 47

Fonte: Tabela 38, Suplemento Cultura/Munic 2014.

De acordo com a Estadiv 2014, o governo estadual de Sergipe, no ano de referência da pesquisa, havia financiado festas, celebrações e manifestações tradicionais e populares, eventos, apresentações musicais e seminários. Atividades como montagens teatrais, publicações, desfile de carnaval, concursos/prêmios, feira de livros e programas de rádio e TV não tiveram apoio financeiro estadual no período (IBGE, 2015, p. 68).

Quanto às atividades culturais financiadas pelos municípios, selecionamos as duas principais, tanto no Brasil, quanto no Nordeste e em Sergipe: 1 - festas, celebrações e manifestação tradicional e popular e, 2 – eventos. A partir desses dados, mostramos um comparativo entre os financiamentos municipais de montagem de peças teatrais em 2014 e 2018 na tabela abaixo.

Tabela 3 Municípios com apoio financeiro a atividades culturais - 2014

2014	No Brasil	No Nordeste	Sergipe
Montagem de peça	1.465	487	10
Festas, celebrações e manifestação tradicional e popular	4.474	1.499	56
Eventos	3.351	1.089	32
2018	No Brasil	No Nordeste	Sergipe
Montagem de peça	1.685	616	9
Festas, celebrações e manifestação tradicional e popular	4.762	1.635	68
Eventos	4.219	1.448	54

48 ■

Fontes: Tabela 40, Suplemento Cultura/Munic 2014. Bloco Cultura/Munic 2018.

Percebemos que 27%, em 2014, e 34%, em 2018, dos municípios nordestinos financiaram montagem de peças, ficando a Região Nordeste, em 2018, acima da média nacional de municípios que apoiavam peças teatrais (30%). Em torno de 12,5% dos municípios sergipanos realizaram investimentos em montagens teatrais.

4. Agentes culturais

A Munic pesquisou também a existência de grupos artísticos nos municípios e,

[...] para os 19 tipos de grupos artísticos pesquisados nos municípios brasileiros, os de artesanato estavam presentes em 78,6% das cidades, seguido pelas manifestações tradicionais populares (71,9%), de dança (68,5%), banda (68,4%), de capoeira (61,7%), grupos musicais (54,6%), corais (50,4%), blocos carnavalescos (46,9%) e os de teatro (43,4%). Não se pode deixar de notar que a música e a dança percorrem transversalmente o conteúdo das manifestações culturais nos municípios, exceção ao artesanato. (IBGE, 2015, p. 22).

Outros dados que nos chamaram atenção foram sobre a existência e a manutenção de Grupos de Teatro nos municípios. Assim temos a Tabela 4 que mostra que, no Brasil, havia 43% de municípios com grupos teatrais em 2014, sendo que em 41,5% desses municípios haviam grupos mantidos pelo poder público.

Esses índices, para o Nordeste eram de 48% de municípios com grupos teatrais, sendo 36% deles com grupos mantidos pelo poder público. E para Sergipe, tínhamos, em 2014, 43% de municípios com grupos teatrais, sendo apenas 10% deles com algum grupo mantido pelo poder público.

Tabela 4
Municípios com existência de grupos artísticos, por modalidade Teatro - 2014

GRUPOS DE TEATRO	No Brasil	No Nordeste	Sergipe
Existência	2.415	867	32
Mantido por poder público	1.004	312	3

Fonte: Tabelas 42, Suplemento Cultura/Munic 2014.

■ 49

Quanto aos Pontos de Cultura, em 2018, existiam 2.164 Pontos distribuídos em 962 municípios do país. Desses, 699 municípios estabeleciam parcerias com os Pontos de Cultura. Já no Nordeste, existiam 835 Pontos, distribuídos em 414 municípios, dos quais 272 tinham ações em parceria com Pontos de Cultura. Em Sergipe, tínhamos 16 Pontos distribuídos em nove municípios e desses, três municípios realizavam ações em parceria com algum Ponto de Cultura.

5. Política Coletiva de Cultura

A formulação e a execução de políticas públicas voltadas para a Cultura mostram a importância do tema para os governantes. Nesse sentido foram pensadas estratégias para que todos os municípios e estados brasileiros tivessem seus Planos de Cultura, os quais são postulados pela Lei 12.343, de 2 de dezembro de 2010.

Esta articulação posiciona a cultura dentro do circuito institucional e administrativo, do governo, do legislativo, da herança jurídica, das relações federativas. Define o empreendimento futuro através da estratégia, dos recursos de toda ordem (físicos, financeiros, humanos, tecnológicos, intangíveis) necessários para que se cumpram objetivos, planos, metas, programas, projetos e ações. Estabelece o tempo para que o que foi planejado aconteça. Monitora sua ação para detectar o imprevisto, corrigir rumos ou estabelecer novos caminhos. Utiliza e prioriza a informação como companheira inseparável no procedimento de pensar, agir, refletir e reagir. *Torna o procedimento político uma função coletiva.* (IBGE, 2015, p. 39, itálico nosso).

Passemos então para os indicadores da implantação dos planos de cultura municipais e estaduais, fundos de cultura e instâncias de participação da sociedade

civil.

Tabela 5
Número de Unidades da Federação com Plano, Conselho, Conferência e Fundo de Cultura, segundo a caracterização do órgão gestor – 2014.

Caracterização do órgão gestor	Número de Unidades da Federação				
	Total	Plano de cultura	Conselho de cultura	Conferência de cultura	Fundo de cultura
Secretaria exclusiva	21	3	21	20	19
Secretaria em conjunto	2	-	2	2	2
Órgão da administração indireta	4	-	4	4	3

Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, Pesquisa de Informações Básicas Estaduais 2014.

Notamos que, nos estados brasileiros, a maioria possuía secretaria exclusiva de Cultura, Conselho e Fundo de Cultura, além de ter realizado Conferência de Cultura. No entanto, apenas três estados brasileiros possuíam Planos de Cultura Estaduais em 2014: Amazonas, Mato Grosso e Alagoas (o único regulamentado por instrumento legal).

Quanto aos municípios, em 2018, apenas 925 (16,6%) municípios brasileiros possuíam secretaria exclusiva da Cultura ou órgão de administração indireta (geralmente, fundações culturais) de gestão da Cultura. Essa proporção era de 20,9% para o Nordeste e de 20% para Sergipe. Ou seja, percebemos que na maioria dos municípios brasileiros não havia uma estrutura administrativa exclusiva e com autonomia financeira para a gestão da Cultura.

Em 2018, apenas 9,7% dos municípios brasileiros possuíam planos municipais de cultura regulamentados por instrumentos legais. Em Sergipe, apenas dois municípios tinham leis de planos de cultura: Laranjeiras e Estância.

Os Conselhos de Cultura “são espaços públicos de composição plural entre estado e sociedade civil, de natureza deliberativa e/ou consultiva, cuja função é formular e controlar a execução das políticas públicas” (IBGE, 2015, p. 74). Em Sergipe, segundo citação abaixo, o Conselho de Cultura Estadual não era paritário entre estado e sociedade civil.

De acordo com a Estadiv 2014, todas as Unidades da Federação tinham Conselho de Cultura, com no mínimo três reuniões realizadas nos doze meses anteriores a pesquisa. Nos Estados do Piauí, Rio Grande do Norte, Pernambuco e *Sergipe*, a composição dos conselhos tinha maior representação governamental, nos demais a composição era paritária ou tinha maior representação da sociedade civil. Com relação ao caráter dos conselhos, apenas os Estados do Ceará, Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul não eram consultivos. Os integrantes dos conselhos eram indicados pelo poder público no Rio Grande do Norte, Pernambuco, *Sergipe* e São Paulo. Em 12 Unidades da Federação os conselheiros eram remunerados. (IBGE,

Em 2014, apenas 38,6% dos municípios brasileiros tinham Conselhos de Municipais de Cultura, 32% dos municípios nordestinos e 28% dos municípios sergipanos (21 municípios). Dentre as principais funções destes conselhos encontravam-se, nesta ordem: elaborar e aprovar planos de cultura, propor/avaliar e referendar projetos culturais, e acompanhar e avaliar a execução de programas e projetos culturais. Em 2018, em Sergipe, apenas em oito municípios os conselheiros municipais de Cultura haviam realizado reuniões de conselho nos doze meses anteriores a pesquisa Munic 2018.

Em 2014, as Conferencias Municipais de Cultura eram previstas por leis municipais em apenas 15,4% dos municípios brasileiros. No entanto, sobre a realização de Conferencias Municipais de Cultura, 50% dos municípios brasileiros e 64,4% dos municípios nordestinos declararam terem realizado conferências no período abrangido pela Munic 2014.

Sobre a existência de Fundos Exclusivos da Cultura, em 2014, no Brasil havia 1.056 (19%) municípios com fundos exclusivos para a Cultura, 264 (14,6%) municípios no Nordeste e apenas cinco municípios em Sergipe (6% dos municípios do estado). Entre as 27 Unidades da Federação, 24 possuíam fundos exclusivos para a Cultura, dos quais, na maioria, o ordenador de despesa era o secretário ou técnico da área. Sergipe era o único estado brasileiro com destinação específica do IPVA para o Fundo Estadual de Cultural³.

■ 51

6. Considerações finais

Como dito, consideramos que o setor público é o propulsor da circulação cultural nas unidades federativas, através, principalmente, de suas políticas de Cultura.

Se políticas envolvem gastos, vimos que os gastos públicos com a Cultura diminuiram relativamente na última década se compararmos com a inflação.

Se política envolve participação elaborativa, vimos que a Lei 12.343, de 2 de dezembro de 2010, que institui o Plano Nacional de Cultura está muito longe de ser cumprida. Quanto aos conselhos de cultura, nas Unidades Federativas, poucos são paritários entre governo e sociedade civil (inclusive o de Sergipe) e poucos existem nos municípios. A maioria dos municípios brasileiros sequer tem estrutura administrativa exclusiva e com autonomia financeira para a gestão da cultura (fundos de cultura).

Quanto à distribuição dos parques investimentos, uma política que se destaca bastante nos municípios brasileiros é a promoção, fomento ou apoio à cultura popular. Houve uma diminuição de investimentos em bibliotecas públicas e em teatros, um ligeiro aumento de investimentos em centros culturais. Sobre cursos livres promovidos, o teatro fica em quarto lugar abaixo de cursos de artesanato, música e dança. Quanto a financiamento de eventos, voltam-se mais recursos para

³O Fundo de Cultura “é um importante mecanismo de financiamento de projetos e atividades culturais, sendo constituído de dotações orçamentárias do próprio ente federativo, contribuições e aportes de recursos oriundos de outros entes federados, contribuições e doações de setores privados e empresariais, arrecadação de preços públicos e demais ingressos legais” (IBGE, 2015, p. 86).

festas, celebrações tradicionais e populares, e cerca de 30% dos municípios apoiavam montagens teatrais, sendo esta proporção de apenas 12,5% em Sergipe, em 2018.

Também vimos que na maioria dos municípios brasileiros existem grupos de artesanato, manifestações tradicionais populares, dança, música, capoeira e que em 43,4% dos municípios, em 2018, existiam grupos de teatro.

Então, com relação a circulação da produção teatral em Sergipe, notamos que essa linguagem artística está representada através dos grupos teatrais do estado, que, em sua maioria, não recebem apoio financeiro municipal. Percebemos o déficit de investimentos para as montagens teatrais e a manutenção dos teatros e salas de espetáculos, no entanto, nota-se o fomento da linguagem teatral através dos cursos livres patrocinados pelo setor público.

Finalmente, observamos que há uma mudança de enfoque nas publicações do IBGE sobre cultura se compararmos o Suplemento Cultura de 2014 com o Sistema de Informações e Indicadores Culturais de 2018. No Suplemento Cultura, grande importância dava-se ao acompanhamento da implantação do Plano Nacional de Cultura, mostrando informações de controle do processo de elaboração dos planos estaduais e municipais de cultura e das instâncias de participação da sociedade civil (conselhos e conferências) na formulação das políticas culturais. Já no SIIC, o enfoque é dado à análise do setor cultural em termos econômicos, como um setor produtivo que gera bens e serviços que são consumidos.

Sim, a cultura é setor produtivo. Mas, não é um setor considerado essencial em termos econômicos. Então, se seu consumo for estimulado pelo mercado, a indústria cultural buscará formas de circulação com vistas aos lucros econômicos. E, se seu consumo for estimulado através de uma política pública elaborada por todas as categorias de artistas que precisam pensar para além de si, acreditamos que seja possível gerar não lucros, mas sustentos permanentes para que o consumo e a produção de cultura realmente se tornem bem-estar e expressão de uma sociedade.

Referências

IBGE. **Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: Cultura: 2014**. Coordenação de População e Indicadores Sociais. IBGE: Rio de Janeiro, 2015.

IBGE. **Sistema de informações e indicadores culturais: 2007-2018**. Coordenação de População e Indicadores Sociais. IBGE: Rio de Janeiro, 2019 a.

IBGE. SIIC 2007-2018: Setor cultural ocupa 5,2 milhões de pessoas em 2018, tendo movimentado R\$ 226 bilhões no ano anterior. **Agência IBGE Notícias**. 2019 b. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/26235-siic-2007-2018-setor-cultural-ocupa-5-2-milhoes-de-pessoas-em-2018-tendo-movimentado-r-226-bilhoes-no-ano-anterior>. Acesso em: 20/07/2020, 9:30 a.m.

NERY, Carmen. Participação da cultura no orçamento reduz em todas esferas de governo em 2018. **Agência IBGE Notícias**. 2019. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26238-participacao-da-cultura-no-orcamento-reduz-em-todas-esferas-de-governo-em-2018>. Acesso em: 20/07/2020, 9:30 a.m.

XAVIER, Diandra Santos Rodrigues; BALTAZAR, Márcia Cristina. Análise do questionário “Perfil/Expectativas/Desejos de alunos do Curso de Licenciatura em Teatro da UFS”. **Relatório final do Projeto de Extensão “Demandas para a Formação em Teatro no Estado de Sergipe”**. Edital PROEX/UFS – PIAEX nº 01/2019 - PLANO INTEGRADO PROJETOS, Programa Avanço Extensão. Julho, 2020.

Recebido em 20/01/2021 - Aprovado em 28/04/2021

Como Citar:

Baltazar, M. C.; Xavier, D. S. R. (2021). Perfil da Cultura (e do Teatro) a partir de dados das administrações públicas (IBGE) – foco no Nordeste e em Sergipe. *OuvirOUver*, 17(1), 39-53. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-59095>

■ 53

A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Pintura e desterritorialidade em Fernando Lindote

ROSANGELA MIRANDA CHEREM
LUCIANA KNABBEN

■ 54

Rosangela Miranda Cherem é doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Professora titular de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART- UDESC; coordenadora do Grupo Imagem-acontecimento; orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; atualmente desenvolve pesquisa intitulada “Acervos e arquivos artísticos em Santa Catarina, implicações e conexões”.
rosangelamcherem@gmail.com.

<https://orcid.org/0000-0001-9837-9749>

Afiliação Institucional: Universidade Federal de Santa Catarina (UDESC) Florianópolis SC
Brasil

Luciana Knabben é doutoranda na linha de Teoria e História da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART, sob orientação de Rosangela M Cherem. Formada em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC (2001). É também arquiteta, artista visual e curadora. lknabben@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9794-859>

Afiliação Institucional: Universidade Federal de Santa Catarina (UDESC) Florianópolis SC
Brasil

■ RESUMO

O texto aborda um conjunto de dez pinturas apresentadas por Fernando Lindote na 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba - Polo SC. As mesmas permitem reconhecer uma espacialidade desterritorializada, onde gravitam signos distintos e referências contraditórias, combinando dimensões do racional e do onírico, da cor e da forma, do orgânico e do maquinico num campo diverso da mera ilustração, apropriação ou citação. Dados biográficos da infância e juventude persistem na obra como marca de uma desterritorialidade que prioriza um estado de desconstrução, destinado a questionar as hierarquias e classificações. Considerando o arquivo do qual emergem suas escolhas, processos e soluções poéticas, predomina uma recusa à coerência figural, acolhendo decantações provenientes tanto da literatura, da filosofia e da história da arte, bem como da cultura de massa, incluído músicas, gibis e cinema.

■ PALAVRAS-CHAVE

Fernando Lindote; pintura contemporânea; arquivo e gesto artístico.

55 ■

■ ABSTRACT

The text addresses a set of ten paintings presented by Fernando Lindote at the 14th Curitiba International Biennial of Contemporary Art - Polo SC. They allow to recognize a deterritorialized spatiality, where distinct signs and contradictory references gravitate, combining dimensions of the rational and the oneiric, color and form, organic and machinic, in a different field of mere illustration, appropriation or quotation. Biographical data of childhood and youth persist in the work as a mark of a deterritoriality that prioritizes a state of deconstruction, destined to question the figural coherence. Considering the archive from which their poetic choices, processes and solutions emerge, a refusal to hierarchies and classifications predominates, welcoming decantations from literature, philosophy and art history, as well as from mass culture, including music, comics and cinema.

■ KEYWORDS

Fernando Lindote; contemporary painting; Archive and artistic gesture.

Fronteiras em aberto e desterritorialidade como questão

No segundo semestre de 2019 aconteceu no Museu de Arte de Santa Catarina, MASC, uma parte da exposição da 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba - Polo SC. Entre os sessenta artistas apresentados na exposição coletiva intitulada *Fronteiras em Aberto*, Fernando Lindote obteve uma sala individual, onde foram reunidas uma dezena de pinturas à óleo sobre tela com tamanhos variáveis entre 50 x 50 cm a 200 x 250 cm.

Ocorre que os trabalhos desta sala receberam o título de *Depoisantes*, denominação relacionada a uma tela apresentada entre o final de 2018 e o começo de 2019 num ambiente individual dentro de uma outra exposição coletiva, referente ao 6º Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2017-2018, também acontecida no MASC, onde compareciam dois objetos pictóricos, um no chão e outro na parede, e quatro telas.

Naquela ocasião, já era bem visível o convívio de diferentes camadas espaço- temporais no interior das obras, tal como no caso da tela intitulada *Do que é impossível conter (Depoisantes)*. O que parecia soar como um termo estrangeiro era, na verdade, um jogo temporal que invertia a consecutividade, fazendo com que o futuro apontasse sua seta para o passado, suspendendo o presente. Das telas expostas em 2018, esta era a que mais parecia explicitar os limites da linguagem, ironizando o alcance do visível e privilegiando as figurações regidas pelas extravagâncias disjuntivas, a ausência de regras e hierarquias, a presença do desmesurado e do incontido.

Na exposição de 2019, a tela estava ausente, mas deu nome à nova sala individual do artista dentro da coletiva da bienal. Todavia, observando-se estas pinturas, tal como a questão da temporalidade em clave não eucrônica, chama atenção o esforço para construir uma espacialidade desterritorializada, contemplando tanto a amplitude do arquivo com o qual o artista opera, como as singularidades de seu gesto artístico. Vejamos como isto é possível, reagrupando as dez telas em pequenos conjuntos para poder pensá-las.

A desterritorialidade como aparição pictórica



Figura 1. Fernando Lindote. Arjuna, óleo sobre tela, 200 x 150 cm, 2012, coleção de Yilmar Corrêa Neto. Fotografia: Karina Zen.

Figura 2. Fernando Lindote. O Sismógrafo de Aby, óleo sobre tela, 200 x 250 cm, 2018, coleção do artista. Fotografia: Guilherme Ternes.

Considere-se duas telas (Figuras 1 e 2) onde formas geométricas e maquinicas se travestem em orgânicas e coexistem dentro de uma mesma superfície, embora não no mesmo plano das outras figurações, produzindo certos estranhamentos entre as camadas. A tela de 2012 contrapõe, de um lado, uma estrutura retilínea preta sobre fundo muito colorido e, de outro lado, a figuração de um capacete de vidro a emitir uma espécie de raio, alusão ao personagem de HQ, o Homem Radioativo, do desenhista e roteirista da Marvel Comics, Jack Kirby. O título, *Arjuna*, remete ao personagem da mitologia hindu, um dos heróis do épico Maabárata. Trata-se de um príncipe que conversa com Krischna sobre o triunfo das qualidades morais e da sabedoria sobre a vida material. Neste espaço em que o pensamento pictórico trava uma espécie de combate, pétalas dançarinas ou asas feitas por meio de diversas veladuras esvoaçam sobre fundo azul, enquanto parecem escapar de um grande fogaréu ou céu ensolarado. Assim, o artista enfrenta e define suas escolhas, desviando-se da simplificação surrealista em busca de uma figuração delirante.

O que se observa é uma espécie de campo magmático, onde gravitam signos distintos, privilegiando a autonomia plástica e favorecendo o convívio de referências, aparentemente, contraditórias. Algo desta cenografia persiste em *O sismógrafo de Aby*, onde aparecem espectros, desde um retrato de Nietzsche até detalhes de trabalhos de Maria Martins, *L'huitième voile* e *However* envoltos numa espécie de névoa, causando um efeito de aparição produzido a partir de uma massa pictórica nebulosa. Para os iniciados, a referência a Aby Warburg e sua compreensão de uma temporalidade impura e intempestiva logo se destaca, lançando os dados em que as forças ancestrais e primitivas encontram uma atualidade, menos como simples continuidade e mais como avaria que retorna de modo inesperado (WAIZBORT, 2015).

Sobre este tipo de construção imagética, merecem ser lembradas as brumas e neblinas luminosas de Odilon Redon¹ e Gustave Moreau². Deste último, convém atentar para as linhas presentes em algumas telas dotadas de um efeito de desenho e inacabamento que resultam numa espécie de emaranhado de cores e conferem uma estranheza, fazendo o espaço pictórico oscilar entre imagens conhecidas e delirantes, tal como uma aparição ocorrida numa aurora ou num crepúsculo. Com efeito, Fernando Lindote é um observador voraz, quer de catálogos ou diante de quadros que visita em exposições de museus e galerias, canibalizando cores e formas de pintores como Mimmo Paladino³, Julian Schnabel⁴

¹REDON, Odilon. O banho de Vênus, óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 1908/1913. Museu Nacional de Belas Artes, Argentina. Fonte: fotografia disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Odilon_Redon_-_Bain_de_Venus%2C_ca.1900.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

²MOREAU Gustave. A esfinge vencedora. Óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 1908/1913. Fonte: fotografia disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Gustave_Moreau_A_esfinge_vencedora.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

³PALADINO, Mimmo. Cordoba, óleo sobre tela, 300 x 400 cm, 1984. Fonte: fotografia disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Gustave_Moreau_A_esfinge_vencedora.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

⁴SCHNABEL, Julian. Homo Painting, óleo sobre tela, 295 x 417 cm, 1981. Fonte: fotografia disponível em <https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07171_10.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

e Sandro Chia⁵.

Entretanto, levando ao limite sua determinação de *não fazer dos trabalhos uma receita para o aplauso*⁶, faz confluír as dimensões do racional e do onírico, da cor e da forma, do orgânico e do maquínico, enfatizando figurações pictóricas num campo muito diverso da mera ilustração, apropriação ou citação. Recusando o uso de certas recorrências estilísticas, as referências que emergem em suas telas, aparecem como reverberações imagéticas metamorfoseadas e irônicas. Situado num terreno onde prevalecem as traições e derivações, prioriza um estado de desconstrução destinado a questionar a coerência figural, sem refutar certas decantações, provenientes tanto da literatura, da filosofia e da história da arte, como da cultura de massa, incluído músicas, gibis e cinema. Assim, faz surgir uma presença em estado de relação analógica, ou seja, produz certas aparições, ao mesmo tempo em que se distancia de qualquer lógica mais fechada, disciplinar, hierárquica ou binária.

A desterritorialidade como campo de despistamentos

■ 58



Figura 3. Fernando Lindote, Entre as flores e a bruma de março (Selva úmida), óleo sobre tela, 100 x 100 cm, 2016, coleção particular. Fotografia: Guilherme Ternes.

Figura 4. Fernando Lindote, Flores de Santo Amaro óleo sobre tela, 140 x 150 cm, 2018, coleção particular. Fotografia: Guilherme Ternes.

Figura 5. Fernando Lindote. Espólio dos Viajantes, óleo sobre tela, 180 x 150 cm, 2015, coleção de Ylmar Corrêa Neto. Fotografia: Guilherme Ternes.

Neste conjunto de telas pintadas entre 2016 e 2018 (Figuras 3, 4 e 5), evidenciam-se dois aspectos: a dimensão verticalizada e escorregadia das linhas e emaranhados, referenciados nos cipós, e a dimensão das formas inchadas, modeladas em gesso e referenciadas nas figurações vegetais como musgos, orquídeas e bromélias que parecem buscar maior proximidade com o espectador. As manchas em amarelo surgem como pontos de intensidade luminosa, destacando-se não apenas dos galhos, como também do fundo obliterado, seja ele verde, azul ou rosa, confirmando que não há ponto de fuga, tudo que se dá a ver é

⁵CHIA, Sandro. Boy and Dog, óleo sobre tela, 1983. Fonte: fotografia disponível em <<https://www.wantedinrome.com/i/preview/storage/uploads/2015/08/GNAM-S.Chia-Boy-and-Dog.jpg>> Acesso: 09 nov. 2019.

⁶Depoimento fornecido pelo artista durante o período de pesquisa sobre seu processo pictórico entre 2016 e 2018.

mera superfície, proveniente do primeiro plano ou de algo que parece lançar-se adiante dele.

Embora as figurações surjam abundantes e coloridas, parecem dotadas de um caráter fraturado e inatural. Do mesmo modo que acontece com a cor, os signos estão obliterados em relação aos significados. Estrangeiras no espaço em que se apresentam, lembram algo do personagem de Leminsky, ao ficcionar um Descartes que olha a exuberância das terras abaixo do Equador com as lentes deturpadas pela umidade abafada, chave que deixa entrever o próprio estado de criação poética como um delírio (LEMINSKY, 2004). Tal feito acaba por suspender qualquer narrativa possível, prevalecendo apenas os vestígios de algo em estado selvagem, pertencente à ordem da disparidade e do espanto.

Embora não funcionem como uma afirmação temática, muitas camadas e alusões mnemônicas estão presentes: as pinturas de viajantes estrangeiros afetados pelo ambiente de calor e umidade, tal como em Moritz Rugendas⁷, a catalogação da flora, tal como em gravuras oriundas de desenhos de viajantes que passaram pela Ilha de Santa Catarina no século XVIII como Amadee François Frizier⁸ e no século XIX como Louis Choris⁹, os quais catalogaram elementos da natureza local, além do olhar atento sobre a singularidade rochosa que compõe a paisagem, tal como numa gravura sobre a Ilha de Santa Catarina, proveniente de um desenho de Gaspar Duché de Vancy¹⁰ e o registro das nuvens e céus rosados das cenas espanholas de Goya¹¹. Para além das imagens vistas em catálogos e pinturas vistas em museus, também comparecem as vivências atmosféricas e os registros vividos em passeios por localidades próximas à cidade em que o artista mora.

Algumas espécies florais aparecem destacando-se das demais. Ornamentais e multicoloridas, poderiam estar em um arranjo diante da tela, exalando um perfume, ao mesmo tempo em que estão dotadas de uma intensidade obtida pela interioridade da massa pictórica, distanciando-se da natureza e da nitidez realista. Bem próximo destas misturas, considerando o recurso de preencher a tela com pinceladas coloridas onde distintas referências ultrapassam o efeito ornamental, pode-se lembrar do pintor *nabi* Pierre Bonnard¹². Do mesmo modo, merece referência Jorge Guinle¹³ em suas combinações entre as pinturas de Henri

⁷RUGENDAS, Moritz. Paisagem na Selva Tropical Brasileira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Fonte: fotografia disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2988/paisagem-na-selva-tropical-brasileira>> Acesso: 09 nov. 2019.

⁸FRIZIER, Amadee. Illustrations de Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chili et du Pérou fait pendant les années 1712, 1713, et 1714. Fonte: fotografia disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Planche_XI.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

⁹CHORIS, Louis. Fonte: fotografia disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Choris%2C_Saint_Paul.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

¹⁰DE VANCY, Gaspar Duché. Vista da Ilha de Santa Catarina, gravura, 1789. Acervo Ylmar Corrêa Neto. Fonte: fotografia disponível em <http://fortalezas.org/midias/jpg_originais/00015_007909.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

¹¹GOYA Y LUCIENTES, Francisco José. Blind Man's Bluff, óleo sobre tela, 269 x 350 cm. Museo del Prado, Madrid. Fonte: fotografia disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/54/La_gallina_ciega_%28cartón_restaurado%29_por_Francisco_de_Goya.jpg/600px-La_gallina_ciega_%28cartón_restaurado%29_por_Francisco_de_Goya.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

¹²BONNARD, Pierre. The Studio with Mimosas, óleo sobre tela, 127,5 x 127,5 cm, 1939 ou 1946. Centro Georges -Pompidou, Paris. Fonte: fotografia disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Pierre_Bonnard_The_Studio_at_Le_Cannet%2C_with_Mimosas.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

¹³GUINLE, Jorge. Sem título, óleo sobre tela, 138 x 90cm, 1979. Fonte: fotografia disponível em <<http://www.galeriaespacoculturalduque.com.br/wp-content/uploads/2013/04/guinle2.jpg>> Acesso: 09 nov. 2019.

Matisse e da pop art.

Bem verdade que há certos retornos advindos de trabalhos anteriores (DELEUZE, 1988). Pensando o espaço em que as coisas se cruzam e justificando o título de sua exposição *Agregados*, ocorrida no Museu de Arte de Joinville em 1994, o artista afirmava que *qualquer obra é um agregado de informações ou conquistas*¹⁴. Ausente de obviedade formal e ainda pensando a persistência do fazer artístico e seus limites, cabe mencionar também a instalação *Mangue Real*, acontecida na Galeria Nara Roesler, em São Paulo no ano de 2004, onde a lama, o indiviso e o informe tanto são os protagonistas, como coexistem com formas mais estruturadas, servindo para afirmar *o chão movediço de ficções e despistamentos*¹⁵ em que se assenta a criação.

A desterritorialidade como palco do indiviso



Figura 6. Fernando Lindote. Flor de Santo Amaro. Óleo sobre tela, 140 x 80 cm, 2017, coleção de Ian Charles Bird. Fotografia: Guilherme Ternes.

Figura 7. Fernando Lindote. Sem título. Óleo sobre tela, 140 x 150 cm, 2015, coleção do artista. Fotografia: Rogério dos Santos.

Figura 8. Fernando Lindote. Relicário. Óleo sobre tela, 140 x 100 cm, 2016/2017, coleção de Catarina Dantas Corrêa. Fotografia: Guilherme Ternes.

Considerando as três telas feitas entre 2015 e 2017 (Figuras 6, 7 e 8), observa-se que os relevos materializam uma indistinção entre a forma e o informe, ao mesmo tempo em que situam a questão espacial num jogo de proximidade e distância. Não há referências geométricas, mas volumes esculturais colados ao plano pictórico, trazendo elementos avantajados e borbulhantes que ampliam o espaço da tela no sentido interior- exterior. O fundo azul profundo parece aumentar a força das cascatas. Os elementos verticais reforçam o volume das figuras situadas no primeiro plano. O cipoal se confunde com teias e correntes. Merece destaque a

¹⁴JORNAL A NOTÍCIA/ SEÇÃO VARIEDADES-17-11-1994, p. 39. Acervo: setor de documentação do Museu de Arte de Santa Catarina.

¹⁵Depoimento fornecido pelo artista durante o período de pesquisa sobre seu processo pictórico entre 2016 e 2018.

profundidade construída na tela *Relicário*, onde formas indivisas entre o vegetal e o animal flutuam delicadamente com algumas de suas partes imersas em água, cuja sombra não impede a transparência, remetendo a um lugar úmido e recôndito, perturbando o que é representação do escorrido e o que é aguada disforme. Nem difusa, nem focada, a luz é pura exterioridade. Para dizer de outro modo, aproveitando o que o artista havia dito sobre a aparição imagética como recorrência em seus trabalhos, trata-se *de como chegar perto daquilo que não se sabe o que é*¹⁶.

Impossível olhar rapidamente as pinturas de Fernando Lindote. A cada olhar um detalhe salta e perturba (DIDI HUBERMAN, 2013). Este parece ser o caso das tonalidades amarelas que aparecem em vários quadros, sem nunca serem a mesma coisa e nem possuírem o mesmo sentido. Em certos casos, camadas mais profundas podem ter folha de ouro, em outros recebem cobertura de verniz ou composição em gesso e criam uma nova angulação luminosa, em outros, ainda, a superfície liquefeita, torna-se esparramada, fosca ou seca.

Falando sobre seu processo de criação¹⁷, o artista refere que ouve música enquanto pinta, mas também reconhece que povoa suas pinturas com uma espécie de discurso oriundo de diferentes lugares. Para ele, a pintura se faz não só por meio da mão e do olho, mas também do ouvido e da boca. Porém, assim como as vanguardas buscaram dizer de um modo que não estava dito e de alcançar com o olho algo situado para fora do campo visual, trata-se de considerar o pensamento pictórico como uma espécie de enunciação que não busca o lugar da fala, mas trabalha para pensar um campo que escapa da mera representação e da ilustração. Assim, o artista considera os problemas da composição figural, desdobrados pelos recursos de planos e cores, onde se processa seu repertório mnemônico. Suas pinceladas compõem como diferentes soluções, frequentemente trabalhadas numa mesma obra, podendo se fazer presentes, quer como mancha massiva ou escorregadia, por meio de veladuras ou formas aspergidas, em linhas curvas ou retilíneas, figurações mais transparentes ou foscas, reconhecíveis ou abstratas.

Neste sentido, a pincelada não é meramente espontânea ou aleatória e nem meramente premeditada, mas situa-se a meio caminho entre lapsos e escolhas. O gesto pode ser longo e veloz, como em Willem De Kooning ou exaustivamente elaborado como em Diego Velázquez. O que importa é que parece mais conveniente naquele momento em que está realizando uma obra, a qual sofre constantes retoques e pode ser refeita em algumas ou diversas partes, conforme a percepção do artista sobre o resultado que deseja alcançar, mesmo quando a obra retorna, após já ter sido apresentada em algum espaço expositivo.

Cabe salientar que Fernando Lindote opera num limite entre o plano da tela, a complexidade da pintura e o espaço expositivo. Tal compreensão pode ser reconhecida em diversas exposições anteriores. É o caso das linhas verticais e escorregadias, travestidas de florestas úmidas e densas, apresentadas no Museu de Arte do Rio de Janeiro, MAR, em 2012, local onde quatro anos depois, curada por Paulo Heinkenhof, acontece outra exposição, sendo a mesma concebida como uma imensa floresta, onde o personagem Zé Carioca se desfaz e refaz como um

¹⁶Idem.

¹⁷Depoimento fornecido pelo artista sobre seu processo pictórico, durante conversas sobre a 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba - Polo SC, em outubro de 2019.

Macunaíma em meio a trabalhos que incluíam diferentes artistas, como Eckhout¹⁸ e Pedro Weigartner¹⁹, dentre outros mais recentes. Ali as formas maquinicas e viscerais, animais e florais levavam o espectador a se perder na continuidade de informações, no labirinto em que um pensamento remetia a outro, esgarçando as possibilidades conectivas.

A desterritorialidade como movência soberana



Figura 29. Fernando Lindote. A imperatriz Antropófaga, óleo sobre tela, 150 x 140 cm, 2017, coleção de Jeanine e Marcelo Collaço. Fotografia: Isaias Martins.

Figura 30. Fernando Lindote. Aparições (Caverna Rubra) óleo sobre tela, 50 x 50 cm, 2019, coleção do artista. Fotografia: foto da autora.

O quadro *A imperatriz Antropófaga* (Figura 9) é o primeiro quadro a ser avistado quando se entra na sala individual do artista, dentro da coletiva da 14^a Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba - Polo SC. Seu olhar penetrante encara diretamente o espectador, contudo, por mais que se deseje alcançar a estranha figura que ali comparece ou apreender a totalidade da cena, são as interferências e acidentes que predominam nesta espécie de charada pronta para devorar a própria visualidade de tela. Para começar, as flores resplandecentes na coroa da imperatriz estão cortadas na linha superior da tela, como se fosse uma fotografia mal enquadrada ou como se a pintura pudesse se estender para além do plano do quadro. O fundo noturno, a roupa escura e a pele negra parecem realçar as linhas que se esparramam pela mão esquerda da mulher.

¹⁸Figura 26., Albert Eckhout. Combate dos animais – A anta e a onça (Série das pequenas índias), tapeçaria, 331x240 cm, 1723-1730. Fonte: fotografia disponível <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/0218-t-site.jpg>> Acesso: 09 nov. 2019

¹⁹WEIGARTNER, Pedro. Crianças brincando em Nova Veneza, 185-1929. Fonte: fotografia disponível em <<https://preview.redd.it/ns2yd8ncsou01.jpg?width=960&crop=smart&auto=webp&s=db0206462c1a06154993ed2c7038e56a89e64de4>> Acesso: 09 nov. 2019..

Como esquecer Vermeer²⁰, cujas linhas usadas para a trama de *A Rendeira* se esvaem na mesa, enquanto a mulher trabalha em silenciosa concentração? O que dizer daquela mão direita desproporcional que segura uma lança em momento posterior à suspeita de um golpe fatal recém acontecido? Quantas Salomé, Judites, Belonas, Lucrécias espreitam esta pintura de flagrante alusão aos morticínios barrocos? Haveria que retornar às telas de Rembrandt²¹, sobretudo se considerada, ainda, a mancha feita por Fernando Lindote no canto direito desta pintura, cujo efeito borrado e informe, menos preenche e mais afirma uma espécie de insensata interferência.

Em *Aparições (Caverna Rubra)*, sobre o plano escuro da pintura, as formas soltas e autônomas, parecem mover-se em diferentes direções (Figura 10). Pinceladas delicadas compõem formas capitares que se movem sobre fundo escuro, flanando numa atmosfera aérea ou líquida, infensas às leis, tanto da gravidade, como da perspectiva. Os coloridos são realçados por efeitos luminosos, cuja fonte permanece enigmática. Estão, novamente, a meio caminho entre o vegetal e o animal, embora seu título contenha uma alusão à sexualidade feminina, sobretudo se lembrado pelas poesias simbolistas de Cruz e Sousa e parnasianas do médico que foi seu conterrâneo e contemporâneo, Luiz Delfino, pois ambos escreveram sobre a genitália feminina, indo além do que se poderia considerar na pintura de Courbet em *A origem do mundo*.

Assim, o que parece se destacar é um esforço pictórico para obter uma figuração dotada de força em si mesma, sem preocupação de produzir algum vínculo temático ou narrativo. Se nas telas abordadas no primeiro item eram as engrenagens e bulbos que apresentavam uma espécie de contraste e autonomia em relação ao conjunto da superfície pintada, agora são estes seres que invalidam a descrição exaustiva e encontram sua soberania.

A desterritorialidade como traço singular e recorrente

Considerando o conjunto das obras expostas sob o título *Depoisantes*, destaca-se em cada uma delas o predomínio de um conjunto de cadeias associativas provenientes de um arsenal do qual também fazem parte as contingências do vivido e as injunções do lembrado. Assim, Fernando Lindote faz uso de um vasto arquivo, aqui entendido como índice de um pensamento sensível-reflexivo em constante elaboração, por meio do qual processa referências e habilidades, construções poéticas e noções operatórias que desconhecem a rigidez das hierarquias e classificações. Seu repertório visual e plástico, conceitual e teórico, relaciona-se a um pensamento pictórico, onde a força do visível e da aparição é mais forte do que a do visual e da aparência. Suas pinturas operam como um dispositivo que desconhece as fronteiras de um único território, podendo se deslocar em qualquer direção.

²⁰VEERMĒR, Johannes. A rendeira, óleo sobre tela, 24 x 21cm, 1664, Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Jan_Vermeer_van_Delft_016.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

²¹HARMENSZON VAN RIJN, Rembrandt. Uma mulher se banhando, óleo sobre carvalho, 61.8 x 47 cm, 1654, National Gallery, Londres. Fonte: fotografia disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Rembrandt_Hendrickje_Bathing_in_a_River.jpg> cesso: 09 nov. 2019

Para dizer de outro modo, engendradas na mesma fonte em que incidem uma potência imaginante e uma estrutura mnemônica, suas elaborações e procedimentos são reconfigurados por meio de translações simbólicas, descontinuidades e coexistências. Desse modo, o artista segue delineando uma equação entre obstinação e liberdade, formulando respostas, ainda que refutadas como fixas ou definitivas. O que demanda de seu espectador? Que diante do inapreensível, também ele arrisque a experiência da figurabilidade construída como um enigma visual. E não seria este, afinal o gesto que sempre volta no seu trabalho: lançar-se no terreno do não sabido e fazer da tela o *locus* privilegiado onde o incontido e o premeditado convivam?

