



*Figure: Cecília Pires*

**Éditeur**

Eliana BUENO-RIBEIRO

**Éditeurs de l'édition**

Cecília Maria GOMES PIRES (CRAL/EHESS)

Erika CARDOSO (NEC/Universidade Federal Fluminense)

Frederico LYRA DE CARVALHO (CEAC/Université de Lille)

Leticia SEIXAS PEREIRA (Universidade de Lisboa)

**Comité de rédaction**

Cecília Maria GOMES PIRES

Eliana BUENO-RIBEIRO

Emília de Rodat Fernandes MOREIRA

Erika CARDOSO

Eva LANDA

Frederico LYRA DE CARVALHO

Letícia SEIXAS PEREIRA

Marina DUARTE

Paulo MOTTA

Richarde Marques da SILVA

Rodolpho Zahluth BASTOS

Sérgio Ricardo de Melo QUEIROZ

**Comité scientifique**

Afrânio GARCIA (EHESS)

André Leon Sampaio GRADVOHL (UNICAMP)

Angelina PERALVA (EHESS)

Dalma NASCIMENTO (UFRJ)

Francisco Foot HARDMANN (UNICAMP)

Helena HIRATA (CNRS)

Jean-Michel ROBERT (Université d'Amiens)

Joel FRELAT (CNRS)

Luiz Felipe DE ALENCASTRO (Université Paris IV)

Luiza LOBO (UFRJ)

Márcia PARAQUETTE (UFBA)

Maria Alice AGUIAR (UERJ)

Regina ABREU (UNIRIO)

Roberto ACIZELO (UERJ)

Tânia Maria AYELLO-VAISBERG (USP)

Tânia Maria SIH (USP)

O dossiê n. 18 da Revista Passagens de Paris, organizado por Cecília Maria Gomes Pires, Erika Natasha Cardoso, Frederico Lyra de Carvalho e Letícia Seixas Pereira, reúne artigos temáticos que juntos compõem um volume intitulado : Alguns Problemas Estéticos. Partindo da música, dança, literatura como também da filosofia e psicanálise, os artigos reunidos no volume propõem um panorama largo dos estudos contemporâneos das artes brasileiras. A intenção dos organizadores é a de reforçar mais uma vez a interdisciplinaridade e as possibilidades de interconexões acadêmicas que a revista Passagens de Paris oferece sob o prisma das discussões contemporâneas de estéticas.

A autora Fernanda Alt (UFSCar) propõe um trabalho em torno da possibilidade de microressistências afetivas e sob a imagem da visibilidade em tempos de opressão nos campos da estética, filosofia e política. Eliana Bueno-Ribeiro (UFRJ) apresenta um estudo sobre a obra literária *A República dos Sonhos* de autoria de Nélide Piñon. Partindo de algumas elaborações conceituais em torno da música do grupo Quarteto Novo, Frederico Lyra de Carvalho (Université de Lille) apresenta algumas hipóteses sobre a invenção da linguagem de improvisação na música brasileira elaborada pelo grupo no final dos anos 1960, durante a Ditadura. No seu artigo, Lucinéia de Souza-Dupuy (Université Côte d'Azur), se inspira nas reflexões de Alain Didier-Weill sobre o dançarino que se encontram no seu livro "Os três tempos da lei" para demonstrar que assim como a música invoca o dançarino a dar o primeiro passo, ela também invoca o pianista a dar a primeira nota. Dalma Nascimento (UFRJ) propõe por sua vez uma análise da peça teatral "Orfeu da Conceição"(1954), de Vinícius de Moraes, a partir de um estudo do mito de Orfeu e de suas ligações com os mistérios de Elêusis, o Pitagorismo, o orfismo e as figuras de Dionísio e de Cristo. Por fim, Cecília Gomes Pires propõe um estudo sobre o Movimento Armorial criado pelo escritor Ariano Suassuna na sua tentativa de inventar uma arte total a partir da periferia do país.

# VISIBILIDADE DA NOITE

## ENSAIO SOBRE ESPAÇOS DE RESISTÊNCIA ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL<sup>1</sup>.

Fernanda ALT<sup>2</sup>

Resumo: Busca-se aqui, sob forma de ensaio, um falar estético-filosófico-político sobre um campo de possibilidades de microresistências em tempos de opressão. Tais microresistências são compreendidas numa esfera afetiva, como corpos desejantes que aparecem neste ensaio sob a imagem de visibilidades possíveis - que não se encontram em contraste com certa escuridão, mas que aparecem a partir dela -, colocando em questão o próprio dualismo entre luz e sombra e as metáforas comumente associadas a este. Neste sentido, percorremos, entre texto e imagens, a possibilidade de falar sobre tais modos de resistência que surgem neste espaço-tempo entre o visível e o invisível, para que esta escrita possa, quem sabe, emitir um pequeno sinal.

Palavras-chave: espectros, vagalumes, resistência, desejo.

Résumé : Il est ici question, sous la forme d'un essai, d'un discours esthétique-philosophique-politique sur un champ de possibilités de micro-résistances en temps d'oppression. Ces micro-résistances sont comprises dans une sphère affective, comme des corps désirants qui apparaissent dans cet essai sous l'image de visibilités possibles - qui ne s'opposent pas à une certaine obscurité, mais apparaissent à partir d'elle -, remettant en question le dualisme entre lumière et ombre et les métaphores qui y sont communément associées. En ce sens, nous parcourons, entre texte et images, la possibilité de parler de ces modes de résistance qui surgissent dans cet espace-temps entre le visible et l'invisible, afin que cette écriture puisse, qui sait, émettre un petit signal.

Mots-clés: spectres, lucioles, résistance, désir.

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no evento *O Invisível e o visível contemporâneo* no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica em 2018 no Rio de Janeiro. Org. Prof. Dr. Mônica Alvim (UFRJ) e Prof. Dr. Tania Rivera (UFF)

<sup>2</sup> Fernanda ALT é Pós-doutoranda em Filosofia (UFSCar - FAPESP 2017/24307-9). Doutora em Filosofia (UERJ e Paris 1 Panthéon-Sorbonne), cuja tese foi contemplada com o prêmio CAPES de tese de filosofia em 2018. Autora do livro *L'Hantologie de Sartre: sur la spectralité dans L'Être et le Néant*. Peeters: Leuven - Paris - Bristol, 2021. E-mail: [fernandaalt@gmail.com](mailto:fernandaalt@gmail.com)

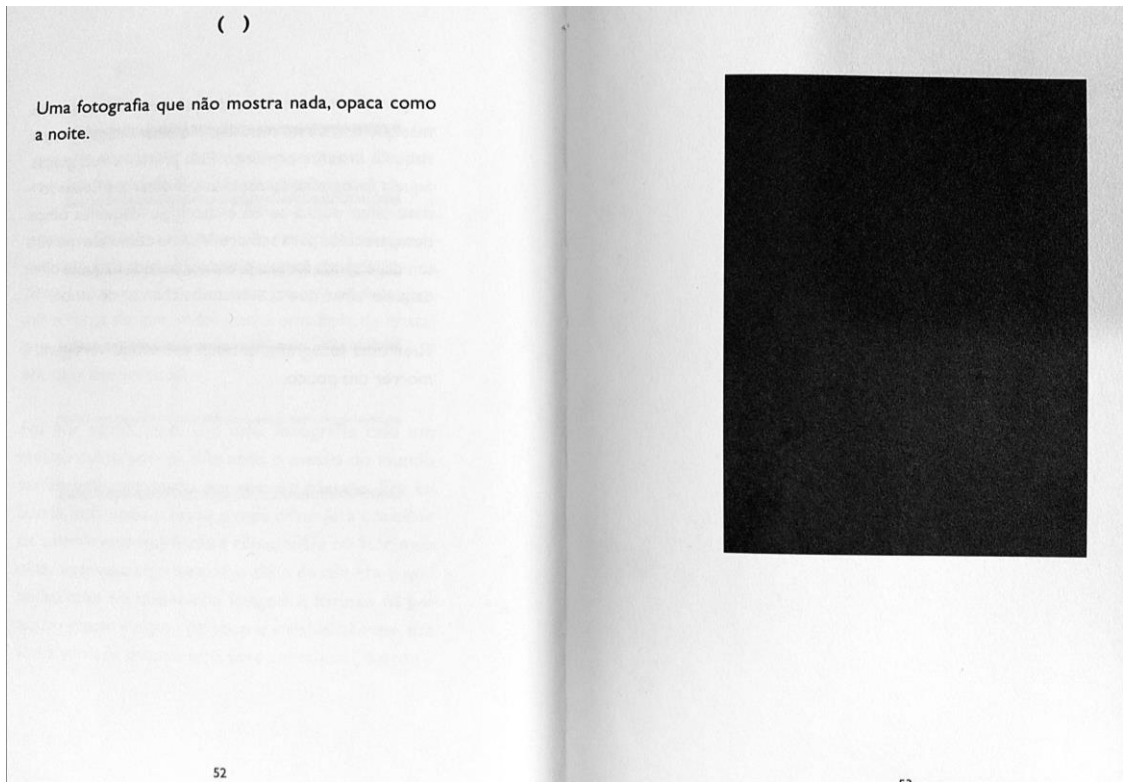


Imagem 1: “Uma fotografia que não mostra nada, opaca como a noite” (Rivera, 2017)

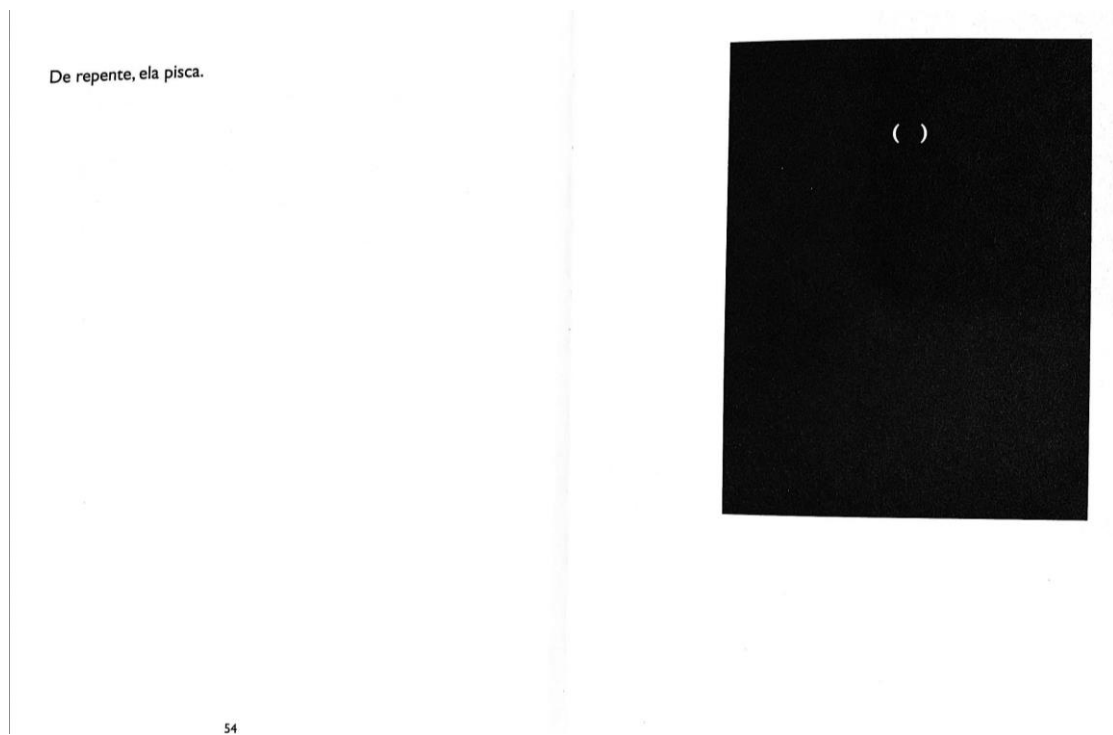


Imagem 2: “De repente, ela pisca” (Rivera, 2017)

“Nunca fomos tão livres quanto sob a ocupação alemã”<sup>3</sup>. É com essa frase desconcertante que Sartre (2003) abre o texto “A República do silêncio” de 1944, um dos primeiros a fazer o balanço da guerra que estava por terminar. A célebre frase provocativa aponta para o traço de liberdade que pode existir em tempos sombrios. Esse traço de liberdade pode ser mal interpretado, se ele ofusca de algum modo a crueldade da opressão, ou se ele remete a uma liberdade monádica do tipo livre-arbítrio, ou seja, se ele serve a um pensamento cúmplice de uma situação inaceitável.

Neste pequeno texto, Sartre (2003) identifica este traço como um tipo de resistência que se exprime no que há de menor e mais espontâneo em nossa existência: o próprio existir. Só que ele não aponta somente para a gratuidade do existir, mas para o existir-em-resistência à situação opressora. Em tempos assim, “cada pensamento justo é uma conquista; dado que uma polícia toda poderosa buscava nos coagir ao silêncio, cada fala se tornava preciosa como uma declaração de princípio; dado que éramos perseguidos, cada um de nossos gestos tinha o peso de um engajamento” (p.11). Ele prossegue dizendo que não fala somente dos grandes resistentes, mas também de “todos os franceses que a qualquer hora do dia e da noite, durante quatro anos, disseram *não*” (*Ibid.*, p.12). Todos estes gestos, que foram legados a diferentes formas de clandestinidade, constituíram então, a seu ver, uma verdadeira “República do silêncio” ou República da “noite”, a qual ele desejava ver conservar suas virtudes em plena luz.

Voltemo-nos então pra essas micropotências resistentes que podem habitar essas zonas de obscuridade, como outros modos de luminosidade que aí se dão em contraposição ao que aqui aparece como a grande luz que busca tudo ver, dominar e controlar. Tal potência resistente foi tematizada por Georges Didi-Huberman (2009) no livro *Sobrevivência dos vagalumes*, ao explorar a inversão feita pelo diretor italiano Pier Paolo Pasolini da relação entre grande e pequena luz no paraíso e no inferno da Divina Comédia de Dante. É a época do fascismo da segunda guerra mundial onde os projetores da propaganda iluminam os poderes que fazem do inferno um lugar de glória, ao mesmo tempo em que os holofotes perseguem no escuro os resistentes. “É um tempo onde os ‘conselheiros pérfidos’ encontram-se em plena glória luminosa, enquanto que os resistentes de todos os tipos, ativos ou ‘passivos’, se transformam em fugidios vagalumes fazendo-se o mais discretos possível, mas continuando a emitir seus sinais” (p.14) . Pasolini situa esta resistência numa dimensão fundamental, num modo mesmo de existir, encarnada nos gestos de alegria, de amizade, de amor e desejo. Possibilidade de continuar a emitir sinais de luzes desejantes, seja pela inocência do riso, pela poesia ou pela arte, mesmo em meio à noite mais escura ou ao dia excessivamente iluminado pelo fascismo triunfante. Para Didi-Huberman, a obra de Pasolini parece ser “atravessada por tais momentos de exceção onde os serem humanos se tornam vagalumes - seres luminescentes, dançantes, erráticos, inapreensíveis e assim *resistentes* - sob nosso olhar maravilhado” (p. 21).

---

<sup>3</sup> Todas as traduções são minhas.



Imagem 3: Dance (1933) Yva (Else)

É, portanto, em nossos gestos e desejos que esta resistência se faz, naquilo que somos também capazes de emitir num movimento coletivo. Dada esta dimensão política de desejos e afetos, é também por esta via que Pasolini compreende como um novo fascismo acaba por realizar o É, portanto, em nossos gestos e desejos que esta resistência se faz, naquilo que somos também capazes de emitir num movimento coletivo. Dada esta dimensão política de desejos e afetos, é também por esta via que Pasolini compreende como um novo fascismo acaba por realizar o desaparecimento dos vagalumes, na medida em que o “verdadeiro fascismo”, conclui, “é aquele que se prende aos valores, às almas, às linguagens e aos corpos do povo” (Pasolini, *apud*. Didi-Huberman, p. 24). Assim, antes de ser brutalmente assassinado em 1975, o cineasta experienciava o desespero político ao ver o inelutável e devastador alcance feroz dos holofotes, que eliminava qualquer espaço sombras onde pudessem brilhar os desejos. São os projetores dos shows políticos, dos estádios de futebol, da sociedade de consumo que fazem desaparecer os vagalumes, por via de sua produção de desejos estereotipados e da superexposição que transforma os sujeitos em mercadoria, o que não deixa de ser uma maneira de *não aparecer*<sup>4</sup> e de nada desejar. Neste cenário, Didi-Huberman (2009) mostra de que modo a luminosidade *menor*<sup>5</sup>, errática e evanescente dos vagalumes - tal como Pasolini a ligava à figura da resistência - , pode ser o símbolo mesmo de uma *sobrevivência* possível. Este modo de formar uma comunidade movente, de emitir um tipo de luz que não serve

<sup>4</sup> “...a industria cultural tomou os corpos, o sexo, o éros e os injetou na sociedade de consumo” (Didi-Huberman, 2009, p. 34).