Antes de prosseguir é preciso ainda destacar dois aspectos. O primeiro tem um caráter mais geral e se refere ao fato de que o gesto artístico consiste num feito que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, consiste em produzir uma alteração e suspender o estabelecido. O segundo diz respeito ao artista particularmente prolífico que, além de vídeo, fotografia, performance, instalação, pintura, escultura, também orientou processos de outros artistas, curou exposições, deu cursos e escreveu textos curatoriais, sendo que em muitas ocasiões curou suas próprias exposições e escreveu seus próprios textos expositivos. Em ambos os aspectos destacados, trata-se de buscar ao longo da empreitada de Fernando Lindote aquilo que funciona como uma espécie de dicção própria, menos como mera equivalência e mais como certas correspondências estabelecidas na relação entre o vivido e o projetado.

Procurando melhor alcançar aquilo que é próprio do arquivo e do gesto artístico, cabe apontar alguns depoimentos do artista²², ao considerar certas referências de sua infância que se tornaram recorrentes em seu processo poético e se referem à própria questão da desterritorialidade. Para começar, o fato de ter nascido em Santana do Livramento, pequena cidade muito próxima ao Uruguai. Em 1968, quando tinha oito anos foi morar com a família em Porto Alegre, onde era visto como gaúcho, embora não se reconhecesse nesta tradição, pois era filho de pai baiano, de quem recebeu uma iniciação musical e literária. Seu avó paterno era um português plantador de cacau no sul da Bahia e seu avó materno foi prefeito com histórico de lutas políticas no início republicano no Rio Grande do Sul.

Conforme observa, deparou-se com o desafio de enfrentar o mundo dos adultos desde muito pequeno, surpreendendo-os ao decidir cantar na rádio local quando tinha cinco anos. Após a morte de uma tia, parou de frequentar a escola dos onze até os dezesseis anos, dividindo-se entre ver televisão, desenhar e ler. Com certa dose de determinação, desenvolvendo gosto por gibis e cartuns, fez o jornalzinho da escola quando pequeno e, na adolescência, passou a fazer HQ no jornal Zero Hora e Folha da Manhã, sendo que um desenho era diferente do outro e não se preocupava em desenvolver um estilo. Nesta fase, passou a estudar com Renato Canini, ilustrador atuante em diversos jornais, além de publicações da Editora Abril, onde desenhou histórias e aperfeiçoou o personagem Zé Carioca no período de 1970 a 1976.

Aos dezessete anos, resolveu voltar para sua cidade natal, indo morar com

²²idem.

os avós maternos, fazendo aulas de desenho com professores, cujo repertório imagético provinha de pintores uruguaios como Torres García²³, José Cuneo²⁴ e Pedro Figari²⁵, processando seu rigor compositivo e paleta cromática.

O garoto que desenhava cartoons também se interessava por literatura, entrando em contato com leituras de Herman Hesse, o escritor que não se adaptou à vida escolar e nem se reconhecia em seu meio social, nem familiar e fez da busca interior o grande tema de sua obra. Também leu Thomas Mann, admirando seu olhar aguçado acerca dos eventos de seu tempo, com descrições minuciosas sobre seus personagens, considerando sua condição de mortalidade e finitude. De Clarice Lispector, o artista destaca sua capacidade de se deter sobre coisas despercebidas e eventos sutis. De Erico Veríssimo, comenta as narrativas que vão de uma saga familiar, aos descaminhos da história do Brasil e da América Latina, passando pelos dramas psicológicos e pessoais sem jamais resvalar pelo engajamento ou incorrer na instrumentalização militante. Caio Fernando Abreu e Mario Quintana foram lidos semanalmente em coluna de jornais. Tal bagagem lhe permitiu voltar para Porto Alegre aos 18, onde atuou como cartunista e desenhista para o Jornal Zero Hora, onde se aventurou pela crítica de arte e textos poéticos.

Este movimento constante de desterritorialização fez com que, no começo dos anos 80 se mudasse para Florianópolis, trazendo seu interesse pelos desenhos-pinturas rupestres do Costão do Santinho, conhecidos através de uma matéria sobre o museu arqueológico do Padre Rohr num dos cadernos de cultura do jornal Correio do Povo que era de seu avô. Estas primeiras linhas, semelhantes às inscrições rupestres, foram posteriormente reconhecidas, quando passou a recortar suas pinturas em tela e expô-las soltas em tiras. Assim, por exemplo, no final dos anos 80 o artista apresentou em Florianópolis uma instalação desenhada com fita isolante sobre a superfície das paredes e chão do MASC e na Galeria Arte & Fato em Porto Alegre. Ainda no começo dos anos 80 obteve seus primeiros prêmios como artista, sendo o de 1984 atribuído pela Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo de SC- Prêmio 4º Jovem Arte Sul América- e o outro, em 1985, pelo 2º Prêmio Pirelli Pintura Jovem.

Importante observar que o mesmo temperamento que o fez desistir da escola e decidir outros caminhos, de acordo com seu próprio ritmo e interesse, também o fez desistir de uma graduação em Artes Visuais, logo no primeiro dia de aula na Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Todavia, o artista seguiu com interesse pessoal sobre as linhas indefinidas, os desenhos vistos de longe e com a produção plástica de Hélio Oiticica. Fazendo uso de um pensamento mais investigativo do ponto de vista conceitual, também reconheceu na aparente simplicidade das primeiras estruturas e circuitos, concebidos em clave mais

²³TORRES GARCÍA, Joaquim. América invertida, 1943, Museu Nacional de Artes Visuais, Montevideo, Uruguai . Fonte: fotografia disponível em < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Joaqu%C3%ADn_Torres_Garc%C3%ADa_-_Am%C3%A9rica_Invertida.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

²⁴CUNEO, José. Luna, rancho y dormilones, óleo sobre tela, 147 x 98 cm, 1951. Fonte: fotografia disponível em <<http://www.artnet.com/WebServices/images/I00039IldoRRJFgXMECfDrCWvaHBOcb0OF/jos%C3%A9-cuneo-perinetti-luna,-rancho-y-dormilones.jpg>> Acesso: 09 nov. 2019.

²⁵FIGARI, Pedro. Off for the honeymoon, óleo sobre aglomerado, 99.2 x 68.9 cm, 1918/1925. Fonte fotografia disponível em < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9e/Pedro_Figari_-_Off_for_the_Honeymoon_-_Google_Art_Project.jpg/1600px-Pedro_Figari_-_Off_for_the_Honeymoon_-_Google_Art_Project.jpg> Acesso: 09 nov. 2019.

geométrica e retilínea, uma referência às máquinas de Duchamp e Picabia.

A partir dos anos 90, interessado em dessublimar as vanguardas com suas prescrições normativas bastante definitivas e bandeiras de engajamento muito delimitadas, bem como em ultrapassar os meros enunciados e determinações biográficas, observa-se em Fernando Lindote um artista em constante inquietação e pesquisa, combinando inúmeras tradições e referências, as quais incluem desde as pinturas barrocas europeias, até um repertório associado ao modernismo brasileiro (Macunaíma e a antropofagia: a boca, a baba e a mordida, o balbucio e o estado pré-verbal), passando pelas questões do *ready made* (o conceito e a linguagem) e do surrealismo (o inesperado e o delírio da livre associação), do construtivismo e do minimalismo (a premeditação e o cálculo), da *pop art* (temas que incluem Topo Gigio e Zé Carioca). Recusando fidelidade às receitas, sua fatura e poética incluem diferentes problemas, tais como a série de trabalhos intitulada *Desenhos Antelo*, cujas assinaturas implicam uma interrogação sobre a autoria da obra.

Visto de trás para frente, o que se destaca é uma liberdade para fazer escolhas e uma autonomia para buscar alternativas sem medo de desapontar ou de não corresponder às expectativas alheias. Por sua vez, todos estes dados ajudam a perscrutar um perfil, capaz de empreitar uma postura artística experimental, sem prender-se a um repertório específico, reafirmando uma postura explicitada no primeiro semestre de 2017, durante uma de suas conversas para os alunos da V fase do curso de Artes Visuais- CEART-UDESC: *É difícil não se repetir (...), mas quem pode dizer o que somos?*

Referências

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Questão de detalhe, questão de trecho. In: **Diante da imagem**. São Paulo, SP: ed. 34, 2013.

LEMINSKY, Paulo. **Catatau**. Curitiba, PR: Travessa, 2004.

WAIZBORT, Leopoldo (org.). Apresentação. In: **História de fantasma para gente grande. Aby Warburg. Escritos, esboços, conferências**. São Paulo, SP: Cia das Letras, 2015.

Recebido em 11/11/2019 - Aprovado em 07/05/2020

Como citar:

Cherem, R. M. & Knabben, L. (2020) Pintura e desterritorialidade em Fernando Lindote OuvirOUver, 16(2), 54-66. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-51508>

A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Abiku, nascido para morrer: a fotografia de Rotimi Fani-Kayode

JOSÉ ROBERTO SCHNEEDORF FERREIRA DA SILVA

■ 67

José Roberto Schneedorf Ferreira da Silva é artista plástico, pesquisador e professor de Gravura (Xilogravura e Serigrafia) na Universidade do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Doutorando em Artes (PPGA EBA UFMG), com Mestrado em Artes Visuais (2009) e Bacharelado em Belas Artes (Habilitação em Desenho, 1994; Habilitação em Gravura, 1996), produzindo principalmente desenhos e gravuras, e expondo-os desde 1994. Vive e trabalha em Belo Horizonte, Minas Gerais.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Minas Gerais UEMG Belo Horizonte MG, Brasil

■ RESUMO

Os retratos do corpo negro e homossexual se apresentam na obra fotográfica do artista nigeriano Rotimi Fani-Kayode, falecido em decorrência da pandemia de Aids em seu início, como um registro poente de esvaecimentos e êxtases, repleto de encruzilhadas que empurram o uso biopolítico da mortalidade em direção ao consumo necropolítico da mortandade, e abrem dignas intersecções entre sexo e morte, emulando o encontro entre os destinos da diáspora e da fatalidade; e triangulando negritude, homossexualidade e enfermidade, bem como identidade, política e espiritualidade iorubá.

■ PALAVRAS-CHAVE

Rotimi Fani-Kayode, fotografia, arte diaspórica, necropolítica, Aids.

■ ABSTRACT

The black and homosexual body portraits presented in the photographic artwork of Nigerian artist Rotimi Fani-Kayode, whose Aids related death occurred in the pandemic early years, are a falling record of evanescence and ecstatic, and a solid intersection between the biopolitical and necropolitical crossed concepts of lives and populations use and consumption, opening worthy crossroads to sex and death, which emulates a very specific meeting point for diaspora and fatality; and triangulates blackness, homosexuality and disease, as well as identity, politics, and Yoruba spirituality.

68 ■

■ KEYWORDS

Rotimi Fani-Kayode, photography, necropolitics, diaspora art, Aids.

1.Introdução

“Foi a vida, muito mais que o direito, que se tornou o objeto das lutas políticas, ainda que estas últimas se formulem através da afirmação de direito” (FOUCAULT, 1988, p.158): com esse oroboro o filósofo francês Michel Foucault estrutura um dos pilares que sustentam os desdobramentos que ele próprio promove sobre a amplitude do conceito de ‘biopolítica’, a cuja formulação correm ou recorrem, com frequência ascendente, os fazeres contemporâneos políticos e jurídicos, para habilitar ou reabilitar suas práticas e seus critérios lá no ambíguo das margens que os delimitam.

Tal conceito registra-se grafar primeiramente em 1920, na obra do cientista político sueco Johan Rudolf Kjellén, para descrever sua concepção do Estado não apenas como uma governança no topo de uma pirâmide de sustentos sociais, culturalmente aceita e compartilhada, implicada numa hierarquização entre mandantes, mandados, mediatários e alguns escapes neutros ou cambiantes – mas sim como uma forma vivente propriamente dita, provida de uma organicidade análoga à de um ser biológico (Cf. KJELLÉN, 1920, p. 3-4). Nesse sentido, a ciência do sujeito quanto a uma administração, um programa de outrem sobre a sua morte – ou, em seu extremo, o saber-se utilitário, nascido para morrer – pode ser também apropriada, desenvolvida e apresentada culturalmente como um ato de contestação biopolítica. Esse ato visibiliza os regimes de cisão humana com os quais a espécie parece permanentemente a lidar, em que se força a produção de uma alteridade onde ela de fato não existe, para justificar, como um único construto possível, as razões de uso de alguém por outro alguém. Visibiliza-se que o que se está em eleição são, primariamente, os corpos. Visibiliza o racismo de estado em seus lócus colonialistas e seus latos continentais, que sensibilizam geografias. Visibilizam-se trânsitos.

Assim o fez o artista nigeriano Rotimi Fani-Kayode, quando se confrontou com a abreviação inelutável de sua vida, explorando-a e publicando-a em um desaparecimento espectral dos corpos retratados em suas fotografias, ou em omitir-lhes os rostos, ou ainda ocultá-los com máscaras iorubás (FIG. 1), despersonalizando-os como indivíduos e personificando-os como entes espirituais corporificados. Essas máscaras, um não ser culturalmente recorrente, com o qual o sujeito destitui-se de si e cede a identidade de seu corpo ao uso de outra identidade, espiritual, validam o quanto o “poder [...] é fortemente associada com máscaras, figuras de divinação e outros objetos”(ARGENTI, 1992, p. 206) (tradução nossa)¹. As máscaras estão também, no escopo iorubá, como “modelo de um sistema simbólico baseado na expressão de poder” (Id., Ibid., p. 199) (tradução nossa)², sistema que, em formato próprio, também reflete cânones biopolíticos.

¹No original: “Power [...] is strongly associated with masks, divination figures and other objects” (ARGENTI, 1992, p. 206).

²No original: “model of a symbolic system based on the expression of power” (ARGENTI, 1992, p. 199).

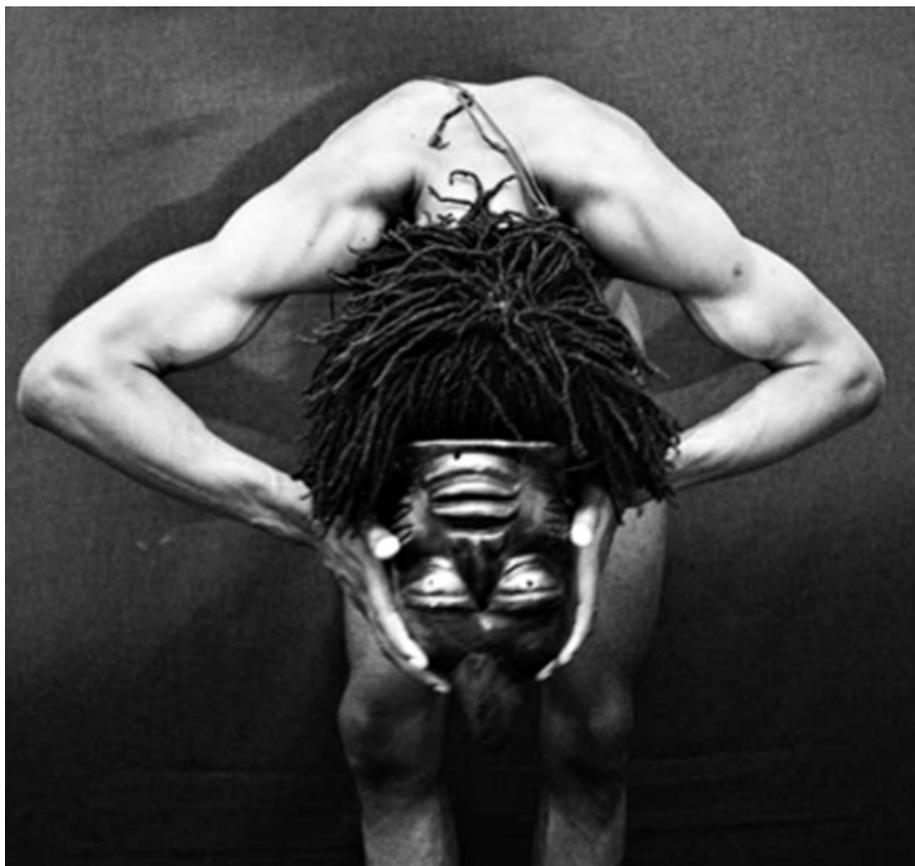


Figura 1. Rotimi Fani-Kayode, “Ebo Orisa”, fotografia, 35,5x41,5cm., 1987. Fonte do autor.

2. Dois demônios

Para Foucault, detectar a biopolítica entretecida em todos os formatos de tráfego social é evidenciar um ganho interpretativo sobre as estruturas de poder, ganho que se instrumentalizou a partir das últimas décadas do século passado. Revelar a biopolítica é centralizar as discussões nos mecanismos de “administração dos corpos e de gestão calculista da vida” (FOUCAULT, 1988, p. 152), conscientizando o quanto esses mecanismos habitam a razão e o centro das causas e dos efeitos da sujeição social; mecanismos estes que, ao poder, tanto aportam quanto justificam estruturas coercitivas, que capacitam perspectivas disciplinares sobre os modelos de vida. Assim, desde que Foucault articulou sistematicamente esses termos associados, ‘biopoder’ e ‘biopolítica’, ficamos ainda mais receptivos à maneira como discursos disciplinares sobre a sexualidade; as disposições corporais; a saúde e a doença; a reprodução; as experiências do envelhecimento e do autocontrole estabelecem as normatividades que produzem conformidades e conformismos; o contrato social; o aceite social; a ideia socialmente compartilhada de como deve ser e como se deve reconhecer uma vida

possível de ser vivida. Daí uma sua afirmação maior como: “Durante milênios, o homem permaneceu aquilo que ele era para Aristóteles, um animal vivente que, além disso, era capaz de uma existência política. O homem moderno é um animal na política do qual sua vida de ser vivente é uma questão” (Id., *ibid.*, p. 188).

Se Foucault entende o biopoder como o domínio do homem sobre a vida, nos campos onde ela pode ser conduzida e pode ceder a manejos humanos, tanto em sua prorrogação quanto em sua abreviação, então estarão nesses campos as representações de poder, tomando o controle e exercitando formas de autoridade e decisão. Então, também e portanto, pode-se pressupor que uma expressão máxima de soberania residiria, em grande medida, nos meios de domínio e na capacidade de escolher e ditar quem pode viver e quem deve morrer, ou vice-versa. Por isso, matar ou deixar viver; ou também deixar morrer propositadamente sem cuidar, sem assistir; ou ainda permitir, impedir ou manipular a gestação de vida, são as práticas que delimitam as raias e os extremos da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle desde sobre a mortalidade até sobre a mortalidade, e definir a vida como a própria pedra fundamental da implantação e da manifestação de poder.

Observe-se sob quais condições práticas se exerce o direito de matar, de deixar viver ou de expor à morte. Observe-se quem é o sujeito dessa lei, para tentar articular uma possível desambiguação entre a biopolítica dimensionada por Foucault, e a ‘necropolítica’, redimensionada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, atualizando e sofisticando um conceito do e no outro. Observe-se quem é o objeto dessa lei, que, na oportunidade de ter dela ciência, “recompensa-se, requalifica-se e reaprende a valorizar o peso da sua vida e as formas da sua presença no seu corpo, na sua palavra, no Outro e no mundo” (MBEMBE, p. 273). Observe-se, sobretudo, que o antagonismo etimológico vai responder, com a devida precisão e o devido propósito, à questão encoberta: nas fronteiras entre as expressões reside a constatação semântica e epistêmica de uma violência letal, dimensionada na contraparte inalienável – e até hoje insuperável – de que para que algumas populações possam viver sob tais fundamentos e quais confortos, outras terão de ser exploradas até a morte. Os lugares de fala – lugares geográficos propriamente ditos – dos dois filósofos coincidem a correspondência fatal: nações historicamente servidas e servidoras.

Se em conteúdo os ideários se atravessam, se entrecruzam e se embaralham, em forma pedem o exercício aflitivo da diferenciação, a estabelecer alcances e limites de cada um. A estabelecer que, enquanto Foucault pensa as decisões piramidais sobre a *vida* a partir do corpo (e do uso do corpo) de uma figura de raça, gênero e orientação indefinidas, mas que soa respeitante, pelo lugar de pertença da fala, ao corpo (e ao uso do corpo) do homem branco ocidental, Mbembe pensa as decisões piramidais sobre a *morte* a partir do corpo negro – sem voz e subalterno – e do uso do corpo negro – secularmente silenciado, usado e subordinado pelo próprio corpo branco, seja através das colonizações europeias forçosas na África, seja através das escravidões nas Américas, seja através das atuais submissões refugiadas em diversos fusos. O corpo branco vai responder então como o agente direto do direito arrogado à morte do outro, como o sujeito de uma hierarquia imediatamente superior (FIG. 2), o sujeito previamente autorizado

por uma tal figura de juízo, que não é negra e sob qual sujeição esse corpo negro foi desviado de si e submetido.



72 ■

Figura 2: Rotimi Fani-Kayode, “In gods we trust”, fotografia, 25,1x 25,2 cm., c.1980. Fonte do autor.

Mais além, há gerências sobre a vida e sobre a morte que ultrapassam a autoridade e a autorização do homem, e sobre as quais ele só pode exercitar sua vontade biopolítica ou necropolítica não por agir, mas por propositadamente se ausentar da ação: ao omitir-se, ao manipular forças secundárias e responsivas, desviando ou negando acessos a políticas de seguridade e legislação trabalhista; bem como a processos de socorro, de acompanhamento, de analgesia ou de cura. Trata-se, nesse último caso, da enfermidade. Do corpo enfermo sendo direcionado a se tornar o corpo condenado, por exclusão ou negação assistencial – ou pela omissão de exercer possíveis impedimentos sobre o contágio e a propagação.

Salvo especificidades biológicas, a doença incide sobre os corpos através de uma amálgama entre as condições dos mesmos e suas sujeições, ou seja, a doença incide sobre os corpos, primeiramente, pelos acessos que obtém aos mesmos. Salvo especificidades biológicas de exceção, a doença não incide por seletividades de raça, de gênero ou de orientação. Mas o modo com que se lida

socialmente e se responde (ou não responde) à doença sim: escolhe raça, escolhe gênero, escolhe orientação. Ou deixa deliberadamente de escolher, o que dá no mesmo. São decisões culturais e sociais, que evidenciam formatos de biopolítica e necropolítica não só exercidos por posições de poder, mas também exercidos comunitariamente, popularmente, entre pares, dos salvos para com os condenados. Escolhe-se coletivamente a partir da maneira como se estabelecem as estratégias de participação ou de afastamento de si, de cooperação ou de abandono do outro – e de como esses estabelecimentos se propagam e se instituem. Entre os corpos enfermos, tenta-se viver ou deixa-se morrer a partir de critérios que, em geral, se mantêm socialmente obscuros até quando forçados à visibilidade através da presença próxima, faceada, da doença. Tais enclaves do corpo enfermo se exteriorizam de maneira extrema em condições endêmicas, tais conclaves acusatórios, persecutórios ou discriminatórios se exteriorizam de maneira universalizante em condições pandêmicas. A preservação da espécie cede à autopreservação, e a autopreservação cede à autoproclamação do direito – o que vale para a doença do corpo e também vale para a doença do espírito. Essa autoproclamação do direito é a que acredita que, se o outro é diverso, a diversidade é inimiga. É a que até mesmo prefere que o outro seja marcadamente diverso, para melhor excetuá-lo.

É a que sempre tenta habitar a Arte quando tenta agir em prol de seu exceto, de sua censura, pois a diversidade habita na Arte e a constitui. É a que, hoje mais uma vez, ensaia seu ressurgimento.

No plano conceitual, é portanto no ponto de intersecção entre a clínica do sujeito e a política do paciente que se desenvolve o discurso [...] acerca da violência [...], o político e o clínico têm em comum ser, ambos, os lugares psíquicos por excelência. Nestes lugares, a priori vazios, que a fala vem animar, está em jogo a relação com o corpo e com a linguagem. Tanto num como noutro podem também ver-se dois acontecimentos decisivos para o sujeito: por um lado, a alteração radical e quase irreversível da relação consigo e com o outro [...] e, por outro, a extraordinária vulnerabilidade da psique confrontada com traumas do real. Mas a relação entre estes dois universos [...] não confunde em nenhum momento a política da clínica e a clínica do político. Oscila constantemente de um polo para o outro. Tanto encara a política como uma forma de clínica como encara a clínica como uma forma de política (Id., Ibid., p. 273-274).

O próprio corpo branco, masculino e ocidental de Foucault só hesita ao estatuto de pleno privilégio quando a ele se soma sua orientação homossexual, que ao longo de sua vida foi eclipsada (em certos espaços dir-se-ia tolerada) em prol da unanimidade de acolhimento a seu pensamento e à sua excelência acadêmica (acolhimento que também expõe certos privilégios de alcance da fala). Foucault esteve entre os primeiros pilares culturais do final do milênio a enfermar e fenececer em decorrência da Aids, em 1984, em Paris. Pelo corpo enfermo tornado corpo condenado, então tornado corpo morto, é que se conecta sua orientação à sua

enfermidade, como era práxis do período.

O gênero masculino e a orientação homossexual de fato correspondiam, naquele período e para aquela moléstia, ao epicentro do corpo enfermo. Dali em diante matizaram-se gêneros, orientações e faixas etárias, sem nunca descentralizar esse primeiro conjunto. Em termos geopolíticos (outro cunho atribuído a Kjellén), embora a eclosão pública tenha se dado mais fortemente (ou mais midiaticamente) em solo norte-americano, a propagação pandêmica não se ateve a fusos e fronteiras, da mesma forma que não se resume a gêneros, raças e orientações. Nisso se irmana à Arte, que também não se atém a fusos e fronteiras, e é transversal a gêneros, raças e orientações. A diversidade é genuína e central à Arte, que fala de si e não se nega ao outro. Ao contrário, busca-o.

Naquela eclosão, foram os corpos enfermos que tiveram que lutar por si próprios, uma luta dupla: pela sobrevivência de si e pela sobrevivência do outro. Muitos corpos da Aids lutaram através da militância, ativa e direta nas ruas, nos centros de poder, nos polos farmacêuticos, fazendo até mesmo uso público de sua deterioração chocante e evidente. Muitos artistas enfermos lutaram através da sua arte – em que pese a verdadeira arte interseccionar esses espaços e borrar essas fronteiras, borrar seu próprio conceito ao conceito de luta.

Lutaram tentando iluminar as estratégias tradicionais e oficiais de silenciamento, de escanteamento, de obscurecimento que se aplicam sobre o corpo doente, tirando-o da visão social, ampliando a expatriação que essas mesmas estratégias aplicam sobre qualquer corpo de qualquer alteridade. As releituras e reapropriações artísticas dessas estratégias, em prol de seu próprio desmanche, ou ao menos em prol da atenção sobre sua perigosa acomodação social, que normaliza o olhar comunitário, é também o centro simbólico da obra do fotógrafo nigeriano Rotimi Fani-Kayode, nascido em 1955 e falecido em decorrência da mesma Aids aos 34 anos, em 1989.

74 ■

3. Azimute

Em 1966, quando Fani-Kayode contava onze anos de idade, sua família se mudou para a Inglaterra, refugiando-se da violenta Guerra Civil de Biafra (estado secessionista nigeriano existente entre 1967 e 1970) e tirando de seu pai a posição de liderança e proeminência política iorubá, na qual “os variados domínios vêm coexistindo, negociando e casando entre si por séculos” (ARGENTI, 1992, p. 197)³ (tradução nossa). Fani-Kayode completou seus estudos na Inglaterra e partiu para um período de graduação universitária em Artes e pós-graduação em Fotografia nos Estados Unidos, retornando à Inglaterra depois disso. O trauma da desterritorialização e da mobilidade colabora para que faça parte de uma geração de artistas que, em meados da década de 1980, forçavam o registro da sua presença no mundo da Arte, geração que se concentrava e ainda se concentra nas metrópoles ocidentais. Eles pagavam esse ingresso com a diversidade de seus sujeitos e de suas práticas, diversidade que “narra aqueles dentro de suas histórias e sob seus termos” (JEGEDE, 2013, p. 349)⁴ (tradução nossa). A diversidade era e

³No original: “the various chiefdoms have been coexisting, trading and intermarrying for centuries” (ARGENTI, 1992, p. 197).

⁴No original: “narrates whom into whose history and on whose terms” (JEGEDE, 2013, p. 349).

(mais) ainda é foco de alimentação do circuito artístico, constitutivamente ambicionado no pesquisar, no inventariar e no proporcionar visibilidade cultural e visual a narrativas e experiências que são tradicionalmente excluídas e obscurecidas pelas práticas historicistas e visuais oficiais. Fani-Kayode centralizava essas questões (FIG. 3) ao concluir que “um testemunho histórico tem sido de fundamental importância para o desenvolvimento da minha criatividade. A história da África e da raça negra tem sido constantemente distorcida” (FANI-KAYODE, 1987, não paginado) (tradução nossa).⁵



■ 75

Figura 3. Rotimi Fani-Kayode, “Under the surplice”, fotografia, 35,4 x 19,8 cm., 1987. Fonte do autor.

Fani-Kayode, “um time transnacional de um homem só cuja carreira notável abrangeu continentes” (JEGEDE, 2013, p. 361) (tradução nossa)⁶, contextualiza a si mesmo sem as aparas simbólicas etnográficas ou o reducionismo iconográfico colecionista ocidental, inclinados ambos a hierarquizar a arte de matriz africana em seus próprios termos, e não nos termos dela, numa “disjunção que resulta de uma análise de artefatos não-Ocidentais baseada em valores Ocidentais” (ARGENTI, 1992, p. 206)⁷ (tradução nossa), uma espécie de biopolítica de exotismos para o

⁵No original: “an awareness of history has been of fundamental importance in the development of my creativity. The history of Africa and of the Black race has been constantly distorted” (FANI-KAYODE, 1987, não paginado).

⁶No original: “a one-man transnational team whose remarkable career spanned continents” (JEGEDE, 2013, p. 361).

⁷No original: “disjunction that results from analyzing non-Western artefacts according to Western values” (ARGENTI, 1992, p. 206).

produto de arte. Nesse recuo, Fani-Kayode triangula a diáspora: “Em três pontos eu sou um forasteiro: nas questões da sexualidade; nos termos do deslocamento geográfico e cultural; e no senso de não ter tido a sorte do respeitável casamento arranjado que meus pais esperavam” (FANI-KAYODE, 1987, não paginado)⁸. O êxodo nunca se resolveu. Entre aqueles que, por um lado, aparentam certa solidez de sua cidadania, de seu estatuto no mundo como seres sociais e políticos; e aqueles, por outro lado, que ocupam lugares de menor certeza, de certa precariedade, as tensões históricas permanecem.

Diáspora Africana é usada aqui para significar a dispersão dos africanos em direção ao Novo Mundo através do comércio escravocrata atlântico. Em décadas recentes, essa expressão tem sido utilizada para encampar africanos (e seus descendentes) que migraram para os EUA ou Europa por razões educacionais ou para aumentar seu poder aquisitivo e melhorar seus padrões de vida (JEGEDE, 2013, p. 349) (tradução nossa).⁹

Contando poucas exposições individuais enquanto vivo, Fani-Kayode tem uma curta carreira de meros seis anos, que culmina no extenuante processo de dissolução mental e falência física, processo costumeiro naquela década de explosão exponencial da Aids, que se cunhou como a década da ‘primeira onda de pânico’ repercutente à enfermidade, e que gerou uma igualmente exponencial explosão de preconceitos e acusações que estavam então parcialmente silenciados. Observe-se naquele momento, da mesma forma que hoje, o quanto situações de crise impulsionam a renovação de vozes autoritárias e de construções comunitárias excludentes. Mas também impulsionam, ato contínuo, a criação de mecanismos de urgência e de resistência – que tradicionalmente abraçam e são abraçados por sujeitos e veículos artísticos e culturais. Observe-se ainda que essa mecânica dá foro a Fani-Kayode, justamente por sua posição diaspórica em assentamento europeu, menos suscetível à “religião como uma fonte de controle social” (AKPOMUVIE, 2013, p. 20) (tradução nossa)¹⁰, mais aceite para inscrever a sexualidade de si e de sua arte distante da “vergonha de ser declarado impuro [...] como um freio efetivo para excessos sexuais” (Id., Ibid., p. 20) (tradução nossa)¹¹ – freio que, ao cabo, a doença vai reclamar para si de todo modo.

Além de dar-lhe o distanciamento crítico para melhor compreender e dizer de sua terra, o refúgio que evade o corpo nigeriano de Fani-Kayode também evade embaraços que afetariam em algum grau a produção ou a recepção de sua obra se em Nigéria tivesse sido gerada e gerida: “homens negros do Terceiro Mundo ainda não revelaram, nem para seu próprio povo, nem para o Ocidente, um fato chocante:

⁸No original: “On three counts I am an outsider: in matters of sexuality; in terms of geographical and cultural dislocation; and in the sense of not having become the sort of respectably married professional my parents might have hope for” (FANI-KAYODE, 1987, não paginado).

⁹No original: “African Diaspora is used here to mean the dispersal of Africans to the New World through the Atlantic slave trade. In recent decades, this term has been used to encompass Africans (and their descendants) who migrated to the USA or Europe in pursuit of education or to boost their earning power and improve their standards of living” (JEGEDE, 2013, p. 349).

¹⁰No original: “religion as source of social control” (AKPOMUVIE, 2013, p. 20).

¹¹No original: “shame of being declared impure [...] as an effective curb to sexual excesses” (AKPOMUVIE, 2013, p. 20).

eles podem desejar um ao outro” (FANI-KAYODE *apud* SEALY, 2018, não paginado) (tradução nossa)¹², escreve em 1987 em seu manifesto, “Traces of ecstasy”. Havia e ainda há, na quase totalidade dos países africanos, diferentes graus de favoritismo heteronormativo, que coadjuvam para a prevalência da crise da Aids no continente mesmo com um crescente inevitável de afluências científicas e especialistas, que repercutem em enxertias culturais, com exemplo nas novas máscaras alusivas a órgãos sexuais masculinos com preservativos, como as *Marutu*, apresentadas na edição de 2015 da *Likumbi Iya Mize*, cerimônia da etnia Luvale, do Alto Zambeze.

Ao seu trânsito da marginalidade para o centro do reconhecimento artístico somam-se, além da condenação irreversível de sua saúde, também e portanto o ponto focal na nudez do corpo e nas narrativas dionisíacas, a miscigenação cultural e a homoerotização, além da predominância do preto e branco na fotografia, que para ele “é a ferramenta com a qual me sinto mais confiante para expressar-me. É a fotografia, assim sendo – fotografia negra, africana e homossexual – que preciso usar não apenas como um instrumento, mas como uma arma para resistir a ataques à minha integridade e, de fato, à minha existência em meus próprios termos” (Id *apud* SUMMERS, 2004, p. 141).¹³

■ 77

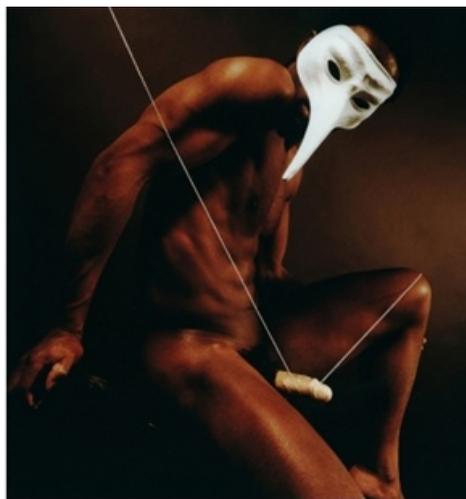


Figura 4. Rotimi Fani-Kayode, “White bouquet”, fotografia, 20,1 x 35,5 cm., 1987. Fonte do autor.

¹²No original: “black men from the Third World have not previously revealed either to their own peoples or to the West a certain shocking fact: they can desire each other” (FANI-KAYODE *apud* SEALY, 2018, não paginado).

¹³No original: “It is photography, therefore – Black, African, homosexual photography – which I must use not just as an instrument, but as a weapon if I am to resist attacks on my integrity and, indeed, my existence on my own terms” (FANI-KAYODE *apud* SUMMERS, 2004, p. 141)

Nesse reverso, Fani-Kayode reposiciona a “Olympia” de Édouard Manet (1863), invertendo as raças e os gêneros (quicá as orientações) de suas figuras (FIG. 4), evoca os contrastes dramáticos de Caravaggio (FIG. 5), ou o consciente exotismo das obras taitianas de Gaughin: “eu fiz meu dever de casa. Eu li sua história da arte. Isso é o que eu quero fazer com esse conhecimento – inverter, subverter e apropriar – para acomodar minhas próprias considerações e experiências” (Id. *apud* SEALY, 2018, não paginado) (tradução nossa)¹⁴. Evoca e reposiciona, principalmente, o pensamento comum ocidental de fetichização do corpo negro masculino, do qual ele já antecipara a presença em obras de fotógrafos europeus tais como Leni Riefenstahl, atestando a continência de um desejo “algo neurótico” (Id., *Ibid.*, 2014, não paginado) (tradução nossa)¹⁵ pelo homem negro, uma “mitificação exploratória da virilidade masculina” (Id., *Ibid.*, 2014, não paginado) (tradução nossa)¹⁶ (FIG. 6) e “uma objetificação vulgar da África” (Id., *Ibid.*, não paginado) (tradução nossa)¹⁷. Sua obra buscou uma reapropriação dessas imagens, buscou transformá-las através das visões do êxtase presentes e eminentes na tradição artística iorubá, construindo “um universo fotográfico em que o corpo constitui o ponto de partida para uma exploração da relação entre a fantasia erótica e os valores espirituais ancestrais” (MERCER, 2016, p. 34)¹⁸ (tradução nossa), ao mesmo tempo que revisa de dentro a sexualidade do Ocidente daquele momento, observada em obras que baterão de frente com a pandemia, como as do norte-americano Robert Mapplethorpe, também fotógrafo, também esteado no preto e branco, e também vítima da Aids. Fani-Kayode fundamenta essa revisão percorrendo uma secularidade imagética, e nela transpondo em símbolos do sadomasoquismo certo resíduo dos antigos sacrifícios rituais, enquanto a arte ocidental que visita tais temas tende a agir exatamente ao contrário.



¹⁴No original: “I have done my home work. I have read your art history. This is what I want to do with that knowledge – invert, subvert and appropriate it – to suit my own concerns and experiences” (FANI-KAYODE *apud* SEALY, 2018, não paginado).

¹⁵No original: “rather neurotic” (FANI-KAYODE *apud* CHAN, 2014, não paginado).

¹⁶No original: “exploitative mythologizing of black virility” (FANI-KAYODE *apud* CHAN, 2014, não paginado).

¹⁷No original: “vulgar objectification of Africa” (FANI-KAYODE *apud* CHAN, 2014, não paginado).

¹⁸No original: “in the sense that the body serves as a site to exploring the relationship between the sexual and the spiritual, it is crucial to address the question of Fani-Kayode relationship to his Yoruba sources” (MERCER, 2016, p. 34).

Figura 5. Rotimi Fani-Kayode, “Every moment counts”, fotografia, 121 x 121,8 cm., 1989.

Figura 6. Rotimi Fani-Kayode, “The golden phallus”, fotografia, 51 x 61 cm., 1989. Fonte do autor

4. Considerações finais: êxtase e passagem

Sua obra não desenraíza erotizações sadomasoquistas, sacrificiais, do corpo masculino, que estão na origem do Cristianismo crucífero; ela até as mapeia algumas vezes, mas apondo outra carga simbólica e outro reduto para o desejo, que se direciona ao desencontro e ao desencanto. Ao não ser, ao esvanecimento, ao impossível. O momento em que a espiritualidade etérea suscitada em suas fotografias não pode ser somente atribuída ao claro e escuro, à luz e sombra, é quando Fani-Kayode tangencia simbolismos religiosos cristãos para representar sofrimento e esperança – um olhar entendendo a si mesmo, assíduo no gradual assentamento da pertença diaspórica em solo anglo-saxão. Estando pleno o entendimento, Fani-Kayode mescla a esses simbolismos as inspirações em divindades e cosmologias iorubás, para reforçar a transitividade do lugar de fala, desvinculando-se da tipificação ocidental da melhor forma: dentro dela. Mais uma vez, sua posição particular ambivalente, entre mundos, permite esse movimento, permite trazer a Nigéria ao Ocidente, sem destituí-la ou moldá-la neste ou para este: “como um africano trabalhando num meio ocidental, eu tento trazer a dimensão espiritual em minhas obras, então estes conceitos de realidade tornam-se ambíguos e abertos à reinterpretação” (FANI-KAYODE, 1987, não paginado) (tradução nossa)¹⁹. Ao reposicionar atos e atitudes, Fani-Kayode enfrenta sua cultura material (FIG. 7) com a deferência e a interioridade de “significar atribuições de *status* ou outras associações na estrutura social” (ARGENTI, 1992, p. 198) (tradução nossa)²⁰, formatadas através da pertença, pouco contaminadas por – ou mesmo resistentes a – taxonomias externas com as quais convive cotidianamente na diáspora.

É Exu que preside, não devemos esquecer-lo. É ele o senhor da artimanha e das encruzilhadas, alterando por vezes a sinalização nos caminhos para nos desorientar. Está presente em todas as mascaradas (hoje em dia, por vezes, designadas por Carnaval, uma despedida da carne durante o período de jejum), exibindo o seu falo, num momento, e contorcendo-se no seguinte como se fosse dar à luz. Zomba de nós, tal como nós zombamos de nós mesmos nas mascaradas. Mas, enquanto que a nossa chacota é alegre, a de Exu é potencialmente sinistra. No Haiti, ele é conhecido e temido como o Barão Samedi... E agora receamos que, influenciadas pela maldade de Exu, as nossas crianças envolvidas nesse ritual tenham um nascimento difícil ou nasçam com deficiências. Talvez sejam abiku – nascidas para morrer. Talvez voltem em breve para junto dos seus amigos no mundo dos espíritos, para junto daqueles que não conseguiram esquecer. Encontramo-las na bolsa amniótica ou no cordão umbilical enrolado à volta do seu pescoço ou do seu pulso. Assistimos à sua luta pela sobrevivência face a forças superiores. O

falo de Exu penetra no cérebro como se este fosse um orifício anal. Dá à luz, através de uma corrente pendente do seu próprio reto. É este o teor dos seus gracejos. São estas as imagens que agora oferecem a Exu, a divindade que preside atualmente. Talvez o renascimento se dê através dele (FANI-KAYODE *apud* SMITH; LOVE, 1988, não paginado) (tradução nossa).²¹

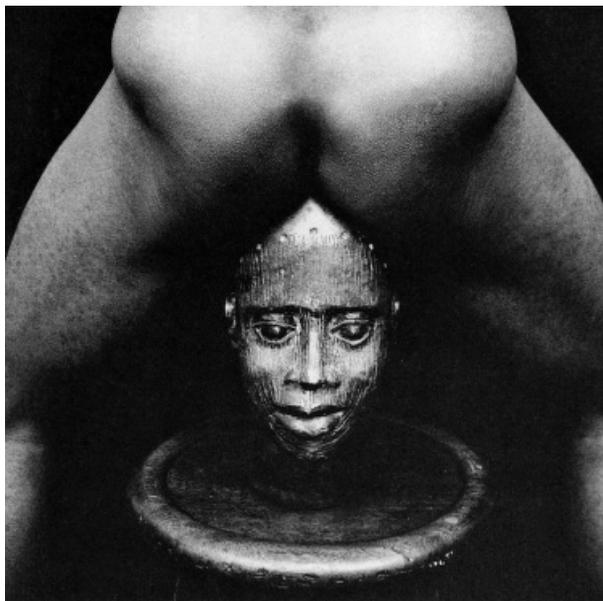


Figura 7. Rotimi Fani-Kayode, “Bronze head”, fotografia, 25,9 x 25,1 cm., 1987. Fonte do autor.

O drama de sua vida muito encurtada pela Aids, na catástrofe daquele extremo da pandemia e na fissura entre biopolítica e necropolítica, é também um nascer para morrer, com um intervalo entre um e outro hábil para, como Exu, abrir passagens, espacializar sucessões. O êxtase da obra de Fani-Kayode encruza dogmas de fé e de humanidade: vias do espiritual a vias do corporal, e vice-versa. Inaugura uma confluência para a qual depois poderão assomar novas gerações de artistas que circuitam réguas semelhantes de corpo imanente, alteio negro e equanimidade na arte, no exemplo recente da fotografia do estadunidense John Edmonds, que lhe parabeniza e referencia para si mesmo na negociação entre pessoal, político e espiritual. “Mesmo sem pretender idealizar a questão da relação

²¹No original: “Esu presides here, because we should not forget him. He is the Trickster, the Lord of the Crossroads, sometimes changing the signposts to lead us astray. At every masquerade (which is now sometimes called Carnival, a farewell to flesh for the period of fasting) he is present, showing off his phallus one minute and crouching as though to give birth the next. He mocks us as we mock ourselves in masquerade. But while our mockery is joyful, his is potentially sinister. In Haiti he is known and feared as Baron Samedi... And now we fear that under the influence of Esu's mischief our masquerade children will have a difficult birth or will be born sickly. Perhaps they are abiku – born to die. They may soon return to their friends in the spirit world, those whom they cannot forget. We see them here beneath the caul of the amniotic sac or with the umbilical cord around their neck or wrist. We see their struggle for survival in the face of great forces. Esu's phallus enters the brain as if it were an asshole. He drags birth from the womb by means of a chain gangling from his own rectum. These are examples of his 'little jokes'. These images are offered now to Esu because he presides here. It is perhaps through him that rebirth will occur” (FANI-KAYODE *apud* SMITH; LOVE, 1988, não paginado).

complexa de Fani-Kayode com as suas origens iorubá, podemos apreciar o modo como seus ‘traços de êxtase’ abrem um portal dentro do mistério universal da ligação indissociável entre sexo e morte” (MERCER, 2016, p. 46) (tradução nossa)²², celebrando a homossexualidade negra ao mesmo tempo que retrata a sua perseguição (FIG. 8), que se triangula: perseguição à homossexualidade, perseguição à negritude e, próximo ao fim, perseguição à enfermidade. Nos três casos, é a busca de fontes de renovação que conduz ao erótico. Nos três casos, encontra-se a morte como consequência, mas uma morte que Fani-Kayode trabalha respeitosamente, dentro da imageria visual, da iconografia e da espiritualidade iorubá, pensando a esperança de um renascimento, corporizado na memória de sua vida e na sua obra, e evocado no orixá das passagens, onde acercam-se os territórios, onde cruzam-se os caminhos e encontram-se os caminhantes.

■ 81



Figura 8. Rotimi Fani-Kayode, obras da série “Abiku, born to die”, fotografias, 29 x 29 cm. (esq.), 39 x 39 cm. (dir.), 1988. Fonte do autor.

Referências

AKPOMUVIE, Orhioghene Benedict. Art, religion and symbolic beliefs in traditional african context: a case for sculpture. **Review of history and political science** – journal of American research institute for policy development, Madson, V. 1, N. 1, jun. 2013. ISSN: 2333-5726.

APEL, Dora. **Imagery of lynching**: black men, white woman, and the mob. New Brunswick Rutgers University Press, 2004.

ARGENTI, Nicolas. African aesthetics: moving to see the mask. **JASO** – Journal of Anthropological Society of Oxford. Oxford, V. 23, N. 3, p. 197-215, 1992. ISSN: 0044-8370.

²²No original: “without seeking to romanticize the issue of Fani-Kayode's complex relationship to his Yoruba origins, we can appreciate how his chosen ‘techniques of ecstasy’ open a portal into the universal mystery of indissociable connection of sex and death” (MERCER, 2016, p. 46).

CHAN, Michele. A life between worlds the photography of Rotimi Fani-Kayode – in pictures. **ArtRadar**. Disponível em: <<http://artrarjournal.com/2014/09/19/a-life-between-worlds-the-photography-of-rotimi-fani-kayode-in-pictures/>>. Acessado em 14 set. 2019.

DOY, Gen. **Black visual cultures: modernity and postmodernity**. Londres I. B. Tauris Publishers, 2000.

FANI-KAYODE, Rotimi. Abiku – born to die. In: SMITH, Kate; LOVE, Kate (Eds.). **The invisible man** [catálogo]. Londres: Goldsmiths Gallery, 1988.

_____. **Black male / white male**. Londres: GMP, 1988.

_____; SEALY, Marc. **Communion: Rotimi Fani-Kayode, 1955-1989**. Nova Iorque: Impressions, 1995.

_____. Traces of Ecstasy. In: **Writing in relation** – interviews, essays and dialogues about art. Londres, 1987. Disponível em: <<https://writinginrelation.wordpress.com/2014/10/06/rotimi-fani-kayode-1955-1989-traces-of-ecstasy>>. Acessado em: 07 maio 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

82 ■

KJELLÉN, Johan Rudolf. **Grundriss zu einem system der politik**. Leipzig: Rudolf Leipzig Hirtel, 1920.

JEGEDE, Dele. **Visual expressivity in the art of the black diaspora - conjunctures and disjunctures**. In: SALAME, Gitti; VISONÀ, Monica Blackmun (Ed.). A companion to modern african art. Nova Jersey: Jon Wiley & Sons, 2013.
<https://doi.org/10.1002/9781118515105.ch18>

MBEMBE, Achile. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MERCER, Kobena. **Travel & see - black diaspora art practices since the 1980's**. Durham: Duke University Press Books, 2016.
<https://doi.org/10.1215/9780822374510>

SEALY, Marc. **Portfolio Rotimi Fani-Kayode** – desire in exile. Londres: Tate Modern, 2018. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-44-autumn-2018/portfolio-rotimi-fani-kayode-desire-exile-mark-sealy>>. Acessado em: 09 out. 2019.

SUMMERS, Claude (Ed.). **The queer encyclopedia of the visual arts**. Jersey City: Cleis Press, 2004.

Recebido em 17/10/2019 - Aprovado em 19/08/2020

Como citar :

Schneedorf Ferreira da Silva, J. R. (2021). Abiku, nascido para morrer: a fotografia de Rotimi Fani-Kayode. OuvirOUver, 17(1), 67-83. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-51481>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

O questionamento do irrepresentável em Jacques Rancière. A propósito de *The Disintegration Loops*, de William Basinski

OSVALDO FONTES FILHO

■ 84

Oswaldo Fontes Filho é doutor em Filosofia pela FFLCH/USP e Pós-Doutor pelo IBILCE/UNESP. Docente no Departamento de História da Arte da EFLCH/UNIFESP e em seu Programa de Pós-Graduação. É autor de *Merleau-Ponty na trama da experiência sensível* (São Paulo: Editora FAP/Unifesp, 2012), bem como de diversos artigos em revistas acadêmicas e de capítulos de livros. Tradutor no Brasil de Georges Didi-Huberman.

Afiliação: Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Depto de História da Arte/ UNIFESP-campus Guarulhos.

e-mail: osvaldo.fontes@unifesp.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4167849706894566>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2358-3902>

■ RESUMO

Em sua vasta obra, Jacques Rancière tem apontado com recorrência para modos de entendimento da noção de *representação* e suas normativas de organização do fazer, do ver e do julgar. Este texto procura esclarecer em que medida se torna possível estimar, nos registros do que Rancière denomina o “regime estético das artes”, a expressão artística de acontecimentos ditos impensáveis ou irrepresentáveis. Analisar nessa chave a obra (musical e visual) de William Basinski *The Disintegration Loops*, em torno dos atentados de 11 de setembro de 2001, permite pensar modos de inserção de uma arte não representativa no interior de um contexto de resposta afetiva à catástrofe, bem como questionar criticamente a valorização do conceito de *sublime* sobre o pano de fundo de uma suposta crise pós-moderna da representação.

■ PALAVRAS-CHAVE

irrepresentável, sublime, arte, William Basinski, Jacques Rancière

85 ■

■ ABSTRACT

In his vast work, Jacques Rancière has repeatedly pointed to ways of understanding the notion of *representation* and its rules of organization of doing, seeing and judging. This text aims to clarify possibilities of accurately estimating, in terms of what Rancière calls the “aesthetic regime of art”, the artistic expression of events considered unthinkable or unrepresentable. Analyzing in this key the (musical and visual) work of William Basinski *The Disintegration Loops*, around September 11 attacks, allows to think about ways of inserting a non-representational art within a context of affective response to catastrophic events, as well as allows to critically evaluate the concept of *sublime* on the backdrop of a supposed postmodern crisis of representation.

■ KEYWORDS

unrepresentable, sublime, art, William Basinski, Jacques Rancière

Introdução

Há um bom tempo Jacques Rancière se debruça sobre as articulações entre o fazer artístico e maneiras de sentir próprias ao que poderíamos vagamente intitular a “modernidade estética”. Ao investigar tal modernidade para além do desencantamento pós-moderno, sob o dístico do que chama o “regime estético das artes”, Rancière aponta para a identificação da arte se transferindo das maneiras de fazer ao “modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2005, p.32). Nessa perspectiva, ocorre-lhe perguntar pela eficácia estética própria a representações que referem sensíveis ditos de exceção, ou seja, que tencionam de algum modo sua expressão por não poderem ser ditos em sua presença traumática. Pois que há formas de representação que de algum modo se alicerçam num pressuposto “não dito”, ou cujo representante em algum momento é considerado fora do alcance daquele para quem se representa. Contrariamente a impedimentos dessa natureza, que forcem certa arte pós-moderna a flertar com uma dramaturgia do desencanto e do fim das utopias vanguardistas, haveria para Rancière clara improcedência do conceito de “irrepresentável” por força da enorme capacidade ficcional inerente a um regime estético das artes. Eis o que se procurará estimar a seguir.

A lembrar, de antemão, como o regime estético recoloca em causa a “duplicação mimética em proveito de uma imanência do pensamento na matéria sensível” (RANCIÈRE, 2005, p.66). O que evita, segundo Rancière, a negatividade de algumas perspectivas (aquelas de Lyotard e Agamben, dentre outras) que imputam à arte atual a missão de encenar o “abismo originário do pensamento e do desastre de seu não reconhecimento” (RANCIÈRE, 2005, p.12). Ao comentar os modos como a modernidade lidou com os impoderes da arte, Rancière evoca a noção de “arte sublime” pleiteada por Lyotard. A existência de acontecimentos que excedem o pensável clamaria por uma arte que “testemunhe o impensável em geral, o desacordo essencial entre o que nos afeta e aquilo que nosso pensamento pode dominar” (RANCIÈRE, 2012a, p.121). Avaliar a validade crítica de tal desacordo, de uma impossibilidade interna à representação, pode ser então tentado à luz de um caso simples de enxugamento mimético da expressão artística ligada a um acontecimento a princípio irrepresentável. Tomemos, pois, como exemplo a obra *The Disintegration Loops* (1982), do compositor americano de música experimental William Basinski, em torno do atentado de 11 de setembro de 2001 às torres gêmeas do World Trade Center. Com o que examinar a investida de Rancière contra o que chama o “uso inflacionista da noção de irrepresentável e da constelação de noções vizinhas: o não apresentável, o impensável, o intratável, o indesculpável” (RANCIÈRE, 2012a, p.119).

Um acaso e uma elegia musical

Em 1982, Basinski iniciou um trabalho de gravação de fragmentos de peças musicais em fitas magnéticas para um projeto que nunca se realizaria. Esses rolos de fita foram posteriormente abandonados e permaneceram armazenados por quase duas décadas em um sótão. Basinski redescobriu suas fitas em 2001, em

estado avançado de deterioração. Na tentativa de salvá-las, ele iniciou o processo de sua transferência para base digital. Contudo, Basinski não tardou a perceber que os dados musicais ali contidos estavam sendo irremediavelmente danificados. O próprio processo de preservação provocava a deterioração dos registros musicais: a melodia entrava em *looping*, em repetição de si mesma; a cada instante ela se alterava, notas desapareciam ou ganhavam tons dissonantes. Ouvir os *loops* equivalia a testemunhar uma perda, uma dissipação em poeira de óxido de ferro. O compositor rapidamente se deu conta que sua obra nunca mais seria ouvida em sua clareza original, que ela "se arruinava de uma bela maneira" (PARKS, 2012).

Enquanto Basinski afeia a perda advinda da destruição de sua composição original, as duas torres gêmeas do World Trade Center colapsavam na ilha de Manhattan, a poucos quilômetros da residência do artista. Subindo ao terraço de seu edifício, Basinski instalou sua câmera e filmou, ao som de sua nova criação musical, o entardecer sobre a *skyline* envolta em rolos de fumaça. O resultado (música e visualidade conjugadas) se mostrou surpreendentemente expressivo, apesar de consistir na destruição de um trabalho anterior de composição. Um resultado, a sublinhar, sem a intervenção do artista, que se limitou a gravar sua sonoridade em deriva. O registro desses *loops* sonoros, a documentação de sua desintegração acompanhada das filmagens daquele 11 de setembro constituiu a obra hoje conhecida como *The Disintegration Loops*, comercializado em 4 álbuns distintos (Figura 1).

87 ■



Figura 1. Capas dos quatro álbuns da série *The Disintegration Loops*, de William Basinski (2002-2003). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Disintegration_Loops.

The Disintegration Loops tornou-se rapidamente um efetivo *memento mori* tecnológico da tragédia. Basinski atribuiu mesmo uma qualidade religiosa a ritornelos sonoros que parecem desenvolver uma realidade própria ao longo do

tempo de sua execução, como que “uma realidade redentora” advinda de uma melodia que se arruinava ao mesmo tempo em que revivia em outro meio (DOROF, 2014). *The Disintegration Loops* foi assim elevado à condição de resposta oficiosa da arte aos eventos de 11 de setembro, uma resposta musical apropriada ao acontecimento por suas aparentes qualidades elegíacas. Nas palavras mesmas do artista:

com *The Disintegration Loops* surgiu um novo nível de significação que até aquele dia não existia. Filmar a última hora de luz do dia naquela noite e combiná-la com a música redundou em uma elegia. Durante as semanas e meses seguintes, vendo todos em Nova York sucumbindo a seus próprios ciclos (*loops*) de desintegração - medo, terror, comportamentos estranhos - parecia apropriado algum tipo de elegia (BASINSKI apud DOROF, 2014) (tradução nossa).

Arte e tragédia: uma relação não mimética

Muito se discorreu sobre o processo de desrealização do mundo pela torrente indistinta das imagens na contemporaneidade (Virilio e Baudrillard, dentre tantos). Rancière prefere falar de estratégias de subtração que “eliminam tudo o que possa exceder a simples ilustração redundante de significação [das imagens]” (RANCIÈRE, 2012b, p.94). Fato é que em face do 11 de setembro a imagem foi colocada “no banco dos réus, acusada de originar o crime” (MONDZAIN, 2009, p.8). No entanto, apesar de *The Disintegration Loops* ser reconhecido como uma resposta emocionalmente poderosa aos acontecimentos trágicos, não é seguro que se possa aferir algum elemento diretamente implicado em tal relação pática. Qualquer conexão da composição com o acontecimento real além do contextual é, na melhor das hipóteses, oblíqua e indireta. Não há na música de Basinski nenhuma semanticidade passível de apontar inequivocamente a um referente. Além do fato, obviamente, que seu processo de composição, se assim se pode nomear, não foi influenciado pelos acontecimentos: a gravação da desintegração em *loops* das fitas não foi motivada pelo ocorrido em 2001.

É possível, pois, assumir que a música de Basinski, por sua particular natureza acidental, bem se presta a explorar questões fundamentais sobre o potencial de mimetização de acontecimentos históricos da parte de uma arte não representativa. De imediato, pergunte-se sobre a validade de se pensar a constituição estética de *The Disintegration Loops* como uma resposta artística ao intolerável (ao impensável) mais eficiente que representações convencionais da tragédia, afeitas à explicitação da violência e da morte.

Perguntar se *The Disintegration Loops* é uma obra digna do que representa ou examinar os efeitos produzidos sobre aqueles que a recebem pode implicar, como adverte Rancière, que se parte da possibilidade de um “entreve entre representação e seu objeto”, de uma denegação que se apresentaria como “simples consequência das propriedades do objeto” (RANCIÈRE, 2012a, p.121, 122). Em outros termos, a singularidade do atentado seria impeditiva de sua representação artística, esta lhe retiraria seu “peso de existência”, como sugere o

“uso inflacionista da noção de irrepresentável” segundo a crítica de Rancière (2012a, p.119-120). O que equivaleria a assumir que, apesar de elegíaco, *The Disintegration Loops* “entrega a coisa representada a afetos de prazer, de jogo ou de distância incompatíveis com a gravidade da experiência [real]” (RANCIÈRE, 2012a, p.120). Enfim, os *loops* de Basinski alimentariam tão somente “paixões submissas aos fluxos imaginais” (MONDZAIN, 2015, p. 84).

Se para Rancière “a potência do acontecimento está, apesar de tudo, ligada à potência das palavras capazes de qualificá-lo” (RANCIÈRE, 2012b), seria então caso de indagar dos modos de qualificação do 11 de setembro pela música afásica de Basinski. De imediato, diga-se que *The Disintegration Loops* parece deslegitimar toda relação concertada entre *poiesis* e *aisthesis*, entre uma maneira de arranjar a cena (música e vídeo integrados) e a atribuição de afetos específicos à situação representativa. Isto porque, porquanto seja sempre possível questionar a “qualidade redentora” de seu ritornelo, fato é que Basinski chega aos *loops* por mero acaso. Portanto, não há ali uma relação estritamente pensada entre a palavra melódica e o visível; não há um sistema claro de contenção das significações e afetos; não há uma regulação da *mimesis*, da *poiesis* e da *aisthesis*, ou seja, do representar, do fazer e do afetar, as três atitudes do ato representativo. Somente num sistema que regule as relações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e das manifestações sensíveis se poderia falar em termos de irrepresentável (RANCIÈRE, 2012a, p.127). Ora, *The Disintegration Loops* parece se furtar à exigência de um modo de representação específico para a arte do impensável postulada por Lyotard e recusada por Rancière. A obra de Basinski se furta, igualmente, à intensificação de efeitos de modo a extasiar a imaginação preconizados pelo sentimento do sublime lyotardiano.

Agir e padecer, passividade e intransitividade

É preciso, aqui, assumir a oposição que um regime estético sugere entre as normas da ação representativa e o que Rancière chama uma “potência absoluta do *fazer* da obra” (RANCIÈRE, 2012a, p.129). Ainda que a obra moderna ostente sua “própria lei de produção e de sua autodemonsração”, Rancière lembra como a revolução estética – essa potência genérica de distribuição e de reconfiguração dos seres e das ações que se confunde por vezes com a noção de “modernidade” – conceitua a arte como uma identidade entre um agir e um padecer. O artista de gênio é “aquele que não sabe o que faz nem como faz” (RANCIÈRE, 2012a, p.129). Pois que há na arte pós-revolução estética uma “passividade radical do ser-aí sensível”, de que dá prova Basinski e seu “achado” musical. O “novo sensível” produzido por obras de não intencionalidade como *The Disintegration Loops* manifestaria uma opacidade própria, um modo de subdeterminar o sensível. Passividade da sensação pode mesmo se prestar ao tom de elegia da música de Basinski. Seus *loops* dariam prova de uma “falha” de regulação representativa – da passagem entre acontecimentos e “sentimentos, vontades e conflitos de vontade reconhecíveis e compartilháveis que propõem ao espectador, [...] entre o gozo suspensivo da ficção e o prazer atual de reconhecimento” (RANCIÈRE, 2012a, p.

126). Essa falha bem demonstra como “mostração e significação podem concordar ao infinito, que seu ponto de concordância está em toda parte e em lugar algum” (RANCIÈRE, 2012a, p.133).

Nesse sentido, é possível considerar que a linguagem que traduz uma experiência dita inumana não pode se apresentar como própria àquela experiência. O irrepresentável residiria justamente na “impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria” (RANCIÈRE, 2012a, p.137). Em *The Disintegration Loops* foi preciso uma alteração da linha melódica, ainda que involuntária, para que se configurasse uma ação artística emblemática do acontecimento. O mais acertado seria então falar de um artifício que de algum modo deixa o acontecimento em suspensão estética. Mesmo porque há ganho em renegar a noção corrente de acontecimento, como o faz Rancière. Um acontecimento não é uma ruptura em uma cadeia causal, o que sempre pressupõe uma lógica hierárquica, mas uma “alteração”, “uma reconfiguração de um campo de possíveis” (RANCIÈRE 2012a, p. 117; 119). Assim, a suspensão estética não é mais que a admissão paradoxal de uma intransitividade entre intencionalidade artística e seu efeito:

não se está mais nem no caso do entendimento que determina a sensibilidade, nem no caso da revolta anárquica da sensação contra o entendimento. Isto é imediatamente traduzível em termos políticos: está-se no caso da manifestação de uma diferença no sensível que não é assimilável nem como o excesso de uma faculdade, nem como o desregramento das faculdades entre elas (RANCIÈRE, 2012b, p. 95) (tradução nossa).

Ainda que se esteja aqui na chave de uma releitura do sublime kantiano, um conceito situado além da arte, arrisquemos a inferência: a obra de Basinski enquadra a materialidade do acontecimento sem dissipar seu enigma, sem entregá-lo à representação de suas causas (RANCIÈRE, 2012a, p.139). E ela o faz, a despeito dos depoimentos do próprio artista, sem com isso apontar de modo elegíaco a um supra-entendimento, sem fazer ver “os mecanismos íntimos que movem [os] acontecimentos”, apanágio da palavra no sistema representativo (RANCIÈRE, 2012a, p.123). Assim, o que Rancière fala a respeito do Holocausto bem poderia valer para o 11 de setembro: aquele acontecimento “não impõe nem proíbe por si mesmo nenhum meio (*moyen*) de arte”; assim como “não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar desta ou daquela maneira” (RANCIÈRE, 2012a, p.140).

Fato é que a ausência de uma relação estável entre mostração e significação, exigência do regime representativo das artes, constitui uma desregulamentação que aumenta as possibilidades de construir equivalências.

Não há mais limites intrínsecos à representação, não há mais limites para suas possibilidades. Essa ilimitação também quer dizer: não existe mais uma linguagem ou uma forma própria a um tema, qualquer que ele seja [...] A alegação do irrepresentável afirma que há coisas que só podem ser representadas num certo tipo de forma, por

um tipo de linguagem própria à excepcionalidade. Stricto sensu, esta ideia é vazia” (RANCIÈRE, 2012a, p.147).

Eficácia estética

Mas qual a real relação entre uma linguagem dos sons como *The Disintegration Loops* e qualquer contexto sociopolítico do qual ela possa reivindicar ser uma representação? É importante observar que, embora a eficácia estética de *The Disintegration Loops* dependa de sua abstração de toda descrição de atos ou emoções, ela ainda mantém, em certa medida, uma conexão com o contexto real que permitiu sua criação. É inegável que o trabalho ganha valor ao tornar explícita essa conexão com a realidade: a linha melódica, em sua languidez deliquescente, não deixa de ser metonímia da brutal desintegração da massa edificada. Os *loops* não existem no vácuo, e o efeito estético resultante da obra permanece dependente de um real episódico, fundo de seu espraio sonoro. Perguntemos: *The Disintegration Loops* seria, então, em sua natureza dilacerada, um “farrapo de semelhança, [...] ao mesmo tempo em que testemunha uma desapareição” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 167)?

Importaria, talvez, constatar se neste caso preciso a materialidade da arte (seu ritmo, seus signos, suas vibrações) é capaz de significar a potência latente da vida, sua necessidade orgânica, sem que esta lhe forneça seus gestos ou inspire cabalmente seus artifícios. Afinal, isto é o que Rancière observou ocorrer com a música na passagem da antiga intriga teatral à nova dramaturgia: abandono da adaptação de sua mímica à situação representada e aos sentimentos por ela requeridos em favor da “tradução direta da vida inscrita na música” (RANCIÈRE, 2011, p.153). Assim, no efeito involuntário obtido por Basinski pela transferência maquinica entre o analógico e o digital, talvez o que se imponha seja a ideia de medialidade como epifania de um meio sensível afeito ao entrelaçamento de suas formas de partilha. Haveria, pois, na obra de Basinski uma “unidade imediata entre a potência de um *organon* e a de um *sensorium*”, a concepção simultânea da arte e do *sensorium* que ela forma, com a consequência de uma evacuação de toda singularidade do olhar, acompanhada de uma pluralização indefinida do efeito (RANCIÈRE, 2016, p.34-35).

Sendo assim, é de se perguntar se seria conveniente pensar em termos de um afeto estético da desolação, quando o artista parece apagar sua subjetividade em favor de um olhar (e de um escutar) que repele o *páthos* humanista (RANCIÈRE, 2016, p.38). Ou seria *The Disintegration Loops* uma mera prática instrumental de registro das coisas e de mobilização das energias (RANCIÈRE, 2016, p.40)? Ao procurarmos responder, talvez seja forçoso recairmos na ideia rancieriana da arte como desespecificação. Em sua configuração pós-moderna, ela seria constituída de

zonas de neutralização onde as técnicas se indiferenciam e trocam os seus efeitos, onde os seus produtos se apresentam a uma multiplicidade de olhares e de leituras, a zonas de transferência entre modos de abordar os objetos, de funcionamento das imagens e da atribuição das significações (RANCIÈRE, 2016, p.40).

O que permitiria, no caso do fílmico mesclado ao sonoro na obra de Basinski, identificar uma medialidade que escapa tanto às teleologias da finalidade imperiosa quanto às teleologias do meio devorando o fim. Portanto, ter-se-ia ali um duplo escape: da ideia de soberania da arte e da ideia de dissolução da arte no mundo técnico (RANCIÈRE, 2016, p.40).

Crítica do irrepresentável (e do sublime)

Insista-se, agora, na realidade supostamente irrepresentável dos acontecimentos de 11 de setembro. Sabe-se como a noção rancieriana de regime estético das artes desaloja toda abstração como a resposta adequada à irrepresentabilidade. Assim, não bastaria afirmar que a linguagem que transmite uma experiência de exceção seria de alguma forma específica dessa exceção. Que uma arte pautada nos ritos do irrepresentável seria a salvaguarda da representação contra sua banalidade – mesmo porque a imensa produção visual em torno dos atentados de 11 de setembro somente subsiste no que todos reconhecem, paralisando o espectador “num terror apocalíptico e sem palavras” (MONDZAIN, 2015, p.90). Tentar desviar o olhar constituiria uma maneira de construir um olhar mais significativo? A operação de desautorização do olhar consensual de certo modo explica iniciativas imagéticas como *September* (2005) de Gerhard Richter ou *Jpeg ny02* (2006) de Thomas Ruff, em torno do mesmo motivo. Mas desviar o olhar do demasiado visto, e portanto pacificado, não arriscaria deslocar a arte da instância do político (pela revogação da organização hierárquica dos signos) para um incerto sentimento do sublime (por fidelidade a uma “dívida primeira” do pensamento)? A lógica do irrepresentável, lembra Rancière, na verdade, não se sustenta senão afirmando seu contrário.

A exigência ética de que exista uma arte própria à experiência excepcional obriga a alimentar as formas de inteligibilidade dialética contra as quais se pretende assegurar os direitos do irrepresentável. Para alegar um irrepresentável da arte, que esteja à altura de um impensável do acontecimento, é preciso ter tornado esse impensável em inteiramente pensável, inteiramente necessário segundo o pensamento. A lógica do irrepresentável só se sustenta numa hipérbole que afinal a destrói (RANCIÈRE, 2012a, p. 148).

Mesmo a indeterminação, sustenta Rancière, “na realidade, é uma sobredeterminação: o que vem no lugar da representação, na verdade, é a inscrição de sua primeira condição, o rastro exposto do Outro que a habita” (RANCIÈRE, 2012a, p.143). Em outras palavras, uma arte que se recusa a falar enquanto fala talvez esteja dizendo tão somente que não consegue deixar em silêncio um transcendente que a autoriza (quer o incomensurável quer a inteligibilidade plena). Ora, essa concepção do sublime não faz mais que confirmar os postulados da representação. Por três meios: primeiro, pela correspondência entre forma e conteúdo nos modos da incomensurabilidade entre a experiência e sua representação. Segundo, pela assumida inteligibilidade plena da experiência humana. Terceiro, pela correspondência entre a inteligibilidade dos eventos e a

“razão formativa da arte”. Qualquer contrafação de tais postulados solicita, inexoravelmente, o quesito do estatuto político da arte e sua questão-fetice: a representação do horror leva à compaixão? “A lógica da mimese consiste em conferir à obra de arte o poder dos efeitos que é suposto provocar no comportamento do espectador” (RANCIÈRE, 2010a, p. 136)?

Evidentemente, não havendo esse *continuum* entre percepção estética e ação ética, uma saída seria elaborar uma arte que assume seu lugar no mundo real, transformando a vida cotidiana em arte. O que aponta uma vez mais para o problema da eficácia política da arte, mas, como argumenta Rancière, descarta-se com isso arte e política no mesmo golpe, “fundindo-as ao enquadrar a comunidade como obra de arte” (RANCIÈRE, 2010a, p. 136-137). Na arte contemporânea, invariavelmente isso se torna um disfarce para a antirrepresentação, como adverte Rancière. De certa maneira, o que está em jogo, por exemplo nos antimonumentos contemporâneos (em Jochen Gerz e em Anselm Kiefer por exemplo), não são questões de irrepresentabilidade, um dado adquirido, mas a busca por uma arte que se situe além da representação. Isso assume a forma de uma suspeita sobre o meio, sem dúvida porque a superabundância de imagens as torna não apenas banais, mas também proíbe o ato crítico de suplantar uma imagem falsa com a própria realidade. As iniciativas contemporâneas de uma arte menos panfletária tentam interromper essa corrida na qual imagens são substituídas por outras imagens. Elas permanecem forçosamente propondo imagens de transitividade.

Por outro lado, a arte parece adquirir capacidade de comentar ou criticar o real precisamente quando se mantém numa relação paradoxal com a vida: “a arte não se torna crítica ou política ao ‘ir além de si mesma’ ou ‘se afastar de si’ e intervir no ‘mundo real’. Não existe um ‘mundo real’ que funcione como o exterior da arte” (RANCIÈRE, 2010b, p. 128). Mesmo uma arte abstrata está de algum modo implicada no real. Sua autonomia é, na verdade, uma “dupla heteronomia”, de pertença e de autonomia. De todo modo, o contexto sociopolítico é incontornável. Assim, pelo fato de assertivamente derivar do mundo, a falta eventual na arte de um conteúdo mimético - e, portanto, de assento numa separação semântica do real - levanta a questão de como é possível definir nesses casos sua relação de significação. No caso de *The Disintegration Loops*, onde se vê uma função não estritamente dêitica da imagem, é forçoso jogar a relação entre arte e a vida no registro do estético. É nesse sentido que da obra de Basinski pode-se dizer que ela se envolve esteticamente com os acontecimentos de 11 de setembro na medida em que convida a uma relação com o real sem efeito pré-determinado.

A consequência mais evidente desse desengajamento que *The Disintegration Loops* parece assumir é a ausência de função pedagógica para a expressão. Com sua supressão de qualquer significação externa, a obra de Basinski não pertence ao que Rancière identifica como o “regime representativo das artes”, mas a um modo de arte em que as obras “não dão lições nem têm nenhum destino” (RANCIÈRE, 2012b, p. 173). Como tal, porquanto se poderia argumentar que *The Disintegration Loops* tem uma função alegórica - suas propriedades estéticas são tenazmente alegóricas sobre os eventos de 11 de setembro -, não é a partir daí que a obra garante sua eficácia. Se respondêssemos à obra de Basinski como se ela pudesse “nos dizer” algo sobre os atentados tornaríamos redundante seu valor

como arte. Ao contrário, devemos encontrar esse valor em seus próprios termos, na função estética da música. A implicação aqui é que o simbolismo do que realmente ocorreu em 11 de setembro já está claro para nós, e que não precisamos de uma obra de arte alegórica para articular isso para nós. Qualquer análise dos acontecimentos deve levar em conta que as torres gêmeas do World Trade Center foram atacadas para explorar suas propriedades simbólicas, e não apenas o que elas são em si mesmas. O simbolismo e a significação dos atentados são, assim, auto-articulados: o acontecimento não precisa de nenhum agente estranho (como uma obra de arte) para expressar suas implicações. Como Rancière afirma, de modo a relativizar o juízo apressado a respeito de uma “ruptura simbólica”:

que as torres de quatrocentos metros de altura que ostentavam o nome do centro financeiro mundial fossem um símbolo da arrogância humana em geral e do desejo de uma nação de dominar o mundo em particular, e que sua destruição alegorize apropriadamente a vaidade dessa ganância e da fragilidade dessa hegemonia - essa claramente não é uma descoberta importante (RANCIÈRE, 2010c, p. 97) (tradução nossa).

■ 94

Os eventos de 11 de setembro não ensejam um golpe na ordem simbólica existente, da qual o próprio evento é constituído: os eventos não articulam um significado além daquele contido na imanência do próprio evento. A leitura segundo a qual o “evento simbólico” de uma obra de arte é necessária para iluminar o simbolismo atacado inerente à destruição do World Trade Center é, portanto, redundante. Razão porque Rancière observa que:

um evento simbólico é o nome de qualquer evento que atinja o regime de relações existente entre o simbólico e o real. É um evento que os modos de simbolização existentes são incapazes de apreender e, portanto, revelam uma fissura na relação do real com o simbólico (RANCIÈRE, 2010c, p. 97) (tradução nossa).

Se esse é realmente o caso, é ilógico supor que a arte - posta falsamente como separada da realidade - possa desempenhar um papel na articulação (ou mesmo limitação) dessa “fissura”. Quando as coordenadas do real em si estão sendo reformuladas após essa ruptura simbólica, não é razoável criar um espaço para a arte no qual fornece uma representação adequada dessa compreensão (instável) do real. Qualquer pretensão ao real contida em qualquer obra de arte mimética é totalmente irrelevante quando o real em si está sendo reconfigurado (ou pelo menos a sua percepção). É nesse sentido que qualquer modelo pedagógico possível de uma obra como *The Disintegration Loops* pode ser descartado como irrelevante para se entender sua real função estética. Mesmo porque, como explica Rancière, o 11 de setembro não marcou nenhuma ruptura na ordem simbólica; apenas ratificou uma forma dominante de simbolizar o Mesmo e o Outro.

A característica mais distintiva dessa simbolização é o eclipse da

política; é o eclipse de uma identidade que inclui a alteridade, uma identidade constituída pelo tornar polêmico o comum. Enquanto poderes religiosos e étnicos sujeitam essa identidade a uma negação radical, estados consensuais a ocultam por dentro. Essa simbolização também implica uma crescente indeterminação jurídica, na qual os fatos são identificados pela via direta de consenso ou indireta do consenso humanitário e da guerra contra o terrorismo. Uma simbolização jurídico-política está sendo lentamente substituída por uma simbolização ético-policial da vida das chamadas comunidades democráticas e suas relações com um mundo separado, identificado como o reino exclusivo dos poderes étnicos e fundamentalistas. Por um lado, o mundo do Bem: o consenso que elimina a disputa política pela feliz harmonização de direito e fato, de modos de ser e de valores. Por outro lado, o mundo do Mal em que, ao contrário, o mal é infinito e só pode ser representado através de uma guerra até a morte. Se uma ruptura simbólica ocorreu, ela já havia sido realizada. Querer datá-la pelo 11 de setembro é, em última análise, uma maneira de eliminar toda reflexão política sobre as práticas dos estados ocidentais e de reforçar o cenário da guerra infinita da civilização contra o terrorismo, do Bem contra o Mal. (RANCIÈRE, 2010c, p. 104) (tradução nossa).

95 ■

Em relação à função social e política da arte, a perspectiva rancieriana pontua que a arte não se mostra política por força das mensagens e sentimentos que transmite sobre o estado do mundo. Tampouco é política pelo modo como escolhe representar as estruturas da sociedade, ou os grupos sociais, seus conflitos ou identidades. É política por força da distância que introduz em toda mediação representativa e em toda imediatez ética. A incomensurabilidade entre a experiência e sua representação existe apenas do lado da experiência, porque na situação contemporânea os meios de representação excedem em muito qualquer experiência, mesmo a mais extrema. A posição que afirma que qualquer experiência pode ser expressa em palavras nega qualquer resistência da matéria a sua configuração. Razão porque o “novo sensível” de que trata Rancière em referência à modernidade estética constitui mecanismo de transferências não regradas entre os diversos suportes de expressão. A superfície sensível (de expressão) mostra-se uma interface onde desaparece todo intervalo entre a imagem, o texto e a nota musical, que passam a funcionar na modernidade como signos equivalentes entre as formas da arte e as formas materiais da vida (RANCIÈRE, 2012a, p.110). Assim, ela não pode testemunhar o irrepresentável, ser garantidora da sublimidade da arte contemporânea e proteger de sua transformação em mercadoria. Ela não é mais a guardiã ética das identidades e da impossibilidade de sua comunicação. Ao contrário, ela é o lugar onde a representação culmina, um lugar de indistinção/indeterminação estética que coloca entre parênteses todas as hierarquias e limites que separam as artes, as identidades, os sentidos e os sentimentos.

Nesse sentido, a “cena da distância sublime” e seus continuados

pronunciamentos a respeito do “irrepresentável/intratável/irrecobrável” (RANCIÈRE, 2005, p.43) pode bem ter como contracena a obra de Basinski. Mesmo porque é possível que a representação do trauma, intermediada por dispositivos técnicos possua uma margem maior de indeterminação. Esse talvez seja o caso de *The Disintegration Loops*. Haveria uma margem de indeterminação permitindo que esse objeto musical rompa seu isolamento como experimentação musical. Seja como for, uma arte oposta à ordem representativa não é uma arte que já não representa, mas uma arte “que já não está limitada nem pela escolha dos representáveis, nem pela dos meios de representar” (RANCIÈRE, 2004, p. 166). Nada é por natureza irrepresentável em face do grande “entrelaçamento igualitário das imagens e dos signos” na interface herdada da revolução estética.