<sup>5</sup> com um forte coeficiente de desterritorialização (2009, p.44).



para ver melhor, mas que realiza uma “conversa luminosa” que são trocas coletivas de *sinais desejanτες, gestos*. Neste sentido, o desespero é o quadro de perda da capacidade de ver “na noite como sob a luz feroz dos projetores - aquilo que não desapareceu completamente e, sobretudo, *aquilo que aparece apesar de tudo*, como novidade reminiscente, como novidade ‘inocente’, no presente desta história detestável” (p. 55). Tanto a grande noite como a luz total formam então dois polos de um dualismo que elimina a possibilidade de se pensar outra visibilidade, um aparecer daquilo que só aparece, como mostrava bem Merleau-Ponty, no entrecruzamento do visível e do invisível.

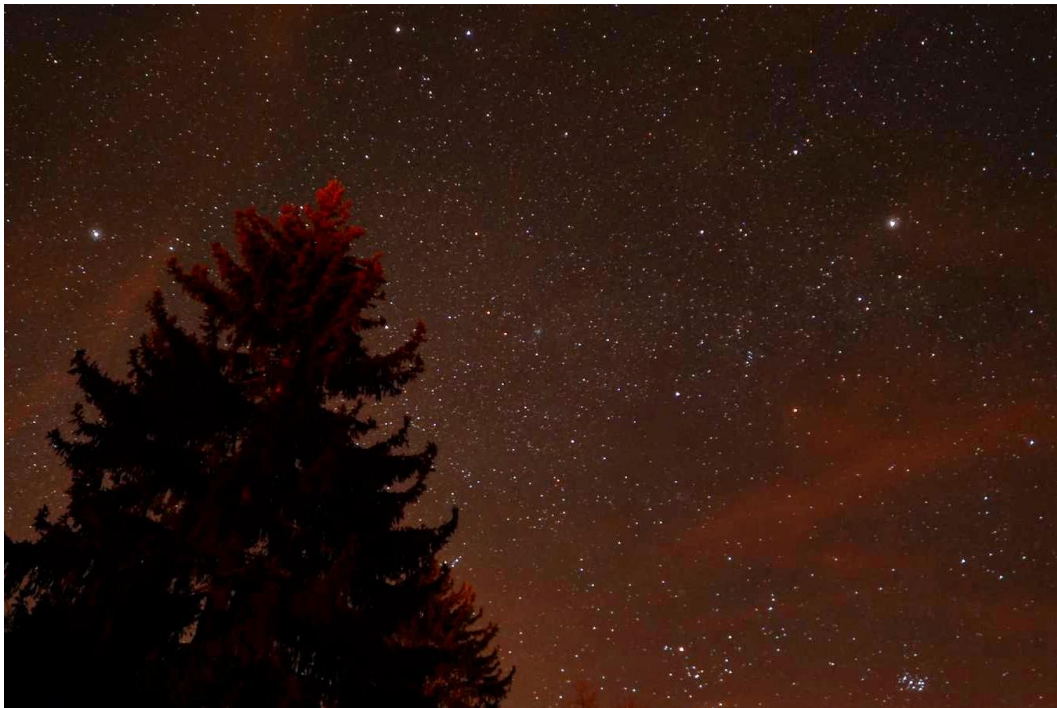


Imagem 3: “nuvem de possibilidades” (foto de Natália Tanus, arquivo pessoal)

Na obra *Introdução à pesquisa fenomenológica*, Heidegger (2006) fala sobre o perigo de filosofar apenas com palavras e não em contato com as coisas mesmas. Em sua relação difícil de definir com a filosofia de Aristóteles, ele identifica que havia ali a originalidade de que este “não se deixa perturbar pelo fato de que não há termos para designar as coisas que só a noite permite ver (como os vermes luminescentes, etc)” (p. 28). Tal ausência mostra os limites de nossa “linguagem diurna”, que Heidegger identifica como sendo a língua do pensamento grego em sua formação de conceitos. Todavia, não se trata de realizar uma “linguagem noturna” em contraposição à diurna, mas sobretudo de “ir além dessa oposição se quisermos entender porque o dia tem um tal privilégio” (*Ibid.*).

Habitar estas zonas de obscuridade luminosa, ou como diz Didi-Huberman (2009) “zonas ou redes de sobrevivências” extraterritoriais e marginais - pois existem através de uma espécie de atopia própria ao movimento -, significa, na verdade, ser capaz de ultrapassar o terreno enrijecido e limitado do dualismo e realizar outra linguagem e outra visão, um caminho cujas pistas podemos encontrar em algumas considerações de Derrida sobre os espectros:

O espectro é antes de tudo o visível. Mas é o visível invisível, a visibilidade de um corpo que não está presente em carne e osso . Ele se



recusa à intuição para a qual ele se dá, ele não é *tangível*. Fantasma tem a mesma referência ao *phaneisthai*, ao aparecer para a vista, ao brilho do dia, à fenomenalidade. E o que acontece com a espectralidade, com a fastasmalidade [...] é que torna-se então quase visível o que só é visível enquanto não os vemos em carne e osso. É uma visibilidade da noite. (DERRIDA, 1996, p. 130)



Imagem 4: “o espectro (não) é você”  
(arquivo pessoal)

Derrida (1993) pensa o modo de “presença” de um espectro como uma presença daquilo que não pode ser intuído, pois trata-se de um não objeto, de um presente não presente. A espectralidade coloca em questão o saber que se faz por lógicas binárias, pois não sabemos do espectro se está vivo ou morto, presente ou ausente, se é real ou virtual, etc. Do mesmo modo, ocorre uma perturbação na concepção de uma temporalidade da presença plena e efetiva, típica de uma sucessão de “agoras”. O espectro é aquele que “volta”, que “vem e vai” e que “visita”, daí seu caráter de assombramento, dado que vem sempre num espanto, por uma espera não controlável de algo que pode “aparecer”. A lógica espectral não é nunca a dos fatos puramente objetivos encadeados numa História contínua e linear; não é a das coisas que podem ser plenamente observadas, desnudadas de todos os seus mistérios face à grande luz. Poder apreender o que aparece na visibilidade da noite significa prover de um estatuto legítimo tais aparições e desaparecimentos evanescentes, tais como os vagalumes dos

quais falávamos há pouco. O saber objetivo que visa tudo apreender revela-se então, neste contexto, em seu caráter de holofote, como o instrumento que expulsa toda espectralidade. É o que Derrida identifica sobre a figura do que Marcellus, personagem de Hamlet, chama de *Scholar*:

Ora o que parece quase impossível, é ainda poder falar *do* espectro, de falar ao espectro, de falar com *ele* [...] E a coisa parece ainda mais difícil para um leitor, um cientista, um expert, um professor, um intérprete, em suma para aquele que Marcellus chama um *Scholar*. Talvez para o espectador em geral. No fundo, o último para quem um espectro pode aparecer, endereçar o discurso ou prestar a atenção é, enquanto tal, um espectador. No teatro ou na escola. Há razões essenciais para isso. Teóricos ou testemunhos, espectadores, observadores, cientistas e intelectuais, os *sholars* acreditam que olhar é o suficiente [...] Um *Scholar* tradicional não acredita nos fantasmas - nem em tudo que poderíamos chamar de espaço virtual da espectralidade. Nunca houve um *scholar* que, como tal, não tenha acreditado na distinção cerrada entre real e não real, o efetivo e o não efetivo, o vivo e o não vivo, o ser e o não ser (*to be or not to be* segundo a leitura convencional), na oposição entre o que está presente e o que não está, por exemplo sob a forma de objetividade (DERRIDA, 1993, p.p. 32-33)

O que aparece aqui sob a figura do *Scholar* é a tipização da filosofia da visão que dá todo estatuto de legitimidade à linguagem do dia, que crê que “olhar é o suficiente”; olhar frontal, olhar que se desprende de toda profundidade de invisível, como diria Merleau-Ponty. A visibilidade da noite é, portanto, um espaço refratário aos dualismos, espaço onde uma lógica espectral pode vir abalar a violência dos holofotes objetivistas. Didi-Huberman demonstra como tal visibilidade da noite constitui espaços de resistência, onde um saber-outro, composto de “imagens-vagalumes”, “palavras-vagalumes”, contestam, por sua simples e frágil luminosidade, o alcance da homogenização e do controle dos mais diversos tipos de holofotes. Este saber outro é, na verdade, uma experiência ou o “não-saber de uma experiência” (p.126) que, como um vagalume ou uma bola de fogo, atravessa o espaço aberto, porém limitado, de um horizonte em seu movimento único de aparição admirável e efêmera. “Espectros em miniatura”, diz Didi-Huberman (2009) dos vagalumes, convidando-nos a nos engajar no seu não desaparecimento e a repensar os modos de sobrevivência contemporâneos possíveis.



Imagem 5 “o nascimento das caosmosideias” (arquivo pessoal)

Este convite chama (com duplo sentido) para não somente resistir aos mais diversos holofotes, mas ainda para poder compor este outro saber, acurar esta visão que enxerga pequenos pontos desejantes, movimentar por gestos que emitem sinais e realizam seu poder de resistência. Para “organizar nosso pessimismo”, tal como ele parafraseia Benjamin, Didi-Huberman lança seu sinal luminoso, um gesto significativo que encontrará ressonância num espaço de desejos possíveis, sob a forma deste convite:

Devemos então nós mesmos - retraídos do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro - devir vagalumes e reformar assim uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de dança apesar de tudo, de pensamentos a serem transmitidos. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos, e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos cega (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 133)

Dizer *sim* e dizer *não* tomam aqui a dimensão engajada de cada gesto, de cada momento em que se emite um sinal, em que brilha um desejo. Ínfimos lampejos de esperança que em sua comunicação e poder inventivo abrem espaços possíveis de resistência, para além de uma República do silêncio.



Imagem 6 - “Dizer sim/lampejos” (Arquivo pessoal)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DERRIDA, J. \_\_\_\_\_. *Spectres de Marx*. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Galilée, 1993.
- DERRIDA, J. & STIEGLER, B. Spectrographies. In: *Échographies de la télévision* : entretiens filmés. Paris : Galilée, 1996. p.p.127-150.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Survivance des lucioles*. Paris: Minuit, 2009.
- HEIDEGGER, M. *Introduction à la recherche phénoménologique*. Paris: Gallimard, 2006.
- RIVERA, T. *Fora da imagem: (Foto)Grafias*. Rio de Janeiro: edição independente, 2017.
- SARTRE, J-P. *Situations III* : Lendemains de guerre. Paris: Gallimard, 2003.

## NÉLIDA E SUAS IRMÃS: NOTAS PARA UM ESTUDO DE *A REPÚBLICA DOS SONHOS*, DE NÉLIDA PIÑÓN.

Eliana BUENO-RIBEIRO<sup>1</sup>

O romance *A República dos Sonhos*, de Nélide Piñón, publicado no Brasil no momento da redemocratização do país, em 1984, vem sendo abordado de diferentes ângulos pela crítica, que nele tem realçado principalmente a construção das personagens femininas, a questão da velhice ou a do autoexílio.

Gostaria aqui de ver esse texto como construído à maneira do romance dezenovesco e do início do século XX (penso na *Recherche proustiana*), em que histórias de família se tecem sobre um fundo histórico-social.

Na América Latina, Nélide não está isolada em sua empresa de juntar à narrativa oficial da História elementos deixados à margem. Assim sendo, pensei em chamar suas irmãs a duas autoras latino-americanas contemporâneas que participam do mesmo esforço, a argentina Elsa Osorio e a paraguaia Susana Gertopan, autoras, respectivamente, de *Cielo de Tango* (2006) e de *El nombre prestado* (1997). No horizonte de sua comum proposta encontra-se, naturalmente, Isabel Allende, com seu hoje clássico *A casa dos espíritos*, de 1982.

O tema comum dos três romances é a prestação de contas final, o balanço de uma existência. Que foi, afinal, conquistado ao longo de toda uma vida? Teve-se finalmente sucesso? Que é, afinal, ter sucesso? Os três romances falam de experiência, de expatriação e de enraizamento, de conquista e sobretudo de pertencimento, tema tão candente nestes dias de mundialização, de nacionalismos e de êxodos.

*Cielo de tango* se passa majoritariamente em Buenos Aires. Romance panorâmico, seu fulcro são as personagens Ana e Luís, que se encontram em Paris e empreendem realizar um filme sobre a Argentina a partir do início do século XX. Nessa história se cruzam ingleses e italianos, emigrados pobres, proprietários, operários, agitadores políticos, desempregados e aqueles que, retomando a fórmula machadiana posta em relevo por Roberto Schwarz, “só o favor protege”<sup>2</sup>. Vemos as greves do início do século XX, a ditadura militar dos anos 70, a redemocratização, a crise político-econômica que se segue (bloqueio bancário, saques a supermercados), a questão da anulação da anistia dada dos militares argentinos acusados de genocídio e o estado de sítio de 2001.

Seu fio condutor é o percurso do tango na Argentina, desde sua imagem de “maldito”, próprio de cabarés mal afamados e banido das “casas de família” até sua entronização social, depois de aceito nos salões parisienses.

Paris é vista como cidade mediadora da identidade argentina. Assim como os argentinos se reencontram com o tango e o assumem como ritmo nacional a partir de sua aceitação

---

<sup>1</sup>Eliana Bueno-Ribeiro é pesquisadora-associada ao Centro de Estudos Afrânio Coutinho (Faculdade de Letras/UFRJ) e editora de *Passages de Paris*.

<sup>2</sup>Roberto SCHWARZ. Ensaio sobre *Helena*, de Machado de Assis. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo, Duas cidades, 1977

parisiense, é nessa cidade que os protagonistas Luís e Ana recuperam suas respectivas identidades: ele, portenho em crise profissional e existencial, aí reencontrará não apenas o tema para um filme como também o amor de uma mulher e a autoconfiança; ela, também portenha mas criada em Paris como filha de exilados políticos dos anos 70, na cidade se reconhecerá também como latino-americana. Paris, cidade de passagens, cidade de prodígios.

Narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente, o texto se desenvolve em três planos: no primeiro vemos Luís e Ana que, no presente narrativo, se conhecem, iniciam uma colaboração intelectual e se apaixonam. Conhecendo-se em Paris, sua paixão se declara em Buenos Aires, num momento histórico de alta voltagem nacionalista e identitária.

O segundo nível do texto, que constitui a maior parte do romance, desenvolve-se em Buenos Aires, entre o início do século XX e os anos 70, com a liquidação da esquerda e a diáspora argentina. Nele vemos a constituição da sociedade argentina em suas articulações entre a burguesia proprietária de terras, de gado e de indústrias, os operários, os empregados domésticos, os grandes investidores estrangeiros, ingleses em sua maior parte, e a pequena burguesia emigrada, que consegue pouco a pouco reunir um pequeno capital e estabelecer-se. E vemos a presença dos dancings e prostíbulos como locais de convívio social. O leitor habituado às descrições sombrias dos prostíbulos na literatura brasileira, não pode deixar de se surpreender diante da descrição de espaços de música nos quais os homens burgueses efetuam transações econômicas de grande porte e nos quais a proprietária tem voz ativa e respeitada. O leitor de Jorge Amado, o autor brasileiro que seguramente mais respeitosa e retratou o mundo da prostituição feminina, se surpreende com a desenvoltura das prostitutas de Elsa Osorio, que parecem ter escolhido sua vida e na qual parecem felizes.