Reivindicações de irrepresentabilidade sempre acompanham questões relativas à relação entre uma ética da produção e circulação de imagens e os limites da arte para retratar o que está fora da experiência comum. Nesse tocante, Rancière se diferencia de autores que diagnosticam na contemporaneidade um destino trágico da modernidade e dos ideais vanguardistas. No campo da arte, que aqui nos reteve particularmente, e segundo o diagnóstico de Rancière, o presente pós-utópico da estética parece impor uma “virada ética” representada pela arte relacional e pela arte do sublime: de um lado, os que atribuem à arte a tarefa de reparar o “elo social”; do outro os que a votam ao testemunho interminável da catástrofe (CACHOPO, 2013, p.40). Não nos debruçaremos aqui sobre a crítica de Rancière à conceitualização do sublime proposta por Lyotard – uma “relação frouxa do visível com o dizível” (RANCIÈRE, 2012a, p. 143) e a atestação do “impensável do primeiro choque” (LOCK FARINA, 2017, p.405). Reconheçamos ao menos a validade da leitura rancieriana que vê no irrepresentável uma resposta frágil às solicitações contemporâneas por uma indeterminação, ou seja, pela processualidade de abertura de um espaço dos possíveis, de releitura das histórias, “deixando ao espectador sua parte” (RANCIÈRE, 2012b, p.88). Será isso, ao preço, quiçá, de certa absolutização da categoria de “dissenso” de que padece hoje o pensamento de Rancière. Mas esta é uma outra história.

Conclusão

Vimos que para Rancière uma arte oposta à ordem representativa não é uma arte que já não representa, mas uma arte “que já não está limitada nem pela escolha dos representáveis, nem pela dos meios de representar” (RANCIÈRE, 2004, p. 166). Mas se nada é por natureza irrepresentável, e quanto à ideia de um tempo cindido em dois por um acontecimento decisivo (RANCIÈRE, 2004, p. 168)? Reportada ao 11 de setembro, essa ideia de um tempo de pontuação da sensibilidade perpetua a radicalidade moderna e sua concepção catastrofista de arte, bem como a neutralização da política no contexto de uma virada ética. É contra essa concepção simultaneamente teleológica e catastrofista da história que vimos como Rancière procura pensar a arte (e a política) no seio – e em confronto – com o nosso tempo.

Procuramos, aqui, à luz de um trabalho de simbolização constitutivo quiçá de um “outro comum” (RANCIÈRE, 2012b, p.123), avaliar o alcance crítico de

alguns diagnósticos encaminhados pelo pensamento revisionista de Rancière relativo às “invenções destinadas a fazer entrar no enquadramento representativo o que nele não cabia” (RANCIÈRE, 2012a, p. 127). Por força do que se constatou, talvez se devesse por fim concluir: *The Disintegration Loops* seria uma dessas “besteiras da arte” que equivalem a uma decisão de não produzir sentidos e interpretações, por estratégia de contraposição à besteira maior, qual seja, aquela do consenso (RANCIÈRE, 2012b, p.79).

Referências

BASINSKI, William. Capas dos quatro álbuns da série *The Disintegration Loops*, 2002-2003. Fonte: fotografia disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Disintegration_Loops> Acesso: 20 abril 2020.

CACHOPO, João Pedro. “Momentos estéticos: Rancière e a política da arte”. **AISTHE**, vol. VII, nº 11, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in spite of all**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

DOROF, Jakob, “William Basinski: Interview”. **Tiny Mix Tapes**, 2014. Disponível em <<https://www.tinymixtapes.com/features/william-basinski>>. Acesso: 23 abril 2020.

LOCK FARINA, Diego. “O uso inflacionista da noção de irrepresentável segundo Jacques Rancière: considerações sobre a categoria do realismo moderno”. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n.º 54, outubro de 2017, p. 392-408.

MONDZAIN, Marie-José. **Homo Spectator. Ver, Fazer Ver**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
_____. **A imagem pode matar?**. Lisboa: Nova Vega, 2009.

PARKS, Andrew. “Interview: William Basinski”. **Self-Titled**, 2012. Disponível em <<http://www.self-titledmag.com/the-self-titled-interview-william-basinski/>>. Acesso: 23 abril 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. “Se o irrepresentável existe”. In: **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a, p.119-149.

_____. **Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art**. Paris: Galilée, 2011.

_____. **La méthode de l’égalité**. Paris : Bayard Culture, 2012 b.

_____. **Malaise dans l’esthétique**. Paris: Galilée, 2004.

_____. “O que ‘medium’ pode querer dizer: o exemplo da fotografia”. Trad. Pedro Lapa.

Médium/pós-medium oscilações na arte contemporânea, nº 4, 2016..

_____. “The Paradoxes of Political Art”. In: **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. Ed. e trad. Steven Corcoran. London: Bloomsbury, 2010a, p.134-151.

_____. “The Aesthetic Revolution and its Outcomes”. In: **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. London: Continuum, 2010b, p. 115-133.

_____. “September 11 and Afterwards: A Rupture in the Symbolic Order?”. In: **Dissensus:**

On Politics and Aesthetics. London: Continuum, 2010c, p. 97-111.

_____. "Aesthetics as Politics". In: **Aesthetics and its Discontents**, trans. by Steven Corcoran. Cambridge: Polity Press, 2009, p. 19-44.

O texto foi recebido em 11/05/2020, foi aprovado em 22/03/2021.

Como citar:

FONTES FILHO, O. (2020). O questionamento do irrepresentável em Jacques Rancière. A propósito de The Disintegration Loops, de William Basinski. *OuvirOUver*, 17(1), 84-98. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-54655>

A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Brasilidade na música de Almeida Prado

INGRID BARANCOSKI

■ 99

Afiliação: Instituto Villa-Lobos e Programa de Pós-graduação em Música da UNIRIO

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3129278157919079>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6904-9924>

Docente do Instituto Villa-Lobos e do Programa de Pós-graduação em Música da UNIRIO. Tem ocupado posição de destaque no cenário da música contemporânea no Brasil. Seu repertório abrange todos os períodos estilísticos, de Scarlatti a Boulez, com especial interesse para a música do nosso tempo. Em seus programas de concerto frequentemente coloca lado a lado obras da música contemporânea brasileira e da música contemporânea universal, demonstrando contrastes, influências e paralelos de linguagem musical. Já foi responsável pela estreia mundial de mais de 35 obras, sendo várias dedicadas a ela por renomados compositores brasileiros como Almeida Prado, Ricardo Tacuchian, Roberto Victorio e Orlando Alves. Regularmente ministra máster classes em festivais e instituições brasileiras e estrangeiras. Concluiu Doutorado pela Universidade do Arizona (USA) e cumpriu também estágio de pós-doutorado na Universidade de Southampton (Inglaterra). Tem artigos publicados em vários periódicos especializados como *Opus*, *Música em perspectiva*, *Debates*, *PerMusi* e *Claves*.

■ RESUMO

O artigo trata de questões de brasilidade na música de Almeida Prado, demonstrando esta presença em toda a sua trajetória, i.e., além do período conhecido como sua fase nacionalista entre 1960 e 1964. Discorro sobre os eventos e transformações na carreira do compositor no início da década de 1960, e amplio para as demais fases da sua trajetória. Comento suas posições estéticas, suas atuações em relação à música brasileira, e exemplifico com obras de diversos períodos e instrumentações. Utilizo citações de textos do próprio compositor, como cartas e entrevistas publicadas, e também texto de crítica da década de 1970.

■ PALAVRAS-CHAVE

Identidade nacional, música brasileira, música contemporânea, Almeida Prado.

■ ABSTRACT

This article deals with the subject of Brazilian identity in the music by Almeida Prado, demonstrating its presence in all his career, beyond the period known as nationalistic, 1960 through 1964. I discuss on significant events in the early 1960s, and also expand toward the other periods of his career. I comment his aesthetical positions, his activities in relation to Brazilian music, and I give examples of works of different periods. I use citations from texts by the composer, such as letters and interviews, and also an excerpt of a review published in the 1970s.

100 ■

■ KEYWORDS

National identity, Brazilian music, contemporary music, Almeida Prado.

“O carnaval foi uma festa! (...) dancei muito. (...) Sou brasileiro de verdade, pois os ritmos estão na minha pele. É irresistível para mim. Todo mundo dança, ficamos contentes como crianças” (ALMEIDA PRADO, 1974d, tradução nossa)¹. Esta citação (de uma carta para Nadia Boulanger (1887-1979), com quem Almeida Prado (1943-2010) estudou em Paris), se não fosse mencionado seu autor, provavelmente seria atribuída a compositores mais conhecidos como nacionalistas e não à Almeida Prado, cujo nome remete principalmente às ressonâncias etéreas e vanguardistas da série das 18 *Cartas Celestes* (para diversas formações, a maioria para piano solo, 1974-2010).

Nos inúmeros trabalhos sobre a música de Almeida Prado (1943-2010), uma citação recorrente é a afirmação do próprio compositor organizando a evolução estilística de sua linguagem em seis fases distintas, registrada em entrevista a Hilderaldo Grosso. Nesta periodização, os anos de 1960 a 1964 são caracterizados como fase nacionalista, sob influência de seus estudos com Camargo Guarnieri (1907-1993). Seguem-se outras cinco: (1) de 1965 a 1969: fase autodidata, com obras de atonalismo livre, (2) de 1969 a 1973: o período de estudos na Europa com Olivier Messiaen (1908-1992) e Nadia Boulanger, (3) de 1973 a 1983: fase de desenvolvimento do transtonalismo e tematismo inspirado em ecologia, astrologia e elementos afro-brasileiros, (4) de 1983 a 1993: período pós-moderno e eclético, e (5) e a partir de 1994, o último período caracterizado por simplicidade, obras concisas e atonalismo livre (apud GROSSO, 1997). Esta classificação nos esclarece sobre a trajetória de Almeida Prado, mas deve ser entendida como orientações estéticas gerais, i.e., num desenvolvimento contínuo sem exclusão de ideias anteriores ou mesmo adesão radical a ferramentas composicionais ou movimentos estéticos em períodos específicos. Com seu amadurecimento esta flexibilidade se acentua, e segundo Lacerda, “a partir dos anos 80, Almeida Prado redefine-se estilisticamente a todo momento” (LACERDA, 2006: 24).

Sendo assim, embora a primeira fase denominada nacionalista seja aparentemente limitada aos anos 1960 a 1964, isto não implica no abandono posterior da brasilidade em sua linguagem. Ao contrário, Almeida Prado sempre se intitulou “compositor brasileiro”. Durante seus estudos na Europa, não deixou de assim colocar-se perante seus mestres franceses, como observamos em correspondência para Nadia Boulanger, em 31 de agosto de 1970:

Aprendo tanto com a senhora! A harmonia, que para mim é tão importante, como me faz bem. Como dá coerência ao meu trabalho, na busca de uma clareza e um rigor tão necessários a toda esta explosão sul-americana e brasileira que trago no meu coração. (ALMEIDA PRADO, 1970a, tradução nossa)².

Não se pode negar que há transformações importantes na trajetória de Almeida Prado na década de 1960. Com 20 anos de idade, o jovem e promissor

¹No original: Le carnaval est passé comme une folie (...) j'ai dansé tellement. (...) Je suis vraiment Brésilien, car les rythmes sont dans ma peau. C'est irresistible. Tout le monde danse, on est content, comme des enfants (ALMEIDA PRADO, 1974d).

²No original: J'appris tant de vous! L'Harmonie, que pour moi est si important, comme m'a fait de bien. Comme me donne métier a mon travail, a chercher une clarté et un rigueur si nécessaire a toute ce explosion sudaméricaine et Brésilienne que j'ai dans mon coeur (ALMEIDA PRADO, 1970a).

compositor já tinha mais de 30 obras escritas para piano solo, além de várias canções para canto e piano³. O uso de temas folclóricos e a estruturação em tema e variações permeiam grande parte desta produção inicial. Na verdade, isto fazia parte do treinamento pelo qual passavam os alunos de Guarneri, como nos conta Almeida Prado:

Comecei a desenvolver com Guarneri um trabalho metódico de aprendizado que consistia em fazer variações ao piano mediante um tema folclórico, invenções a duas vozes com temas folclóricos e peças corais ou vocais (ABM, 2-3).

Fui tendo essa evolução a partir da conscientização de aspectos melódicos e rítmicos da música brasileira, da filosofia genial de Mário de Andrade, cujo maior discípulo foi Camargo Guarneri (ABM, 2001: 4).

Segundo o entendimento de outros alunos de Guarneri da mesma época (como Sérgio Vasconcelos Corrêa, Antonio Ribeiro, Achille Pichi, Julio Cesar Figueiredo), Guarneri não impunha orientações nacionalistas aos seus alunos de composição, e inclusive permitia certa liberdade de linguagem (KOBAYASHI apud FRUNGILLO, 2014). Mas para Almeida Prado, avesso a posições que lhe parecessem radicais tolhendo sua liberdade de expressão de alguma forma, a percepção era outra. Cultivava um anseio em conhecer outras linguagens além do nacionalismo brasileiro, o que vinha causando divergências com Guarneri. Para ele, elementos nacionalistas estavam presentes entre os seus muitos interesses, e poderiam ser transformados e combinados com outras linguagens.

Uma das principais obras desta época, e que desencadeou mudanças, é “Variações sobre tema do Rio Grande do Norte” para piano e orquestra (1963). Foi uma proposta de Guarneri, para marcar a formatura em piano do seu aluno no Conservatório de Música de Santos: uma obra em que o próprio compositor seria o solista, e Guarneri o regente (ABM, 2001)⁴. Este é o primeiro de nove títulos que Almeida Prado comporia para piano e orquestra⁵. Ele nos conta sobre a composição da obra:

Ele [Camargo Guarneri] sugeriu que [eu] fizesse variações sobre um

³Entre os títulos para piano estão “IX Prelúdios de Santos” (1957), “Fantasia litorânea” (1958), “Variações sobre o tema folclórico ‘Onde vais, Helena’” (1960), “VIII Variações para piano sobre tema folclórico” (1961), “5 peças brasileiras à maneira de Camargo Guarneri” (1962), “XIV Variações para piano sobre tema afro-brasileiro” (1962), e “VIII variações sobre um tema do Rio Grande do Norte” (1963) (que não deve ser confundida com a obra Variações sobre tema do Rio Grande do Norte para piano e orquestra, onde é utilizado um outro tema, e que comento mais a frente), além de vários estudos e invenções; entre as canções cito “Modinha No. 1 – A saudade é matadoura” (1961), “Trem de Ferro” (1961), “3 canções folclóricas” (1962) e “3 canções folclóricas paulistas” (1962) (PEIXOTO, 2016).

⁴Almeida Prado foi também o solista da estreia de outras duas obras suas: em 1976 “Aurora” (1975) com a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo e regência de Eleazar de Carvalho, e em 1980 “Exoflora” (1974) com a Orquestra da Radio de Colonia e regência de Pietr Bastianelli.

⁵Entre as demais obras para esta formação estão: “Variações concertantes” (1969), “Exoflora” (1974), “Aurora” (1975), “Concerto No. 1 para piano e orquestra” (1983), “Concerto Fribourgeois” piano e orquestra de cordas (1985), “Alegoria à música concerto barroco em dó menor em 3 movimentos” (2005), “Gravuras sonoras a D. João VI” (2007), “Salmo da selva” para piano e orquestra (s.d.). Solos vocais são também muito presentes nas obras orquestrais de Almeida Prado, além de solos de violino, violão, órgão, oboé, clarineta, fagote, cravo, acordeão francês, vibrafone e xilofone (PEIXOTO, 2016).

tema e escolhi um do livro do Mario que é muito bonito. Eu havia feito harmonizações sobre ré maior modal, com o dó natural, para cordas e depois entrava o piano. O Guarneri sugeriu que eu colocasse os violinos em ré sustenido, e o tema em ré maior (...) ele me empurrando para inovar! “Faz um cluster aqui”, ele dizia, “faz o piano entrar em um contraponto que não tenha nada a ver”. (...) Acho que já estava tão ousado que comecei a cadência com uma série de doze notas, fazia o retrógrado, tentativa serial interessante até, mais bouleziana. Guarneri achou que eu tinha extrapolado demais e me mandou tirar a cadência. No ensaio, eu não fazia a série, mas no dia do concerto eu fiz! Guarneri achou um escândalo. Resolvi, então, deixar de estudar com ele (ABM, 2001: 6-7).⁶

Depois de abandonar as aulas com Guarneri, Almeida Prado passou a ter encontros informais com Gilberto Mendes (1922-2016), que representava a vanguarda brasileira da época, como conta: “Eu ia a casa dele, ele me emprestava partituras de Boulez, Stockhausen, Dallapiccola, Copland, eu ouvia os discos, ia assimilando o que havia de mais moderno” (ABM, 2001: 7). Almeida Prado passa então a experimentar com diversas ferramentas de linguagem e de estrutura, por exemplo, elementos de indeterminação musical em “Cantus mobile” para violino e piano (1966), de serialismo em “Variações sobre uma série dodecafônica” para piano solo (1968), e experimentalismo nos dois primeiros cadernos de “Momentos” para piano (1965 e 1969). Explora também combinações tímbricas diferenciadas de instrumentos como “Variações Santiago de Compostela” para clarinete, cordas, harpa e percussão (1967), e continua a desenvolver a escrita orquestral e o uso da voz, até compor a emblemática obra “Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlo Maria Araujo” para coro misto, soprano e barítono solistas e orquestra (1969). A obra foi premiada no I Festival da Guanabara, o que lhe permitiu ir para Paris estudar com Messiaen e Boulanger em 1969, lá permanecendo por quatro anos.

A sua formação inicial, voltada para o nacionalismo, sempre foi considerada importante pelo compositor. Numa entrevista em outubro de 2009, afirmou, referindo-se aos estudos com Dinorah de Carvalho, Osvaldo Lacerda e Camargo Guarneri: “Nunca desprezei essa base nacionalista porque a considero uma base de raiz, e nós temos que ter um pé no quintal de casa e outro pé no mundo” (EMESP, 2009). E é justamente esta combinação de elementos e de posições aparentemente opostas, característico da personalidade de Almeida Prado, que nos ajuda a entender sua brasilidade. Mesmo na sua escolha por orientações na França, esta atitude está presente. O jovem compositor escolheu estudar simultaneamente com dois nomes dos mais icônicos do ensino da música no século XX, mas uma combinação ousada, pois era sabido as diferenças entre Messiaen e Boulanger no cenário parisiense⁷. Do ponto de vista pedagógico, Boulanger focava numa base tradicional sólida abrangendo várias disciplinas como análise, história, percepção, harmonia e contraponto, e Messiaen ensinava composição e técnicas contemporâneas da época.

⁶Provavelmente esta divergência quanto à cadência seja o motivo de várias diferenças desta seção entre o manuscrito com a grade de orquestra e o manuscrito com a redução para dois pianos, com maior sofisticação harmônica e textural na versão para dois pianos (ALMEIDA PRADO, 1963a e 1963b).

Se era a prática de Almeida Prado combinar ideias díspares com liberdade, inclusive podendo transformá-las, a sua palheta imaginativa para combinações era múltipla. Ao longo de sua trajetória, ele desenvolveu um domínio técnico apurado que lhe permitia aludir a qualquer estilo ou linguagem. É o que se observa nas suas muitas paródias musicais, como por exemplo: “Requiem para a paz: sobre fragmentos do Requiem de Mozart” para viola e piano (1985), “Divagações oníricas, antes um tema de Johannes Brahms” para piano solo (1997), “2 Modelos de sonatinas: modelo I: Jan Krtitel Vanhal e Modelo II: Muzio Clementi” para piano solo (1997), “Partita em Bach maior” para piano solo (2000), “Divertimento – Homenagem a W. A. Mozart” para quinteto de sopros (2001), “Lembranças para piano – 5 miniaturas (1. De Gabriel Fauré – Barcarolle de Venice, 2. De Claude Debussy – Une branche de lilás, 3. De Maurice Ravel – Le belvedere à l’Amaury, 4. De Francis Montfort- Poulenc – Paris vue de Montmartre, la nuit, 5. D’Olivier Messiaen – L’oiseau du Paradis)” para piano solo (2007), “Cenas stravinskianas” para piano solo (2010). E em várias destas obras o compositor nos deixa claro como procede a estas alusões, ou seja, quais os elementos mais característicos que sintetizam um estilo ou uma linguagem. Exemplificando, podemos observar na Figura 1, logo após a terceira peça do manuscrito de “Lembranças para piano”, anotações do compositor explicitando os clichês representativos da linguagem de Ravel utilizados nesta peça.

A obra “Lembranças para piano” é reaproveitada dois anos mais tarde, e se torna a estrutura da obra orquestral “Études sur Paris – música para o filme mudo dirigido por André Sauvage em 1928”⁸ (ALMEIDA PRADO, Dedicado *in memoriam* a Olivier Messiaen e Nadia Boulanger, nesta obra o compositor busca aqui inspiração na música francesa de todos os períodos, desde Machaut (1300-1377) até Messiaen (1908-1992), passando pela música francesa urbana tocada pelo acordeão francês, temas populares como “Plaisir d’amour”, alusões à melodia do famoso tema de Can-Can da opereta “Orfeu” de Offenbach (1819-1880) e às canções de Edith Piaf, como comenta Almeida Prado: “Deixo-me influenciar pelas grandes tintas de Paris, desses grandes mestres, e não fico com medo de dizer: ‘Ah, o Almeida Prado parece Debussy’. Eu quis parecer! Então não é uma acusação, vai ser uma felicitação se alguém disser ‘mas parece Debussy’” (ALMEIDA PRADO, 2009).

Um outro exemplo interessante deste leque de nacionalidades é o ciclo de canções “Espiral” (1985), baseado em poemas de José Aristodemo Pinotti, e assim descrito pelo compositor descreve no preâmbulo: “Um buquê de aromas internacionais, estilos diversos se misturam. A unidade no pluralismo de gestos sonoros” (ALMEIDA PRADO, 1985: 2). São 10 canções curtas, cada qual aludindo a diferentes linguagens de diferentes nacionalidades, como por exemplo: (1) “Através do canal”, a primeira canção que é uma barcarola italiana, (2) “Valery”, a segunda canção com letra em inglês no estilo do jazz americano, (3) “Café de la Paix” com letra em francês e, com a indicação “*comme une vieille chanson d’Edith Piaf*” (como uma antiga canção de Edith Piaf) (ALMEIDA PRADO: 1985: 9) ou (4) a décima e

⁷Em 1934, Messiaen desapontou Nadia Boulanger, na sua condução em missa pela morte de Lili Boulanger (1893-1918), irmã de Nadia. Messiaen, que era o organista da Igreja da Trindade onde foi realizada a cerimônia, começou tocando um Coral de Bach e continuou a improvisar durante toda a missa. Ele escreveu posteriormente uma carta para Nadia se desculpando, mas mesmo assim, depois disto eles mantinham relações apenas cordiais e formais no cenário artístico parisiense (mais detalhes em SPYCKET, 1992:74).

⁸Para mais informações ver BARANCOSKI, 2014.

última canção, um tango argentino.

Palheta harmônica: 14
Alguns clichês de Maurice Ravel

1) angulosidade melódica cadência modal

2) Cadências modais

3) acordes de sétimas maiores e menores

4) Dobramento de melodia

5) Marcha harmônica

Figura 1. Almeida Prado, “Lembranças para piano – 5 miniaturas” para piano solo, pag.14.

Almeida Prado desenvolveu um entendimento muito mais amplo de brasilidade se comparado à linhagem Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. Mário preconizava a nacionalização musical a partir do folclore e do popular, sendo o folclore entendido como uma contraposição a concepções europeizadas e defendidas pelas classes dirigentes (BREUNIG, 2016). Já Almeida Prado entendia o conceito muito além do folclore e popular, evitando conotações partidárias. Amplia e flexibiliza as ideias de Mário de Andrade, sem criar conflito, como escreveu:

Eu pessoalmente recebi do Mário aquela conscientização da necessidade de fazer uma música brasileira.

Mas essa conscientização me levou a meditar no porquê de uma arte autenticamente brasileira.

Seria para mim, atualizado:

Utilização da essência do folclore, um estudo aprofundado da rítmica e melodia de todas as regiões do Brasil;

Compreender o que se passa nas outras áreas, absorver tudo que é espontâneo do povo, manifestações de alegria, tristeza, melancolia, tudo isso que se mostra em tudo que é popular. A psicologia popular;

Pesquisar a fauna, a flora, os ruídos da nossa natureza;

Conhecer as influências que sofre a nossa cultura, em todos os níveis;

O folclore urbano, a televisão, o rádio, as revistas populares de fotonovelas, as músicas comerciais, os jingles, etc (apud MARIZ, 1983: 84).

E, mesmo no final de sua carreira, faz deliberadamente alusão ao nacionalismo de Mário de Andrade numa de suas últimas obras, como escreveu em

carta endereçada a mim em 5 de abril de 2010, acompanhando cópia do manuscrito de “Cartas Celestes XVIII – o céu de Macunaíma” para piano solo (2010):

Esta Cartas Celestes coroa um ciclo de seis últimas, começadas no Rio, em 2001, a no.13, vai até a no.18.Os acordes-alfabeto-grego, são os mesmos da 13ª, somente transportados (...) Pensei em Mário de Andrade, no livro Macunaíma, pois o herói, no final, vira a Constelação de Ursa Maior! E resolvi absorver a Batucada da minha Cartilha Rítmica, para uma apoteose celeste. Não é à toa que incluí a Constelação do Índio, um interlúdio do Sol e da Lua, e a Nebulosa da Coruja, e uma ciranda em redemoinho, na galáxia inicial (...) creio que com esta fecha-se um ciclo, um belo ciclo iniciado em 1974 com a primeira (ALMEIDA PRADO, 2010a).

E um trecho de Macunaíma é utilizado como epígrafe para o último episódio: Constelação-batucada: “A Ursa maior é Macunaíma - É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra e com muita saúva. Se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu...” (ALMEIDA PRADO, 2010b, p.27). Nesta obra, ritmos e sonoridades percussivas lembram instrumentos brasileiros utilizados numa batucada (agogôs, reco-recos, surdos, cuícas) e superpõem ostinatos rítmicos a métricas variadas (Figuras 2 e 3). Estes elementos já tinham sido usados por muitos, mas Almeida Prado faz uma releitura: utiliza rítmicas assimétricas em constante mutação (Figuras 3 e 4), novos efeitos sonoros com clusters (Figura 3), e também gestos musicais acentuados dos extremos para o centro do teclado (Figura 5), aludindo à evolução do desfile com a aproximação da massa sonora - gesto sonoro que paralelamente remete ao redemoinho sugerido pela configuração da Via Láctea, também chamada de Galáxia do redemoinho, termo que intitula o primeiro episódio da obra. Além disto, intervenções melódicas aludem a evoluções acrobáticas do desfile (Figura 4).

106 ■



Figura 2. Almeida Prado, “Cartas celestes XVIII – O céu de Macunaíma” para piano solo, V. Constelação-batucada, A festa no céu, comp. 24-30.

Figura 3. Almeida Prado, “Cartas celestes XVIII – O céu de Macunaíma” para piano solo, V. Constelação-batucada, A festa no céu, comp. 85-92.

107

Figura 4. Almeida Prado, “Cartas celestes XVIII – O céu de Macunaíma” para piano solo, V. Constelação-batucada, A festa no céu, comp. 45-53.

Figura 5. Almeida Prado, “Cartas celestes XVIII – O céu de Macunaíma” para piano solo, I. Galáxia do redemoinho, comp. 12-21.

As conotações a elementos brasileiros são de diferentes tipologias na música de Almeida Prado, nem sempre sonoras ou ligadas a elementos musicais ou folclóricos, mas também metafóricas, aludindo entre outros a imagens visuais de paisagens e da natureza, movimentos e gestos de manifestações humanas ou de hábitos característicos de animais da nossa fauna, configurações espaciais e visuais de corpos celestes dos céus do Brasil. Listamos a seguir alguns exemplos, sem pretender abarcar todas as possibilidades:

(1) material musical ligado diretamente ao folclore musical brasileiro como nas obras “3 canções folclóricas paulistas (Dão-dãozinho, Cabôco da terra preta, Marimbondando cabôco)” para soprano e piano (1962), a que ele se refere como “um ciclo de melodias bem folclóricas do meu Brasil” (ALMEIDA PRADO, 1974e, nossa tradução)⁹;

(2) através da sonoridade da língua indígena, utilizando como em “Livro brasileiro II” (1973), aqui numa textura de efeitos vocais inusitados, vanguardistas e densa textura (Figura 6);

(3) em paródias e transformações de gêneros caracteristicamente brasileiros como em “Modinhas imperiais” para soprano e piano (1993), “Nhá Euphrazina, bela cabocla, flor de maracujá – instalação sonora em papel-crepom, pós-caipira” (1996) em versão para piano solo e também para trompete e piano, ou ainda na “Sonata para flauta – Tríduo de Momo” (1986)

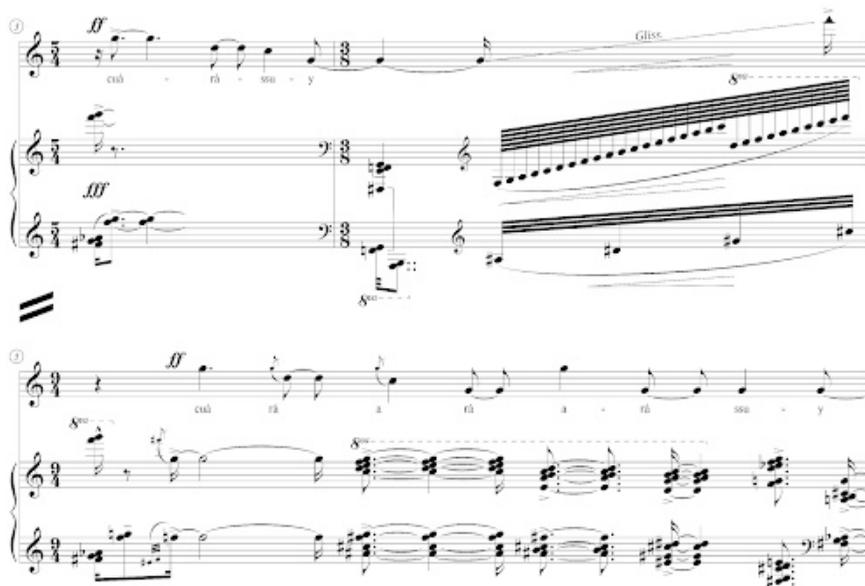


Figura 6. Almeida Prado, “Livro Brasileiro II” para soprano e piano, III. Ao sol, comp.3-5

baseada em marchinhas de carnaval (as notas repetidas e os intervalos de quartas ascendentes vêm de um dos temas do primeiro movimento vem da marchinha de carnaval “Chiquita Bacana”, (ALMEIDA PRADO, 2003), ver Figura 7) e

⁹No original: un cycle des mélodies bien folklorique du mon Brésil (ALMEIDA PRADO, 1974e).

ritmos de frevo, choro e samba-canção, sempre modificados e transformados melódica e ritmicamente. Sobre esta obra, o compositor escreveu em carta de 17 de dezembro de 2002, endereçada a mim: “Estou lhe enviando a Sonata para flauta e piano, de 1986. É a Sonata do Tríduo de Momo. É muito livre, colorida, carnavalesca, mas tem os temas da forma sonata bem escondidos entre as serpentinhas e confetes” (ALMEIDA PRADO, 2002).



Figura 7. Almeida Prado, “Sonata para flauta e piano”, I. Tríduo de Momo, comp.3-13.

(4) inspiração na fauna brasileira, principalmente nos ruídos, movimentos e caráter dos animais da nossa natureza como em 3 episódios de animais para voz solo (1973-74) e VI “Episódios de animais” para piano a 4 mãos (1979) (Figura 8, com os movimentos irregulares e descontínuos do caranguejo);

(5) inspiração na exuberância da flora brasileira como em “Exoflora –mural sonoro” para piano e orquestra (1974), obra também comentada pelo compositor em cartas para Nadia Boulanger de 1974:

É para orquestra de câmara e baseada na flora brasileira, as orquídeas, as flores exóticas, as árvores, os abismos verdes, os rios, os peixes, as borboletas (...) É uma obra que eu gosto bastante, pois é um jardim de mim mesmo, cheio de orquídeas, de flores do meu Brasil, de segredos, de silêncio, de perfume!¹⁰ (ALMEIDA PRADO, 1974c, tradução nossa).

Grandes estruturas superpostas, como na floresta do Brasil, as árvores [...], os papagaios, o barulho das cigarras, e as maravilhosas orquídeas¹¹ (ALMEIDA PRADO, 1974f, tradução nossa).

¹⁰No original: Je travaille beaucoup mon piano pour bien jouer Exoflora à Graz. C’est une oeuvre que j’aime bien, car elle est un jardin à moi, plein d’orchidées, des fleurs de mon Brésil, des secrets, de silence, de parfum! (ALMEIDA PRADO, 1974c).

¹¹No original: Des grands structures superposées, comme dans la forêt du Brésil, les arbres (...), les perroquets, le bruit des cigales, et les merveilleuses orchidées (ALMEIDA PRADO, 1974f).

Rude, bizarro ♩ = 72

Figura 8. Almeida Prado, “VI Episódios de animais” para piano a 4 mãos, III. Guaiamu (Caranguejo), comp. 1-5.

(6) obras estruturadas em seqüências de acordes baseados em elementos dos céus do Brasil na série de 18 “Cartas Celestes” (1974-2010, a maioria para piano solo), neste caso, ligações metafóricas com a brasilidade;

(7) representando o sincretismo religioso brasileiro, com muitas obras utilizando temas ligados ao catolicismo, assim como muitas outras explorando a expressividade pungente da religiosidade afro-brasileira como “Livro de Ogum” para 2 pianos (1977), “Le livre magique de Xangô” para violino e violoncelo (1985), e “Sinfonia dos orixás” (1985) (BANNWART, 2011);

(8) utilizando temas históricos como nas obras “Concerto do descobrimento do Brasil” para piano e conjunto de percussão (1999), “Da carta de Pero Vaz de Caminha” para trompa, violino e piano (2000) e “Gravuras sonoras a D. João VI – pranchetas de Jean-Baptiste Debret” para piano e orquestra (2007).

Alusões semelhantes também acontecem em relação a elementos não brasileiros, como por exemplo: 1) folclore de outros países como na obra *Las Americas* para piano solo (1985), com elementos de danças de Cuba, Peru,

Argentina, Mexico, Honduras além do Brasil; (2) inspiração em paisagens estrangeiras como “Savanas – mural sonoro baseado na música de regiões africanas” para piano solo; (3) atitude de contemplação pela natureza dirigida à fauna não-brasileira, como o compositor escreve em carta para Nadia Boulanger, descrevendo o cochar dos sapos, quando estava na Venezuela participando de um congresso de música latino-americana:

tive uma surpresa, um concerto maravilhoso, que escutei da janela do meu quarto, de pequenos sapos, uma espécie tropical, que cantam suavemente, uma polifonia por acumulação, por justaposição, uma espécie de fita sonora estática, e o pôr do sol que inundava o céu com imensas manchas de sangue, algo inesquecível, tentei anotar esta polifonia complexa (...): 4 maracas ppp, 5 violas com surdina que tocam notas harmônicas mas com valores irracionais superpostos, e um vibrafone que faz 3 notas também ppp mas seco. (...) utilizarei numa obra que estou começando a compor¹² (ALMEIDA PRADO, 1971, tradução nossa).

■ 111

Uma de suas grandes obras, há muito não executada e que mereceria ser revisitada por nossas orquestras, é também baseada em temática histórica brasileira: “Villegaignon ou Les Isles fortunées: chronique lyrique en treize chants et deux parties” para solistas vocais, narradores, coro e orquestra, com texto do ator e diretor francês Henri Doublie (1926-2004)¹³. A obra foi executada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1973, poucos meses após o retorno do compositor ao Brasil, depois do período de estudos na França. A crítica publicada na revista *O Cruzeiro* e assinada por Andrade Muricy coloca “Villegaignon” ao lado das grandes obras nacionalistas de Villa-Lobos, porém numa linguagem mais refinada, de um nacionalismo sem elementos já conhecidos ou efeitos de exotismo, representando a vanguarda brasileira da época:

A madrugada extrema da Guanabara, os tumultuosos morros e as límpidas praias do Rio de Janeiro, a vida primeira que se inicia, a consciência da terra e o homem que se interroga na aurora incerta da nacionalidade (...) Tudo isso se delineia no amplo painel que é este Villegaignon, de Henri Doublie, música de Antonio José de Almeida Prado (sic). Depois de Descobrimento do Brasil e Mandu-Çarará, de Villa-Lobos, não se vira tão significativo panorama épico dos nossos primórdios. Doublie traça um quadro variado e desprezioso, sem a retórica inflamada habitual no gênero. Almeida Prado não recorre ao

¹²No original: Mais, surprise, il y a un concert merveilleux, que j’entends de la fenêtre de ma chambre, des centaines des petits crapeaux, une espèce tropicale, que chantent doucement, une polyphonie par accumulation, par coïncidence, une espèce de ruban extatique sonore, et le coucher de soleil qui inondait le ciel des immenses taches de sang, une chose inoubliable, j’ai essayé de noter cette polyphonie complexe, et je suis arrivé à le faire à peu près: 4 maracas ppp, 5 altos avec sourdine que jouent des notes harmoniques mais dans valeurs irrationnelles superposées, et un vibraphone que fait 3 notes aussi ppp mais sec (...) mais je le mettrai dans une oeuvre que je commence à composer (ALMEIDA PRADO, 1971).

¹³Esta obra foi encomendada pelo Ministério da Cultura da França, estreada na França em 1971 em Chartres, com a Orquestra da Rádio Televisão Francesa, regência de Jean Werner, em Chartres (França) (PEIXOTO, 2016).

pitoresco, nem mesmo ao fortemente característico, como fez Villa-Lobos: tudo ali são tintas elíseas e frequentemente esmaecentes. O seu Villegaignon faz-nos lembrar Puvis de Chavannes, com os seus afrescos de lirismo amanhecendo. Mas lirismo, isso sim: pois tudo ali canta, mesmo quando o narrador, como o das Paixões, de Bach, enche de um mar de palavras o murmúrio dos coros ressoantes. Mesmo quando é o vocero surpreendente da primitividade selvagem – na voz impressionante e na expressividade admirável de Maria D'Apparecida. Obra de vanguarda, sem radicalismos e experimentalismos a todo custo, *Villegaignon* é por enquanto a mais vasta estrutura viva da modernidade musical brasileira (“Villegaignon” O Cruzeiro, ano 1973, edição 0046 apud ALMEIDA PRADO, 1973)¹⁴.

Como professor, Almeida Prado também inseria a música brasileira numa ampla palheta universal. Relatando para Boulanger sobre suas aulas como professor no festival Oficina de Música em Curitiba em janeiro de 1974, conta: “os alunos fizeram pequenos estudos utilizando a forma do organum, clausula, cânone “Summer is coming in” com temas folclóricos brasileiros e séries dodecafônicas, modais, tonais”¹⁵ (ALMEIDA PRADO, 1974b, nossa tradução).

Almeida Prado foi sempre independente artisticamente, sem nunca ter pertencido à nenhuma escola de composição. A brasilidade fazia parte de sua personalidade, de sua cultura, de sua música, podendo ser abordada de inúmeras maneiras, e ter seus elementos transformados e combinados com grande liberdade. O equilíbrio entre o rigor e a fantasia, como preconizava sua mestra francesa Nadia Boulanger, na música de Almeida Prado se apresenta de um lado em estruturas sonoras arquitetonicamente construídas e, de outro, com sofisticação detalhada de timbres e texturas, experimentação constante de sonoridades, e a flexibilidade de mesclar elementos de linguagens diversas. Neste pensamento estrutural, cada elemento se relaciona com o todo: o cotidiano e o planetário, o local e o universal, o contemporâneo e o atemporal, o brasileiro e o universal, micro e macroestruturas, o sonoro com os demais sentidos, a música e as outras artes. Seguindo a premissa da finalidade onipresente de expressão, rótulos são suplantados por poesia:

Se temos olhos que escutam, ouvidos que veem, passamos através de portas invisíveis, em direção a mundos maravilhosos, tudo perto de nós, só é preciso uma atenção amorosa, e uma paciência dócil, as flores cantarão para nós, as árvores tocarão músicas verdes, e os pássaros nos contarão de paisagens extraordinárias, que eles viram em suas migrações¹⁶ (ALMEIDA PRADO, 1974b, tradução nossa).