O terceiro nível do texto mostra, a partir mesmo de sua apresentação gráfica – impresso em itálico – sua função de elemento de ligação dos dois outros. Seu espaço é... o céu, mas um “céu de tango”, esse ritmo visto como a representação máxima da identidade argentina, espaço onde estão, espionando os vivos e comentando suas ações, as personagens da pesquisa de Ana e Luís.

Em *Cielo de tango* o objetivo dos protagonistas é a recuperação de uma tradição que, nascida no solo de uma pátria em construção, a todos irmanaria. O tango, como parte de um patrimônio imaterial que seria a herança comum a todas as classes, permitiria a superação das diferenças sociais. *Cielo de tango* é, pois, um livro que visa à promoção da harmonia social e da identidade nacional. Seu mote são os versos de Borges usados como epígrafe: “Aunque la daga hostil, o esa otra daga,/ el tiempo, los perdieron en el fango, /hoy, más allá del tiempo y de la aciaga/ muerte, esos muertos viven en el tango”.

A utopia da identidade nacional se deixa ver particularmente na construção dos personagens do segundo nível do texto, que equilibram riqueza e infelicidade, pobreza e liberdade. Assim, os jovens ricos, embora bondosos e sem preconceitos sociais, acabam curvando-se a pressões familiares e casando-se na mesma classe social, pagando, no entanto, sua fraqueza com a tristeza por vezes tingida de amargura e cinismo com que devem viver. Os pobres, por sua vez, enfrentam todas as vicissitudes com pugnacidade e, sobretudo, com alegria. As mulheres são todas livres e a nenhuma repugna a ideia de não se casar ou de ser mãe solteira, mesmo as do início do século XX. Mais uma vez

estamos longe das meninas “perdidas” do romance brasileiro de 30 que, à imagem das irmãs Corumba, de *Os Corumbas*, de Amando Fontes, ao cederem ao sexo fora do casamento, se arruinam e a toda a família. Em *Cielo de tango*, dançar o tango é a única verdadeira paixão das moças pobres e dançá-lo bem sua única aspiração. Assim Carlota, filha de Laura, a dona de um bordel chique, recusa-se a ir para o colégio fino a partir do qual poderia inserir-se na sociedade de outra maneira que como filha de uma prostituta, escolhendo livremente uma vida fora dos padrões socialmente aceitáveis, desde que pudesse dançar o tango quando e o quanto quisesse. Une-os a todos os personagens essa música apaixonante e revolucionária dos costumes que, congregando ricos e pobres, organiza a cidade numa perspectiva de harmonia. Buenos Aires surge aos olhos do leitor, sobretudo na última cena do livro, como a praça onde se irmanam ricos e pobres na festa política da redemocratização.

*El nombre Prestado* é formalmente o menos sofisticado dos três romances. Sua narrativa é linear, em primeira pessoa ficcional e o ritmo da narrativa é dado pelas festas judaicas. Estamos agora na segunda geração de uma família de judeus poloneses, emigrados no Paraguai. A trama se faz em torno de um escritor e professor universitário que, em pane de inspiração e em crise existencial, tem de esquecer seus próprios problemas para atender às necessidades de seus pais idosos. Recusara-se a falar ídiche, e abandonara mesmo seu nome - Iosele – tendo adotado o espanhol Alejandro, visando a melhor integrar-se no país em que nascera. Com a morte da mãe, aproxima-se mais do pai sempre arredio, com quem sempre tivera relações distantes.

Duas cartas - no bom e eficaz modelo do conto policial – vêm, no entanto, quebrar a monotonia de suas vidas ordinárias. Duas cartas que o filho recebe, endereçadas à casa do pai, mas destinadas a um nome que lhe é desconhecido. A partir daí seu pai, também ele às portas da morte, deve contar-lhe uma vida que, adotando ele também outro nome, tentara esquecer. Uma vida que começa num bairro judeu da Polônia antissemita, passa pelo gueto e pelos campos de concentração alemães, para acabar em Assunção, onde Elias Kohenz tornara-se Haim Polniaskyn. A mudança de nome correspondia então à negação do ato que acabara de concluir, salvar-se do holocausto deixando para trás seu povo.

Diferentemente de Nélide Pinon e de Elsa Osorio, Susana Gertopan não trabalha com a ideia de *nação*, mas com a de *povo*, o povo judeu na diáspora, e sua conquista refere-se à história dos seus, representada no uso do ídiche como língua identitária. Seu personagem central, Iosele-Alejandro, deve recuperar seu saber do ídiche para poder reconciliar-se consigo mesmo e recomeçar a produzir, o que só ocorrerá após a morte de seus pais e a recuperação de sua história oculta, uma história de dor, de violência e, dentro do código paterno, de traição. Só depois de aceitar essa herança, deixando emergir a língua de sua infância - que julgara esquecida - é que pode ele voltar a escrever e voltar a casar-se. Aqui a conquista é uma reconquista da língua como portadora de tradição e de identidade e a comunidade a que deve integrar-se o personagem Iosele/Alejandro é a comunidade judaica, onde quer que se estabeleça, na Polônia ou no Paraguai, a integração à nação paraguaia sendo apresentada como uma busca destinada à frustração. Se por um lado é esperançoso como o romance de Osorio – pois o personagem central finalmente reconcilia-se com seu povo – a melancolia que lhe é inerente – resultante da constatação da diáspora judaica – aproxima *El nome prestado* do texto de Nélide.



*A República dos sonhos* se passa no Rio de Janeiro e também acompanha a história do Brasil do início do século XX aos anos 80, momento da retomada democrática depois de vinte anos de ditadura. Poliédrica, a narrativa se faz de diferentes pontos de vista, através de vários narradores, que se alternam com um narrador onisciente. Trata-se de um texto sobre o país em que vivem os personagens e constituído por diferentes fluxos migratórios. Particularmente trata-se no romance da imigração galega que, à medida que acumula fortuna e sobe na escala social, se choca com uma burguesia “brasileira”, formada pelos primeiros colonizadores da *terra brasilis*.

O texto se organiza em dois níveis. O primeiro se passa numa bela casa no Leblon, durante uma semana, período no qual uma família aguarda a morte da mãe. No segundo, o das lembranças dos personagens, sucedem-se episódios da história do Brasil e da Espanha assim como vicissitudes da emigração. Veem-se aí evocados tanto os primeiros anos da colônia portuguesa e da escravidão no Brasil quanto o século XX com as mudanças estruturais dos anos 30, a ditadura nos anos 70 e as circunstâncias da redemocratização nos anos 80. Evocam-se igualmente momentos da história da península ibérica, costumes das aldeias galegas.

Dois personagens organizam a trama, Madruga e Venâncio que se encontram, meninos ainda, no barco que os leva da Galiza à terra prometida. Os personagens se dividem em dois núcleos, o abastado, constituído pela família de Madruga e seus associados, habitando a zona sul; e o pobre, constituído pela empregada negra Odete, por Maria, a lavadeira portuguesa e seu marido e por outras figuras que compõem o pano de fundo do romance, habitando o subúrbio e ruas decadentes do centro da cidade ou de Botafogo. Venâncio, o amigo de infância que não “fez a América”, funciona como um traço de união entre um e outro grupos, transitando entre o subúrbio pobre, o centro da cidade e a opulenta zona sul.

O que faz particular o romance de Nélide é o fato de, apesar de toda a informação histórica que apresenta e que por vezes chega mesmo a sobrecarregar o texto, ser ele um romance sobre o indivíduo diante do nada, mais que sobre a sociedade ou sobre o indivíduo frente a outros. Como se os personagens fossem todos isolados, apesar de seus discursos dizerem do coletivo. Tem-se aí um romance sobre vidas que, radicalmente, não se comunicam e talvez advenha daí a melancolia que irradia. Como se a vida fosse uma aventura sem objetivo real, sem vencedores e com muitos vencidos, que marcha unicamente em direção à morte. Não há nele nenhuma menção à tríade samba-carnaval-futebol tão presente nas referências ao Rio de Janeiro. Nenhuma referência à música popular brasileira que, como se sabe, em certas circunstâncias promove na cidade uma união, factícia embora, entre as classes.

Neste romance, ricos e pobres são infelizes. Desigualmente e sem possibilidade nem de redenção nem de comunhão. A história do menino Madruga que deixa o vilarejo galego e enriquece no Brasil aproxima-se da narrativa cinematográfica de *América*, do armênio Elia Kazan. Dela se distingue, entretanto, pelo sentido. Enquanto Kazan narra a aventura vitoriosa de uma inserção no novo mundo de toda uma família animada pelo amor que nela infunde coragem e força, o romance nelidiano apresenta, ao cabo de sua aventura, um Madruga que, tendo construído um império reflete sobre sua vida instalado em sua bela casa e sente as mãos vazias. Sua filha predileta morreu - sua filha adequadamente chamada Esperança - sua mulher escolheu morrer, seus filhos são inimigos entre si, quase todos os seus netos são como estrangeiros em sua casa,

Venâncio, seu amigo de sempre, não tem o que lhe dizer: sua família lhe escapa, seu amigo não pode consolá-lo.

Os pobres, por sua vez, não têm melhor sorte. Ao retratá-los Nélida se afasta tanto da tradição romântica que os apresenta como alegres e inventivos e maliciosos quanto daquela inaugurada nos anos 30 que os quereria portadores de força e/ou de esperança. Situa-se no espaço anteriormente ocupado por Machado, Lima Barreto ou ainda Amando Fontes, o mais sombrio dos narradores de 30. Assim Odete, a empregada de *A República dos sonhos* é apresentada tão isolada como se acabasse de desembarcar de um navio negreiro, atordoada e separada dos seus, sem nenhuma noção de pertencimento. Ela nada tem de próprio, nem mesmo o nome, que é trocado de acordo com conveniências e preconceitos alheios: chamara-se inicialmente Ana e tivera seu nome mudado para Odete por uma diretora de asilo de meninas que supusera não ser possível que uma “crioulinha” tivesse o nome da mãe de Maria... (ecoam aí as histórias conhecidas sobre os nomes dos pobres brasileiros, muitas vezes escolhidos pelas patroas de suas mães, empregadas domésticas). Seu afeto é inteiramente investido na patroa. A casa que esta lhe compra no subúrbio é mais um peso que uma posse pois ela não consegue individualizar-se. É apenas uma sombra de Eulália, a patroa, totalmente despersonalizada, reificada. Nesse personagem ecoam as personalidades serviçais – e não necessariamente servis – do romance brasileiro, que Graciliano Ramos descreveu em *Infância* como sendo aquelas que, no Nordeste, “aparecem quando se precisa delas e desaparecem quando não são mais necessárias”.

Madruga e Venâncio, tão próximos, são também muito diferentes. Ao espírito prático do primeiro corresponde a *gaucherie* do segundo. Enquanto Madruga tudo faz para se integrar no novo país, suplantando numerosas humilhações com o objetivo de tornar-se brasileiro continuando a ser galego, Venâncio faz tudo para se conservar à margem. Para ele poder-se-ia cantar a canção cantada por Caetano Veloso: “Eu não sou daqui, minha gente, eu não tenho amor. Eu sou da Bahia, de São Salvador”. Poder-se-ia pensar que esses dois inseparáveis representariam neste romance sobre as possibilidades de inclusão e as contingências da exclusão, os dois tipos de estrangeiro da tradição judaica. Segundo Hannah Arendt, essa tradição os trataria, respectivamente, como *O Mendigo* (Schnoror) e o *Poeta Louco* (Schimili). O Mendigo é o que quer a qualquer preço se integrar, chegando até a apagar os traços que lhe são próprios em benefício daqueles distintivos da comunidade à qual quer pertencer. Está sempre do lado do poder, cumpre todas as regras e teme sempre que suas diferenças sejam postas em relevo, o que, no entanto, acontece inelutavelmente. Por outro lado, o Poeta Louco é o que se coloca sempre fora de foco. Está sempre presente, mas não pede nada. Não tem necessidade de nada, pertence a uma outra esfera, a uma outra comunidade. Está só de passagem e só quer oferecer. Suas oferendas não ofendem ninguém pois não têm normalmente valor. Ele oferece reflexão, poesia, graça. Hannah Arendt cita Carlitos como o exemplo mais completo do Schimili.

O texto do romance articula-se em capítulos não numerados que podem ser lidos independentemente. Um deles diz respeito à prostituta negra que, na Lapa, no centro decadente do Rio de Janeiro, inicia o jovem Madruga nos mistérios do amor carnal. Um dia, pálpebras trêmulas ela lhe pede que não a procure mais pois voltaria definitivamente para a Bahia e o jovem Madruga não tenta retê-la nem ao menos conhecer os motivos de sua decisão. E sai ela da narrativa, na qual desempenha papel correlato ao da empregada Odete, sem nenhuma alegria, nenhum orgulho do ofício,

inserindo-se na tradição narrativa brasileira da prostituta-vítima resignada que, após tentar vencer na cidade grande retira-se para uma imaginária terra natal, da qual, no entanto, fora expulsa. Nada a ver com as orgulhosas prostitutas portenhas de Elsa Osório.

Outro desses capítulos diz respeito à família de Dona Maria, a lavadeira portuguesa, e igualmente ilustra a desesperança com que se escreve nesta obra a vida da “gente humilde” brasileira. Enquanto Madruga aproveitava a segunda guerra mundial para fazer bons negócios e conseguia de suas relações políticas a não mobilização de seus filhos, o filho da lavadeira deixa-se seduzir pela propaganda patriótica e alista-se voluntariamente, sendo enviado à Itália. A solidariedade de Eulália à angústia da lavadeira põe em relevo, na cena em que procura animar Dona Maria, a brancura e finura de suas mãos em contraste com as mãos pesadas da trabalhadora, assim como a delicadeza de sua sensibilidade frente à ingênua esperança da portuguesa quanto ao futuro que se abriria a seu filho como pagamento de seu esforço pela nação a que, erroneamente, se crê integrado. Cláudio, o filho de Dona Maria, volta vivo da Europa. Mas já na festa de boas-vindas que lhe preparam seus pais Eulália detecta os danos mentais que a guerra lhe causou. De fato, a doença mental de Cláudio declara-se irreversível e a lavadeira, finalmente consciente de sua desgraça, muda-se do aprazível bairro de Botafogo para o subúrbio, onde ficará mais perto do hospício onde doravante deverá viver seu filho.

Nem a possibilidade da solidariedade política escapa ao olhar desencantado da narração. No texto, um advogado de presos políticos é visto como um fracassado e sua relação com a mãe de um dos presos que defende é considerada como imoral pela narração.

A cidade está insistentemente presente neste romance. É inútil, no entanto, procurar no texto descrições de sua beleza luxuriante ou um exotismo caro ao olhar estrangeiro. Dir-se-ia que a autora escreve para seus semelhantes socialmente, para aqueles que, tanto quanto ela, conhecem o Rio como Aladim conhecia Bagdá, cujas ruas reconhecia sob a sola de seus sapatos. Os nomes dos bairros e de algumas ruas, se sucedem, evocadores. Estamos plenamente na conotação: um nome e todo um mundo de referências se abre, compondo um texto complementar. Assim, o Rio de Janeiro aparece como uma cidade cindida entre ricos e pobres, que uma linha imaginária, mas intransponível, separa. Ao Leblon os vencedores, aos vencidos o subúrbio que não se enfeita com nenhuma das galas que lhe atribuem outros textos.

De tal forma que não se poderia apreender completamente esta obra sem conhecer o sentido dos deslocamentos das personagens, o sentido de cada lugar mencionado. O rico Madruga mora no Leblon, diante do mar. Seria possível estimar-se seu sucesso econômico e social se não se soubesse que evolui ele no metro quadrado mais caro da América Latina? No outro extremo, no subúrbio, está a casa com que a generosa patroa Eulália presenteou sua fiel empregada Odete e também um dos maiores hospitais psiquiátricos da cidade, o Pedro II no Engenho de Dentro, para onde será levado o único filho dos trabalhadores portugueses. Ter-se-ia a medida das mudanças efetuadas pelas personagens se não se conhecesse o calor sufocante do subúrbio carioca, que não se beneficia da brisa vinda do oceano?