Ah, como eu queria uma música palpável, de linhas verdes, com odor

¹⁴Enviado em anexo com a carta de 9 de novembro de 1973 para Nadia Boulanger (ALMEIDA PRADO, 1973).

¹⁵No original: les élèves ont fait des petites études en utilisant le forme d'organum, clausula, canon “Sumer is coming in” avec des themes folcloriques brésiliennes et des series dodecaphoniques, modaux, tonal (ALMEIDA PRADO, 1974b).

¹⁶No original: Si on a des yeux qu'écotent, et des oreilles qui voient, on passe a travers des portes invisibles, vers des mondes merveilleux, tout a fait près de nous, ça suffit de l'attention amoureuse, et d'une patience docile, les fleurs chanteront pour nous, les arbres joueront des musiques verdes, et les oiseaux nous raconteront des paysages extraordinaires, qu'ils ont vu a travers ses migrations (ALMEIDA PRADO, 1974b).

de pinho, de rosas, de sândalo¹⁷ (ALMEIDA PRADO, 1973, tradução nossa).

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Os cinco encontros com Almeida Prado**. Palestras transcritas. Rio de Janeiro: ABM, 2001. Disponível em: http://abmusica.org.br/downloads/Encontros%20com%20Almeida%20Prado_vfinal.pdf. Acesso: 03 mar 2020.

ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de. Comunicação verbal com a autora. Rio de Janeiro, 2003.

BANNWART, José Francisco. **La musique religieuse pour piano d'Almeida Prado**. Tese de Doutorado. Université Paris-Sorbonne Paris IV, Paris, 2011

BARANCOSKI, Ingrid. André Sauvage e Almeida Prado: encontro de duas gerações em Études sur Paris. **Música em perspectiva** v.7 n.1, junho 2014. 155-194. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/musica/article/view/38137>. Acesso: 20 fev 2020.

BREUNIG, Tiago Hermano. Entre o artista e o artesão. **Revista do Programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária da PUC-SP**, no.17, dezembro de 2016, p. 225-241.

EMESP. **Entrevista com Almeida Prado**. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://emesp.org.br/noticias/entrevista-com-almeida-prado/>. Acesso: 20 fev 2020.

FRUNGILLO, Mario David. **Nacionalismo musical e brasilidade: uma revisão**. Tese de doutorado. São Paulo: UNESP, 2014.

GROSSO, Hideraldo Luiz. **Os prelúdios para piano de Almeida Prado – fundamentos para uma interpretação**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

LACERDA, Marcos Branda. Notas biográficas - Momentos referenciais. In: **Coleção Música contemporânea brasileira – Almeida Prado**. Discoteca Oneyda Alvarenga. Centro Cultural São Paulo: São Paulo, 2006, p.17-26.

MARIZ, Vasco. **Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade / Renato Almeida / Luiz Heitor Correa de Azevedo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

PEIXOTO, Valéria, org. **Almeida Prado – catálogo de obras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/noticia.php?n=almeida-prado-catalogo-deobras&id=69>.

SPYCKET, Jérôme. SCHRIVER, M.M. trad. **Nadia Boulanger**. Stuyvesant (EUA): Pedragon Press, 1992.

¹⁷No original: Ah, que je voudrais une musique palpable, des lignes vertes, avec une odeur des pins, des roses, des sandales (ALMEIDA PRADO, 1973).

Documentos manuscritos

ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de. **Carta a Nadia Boulanger. Fontainebleau, 31 ago 1970a.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA-95.

_____. **Carta a Nadia Boulanger. Paris, 23 set 1970b.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA-95.

_____. **Carta a Nadia Boulanger. Caracas, 22 nov 1971.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA-95.

_____. **Carta a Nadia Boulanger. Santos, 9 nov 1973.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

_____. **Carta a Nadia Boulanger. Curitiba, 9 jan 1974a.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

_____. **Carta a Nadia Boulanger. Curitiba, 28 jan 1974b.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

_____. **Carta a Nadia Boulanger. Cubatão, 11 fev 1974c.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

_____. **Carta a Nadia Boulanger. São Paulo, 3 mar 1974d.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

_____. **Carta a Nadia Boulanger. Cubatão, 14 ago 1974e.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

_____. **Carta a Nadia Boulanger. Darmstadt, 4 out 1974f.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

_____. **Cartão de Natal a Ingrid Barancoski.** São Paulo, 17 dez 2002. Arquivos pessoais da autora.

_____. **Carta a Ingrid Barancoski.** São Paulo, 5 abr 2010a. Arquivos pessoais da autora.

Partituras

ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de. **Espiral.** Partitura para voz e piano. Tonos: Darmstadt, 1985.

_____. **Cartas Celestes XVIII – O céu de Macunaíma**. Partitura para piano solo. São Paulo, 2010b. Cópia de manuscrito autógrafo. Arquivos pessoais XXXXXXX.

_____. **VI Episódios de animais**. Partitura para piano a 4 mãos. Tonos: Darmstadt, 1979.

_____. **Études sur Paris – música para o filme mudo dirigido por André Sauvage em 1928**. São Paulo: Criadores do Brasil – Editora da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Lembranças para piano**. Partitura para piano. Cópia do manuscrito autógrafo. São Paulo, 2007. Arquivos pessoais da autora.

_____. **Livro brasileiro II**. Partitura para voz e piano. Tonos: Darmstadt, 1975.

_____. **Sonata para flauta e piano – Tríduo de Momo**. Fribourg, 1986. Cópia de manuscrito autógrafo. Arquivos pessoais da autora.

_____. **Variações sobre tema do Rio Grande do Norte para piano e orquestra**. Manuscrito autógrafo. Santos, 1963a. Arquivos pessoais da autora.

_____. **Variações sobre tema do Rio Grande do Norte para piano e orquestra**. Redução para dois pianos pelo autor. Manuscrito autógrafo. Santos, 1963b. Arquivos pessoais da autora.

Recebido em 11/03/2021 - Aprovado em 31/05/2021

■ 115

Como Citar:

Barancoski, I. (2021). Brasilidade na música de Almeida Prado. 17(1), 99-115.

<https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-53124>

A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Lorenzo Fernández: Considerações sua contribuição à música brasileira da primeira metade do século XX

JOSÉ D'ASSUNÇÃO BARROS

■ 117

Afiliação: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7367148951589975>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-3974-0263>

Professor Associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, na Graduação e Pós-Graduação de História. Professor do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Autor de livros e artigos na área de Música, Musicologia e História da Música, entre os quais o livro 'Raízes da Música Brasileira' (Editora Hucitec, 2011)

■ RESUMO

Este artigo propõe a apresentar e discutir a obra musical de Lorenzo Fenandez, considerando-a do ponto de vista de sua possível divisão em fases e orientando a análise em torno de aspectos que incluem (1) o modelo de utilização do folclore musical empregado em suas obras nacionalistas; (2) a especificidade formal dos padrões composicionais de Lorenzo Fernández e sua utilização de formas musicais diversas; (3) a variedade de gêneros musicais percorrida pela atividade composicional deste autor.

■ PALAVRAS-CHAVE

Poética do convite, Residência artística, Composição coreográfica, Improvisação em dança.

■ ABSTRACT

This article aims to discuss the musical work of Lorenzo Fenández, examining it on the perspective on the possibility of considering this work in different phases and directing the analysis around aspects that include (1) the pattern of utilization of the musical folklore used in his nationalistic works, (2) the formal specificity of the compositional models of Lorenzo Fernández and their utilization in various musical forms, (3) the variety of musical genders experienced by the compositional activity of the author.

118 ■

■ KEYWORDS

Lorenzo Fernández; Musical Nationalism; Concert Music

Lorenzo Fernández: delimitação de um perfil composicional

Lorenzo Fernández foi um dos compositores brasileiros mais significativos da música de concerto brasileira da primeira metade do século XX, apresentando especial destaque na constelação de músicos brasileiros ligados à corrente nacionalista. Neste artigo, examinaremos a sua obra procurando classificá-la nos vários gêneros musicais que a constituem, e abordá-las no âmbito de possíveis fases que podem ser vistas como diferentes períodos de sua atividade composicional¹. De igual maneira, perceberemos que é fundamental a relação deste compositor com o nacionalismo musical – que pode ser compreendido como o princípio assumido por um compositor de utilizar, em suas composições, um espírito francamente impregnado do folclore e da música popular de seu país. Neste aspecto em particular, pode-se dizer que Lorenzo Fernández tendeu gradualmente à utilização do ‘folclore imaginário’ – um conceito que delimitaremos melhor mais adiante – mais do que à assimilação de materiais folclóricos colhidos diretamente, que aparece cada vez menos à medida que nos afastamos das suas primeiras obras nacionalistas. Por fim, será importante abordar os aspectos mais propriamente composicionais de sua obra, considerando-se que, neste âmbito, Lorenzo Fernández situou-se em um ponto de cuidadoso equilíbrio entre o experimentalismo de índole modernista e a linguagem musical mais direta, capaz de fascinar também o ouvinte comum. Em outras palavras, afastou-se simultaneamente da banalidade e do hermetismo sonoro, conseguindo assegurar a difícil arte de ser ao mesmo tempo agradável e interessante.

Acima de tudo isto, o exame das obras de Lorenzo Fernández poderá nos mostrar que este compositor dedicou uma atenção bastante especial à forma musical, sempre concebida de modo neoclássico. Neste ponto difere de Villa-Lobos, para quem a forma quase sempre vinha em segundo plano em relação ao conteúdo musical e à espontaneidade da inspiração, mas também de Camargo Guarnieri – que em algumas composições deixa entrever uma concepção em que o planejamento rigoroso da forma precede de maneira absoluta toda a música que virá depois. As composições de Lorenzo Fernández, ao contrário de um e de outro, revelam habitualmente aquele entretecer mútuo de conteúdo e forma que veremos na *Sonata Breve* ou nas *Suites Brasileiras* – obras tão diferentes do ponto de vista da linguagem musical, e, no entanto, tão irmanadas pelo cuidado estrutural². Estas e outras obras típicas de Lorenzo Fernández não parecem nem correr o risco de

¹As fontes centrais para as reflexões desenvolvidas neste trabalho são as próprias composições de Lorenzo Fernández, relativas aos mais diversos gêneros musicais. Atentamos também para a importância do catálogo geral da obra do compositor, publicado em 1992 (CORREA, Sergio Nepomuceno. *Lorenzo Fernández: catálogo geral*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1992).

²Comentários sobre as habilidades técnicas e inventividade musical de Lorenzo Fernández ajustadas a uma forma precisa, foram proferidos por Mário de Andrade ainda em 1926 em uma crônica para o Diário de São Paulo (a mesma foi publicada, mais tarde, em: ANDRADE, Mário de. *Lorenzo Fernández*. Crônica publicada no Diário de São Paulo em 26 de janeiro de 1934. In: CASTAGNA, Paulo (org.). *Música e Jornalismo*. São Paulo: Hucitec, 1993. O próprio Heitor Villa-Lobos, em um artigo de 1946 dedicado a alguns comentários sobre Lorenzo Fernández, ressalta a diferença entre o maior formalismo de Lorenzo Fernández e o seu próprio modo de compor (VILLA-LOBOS, Heitor. Lorenzo Fernandez. *Boletim Latino Americano de Música*. a.6, n°6, abril de 1946. p.591). No mesmo número deste periódico, Lorenzo Fernández também dedica seus próprios comentários ao padrão composicional de Villa-Lobos (LORENZO FERNANDEZ. Villa-Lobos. *Boletim Latino Americano de Música*. a.5, n°6, abril de 1946. p.284).

eliminar a forma sob o peso de uma esmagadora inspiração, nem de se escravizar à forma como se esta fosse um valor soberano. O equilíbrio é a sua palavra de ordem (esta característica, aliás, transpassa todas as fases da obra musical de Lorenzo Fernández, não se atendo apenas ao período mais acentuadamente nacionalista).

De um modo geral, são estes os vetores que formatam o nacionalismo musical de Lorenzo Fernández – que se mostra a um só tempo distinto do audacioso experimentalismo do Villa-Lobos da década de 20, do tratamento rapsódico de predomina em Francisco Mignone, e da austeridade menos flexível de Camargo Guarnieri. Estes são aspectos gerais que predominam na obra do compositor carioca, o que não quer dizer que se tenha aqui uma obra monolítica. É assim que, para além da identificação destes parâmetros fundamentais, os musicólogos e analistas não têm tido maior dificuldade em dividir a obra do compositor em fases mais ou menos bem definidas. Partindo de uma primeira fase levemente tocada pelo deslumbramento impressionista do período pré-modernista, a vida e obra de Lorenzo Fernández parecem modular a uma fase mais radicalmente marcada pelo entusiasmo nacionalista, e daí parecem tender mais tarde a um padrão mais universalista de composição e até de conceber o mundo.

Lorenzo Fernández e os Modos de trabalhar o folclore

Antes de refletirmos sobre a relação fundamental de Lorenzo Fernández com o folclore nacional, convém fazermos uma indagação mais ampla com relação a todos os compositores brasileiros que têm no Nacionalismo Musical uma marca fundamental. Como o compositor brasileiro lida com o folclore? Será esta a indagação orientadora, a partir daqui. Com o intuito de estabelecer uma tipologia das estratégias de composição, partiremos de dois sentidos ou atitudes básicas em torno da expressão “Nacionalismo Musical”. Há em primeiro lugar os compositores que se apropriam de material folclórico preexistente em seu país ou localidade (ou até mesmo de localidades que não a sua) e o integram menos ou mais literalmente em sua obra, transcrevendo-o, assimilando-o, elaborando-o, deformando-o, harmonizando melodias que já fazem parte do cancionário folclórico ou popular. Toma-se neste caso melodias que já existem na cultura de um povo, instrumentos característicos que são deslocados do espaço folclórico ou popular para o ambiente erudito, temas musicais específicos que são reconstituídos criteriosamente.

Em alguns casos, surge aqui a figura do ‘músico-pesquisador’, que no século XX passa a dispor de métodos científicos e de recursos tecnológicos apurados para a recolha do material folclórico e popular. Luciano Gallet (1893-1931)³, Ernani Braga (1898-1948) e muitos outros foram verdadeiros pioneiros na pesquisa musical brasileira já na primeira década do século XX – à imagem do que se fazia na Europa e nos demais países americanos do mesmo período. São exemplos deste novo tipo de músico que enfrenta de maneira moderna a matéria-prima folclórica ou popular. Sua postura com relação à recolha do folclore pátrio já não é ingênua como a do compositor nacionalista do período romântico: o músico-

³A faceta de ensaísta e pesquisador da música e do folclore, em Luciano Gallet, aparece em seus estudos reunidos em GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934.

pesquisador deixa de ser um coletor casual de elementos folclóricos, que apenas flutuam na superfície, para se tornar um estudioso que desce às profundezas da alma nacional, que extrai com método verdadeiras jóias do folclore e da cultura popular. Não raro ele empreende viagens de estudo para entrar em contato direto com as manifestações folclóricas, embora também não seja incomum flagrá-lo investigando arquivos.

De qualquer modo, nem todos os que trabalham dentro da perspectiva de aproveitar materiais folclóricos já preexistentes serão necessariamente músicos-pesquisadores, uma vez que para isto se exige uma espécie de preparação ou talento especial. É preciso fôlego para “por o pé na estrada” – como fizeram Villa-Lobos no Brasil ou Béla Bartók na Hungria – e paciência e meticulosidade para gastar dias inteiros nos arquivos sonoros e documentais, como fez Luciano Gallet ao se dedicar à escuta sistemática dos arquivos sonoros indígenas trazidos pela Missão Rondon para o Museu Nacional⁴.

Mas há outras maneiras de lidar com o folclore que não a de coletar ou refinar os seus produtos diretos. Uma segunda atitude classificável como “nacionalismo musical” pode ser encontrada naqueles compositores que são chamados de “nacionalistas” não porque transcreveram ou exploraram materiais folclóricos preexistentes, mas porque, embora criando materiais melódicos e musicais inteiramente novos, incorporaram o espírito de um povo. Mais do que os temas musicais, a sua alma é que se apresenta como nacionalista. Ainda no século XIX, o compositor polonês Frederick Chopin (1810-1849) teria sido um nacionalista deste tipo. As suas *polonaises* e *mazurkas* não foram criadas a partir de melodias que já existiam literalmente no folclore polonês⁵. Foram, isto sim, extremamente originais, mas apesar disto reveladoras de um autêntico espírito polonês. O musicólogo Serguei Moreux⁶ utiliza para esta linha de ação exemplificada – a qual ele exemplifica com o compositor húngaro por Béla Bartók – a expressão “nacionalismo imaginário”, que significa que o compositor assimila conscientemente o espírito nacional mas que dele dispõe livremente. No Brasil do século XX, esta segunda atitude nacionalista também está fartamente representada. O compositor Waldemar Henrique (1905-1995), por exemplo, costumava compor à maneira do folclore da Amazônia, mas sempre produzindo temas próprios. Tratava-se, portanto, de captar o espírito de sua região, e não de partir de materiais já existentes. Para já citar o caso de Lorenzo Fernández como ilustração acerca do que seria a imaginação musical aplicada à possibilidade de construção de um “folclore imaginário”, podemos reproduzir os comentários de Mário de Andrade em relação à Sonatina, de Lorenzo Fernández:

⁴Villa-Lobos dedicou três anos de sua vida a uma viagem através do Brasil, de norte a sul, embora alguns autores chamem atenção para o fato de que foi muito mais uma viagem de peregrinação para conhecer a diversidade cultural de sua terra do que a viagem de um pesquisador sistemático, que anota e grava com método científico a música folclórica com que se depara. Béla Bartók, já inegavelmente o maior músico-pesquisador da história da música ocidental, empreendeu sucessivas viagens de estudos: em 1906 a viagem pelo interior da Hungria; entre 1909 e 1912 viagens para a coleta de canções populares na Romênia, Bulgária, Ucrânia; em 1913 uma viagem através do sul da Argélia; em 1936 uma viagem à Turquia. A variedade de povos que estudou eleva Bartók, além de músico nacionalista da Hungria, a uma posição invejável de verdadeiro folclorista planetário. Obviamente que, para o caso de Villa-Lobos e outros compositores brasileiros, deve ser lembrada ainda a dimensão continental do Brasil e sua enorme variedade interna.

⁵Roland de CANDÉ, *História Universal da Música*, São Paulo: Martins Fontes, 1994, v.2, p.58.

⁶Serguei MOREUX, *Béla Bartók*, Richard-Masse, 1954.

“Os três tempos, magnificamente bem proporcionados, são uma síntese da estética nacionalista de Lorenzo Fernández, que, desde o *Trio*, já aplicava o elemento folclórico apenas como princípio temático, reduzindo-o muitas vezes a um mínimo de célula condutora da invenção. Realmente, ninguém mais inteligentemente, nem mais habilmente que ele já soube aproveitar as constâncias rítmico-melódicas, as células caracterizantes da nossa produção popular e tirar delas as possibilidades duma criação livre, individualista, mas incontrastavelmente nacional”⁷.

O folclore imaginário poderia ser ilustrado pelo comentário acima, embora Mário de Andrade não tenha utilizado esta expressão. Ele reside nesta capacidade de o compositor partir de algo – conservando essencialmente a natureza mais íntima deste material de partida, que pode ser um ritmo, uma célula, um caráter – e a partir daí produzir uma composição inteiramente criativa. O compositor, capaz de lidar com a técnica apropriada e dotado do espírito que o sintoniza com o folclore cuja natureza apreendeu, seria capaz de construir uma inteiramente nova – a qual, não sendo folclore, inspiraria em quem a ouvisse a sensação indescritível de que seria folclore, embora refinado e inteiramente de lavra original.

122 ■

Além dos já citados grupos que trabalham respectivamente com o ‘folclore preexistente’ e com uma ‘imaginação folclórica’ que termina por construir um criativo “folclore imaginário”, existem por fim os compositores que transitam com igual liberdade entre uma prática e outra – entre a pesquisa e apropriação de temas folclóricos e a criação inédita dentro de um espírito nacional. Villa-Lobos (1887-1959) é para este caso o exemplo mais célebre no Brasil. Na Europa, o modelo maior foi reconhecidamente Béla Bartók (1881-1945) – compositor que de um lado lançou as bases científicas para a pesquisa musicológica e as aplicou na recolha de milhares de melodias folclóricas de vários países, e que, de outro lado, produziu algumas das obras mais criativas do século XX, não propriamente transportando aquelas melodias para a sua obra, mas sim assimilando os seus espíritos nacionais dentro da criação de uma obra inédita.

Voltando ao compositor que presentemente analisamos, podemos dizer que Lorenzo Fernández, tal como Villa-Lobos, utilizou ao longo de sua carreira composicional os dois procedimentos. Pode-se perceber uma tendência, por outro lado, à medida que sua trajetória musical avança no tempo. Lorenzo Fernández tendeu cada vez mais à elaboração de um folclore imaginário, mais do que à assimilação de materiais folclóricos colhidos diretamente. Um exame das suas diversas fases composicionais poderá mostrar isto.

As fases composicionais de Lorenzo Fernández

Podemos situar entre 1918 e 1922 uma primeira fase em que Lorenzo Fernández está em busca de seu estilo e recebe alguma influência do

⁷ANDRADE, Mario de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1934. p.181.

Impressionismo Francês. Conforme vimos, isto também havia acontecido com Villa-Lobos pela mesma época, e pode-se aventar que o marco de 1922, que faz a passagem de uma fase a outra, também esteja por conta da poderosa repercussão da Semana de Arte Moderna. Obras muito características deste primeiro período – oscilante entre o Neo-Romantismo e o Impressionismo – são a *Miragem* (1919), no campo instrumental, e *A Saudade*, no campo vocal.

Entre 1922 e 1938, pode-se dizer que a música de Lorenzo Fernández conhece uma fase mais característica de aproveitamento sistemático do folclore, e ele finalmente sintoniza aquele estilo pelo qual será sempre lembrado. Este período é o que contempla algumas das obras mais divulgadas: no campo instrumental, a *Valsa Suburbana* e as *Suites Brasileiras*; no campo vocal canções de sabor bem brasileiro como a *Toada prá Você* ou ainda a *Canção Sertaneja*; no campo orquestral obras como o *Reisado do Pastoreio*.

Entre 1938 e 1948, por fim, Lorenzo Fernández entra na sua fase mais aberta ao universalismo, explorando muita politonalidade e polirritmia como ocorre com a sua *Sonata Breve*. Boa parte deste período insere-se nos últimos anos do Estado Novo. Já havíamos visto que foi também a partir da década de 1940 que Villa-Lobos havia derivado para uma terceira fase em que vai abandonando o nacionalismo populista e neoclássico da sua “fase bachiana” para atingir na sua “fase terminal” uma posição mais eclética que alterna nacionalismo e universalismo, às vezes chegando a obras que voltam a ser tão experimentalistas como as que haviam sido concebidas sob a égide do nacionalismo modernista da “fase chorona”.

Pode-se aventar a hipótese de que a coincidência da fase eclética de Villa-Lobos com a fase mais eclética e universalista de Lorenzo Fernández seriam como que índices daquela maior abertura a novas alternativas culturais que vai sendo ampliada a partir da década de 1940. É só após 1948 que será reeditado o rigor polêmico das teorias da “brasilidade autêntica” contra os compositores e as práticas que estavam fora da órbita do Nacionalismo Musical. Mas então Lorenzo Fernández já havia partido, e Villa-Lobos já era independente demais para se ater a dogmatismos estagnadores. Um e outro não precisariam tomar nenhuma posição diante da ruidosa querela das “Cartas Abertas” iniciada por Camargo Guarnieri.

As duas primeiras fases: entre o Impressionismo e o Nacionalismo

Identificados os grandes períodos, examinemos mais de perto as obras que os sustentam. Começaremos pelo ano de 1922 – data-base da dupla opção modernista e nacionalista – já que antes disto não existem tantas obras significativas no repertório produzido por Lorenzo Fernández. Aqui, ainda aparecem as últimas obras que, do ponto de vista temático, poderiam ser associadas à primeira fase. Mas por outro lado estas mesmas obras já anunciam claramente a guinada modernista: a harmonia irá se expandir mais audaciosamente, deixando para trás o neo-romantismo tradicional; a forma passará a expressar uma importância mais central. Vão se tornar cada vez mais excepcionais as peças pianísticas que ainda são assinaladas por aquele neo-romantismo descritivo com cores levemente

impressionistas – embora isto ainda ocorra, por exemplo, nas *Historietas Maravilhosas* para piano (1922), que retratam em pequenos episódios musicais alguns dos mais conhecidos contos de fadas (“Branca de Neve”, “Gata Borralheira”, “Pequeno Polegar”, “Chapeuzinho Vermelho” e outros)⁸.

A exploração de temática infantil em pequenas peças descritivas para piano insere-se, aliás, em uma rede que já havia sido inaugurada por Villa-Lobos com a sua primeira série da *Prole do Bebê* (1919). Tanto Villa-Lobos como Lorenzo Fernández eram fascinados por este gênero, e continuariam produzindo novas composições de temática infantil⁹. O gênero das ‘suítes infantis para piano’, diga-se de passagem, já havia sido inaugurado na música ocidental pelas *Cenas Infantis* do compositor alemão Robert Schumann (1838), e é muito importante se ter em vista que estas séries de temáticas infantis não são necessariamente de execução musical fácil (ou seja, nem sempre são para serem tocadas por crianças). Algumas das peças das *Proles do Bebê* de Heitor Villa-Lobos (1918, 1922, 1926) requerem uma técnica bastante acurada.

Voltemos à trajetória nacionalista de Lorenzo Fernández. Um sinal importante será dado pela canção intitulada *Mãos frias* (1922), que passa por ser uma de suas primeiras opções mais conscientes pelo Nacionalismo Musical. Isto não impede que, neste mesmo ano de 1922, o compositor carioca estréia publicamente com um recital que incluirá algumas composições que já estavam escritas e que se acham muito mais ligadas à fase anterior do que ao novo caminho. Dentro deste estilo, destacam-se no recital de estréia um *Noturno* (1920) e um *Arabesco* para piano (1921), bem como duas canções (*Cisne* e *Ausência*). O que ocorre é que este ano está destinado a ser tão ambíguo quanto importante na produção musical de Lorenzo Fernández: a opção nacionalista foi tomada, mas ainda não houve tempo hábil para a elaboração de um repertório de peso dentro dos novos parâmetros que em breve seriam percorridos.

A ambigüidade do ano de 1922 na trajetória musical de Lorenzo Fernández – funcionando como uma espécie de misturador de águas das duas fases (a que iria ser abandonada e a que estava prestes a ser assumida de maneira imperiosa) – mostra que a Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro daquele ano, não teria sido o único evento importante para que o compositor carioca assumisse mais rapidamente a dupla opção pela modernidade e pelo nacionalismo. Terá contribuído com o seu quinhão de influência a atuação corajosa e decisiva de Luciano Gallet no Instituto Nacional de Música, culminando com o polêmico recital nacionalista em dezembro daquele ano. Basta lembrar que os recitais de Villa-Lobos para o evento modernista de São Paulo ainda tinham trazido muita música impressionista –

⁸É contemporânea a esta série uma outra, também para piano, que foi denominada *Prelúdios do Crepúsculo* e que apresenta como movimentos os seguintes títulos: 1-Evocação da Tarde; 2- Idílio; 3- Ocaso; 4- Angelus; 5- Pirlampos. Trata-se de uma série igualmente descritiva. Da mesma forma, enquanto as *Historietas Maravilhosas* só tiveram sua primeira audição em novembro de 1923, os *Prelúdios do Crepúsculo* só a teriam em abril de 1925 – o que mostra como nestes primeiros anos da década de 20 ainda deveriam conviver os dois estilos do compositor.

⁹Lorenzo Fernández produziria em 1932 mais uma Suíte Infantil para piano, esta intitulada *Bonecas* (1- A Dançarina Espanhola; 2- A Pastorinha Portuguesa; 3- A camponesa Italiana; 4- A Lenhadora Russa; 5- A Baianinha das Cocadas). Em 1933 seria a vez de *Bazar* (1- O Cavaleiro Fantástico; 2- O Pião de Música; 3- O Ferreiro Automático; 4- O Barquinho de Vela; 5- O Trenzinho de Mola). Em 1937 viria a suíte infantil *Minhas Férias* (1- Madrugada; 2- Manhã na Praia; 3- Caçando Borboletas). E em 1944 virá uma última suíte infantil com *Boneca Yayá* (1- Yayá Dançando; 2- Yayá Sonhando; 3- Yayá Brincando).

moderna, sem dúvida, mas não exclusivamente nacionalista. Já os recitais cariocas de Luciano Gallet no final do ano, impondo a presença de Ernesto Nazareth na torre de marfim que era o Instituto Nacional de Música, terminam por escancarar o mundo do Nacionalismo Musical para todos os que o quisessem ver. E um dos que o queriam ver era Lorenzo Fernández.

O ano decisivo mesmo será o de 1924. Além de uma série de obras como a *Canção Sertaneja* e a *Elegia* para violoncelo e piano, aparece aqui uma obra de especial quilate: o *Trio Brasileiro*¹⁰ para piano, violino e violoncelo (1924). Para prosseguir com a metáfora de antes, pode-se dizer que aqui se completava o processo de modulação que conduzira daquela mescla de impressionismo e neoromantismo até um Nacionalismo Musical mais assumido, e que finalmente Lorenzo Fernández tinha um caminho muito bem definido à frente¹¹.

Lorenzo Fernández e a afirmação do Nacionalismo Musical

O *Trio Brasileiro*, uma obra que já afirma francamente a opção de Lorenzo Fernández pelo nacionalismo musical, é também uma obra exemplificativa da atrás mencionada prática – típica de Lorenzo Fernández – de entretecer forma e conteúdo mutuamente. Do ponto de vista da forma, teremos aqui uma estrutura essencialmente cíclica (onde os temas recorrem de maneira transfigurada e os movimentos integram-se através desta recorrência temática). Do ponto de vista do conteúdo, são utilizados temas caracteristicamente nacionais, e muito mais sintonizados com a busca de uma comunicabilidade direta do que com as preocupações musicológicas de coleta de temas folclóricos autênticos. Temas musicalmente comunicativos e forma bem estruturada conspiram, nesta obra, para evitar simultaneamente a banalização e o hermetismo modernista. O biscoito é fino, mas não tanto que não possa ser imediatamente comido pela Massa – e com isto se realiza o delicado acordo entre uma sofisticada lógica formal e a espontaneidade da escrita musical.

Assim ocorre, por exemplo, no primeiro movimento. Trata-se de um *Allegro maestoso* em ‘forma sonata’ que contrapõe dois temas caracteristicamente brasileiros mas da lavra do próprio autor, e que depois de serem expostos, desenvolvidos e reexpostos mais uma vez – como é de se esperar na ‘forma sonata’ – acabam confluindo para uma surpreendente Coda final baseada na célebre melodia do “Sapo Cururu”, tantas vezes utilizada pelos compositores nacionalistas do Brasil. É muito interessante notar, ainda, que através da seção intermediária de ‘Desenvolvimento Temático’ já começam a se insinuar neste movimento inicial, ainda que de maneira muito fragmentária, certos temas que logo aparecerão nos

¹⁰Antes deste Trio, Lorenzo Fernández já tinha escrito um *Trio n°1* em 1921, e há também um *Idílio Romântico* (1924) que também é para violino, violoncelo e piano. Mas é mesmo o *Trio Brasileiro* que lança as bases de seu nacionalismo musical.

¹¹Já se notou, aliás, que também na Literatura é somente a partir de 1924 que começam a aparecer os grandes manifestos nacionalistas (como o “Pau Brasil” de Oswald de Andrade). Antes desta data, o modernismo literário teria sido muito mais modernista (em oposição ao passadismo) do que nacionalista. É precisamente em 1924 que começa a ser abandonada a ênfase na absorção das conquistas da vanguarda européia em favor de uma ênfase prioritária na necessidade de elaboração de uma cultura nacional.

movimentos posteriores. Com isto vai se configurando precisamente o caráter cíclico deste *Trio Brasileiro*.

Um destes temas é uma melodia folclórica do Ceará, que já aparece integralmente no Segundo Movimento – um Andante intitulado “Canção” que também devolve algumas reminiscências temáticas oriundas de materiais utilizados no Primeiro Movimento. É assim que vai sendo urdida com habilidade e sofisticação uma integração cíclica entre os vários movimentos: o anterior antecipa fragmentariamente certos materiais temáticos que só serão expostos integralmente no movimento subsequente, e este tanto remete ao movimento anterior através de reminiscências, como já antecipa pequenas sugestões do material temático que surgirá no próximo movimento. Fina arquitetura, embora utilizando materiais bastante assimiláveis pelo ouvinte comum.

Sobrevém depois da *Canção* um Scherzo (nacionalisticamente intitulado *Dança*) que apresenta sucessivamente um tema que lembra o populário urbano do Rio de Janeiro e um tema afro-brasileiro, mas que no fim de tudo também é conduzido para uma Coda mais uma vez baseada no “Sapo Cururu”. O quarto e último movimento (*Allegro Moderato*) introduz um tema captado do folclore sertanejo do Mato Grosso pela célebre expedição de Roquete Pinto, da qual se valeram tantos dos nossos compositores nacionalistas – e mais uma vez o tema novo se combina com reminiscências temáticas de todos os movimentos anteriores.

Este *Trio Brasileiro* já permite entrever muito dos aspectos que reunimos atrás como característicos da música de Lorenzo Fernández. Parte dos temas utilizados é elaborada à maneira de ‘folclore imaginário’ (temas criados pelo próprio autor mas dentro de uma ambientação folclórica bem estudada) – mas de qualquer maneira aparecem três temas recolhidos de material folclórico preexistente: duas intervenções do “Sapo Cururu”, uma intervenção transfigurada de um tema folclórico do Ceará, e um tema sertanejo recolhido do Mato-Grosso. As várias regiões do país dialogam em uma mesma canção (embora não polifonicamente, como já vimos ter ocorrido em alguns dos *Choros* de Villa-Lobos). Terão voz aqui o Rio de Janeiro, o Ceará, o Mato Grosso, a rítmica afro-brasileira e uma cantiga de ninar que aparece em diversas regiões do país. Cada coisa a seu tempo para dotar a música de bastante inteligibilidade musical (que é outra das características de Lorenzo Fernández). E enformando tudo isto uma estrutura musical muito bem estabelecida, mas que parece ser urdida em perfeito acordo com o conteúdo temático utilizado. Este é o Lorenzo Fernández definitivo, que daí em diante apenas tenderá a aprimorar os aspectos composicionais que já aparecem germinalmente integrados neste Trio.

O *Trio Brasileiro* é o grande ponto de partida para outras obras de câmara, como a *Suíte para Quinteto de Sopros* (1926), para flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa. Esta obra, uma das mais executadas e ouvidas de Lorenzo Fernández, mostra claramente como aqueles elementos que aparecem germinalmente no *Trio Brasileiro* vão sendo confirmados e aperfeiçoados para constituir uma linguagem camerística que será típica do compositor carioca. Está lá a atenta estruturação musical aliada a um conteúdo produzido à maneira de ‘folclore imaginário’. A novidade, talvez, é que Lorenzo Fernández traz para esta obra também o seu espírito programático, que tantas vezes o levará a produzir música dando asas a

uma rica imaginação descritiva que transforma os vários movimentos e episódios de uma composição em cenas pitorescas. No caso, ele utiliza ao lado do nome formal de cada movimento uma designação cênica, e nesta ordem aparecem os quatro movimentos do seu *Quinteto*: 1 – Pastoral (“Crepúsculo do Sertão”); 2 – Fuga (“Saci-Pererê”); 3 – “Canção da Madrugada”; 4 – Scherzo (“Alegria da Manhã”). Todos os fundamentais interesses estéticos do compositor, inclusive o programatismo dos primeiros tempos, parecem encontrar nesta composição um definitivo ponto de conciliação¹².

As composições vocais de Lorenzo Fernández

Vamos voltar ao decisivo ano de 1924. Ao mesmo tempo em que compunha o *Trio Brasileiro*, Lorenzo Fernández abriria naquele mesmo ano um novo espaço para o Nacionalismo Musical através de sua obra vocal. Neste âmbito, a sua escolha de poemas a serem musicados sempre será muito conscienciosa, e aparecerão entre seus parceiros alguns dos maiores nomes do primeiro modernismo: Graça Aranha, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Jorge de Lima¹³. A *Canção Sertaneja* (1924) será a primeira de uma série de outras canções com piano que, além de apresentar temática nacional, serão escritas estritamente em linguagem musical brasileira. No caso desta canção que consolida definitivamente o seu estilo vocal nacionalista, destaca-se a interessante sugestão de um cavaquinho através da mão esquerda do piano, com um efeito similar ao que será também empregado em *Canção do Violeiro* (1926) para sugerir uma viola caipira. *Macumba* (1926), com versos de Murilo Araújo (1894-1980), é uma outra canção bastante característica que busca recuperar o ambiente do ritual afro-brasileiro de mesmo nome.

Mas o grande ponto de chegada do cancionário de Lorenzo Fernández é a famosa *Toada prá você* (1928), com versos de Mário de Andrade. Esta canção passa por ter inaugurado quase um estilo de composição vocal – logo batizado de “voceísmo” – e que despertaria a composição de canções similares da parte de diversos autores, inclusive *O Doce nome de você* de Francisco Mignone.

A primeira edição de *Toada prá Você* teria esgotado em uma semana a venda de mil exemplares. Já indicamos o fato de que, nas primeiras décadas do século XX – sobretudo antes da extraordinária difusão que os meios radiofônicos teriam a partir da década de 30 – a partitura de música podia contar com uma saída extraordinária, particularmente porque ela se dirigia a um público que não era

¹²Na música de câmara para cordas, as duas próximas grandes obras serão o *Quarteto n° 1* em fá # menor (1927) e o *Quarteto n° 2* em dó menor (1946). O primeiro antecipa a utilização da politonalidade que será tão comum nas obras da última fase de Lorenzo Fernández. O último é já uma das últimas obras do compositor carioca, portanto bem articulado com obras da última fase como as *Primeira e Segunda Sinfonia* (1945 e 1946) e a *Sonata Breve* para piano (1947).

¹³Graça Aranha (1868-1931) e Mário de Andrade (1893-1945), como já foi ressaltado, foram intelectuais-chaves para o movimento iniciado pela Semana de 1922. Quanto a Ronald de Carvalho (1893-1935), também ligado ao movimento, teve uma de suas obras mais destacadas com os *Epigramas irônicos e sentimentais* (1922) que foram musicados por Villa-Lobos para a Semana de Arte Moderna. Manuel Bandeira também teve o seu poema *Os Sapos* declamado no mesmo evento, embora não estivesse presente pessoalmente. Jorge de Lima (1893-1953) iniciou a sua atividade poética em 1914 com os *XIV Versos Alexandrinos*, mas é na década modernista que ele passa a utilizar o verso livre com o livro *O Mundo do Menino Impossível* (1926), daí seguindo sucessivamente com diversas obras até *A Invenção de Orfeu* (1952).

necessariamente formado por músicos profissionais. Este vasto público de músicos amadores e domésticos havia crescido notavelmente com a proliferação da Imprensa Musical a partir do período romântico, e perdeu até a primeira década do século XX. Depois disto, com o Rádio e o Disco ele começa a diminuir, já que as famílias de classe média passam a contar com estes outros meios para introduzir um pouco de música em suas vidas cotidianas. *Toada prá você* ainda pôde contar com este extraordinário mercado de partituras musicais – coroamento de um mundo onde as famílias ainda se reuniam com maior frequência para a prática de saraus de música erudita. Para além de *Toada prá você*, existem ainda outras canções de Lorenzo Fernández que merecem destaque, e que quase chegam perto da *Toada* em termos de popularidade. Uma delas é a célebre *Essa Nega Fulô* (1934), desenvolvida sobre os famosos versos de Jorge de Lima que inspiraram também outros compositores a lhe encontrarem música. *Canção do Mar* (1934), da mesma época e sobre versos de Manuel Bandeira, é outra que se destaca pela sutileza de um acompanhamento que busca descrever pianisticamente o movimento das ondas sem cair em clichês desgastados.

De um modo geral, o que se pode dizer do cancionista de Lorenzo Fernández produzido na fase mais radicalmente nacionalista é que ele se aproxima do modelo vocal das *Serestas* de Villa-Lobos. Quase sempre o compositor cria um ambiente de ‘folclore imaginário’, e só muito raramente aproveita de modo mais direto motivos folclóricos conhecidos ou recolhidos previamente – situação que ocorre por exemplo em *Noite de junho* (1934), canção sobre versos de Ronald de Carvalho que se baseia em motivo inspirado na canção de roda *O anel que tu me deste*. Com relação às canções da última fase, elas se aventuram em uma melódica a que já não se exige o compromisso nacionalista mais imediato, rendendo obras como *Dentro da Noite* (1946), ou ainda como o *Vesperal* (1946) e a *Elegia da manhã* (1946) – ambas miniaturas sobre dois epigramas de Ronald de Carvalho que já se preocupam mais com o aspecto modernista do que com o aspecto nacionalista.