Entre esses dois pontos encontra-se a casa de Venâncio, o “gauche”. Neste romance a conquista se mede prioritariamente pela conquista do espaço e não apenas no Brasil: do outro lado do Atlântico, na Espanha dividida pela guerra civil, a família de Venâncio

também é expulsa da pequena cidade em que vive, movida pelo horror que lhe provoca a consciência de habitar ao lado do hospício onde vegeta, semilouco, o chefe da família, até então dado como morto.

Em *A República dos Sonhos* não há guarda-chuva contra a infelicidade. Aí, se o sucesso econômico e social não traz felicidade, a pobreza rima com morte, com loucura, e com exílio. Estamos longe da comunhão fraterna e da utopia nacional que a todos irmanaria. A cidade é dos ricos, dos sãos, dos fortes de espírito, dos bem-sucedidos. Se *Cielo de tango* nos promete um espaço mítico de união dos diferentes atores sociais, a *República dos sonhos*, a partir de seu título, só pode ser lido como a visão irônica da utopia da construção republicana e dos sonhos da esquerda esmagada pela ditadura brasileira.

Elsa Osório, Susana Gertopan e Nélide Piñon, as três irmãs aqui evocadas, se partem de um propósito comum – articular na História as pequenas histórias, dar corpo e vida ao desenrolar do tempo, essa adaga pronta a cair sobre os homens - apresentam perspectivas diferentes para a consideração do percurso entre vida e morte. À perspectiva teleológica de Osório e Gertopan, opõe-se a visão de Nélide de uma história errática, em que a atividade dos homens não teria sentido; de uma república que só seria possível nos sonhos, e só poderia ser construída pela narração. Este romance seria assim a expansão do conto *A torre de Roccarosa*, em que uma caravana, a duras penas, constrói uma torre e, nessa faina, perde a capacidade de comunicação. Se essa interpretação tem fundamento, teríamos Romina, a personagem desse conto, como a personagem central, a narradora oculta da ficção de Nélide Pinon. Romina que, diante do desespero dos seus, continua a rir.

## **Bibliografia**

ALLENDE. *A casa dos espíritos*. Trad. Carlos Martins Pereira. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006.

GERTOPAN, Susana. *El nombre prestado*. Asunción, Servilivro, 2005. ISBN99925-954-1-8

OSORIO, Elsa. *Cielo de tango*. Madrid, Nuevos Tiempos Ediciones Siruela. 2006, 2011. <https://fr.scribd.com/document/324731275/Cielo-de-tango-Nuevos-Tiempos-Elsa-Osorio-pdf>

PIÑON, Nélide. *A república dos sonhos*. Riode Janeiro. Record, 1997.

SCHWARZ , Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo, Duas cidades, 1977

## **LA PULSION INVOQUANTE ET LA CHORÉGRAPHIE DES DOIGTS : LE MUSICIEN FACE AUX DESIRS DE L'AUTRE<sup>1</sup>**

Lucinéia DE SOUZA-DUPUY<sup>2</sup>

**Résumé :** Cet article s'inspire des réflexions d'Alain Didier-Weill à propos du danseur, que nous pouvons trouver dans le troisième chapitre de son ouvrage « Les trois temps de la loi ». Ainsi, comme la musique invoque le danseur à donner le premier pas, elle invoque également le pianiste à donner la première note. Nous essayons de confirmer cette hypothèse dans la première partie de cet article pour ensuite venir construire une discussion autour de l'affirmation d'Alain Didier-Weill selon laquelle la musique est une accompagnatrice fidèle. C'est à partir de cette affirmation que nous analysons cette fidélité de la musique lorsque le pianiste ressent le trac sur la scène.

**Mots-clés :** Autre ; pianiste ; pulsion invoquante ; trac.

**Resumo:** Este artigo se inspira nas reflexões de Alain Didier-Weill sobre o dançarino. Estas reflexões se encontram no terceiro capítulo de seu livro "Os três tempos da lei". Assim como a música invoca o dançarino a dar o primeiro passo, ela também invoca o pianista a dar a primeira nota. Tentamos confirmar esta hipótese na primeira parte deste artigo e, em seguida, fizemos uma discussão em torno da afirmação de Alain Didier-Weill de que a música é uma acompanhante fiel. É a partir desta afirmação que analisamos a fidelidade da música quando o pianista sente o medo do palco.

**Palavras-Chave:** Outro; pianista; pulsão invocante; medo do palco.

### **I. LA PULSION INVOQUANTE**

À l'image de la danse qui possède des mouvements du corps qui sont codés, on peut considérer qu'il en est de même pour la pratique du pianiste. C'est comme si une chorégraphie de doigts avait lieu sur le clavier du piano. Aussi, tout comme le corps du danseur dépend de la musique pour réaliser ses mouvements, les doigts du pianiste en sont également dépendants. On pourrait contester ce raisonnement en disant que c'est la musique qui dépend des mouvements de doigts du pianiste pour exister et non le contraire. Or, bien sûr, pour y avoir de la musique il faut toute une gesticulation précise des doigts de la part du pianiste. Mais le pianiste ne pourrait pas faire toutes les gesticulations dans le bon ordre, dans le bon rythme, dans le bon déplacement, si tout cela n'était pas guidé par la sonorité des notes musicales. Dans le silence absolu des notes, y compris dans le silence interne, cela serait une tâche presque impossible, sinon ennuyeuse et sans raison d'être. Ainsi, la musique dépend des mouvements de doigts des pianistes et leurs mouvements de doigts dépendent de la musique dans le sens où ils sont guidés par elle. Il est vrai que le spectacle du danseur est défini par ses mouvements, et celui du pianiste par la sonorité. Mais derrière la sonorité, loin des éclairages du spectacle, ce sont les

---

<sup>1</sup> Nous nous référons ici au « grand Autre », tel qu'il a été conçu par le psychiatre et psychanalyste français Jacques Lacan.

<sup>2</sup> Lucinéia DE SOUZA-DUPUY est Docteur par l'Université Côte d'Azur. Actuellement elle est Attachée temporaire d'Enseignement et de Recherche (ATER) à l'Université de Rouen Normandie et est membre de l'équipe Vulnérabilités du laboratoire du Centre de Recherche sur les Fonctionnements et Dysfonctionnements Psychologiques (CRFDP [EA 7475]). Elle est également psychologue clinicienne à Paris.

mouvements des doigts du pianiste qui confèrent à son art, la justesse et la gracieuseté qu'elle nécessite. Ces mouvements de doigts ne sont pas l'art en soi, mais c'est par où il peut se mettre en place.

Dans son ouvrage « Les trois temps de la loi »<sup>3</sup>, Didier-Weill conçoit que dans la danse, le sujet reçoit le commandement : « Danse ! ». Ce commandement implique une obéissance, mais aussi une liberté, dans le sens où le danseur s'engage dans l'acte de danse en assumant librement ce commandement. Nous inférons que pour le pianiste, le commandement serait : « Joue ! ». Devant le commandement « joue ! », il nous semble que le pianiste aurait un engagement similaire sur certains points avec le danseur vis-à-vis du commandement « Danse ! ». « Ce commandement [adressé au danseur] va se réaliser, car le sujet invoqué à devenir ne pourra plus rester en place : dès lors qu'il a reçu l'invocation à danser, le voici devenu invoquant l'existence de l'Autre. Alors il a à se déplacer pour accomplir son premier pas de danse. »<sup>4</sup>.

On peut déjà distinguer une grande différence entre le début du commandement « Joue ! » pour le pianiste et « Danse ! » pour le danseur. Le danseur reçoit l'appel avant qu'il ne commence à danser : d'abord il entend la musique qui l'appelle, après il convertit instantanément ce qu'il entend en pas de danse. On pourrait penser que pour que le pianiste puisse entendre la musique, il faut d'abord qu'il commence à jouer. Alors, dans ce cas on pourrait dire que c'est lui qui lance le premier appel. Néanmoins, si le sujet se met à jouer, c'est parce que, avant qu'il ne touche la première touche du clavier, la musique était déjà en lui, lui intimant le commandement : « Joue ! ». Ainsi, nous pensons que comme pour la danse, c'est aussi la musique qui lance le premier appel.

Didier-Weill nous présente la musique comme une accompagnatrice fidèle et c'est à ce titre qu'il affirme que le premier pas que le danseur accomplit devant l'appel de la musique est différent du premier pas de l'enfant, car pour cet auteur, l'enfant se lance tout seul dans l'hésitation qu'il pourrait effectivement tomber. Au contraire, le danseur n'est pas tout seul pour son premier pas de danse, car il est accompagné par cette accompagnatrice fidèle qu'est la musique : cette foi dans la fidélité de la musique va s'exprimer ainsi : « Toi qui m'as appelé à quitter le sol pour que je monte vers toi, m'abandonneras-tu ou seras-tu là à l'instant prochain où je vais retomber au sol ? À toi qui m'as dit : "Quitte ta terre et deviens autre chose que ce que tu es", je te demande, à l'instant où je vais, de façon éminente, revenir à terre, d'être au rendez-vous avec moi, aussi te dis-je : " Reviens " »<sup>5</sup>.

Le danseur qui a franchi le premier pas de danse peut « revenir sur terre » et être « dans le rendez-vous avec (le) moi », mais c'est exactement dans ce moment que le danseur peut faire son appel à la musique : « Reviens ! ». Ainsi, la musique revient à l'instant même où le pied retombe au sol. De cette façon, le sujet est soustrait à la loi de la pesanteur, car « Lorsque le danseur retombe à terre, tout se passe comme si la terre cessait d'être le lieu de cette force centripète régissant la chute du corps, pour devenir le lieu d'une force centrifuge, qui peut faire rebondir le sujet comme le fait un trampoline »<sup>6</sup>.

On pense que tout ce que Didier-Weill nous présente vis-à-vis du danseur peut être appliqué aussi au pianiste. Dans un premier moment, franchir le premier pas pour le pianiste c'est toucher la première note de la musique et ainsi répondre au commandement

<sup>3</sup> A. DIDIER-WEILL, *Les trois temps de la loi*, Paris : Seuil, 1995.

<sup>4</sup> A. DIDIER-WEILL, *Les trois temps de la loi*, Paris : Seuil, 1995, p. 262.

<sup>5</sup> A. DIDIER-WEILL (1995), *Les trois temps de la loi*, Paris : Seuil, p. 262-263.

<sup>6</sup> A. DIDIER-WEILL (1995), *Les trois temps de la loi*, Paris : Seuil, p. 262.

« joue ». Le pianiste ne risque pas de tomber sur terre, mais il risque de rater les notes qu'il doit atteindre. Une seule note ratée devant un public peut devenir le cauchemar du pianiste. La note fautive ou des trous de mémoire seraient l'équivalent d'une chute. Il faut qu'il demande « Reviens » à chaque fois qu'il risque de « revenir sur terre » ou de tomber dans le vide.

On a appris avec Didier-Weill que la raison mystérieuse pour laquelle un corps symbolise ou non la loi de la chute des corps c'est le transfert :

Cette raison mystérieuse n'est autre que celle du transfert par lequel le sujet, s'il parvient à renouer avec le rythme musical qui est en lui, est mis en rapport avec le pouvoir que détient l'Autre de l'arracher au sol en lui disant : « Deviens autre que tu es, autre que ce corps soumis au réel de la pesanteur ». Si le sujet peut répétitivement consentir à ce commandement, c'est parce que, de son côté, il entre dans le rythme en répondant au « Deviens » par un « Reviens ». <sup>7</sup>

Le « Deviens » est adressé à un sujet qui n'est pas constitué, mais qui est susceptible de devenir indéfiniment à chaque fois qu'il répond à cet appel en disant : « Reviens ». Pour Didier-Weill, la conversion du « Deviens » en « Reviens » est la double pulsation qui fonde le commencement du rythme en marquant le premier temps de la pulsion invoquante. Le deuxième temps de la pulsion invoquante est marqué par un autre dialogue qui se fait avec la musique. L'appel de la musique dans le deuxième temps ce n'est plus « Deviens », mais « Redeviens ». Tout se passe comme si la musique demandait au sujet (à devenir) d'oublier ce qu'il est devenu pour retourner à la case de départ d'où tout doit recommencer.

Dans l'appel « Redeviens », lancé par la musique, le sujet-interprète que s'il est revenu c'est parce qu'il a eu une insistance révélée par la musique. Cette insistance est « celle de la demande d'amour, de cette faille qui insiste pour dire à l'Autre : " Viens encore " » <sup>8</sup>.

## II. LE TRAC

Nous faisons l'hypothèse que le public est souvent l'élément qui fait que le pianiste va percevoir la force centripète régissant la chute du corps, qui l'empêche de « s'abandonner » à la musique, comme c'est le cas lorsqu'il joue seul, c'est-à-dire, sans la présence du public. C'est ce qu'on appelle dans le langage courant le trac, où cette compagne fidèle qu'est la musique se retrouve parfois impuissante face à l'angoisse que le musicien éprouve lorsqu'il est confronté au désir objectalisant qui siège dans l'Autre incarné par le public. « L'Autre devient alors [pour le musicien] le miroir qui lui renvoie son image de déchet, d'objet petit « a », de chair bonne à donner aux lions, voire aux Ménades »<sup>9</sup>. Le pianiste français, Alexandre Tharaud nous rapporte l'effet du trac sur lui lors d'un concert au *Teatro Colón* de Buenos Aires :

---

<sup>7</sup> A. DIDIER-WEILL (1995), *Les trois temps de la loi*, Paris : Seuil, p. 263-264.

<sup>8</sup> A. DIDIER-WEILL (1995), *Les trois temps de la loi*, Paris : Seuil, p. 265.

<sup>9</sup> S. DELORME « Le trac (Ou la jouissance de l'Autre) », *Insistance* 2011/2 (n° 6), p. 105-117. DOI 10.3917/insi.006.0105). C'est dans ce sens que cette compagne fidèle de la musique peut se montrer impuissante face au désir aliénant de l'Autre.



Le Teatro Colón de Buenos Aires est habité. Rempli de fantômes bienveillants. L'entrée du pianiste ne se fait pas des coulisses mais par l'entrebâillement du rideau de scène, au centre du plateau. [...]. L'apparition est instantanée, vous passez directement du plateau sombre à la pleine lumière, frontalement. Ce soir-là, ma mémoire défaillante me rongait de panique. [...]. J'ai marché vers le piano comme on va à l'échafaud, et malgré la concentration du public, sa douceur, son écoute, sa présence, malgré le son boisé, la magie du Teatro Colón, j'ai vécu le concert comme un cauchemar. Pas la moindre absence, étonnamment. La peur du trou de mémoire me tordait les boyaux depuis des années, j'ai décidé ce soir-là que ce serait le dernier concert. Je suis rentré seul à l'hôtel, en larmes.<sup>10</sup>

Malgré la douceur, la chaleur humaine et la concentration du public argentin tel que nous le décrit Alexandre Tharaud, il devient pour lui « L'Autre menaçant, désirant, œil jugeant » (Delorme, 2011). Malgré son angoisse, Tharaud n'a pas eu de trous de mémoire ce jour-là, mais l'angoisse a eu l'air de l'avoir accompagné pendant tout le concert. Il nous semble que lors de ce concert, Tharaud a pu être confronté aux deux désirs qui siègent dans l'Autre, à savoir, un désir aliénant et un désir désaliénant<sup>11</sup>. On peut dire qu'il a quand même réussi à répondre à l'appel de la musique malgré la présence « terrifiante » du public qui lui indiquait la menace de la pesanteur des corps. Si la peur du trou de mémoire pour le pianiste peut être entendue comme la peur de tomber pour le danseur, cette angoisse en soi n'indique pas que le sujet est « tombé par terre ». Un concert sans incident, mais angoissant ne peut pas satisfaire le musicien qui est souvent en quête de perfection. Peut-être que c'est parce que la présence du public lui indique la force centripète qui régite la chute des corps qui fait qu'il ne peut pas aller aussi haut qu'il le voulait. Malgré cela, on peut dire que la musique l'a quand même accompagné et a insisté pour qu'il « redevienne ».

Après cette mise en scène « terrifiante », mais sans incident, le pianiste revient à sa décision d'abandonner le concert : « Ce ne serait finalement pas l'ultime concert, mais le dernier à jouer de mémoire »<sup>12</sup>. Ce pianiste a donc trouvé un moyen de se sentir moins exposé au désir aliénant de l'Autre, tout en partageant la scène avec l'écriture musicale, qui indique qu'il n'est que le « passeur » d'une œuvre qui ne lui appartient pas :

Dans l'avion qui me ramenait à Paris, je pris définitivement la décision. Il n'y avait d'autre choix, m'arrêter ou poursuivre. Poursuivre mais avec le texte. Ce ne fut pas simple, les premières semaines je vivais la partition comme un mur épais me séparant de l'auditeur, je discernais moins précisément les entrailles du piano. Puis s'empara de moi une sensation de délivrance, une folle liberté. Je m'envolais, retrouvais le plaisir de mon enfance, le plaisir de jouer sur scène, sans peur, sans trouble. Quelques semaines m'ont suffi pour redevenir maître de la scène, de ma scène, enfin je pouvais m'offrir de ne penser qu'en

---

<sup>10</sup> A. THARAUD (2017) *Montrez-moi vos mains*, Paris, Grasset, 2017, p. 69-70.

<sup>11</sup> Didier-Weill nous parle de l'existence de « deux types de désir siégeant dans l'Autre : un désir aliénant, angoissant, visant l'objectalisation du sujet, et un désir désaliénant visant la division du sujet ». (A. DIDIER-WEILL, « De quatre temps subjectivants », *Ornicar*, n° 8, Paris, Navarin, 1976/77, pp. 41-52). Ce désir désaliénant a donc pour nature de viser le sujet, pas comme objet, mais comme sujet divisé.

<sup>12</sup> A. THARAUD (2017) *Montrez-moi vos mains*, Paris, Grasset, 2017, p. 70.

musique. La présence de la partition m'a apporté plus que je ne pouvais l'imaginer. Le compositeur occupe ainsi une place concrète sur scène, j'en suis le passeur.<sup>13</sup>

Pour Tharaud, être accompagné d'un autre<sup>14</sup> sur scène le fait se sentir moins menacé par le désir aliénant de l'Autre<sup>15</sup>. La partition devient un « mur » qui le protège de l'œil terrifiant de l'Autre, car même si le pianiste n'est que le « passeur », le désir de l'Autre ne doit pas s'adresser qu'à lui. Partager la scène avec l'autre c'est également ne pas être la seule « cible » où l'Autre posera son regard. Le musicien pourra « s'envoler » sur scène, comme nous le confie Tharaud, sans craindre la « chute » qui lui rappelle la loi de la pesanteur qui régit les corps.

Le musicien peut donc s'envoler sur scène quand il peut jouir. La note bleue<sup>16</sup>, étant le moment le plus haut de ce vol.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BELLAMY O. (2010), *Martha Argerich : L'enfant et les sortilèges*, Paris : Éditions Buchet/Chastel, coll. « Musique ».
- DELORME S. (2011), Le trac (Ou la jouissance de l'Autre), *Insistance*, n° 6, p. 105-117.
- DIDIER-WEILL A. (1995), *Les trois temps de la loi*, Paris : Seuil.
- DIDIER-WEILL A. (1976/77), De quatre temps subjectivants, *Ornicar*, n° 8, Paris : Navarin.
- SAND G. (2005), *Impressions et souvenirs*, Paris : Éditions des femmes.
- THARAUD A. (2017), *Montrez-moi vos mains*, Paris : Grasset.

---

<sup>13</sup> A. THARAUD (2017) *Montrez-moi vos mains*, Paris, Grasset, 2017, p. 70-71.

<sup>14</sup> La présence du compositeur représentée par la partition musicale.

<sup>15</sup> Au cours de la carrière de la célèbre pianiste argentine Martha Argerich, le trac a été la raison de ses fameuses annulations de concert de dernière minute. Au contraire de Tharaud, pour Martha Argerich « La mémoire n'a jamais été un problème. C'est jouer qui l'était », comme nous pouvons le lire dans le quatrième chapitre de sa biographie écrite par Olivier Bellamy (O. BELLAMY, *Martha Argerich : L'enfant et les sortilèges*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, coll. « Musique », 2010, p.86). Pour ne pas mettre fin à sa carrière, la pianiste se refuse, depuis un certain temps, de se retrouver toute seule sur la scène, se sentant menacée par un public aux aguets. Elle privilégie donc les concertos et la musique de chambre aux pièces pour piano seul.

<sup>16</sup> La note bleue a été perçue par Delacroix et George Sand lorsqu'ils entendaient la musique de Chopin : « Nos yeux se remplissent de teintes douces qui correspondent aux suaves modulations saisies par le sens auditif. Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente... » (G. SAND, *Impressions et souvenirs*, Paris, Éditions des femmes, 2005). Cette note a attiré l'attention de certains psychanalystes. D'après Didier Weill, « la Note bleue n'introduit pas qu'à la jouissance d'elle-même, mais aussi, analogiquement, au plaisir préliminaire de la joute amoureuse, à la dimension d'une promesse de jouissance » (A. DIDIER-WEILL, *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 41-52).

## **QUARTETO NOVO: A INVENÇÃO DA IMPROVISACÃO BRASILEIRA**

Frederico LYRA DE CARVALHO

**Resumo:** Este artigo tenta elaborar algumas hipóteses conceituais em torno do grupo Quarteto Novo e da invenção de uma linguagem de improvisação musical brasileira por eles efetuada.

**Palavras-chaves:** improvisação, Quarteto Novo, música brasileira,

**Resumé :** cet article tente d'élaborer quelques hypothèses conceptuelles autour du groupe Quarteto Novo et de l'invention d'un langage d'improvisation musicale qu'ils ont effectué.

**Mots-clés :** improvisation, Quarteto Novo, musique brésilienne

### **INTRODUÇÃO**

Embora de duração muito breve, considerando a originalidade e novidade musical do grupo, é de se estranhar a pouca atenção dada ao Quarteto Novo. Era, por outro lado, de se esperar. Tendo o destino da música brasileira se deslocado da música para as imagens, do audível para o visível, tal sina não surpreende. O grupo de música instrumental formado por Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Airto Moreira e Théo de Barros encarna de forma paradigmática a outra via que foi recalcada naquele momento tão decisivo para o destino da cultura brasileira, particularmente da música: a Era dos Festivais<sup>1</sup>. No final dos anos 1960 decidiu-se pelo destino da música brasileira e os seus participantes preferiram escolher o espetáculo. Como disse Guy Debord na mesma época: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (2006, p. 767). Na nova fase que se inaugurava desde então, e na qual de certa forma ainda estamos, “o capital em um grau tal de acumulação que se torna imagem” (Debord, 2006, p. 775). Tendo desde então o movimento da Tropicália e da Jovem Guarda como paradigmas originais o caminho tomado pela música brasileira foi o do espetáculo.

No momento em que assistimos ao “fim de uma narrativa de Brasil”, como tem insistido Paulo Arantes (2015), narrativa sustentada pelo mito que uma paz social teria sido reestabelecida e que o país retomava os trilhos do progresso dos quais os Militares lhe haviam brutalmente empurrado para fora com o Golpe de 1964, talvez seja hora de retornar aos momentos históricos em que outros caminhos pareciam ainda possíveis. Seja para retomá-los, ou, mais provavelmente, para nos darmos conta de que outros caminhos poderiam ter-nos levado para algum lugar do qual não temos mais volta.

No caso particular da música parece claro é para a mesma época do AI-5 que devemos voltar. Foi lá que se definiu a maneira que esta arte seria integrada no ramo nascente da indústria cultural brasileira, sem dúvida uma das mais sofisticadas do mundo. A eficácia é tal que, desde então, parte considerável da esquerda mais radical lhe é das mais

---

<sup>1</sup>Vale ressaltar que Zuzi Homem de Mello não esquece de dedicar um espaço ao Quarteto Novo o seu clássico livro sobre a Era dos Festivais (2003).

entusiastas. Não é só a produção cultural que não se opõe, é que contra ela não há oposição. Como observa o historiador Marco Napolitano, é durante a ditadura militar que a indústria cultural se moderniza, sobretudo em três ramos: o mercado editorial, a massificação da televisão e o mercado fonográfico (2017). Desde então a forma ideologia dominante da música brasileira tem sido a canção pop. Desde a Tropicália os pés de todas as classes estão no Brasil e a cabeça no mundo, ou vice versa. No entanto, autores como Carlos Sandroni (2004) e Acauam Silvério de Oliveira (2015) tem sinalizado que o paradigma dominante da MPB e da canção tem, a algum tempo, mostrado sinais de esgotado. Não por acaso esse esgotamento coincide com o colapso da modernização brasileira, processo este sintetizado no ensaio “Fim de século” (1999) de Roberto Schwarz. Esse diagnóstico também parece estar correto do ponto de vista musical, sobretudo se atentarmos para as novas tendências da música popular que se concentram cada vez menos na melodia e na harmonia. Como discutimos em um outro ensaio, mesmo o ritmo tem sido, de certa forma, negligenciado sobrando apenas o parâmetro *tecnológico* na centro da música<sup>2</sup>. Desde os anos 1990 a música popular – que no Brasil atravessa nas mais diversas particulares todas as classes econômicas e intelectuais, sendo por isso muito difícil pensá-la sob o prisma de teorias sociológicas como a distinção bourdieusiana (1979) – tem cada vez mais se tornado eletrônica. Estas músicas são esteticamente totalmente fragmentadas só sendo possível de unificá-las pelo aspecto tecnológico. Isto é, a tecnologia cada vez mais domina a música. Não será este o nosso enfoque, mas insistir nesse aspecto é o suficiente para discordar de Silvério de Oliveira que sustenta que o rap seria o novo paradigma para a música nacional. Na dimensão ideológica e no alcance nacional, o rap fica bem aquém do alcance que a MPB e a canção tiveram. Parece que no âmbito musical estaríamos mais próximos de um momento “sem paradigma”, como certa vez observou Adorno em relação às artes de maneira geral (1967). Por outro lado, esta falta de paradigma deixaria pela primeira vez o caminho livre para ligar os fios com outros passados, identificar e imaginar outros caminhos a serem retomados. A dificuldade maior para se abandonar definitivamente o antigo paradigma, como apontou certa vez Vladimir Safatle, é o fato da música popular ser o eixo fundamental da ideologia brasileira dominante: “eu diria mesmo que isso demonstra entre outras coisas que a música popular brasileira é o eixo da ideologia nacional. Ela é o eixo fundamental. Por isso que é tão difícil fazer uma crítica à música brasileira, porque no fundo você toca em todos os fantasmas fundamentais da ideologia nacional que são absorvidos inclusive por aqueles que julgam ser contrários a ela” (2017, p.203). No fundo é disso que se trata. Haveria, por outro lado, uma matéria brasileira que tem sido explorada desde os anos 1960 mas, a exceção de alguns músicos que continuam de desenvolvê-la e alguns poucos pesquisadores, atravessou todas estas décadas praticamente invisível.

O Quarteto Novo é o principal responsável pela invenção de uma linguagem para improvisação musical tendo como base um material popular brasileiro. Embora houvesse algum espaço para variações e curtas improvisações em gêneros como o choro, é apenas com o Quarteto Novo que a improvisação aparece de maneira sistematizada e como o eixo em torno do qual gira a música. As improvisações dos famosos trios de bossa nova na mesma época eram derivadas do jazz norte-americano. É a partir das pesquisas feitas por Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Airto Moreira e Théo de Barros que a matéria brasileira se torna definitivamente o fundamento possível de uma música improvisada. O Quarteto Novo é absolutamente contemporâneo da Tropicália. Como se sabe esta última é um assunto recorrendo nos mais diversos estudos de sociologia, história, estudos culturais, teoria literária desde pelo menos o clássico ensaio “Cultura e política, 1964-

---

<sup>2</sup>Ver: LYRA (2020).

1969” de Roberto Schwarz (2008). Ao mesmo tempo, podemos observar que a Tropicália, assim como o seu contemporâneo a Jovem Guarda, são raramente estudadas sob perspectiva musical. Não é lá que está o seu maior interesse. Do ponto de vista musical nem a Tropicália nem a Jovem Guarda tem tanta novidade quanto o Quarteto Novo. No fundo estas são músicas que seguiam e reproduziam, com um tempero bem brasileiro, é verdade, boa parte das tendências do pop e da indústria musical internacional vigentes na época. As maiores novidades estavam do lado do espetáculo e da performance, ou seja, nos aspectos exteriores à música propriamente falando. O novo se encontrava na forma particular com que as modas internacionais eram integradas ao Brasil – a identificação com a *antropofagia* nunca foi mero acaso. Ou seja, embora os principais artistas destes movimentos se propusessem a fazer música, não é exatamente esta que interessa ao público, nem aos pesquisadores e nem mesmo aos músicos que seguiram por estes caminhos. No limite, poderíamos dizer que, embora central e determinante, a música na Tropicália e na Jovem Guarda era quase que um elemento secundário na totalidade formada. Por outro lado, como testemunha a sua ausência no ensaio de Schwarz e na maior parte das obras subsequentes, a novidade musical do Quarteto Novo não foi escutada pelo melhor pensamento da esquerda nacional, o mesmo que melhor refletiu sobre a matéria brasileira. E nem poderia, pois aquela música se desenrolava nas margens do movimento que conduzia o processo. A sua ausência é perceptível, ela era, e continua sendo, uma música periférica<sup>3</sup>. Os únicos que de fato reconheceram de imediato aquele esforço inventivo foram outros músicos que também se engajavam na música instrumental e que desde então se inspiram na linguagem que o grupo deu os primeiros passos na invenção<sup>4</sup>. O que parece faltar é um trabalho conceitual mais profundo sobre o significado do feito do Quarteto Novo: inventar uma linguagem de improvisação<sup>5</sup>.

## BREVE HISTÓRIA DE UM GRUPO BREVE

O Quarteto Novo era composto por: Hermeto Pascoal (flauta e piano), Heraldo do Monte (guitarra, viola, violão), Théo de Barros (baixo e violão), Airto Moreira (percussões e bateria). O grupo gravou um único álbum homônimo com apenas 8 faixas, testemunho escasso, mas suficiente, da sua inventividade. Esse disco é uma constelação musical na qual são musicalmente mostradas uma série de direções passíveis de prosseguimento<sup>6</sup>.

<sup>3</sup>O Quarteto Novo é, maneira geral, ausente da literatura sobre música popular brasileira. O Quarteto Novo é ausente das obras de Tinhorão (2012, 2010, 2006), Jairo Severiano (2017), Jean-Paul Delfino (1998) e da maior parte da discussão da história da música brasileira. Recentemente, é verdade, o grupo tem sido resgatado por algumas pesquisas em musicologia e etnomusicologia que se concentram, na maioria dos casos, na análise musical e na história do grupo: Visconti (2005), Gomes (2010), Gerolamo (2012).

<sup>4</sup>Para uma boa análise da herança do Quarteto Novo ver o artigo de Acácio Piedade (2003) sobre as tensões entre o jazz e a música brasileira desde os anos 1930.

<sup>5</sup>É importante frisar que a nossa questão é bem distinta da crítica endereçada por Tinhorão à Tropicália na qual ele criticava ferozmente a influência do pop e rock anglo-saxão na sua música. Se fosse o caso de atualizar este antigo debate poderíamos, se fosse o caso, deslocá-lo para a tecnologia e, sobretudo, para as mutações mais recentes da ideologia americana. Além disto, este breve ensaio se engaja numa via paralela ao debate hegemônico entre tradicionalismo e pós-modernismo.