A produção orquestral

A produção orquestral de Lorenzo Fernández também se inicia em 1924, com um *Concerto para Piano* que logo seria seguido, no ano seguinte, por uma *Suíte Sinfônica sobre três temas populares brasileiros* (1925). Mas a primeira obra orquestral de peso é o poema sinfônico *Imbapara* (1926), depois transformado em bailado. Esta obra investe no nacionalismo musical a partir de três direções. Em primeiro lugar através da temática, já que *Imbapara* é um poema sinfônico ameríndio baseado em um texto do folclorista e historiador Basílio de Magalhães (1874-1957). Em segundo lugar através da sua orquestração, que inclui instrumentos de origem indígena. Por fim através da própria música, que aproveita melodias dos índios parecis do Mato Grosso que haviam sido recolhidas pela expedição de Roquete Pinto. Uma destas melodias é a já célebre *Nozani-ná*, que foi também utilizada por Villa-Lobos em uma das *Canções Típicas Brasileiras* (1919) e,

¹⁴A melodia foi recolhida pela Missão Rondon, na primeira metade do século XX, e inserida na coletânea em que Roquete Pinto registrou esse material musical recolhido entre etnias diversas de índios brasileiros (ROQUETE PINTO. *Rondônia*. São Paulo: CEN, 1935).

mais tarde, no *Choros n° 3* (1925)¹⁴.

Estabelecendo contato com o mundo ameríndio através da temática, da instrumentação e de seus materiais de base, *Imbapara* descreve o martírio de um guerreiro índio que, capturado, será vítima de um ritual antropofágico. O sucesso deste poema sinfônico foi tanto que logo o compositor carioca seria convidado a compor um outro na mesma linha – o *Amaia* (1930) – que exploraria agora um enredo envolvendo as sociedades incaicas da época da chegada dos espanhóis à América¹⁵. O sucesso não se repetiu com a mesma intensidade, e acabou sendo o último trabalho orquestral de Lorenzo Fernández com temática ameríndia.

Sucesso ainda mais definitivo estaria na suíte *Reisado do Pastoreio* para grande orquestra (1930). O último movimento – o *Batuque* – é aliás uma das composições mais conhecidas de Lorenzo Fernández. O primeiro movimento é o *Reisado* propriamente dito, e para entender a sua proposta vale a pena lembrar o que significa esta manifestação folclórica que deu origem à suíte sinfônica do compositor carioca.

O *Reisado* é uma pantomina folclórica, ao mesmo tempo uma encenação e dança dramática que é muito típica das festas juninas do Nordeste ou das festas natalinas em outras regiões do país. Intermesclando motivações profanas e religiosas, o reisado mais típico do Nordeste acontece através da reunião de um grupo de foliões em um “rancho” que se dispõe a percorrer as vizinhanças cantando e dançando, visitando mais particularmente as residências de pessoas da localidade que se prestam a receber o rancho com alegria e hospitalidade. Estas visitas às residências são chamadas de “embaixadas” e encaminham um roteiro cênico padronizado que admite variações conforme as várias regiões, apresentando como seus personagens mais habituais o Rei, o Mestre, o Contramestre, Mateus e Catarina. A encenação do Reisado é repetida em cada casa que o rancho visita, integrando o próprio dono da casa na sua dramatização.

No Sudeste e Centro do país, o Reisado também pode ser chamado de *Folia de Reis*, e costuma ocorrer no período natalino. Neste caso gira em torno de personagens bíblicos como os reis magos, mas também pode incorporar figuras folclóricas diversificadas como o Boi, a Arara, o Caipora, o Mestre-sala, e assim por diante. A mesma interação entre visitas a residências, enredo encenado e folguedo público através das ruas acontece também nos Reisados do sul e do centro do país. Em certas regiões, o Reisado incorpora elementos do já descrito Bumba-meu-boi, e neste caso a sua principal característica é a farsa do boi, onde este animal dança, brinca, é morto e por fim ressuscitado. Nesta última versão, é mais legítimo falar em um “Reisado do Pastoreio”.

É este ambiente das danças dramáticas brasileiras que Lorenzo Fernández toma como motivação para a sua suíte sinfônica *Reisado do Pastoreio*. No caso, tem-se três movimentos de caráter contrastante: o “Reisado”, a “Toada”, e finalmente o “Batuque”. Este último movimento é inspirado nas danças de mesmo nome que, no período colonial, foram trazidas da Angola e do Congo para o mundo das senzalas brasileiras. O Batuque integra dança, sensualidade e ritual religioso

¹⁵O enredo deste bailado é da lavra do próprio Lorenzo Fernández, que investe mais uma vez na tragédia sacrificial com ingredientes de heroísmo e amor. Com relação à música, o compositor satura as suas referências melódicas de escalas pentatônicas, o que confere a esta obra uma sonoridade bastante exótica.

indutor de transe – tudo isto incorporado em uma única e impressionante manifestação do folclore de origem escrava. O Batuque era também um grito de resistência que, transfigurado em ritmo e música, emergia oportunamente do mundo das senzalas nas ocasiões permitidas. Neste caso, o colonizador branco bem sabia que deveria permitir ao negro certos espaços de catarse e manifestação de sua identidade cultural – sob o risco de que, na ausência destes espaços, a população escrava acabasse canalizando suas forças reprimidas em revoltas contra a ordem escravocrata estabelecida. Por isto o *Batuque* também pode assimilar uma característica de dança guerreira, oculta sob a capa da manifestação ritualística de negros que estão submetidos.

É um pouco deste vigor guerreiro, associado à obstinação da ritualística afro-brasileira, o que Lorenzo Fernández consegue captar com este movimento sinfônico. Na suíte composta pelo compositor carioca, este último movimento acabou adquirindo tanta projeção que, com bastante freqüência, é apresentado isoladamente no repertório das orquestras sinfônicas. Como o *Bolero* de Ravel, é uma destas composições que conseguem obter um efeito insuperável a partir de uma máxima economia de elementos. No caso, com um formidável crescendo dinâmico e timbrístico que é habilidosamente estabelecido sobre uma ininterrupta e insistente base rítmica, o *Batuque* é conduzido a um final verdadeiramente apoteótico. Inserido no enredo maior do *Reisado*, o Batuque representaria o processo de revivificação do boi, portanto de vitória da Vida sobre a Morte (e, porque não dizer, do escravo oprimido sobre o branco opressor). O movimento sinfônico tem tido sucesso assegurado de público nas constantes apresentações de orquestras que o tomam para repertório.

O outro grande sucesso de Lorenzo Fernández em gêneros monumentais foi a ópera *Malazarte* (1931-1933). Estreada em 1941, esta ópera em quatro atos foi baseada em um drama do mesmo nome de autoria de Graça Aranha. Já é então uma obra da última fase – aquela que muitos autores chamam de “nacionalismo essencial”¹⁶, no sentido de que continua assegurando uma brasilidade intrínseca, mas admitindo um maior diálogo com o universalismo musical. Assim mesmo, o primeiro ato de *Malazarte* encontra espaço para produzir interessantes associações entre os ambientes folclórico e popular, reaparecendo tanto os gêneros oriundos do folclore histórico como as modinhas e batuques, como também as cantilenas nordestinas, as marchinhas e trechos associáveis ao populário chorão. Curiosamente, ocorre que a ópera *Malazarte* tem sua trama falada e cantada em italiano (uma versão do texto original de Graça Aranha, que era em francês). A sua música, contudo, é a mais brasileira que até então já havia aparecido no gênero ópera.

Composições para piano

Setor da obra musical de Lorenzo Fernández que conta com algumas composições de destaque é o da música para piano. Não é um repertório muito extenso, mas apresenta pelo menos seis composições importantes: na fase mais

¹⁶Designação empregada por José Maria Neves (*Música Contemporânea Brasileira*, p.61).

acentuadamente nacionalista, os *Três estudos em forma de sonatina* (1929), a *Valsa Suburbana* (1932), as três *Suítas Brasileiras* (1936, 1938 e 1938); na última fase a *Sonata Breve* (1947). Marca também a sua posição nesta última fase a *Suíte das cinco notas* (1942), que se constitui de pequenas peças sobre as notas musicais, sem falar nas várias suítas infantis que já foram mencionadas em nota anterior.

As três suítas brasileiras para piano ocupam uma posição importante não apenas devido ao excelente resultado estético que as conservou definitivamente no repertório pianístico, mas também em razão da sua função didática e de pesquisa folclórica. Elas de certo modo apresentam ao público vários gêneros musicais do folclore brasileiro que são sintetizadas nos 9 movimentos que as compõem (cada uma das suítas brasileiras é constituída de três movimentos).

A *Suíte Brasileira n° 1* (1936) apresenta sucessivamente como movimentos uma modinha, uma canção de ninar e uma seresta, denominando-se estes movimentos “Velha Modinha”, “Suave Acalanto” e “Saudosa Seresta”. O primeiro movimento é tão bem sucedido em sugerir na mão esquerda do piano um acompanhamento de violão, que mais tarde o autor elaborou uma versão para violão solo que foi dedicada a Andres Segóvia (1938).

Já os movimentos da *Suíte Brasileira n° 2* (1938) são respectivamente o “Ponteio”, a “Moda” e o “Cateretê”. O que mais se destaca é também o último movimento, o “Cateretê”, ressaltando-se que é aqui que este gênero folclórico é empregado pela primeira vez em uma composição de música erudita. O Cateretê, aliás, tem uma história particularmente singular na história do sincretismo. Nos tempos recentes, este gênero folclórico aparece como uma dança popular aos pares, com tamancos duros e batidas de palmas, que se dá ao som de violas de cantadores. É uma manifestação rural muito comum em diversas regiões como Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e diversos estados nordestinos. Mas o Cateretê, em período mais recuado, teria tido origem como uma dança religiosa dos índios, já desde a época de chegada dos portugueses. O Padre José de Anchieta teria composto por esta época alguns cateretês, para finalidades de catequese, e com isto teria dado a partida em um importante processo de sincretismo ao qual se juntaria mais tarde a vertente negra através da rítmica afro-brasileira. Neste ponto, o Cateretê começa a sincretizar também o profano e o mágico-religioso. Depois viria a contribuição das violas sertanejas para este gênero, e a coreografia da dança se adaptou muito eficazmente ao ritmo das violas. Existe mesmo uma expressão comum entre os dançarinos do cateretê que diz que estes devem “pisar nas cordas da viola” (o que significa dizer que o ritmo dos pés deve coincidir com o do violão). Para realizar esta integração afinada entre viola e dança, o cateretê conta habitualmente com dois violeiros-cantadores (o mestre e o contra-mestre), além de cinco ou mais pares de dançarinos. É esta dança admiravelmente sincrética que Lorenzo Fernández transpõe para o último quadro de sua *Suíte Brasileira n° 2*. Procura captar o seu intrincado rítmico de batidas de palmas, sapateados e acompanhamento de viola e adapta-lhe uma forma bem transparente, ternária, como aliás ocorre com boa parte dos movimentos das suítas brasileiras. Expressa-se aqui o já mencionado cuidado do compositor carioca em entretecer forma e conteúdo de maneira intencionalmente equilibrada, sem deixar que um suprima o outro.

A *Suíte Brasileira nº 3* (1938) apresenta como movimentos a “Toada”, a “Seresta” e o “Jongo”. Este último vem a ser uma das composições pianísticas mais importantes de Lorenzo Fernández. É interessante notar que, no seu *Jongo*, o compositor opta pela extinção gráfica da barra de compassos – embora seja patente que a célula rítmica do *ostinato* termine por estabelecer um ritmo compassado que bem poderia se ajustar a uma quadratura métrica. O programa dinâmico e expressivo do *Jongo* é similar ao que havia sido empregado no já analisado *Batuque* para orquestra: trata-se de ir adensando a sonoridade, em um gradual crescendo, até atingir um final apoteótico.

De um modo geral pode-se perceber, nos vários movimentos pertencentes às *Suítas Brasileiras*, aquela tão bem elaborada urdidura de forma e conteúdo que se tornou uma marca registrada de Lorenzo Fernández. Com muita frequência, aparecem nestes movimentos as formas mais típicas do neoclassicismo musical. Mostra-se bastante comum a forma ternária ABA' (uma seção inicial é contrastada por uma seção que sugere um ambiente musical diferente, e depois se verifica o retorno a um ambiente similar àquele em que se iniciara a música). Assim ocorre com a “Saudosa Seresta” da *Suíte nº 1*, com a “Moda” e o “Cateretê” da *Suíte nº 2*, ou com a “Toada” da *Suíte nº 3*. Mas também ocorre a ‘forma estrófica’ (uma seção-padrão que se repete algumas vezes com ou sem modificações) sempre que a modalidade popular a ser sugerida assim o pede. É o caso do “Ponteio” da *Suíte nº 2*, peça lenta e expressiva em uma tonalidade menor e compasso binário (2 / 4) que procura sugerir no acompanhamento o toque de viola típico do Brasil Rural. Neste caso, a forma estrófica apresenta-se em três seções (A,A,A').

132 ■

Música de Câmara

Além de sua produção pianística, relativamente pequena mas de importância essencial, Lorenzo Fernández ainda dedicou-se a gêneros compactos da música de câmara. Já abordamos o *Trio Brasileiro* e o *Quinteto de Sopros*, que são peças de maior significado por funcionarem como um ponto de partida para o próprio estilo nacionalista do compositor carioca. Mas também não devem ser esquecidas as *Invenções Seresteiras* (1944). Lorenzo Fernández compôs ao todo cinco invenções: *Três Invenções Seresteiras* para clarinete e fagote (1944) e *Duas Invenções Seresteiras* para flauta, clarinete e fagote (1944). Para entender estas invenções para sopros, é preciso recuperar o espírito deste gênero musical que é já antigo na História da Música.

O gênero ‘Invenção’ remete ao período Barroco. De lá nos chegam os modelos que foram celebrizados por Johann Sebastian Bach (1685-1750) para as *Invenções a duas Vozes* (1723) e para as *Invenções a três vozes* (1723) – sendo que estas últimas teriam sido chamadas por Bach de “Sinfonias”, mas com um sentido

¹⁷Bach começou a compor as *Invenções* em 1720, mas só em 1723 as revisou e acondicionou-as em um álbum intitulado *Invenções e Sinfonias*, cujo prefácio deixa muito claro os seus propósitos didáticos: “Guia Honesto através do qual se mostra aos amantes do teclado e em particular, aos que desejam aprender, um modo simples não só de tocar corretamente em duas vozes, mas também à medida que progredirem, de tratar três vozes *obligato* com perfeição e ao mesmo tempo, de adquirir boas idéias e elaborá-las adequadamente, e, sobretudo, aprender um estilo *cantabile* de execução e, simultaneamente, adquirir o gosto antecipado pela arte da composição” (Subtítulo do Livro de *Invenções e Sinfonias*).

radicalmente distinto de 'sinfonia' enquanto gênero sinfônico (sinfonia, no caso, significaria "soar bem", implicando na idéia de acordo musical através da harmonia e do contraponto)¹⁷. As 15 *Invenções a duas vozes* e as 15 *Invenções a três vozes* são pequenas peças para cravo, que depois foram assimiladas pelo repertório pianístico de maneira similar ao que aconteceu com as fugas deste mesmo compositor. São peças que até hoje fazem parte da formação inicial do pianista erudito, e Bach na verdade as teria escrito com explícitos propósitos didáticos – mais especificamente para contribuir para a formação de seu filho Wilhelm Fridmann, que como os demais filhos de Bach também se tornaria um bom músico.

As *Invenções* de Bach são pequenas composições polifônicas. Conforme já foi visto, a 'Polifonia' é aquele método de apresentação musical onde várias vozes distintas, com a mesma importância e todas conduzindo melodias, soam simultaneamente (ao contrário da 'Homofonia', onde apenas uma voz aguda conduz a melodia principal e as demais fornecem fundamentalmente uma base de sustentação harmônica). Quando existe um compromisso temático entre as diversas vozes, e uma vai como que respondendo a outra (mais ou menos como se tivéssemos uma conversa musical), temos a chamada 'Polifonia Imitativa', que, embora tenha começado a surgir no final do Renascimento, tornou-se muito característica de alguns compositores barrocos como Bach e Haendel. Na Polifonia Imitativa, a cada instante uma das vozes pode estar conduzindo o tema (também chamado de "sujeito" na Fuga, ou de motivo temático nas demais formas e gêneros que também se caracterizam pela polifonia imitativa). Não existe nestes casos uma voz que seja mais importante que as outras, e elas alternam-se sucessivamente na condução dos motivos temáticos enquanto as outras, que naquele momento não estão com motivos temáticos mais importantes a seu cargo, apenas tecem um "contraponto". Contraponto é precisamente a prática de conduzir simultaneamente várias vozes musicais.

A Fuga – uma das formas musicais que lidam com o contraponto – é uma forma polifônica mais ou menos rigorosa, onde um tema (o "sujeito") começa a circular pelas diversas vozes com mudanças de altura e de tonalidade (no caso, as fugas podem ser a 2, 3, 4, 5 vozes, e assim por diante). Mas o que diferencia a Fuga da Invenção é que esta última lida de maneira um pouco mais livre com a polifonia imitativa. A Fuga tem uma certa seqüência de apresentação do tema em tonalidades específicas (logo no início, por exemplo, o tema deve ser apresentado por uma voz no 'tom principal' da música, e ser imediatamente respondido por uma outra voz no 'tom da dominante'). Já a Invenção não segue obrigatoriamente esquemas deste tipo. Ela lida mais livremente com a imitação do motivo temático. Este pode ser imitado a qualquer hora e na altura que o compositor desejar. Pode ser imitado com modulação a outra tonalidade ou dentro do mesmo tom (cada hora o compositor faz de um jeito, de acordo com a sonoridade que melhor lhe apraz). O tema também pode ser imitado de trás para diante, de cima para baixo, ou mesmo apenas ritmicamente. A Invenção produz um trabalho de polifonia imitativa bastante livre.

No período moderno, a Invenção conservou a sua natureza contrapontística. Nem sempre manteve o aspecto de polifonia imitativa, embora isto também possa ocorrer. É possível, neste caso, conservar as duas ou três vozes em uma relação

polifônica mais independente (não-imitativa, no sentido rigoroso do termo). É com estes dois tipos de Invenção que Lorenzo Fernández quis dialogar quando compôs as suas *Invenções Seresteiras*. Do mesmo modo que Villa-Lobos dialogou com a forma 'Fuga' em alguns dos movimentos de suas *Bachianas*, Lorenzo Fernández dialoga com o gênero 'Invenção' nestas pequenas peças para duos ou trios de sopros. O essencial nestas composições é o 'contraponto' que se estabelece entre as vozes musicais, cada qual representada por um instrumento distinto. Nas três primeiras *Invenções Seresteiras* ele experimenta a pouco usual combinação de clarinete e fagote em duo, e nas duas últimas invenções lhes acrescenta uma flauta, de modo a trabalhar com um trio de sopros¹⁸.

Também é muito interessante notar que Lorenzo Fernández explora estas já pouco usuais combinações camerísticas procurando obter timbres internos diferenciados para cada uma das *Invenções Seresteiras*. Na primeira das invenções para clarinete e fagote, por exemplo, ele trata o fagote como se este estivesse fazendo um baixo melódico como aqueles que eram tão típicos do violão na música dos chorões do início do século, erguendo sobre esta base para o *cantabile* do clarinete. Na segunda o tratamento é experimental no que se refere aos mais audaciosos intervalos melódicos (saltos grandes entre uma nota e outra) e à invenção rítmica – de modo que tanto o clarinete como o fagote soam com uma escritura bastante moderna. A terceira obtém uma timbrística bastante tradicional, dialogando mais diretamente com a música barroca (de maneira similar ao que já faziam os chorões nas suas peças mais polifônicas). Neste caso, a terceira das invenções para clarinete e fagote é aquela que dialoga mais com o modelo de polifonia imitativa das invenções de Bach. As demais soam mais modernas nas suas relações de contraponto, desobrigando-se dos modelos mais barrocos de imitação.

As cinco *Invenções Seresteiras*, de qualquer maneira, constituem cinco pequenas obras-primas do contraponto. Ao lado do *Quarteto n° 2 em Dó menor* (1946) encerram em excelente nível a pequena produção camerística de Lorenzo Fernández. Mas esta última obra já representa o mesmo estilo terminal que aparece nas duas *Sinfonias* – dando mostras de que, se tivesse tido mais tempo, o compositor tenderia a transcender o folclorismo que durante muito tempo fora uma referência importante em sua produção musical¹⁹. Vejamos então este último período de sua vida, quando Lorenzo Fernández dá mostras de pretender se dedicar com especial afinco aos gêneros orquestrais. Aos seus primeiros trabalhos sinfônicos, ele já havia acrescentado nos anos anteriores um *Concerto para Violino e Orquestra* (1941). Mas agora finalmente ele se achava pronto a enfrentar um desafio maior. Iria escrever as suas duas sinfonias – a *Sinfonia n° 1* em 1945 e a *Sinfonia n° 2* em 1946.

¹⁸No *Choros n° 2* (1923), Villa-Lobos experimentara um duo de flauta e clarinete; e nas *Bachianas Brasileiras n° 6* (1938) irá trabalhar com duo de flauta e fagote. A combinação de clarinete e fagote, trabalhada por Lorenzo Fernández, complementa estas possibilidades de combinações.

¹⁹Particularmente interessante é o Segundo Movimento do *Quarteto n° 2*, onde o autor deliberada e sistematicamente transgride os parâmetros mais tradicionais da Harmonia – partindo a princípio de falsas relações cromáticas e chegando por fim a um conflito de tonalidades que, no trecho terminal do movimento, já se expressa em uma completa autonomia tonal de cada uma das vozes (cada instrumento, a esta altura, já se expressa em uma tonalidade distinta). É a politonalidade trabalhada metodicamente, brotando gradualmente de um ambiente tonal sem que o ouvinte perceba quando foi que isto precisamente aconteceu. Obra inovadora do ponto de vista dos procedimentos harmônicos.

A última fase composicional de Lorenzo Fernández e as sinfonias

A *Sinfonia n° 1* (1945) é um marco importante, porque nela o compositor afasta-se de qualquer intenção nacionalista, mostrando-se mais disposto a explorar decididamente o universalismo musical. Já vimos que esta data corresponde precisamente ao início do pós-guerra, quando o Brasil se abre para novas possibilidades de intercâmbio cultural, correspondendo também ao encerramento do Estado Novo de Getúlio Vargas, este que estimulava uma política cultural de tipo populista para atender a objetivos políticos específicos. O fim de Guerra e o fim de Vargas contextualizam a passagem para um estilo mais universalista em muitos dos compositores que haviam sido mais radicalmente nacionalistas.

Na sua *Sinfonia n° 1*, Lorenzo Fernández utiliza formas neoclássicas bem tradicionais. O primeiro movimento é uma típica ‘Forma-Sonata’ – estrutura musical que já discutimos tomando para exemplo as Sonatas e Sinfonias de Camargo Guarnieri. O compositor lida também, em alguns trechos, com a politonalidade – experiência que será retomada mais sistematicamente na sua última obra para piano, a *Sonata Breve* (1947). O trecho central do Desenvolvimento da ‘Forma-Sonata’ expressa pela *Sinfonia n° 1* é território absoluto da politonalidade. Será também uma Forma-Sonata o que ouviremos no quarto movimento da *Sinfonia n° 1*, mas bastante modificada e chegando à novidade de utilizar três temas (ao invés de dois) e de entrelaçá-los no final da música.

Ao contrário da *Sinfonia n° 1*, que é “música pura” concebida neoclassicamente, a *Sinfonia n° 2* (1946-1947) é “programática”, inspirando-se no texto do poema épico *O Caçador de Esmeraldas* de Olavo Bilac. A chamada “sinfonia de programa” ou “sinfonia programática” tem afinidades com o gênero Poema Sinfônico, já esclarecido anteriormente. Às vezes, estes dois gêneros podem até se confundir, mas habitualmente eles comportam distinções algo sutis. O Poema Sinfônico é freqüentemente narrativo – isto é, neste caso ele “narra” através de música exclusivamente orquestral uma história de menores ou maiores proporções, tal como ocorre com o *Amazonas* de Villa-Lobos ou com o *Imbapara* de Lorenzo Fernández (que também podem ser transformados em Bailados – gênero que pode ser visto como uma espécie de poema sinfônico coreografado). Mas alguns poemas sinfônicos ao invés de “narrarem” fazem outra coisa: eles “descrevem” (uma cena, um estado de espírito, e assim por diante). São os ‘poemas sinfônicos descritivos’ que se confundem um pouco com as ‘sinfonias programáticas’ (a possibilidade de “descrever musicalmente” é, por assim dizer, a fronteira difusa entre os dois gêneros).

Entrementes, a Sinfonia Programática volta a marcar uma distância em relação ao Poema Sinfônico quando ela apenas se inspira em um texto ou poema, ou mesmo em um simples tema ou situação. As cinco primeiras sinfonias de Villa-Lobos (as da fase impressionista) são Sinfonias Programáticas: elas se inspiram respectivamente no Imprevisto, na Ascensão, na Guerra, na Vitória e na Paz. Ou seja, inspiram-se em “situações”. A primeira Sinfonia Programática da História da Música, embora na época não tenha sido classificada com este nome em vista do ineditismo desta idéia, foi a *Sinfonia n° 6* de Beethoven (1808) – também chamada de “Sinfonia Pastoral” – que procurou descrever nos seus cinco movimentos um

piquenique que acaba se transformando em tempestade e que termina com um “canto de pastores”, aproveitando neste íterim para descrever algumas cenas da Natureza e a alegria contagiante de uma festa na aldeia. Depois, já no período romântico, Hector Berlioz escreveu uma *Sinfonia Fantástica* (1830) que divagava sobre a sua própria vida. E logo Franz Liszt (que passa também por ser o inventor do Poema Sinfônico) escreveria uma *Sinfonia Fausto* (1855) e uma *Sinfonia Dante* (1856). Estas sinfonias programáticas são baseadas respectivamente no famoso poema de Goethe (1749-1832), que conta a história do homem que vendeu a alma ao Diabo, e na “Divina Comédia” – poema que contém uma terrível e minuciosa descrição do Inferno conforme a imaginação do poeta medieval Dante Alighieri (1265-1321).

Vamos voltar agora (ou avançar) ao século XX, para este Brasil que lutava por afirmação cultural na música erudita e que deu origem aos seus próprios poemas sinfônicos e sinfonias programáticas – muitos deles baseados em temas nacionais ou em textos de poetas nacionais. Já vimos que Lorenzo Fernández explorara o gênero Poema Sinfônico com *Imbapara*, narrando uma história ameríndia que no seu enredo mistura primitivismo, amor e rituais de sacrifício humano. Em seguida, o poema sinfônico *Amaia* explorou um enredo incaico de autoria do próprio compositor. Com a sua *Sinfonia n° 2*, o compositor carioca irá se inspirar no poema *O Caçador de Esmeraldas*, do poeta parnasiano Olavo Bilac (este poema épico, aliás, também foi tomado como base para um dos bailados de Francisco Mignone).

O que faz da *Sinfonia n° 2* de Lorenzo Fernández uma Sinfonia Programática, e não um Poema Sinfônico, é o fato de que o compositor carioca não segue propriamente nesta obra orquestral o roteiro do poema de Olavo Bilac. Na verdade, o que ele faz é tomar quatro trechos deste grande poema (ou mais propriamente quatro grupos de “tercetos”, que são estrofes de três versos) e utilizá-los como epígrafes inspiradoras para cada um dos quatro movimentos de sua Sinfonia. Ele apenas se inspira no poema de Olavo Bilac – não o segue descritivamente – e para ilustrar a sua inspiração registra acima de cada um dos movimentos a estrofe inspiradora. Apenas para dar um exemplo, o terceiro movimento da Sinfonia, que é um andamento lento chamado “Lamentoso”, possui como epígrafe a seguinte estrofe melancólica:

“... E a Natureza assiste,
Na mesma solidão e na mesma hora triste,
À agonia do herói e à agonia da tarde”

Esta epígrafe corresponde a um desalentador movimento lento que se inicia com uma triste melodia nos violinos sobre uma nota insistente nas trompas e uma marcação pianíssima no tam-tam, daí crescendo para uma sonoridade grandiosa com toda a orquestra e depois retornando ao ambiente de desespero e desalento. O quarto e último movimento, por exemplo, toma para epígrafe três versos que intermesclam solidão e perseverança triunfalista, e procura exprimir através de pura música orquestral este combinado ambíguo de sentimentos. Eis aí, plenamente realizada, a sinfonia programática de Lorenzo Fernández.

A última obra orquestral de Lorenzo Fernández, e na verdade a sua última composição, corresponde às *Variações Sinfônicas* para piano e Orquestra (1948). Ele morreria pouco mais de um mês depois de concluir esta obra, que é sua experiência monumental com a forma 'Tema e Variações'. No caso, são quinze variações habilmente elaboradas sobre um tema folclórico – apropriado “canto de cisne” para um compositor que tanto se dedicara à música brasileira.

O Tema e Variações é a última grande forma musical que convém registrar. É uma forma antiga, que vem desde a época do Renascimento, quando os alaudistas espanhóis do século XVI gostavam de tomar uma canção popular conhecida e compor “diferenças” sobre esta canção – isto é, sucessivas rerepresentações variadas ou modificadas deste tema básico. A forma musical atravessou o período barroco de maneira mais elaborada (as *Variações Goldberg* de Bach são um exemplo), e atingiu o período clássico já sob o nome de 'Tema e Variações'. Haydn, Mozart e Beethoven foram mestres nesta forma musical. Mais tarde alguns compositores românticos continuaram a compor variações (Schumann, Liszt, Brahms), e a forma musical finalmente atingiria o século XX.

A idéia do Tema e Variações é bastante simples. O compositor apresenta um tema – que pode ser uma canção popular conhecida, uma melodia folclórica, uma cantiga de ninar, ou mesmo um tema simples produzido pelo próprio compositor – e depois começa a rerepresentá-lo sucessivamente, mas sempre com variações que modificam o tema em algum aspecto mais ou menos importante. Ele pode por exemplo intercalar mais notas musicais entre as notas básicas de uma melodia simples (quanto mais simples uma melodia for, melhor para ser tomada como Tema e Variações, já que a função do compositor será a de dar uma feição cada vez mais complexa a este tema na medida em que for avançando nas suas diversas variações). Um outro tipo de variação possível é a rítmica: o compositor pode conservar mais ou menos as notas da melodia, mas modificar os seus valores de duração. O mesmo também pode ser feito com relação ao aspecto harmônico: neste caso, o compositor conserva a melodia mas modifica a sua base harmônica criando novos acordes ou alterando os acordes originais. Existe ainda, em alguns casos, a possibilidade de fazer exatamente o contrário: conservar uma determinada harmonia de base à qual o ouvido já tenha associado o tema desde o início e, surpreendentemente, fazer desaparecer a melodia inicial substituindo-a por uma outra).

Há inúmeras alternativas de variações à disposição do compositor. Existe por exemplo a variação de modo, que consiste em apresentar em 'modo menor' um tema que originalmente era em 'modo maior'. Pode-se também fazer a variação de andamento (apresentar com andamento mais lento um tema allegro, ou vice-versa), e ainda a variação de compasso (o tema que era em compasso 3 / 4 passa a ser apresentado em compasso 2 / 4). Pode-se, em uma outra variação, dar um tratamento polifônico ao tema (isto é, fazer com que ele dialogue com ele mesmo em duas vozes). Se a composição for para orquestra ou conjunto incluindo instrumentos diferentes, pode-se explorar a mudança de timbres como variação. E é possível ainda variar o acompanhamento (um acompanhamento de acordes em bloco na mão esquerda do piano dá lugar a um acompanhamento sob a forma de arpejos).

Na verdade, existem inúmeras possibilidades de variar uma melodia, e mais possibilidades ainda de combinar dois ou três tipos de variação como os que atrás exemplificamos. É possível, assim, combinar a ‘variação de andamento’ com a ‘mudança de modo’, de maneira a transformar um tema alegre em um trecho mais melancólico. E é possível ainda imaginar novos padrões de variação, independentes dos que foram dados como exemplos. O Tema e Variações é uma das formas musicais que requer maior habilidade técnica do compositor.

É com esta forma musical que Lorenzo Fernández encerra a sua bela carreira de compositor. A obra é para piano e orquestra – isto é, o piano adquire uma função solista bastante importante, como se tivéssemos um concerto para piano e orquestra. Mas todos os instrumentos da orquestra são muito bem explorados, em uma obra-prima de orquestração. O tema escolhido para ser variado é neste caso uma melodia extraída do folclore brasileiro que é conhecida como “Morocututú”. Os vários processos de variação que listamos acima, e muitos outros mais, são empregados por Lorenzo Fernández. Depois de apresentar o tema no naipe de cordas da orquestra, ele explora na 1ª Variação uma mudança de acompanhamento, introduzindo o piano e também o clarinete. Na 13ª Variação, por exemplo, ele dá um tratamento polifônico ao tema, que naquele trecho quase se transforma em uma pequenina fuga. A última variação termina de maneira grandiosa (com frequência a ‘Variação Terminal’ de um Tema e Variações é mais desenvolvida do que as outras, ocupando mais compassos do que as precedentes – que como regra possuem a mesma extensão do tema apresentado inicialmente).

Cerca de um mês depois de concluir esta obra, Lorenzo Fernández iria falecer. Ironicamente, na noite que precedeu a sua morte ele havia regido triunfalmente um concerto com peças suas, com entusiástica acolhida do público. Estava no auge de sua atividade como compositor, como educador, e como organizador musical – também dirigindo o Conservatório Brasileiro de Música, do qual fora um dos fundadores. Muitos acreditavam que, sendo ele dez anos mais novo do que Villa-Lobos, seria o seu sucessor natural. Mas invertendo as expectativas, a morte de Villa-Lobos só viria acontecer onze anos depois da de Lorenzo Fernández. Falecendo com a idade de apenas cinquenta anos, não se pode saber que extraordinárias contribuições este compositor ainda teria a oferecer à criação musical.

COMPOSIÇÕES DE LORENZO FERNÁNDEZ

- Amaia (bailado, 1930).
- Arabesco (piano, 1921).
- Ausência (canto e piano, 1922).
- Batuque (da suíte sinfônica *Reisado do Pastoreio*, 1930).
- Bazar (suíte infantil para piano, 1933).
- Bonecas (suíte infantil para piano, 1932).
- Boneca Yayá (suíte infantil para piano, 1944).
- Canção do Mar (canto e piano, 1934).
- Canção Sertaneja (canto e piano, 1924).

Canção do Violeiro (canto e piano, 1926).
Cateretê (da *Suíte Brasileira n° 2* para piano, 1938).
Concerto para Violino e Orquestra (1941).
Cisnes (canto e piano, 1921) Concerto para piano (1925). Dentro da noite (canto e piano, 1946).
Elegia (violoncelo e piano, 1924).
Elegia da manhã (canto e piano, 1946).
Essa Nega Fulô (canto e piano, 1934).
Historietas Maravilhosas (suíte infantil para piano, 1922).
Idílio romântico (piano, violino e violoncelo; 1924).
Imbapara (poema sinfônico / bailado, 1926).
Invenções Seresteiras, 3 (clarinete e fagote, 1944).
Invenções Seresteiras, 2 (flauta, clarinete e fagote, 1944).
Jongo (da *Suíte Brasileira n° 3* para piano, 1938).
Macumba (canto e piano, 1926).
Malazarte (ópera, 1931-1933).
Mãos frias. (canto e piano, 1922).
Minhas Férias (suíte infantil para piano, 1934).
Miragem (piano, 1919).
Noite de junho (canto e piano, 1934).
Noturno (piano, 1920).
Ponteio (da *Suíte Brasileira n° 2* para piano, 1938).
Prelúdios do crepúsculo (suíte para piano).
Quarteto n° 1 em fá # m. (dois violinos, viola, e violoncelo, 1927).
Quarteto n° 2 em dó menor (2 violinos, viola, e celo, 1946).
Quinteto de sopros (flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa; 1926).
Reisado do Pastoreio (orquestra, 1930).
Saudade (canto e piano, sd).
Sinfonia n°1 (1945).
Sinfonia n°2 (1946).
Sonata Breve (piano, 1947).
Suítes Brasileiras (piano, 1936).
Suíte Brasileira n°1 (suíte para piano, 1936).
Suíte Brasileira n°2 (suíte para piano, 1938).
Suíte Brasileira n°3 (suíte para piano, 1938).
Suíte das cinco notas (suíte para piano, 1942).
Suíte para quinteto de instrumentos de sopro (ver Quinteto de Sopros).
Suíte sobre temas populares brasileiros (1926).
Toada para Você (canto e piano, 1928).
Três estudos em forma de sonatina (estudos para piano, 1929).
Trio n° 1 (piano, violino e violoncelo; 1924).
Trio Brasileiro (piano, violino e violoncelo; 1924).
Valsa Suburbana (piano, 1890).
Variações sinfônicas (piano e orquestra, 1948).
Velha modinha (da *Suíte Brasileira n° 3* para piano, 1938).
Vesperal (canto e piano, 1946).

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Mário de. **Lorenzo Fernández**. Crônica publicada no Diário de São Paulo em 26 de janeiro de 1934. In: CASTAGNA, Paulo (org.). **Música e Jornalismo**. São Paulo: Hucitec, 1993.

ANDRADE, Mario de. **Música, doce música**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1934.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**, São Paulo: Martins Fontes, 1994, v.2.

CORREA, Sergio Nepomuceno. **Lorenzo Fernández: catálogo geral**. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1992.

GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934.

GANDELMAN, Salomea. **Compositores Brasileiros – obras para piano (1950-1988)**. Rio de Janeiro: FUNARTE / Relume – Dumará, 1997.

LORENZO FERNANDEZ. Villa-Lobos. **Boletim Latino Americano de Música**. a.5, nº6, abril de 1946.

140 ■

MARIZ, Vasco. **Figuras da Música Brasileira Contemporânea**. Porto: 1948.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MOREUX, Serguei. **Béla Bartók**, Richard-Masse, 1954.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Recordi, 1981.

ROQUETE PINTO. Rondônia. São Paulo: CEN, 1935.

VILLA-LOBOS, Heitor. Lorenzo Fernández. **Boletim Latino Americano de Música**. a.6, nº6, abril de 1946.

Recebido em 17/10/2019 - Aprovado em 19/08/2020

Como citar :

BARROS, José D'assunção (2020). Lorenzo Fernández: considerações sua contribuição à música brasileira da primeira metade do século XX. *OuvirOUver*, 16(2), 117-140. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-53490>

A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Beethoven, a música e a literatura: um diálogo pleno de apropriações

STÉFANO PASCHOAL

■ 141

Stéfano Paschoal é professor de no curso de Tradução, no Instituto de Letras e Linguística e professor do mestrado em Música na Universidade Federal de Uberlândia. Em seu mestrado, apresentou uma tradução anotada e comentada da obra *Die Kunst das Clavier zu spielen* (1750/1762) (A arte de tocar instrumentos de teclado), de Friedrich W. Marpurg. De agosto de 2020 a julho de 2021, realizou seu pós-doutorado sob supervisão da Profa. Dra. Monica Isabel Lucas, na Escola de Comunicação e Artes, USP, de São Paulo. Publicou recentemente o capítulo de livro *A arte dos gestos, Mattheson e Meyfart: um diálogo entre música e retórica*, in: TEORIAS, POÉTICAS E PRÁTICAS DA MÚSICA ANTIGA, organizado por Cassiano de Almeida Barros, Luis Henrique Fiaminghi e Monica Isabel Lucas, ministrou conjuntamente com Profa. Dra. Monica Isabel Lucas a disciplina *Tratadística Setecentista* no programa de pós-graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo e traduziu, como parte de seu projeto de pesquisa, o Livro I da obra *Der vollkommene Capellmeister* (1739) (O mestre de capela perfeito), de Johann Mattheson.

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1273787600427338>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7615-7624>

■ RESUMO

Exploramos neste artigo as relações interartes, com ênfase nas relações entre literatura e música. De modo específico, demonstraremos, primeiramente, como a literatura contribui para a construção de uma imagem de Ludwig van Beethoven por meio de inúmeras representações, a partir da obra *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, que também servirá de base para demonstrarmos como a literatura é capaz de sugerir interpretações musicais. Em relação ao primeiro caso, contribui para a formação de uma imagem de Beethoven suas representações narradas por Kretzschmar, personagem central da obra em questão. No tocante ao segundo caso, também a cargo de Kretzschmar, tem-se um discurso muito bem estruturado sobre a Sonata n.32 opus 111. Motivadas pela ausência do terceiro movimento – que não é característica apenas da Opus 111 – as discussões de Kretzschmar põem em destaque uma nota musical, incluída num grupo de notas. A partir deste discurso apresenta-se uma sugestão interpretativa tem sido seguida por diversos pianistas. Ao final do artigo perceber-se-á que as relações apresentadas não se dão apenas numa direção, mas sim, que são recíprocas.

■ PALAVRAS-CHAVE

Música, literatura, Ludwig van Beethoven, Sonata opus 111.

142 ■

■ ABSTRACT

This paper intends to explore interarts relations with emphasis on the correlations between literature and music. Firstly, we aspire to specifically demonstrate how literature contributes to the formation of an idea about Ludwig van Beethoven by means of countless representations in Thomas Mann's *Doktor Faustus*, which will be the basis on which we will aim to demonstrate how literature is able to suggest musical interpretations. Regarding the former case, representations of Beethoven rendered by Kretzschmar (a figure in *Doktor Faustus*) contribute significantly to the formation of an impression of Beethoven. With respect to our latter intention, a well-structured discourse on Sonate opus 111 is presented, also by Kretzschmar. This sonate does not include a third movement, but it is not the only Sonate written by Beethoven with such characteristics. Discussions on the final part of this sonate highlight an important musical note. Based upon this discourse, there is an interpretative suggestion that has been followed by several pianists. On conclusion of this paper, we realize that the demonstrated relations do not occur unidirectionally. On the contrary: these relations are mutual.

■ KEYWORDS

Music, literature, Ludwig van Beethoven, Sonate opus 111.

1. Introdução

Demonstraremos neste artigo, no âmbito dos estudos interartes, relações entre literatura e música. Não obstante a frequente reciprocidade dessas relações, iremos nos dedicar, de modo específico, aqui, a algumas relações entre literatura e música que podem ser definidas do seguinte modo: i) reações literárias a Ludwig van Beethoven e a construção de uma imagem do compositor; ii) reações literárias à Sonata n.32 Opus 111 de Ludwig van Beethoven e o poder de interferência da literatura na interpretação musical.

Uma vez delimitada a natureza das relações a que nos dedicaremos, faz-se necessário, ainda, informar que utilizaremos frequentemente o termo *apropriação*, o qual deve ser entendido, aqui, em seu significado mais simples – o de *tornar algo próprio, apropriar-se de*. Isto significa que o termo deve ser desvinculado de acepções modernas as mais diversas que o comprometem com certas correntes filosóficas.

Não apenas as pesquisas atuais que versam sobre relações interartes contribuem para justificar a discussão que ora se apresenta. As relações entre Música e Literatura são, além de numerosas e profícuas, muito antigas. Ao observarmos a história da música, ou seja, o desenvolvimento da música ao longo do tempo, identificamos momentos em que as duas artes se complementam a ponto de parecerem se fundir, como, à guisa de exemplo, a *musica poetica* (século XVI) e o *Lied* clássico e romântico (séculos XVIII e XIX).

Ao longo dos séculos, ora a música emprega o material literário, como no caso dos *Lieder*; ora a literatura lança mão de temas musicais, como, por exemplo, o conto *Trio em Lá menor*, de Machado de Assis, ou ainda, propõe obras que buscam “traduzir” partituras musicais, como, por exemplo, *Sinfonia Napoleônica*, de Anthony Burgess. Na relação entre música e literatura, não podemos deixar de mencionar as diversas obras literárias que inspiraram óperas, como *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, em relação à *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, e *O Guarani*, de José de Alencar, em relação à ópera homônima do compositor Carlos Gomes.

No âmbito do *Lied*, evocar o *Dichterliebe (O Amor do Poeta)* de Robert Schumann nos permite vislumbrar a vastidão e o alcance dos conhecimentos do compositor acerca do *Buch der Lieder (Livro das Canções)*, de Heinrich Heine. A proximidade entre compositor e obra literária permitiu a Schumann selecionar 16 de 63 poemas, que marcam a evolução do estado de espírito (ou dos afetos) do eu-lírico, numa gradação que nos transporta – no último *Lied* do ciclo – a um estado semelhante ao do jovem Werther, de Goethe, quando decide “retirar-se de cena”.

Como trataremos de modo específico de Ludwig van Beethoven, é justo também mencionarmos sua proximidade com o gênero em questão, por exemplo, em seus *Sechs Lieder Opus 48*, com libreto de Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769); seus *Sechs Lieder Opus 75*, poemas de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), dos quais o mais famoso é o primeiro *Lied, Mignon*, consagrado também por Franz Schubert (compositor que se dedicou ao *Lied*, tendo composto mais de 400 obras do gênero) e daquela que se considera uma de suas obras monumentais: a Sinfonia-Coral, n.9, cujo final contém a *Ode à Alegria (Ode an die Freude)*, poema

escrito por Friedrich Schiller em 1785.

Os exemplos acima servem para mostrar algumas apropriações da música em relação à literatura.

Doravante iremos nos concentrar nas apropriações da literatura em relação à música, tendo como tema principal o compositor Ludwig van Beethoven. Em primeiro lugar, apresentaremos um breve panorama de obras da literatura universal que remetem a este compositor alemão. Em segundo lugar, deter-nos-emos nas considerações sobre Beethoven contidas na obra *Doktor Faustus*, de Thomas Mann. Essas considerações podem ser divididas em dois grupos: i) as primeiras tratarão predominantemente da caracterização do compositor numa anedota narrada por Kretzschmar e ii) as seguintes terão como objeto a discussão estético-musical que envolve a Sonata 32 opus 111, de Beethoven.

O segundo grupo de observações é o mais importante para este artigo, pois por meio dele é possível demonstrar como a ação de determinada arte é capaz de provocar alterações na interpretação de outra. Em resumo: como as discussões levadas a fundo numa obra literária contribuíram para que se consagrasse determinada interpretação de um trecho da Sonata opus 111 de Ludwig van Beethoven.

Resta, assim, definido e limitado o tipo de relação entre literatura e música neste artigo: como a literatura, apropriando-se de material musical, é capaz de oferecer sugestões interpretativas deste e para este mesmo material.

144 ■

2. Literatura e Beethoven parte 1

Mesmo pretendendo discutir mais diretamente as influências da apropriação da literatura em relação à música e demonstrar algumas consequências interpretativas, não podemos desprezar aqui a literatura fílmica, uma vez que ela contribui sobremaneira para a *construção* da imagem do compositor, já que a narrativa fílmica dispõe de elementos (imagens, movimentos, cores, sons) que excitam mais diretamente os sentidos e possui maior alcance de público.

Geralmente, os conteúdos relacionados a Beethoven nos filmes, dos quais mencionamos, por exemplo, *Minha amada imortal* (1994), escrito e dirigido por Bernard Rose, e *O segredo de Beethoven* (2006), dirigido por Agnieszka Holland, apresentam como características próprias a Beethoven aquelas de um gênio incompreendido, muito rígido e, às vezes, agressivo (esta última característica geralmente atribuída ao tormento da surdez gradativa). É necessário dizer que a literatura fílmica não surge separadamente de obras literárias que tratam da vida de Beethoven: derivam-se delas, muitas vezes.

A imagem de Beethoven parece não ter sido apenas uma, desde sempre, nas obras literárias. Em seu artigo *Beethoven at Large: Reception in Literature, the Arts, Philosophy, and Politics*, Dennis (2000, p. 293) aponta ter havido uma evolução de como se concebia a imagem de Beethoven na literatura:

As primeiras reações literárias a Beethoven incluíam críticas de suas composições – e de sua pessoa – como algo “complicado”, até mesmo “bizarro”: Depreciadores mozarteanos advertiam que este “novo estilo” tinha o potencial de desencadear um incêndio que

poderia reduzir a cinzas todas as regras musicais. No início do século XIX, entretanto, a simples menção ao nome de Beethoven despertava as noções de “gênio” entre a *avant-garde* do gosto musical. As razões para esta revisão do contexto crítico, que transformaram o julgamento de Beethoven como um grande homem em um “artigo de superstição” permanecem matéria deste debate. Algumas pessoas propõem uma explicação extensa relacionando revoluções contemporâneas nas ciências, na sociedade e na política a novos modos de escuta que tornaram os membros da audiência “moderna” mais receptivos à manipulação turbulenta de formas musicais realizada por Beethoven (tradução nossa).¹

Ao final da citação, Dennis (2000) expõe a relação entre revoluções contemporâneas em áreas diversas e novos modos de escuta: talvez este tenha sido o processo de amadurecimento necessário para que o ouvinte médio pudesse, senão compreender, num primeiro momento, ao menos conseguir ouvir a música de Beethoven.

Dennis (2000) discorre detalhadamente sobre diversas representações de Beethoven em obras literárias, dentre as quais menciona: *Ludwig van Beethoven* (1834), de Johann Peter Lyser; *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik* (1836), de Ernst Ortlepp; *Das Musikfest oder Die Beethovenianer* (1841), de Wolfgang Robert Griepenkerl; *Ludwig van Beethoven* (1852), de Elise Polko; *Beethoven's Bust* (1855), de Nikolaus Lenau; *La Musique* (1857), de Charles Baudelaire; *Furioso* (1861), de Wolfgang Müller von Königswinter; *A Room with a View* (1908) e *Howard's End* (1910), de E.M.Forster; *Four Quartets* (1942), de T.S.Eliot.

3. Literatura e Beethoven parte 2

Nesta seção passaremos a demonstrar as apropriações de Beethoven por Thomas Mann, de modo específico: primeiramente, como se apontou, em relação à construção de uma imagem do compositor e, em seguida, em relação a como a literatura passou a gerar sugestões interpretativas para uma obra musical.

A relação entre a música e a literatura do detentor do Prêmio Nobel de Literatura de 1929, exilado nos Estados Unidos da América por consequências advindas do regime nacional-socialista, remete-nos de imediato a um trecho do artigo *Thomas Mann: um clássico*, da professora Eloá Heise (1990). Vejamos:

Esta citação, que menciona a palavra como elemento chave da literatura, pode ressaltar mais um tema fundamental da poética de Thomas Mann: a música. A linguagem e a música são variantes do

¹No original: Early literary reactions to Beethoven included critiques of his compositions - and person - as "complicated," even "bizarre": Mozartian detractors warned that his "new style" had the potential to ignite a blaze that could consume all music rules. By the beginning of the nineteenth century, however, the mere mention of Beethoven's name aroused notions of "genius" among the avant garde of musical taste. Reasons for this revision of the critical framework, which transformed judgment of Beethoven as a Great Man into an "article of superstition," remain the subject of debate. Some propose a broad explanation linking contemporary revolutions in science, society, and politics to new ways of listening which rendered "modern" audience members more amenable to Beethoven's turbulent manipulation of musical forms (DENNIS, 2000, p. 293).

mesmo código, pois a linguagem, quando verdadeiramente apreendida, aspira à condição de música. A consciência da crise da palavra, herdada pelos poetas modernistas desde o Simbolismo, a palavra que tende ao silêncio, metáfora da situação literária moderna, transforma-se, na obra de Mann, em uma opção pela música. Música não só no sentido de alguns de seus protagonistas serem músicos, o arquétipo do artista. No caso de Thomas Mann a música chega a influenciar a própria estrutura de obras como de Tonio Kröger, novela construída com as mesmas etapas de uma sonata, ou de Doutor Fausto, romance estruturado sob a forma de música polifônica. Na música, muito mais que na linguagem, as convenções estéticas atingem a intensidade máxima de seu ser, é a própria "ambigüidade como sistema" (Doutor Fausto). Também a obra de Mann foi escrita sob o signo da ambigüidade. A equivalência entre música e linguagem manifesta-se explicitamente em Doutor Fausto, onde a música é descrita como aquela "linguagem maravilhosa e inarticulada" que "tudo e nada diz" a quem cabe a "tarefa de exprimir a situação do espírito, mesmo em nossa época, profundamente crítica." Assim a palavra, ou melhor, a música, como forma mais pura de poesia, tende a atingir seus limites, apontando para o silêncio, metáfora da literatura moderna. Doutor Fausto representa o ponto de maior criticidade em relação à palavra, pois discute a superioridade da música que, com suas modalidades polifônicas, alcança maior autonomia dos suportes realistas do que a narrativa verbal, baseada na linguagem (HEISE, 1990, p. 243).

146 ■

Doktor Faustus foi publicado em 1947. Seu personagem principal é Adrian Leverkühn, um compositor cuja vida é narrada por seu amigo Serenus Zeitblom. Para a escritura dessa obra, Thomas Mann contou com a ajuda de Theodor W. Adorno, de modo que ela se constitui um rico terreno para discussões filosóficas de veras complexas, sobre o alcance da Música, e também para discussões metafísicas, principalmente no tocante à Sonata opus 111 de Beethoven. Entretanto, não adentraremos esses âmbitos aqui para não extrapolarmos o escopo deste trabalho.

Dennis (2000, p. 296) afirma, sobre a resposta literária a Beethoven em *Doktor Faustus*:

Thomas Mann incorporou no *Doktor Faustus* (1947) todo o tipo de resposta literária a Beethoven: referência a obras específicas, representação direta do compositor e a associação de um artista real com um artista imaginado, Adrian Leverkühn. Os componentes beethovenianos mais bem conhecidos desta crítica novelística do Nacional-Socialismo aparecem em duas palestras dadas pelo professor de música gago, Wendell Kretschmar. A primeira é uma análise da Sonata opus 111 de Beethoven, que Kretschmar representa como a culminação e fim da sonata forma. No contexto de recepção

geral de Beethoven, entretanto, a segunda referência principal, na palestra de Kretzschmar sobre a fuga, é mais importante: este retrato do tempo da guerra vinculou o compositor à opinião desesperada de Mann sobre a cultura alemã, à luz de seus crimes contra a humanidade e contra o humanismo, como demoníaca (tradução nossa).²

Apresentaremos e discutiremos na seção seguinte os temas apontados por Dennis (2000), na seguinte ordem: depois de uma breve apresentação de Kretzschmar, passamos aos trechos que servem à caracterização de Beethoven e, finalmente, à discussão sobre a Sonata opus 111.

3.1. Kretzschmar e a construção da imagem de Beethoven

Apontamos até este momento algumas formas de representação de Beethoven em obras literárias. No capítulo VIII de *Doktor Faustus*, no mesmo em que estão contidas as discussões da Sonata Opus 111 – Thomas Mann inclui uma “anedota” sobre a composição da *Missa Solene*, de Beethoven, que serve, num primeiro momento, à caracterização do grande compositor.

Tanto a anedota sobre a Missa Solene quanto a discussão acerca da Sonata Opus 111 são proferidas por um mesmo personagem: Wendell Kretzschmar, organista e professor de música do compositor Adrian Leverkühn.

Na voz do narrador de *Doktor Faustus*, Kretzschmar nos é apresentado da seguinte forma:

Kretzschmar, a essa altura ainda jovem, tinha quando muito entre vinte e cinco e trinta anos. Filho de pais teuto-americanos, nascera no estado da Pensilvânia e recebera sua formação musical no seu país de origem. Porém muito cedo o atraíra o Velho Mundo, de onde seus avós outrora tinham emigrado e onde se encontravam não só suas próprias raízes, mas também as de sua arte. No decorrer de uma vida nômade, cujos períodos e etapas raramente excediam um ou dois anos, chegara à nossa cidade de Kaisersachern, na função de organista (MANN, 2015, p. 62).

A admiração por Kretzschmar acompanharia o compositor Leverkühn até o final de sua vida (capítulo XXXVIII). Kretzschmar era um idealista. Gostava de proferir palestras sobre temas musicais. Verdadeiras conferências. Havia, contudo, alguns obstáculos a seu sucesso. Vejamos:

²No original: Thomas Mann incorporated into *Doctor Faustus* (1947) every sort of literary response to Beethoven: reference to specific works, direct portrayal of the composer, and association of the real with an imagined artist, Adrian Leverkühn. The best-known Beethoven components of this novelistic critique of National Socialism appear in two lectures given by the stuttering music teacher, Wendell Kretzschmar. The first is an analysis of Beethoven's Piano Sonata op. III, which Kretzschmar represents as the culmination - and terminus - of sonata form. In the context of general Beethoven reception, however, the second major reference - in Kretzschmar's lecture on fugue - is more important: this wartime portrait tied the composer to Mann's desperate assessment of German culture, in light of its crimes against humanity and humanism, as demonic (DENNIS, 2000, p. 296).

[...] No entanto, constituíam-se num fracasso total, pelo menos quanto à frequência, as palestras que Kretzschmar, sem manifestar nenhum desânimo, fazia durante toda uma temporada no salão da Sociedade de Atividades de Interesse Público, acompanhando-as de explicações ao piano e ainda de ilustrações traçadas com giz num quadro-negro. Estavam condenadas ao malogro: em primeiro lugar, porque a nossa população desprezava por princípio quaisquer conferências; em segundo, porque a temática tinha pouco de popular, era antes excêntrica e rebuscada; e em terceiro, porque a gagueira do palestrante transformava a audição numa viagem agitada, sujeita a naufrágios, ora angustiante, ora ridícula e suscetível de desviar a atenção inteiramente do teor espiritual e de convertê-la numa espera nervosa do próximo encalhe convulsivo (MANN, 2015, p. 62-63).

A princípio, o ambiente criado por Thomas Mann para as discussões sobre Música pode suscitar no leitor dois tipos de reação: ou desconfiam do teor das discussões, ou tornam-se cientes de que as discussões, ainda que pareçam superficiais e não tenham a merecida acolhida, podem levar a desdobramentos complexos. Devemos lembrar aqui que as discussões sobre arte em Thomas Mann são frequentes, como mostra, por exemplo, o capítulo IV de sua obra *Tonio Kröger*, em que Tonio, diante de sua amiga Lisawieta Iwanowna, num monólogo, apresenta sua interpretação das relações entre a arte e a vida.

A descrição de Beethoven por Kretzschmar quando o compositor compunha o *Credo* da Missa Solene impressiona pela vivacidade dos detalhes. Vejamos:

Kretzschmar narrou uma anedota espantosa, que nos deu uma ideia horripilante, inapagável, da sacra gravidade dessa batalha e da personalidade do atribulado criador. Fora em pleno verão de 1819, na época em que Beethoven, em Mödling, na casa Hafuer, trabalhava na *Missa*, desesperado porque cada movimento ficava muito mais extenso do que previra, de modo que a data fixada para a conclusão, a saber um dia de março do ano seguinte, quando o arquiduque Rodolfo devesse ser instalado no cargo de arcebispo de Olmütz, certamente não seria observada. Ocorreu naquele tempo que dois amigos e adeptos chegassem certa tarde para visitá-lo e, já ao entrarem na casa, receberam notícias assustadoras. Pois, na mesma manhã, as duas criadas do mestre tinham sumido, porquanto houvera na noite anterior, à uma hora da madrugada, uma cena terrível, que tirara toda a gente do sono. O patrão labutara, desde a tarde até altas horas, preocupado com o *Credo*, o *Credo* com a fuga, sem pensar no jantar, que se encontrava no fogão, a cujo lado as serventes, após a espera sempre vã, tinham finalmente adormecido, subjugadas pela natureza. Quando o mestre, então, entre a duodécima e a primeira horas, pediu que lhe trouxessem comida, achara, portanto, as criadas dormindo e os pratos inteiramente secos ou queimados. Em face disso, rompeu em ira violentíssima, sem nenhuma consideração com

a hora noturna, já que ele mesmo não ouvia a força da sua vociferação. “Será que vocês não são capazes de velar um pouquinho comigo?”, trovejou uma e outra vez. Mas não se tratava de um pouquinho, e sim de cinco ou seis horas, e as ofendidas moças se escapuliram ao amanhecer, deixando na mão esse padrão grosseiro, que, obviamente, não almoçara nesse dia e desde o meio-dia da véspera não comera coisa alguma. Em vez disso, trabalhara no seu quarto, absorto pelo Credo, o Credo com a fuga – os discípulos ouviam pela porta fechada como trabalhava. O surdo cantava, uivava, batia o chão com os pés, sempre concentrado no Credo – era tão comovente e pavoroso que o sangue se congelava nas veias dos que espiavam junto à porta. Mas, quando estavam a ponto de se afastar, profundamente atemorizados, abria-se ela subitamente e Beethoven assomava no vão. Que aspecto oferecia ele? O mais atroz! As roupas em desalinho, as feições tão perturbadas que causava medo, os olhos fixos a revelarem confusa ausência, assim os fitava, dando a impressão de ter saído de uma luta de vida e morte com todos os espíritos avessos ao contraponto. Balbuciava inicialmente frases sem nexos, mas em seguida soltava lamentosos resmungos a respeito da desordem total que reinava em sua casa, contando que toda a gente fora embora e que o deixavam morrer de fome. Os dois esforçavam-se por acalmá-lo; um o ajudava a se vestir; o outro corria ao albergue, para que ali preparassem uma refeição restauradora... A *Missa* somente foi concluída três anos depois (MANN, 2015, p.72-73).

Alguns termos utilizados para a descrição de Beethoven merecem destaque, como: “em face disso (dos pratos inteiramente secos ou queimados), rompeu em ira violentíssima, sem nenhuma consideração com a hora noturna, já que ele mesmo não ouvia a força da sua vociferação”. A ira violentíssima e o não ouvir sua própria vociferação compõem uma descrição consonante com aquela da literatura fílmica: fúria e surdez. As duas características são reforçadas na parte seguinte: “o surdo cantava, uivava, batia o chão com os pés, sempre concentrado no *Credo* – era tão comovente e pavoroso que o sangue se congelava nas veias dos que espiavam junto à porta”. Em seguida, o aspecto atroz é, ao menos, atenuado com a imagem dos olhos fixos, que revelam a ausência. Trata-se mesmo de uma ausência. Talvez o mestre tivesse, aqui, transcendido.

Até mesmo na literatura de Thomas Mann – que é profunda, e não se apoia em estereótipos – tanto que discorre de modo genial sobre a Opus 111 – deparamo-nos com uma imagem comum do grande compositor: furioso e surdo, o que poderia se relacionar mais ao modo de Kretzschmar caracterizar Beethoven do que às próprias características do compositor.

Julgamos conveniente discorrer sobre a surdez de (em) *Beethoven*, já que parece uma tônica nas obras que buscam descrevê-lo. Em seu ensaio *Beethoven*, escrito em 1870, Richard Wagner aponta a surdez de Beethoven como um privilégio. De acordo com David B. Dennis (2000), para pensadores alemães e franceses, à época de Beethoven, os surdos – sem formação educacional – representavam algo como um selvagem. Enquanto na França defendia-se que, ao

se ensinar pessoas surdas, aprendia-se com elas; em países de fala alemã, preponderava a concepção de que eles (os surdos) deveriam ser ensinados para que se tornassem mais semelhantes às pessoas que podiam escutar.³

Além disso, segundo o mesmo autor, a ideia de uma comunidade e de uma língua comum fundamental a movimentos nacionalistas estava relacionada, de certo modo, à marginalização de comunidades surdas.⁴

Isto nos dá uma ideia, ainda que débil, sobre o quanto Beethoven sofria e temia declarar-se como surdo ou ensurdecido. Richard Wagner, em seu ensaio intitulado *Beethoven*, escrito por ocasião do centenário de nascimento de Beethoven⁵, aponta a surdez (ou o ensurdecimento) como privilégio, pois foi este o elemento – segundo ele – que permitiu a Beethoven experimentar plenamente um mundo interior “puro”, isolando-se do contato com o mundo exterior. Wagner, em seu ensaio intitulado *Beethoven* (1870), apresenta-nos uma complexa discussão da teoria filosófica de Schopenhauer, e afirma que a vida interior é aquela que nos permite vincular-nos à natureza, ou seja, permite-nos acessar a essência das coisas.

Esta ligação com a natureza, apontada por Wagner, remete-nos ao início da terceira carta das *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, de Friedrich Schiller:

A natureza não se comporta com o homem melhor que com suas restantes obras: ela age por ele onde, por si mesmo, ele, como livre inteligência, ainda não pode atuar. Que ele, todavia, não permaneça inativo naquilo que a natureza, somente ela, dele fez, que ele possua antes, a capacidade de, com a razão, novamente retroceder os passos que a natureza com ele antecipou; que ele tenha a aptidão para transformar a obra da penúria em uma de sua livre escolha; e de elevar a necessidade física a uma necessidade moral; precisamente isso faz dele o homem (tradução nossa).⁶

Acreditamos que poucas coisas tornariam mais claras o que Wagner quis dizer: o estado de ensurdecimento permite a Beethoven voltar-se à natureza, com a razão, e retroceder, com a natureza, os passos outrora antecipados por ela, encontrando assim o estado puro, a essência das coisas. Beethoven eleva sua necessidade física a uma necessidade moral e constrói arte, sublimando o seu

³No original: For both German and French thinkers, deaf people without education represented something like a savage. For the French, the dominant philosophy was that society could teach, but also could learn from deaf people. In the German lands, the dominant position towards deaf people was only to teach them to become more like hearing people (DENNIS, 2000, p. 39).

⁴No original: The ideia of a community and common language fundamental to nationalist movements had much to do with the marginalization of deaf communities that had been fostered throughout Europe during the Enlightenment (DENNIS, 2000, p. 39).

⁵O ensaio de Richard Wagner, intitulado *Beethoven*, data de 1870 e contém discussões sobre a filosofia de Arthur Schopenhauer e sobre o nacionalismo alemão, o que provavelmente ocorre por ter sido 1870 o ano que precedeu a unificação alemã por Otto von Bismarck em 1871. Trata-se de um discurso imaginário, pois não foi proferido. Nele, Wagner coloca em posição de superioridade ao som ouvido o som imaginado.

⁶No original: Die Natur fängt mit dem Menschen nicht besser an als mit ihren übrigen Werken: sie handelt für ihn, wo er als freie Intelligenz noch nicht selbst handeln kann. Aber eben das macht ihn zum Menschen, da er bei dem nicht stille steht, was die bloße Natur aus ihm machte, sondern die Fähigkeit besitzt, die Schritte, welche jene mit ihm antizipierte, durch Vernunft wieder rückwärts zu tun, das Werk der Not in ein Werk seiner freien Wahl umzuschaffen und die physische Notwendigkeit zu einer moralischen zu erheben (SCHILLER, 1975).

estado impeditivo, fazendo sobressair seu gênio criativo. Beethoven nunca permaneceu inativo nas obras que a natureza antecipou a ele: nem sem a surdez, nem com ela. Ademais, cabe dizer que, no ensaio de Wagner, o som imaginado aparece em posição de superioridade ao som ouvido. E foi com o som imaginado que Beethoven parece ter escrito suas maiores obras... Sem o auxílio da natureza, mas, ao que parece, com um impedimento, considerado por alguns, como vimos, um privilégio.

O próprio Beethoven, em seu *Heiligenstadt Testament* (1802), aflige-se:

[...] e não era possível para mim dizer às pessoas: Falem mais alto, gritem, pois eu sou surdo. Ah! Como seria possível declarar a eles a fraqueza de um sentido, que em mim deveria ser de grau muito mais perfeito que nos outros, um sentido que eu havia uma vez possuído na maior perfeição, numa perfeição que poucos de minha área tinham ou tiveram [...] (tradução nossa).⁷

Com isso, podemos perceber a angústia do compositor por ter de realizar sua obra contando com o obstáculo da natureza. Não está na surdez de Beethoven apenas o fato da pressuposta dificuldade para escrever música (e é apenas pressuposta, pois não parece ter sido um impeditivo): reside aí o fato de não poder declarar-se surdo/ensurdecido por uma questão de descrença. Bastaria declarar-se surdo para ser arruinado. Não pela surdez nem por si mesmo, mas pelo comportamento daqueles que o cercavam...

■ 151

3.2. A Sonata Opus 111

Passemos neste momento à parte final do artigo: como a caracterização da Sonata opus 111 de Beethoven contribui para sua interpretação, ou seja, as sugestões interpretativas da Sonata 111 na literatura e as possibilidades de interferência na interpretação desta Sonata, principalmente no tocante à sua parte final.

A introdução ao tema (Sonata opus 111) pelo narrador dá-se da seguinte forma: “De que falava Kretzschmar? Ora, o homem era capaz de dedicar uma hora inteira à questão de saber ‘por que Beethoven não escreveu um terceiro movimento da Sonata para piano, op.111’, sem dúvida um assunto digno de ser discutido” (MANN, 2015, p. 64).

Zeitblom, seu amigo Leverkühn, e outros, estão no salão em que são proferidas as palestras de Kretzschmar. Confessa o narrador que, embora ignorassem a sonata, conheceram-na graças àquela noite, quando Kretzschmar a executou num piano de armário de qualidade sofrível.

Vejamos como Kretzschmar responde ao fato de a composição possuir apenas dois movimentos:

⁷No original: [...] Und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreyt, denn ich bin Taub, ach wie wär es möglich daß ich <den> die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bey mir in einem Vollkommenem Grade als bey anderen seyn sollte, einen Sinn den ich einst in der grösten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben [...] (BEETHOVEN, 1802).

Kretzschmar comenta causticamente a explicação que o próprio mestre dera ao fato de ter renunciado a um terceiro movimento que correspondesse ao primeiro. Pois, quando seu fâmulos o interpelou nesse sentido, Beethoven respondeu que *não tivera o tempo necessário* e por isso preferia alongar um pouco mais o segundo. Não tivera tempo! (MANN, 2015, p. 64).

A discussão de uma sonata com apenas dois movimentos parece ser bastante recorrente em relação à Opus 111. Vejamos como essa característica é abordada em outros lugares. Em sua obra *Beethovens 32 Klaviersonate und ihre Interpreten*, Kaiser (1975, p. 608) escreve: “Schlesinger, o editor de Beethoven, também esperava três movimentos. Tornou-se famosa sua indagação, se a sonata possuía apenas dois movimentos ou se talvez o Allegro do final tivesse sido esquecido com o copista...” (tradução nossa).⁸

No website da Fundação Villa-Musica, de Rheinland-Pfalz, encontramos, sobre a Opus 111:

Depois que Schindler, ajudante de Beethoven, também fizera a mesma pergunta, o mestre certamente respondeu que não tivera tempo para escrever um terceiro movimento, e que por isso o segundo tinha se tornado tão longo. Por trás do humor sarcástico há também resignação sobre como foi possível que se compreendesse tão erroneamente o plano da obra (LUDWIG, [200-]) (tradução nossa).⁹

152 ■

O acirramento da surdez parece, em algum momento – assim como retratado também na literatura fílmica – ter ficado nítido aos contemporâneos de Beethoven, que atribuíam, muitas vezes, as peculiaridades de sua linguagem – osso duro de roer, como bem veremos nos discursos de Kretzschmar – ao seu estado de surdez. Vejamos:

E, em seguida, o orador descrevia o estado em que Beethoven se encontrava por volta de 1820 quando seu ouvido, atacado de um afinamento incurável, já estava em progressiva decadência, a ponto de se constatar que ele não era mais capaz de dirigir apresentações de suas obras. Contou-nos como a essa altura se alastrara cada vez mais a asseveração de que o famoso autor não teria mais força para escrever coisa alguma, que seu estro criador estaria esgotado, e que, sem capacidade de produzir obras de vulto, ele, à maneira do ancião Haydn, somente se ocuparia em transcrever canções escocesas. [...]

⁸No original: Beethoven-Verleger Schlesinger erwartete auch Dreisätzigkeit. Berühmt wurde seine Nachfrage, ob die Sonate nur zweisätzig sei oder ob vielleicht das *Schluß-Allegro zufällig beim Notenschreiber vergessen worden wäre...* (KAISER, 1975, p. 608).

⁹No original: Nachdem auch Beethovens Adlatus Schindler die gleiche Frage gestellt hatte, soll der Meister geantwortet haben, er habe keine Zeit gehabt, einen dritten Satz zu schreiben, deshalb sei der zweite so lang geworden. Hinter dem bissigen Humor steckt wohl auch Resignation darüber, wie man den Plan des Werkes so gründlich hat missverstehen können (LUDWIG, [200-]).

Depois, Kretzschmar tratava da *Sonata em dó menor*, que certamente não é fácil de entender na sua qualidade de obra bem torneada, espiritualmente ordenada, e do ponto de vista estético constituiu-se não só para a crítica contemporânea, senão também para os amigos do compositor, um osso duro de roer (MANN, 2015, p. 65).

No website *Musik und Politik* (Tydecks, 2005-2009), no capítulo *Sonata Opus 111 – o surgimento do mito* – discorre-se também sobre a dificuldade de recepção da Opus 111:

Em 1822, quando a sonata foi publicada, ela soou tão insólita, que apenas poucos estavam preparados a aceitá-la. Um exemplo foi o *Jornal Vienense de Teatro e Música* que, em 1823, com entusiasmo, relatou a “novidade da forma e a extraordinária riqueza de ideias”, encerrando com as seguintes palavras: “*O appassionato* em dó maior, que começa de modo intenso, sucumbe lentamente num consolador e iluminado tom maior, como os sons do serafim à harpa eólia, serenamente movida pelo sopro dos ventos noctâmbulos”. Constituía, isto, contudo, uma exceção (DIE ENTSTEHUNG, 2012).¹⁰

■ 153

Parece que, ao tempo da concepção desta Sonata, o que mais chamou a atenção do meio artístico – e que se refletiu na literatura – foi o fato de não haver um terceiro movimento, um *gran finale*, relevante ou de caráter vitorioso.

Numa de suas caracterizações de Beethoven em sua fase criativa final, Kretzschmar aprecia:

A relação que o Beethoven da fase final mantinha – por exemplo nas cinco últimas sonatas para piano – para com a convenção era, apesar de toda a sua unicidade e do caráter monstruoso da linguagem formal, algo totalmente diverso, mais acomodado e mais complacente. Intacta, não modificada pela subjetividade, a convenção aparecia amiúde nas obras tardias sob o aspecto de uma nudez ou, como o orador estava disposto a dizer, de uma exaustão, de um abandono do ego, que por sua vez produziam um efeito mais tremendamente majestoso do que qualquer ousadia pessoal. Nessas criações, afirmava o conferencista, o subjetivo e o convencional entravam numa relação nova, a relação determinada pelo trespasse (MANN, 2015, p. 66-67).

A respeito deste trecho, em que se fala de uma relação nova entre o subjetivo e o convencional, Kaiser (1975, p. 609) discorda, comentando-o da seguinte forma: “Belas palavras, que, contudo, adéquam-se tão bem, se não melhor

¹⁰No original: Als die Sonate 1822 veröffentlicht wurde, klang sie so ungewohnt, dass nur wenige bereit waren sich dafür zu öffnen. Ein Beispiel ist die Wiener „Zeitung für Theater und Musik“, die 1823 begeistert von der „Neuheit der Form, (dem) überströmenden Ideen-Reichtum“ berichtete und mit den Worten schloss: „Das *appassionato* in C moll, feurig begonnen, verhält im tröstenden, lichten dur-, wie die Seraphs-Töne der Aeolsharfe, vom Spiel der Abendwinde leise bewegt, erklingen.“ Doch blieb das eine Ausnahme (DIE ENTSTEHUNG, 2012).

ainda, à *Appassionata* do que à Opus 106 ou Opus 111” (tradução nossa)¹¹, que a tradição costuma classificar na fase intermediária, ou seja, a descrição feita por Thomas Mann, que segue as reflexões de Adorno, segundo Kaiser, aplicar-se-iam mais adequadamente a outra sonata, que não faz parte da fase final (a tradição musical classifica como sonatas da última fase da Opus 78 em diante).

Seguindo sua descrição da Sonata, Kretzschmar passa a discorrer sobre a *Arietta* com variações. De sua palestra, interessa-nos o comentário sobre a inclusão de um dó sustenido a preceder certo grupo de notas (ré-sol-sol), discussão feita no âmbito métrico e prosódico. O fato de Thomas Mann, no personagem de Kretzschmar, ter chamado a atenção para essa inclusão parece, segundo alguns, ter influenciado o modo de performance de alguns pianistas. Kretzschmar diz:

O tema da arieta, destinado a sofrer aventuras e peripécias que sua idílica inocência absolutamente não parece lhe reservar, entra logo em cena e exprime-se em dezesseis compassos reduzíveis a um único motivo que, ao fim de sua primeira metade, salienta-se, qual apelo breve, cheio de sentimento – três notas apenas, uma colcheia uma semicolcheia e uma semínima com ponto de aumento, que poderiam ser escandidas da mesma forma que “Céu azul” ou “Do-ce amor” ou “Cer-ta vez” – e nada mais.

[...]

Porém, quando finda e no decorrer do seu final, depois de tanta raiva, tanta pertinácia, tanta obstinação, tanta extravagância, sobrevém algo que, na sua brandura e bondade, é totalmente inesperado e comovente. O motivo, que, curtido por inúmeras vicissitudes, se despede e, ao fazê-lo, converte-se inteiramente em despedida, grito e aceno de adeus, sofre, no seu ré-sol-sol, uma leve modificação; aplica-se a ele uma pequena ampliação melódica. Após um dó inicial, acolhe, antes do ré, um dó sustenido, de modo que já não se escande “Céu azul” ou “Doce amor”, e sim um “Ó – meu céu azul” ou “Esse doce amor”, e tal acréscimo de um dó sustenido representa o ato mais pungente, mais reconfortante, mais melancólico e mais conciliativo do mundo. É como uma carícia dolorosamente amorosa que passa pelos cabelos, pela face; um olhar quieto, intenso, que se aprofunda nos olhos do outro pela última vez. Abençoa o objeto, a fórmula terrivelmente atormentada, conferindo-lhe irresistível humanidade e confiando-a ao coração do ouvinte num adeus, num eterno adeus, pronunciado com tamanha doçura que os olhos se encham de lágrimas. “Deixa – de sofrer!” diz ele, “Deus nos – ajudou”, “Belo – sonho foi”, “Ama –sempre a mim”. Com isso termina (MANN, 2015, p. 68).

Kaiser (1975, p. 609), no início do capítulo referente à Opus 111, faz referência a Thomas Mann. Para ele, “desde a existência do romance musical

¹¹No original: Schöne Sätze, die aber auf die Appassionata genauso gut, wenn nicht besser passen als auf Opus 106 oder Opus 111 (KAISER, 1975, p. 609).

Doktor Faustus, de Thomas Mann, a obra também possui uma espécie de epíteto, a saber, a sonata sobre a qual Thomas Mann escreveu” (tradução nossa).¹²

Em relação à influência na *performance*, Kaiser (1975, p. 632) explica:

Pouco importa que Arthur Schnabel, já no início de 1932, destacava (o dó susenido) como algo supremo, ou que Elly Ney o tenha quase petrificado, em maio de 1936: os puros e suntuosos episódios deste movimento (Arietta) apenas transformou o momento (do dó susenido) numa beleza delicada dentre tantas outras. A partir do discurso contundente de Thomas Mann, todo o mundo se voltou, de forma criativa, poética e isolada a essa despedida apoteótica. Soe agora em qualquer lugar a Opus 111 – então há no público sempre certa inquietação antes do final. Ouvidos ou não, há sussurros: “Thomas Mann”. E os pianistas acentuam o que é especial tão claramente, como se cantassem em segredo aquelas sílabas, que Thomas Mann – também em memória de seu amigo Theodor *Wiesengrund* Adorno – realçou para essa expressão (tradução nossa).¹³

■ 155

Nesta última citação, percebemos, nas contínuas e infinitas apropriações, como uma apropriação feita pela literatura, da música, retorna à música. Poderíamos dizer: uma apropriação como ato recíproco, mútuo.

Logicamente, se atualmente a interpretação do *dó-susenido* que precede o *ré-sol-sol* é incentivada, ou influenciada pelo discurso de Thomas Mann, isto não significa dizer que apenas por causa do destaque dado à passagem, enfatiza-se a nota. Como vimos, o próprio Kaiser explicita que a ênfase do *dó-susenido* ocorria já antes da publicação da obra (menção às performances de Schnabel e Elly Ney).

Ao encerrar a discussão acerca do motivo que tenha levado Beethoven a não escrever um terceiro movimento para a Opus 111, Kretzschmar informa:

Depois dessa explanação, Kretzschmar não retornou do pianino à mesa do conferencista. Sempre voltado aos ouvintes, permaneceu sentado na cadeira giratória, na mesma posição que nós, inclinado para a frente, mãos entre os joelhos, e assim concluiu em poucas palavras a palestra sobre o problema por que Beethoven não escrevera um terceiro movimento do *Opus 111*. Bastava, disse ele, que ouvíssemos a obra, para sermos capazes de encontrar nós mesmos a resposta à pergunta. Um terceiro movimento? Um reinício – depois desse adeus? Impossível! Acontecera que a sonata, no segundo, no imenso segundo movimento, havia alcançado seu fim,

¹²No original: Seit Thomas Mann Musiker-Roman „Doktor Faustus“ existiert, hat das Werk auch eine Art Beinamen. Opus 111 ist nämlich die Sonate, über die Thomas Mann geschrieben hat (KAISER, 1975, p. 609).