<sup>6</sup>As oito faixas do álbum são: “O Ovo” (Hermeto Pascoal / Geraldo Vandré), um baião modal que conta com um solo de flauta de Hermeto Pascoal; “Fica mal com Deus” (Geraldo Vandré), um baião tonal que conta com um solo de viola Heraldo do Monte; “Canto Geral” (Geraldo Vandré / Hermeto Pascoal) entre uma modinha e galope, sem solos; “Algodão” (Luiz Gonzaga / Zé Dantas), um baião aboiado, com solo de viola de Heraldo do Monte, solo de flauta de Hermeto Pascoal, solo de percussão de Airto Moreira e baixo de Théo de Barros; “Canta Maria” (Erlon Chaves / Geraldo Vandré), uma incêlência, sem solos; “Síntese” (Heraldo do Monte), um samba e baião com modos que modulam e um solo de viola de Heraldo do Monte; “Misturada” (Airto Moreira / Geraldo Vandré), um samba jazz com solos de bateria de Airto

Embora a maior novidade estivesse na improvisação, os arranjos também eram bastante elaborados, soando bem diferente dos discos de bossa nova da mesma época. Os arranjos se dividiam em várias partes, podendo haver até mesmo mudança de andamentos, além de elaborarem diferentes texturas musicais. Todos eram músicos de certa reputação no meio musical de São Paulo da época, permeado pelos trios instrumentais de bossa nova. Lembremos, por exemplo, que em 1965 no início d'*O Fino da Bossa* era o Zimbo Trio que abria o programa. Neste momento, a música instrumental dividia o espaço de maneira mais equilibrada com os cantores, o que será na sequência cada vez mais raro. A hegemonia absoluta dos cantores ainda não estava totalmente estabelecida. Não raro Heraldo do Monte e Hermeto Pascoal eram convidados pelo Zimbo Trio para participar destes momentos instrumentais. “Sem querer generalizar, mas a música instrumental é um perigo para os cantores (2004, p. 12), dirá Hermeto Pascoal anos depois. Na configuração que estava se tornando hegemônica, os instrumentistas seriam transferidos para o segundo plano, reduzidos cada vez mais à função de trabalhadores da música.

O Quarteto Novo tem praticamente a mesma duração da Tropicália. Surgindo em 1966 como Trio Novo, a origem do grupo se encontra num pedido de Geraldo Vandré para Airto Moreira organizar um grupo para acompanhá-lo em uma turnê no nordeste do Brasil. Foi também acompanhado pelo Trio Novo que Geraldo Vandré ganhou o Festival de Música Popular Brasileira de 1966 com a música de sua autoria em parceria com Théo de Barros: *Disparada*. A ideia inicial era a de um quarteto, mas segundo depoimento de Heraldo do Monte, Hermeto Pascoal ficou de fora do grupo e conseqüentemente da turnê que fariam pelo Brasil por ser... muito feio! O produtor de Vandré considerou que a aparência do multi-instrumentista nordestino, sertanejo e albino era incompatível com o espetáculo musical que estava ajudando a organizar. A mentalidade espetacularizante já era dominante no meio musical, os produtores (no fundo administradores musicais) se encarregavam de organizá-la. Neste momento, importava mais a *aparência* do que a *música* daquele que logo seria reconhecido como um dos maiores músicos brasileiros de todos os tempos. No ano de 1967 eles acompanharam novamente a canção vencedora do Festival: *Ponteio*, de Edu Lobo com Capinam. Na sequência eles chegaram a viajar para a França acompanhando o mesmo Edu Lobo e Nara Leão em alguns shows por este país. O grupo acaba em 1967 quando Airto Moreira migra definitivamente para os Estados Unidos<sup>7</sup>.

O principal acontecimento vivido pelo grupo ocorreu, no entanto, entre os anos de 1966 e 1967. Logo após a turnê na qual o Trio Novo acompanhou Geraldo Vandré por todo o Brasil, os músicos se deram conta que juntos poderiam elaborar algo de novo. Desde aquele momento havia uma busca por sonoridades e pelo uso de instrumentos genuinamente brasileiros. Na volta a São Paulo, Hermeto Pascoal, com o apoio de Vandré, foi reintegrado ao grupo, nascia o Quarteto Novo. Durante mais ou menos um ano, os quatro músicos pararam de tocar e estudar jazz para se dedicar exclusivamente ao desenvolvimento de composições e dos seus arranjos, eles se dedicaram sobretudo à invenção de uma nova linguagem de improvisação. Durante este período Geraldo Vandré assumiu de fato a função de mecenas do grupo. Ele estabeleceu um contrato de exclusividade com os músicos para que estes se dedicassem a apenas lhe acompanhar. Isto os liberou de outros trabalhos dando-lhes o tempo necessário para que se

---

Moreira e flauta de Hermeto Pascoal; “Vim de Santana” (Théo de Barros), baião tonal e modal, com solos de Heraldo do Monte na guitarra e Hermeto Pascoal no piano.

<sup>7</sup>Os três músicos restantes chegaram a convidar o baterista Nenê para substituir Airto Moreira, mas esta tentativa de dar continuidade ao grupo foi de curta duração.

concentrassem integralmente, e pacientemente, à pesquisa musical na qual estavam se engajando. Este ano dedicado ao pensamento e à pesquisa musical resultou no único disco gravado e em muita experiência acumulada, mas, acima de tudo, na invenção de uma linguagem musical de improvisação a partir da matéria brasileira que eles estavam descobrindo e dando os primeiros passos no desenvolvimento. Como observou Heraldo do Monte:

O Quarteto Novo talvez tenha sido o projeto mais importante na vida dos músicos envolvidos. Algumas pessoas acham que o grupo foi também muito importante para a cultura brasileira. Até os anos 60 não havia uma linguagem brasileira de improviso, ninguém havia escutado um unísono de viola e flauta. O público brasileiro não tinha ouvido um caxixi nem uma ‘caveira de burro’ fazendo percussão. O Quarteto Novo mudou nosso modo – e o de muita gente – de ver a música brasileira (2005, p. 42).

### **A INVENÇÃO DE UMA LINGUAGEM DE IMPROVISÇÃO BRASILEIRA**

Durante o período de aproximadamente um ano o Quarteto Novo se concentrou no estudo de um certo material musical que eles estavam descobrindo (ou redescobrando sob nova perspectiva) e ao mesmo tempo desenvolvendo. A fonte se encontrava na música folclórica e tradicional brasileira. Não se tratava de uma mera reprodução desta música tradicional. Eles buscavam materiais musicais e sonoridades que ali se encontravam e que pudessem servir de matriz para o desenvolvimento de novas músicas e de uma nova linguagem musical. A possibilidade inventiva da improvisação passa pelo tratamento e a internalização de uma certa linguagem, do domínio de um vocabulário musical. Como diz Heraldo do Monte:

todo o improvisador tem uma coisa... Você tem um repertório de coisas que estão embaixo do seu dedo. E quando você está improvisando vai usando as palavras, que você conheceu quando era criança. E vai formando um pensamento com aquilo. Mas você conhece as palavras. Se você não soubesse nenhuma palavra, você não conseguia falar. Então é a mesma coisa do improvisador. O improvisador tem alguma coisa embaixo do dedo que ele vai por em ordem para fazer um pensamento musical. (MONTE, 2011).

Os músicos se engajaram em um processo aberto que não dominavam e nem podiam prever onde ou até mesmo se chegaria em algum lugar. A principal regra de trabalho era a de mergulhar profundamente na pesquisa de um material, considerado como parafolclórico e que até então se encontrava restrito à música tradicional oriunda das diversas regiões do Brasil<sup>8</sup> – embora deva-se sublinhar que na música do grupo havia prevalência efetiva da matéria Nordestina<sup>9</sup>. É nesta busca por um material de base tradicional que eles conseguem inventar uma nova linguagem de improvisação.

---

<sup>8</sup>Sem esquecer que desde pelo menos Villa-Lobos que a matéria brasileira se encontra presente na música erudita feita no país. Embora uma reflexão sobre a atualidade deste material nesta tradição musical seja necessária, é importante frisar que a música erudita segue um caminho totalmente separado que não cruza com a chamada música popular. Um dos interesses de pensar o Quarteto Novo e consequentemente a linguagem de improvisação por eles inventada é que ela se encontra inserida no mesmo contexto que a música popular hegemônica da época.

<sup>9</sup>Como observa Heraldo do Monte: “Na época do Quarteto Novo enfrentamos muitos preconceitos contra o nordestino em São Paulo. Luiz Gonzaga era visto com nojo. Somente com o aparecimento de Caetano



A maneira que encontraram para se engajar neste processo demandava um gesto de negação. Eles precisaram encontrar uma maneira de sair daquilo que eles achavam que lhes bloqueava. Isto é, precisavam encontrar um meio de expulsar ou de anular temporariamente a linguagem que eles já dominavam e com a qual, até então, desenvolviam a suas improvisações: o be-bop. O estilo jazzístico predominante da época, decodificado por eles e por tantos outros músicos era aquele que se originava na ruptura feita por Charlie Parker por volta de 1945, na saída da Guerra<sup>10</sup>. Nesta busca por uma linguagem de improvisação nacional, eles deviam se liberar das *blues notes* e de tantos outros artificios e caminhos típicos do jazz: “agora era necessário negar um tanto o jazz” (Monte, 2020, p. 50). O caminho do Quarteto Novo passava assim pela negação da linguagem americana e pela busca de elementos na música brasileira não explorados pelos demais grupos da época. Como descreve Heraldo do Monte:

a gente começou a fugir das tendências bebopianas, né, charleparkianas que a gente tinha, pra formar um tipo de improvisação bem brasileira mesmo, com sotaque, com acentuações, com notas, com escalas nordestinas quando possível, quando o tema pedia; e tudo isso, era tudo a primeira vez, porque os trios de bossa nova que nós tínhamos, eles tocavam samba – estilo bossa nova – e na hora de improvisar eles improvisavam jazzisticamente (2020, p. 50).

O engajamento nesta invenção demandava um alto grau de rigor e disciplina, ambas negativas.

Muito mais do que nas composições ou nos arranjos, o projeto almejado pelo Quarteto Novo se concentrava na invenção de uma linguagem de improvisação tipicamente brasileira. Ele estabeleceu uma oposição à maneira com a qual os conjuntos de bossa nova da época desenvolviam as suas improvisações. Os trios de bossa nova tocavam um estilo que ficou conhecido como samba-jazz, mas a matriz brasileira não aparecia nas suas improvisações. A música tomava forma pela sobreposição não articulada de duas linguagens diferentes. Embora de alto nível musical, no limite, estes grupos realizavam uma síntese violenta quando superpunham a linguagem do jazz sobre ritmos brasileiros (não devemos esquecer que os músicos do Quarteto Novo participaram de vários destes outros grupos, o processo passava por uma autocrítica). Não havia uma convergência plena entre o fraseado e a rítmica do estilo be-bop e alguns ritmos que estavam sendo apropriados pela música improvisada neste país. A articulação entre os dois momentos e as duas linguagens musicais era mínima.

A tentativa do Quarteto Novo passava por criar uma convergência entre o aspecto rítmico e melódico partindo de um novo material. Era, contudo, necessário encontrar uma maneira de sair do estilo que eles já dominavam. Eles se sentindo obrigado a pesquisar um novo material e com isso inventar uma nova maneira de improvisar a partir deste material que, sob certa perspectiva, ainda era virgem. Diz Heraldo do Monte que eles chegaram à seguinte conclusão: “Precisamos criar uma linguagem! E eu falei: Mas

---

Veloso, Gilberto Gil e o pessoal da Tropicália se conseguiu mudar essa imagem e dignificar Luiz Gonzaga como símbolo da música brasileira” (2000, p. 32).

<sup>10</sup>O uso do termo *be-bop* por Heraldo do Monte passa por identificá-lo não apenas a um momento do jazz, mas sobretudo ao estabelecimento de uma linguagem paradigmática para a improvisação neste estilo melhor encarnada na figura do saxofonista Charlie Parker.

improvisar é um negócio bem imediato e vem lá de dentro. Daqui. Então a gente precisa interiorizar uma linguagem”. Mas como fazer?

“Vamos ensaiar!” A gente parou de escutar música e começou lembrar de violeiros, repentistas, frases de repentistas, o ambiente dos repentistas, frases de pífanos. Falei: “Esse negócio é muito pobre harmonicamente. Como é que a gente faz?”. Os violeiros são quase uma coisa árabe, ficam numa corda só. “Peraí, vamos escutar Luiz Gonzaga!” O Luiz Gonzaga tinha harmonia, “Que nem jiló”, aquele negócio todo. “Então, pronto!” Luiz Gonzaga é folclore também, é brasileiro pra caramba. “Então, fica sendo Luiz Gonzaga o suporte harmônico dessa a linguagem.” (MONTE, 2011)<sup>11</sup>.

Segundo depoimentos dos próprios músicos, o grupo funcionava como um laboratório onde cada um trazia ideias e tentava elaborá-las em conjunto com os demais. Nos ensaios um vigiava o outro. Heraldo do Monte descreve o processo da seguinte maneira:

houve primeiro uma espécie de disciplina, logo no começo do Quarteto Novo, pra gente poder criar a linguagem. Porque você sabe que improvisação não é uma coisa de fora pra dentro, só vale quando você interioriza, quando ela vem de dentro pra fora. Então a gente começou, além de escutar essa coisa de folclore, começou a um policiar o outro nos ensaios, né, quando começa a improvisar. Só naquela época, depois a gente relaxou um pouco, ou bastante. Quando começava a sair do esquema um já dizia – ah, isso tá muito Bebop! - e aí voltava a fazer. Então houve uma certa disciplina e até uma falta de liberdade no começo. Foi estudado mesmo” (2020, p. 50-51). “Eu e o Hermeto, que éramos os improvisadores do grupo, nos policiávamos muito, pois não queríamos que o som ficasse ‘americanizado” (2000, 32)

Se durante um ensaio alguém soava próximo da linguagem jazzística ou do blues, eles paravam, e recomçavam. A música devia soar brasileira e não americanizada. Mesmo, é sempre bom lembrar, que até ali não se soubesse ao certo o que era um som brasileiro improvisado. O caminha em busca de uma nova liberdade passava pela negação dos instintos musicais que depois de muito tempo estavam internalizados. Ou seja, a maneira de seguir em frente era se voltar contra a própria intuição. Era necessário negar os reflexos adquiridos que todos aqueles músicos formados possuíam depois de anos experiência.

Não se tratava de um processo de desconstrução. Ao contrário, o processo resultou em uma *formação negativa* na qual músicos já formados se deformaram tendo em vista uma nova formação. Uma formação que no final se materializa em uma dupla resolução. Havia agora a possibilidade de improvisar de maneira bem brasileira, como também a possibilidade de sobrepor não mais de maneira violenta os dois vocabulários, pois os quatro músicos continuarão durante toda a sua vida a tocar jazz e música instrumental brasileira – isto é, os músicos não esqueceram como tocar o jazz. Desta vez a superposição se articulava de maneira dialética, ambos as polaridades, o jazz e a matéria brasileira, se retroalimentavam, resultando assim em outra coisa diferente. Os músicos não tiveram que se fragmentar positivamente, eles se engajaram em um processo transformativo que

---

<sup>11</sup>Em uma outra passagem, o mesmo Heraldo do Monte diz: “É uma forma bem óbvia de você ir para o universo nordestino. Como os repentistas não tocam guitarra, você traz o universo deles”. (Visconti, 2005, p. 191).

passava pela negação consciente da posição na qual previamente se encontravam. Este processo só foi possível de ser concluído pela internalização de um novo vocabulário. Uma nova maneira de improvisar para ser inventada e de fato incorporada pedia a negação radical daquele outro material que já estava internalizado. Era necessário não se deixar mais levar pelos reflexos das intuições que operavam livremente nestes músicos. Depois de um certo tempo de trabalho de negação, eles foram capazes de ultrapassar o momento negativo, de onde uma nova configuração nasce. Um momento onde aquele novo material é dominado e os músicos se liberam de maneira tal que na sequência das suas carreiras os dois materiais fundamentais, o jazz americano e o da música tradicional brasileira, reinventado por eles, passam a coabitar de maneira não sintética no vocabulário destes músicos. Isso ocorre sem haja nem síntese nem rivalidade entre os dois materiais. Eles são no fundo duas ferramentas musicais disponíveis, duas linguagens de improvisação que Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Airto Moreira e, em menor medida, Théo de Barros falam com rigor.