¹³No original: Da tut es wenig zur Sache, daß Arthur Schnabel schon im Frühjahr 1932 dieses cis wie ein Allerheiligstes hervorhob oder daß Elly Ney es im Mai 1936 fast erstarren ließ: die reinen und reichen Ereignisse dieses Arietta-Satzes haben den Moment doch immer nur zu einer zarten Schönheit unter vielen gemacht. Erst Thomas Mann Sprachgewalt hat nachschöpferisch, poetisierend und isolierend alle Welt auf diese Abschieds-Apotheose hingelenkt. Erklängt jetzt irgendwo die Opus 111 – dann geht kurz vor Schluß immer eine Bewegung durch das Publikum. Unhörbar-hörbar raunt es: „Thomas Mann“. Und die Pianisten betonen das Besondere so deutlich, als sängen sie heimlich jene Silben mit, die Thomas Mann – auch zum Gedächtnis seines Freundes Theodor *Wiesengrund* Adorno – dieser Wendung unterlegt hat (KAISER, 1975, p. 632).

um fim sem nenhum retorno. E, ao referir-se “à sonata”, não pensava apenas nessa, em dó menor, e sim na sonata em si, na forma, no gênero artístico tradicional: ela mesma tinha sido levada ao seu término, cumprira seu destino, além do qual não existia caminho, anulara-se e dissolvera-se, despedira-se; o aceno de adeus dado pelo motivo ré-sol-sol, melodicamente consolado pelo dó sustenido, era despedida também nesse sentido, despedida grande como a peça, despedida da sonata. (MANN, 2015, p. 69).

Deparamo-nos aqui com duas questões: a primeira delas é o fato de um terceiro movimento estar ou não nos planos de Beethoven para a Opus 111. Como vimos, a opinião divide-se: enquanto alguns afirmam, apoiados nos esboços, de que era previsto um terceiro movimento; outros dizem, também apoiados nos esboços, que a Sonata opus 111 já fora planejada (em sua concepção) para abrigar apenas dois movimentos. Há outros que ainda defendem uma divisão tripartite na sonata como um todo, e outros defendem uma divisão tripartite nas partes da sonata, questão que não será discutida aqui. A segunda, também polêmica, é de que, a Opus 111 marca o fim da sonata (como gênero, forma). É difícil afirmar que a última Sonata de Beethoven marca também o fim do gênero sonata. Mas não é tão difícil afirmar que a liberdade formal de que desfrutou em sua última fase criativa aponta para a música do período posterior, colocando-o na fronteira da música clássica e romântica.

156 ■

Suas últimas sonatas, compostas entre 1816 e 1822, época em que se dedicou à composição de sua Missa Solene, não seguem mais a divisão tradicional do Classicismo Vienense. Há mudanças na forma – como o fato de a Sonata opus 111 possuir apenas dois movimentos. Além disso, enquanto as sonatas de sua primeira fase colocavam todo o peso no primeiro movimento, nas sonatas da última fase ele era estendido até o movimento final, o que se relaciona ao trabalho temático das sonatas.

Nas sonatas compostas na última fase, exige-se mais do intérprete, em termos de técnica: os recursos técnicos de um intérprete, à época de Beethoven, como gradação de dinâmica e tempo, síncopes, acentuações em partes fracas do compasso e o efeito rítmico de pausas, eram exigidos em grau máximo. Algumas indicações de tempo exigiam cada vez mais virtuosidade dos intérpretes, e as peças, muitas vezes – por meio das indicações metronômicas – esbarravam nos limites de sua concretização.

É certo que – tendo ou não representado o fim da forma sonata – a Sonata opus 111, assim como todas as outras da última fase de Beethoven, representam um rompimento evidente com as sonatas tradicionais. A nova linguagem expressiva de Beethoven nestas últimas obras foi recebida com muitas dificuldades. Como dissemos anteriormente, o ensurdecimento de Beethoven muitas vezes serviu para justificar suas inovações na linguagem musical: este é o caso da recepção das sonatas de sua última fase, em especial da Opus 111. A recepção por seus contemporâneos, frequentemente marcada por recusas ou falta de entendimento – lembremo-nos aqui do *osso duro de roer* – considerava como pretexto para as extravagâncias (no bom sentido) de difícil entendimento o ensurdecimento contínuo

e gradativo do grande compositor. Não podemos, contudo, nos esquecer de que essas sonatas, que se afastam das normas (ou convenções), formaram um dos pontos de partida para as mudanças radicais na música do século XX.

Na Sonata opus 111, por exemplo, surge uma espécie de síntese entre as inovações da linguagem musical da obra tardia e uma realização quase modelar do princípio do movimento principal da sonata. No primeiro movimento, temos no final um tipo de variação no *Finale* e, no segundo, a *Arietta* com variações, as partes da variação não se reconhecem tão evidentemente como, por exemplo, na Opus 109. Elas resultam aqui de mudanças de compasso, que levaram a formas (usos) incomuns de compasso, por exemplo.

4. Considerações finais

As reflexões acerca de um tema que se fez comum, ao longo do tempo, em ambientes artísticos diversos, foram possíveis graças à possibilidade do olhar de uma arte em relação à outra. Não apenas a apropriação de material peculiar a determinado meio de expressão artística permite o diálogo entre artes, mas também quando meios de expressão artística diversos tomam para si o mesmo material. Ou seja: muitas vezes, dois meios de expressão artística geram representações com pontos em comum – respeitando-se, logicamente, as diferenças entre suas linguagens, cada uma com suas peculiaridades. Assim, por exemplo, o Romantismo é um movimento presente na literatura, na música e nas artes visuais. Embora haja semelhanças entre as representações das ideias (e dos ideais) românticos em cada um desses meios de expressão, as peculiaridades da linguagem de cada um deles sempre estarão presentes. Assim, o diálogo entre Artes é sempre possível, e passível de infinitas representações, pois às formas de representação devemos ainda somar o caráter individual que torna peculiar a linguagem de cada artista, seja ele intérprete, compositor, escritor ou artista plástico.

Neste artigo, demonstramos como é possível que meios de expressão diversos (música e literatura) tratem de determinado tema e como pode haver uma influência entre as próprias artes. Embora a história do compositor alemão Adrian Leverkühn atribua às discussões sobre o fim da forma sonata (discussões acerca da Sonata Opus 111, de Ludwig van Beethoven) o status de uma metáfora política para a Alemanha pós-45, o ponto mais importante, assim consideramos, é como uma duas artes – a partir do momento em que tratam de um material em comum, i.e, a partir do momento em que dividem o mesmo material – passam a se influenciar reciprocamente.

Se a Sonata opus 111 sofreu influências em sua interpretação pelas sugestões interpretativas contidas na obra literária de Thomas Mann, a obra de Thomas Mann, por outro lado, ficou “rotulada” como a obra de Thomas Mann que trata de Beethoven ou, de modo mais específico, da Sonata opus 111. Em resumo: *Doutor Fausto* é a obra literária que trata da Sonata opus 111. Sonata opus 111 é aquela sonata sobre a qual Thomas Mann discorreu!

O mais interessante é que não houve apenas o tratamento de um material comum em dois meios de expressão artística, simplesmente. O entrelaçamento de temas nesses meios diversos (literatura e música) levou à influência no âmbito

performático, interpretativo da Sonata opus 111. Embora saibamos que Schnabel e Elly Ney já destacavam, de certo modo, o dó susenido, no final da Sonata opus 111, antes da narrativa de Thomas Mann, sabemos, também, que, depois da narrativa, a importância dada a este *dó susenido* passou a ser ainda maior, e mais visível: como se uma sugestão interpretativa viesse diretamente da literatura para os palcos onde era apresentada a Sonata opus 111.

A obra de Thomas Mann é complexa. A de Beethoven talvez o seja ainda mais. O entrelaçamento da literatura e da música em *Doktor Faustus*, em sentido espelhado, complementar, permite-nos ver como a linguagem simbólica, representativa, é formada por um contínuo apoiar-se em significados existentes para gerar significados novos ou para ressignificar aquilo que já temos apropriado em nosso espírito: ao que nos parece, um “simples” *dó susenido*.

Referências

BEETHOVEN, Ludwig van. **Heiligenstädter Testament**. Heiligenstadt, 6 out. 1802. Portal: Wikisource. Não paginado. Disponível em: https://de.wikisource.org/wiki/Heiligenst%C3%A4dter_Testament. Acesso em: 10 maio 2021.

DENNIS, David B. Beethoven at large: reception in literature, the arts, philosophy, and politics. In: STANLEY, Glenn (ed.). **The Cambridge Companion to Beethoven**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 292-305. DOI <http://dx.doi.org/10.1017/CCOL9780521580748.018>. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-beethoven/beethoven-at-large-reception-in-literature-the-arts-philosophy-and-politics/2C7430B59177AB92865DA57AA6AD3734>. Acesso em: 10 maio 2021.

DIE ENTSTEHUNG des Mythos opus »111«. Bensheim, 2012. Portal: tydecks.info. Não paginado. Disponível em: http://www.tydecks.info/online/musik_beethoven111y.html. Acesso em: 10 maio 2021.

HEISE, Eloá. Thomas Mann: um clássico da modernidade. **Revista de Letras**, Curitiba, n. 39, p. 239-246, 1990. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v39i0>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19168/12467>. Acesso em: 10 maio 2021.

KAISER, Joachim. **Beethovens 32 Klaviersonate und ihre Interpreten**. Frankfurt am Main: Fisher, 1975.

LUDWIG van Beethoven: Klaviersonate c-Moll, op. 111. Mainz, [200-]. Portal: Villa Musica Rheinland-Pfalz. Não paginado. Disponível em: <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2768>. Acesso em: 10 maio 2021.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHILLER, Friedrich. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen: Dritter Brief. **Die Horen**, Tübingen, B. 1, p. 13-16, 1975. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/aesterz/aesterz.html>. Acesso em: 10 maio 2021.

WAGNER, Richard. **Beethoven**. Leipzig: E.W. Fritsch, 1870. Disponível em:
<https://archive.org/details/beethoven1870wagn/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 10 maio 2021.

Recebido em 16/06/2021 - Aprovado em 02/07/2021

Como citar:

Paschoal, E. (2021). Beethoven, a música e a literatura: um diálogo pleno de apropriações. *OuvirOUver*, 15(2), 141-159. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-61643>

TRADUÇÃO



O CORPO MONSTRUOSO E SOFREDOR DO TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL

JEANNE ROUSSELLE

EVANDRO LUIS TEIXEIRA; LUCIELLEM DOS SANTOS (TRADUTORES)

Jeanne Rousselle é doutora pela Université d'Aix Marseille à Aix-en-Provence (France), no Centre Aixois d'Etudes Romanes. Em 2020, defendeu a tese: Le théâtre post-politique de deux "enfants terribles" de la scène européenne: Rodrigo García et Angélica Liddell (2005-2018).

Afiliação: Université d'Aix Marseille à Aix-en-Provence

jeanne.rouselle@gmail.com

■ 161

Evandro Luis Teixeira é doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC na área de concentração Teorias e Práticas do Teatro junto a linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade sob a orientação do Prof. Dr. Paulo César Balardim Borges. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Especialista em História da Arte pela Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL. Graduado em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Professor efetivo da Secretaria de Estado da Educação de Santa Catarina. Professor da área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias no Serviço Social da Indústria - Sesi da Federação das Indústrias de Santa Catarina - FIESC. Tem experiência na área de história da arte com ênfase em teatro. Sua pesquisa está voltada especialmente para o estudo sobre Jacques Copeau, renovador do teatro francês do começo do século XX, o teatro de máscaras e o teatro clássico europeu.

Afiliação: Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4535669246280127>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5390-8958>

evandroluisteixeira@gmail.com

Luciellem dos Santos é atriz, mestranda do Curso de Teatro, no Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Graduada no curso de licenciatura em Educação Física pelo Centro Universitário Leonardo Da Vinci - UNIASSELVI, Blumenau, SC (2011). É pesquisadora-atriz no laboratório de atuação AHQIS - Núcleo de Pesquisas sobre Processos de Criação Artística - UDESC (2019 - atual). Integra o Grupo de Pesquisa Caminhos Junguianos da Universidade Federal de São João del Rei - UFSJ, MG (2021 - atual). Seu trabalho criativo está centrado na atuação que insere situações de risco na cena. Sua pesquisa tem ênfase nos procedimentos de atuação ligados às linguagens contemporâneas e as relações com o inconsciente junguiano.

Afiliação: Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4316983043571040>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8585-140Xluciellemproducao@gmail.com>

■ RESUMO

Em um teatro que trata do sofrimento individual e coletivo, a onipresença de um corpo trivial é o que semeia primeiro o problema na recepção. É aquele do intérprete, autor e encenador de criações próximas da performance. Esse envelope de carne e sangue torna-se insuportável sofrendo a exaustão, a automutilação e secretando substâncias repugnantes por todos os lados. Ferramenta ou meio à serviço de uma estética da violência, esse corpo-animal impulsivo pode também pedir emprestado as vozes espirituais ou sagradas. Figura de martírio e/ou de redenção. A companhia Atra Bilis nos apresenta um teatro intimamente político, no qual o corpo revela nosso relacionamento com a sociedade e concretiza a recusa das convenções estabelecidas.

■ PALAVRAS-CHAVE

Teatro contemporâneo espanhol; Angélica Liddell; Corpo; Performance.

■ ABSTRACT

In plays which deal with individual and collective pain, it is primarily the omnipresence of a trivial body which is disturbing. That of a performer, author and director of creations which are close to the performance. This envelope of flesh and blood that has become unbearable, has suffered exhaustion and self mutilation and secretes repugnant substances all over the boards. A tool or a medium of this aesthetic violence, this impulsive animalistic body can follow either a spiritual or sacred path. As a figure of martyr or redemption, the body is given, sacrificed in a ritual with every performance. The Atra Bilis company presents to us a highly political drama where the body reveals our relationship with Society and concretizes our refusal of established conventions.

162 ■

■ KEYWORDS

Contemporary Spanish Theatre; Angélica Liddell; Body; Performance.

■ RÉSUMÉ

Dans un théâtre qui dit la souffrance individuelle et collective, c'est d'abord l'omniprésence d'un corps trivial qui sème le trouble dans la réception. C'est celui de l'interprète, auteur et metteur en scène de créations proches de la performance. Cette enveloppe de chair et de sang devenue insupportable subit l'épuisement, l'automutilation et sécrète sur les planches des substances répugnantes. Outil ou médium au service d'une esthétique de la violence, ce corps-animal impulsif peut aussi emprunter des voies spirituelles ou sacrées. Figure de martyr et/ou de rédemption, le corps est donné, sacrifié de manière rituelle à chaque représentation. La compagnie Atra Bilis nous présente un théâtre intimement politique où le corps révèle notre rapport à la société et concrétise le refus des conventions établies.

■ MOTS-CLÉS

Théâtre contemporain espagnol ; Angélica Liddell; Corps; Performance.

Introdução¹

Angélica González, mais conhecida por seu nome artístico, Angélica Liddell, continua a estremecer os palcos espanhóis e europeus impondo um teatro poeticamente violento. Filha de um militar franquista, ela nasceu na Espanha, em Figueres, em 1966. Após seguir uma educação religiosa, até a maioridade, começou os estudos superiores em psicologia. Foi em 1988 que ela iniciou uma carreira teatral. Em 1993, ela criou sua companhia de teatro alternativo, fundada na capital espanhola, em estreita colaboração com seu amigo e parceiro de cena, Gumersindo Puche. Outros atores, como Lola Jiménez ou Fabián Augusto Gómez, uniram-se a eles um pouco mais tarde. A trupe foi batizada com o nome de Teatro Atra Bilis, cuja expressão latina refere-se ao líquido biliar espesso e escuro considerado pela medicina como a causa da melancolia. Os rumos da criação estão traçados. Angélica Liddell vai se empenhar em mostrar os aspectos mais sombrios da realidade contemporânea. O sexo, a morte, a perversidade das relações humanas, a violência, o poder ou a loucura tornam-se temas obsessivos da sua escrita. Numerosos críticos teatrais puderam reconhecer a incrível beleza, esfolada viva, que ela conseguiu criar com a feiura do mundo. Este projeto artístico está disponível hoje em cerca de vinte peças traduzidas para uma dezena de línguas, imagináveis, escritas, encenadas e interpretadas pessoalmente por Angélica Liddell.

A trilogia é a forma privilegiada para enquadrar essas produções e para desenvolver ali um mundo estranho, obscuro, no estilo barroco, que se materializa em uma linguagem física levada ao extremo e ações que remetem ao cerimonial. Dito de outra forma, a intensidade deste teatro não se pode medir apenas no choro. Ela se traduz antes e sobretudo no corpo e em suas secreções: “Meu corpo é meu protesto. Meu corpo é minha ação. Meu corpo é minha obra de arte.” (LIDDELL, 2003, p. 104)² ³. Este envelope de carne e sangue, verdadeira ferramenta de exposição da intimidade, serve aqui de interface apta a conectar e fundir as noções de humanidade, bestialidade e de divindade, que permeiam o universo da dramaturga.

A análise artística desse corpo encontra seu campo de ação no recente tríptico, intitulado *Le Centre du Monde* (O Centro do Mundo). Três partes em torno da China que permitem a Angélica Liddell aprofundar os temas do abandono, da perda da inocência, da solidão e da dificuldade de crescer, ou a construção da identidade. Eles trazem em si uma vontade de vingança contra o abuso de poder, traduzindo-se na destruição da beleza e da expressão artística: “ali onde não se necessita da beleza se mata mais” (LIDDELL, 2014, p. 96-97)⁴. O tríptico *Le Centre du Monde* compõe um hino à pureza do desconhecido, um canto que fala do seu amor impossível pela China.

¹Texto original publicado por Jeanne Rousselle com o título *Le corps monstrueux et souffrant du théâtre d'Angélica Liddell*. Autorização para a tradução obtida pela autora via e-mail.

²Todas as traduções ao longo do texto foram realizadas pelos tradutores.

³No original: Mi cuerpo es mi protesta. Mi cuerpo es mi acción. Mi cuerpo es mi obra de arte.

⁴No original: “allí donde no se necesita la belleza se mata más”.

Um corpo sofredor

O teatro de Angélica Liddell atua essencialmente em uma esfera íntima. E é da intimidade do corpo de Angélica Liddell que estamos falando aqui: o corpo trivial da artista, da mulher, que serve para extravasar as suas ansiedades e a sua incapacidade de amar. “O mundo se acaba. O mundo não é outra coisa se não meu corpo doente.” (LIDDELL, 1994, s/n)⁵. Num tipo de confissão, ela faz a demonstração de seu corpo às vezes nu, quase sempre sem utilidade, culpado, por não querer gerar uma criança. Noutros termos, o corpo aqui é vivido como uma forma de excrescência da maldade.

A autora-encenadora e intérprete assume plenamente a ideia de que o seu universo dramático se confunde com o da sua vida privada. Nisso, esse teatro que se mantém bem narrativo, pega emprestado do registro autobiográfico, o conceito de autoficção. Esse questionamento do “eu” ator não permite apenas a afirmação de uma identidade, mas coloca sobretudo a questão do “quem sou eu?” para fazer um “quem somos nós?”:

Ocorreu-me de convocar novamente sentimentos que eu já havia superado, pois é com isso que eu trabalho. (...) Tudo isso é sobre uma construção, mas atenção: construir não significa fingir. Eu me desloco por uma linha tênue entre a construção e os sentimentos reais. (...). Eu tenho a escolha: tomar distância com minhas próprias palavras já construídas, ou me envolver no plano emocional. Eu escolhi a segunda opção⁶.

164 ■

Dentro dessa ótica de reconciliação da arte e da vida, a obra de Angélica Liddell faz eco às intervenções realizadas por artistas atuais, tal qual a *Body Art* e o Ativismo vienense dos anos 60. Aqui novamente, o corpo humano ou animal era o material principal do evento. Trata-se de sujá-lo, degradá-lo ou de fazer um uso não convencional dele com a finalidade de questionar os diferentes tabus sociais e de provocar uma forte reação dos espectadores-participantes. Tal como esses *performers*, Angélica Liddell não apenas fala e age em nome disso, mas tenta acentuar, ultrapassar a barreira do pudor. “A falta de pudor me deu uma liberdade brutal. A falta de pudor que se refere a minha própria vida: como uma deserção na cena⁷”.

A exibição do sofrimento pessoal não se reduz a uma expressão puramente narcisista; ela fala também da dor do outro. As doenças/palavras da dramaturgia são aquelas do sofrimento íntimo e coletivo. Devemos detectar ali uma certa forma de engajamento político? Qualquer que seja, Angélica Liddell prefere se definir como uma “resistente civil”, guiada pela compaixão ou pela arte de compartilhar o

⁵No original: “El mundo se acaba, el mundo que no es otra cosa que mi cuerpo enfermo”.

⁶Liddell, Angélica. Entrevista com a artista, programa do espetáculo *La Casa de la Fuerza (A Casa da Força)*, Festival d'Avignon, de 10 ao 13 de julho de 2010. Entrevista realizada por Christilla Vasserot. No original: “Il m'arrive de convoquer à nouveau des sentiments que j'ai surmontés, car c'est avec ça que je travaille. (...) Tout cela fait l'objet d'une construction, mais attention : construire ne signifie pas feindre. Je me déplace sur une ligne ténue entre la construction et les sentiments réels. (...) J'ai le choix : prendre de la distance avec mes propres mots déjà construits, ou m'impliquer sur le plan émotionnel. J'ai choisi la deuxième option”.

⁷*Ibid.* No original: “L'impudeur m'a offert une liberté brutale. L'impudeur concernant ma propre vie : comme une défection sur scène”.

sofrimento:

Meu trabalho consiste em examinar minha própria contaminação e a contaminação de que os outros são feitos. O que esperavam? Se alguém se dedica a examinar sua própria contaminação, é normal que a contaminação dos outros lhe salte aos olhos. (LIDDELL, 2013, p. 44)⁸

Não é uma surpresa que as criações da companhia Atra Bilis sejam excelentes no gênero documentário. Para a criação de *La Casa de la Fuerza*⁹ (2010), Angélica Liddell fez uma viagem de alguns meses ao México. Em imersão total junto à população feminina do estado de Chihuahua, ela conseguiu fazer emergir uma verdadeira parábola do sofrimento humano e um elogio da fragilidade feminina, misturando experiências próprias e testemunhos das mulheres violentadas diariamente.

No tríptico *Le Centre du Monde*, a construção dramática é sensivelmente idêntica. Quando Ping Pang Qiu destaca os traumas da Revolução Cultural num país inteiro, depois de uma simples viagem linguística, *Tout le ciel au-dessus de la terre* (Todo o céu acima da terra) transpõe e modela o conto de Peter Pan na Terra do Nunca sobre o massacre de 69, referente aos jovens assassinados pelas balas de Anders Breivik em Utoya, em 2011. Neste estranho sistema de ecos entre duas ilhas onde a ideia da “juventude eterna” ganha um sentido mórbido.

O fundamento desse teatro reside na ligação estreita entre expressão artística e vivência traumática. Recolhendo testemunhos reais, esse teatro documentário justapõe vários níveis de realidade para construir um objeto estético único. O ponto culminante dessa construção é o corpo. Ele é um sujeito objeto, portador de várias identidades, apto a gerar a verdade. Quer se trate de suas próprias aflições ou daquela de outros, Angélica Liddell atribui à palavra uma dimensão concreta, física. Esse corpo, na presença inquietante, torna-se um espaço no qual o verbo vem para morrer. A expressão física da dor pela degradação da palavra, reflete a degradação da confusão do mundo e permite a exibição pública de uma forma de monstruosidade.

Um corpo re-humanizado

Renovadora do teatro espanhol, na linha do teatro pós-dramático ocidental, Angélica Liddell propõe criações próximas da performance. Ela idealiza espetáculos híbridos nos quais se mesclam teatro, dança, música, pintura e vídeo. O uso da palavra em primeira pessoa e a leitura de testemunhos reais induzem igualmente a desconstrução de toda a ideia de personagem. A “ficção” aproxima-se da realidade física e social do espectador, mesmo se, no plano moral, Angélica Liddell, frequentemente demonstra uma fascinação pelo abjeto e pelo obscuro.

⁸No original: “Mon travail consiste à examiner ma propre souillure et la souillure dont les autres sont faits. À quoi est-ce qu'ils s'attendaient ? Si quelqu'un se consacre à examiner sa propre souillure, il est normal que la souillure des autres lui saute aux yeux”.

⁹Obra premiada com o Prix National espagnol de Littérature Dramatique, em 2012 e *Le Lion d'Argent Théâtre* na Biennale de Veneza em 2013.

Qual ferramenta ou meio está em melhor posição de traduzir esta atmosfera repugnante?

A voz cavernosa, o tom visceral do discurso colocam novamente o corpo à frente. Um corpo que, à primeira vista, faz-se agora animal, obediente ao instinto. Analisando o universo “liddelliano”, Antonia Amo Sanchez aborda a construção de uma estética da resistência, baseando-se sobre esse “corpo de onde brotam as pulsações, as paixões e a vivência traumática que constituem a matéria prima da dramaturgia” (AMO SANCHEZ, 2012, p. 202)¹⁰. Numa cenografia que expõe uma paisagem devastada – outra tradução dramática da desumanização do mundo – o corpo tende a perder toda dignidade humana. Na maioria dos espetáculos da companhia Atra Bilis, o corpo se torce em todos os sentidos, arrasta-se, sangra e encontra-se em posturas desconcertantes. O trabalho de Angélica Liddell abre, inegavelmente, uma reflexão conjunta sobre o monstruoso e o sublime. O monstro, “aquele que mostramos”, incarna-se aqui em um ser vivo, corpo humano. Diante dele, nenhuma neutralidade afetiva ou moral é possível. Sua aparência e suas ações suscitam na recepção espectadora, o enjoo e o repúdio. Uma longa tradição literária já demonstrou que o monstruoso, indiscutivelmente, questiona toda a ideia de humanidade.

Do ponto de vista filosófico e sociológico, Angélica Liddell está inserida igualmente na linha de pesquisa dita “pós-moderna”¹¹. A experiência traumática deu lugar a uma estética nascida das “cinzas de Auschwitz” e da qual o alcance ético se prolonga até os nossos dias. Esse corpo instintivo, irracional, monstruoso é uma tradução dos questionamentos sem saída gerados pelos atos bárbaros do século XX. Procurando atingir os limites de sua própria força (física e psíquica) ela criou uma verdadeira “pornografia da alma”.

A pornografia, até mesmo a obscenidade, incarnam concretamente em sua última criação. É bem essa perversidade e essa pornografia que restituem ao corpo sua humanidade. Sobre um montículo de terra, simbolizando a ilha de Peter Pan ou a de Utoya, Angélica Liddell se masturba em tempo real e em público. A masturbação é para ela uma maneira muito pessoal de combater a morte. O prazer “é meu jeito de sentir pena de todos aqueles que sofrem” (LIDDELL, 2010, p. 63)¹². Segundo Georges Bataille, é “o nascimento dessa emoção extrema que nos referimos sob o nome de erotismo que opõe o homem ao animal” (BATAILLE, 1979,

¹⁰No original: “corps d’où jaillissent les pulsions, les passions et le vécu traumatique qui constituent la matière première de la dramaturgie”.

¹¹Nota da autora: O pós-modernismo é um paradigma estético teorizado pelo filósofo Jean-François Lyotard, (*La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Ed. de Minuit, 1979) depois desenvolvido por Gilles Lipovetsky (*L’Ère du vide: essais sur l’individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983). Corrente muito criticada no meio universitário, ele se define pela oposição ao mito positivista do progresso e a ideia de que existe uma razão e uma solução para todas as coisas. Essa nova era nasce sob o signo da dúvida frente a uma ordem moral e social. Uma ordem que, na tentativa de influenciar o comportamento e a atividade do indivíduo, no fim das contas só o que faz é soprar o vento. Trata-se de uma crise da História que se anuncia com o colapso das meta-narrativas de inspiração revolucionárias ou ideológicas. Por extensão, o espírito pós-moderno é sinônimo da rejeição de toda forma de doutrina política ou religiosa. Embora questionada, essa noção de pós-modernidade destaca uma crise existencial bem real. O indivíduo é convidado a reconsiderar seu lugar e sua função no mundo. Esse questionamento passa por uma forma de fechamento sobre si e sobre a esfera privada. Uma tal agitação das consciências se exprime e se traduz tanto na escrita quanto nos palcos. Iniciando um processo de desconstrução da ação, do espaço, do tempo, da estrutura dramática, do princípio de ilusão e da personagem, o teatro traduz sobre os palcos uma racionalidade humilhada, identidades confusas e uma linguagem aparentemente inapta a expressar as coisas.

¹²No original: “c’est ma façon de ressentir de la pitié pour tous ceux qui souffrent”.

p. 584)¹³. O erotismo violento não é nada mais do que uma celebração da vida: “É (...) devido a sermos humanos, e que vivemos sob a perspectiva da morte, que nós conhecemos a violência exasperada, a violência desesperada do erotismo” (BATAILLE, 1979, p. 586)¹⁴.

Esse corpo “liddelliano” situa-se na fronteira entre o monstruoso e o sublime. O sublime nascido do mal, do inferno ou como diria Nietzsche, de uma “domesticação artística do horrível”. Além disso, Angélica Liddell já defendeu por diversas vezes a ideia de perfeita compatibilidade entre o monstruoso e o belo:

A beleza não tem nada a ver com o belo, tem a ver com a verdade. É por esse veículo que te emociona e reconhece a verdade; e verdade tem muitíssimas vezes a ver com o horror e a dor, mas se não é a beleza não se pode compreender. Algo não deixa de ser menos horroroso por ser belo. (CORNAGO BERNAL, 2005, p. 325)¹⁵

Empurrar para a extremidade, a concretização do sofrimento passa pela mutilação, a autodestruição, a ação punitiva, até mesmo purgativa.

■ 167

A figura crística

A utilização do corpo nu faz do palco um verossímil altar da imolação. Essa ferramenta de carne adquire, progressivamente, uma dimensão espiritual. A narrativa transfigurada torna-se evento, realidade concreta, por meio de um corpo sacrificado. Para Angélica Liddell, essa luta contra a dor e as pulsões de morte, compartilhada com o público, visa a expiação. A palavra, assim como o corpo, deve ser violentada para dar visibilidade à trágica verdade e expiar sua culpabilidade. A cena como a sua narrativa são os lugares da humilhação pública que nasce de um profundo sentimento de ódio pelo mundo e por ela mesma.

Toda a obra de Angélica Liddell remete finalmente a uma concepção de redenção. A reconstrução torna-se o objetivo paradoxal de uma arte destruidora. O corpo combate, afronta, exorciza. Em uma entrevista concedida a Thierry Guichard em 2011, Valère Novarina define esta concepção da cena como um “palco onde nos servem a refeição sacrificial da purificação (NOVARINA, 2011, p. 26)¹⁶”. O tempo específico da cena – esse eterno retorno da realização (mas sempre diferente), a repetição do evento – está acompanhado igualmente de uma forma sacra, ritual.

A ideia de sacrifício é também verdadeira para o texto. Em uma entrevista com Óscar Cornago Bernal em 2005, Angélica Liddell confidencia que “o texto não vive no corpo do ator, morre, é uma relação de final; efetivamente, em cada suspiro, em cada palavra, não há possibilidade de recuperar, nem de retificar. Não existe a

¹³No original: “la naissance de cette émotion extrême que nous désignons sous le nom d’érotisme qui oppose l’homme à l’animal”.

¹⁴*ibid.* No original: “L’érotisme violent n’est autre qu’une célébration de la vie: C’est (...) du fait que nous sommes humains, et que nous vivons dans la sombre perspective de la mort, que nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de l’érotisme”.

¹⁵No original: “La belleza no tiene que ver con lo bonito, tiene que ver con la verdad. Es ese vehículo a través del cual te emocionas y reconoces la verdad; y la verdad tiene muchísimas veces que ver con el horror et el dolor, pero si no es a través de la belleza no se puede comprender. Algo no deja de ser menos horroroso por ser bello”.

¹⁶No original: “plateau où l’on nous sert le repas sacrificial de la purification”.

ressurreição” (CORNAGO BERNAL, 2005, p. 324)¹⁷.

Esse trabalho de auto-aniquilação é uma característica que encontramos nos artistas plásticos ou *performers* da geração de Angélica Liddell. David Nebreda, fotógrafo madrileno, coloca-se em cena por meio de autorretratos que remetem a autodestruição, a mutilação e ao sacrifício ritual. Uma vez mais, é aqui uma questão de uma arte da sobrevivência, para vencer o medo. Para David Nebreda, esse trabalho permite que ele possa tratar sua esquizofrenia e se aceitar tal como é.

Steven Cohen, performer sul africano, branco, homossexual, judeu, classificado de vítima auto designada, é um outro catalisador de sofrimentos. Ele afirma frequentemente ter assumido “a obsessão do genocídio”. Em uma crítica da revista francesa *Telerama*, Daniel Conrad explica que “cada uma de suas aparições em cena, em galeria, ou no espaço público, deve ser vista por sua vez como oração, como ritual, como ato poético e político. À meio-caminho entre a compaixão e a profanação” (CONRAD, 2010, s/n)¹⁸. O conjunto do trabalho de Cohen remete a ideia de redenção para todos. Por meio de disfarces extravagantes, é mais uma vez o corpo que assume o “discurso”.

Conclusão

168 ■

“Um teatro político não exclui de jeito nenhum um teatro erótico do coração e do corpo, não mais que a crítica não impede a poesia”¹⁹. No trabalho visceral e poético de Angélica Liddell, o corpo não é simplesmente uma prisão da alma ou um instrumento à serviço do espírito. Ele se apresenta como um elemento primordial para a construção do ser humano. Os espetáculos da companhia *Atra Bilis* fazem finalmente do corpo sofredor, desfrutado e sacrificado, uma ferramenta política:

Para mim, o político é um compromisso com a vida humana, com o princípio de vida. E esse esforço humano implica sempre uma dor e um desapego, porque no fim e ao cabo o que um tenta contar é o conflito do homem consigo mesmo, começando pelo nascimento e a morte. (CORNAGO BERNAL, 2005, p. 322)²⁰

Falar do corpo, falar pelo corpo ou fazer falar o corpo, é um ato político? Aqui sua escrita permanece um desafio importante para sociedade: ela permite colocar em destaque as forças concretas e simbólicas das dominações sociais. O corpo é uma ferramenta de representação inscrita em sua época. Para Angélica Liddell, “incorporar” as vítimas mais marginalizadas da sociedade equivaleria a denunciar a alienação de uma sociedade capitalista e burguesa.

¹⁷No original: “el texto no vive en el cuerpo del actor, muere, es una relación de final; efectivamente, en cada suspiro, en cada palabra, no hay posibilidad de recuperar, ni de rectificar. No existe la resurrección.”

¹⁸No original: “chacune de ses apparitions sur scène, en galerie, ou dans l’espace public, doit être regardée à la fois comme prière, comme rituel, comme acte poétique et politique. À mi-chemin de la compassion et de la profération”.

¹⁹Sob o título da revista *Alternative Théâtral* n°69, Louis Jouvet, co-edição Centre Dramatique Hainuyer, julho de 2001. No original: “Un théâtre politique n’exclut pas forcément un théâtre érotique du cœur et du corps, pas plus que la critique n’empêche la poésie”.

²⁰No original: Para mí lo político es ese compromiso con la vida humana, con el principio de la vida. Y ese esfuerzo humano implica siempre un dolor y un desgarró, porque al fin y al cabo lo que uno intenta contar es el conflicto del hombre consigo mismo, empezando por el nacimiento y la muerte.

Utilizo o teatro para encontrar um sentido para a vida. Por isso é mais importante que a vida. Porque graças ao teatro organizo a dor e a compreendo (...) Numa sociedade baseada na banalidade e na vulgaridade absolutas, não encontro maior ato de resistência política que trabalhar com os sentimentos. Tento vincular a derrota pessoal com a derrota humana. (in OJEDA, 2011, s/p)²¹

Numa reflexão misturando arte contemporânea e pós-modernismo, Michel Foucault aborda a relação particular entre os corpos com as diferentes formas de poder. Ele detecta nessa relação a expressão de uma revolta individual, instituída por um sistema “biopolítico”. Sua “microfísica do poder” tende a negar toda ideia de luta de classes, em benefício de uma luta de corpos: “Eu não sou desses que tentam definir os efeitos do poder ao nível de ideologia. Eu me pergunto de fato se, antes de colocar a questão da ideologia, não seríamos mais materialistas estudando a questão do corpo e dos efeitos do poder sobre ele”. (FOUCAULT, 1994, p. 756)²².

Não haveria então mais classes sociais, mas sim indivíduos cujos corpos seriam reprimidos? Da mesma maneira, não se teria mais consciência de classe, mas sim um pensamento inteiramente consagrado ao seu próprio corpo.

A sociedade atual reivindica que tipo de corpo? Angélica Liddell, finalmente, se dedica menos ao estudo do corpo que a sociedade precisa, do que àquele que ela não quer ver. A sociedade não o tolera nem exposto sobre o palco.

Referências

AMO SANCHEZ, Antonia. Angélica Liddell: Les blessures disent la vérité, in PAGE, Christiane (dirigé par). **Écritures théâtrales du traumatisme, Esthétiques de la résistance**. Rennes, ed. Presses Universitaires de Rennes, col. Le Spectaculaire, 2012, pp. 201-214.

BATAILLE, Georges Les Larmes d'Eros. in **Œuvres Complètes IX**, Paris, éd. Gallimard, 1979.

CONRAD, Daniel. Steven Cohen, corps et âme. in **Télérama**, n. 3147, Paris, mai 2010.

CORNAGO BERNAL, Oscar. Angélica Liddell, la voz de los autores. in **Políticas de la palabra**. Madrid, Espiral/Fundamentos, serie Teatro, 2005, pp. 317-329.

FOUCAULT, Michel. Pouvoir et corps. in **Quel corps?** n°2, septembre-octobre 1975, texte n°157, in Dits et Ecrits, vol. II (1970-1975), Paris, Gallimard, 1994.

LIDDELL, Angélica. **Dolorosa**, 1994. Disponível em: <http://archivoarte.uclm.es/textos/dolorosa/> Acesso em: 15 maio 2014.

²¹No original: “Utilizo el teatro para encontrarle un sentido a la vida. Por eso es más importante que la vida. Porque gracias al teatro organizo el dolor, y lo comprendo. (...) En una sociedad apoyada en la banalidad y vulgaridad absolutas no encuentro mayor acto de resistencia política que trabajar con los sentimientos. Intento vincular la derrota personal con la derrota de lo humano.”

²²No original: “(...) Je ne suis pas de ceux qui essaient de cerner les effets de pouvoir au niveau de l'idéologie. Je me demande en effet si, avant de poser la question de l'idéologie, on ne serait pas plus matérialiste en étudiant la question du corps et des effets du pouvoir sur lui”.

LIDDELL, Angélica. El mono que aprieta los testículos de Pasolini. in **Primer Acto**, n° 300, Madrid, 2003, pp. 104-108. Disponível em: <http://archivoartea.uclm.es/textos/el-mono-que-aprieta-los-testiculos-de-pasolini/> Acesso em: 25 maio 2014.

LIDDELL, Angélica. **Entretien avec l'artiste**, bible du spectacle La Casa de la Fuerza (La Maison de la Force), Festival d'Avignon, 10-13 julho 2010. Propos recueillis par Christilla Vasserot.

LIDDELL, Angélica. **Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme**: un projet d'alphabétisation. Traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, ed. Les Solitaires Intempestifs, 2011.

LIDDELL, Angélica. **Tout le ciel au-dessus de la terre, le Syndrome de Wendy**. Traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, ed. Les Solitaires Intempestifs, 2013.

LIDDELL, Angélica. **Ping Pang Qiu**. traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, ed. Les Solitaires Intempestifs, 2013.

LIDDELL, Angélica. **El Centro del mundo**. Madrid, ed. La Uña Rota, col. Libros Robados, 2014.

LIPOVETSKY, Gilles. **L'Ère du vide**: essais sur l'individualisme contemporain, Paris, Gallimard, 1983.

LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne**: rapport sur le savoir. Paris, éd. de Minuit, 1979.

NOVARINA, Valère. **Le matricule des anges**, n°119: Deus ex Novarina. Montpellier, janeiro 2011.

OJEDA, Alberto. Angélica Liddell: Gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo. Entretien avec l'artiste in **El Cultural**, Madrid, 13 mars 2009. Disponível em: http://www.elcultural.es/noticias/ESCENARIOS/504046/Angelica_Liddell_Gracias_al_teatro_organizo_el_dolor_y_lo_comprendo Acesso em: 15 mai 2014.

Recebido em 08/07/2020 - Aprovado em 17/04/2021

Como Citar:

Rouselle, J. (Autora); Teixeira, E. L.; Santos, L. dos (Tradutores). (2021). O corpo monstruoso e sofredor do teatro de Angélica Liddell. *OuvirOUver*, 17(1), 161-170. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-55976>

A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.