O Quarteto Novo reunia alguns dos melhores músicos, mas antes do grupo a matéria brasileira estava ausente dos seus vocabulários. O reencontro dos músicos com o Brasil não foi imediato. Heraldo do Monte, pernambucano, e Hermeto Pascoal, alagoano, já se conheciam por terem trabalhado juntos na cidade do Recife. Ambos, desta essa época, músicos de jazz e bossa nova. Foi através do contato com Geraldo Vandré e de um processo de meditação e reflexão em torno das possibilidades que o material tradicional oferecia que tem origem à invenção da linguagem de improvisação bem brasileira na qual eles deram o primeiro passo. Como outros antes deles, eles redescobriam o Brasil de outra maneira. Ela passava, entre outras coisas, pela busca por novos instrumentos musicais: “eu não pretendia tocar viola, nunca me passou pela cabeça. É, tinha um certo preconceito, não só meu, mas de tudo quanto é músico urbano, assim, de guitarrista, de achar que era um instrumento só de sertanejo” (Monte, 2020, p. 50). O som improvisado do país estava nas suas memórias, na bagagem, no matulão, mas ainda não embaixo dos dedos:

Acho que comecei a perceber a importância de uma identidade própria na época do Quarteto Novo. Havia uma filosofia por trás da ideia do grupo: deixamos de ouvir música durante um ano, enquanto buscávamos na memória lembranças, impressões musicais da nossa infância e manifestações populares que nossa vivência como músicos da noite tinha apagado. Assim, criamos uma forma bem brasileira de improvisar e arranjar (Monte, 2005, p. 42).

Nos anos 1960 aquela imaginação não estava ainda materializada, faltava o impulso dado pelo Quarteto Novo. Essa busca demandava um novo tipo de disciplina e um método novo de investigação. Eles partiram em busca de um novo material que se encontrava ali adormecido nas memórias de infância, nas músicas e tradições de seus respectivos estados e regiões: um alagoano, um pernambucano, um carioca (Théo de Barros), um catarinense (Airto Moreira). Juntos partiram em busca de um material comum, trabalhando-o de maneira profunda e não mais tradicionalista. Se tratava de uma transformação dinâmica da tradição. Uma maneira não-violenta de lidar com aquele material. O intuito era ultrapassar a tradição através dela mesma. No material encontrado predominavam: as escalas e harmonias modais, as formas nordestinas, as sonoridades das bandas de pífano, certas elaborações motivicas de rítmicas e melódicos tradicionais, como o uso de inflexões das vozes dos cantadores e aboiadores. Para que isso tomasse corpo e forma e se transformasse foi necessário tempo e paciência. Um ano de ensaios e treino intenso, de

um processo profundo de reformação, de dedicação integral do pensamento e do corpo com o intuito de integrar de maneira orgânica de uma outra linguagem totalmente nova, que eles estavam inventando.

## A CAMINHO DO FUTURO

É de fato a Tropicália que encarna e se encontra lá na origem, desde o regime militar, do domínio da lógica da espetacularização sobre a música popular. No momento em que o colapso da modernização nacional se conclui, o movimento que conduzia e era conduzido por esta lógica parece também ter chegado ao seu fim. O que desta via poderia ter saído como arte e pensamento parece ter sido totalmente consumido. A sobra é o espetáculo em estado puro.

Revisitar a música e acima de tudo o gesto artístico – e porque não teórico – do Quarteto Novo é uma volta por outra porta à mesma época em que ocorre a bifurcação da qual saíram os artistas da Tropicália e demais cantores da MPB. Esta outra porta é, no entanto, a porta dos fundos. Aquela porta pela qual entram os músicos instrumentistas que acompanham os cantores. Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Airto Moreira e Théo de Barros eram, na origem, músicos de jazz da noite paulistana, era este o trabalho deles. Eles também fizeram parte, enquanto trabalhadores e não como artistas, dos Festivais que decidiram os caminhos tomados pela vida musical brasileira desde os anos 1960. Embora seja fato normalmente negligenciado, para a maioria absoluta dos músicos a música aparece como trabalho. Este outro lado, o dos trabalhadores musicais que dão suporte aos cantores, é comumente esquecido.

Enquanto músicos, o engajamento do Quarteto Novo não era diretamente político, mas concernia, antes de tudo, a invenção de uma nova linguagem e a busca por uma nova, ou melhor dizendo, uma outra expressão da matéria brasileira. É verdade, por outro lado, que esta iniciativa se encaixava no nacionalismo dominante na época e, até mesmo, por vias tortas, na luta anti-imperial, no antiamericanismo. Mas mesmo nestes dois casos eles exprimiam tendência anti-hegemônicas e minoritárias. O que houve de fato foi um engajamento pela música através da música. Contrariamente a outros músicos que continuavam a incorporar, de maneira pouco criteriosa, elementos do jazz e outros que aderiam às novidades das novas modas da música anglo-americana, o Quarteto Novo partiu em busca de um Brasil que era ainda desconhecido da maioria, eles inclusos. E não bastava se contentar com o encontro com esta matéria, o importante era o seu desenvolvimento. Desenvolvê-la como material de base para uma nova linguagem para a improvisação musical. A ambiguidade do uso da matéria brasileira como matéria-prima para a improvisação é que esta não é em si necessariamente nacionalista. Na sequência do seu trabalho, que deve muito à experiência inaugural do Quarteto Novo, Hermeto Pascoal dirá que cria Música Universal, uma música que só possível no Brasil pelo fato deste ser o país mais colonizado do mundo: “eu chamo de música universal. Ela abrange todos os estilos e todas as tendências. O Brasil sendo o país mais colonizado do mundo, não poderia ter outra coisa que não música universal, que é uma mistura, aquela mistura bem feita” (Arrais, 2006, p. 7)<sup>12</sup>. Airto Moreira se tornou um dos maiores percussionista

---

<sup>12</sup>“Já ouvi que eu fazia *jazz*, já ouvi de tudo. Essa música que eu chamo de universal, abrange todos os estilos, mas nunca fico num ritmo só. Eu sou de Alagoas. Eu vim tocando baião, tocando choro, tocando forró, eu não perdi essa essência, mas eu modernizei tudo isso e misturei os outros ritmos. [...] Ou o cara que só escuta música erudita, ele acha também que tem alguma coisa parecida. Minha música tem de tudo que você possa imaginar. Música é isso, uma coisa infinita” (Pascoal, 2004, p. 11).

do mundo já na década de 1970<sup>13</sup>. Théo de Barros, de longe o mais discreto, continuou sua carreira sobretudo como um arranjador. Heraldo do Monte, que continuou ganhando a vida sobretudo como um músico de estúdio, se tornou pioneiro não somente na improvisação, mas na incorporação de uma linguagem brasileira na guitarra elétrica<sup>14</sup>. A herança do grupo na música instrumental brasileira é enorme.

O Quarteto Novo foi uma alternativa contemporânea a este momento chave de bifurcação da música brasileira que foi a Ditadura militar. Uma hipótese é que ele apareceria como uma das últimas aberturas possíveis no passado para a nova e atual sequência catastrófica na qual estamos inseridos. Partindo do método negativo e investigativo deles e do seu resultado em termos de improvisação, somos puxados primeiro através da imaginação e em seguida da materialidade para além do existente. Essa música nem justifica a sociedade “disforme” (Cocco, Cava, 2010) brasileira, nem a nega abstratamente. O Quarteto Novo pode vir a ser um outro ponto de inflexão para uma outra história e pensamento da música feita no Brasil. Uma história ainda aberta e que se desenrola através da improvisação nos limites da lógica do capital e da indústria cultural, não fora, mas nas fronteiras destas. A música instrumental brasileira inaugurada de fato com o Quarteto Novo não é nem uma música popular, nem uma música de classe média. Ela está fora dos dois paradigmas em torno dos quais a música popular circula desde que é feita e pensada. Essa música também não é erudita, não é música de concerto. Ela é a música da classe trabalhadora dos músicos<sup>15</sup>. É a música dos músicos, se preferirmos. Curiosamente, ao contrário das demais classes, esta sempre esteve nas margens. É possível que apenas os músicos instrumentistas possam abolir o espetáculo.

No momento do colapso do mundo do trabalho e da generalização do trabalho informal para praticamente todas as categorias, o trabalho dos músicos reaparece como o paradigma desta situação. Embora seja comumente esquecido, já faz muito tempo que o trabalho musical recebe o nome de *gig*. Na era do fim do mundo do trabalho forma, em um momento onde nunca se trabalhou tanto, o trabalho do músico aparece como modelo. E a sua música é a música instrumental, de preferência improvisada.

O mais provável, no entanto, é que tudo tenha se esgotado e que estejamos chegando tarde demais. Haveria pouco, ou mesmo nada, perdido no passado apto se recuperar. “Talvez tudo tenha sido uma miragem dos derrotados”, sugere Marco Napolitano (2017, p. 8). Na “era da emergência” (Arantes, 2014) na qual um “Estado suicidário” (Safatle, 2020) clama pela morte, a ideia de tentar recuperar um material que, vindo lá de trás, possibilitaria a abertura de novos caminhos ainda por desenvolver aparece como completamente anacrônica e inviável. Não haveria mais nada a ser recuperado, ou não? Isto implica uma decisão ainda não feita sobre o *passado* na qual este nos alcançaria de supetão, de maneira improvisada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

<sup>13</sup>Cf: Dias (2013). Nesta tese o autor detalhar o desenvolvimento do estilo de Airto Moreira. A centralidade do curto momento do Quarteto Novo é flagrante.

<sup>14</sup>Não é por acaso que o crítico nacionalista Tinhorão criticou ferozmente Heraldo do Monte pelo seu uso da guitarra elétrica como instrumento para a música brasileira, como este último observa em uma entrevista dada em 2000 para *Cover Guitar*.

<sup>15</sup>Devo esta formulação à Cecília Maria Gomes Pires.

- ADORNO, Theodor, W. *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p. 7-20.
- ARANTES, Paulo, “A fórmula da paz se esgotou”. *Correio da cidadania*, 2015. Disponível em: <https://www.correiocidadania.com.br/politica/10949-16-07-2015-a-formula-magica-da-paz-social-se-esgotou?> Acesso em: 10 abril 2021.
- \_\_\_\_\_. *O Novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARRAIS, Marcos. *A música de Hermeto Pascoal, uma abordagem semiótica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2006.
- COCCO, Giuseppe & CAVA, Bruno. *O Enigma do disforme: neoliberalismo e biopoder no Brasil global*. Rio de Janeiro: Mauad, 2018.
- DELFINO, Jean-Paul. *Brasil: a música*. Marseille: Parenthèses, 1998.
- DIAS, Gilberto Marques. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*, Dissertação de mestrado. São Paulo: UNICAMP, 2013.
- GEROLAMO, Ismael de Olivira. “Jazz e música regional na improvisação musical do Quarteto Novo”. *XXII Congresso da ANPPOM*, João Pessoa, 2012, p. 1153-1160.
- GOMES, Marcelo Silva. “O discurso nacional popular cepecista e a música instrumental: o caso do Quarteto Novo em 1967”. *XX Congresso da ANPPOM*, Florianópolis, 2010, p. 642-646.
- MELLO, Zuza Homem. *A Era dos Festivais: uma parábola todos os cantos*. São Paulo: 34, 2003.
- MONTE, Heraldo do. *As cordas livres de Heraldo do Monte* Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.
- \_\_\_\_\_. “Eletricidade brasileira”. *Guitar Player*, n. 107, março, ano 9. São Paulo: Talismã, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Entrevista”. *Cover Guitar*, n. 63, fevereiro. São Paulo: Jazz, 2000.
- \_\_\_\_\_. “HERALDO DO MONTE: Da viola à guitarra, de Dolores Duran ao Quarteto Novo e Grupo Medusa. *Gafieiras: entrevistas de músicas brasileiras*, 2011. Disponível em: <https://medium.com/gafieiras/heraldo-do-monte-2011-d192785a6766> Acesso em: 10 abril 2021.
- NAPOLITANO, Marco. *Coração civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.
- PASCOAL, Hermeto. “Hermeto brasileiro universal”. *Continente Multicultural*, Agosto, n. 44, Recife: CEPE, 2004, p. 11-15.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”. *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58.
- SAFATLE, Vladimir. “Para além da biopolítica: considerações sobre a gênese e os efeitos do Estado suicidário”. São Paulo: *N-1 edições*, 2020, Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/191> Acesso em : 10 abr. 2021.
- SAFATLE, Vladimir & LYRA de CARVALHO, Frederico. “Entrevista Vladimir Safalte”. *Crise & Crítica*, n°2, vol. 2, 2017, p. 184-207.
- SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In. CAVALCANTE, Berenice. Et al. (Org.). *Decantando a república – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/ São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SEVERIANO, Jairo, *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 4ª edição, São Paulo: 34, 2017.
- SILVÉRIO DE OLIVEIRA, Acauam. *O FIM DA CANÇÃO? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 2015.

SIMÕES, Rodrigo. *Quarteto Novo: Um estudo de padrões rítmicos e melódicos recorrentes na improvisação de faixas selecionadas*. Monografia de Especialização. Curitiba: FAP, 2005.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.

\_\_\_\_\_. “Fim de século”. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155-163.

\_\_\_\_\_. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. 2ª edição. São Paulo: 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. 2ª edição. São Paulo, 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Música popular: um tema em debate*. 4ª edição. São Paulo, 34, 2012.

VELOSO, Caetano, *Verdade Tropical*. 3ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

VISCONTI, Eduardo. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP 2005.

**0\*A LIRA DE ORFEU NAS CLAVES DE VINICIUS<sup>1</sup>**Dalma NASCIMENTO<sup>2</sup>

**Resumo:** Análise da peça teatral “Orfeu da Conceição” (1954), de Vinicius de Moraes, a partir de um estudo do mito de Orfeu e de suas ligações com os mistérios de Eleusis, o Pitagorismo, o orfismo e as figuras de Dionísio e de Cristo.

**Palavras-chaves:** Mito, Orfeu, Eurídice, tragédia, carnaval.

**Resumé:**

À partir d'études sur le mythe d'Orphée et ses rapports avec des mystères d'Éleusis, le pythagorisme, l'orphisme et les figures de Dionysos et du Christ, analyse de la pièce théâtrale “Orfeu da Conceição” (1954), de Vinicius de Moraes

**Mots-clés:** Mythe, Orphée, Eurydice, tragédie, carnaval.

*Para matar Orfeu não basta a Morte.  
Tudo morre que nasce e que viveu  
Só não morre no mundo a voz de Orfeu.* <sup>3</sup>

**VINICIUS DE MORAES, UM ORFEU BRASILEIRO EM TOM MAIOR**

Marcus Vinicius da Cruz de Mello Moraes partiu em 8 de julho de 1980, após 67 anos de intensa atividade. E, com o passar dos anos tornou-se, um personagem quase mítico, arregimentando uma legião de aficionados de sua obra. Todavia, grande parte de seu público está bem distante de seus textos, atraída em primeiro lugar pela vida iconoclasta do autor, diplomata irreverente e rebelde, por sua carismática figura de turbulentos amores, vários casamentos e vitais celebrações de Eros. Muitos só se lembram do Vinicius íntimo da noite e das mesas dos bares, do menestrel da boêmia carioca da década de 50 aos fins dos anos 70. Recordam-se apenas do Vinicius sedento de juventude, do esplendor da natureza, das brumas do mar e do sêmen da vida.

---

<sup>1</sup> O artigo é parte da tese de doutorado "O teorema poético de Vinicius de Moraes", defendida pela autora em 1984 na Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ.

<sup>2</sup> Dalma Nascimento é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Atualmente pesquisadora associada do Centro de Estudos Afrânio Coutinho da Faculdade de Letras da UFRJ no Grupo de estudos Comparados de Literatura e Cultura nas linhas de pesquisa Estudos Medievais e Cultura e Sociedade. Tem 14 livros publicados, dentre os quais *Charles Baudelaire : um avatar da lírica moderna no trânsito da existência em transe* Niterói, Parthenon, 2021 e *Carmina Burana : magia e questionamento cultural*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2021 (no prelo).

<sup>3</sup> Orfeu da Conceição : Tragédia Carioca em Três Atos – in MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e Prosa* – Volume Único. (Org. por Afrânio Coutinho com assistência do autor). Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1976. odas as citações do autor se fazem a partir desta edição.



Os mais voltados para a música popular, a propósito de Vinicius lembram-se de “Garota de Ipanema”, de *Tristeza não tem fim / Felicidade, sim*, de “Serenata do Adeus”, dos cantares baianos das tardes de Itapoã, dos sons infantis de “A arca de Noé” (*Sete em cores, de repente / O arco-íris se desata / Na água límpida e contente / Do ribeirinho da mata*); ou Da lira-criança de “A casa”, em que (*Ninguém podia / Entrar nela não / Porque na casa / Não tinha chão*).

Porém Vinicius não é apenas o grande tom popular das letras da Bossa Nova. Nem somente a voz amorosa dos magistras “Soneto de Fidelidade” e “Soneto de Separação” de matrizes petrarquistas, que tantos sabem de cor, ou das crônicas de *Para uma menina com uma flor...* Tampouco é apenas o autor de “Receita de Mulher” com a frase *As muito feias que me perdoem / Mas beleza é fundamental*. Nem tão somente o criador dos versos com fortes marcas sociais e sempre declamados de “O dia da criação”, “Pátria minha”, “O operário em construção”, “A rosa de Hiroxima” ou “A balada das mulheres do Mangue” ou aqueles em que ressoam os tons de pobreza tão rica de pureza de *Lá vai São Francisco / Pelo caminho / De pé descalço / Tão pobrezinho / [...] Levando ao colo / Jesuscristinho / Fazendo festa / No menininho / Contando histórias / Pros passarinhos*.

Vinicius de Moraes, artista multifacetado, modula suas notas poéticas em muitos temas e com maiores tons. E no entanto, é chamado de “Poetinha”, epíteto que se quer carinhoso mas que possui carga pejorativa e que, sutilmente, desmerece sua essencial inspiração em tom maior. Para justificar tal alcunha, alguns alegam que ele próprio quisera assim ser chamado, a designação de “Poetinha”, rompendo os moldes simbolistas e românticos de seus poemas iniciais, quebraria a barreira entre literatura e canção, fazendo-o participar do universo da música popular, cujos letristas, até então, jamais tinham sido chamados de poetas. O termo “Poetinha”, segundo os que aplaudem esse hipocorístico, teria também a função de o rejuvenescer, integrando-o num grupo mais moço, da recém conceitualizada MPB.

De qualquer forma, vários aspectos da obra de Vinicius e, sobretudo de sua fase juvenil, estão à espera de serem repensados. Poucos leram os livros *Caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935), *Ariana, a mulher* (1936), nas quais se disseminam as claves do projeto estético do poeta, com os temas recorrentes do Amor, da Mulher e da Criação que, com diferentes roupagens, irão atravessar sua obra.

Nessa etapa inicial, pouco lembrada, está o grande Vinicius impregnado de catolicismo, da amizade com Octávio de Faria e San Tiago Dantas, das leituras do místico francês Leon Bloy. Tais expressivos autores pontilharam o dilemático percurso do “Poeta”, *o eterno errante dos caminhos / Que vai, pisando a terra e olhando o céu / Preso pelos extremos intangíveis*.

Ao longo de sua multifacetada produção, Vinicius nunca se afastou totalmente de suas primeiras influências conservando-se um escafandrista do Absoluto, como aquele que, calcinado pelas chamas do Divino, mantém suas cicatrizes. É assim que, em seus versos posteriores, persiste, diluído embora, um traço desse passado religioso e mítico, como nos monumentais versos de “A legião dos Úrias” – poema que traz Goethe em seu pórtico – a lembrar os simbólicos Cavaleiros do Apocalipse, portadores do fogo sagrado da renovação.

Perceptiva antena do mundo, Vinicius de Moraes voltou-se para os desbravadores da nova estética: Goethe, Baudelaire e Mallarmé fornecem epígrafes aos poemas de *Forma e*

*exegese*, com versos impregnados do “sentimento do sublime” e dos disruptivos sons da lírica moderna.

Em seu expressivo “O bergantim da aurora”, de *Forma e exegese*, conjunto de vigorosos metapoemas<sup>4</sup>. dialoga com “*Le bateau ivre*”, de Rimbaud. Notam-se aí os traços melancólicos do Vinicius dos começos, desde a escolha da epígrafe, os versos de Rimbaud: *Mas, é verdade, chorei demais. As alvoradas são deprimentes. toda lua é atroz e todo sol, amargo*<sup>5</sup>.

Na trilha de Rilke e dos surrealistas franceses, para os quais a Arte se entrelaça com o universo pessoal do autor, em Vinicius, a poesia também se realiza no trânsito de sua existência em transe. Em “Sobre a Poesia”, elucida ele a questão: *O material do poeta é a vida, e só a vida, com tudo o que ela tem de sórdido e sublime*”. Ao trazer à letra poética tensões humanas axiais, e ao perambular entre a cultura burguesa e a alma das ruas, sua literatura foi-se transmutando das formulações clássicas iniciais aos horizontes do novo, não perdendo na mudança, os antigos marcos.

Neorromântico nos arrebatamentos dos sentidos e nos tormentos da alma, apaixonou-se também pela natureza. Vinicius cantou auroras e estrelas, o terreno e o divino, a lua e a mulher. Sempre ansiou pela idealizada companheira dos mistérios órficos da criação, a “têssera” platônica, em cujo encaicho seus sonhos sempre iam.

Procura ele a Mulher Única, e a busca em todas as mulheres, por intermédio de imagens sempre deslizantes: está ela ora na mítica Ariana, a aranha tecelã do poema e do destino, ora em Eurídice, a ampla harmonia de Orfeu. Similar a Baudelaire no soneto “À une passante”, ou a Robert Desnos aque canta *Não és a que passa / mas a que fica / a noção da eternidade / está ligada a meu amor por ti*,<sup>6</sup> Vinicius desejava também o encontro integrador com *a que passa e fica*, para pacificar-lhe a angústia existencial de raízes metafísicas:

(...)  
*Meu Deus, eu quero a mulher que passa!*  
*Eu quero-a agora, sem mais demora*  
*A minha amada mulher que passa!*  
 (...)  
*Que fica e passa, que pacifica*  
*Que é tanto pura como devassa*  
*Que boia leve como a cortiça*  
*E tem raízes como a fumaça.*<sup>7</sup>

Os livros de adolescência – *Caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935) e *Ariana, a Mulher* (1936) – trazem vigorosa impostação surrealista e filosófica, mesclada a transcendentos voos. Neles, ressoam litânias bíblicas, ritos de iniciação, marcas simbolistas ou românticas, nostalgias de um edênico paraíso perdido. Nas amplas

<sup>4</sup> Dele constam “A legião dos Úrias” e “Os malditos”, nos quais em ‘*philia dialógica*’ com Goethe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e outros, o grande poeta brasileiro verbalizou o novo credo da literatura contemporânea.

<sup>5</sup> *Mais, vrai, j’ai trop pleuré. Les aubes sont navrantes. Toute lune est atroce et tout soleil amer.* RIMBAUD, A. *Le bateau ivre*. Trad. minha.

<sup>6</sup> DESNOS, R. *Tu n’es pas la passante, mais celle qui demeure.* *La notion d’éternité est liée à mon amour pour toi.* Trad. minha.

<sup>7</sup> A mulher que passa – in *Poesia completa e prosa* p. 143-144.

paisagens teológicas e filosóficas das primeiras obras há vislumbres de um Deus presente-ausente. Por momentos, neles se percebe Nietzsche, lido com fervor pelo jovem Poeta *como quem vai morrer*, conforme afirmou em uma de suas crônicas.

Dicotomizado, aspirando à luz, mas consciente da humana pequenez, as questões religiosas, ainda que depois, aparentemente, exorcizadas, nunca o abandonaram. Cristo e seu enigma apenas se camuflam nos poemas, quando as questões coletivas exigiram-lhe novas soluções. Condensou assim o antigo *pathos* trágico em uma práxis social, não excluindo seu projeto anterior no *solitário-solidário*<sup>8</sup> canto de humanidade de quem foi ulcerado pelas dores do mundo. De fato, desde os sinais cristãos dos inícios e o panteísmo de *Ariana, a Mulher*, foi ele derramando seu canto de cósmica religião.

Porém a grande sinfonia do verbo de Vinicius está em *Orfeu da Conceição*, de 1954, texto pouco lembrado e por vezes somente por ter sido, no carnaval de 1998, tema do enredo da Escola de Samba Viradouro, de Niterói, ou por ter servido de base para dois filmes, “Orfeu Negro”, de 1959, dirigido pelo francês Marcel Camus e “Orfeu”, de 1999, dirigido por Cacá Diegues.

Nesse texto Vinicius conta, em diálogo com o mito grego da Tessália, a dramática história de Orfeu, o poeta negro violeiro do morro carioca e sua Eurídice, a mulher inspiradora que lhe fornece o plasma, o mantra da produção artística, poetizando a “conceição”, a concepção, a força da criação.

A peça estreou no Teatro Municipal, do Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1956 com cenografia de Oscar Niemeyer, música de Antônio Carlos Jobim e direção de Leo Jusi, tendo Haroldo Costa no papel-título, numa montagem do Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento.

Para bem compreender esse texto, necessário se faz aprofundar a reflexão sobre o mito de Orfeu, paradigma do Poeta.

## O MITO DE ORFEU

Originado dos primitivos solos da Grécia, o mito de Orfeu, um feixe de obscuras contradições segundo o mitólogo Pierre Brunel<sup>9</sup>, está envolto em nebulosas raízes num conglomerado de tradições diversas de difícil separação. Através dos tempos, novos relatos foram enriquecendo as afabulações primeiras, por vezes dando-lhes outras significações.

Ovídio, no Livro XI das *Metamorfoses*, refere-se a Orfeu esmagado pelas bacantes, tendo sua lira carregada pelas ondas. Também Virgílio, no canto VI da *Eneida*, descreve-o errando em meio às sombras. Tantas são as névoas e fantasias em torno de sua mítica trajetória, que, em certas versões, até a existência de Eurídice, é contestada. Sugerem essas um Orfeu ágamo, sem sexo complementar, sua lira, metonímia da Poesia, sendo a representação de seu verdadeiro amor.

<sup>8</sup> Portella, Eduardo. Do verso solitário ao canto coletivo – in DE MORAES, V. *Poesia completa e prosa : volume único* – 1976, p. 15-20.

<sup>9</sup> BRUNEL, P. *Le mythe de la métamorphose*. Paris: Armand Collin, 1974.

No Romantismo e no Surrealismo, poéticas que valorizaram o feminino, Eurídice tornou-se tão necessária quanto o instrumento de Orfeu que enternecia a natureza, serenava as feras e, no inferno, ao buscar a amada, domou Plutão e Prosérpina, o casal do tenebroso Hades. A mulher seria então o complemento necessário à harmonia universal de seu cantar. Para os românticos e os surrealistas, o amor seria a força existencial necessária à transcendência facultada pela Arte.

Ligada à de Eurídice, a figura de Orfeu ganhou reelaborações em Victor Hugo, Nerval, André Chénier, Shelley, Hölderlin, Rilke e tantos mais. Ao ressemantizar o mito do Poeta, o Romantismo, em meio a uma conjunção de fatores sociais, conferiu-lhe tons libertadores e revolucionários, além da vidência profética.

O mito de Orfeu foi celebrado no surrealismo de André Breton, na literatura de Miguel Torga, na peça de Tennessee Williams (“Orpheus descending”, 1957, na qual a lira virou guitarra), e em tantas mais recriações que glorificaram seu trágico amor. Na lista de músicos que compuseram a partir do tema órfico podem-se citar Liszt, Monteverdi, Offenbach, Gluck, Saint-Saëns, Berlioz e Mozart, dentre outros. Na pintura ressaltam Delacroix (*Eurydice cueillant des fleurs*), Gustavo Moreau (*Poète mort*) Ingres, Corot e outros.

## A VERSÃO DO MITO DE ORFEU PRIVILEGIADA POR VINICIUS

No pórtico do texto de “Orfeu da Conceição”, há a seguinte citação:

*Orfeu teve desgraçado fim. Depois da expedição à Cólchida, fixou-se na Trácia e ali se uniu à bela ninfa Eurídice. Um dia, como fugisse Eurídice à perseguição amorosa do pastor Aristeu, não viu uma serpente oculta na espessura da relva, e por ela foi picada. Eurídice morreu em consequência, e desde então Orfeu procurou em vão consolar sua pena enchendo as montanhas da Trácia com os sons da lira que lhe dera Apolo. Mas nada podia mitigar-lhe a dor, e a lembrança de Eurídice perseguia-o em todas as horas.*

*Não podendo mais viver sem ela, resolveu ir buscá-la nas sombrias paragens onde habitavam os corações que não se enterneceram com os rogos humanos. Aos acentos melódicos de sua lira, os espectros dos que vivem sem luz acorreram para ouvi-lo, e o escutavam silenciosos como pássaros dentro da noite. As serpentes que formam a cabeleira das intratáveis Eríneas deixaram de silvar e Cérbero aquietou o abismo de suas três bocas. Abordando finalmente o inexorável Rei das Sombras, Orfeu dele obteve o favor de retornar com Eurídice ao Sol. Porém seu rogo só foi atendido com a condição de que não olhasse para trás a ver se sua amada o seguia. Mas no justo instante em que iam ambos respirar o claro dia, a inquietude do amor perturbou o infeliz amante. Impaciente de ver Eurídice, Orfeu voltou-se, e com um só olhar que lhe dirigiu perdeu-a para sempre.*

*As Bacantes, ofendidas com a fidelidade de Orfeu à amada desaparecida, a quem ele busca perdido em soluços de saudades, e vendo-se desdenhadas, atiram-se contra ele numa noite santa e esquartejam o seu corpo. Mas as Musas, a quem o músico tão fielmente servira, recolheram seus despojos e os sepultaram ao pé do Olimpo. Sua cabeça e sua lira, que haviam sido atiradas ao rio, a correnteza jogou-as na praia da Ilha de Lesbos, de onde foram piedosamente recolhidas e guardadas.*<sup>10</sup>

## OS MISTÉRIOS DE ORFEU

Os episódios de sua lenda viveram por muito tempo em tradição oral na Grécia, em cultos órficos reencarnacionistas. Seus fragmentos lendários teriam sido importados da Ásia Menor, Egito e Índia. Mesclada a cultos de iniciação, a lenda do poeta-músico enraizou-se nos mistérios de Elêusis, que por intermédio de purificações e martírios pretendia permitir a transcendência, com eles confluindo e deles, em certos pontos, diferindo<sup>11</sup>. O orfismo possuía também vínculos com o pitagorismo do V século a.C. e abeberara-se também no misticismo egípcio de Ísis e de Osíris e nas crenças na imortalidade da alma. O Pitagorismo e o Orfismo buscavam alargar o horizonte do humano por intermédio da figura do poeta. Essas duas antigas seitas aspiravam à transcendência, às quais a música abriria as portas. Segundo os pitagóricos e os órficos, os mantras guardavam o som primordial e seus adeptos viam na arte uma liturgia de ascensão, sagrada cerimônia visando à superação dos humanos limites.

Se lido nesta chave, cada episódio do mito de Orfeu é um rito cifrado de iniciação pois, no princípio, vive ele em cósmica harmonia com a mulher, em seguida intervém a serpente, índice do mal, que leva Eurídice à morte<sup>12</sup> e Orfeu à perda de seu paraíso mas, desafiador e consciente de seu poder, desce ele aos infernos, ou seja, realiza a catábese, indo buscar a mulher no Hades, a barra-limite, interdita aos humanos, transtornando-a com o poder de seu canto, a cuja força revolucionária todos se rendem. Revertida a ordem do Inferno, Orfeu consegue a possibilidade de trazer Eurídice à vida. Insolente não respeita o limite imposto, o interdito. Em desmedida, sua *hýbris* transgrede o *métron*, a medida do humano e cai ele na *hamartia*, o erro trágico, recebendo o castigo. As ménades, as furiosas bacantes, dilaceram-no, mas, a despeito da morte física, o *verbum* e o seu canto o eternizam. Partes de seu corpo se espalham pelo mundo: a voz e o poder de Orfeu não morrem, sempre renascem em outros artistas. Poeticamente, o mito mostra que a Arte é a possibilidade que se oferece ao homem de participar da eternidade. Através do amor e da mulher, a Arte o pereniza. Perece a carne, mas a obra alça-se à alegoria da esperança. Por outro lado, a lenda revitaliza a atemporal necessidade do homem de mitos salvadores da morte, a Grande Angústia, da qual, nessa lenda, as cavernas tenebrosas do Hades retêm as chaves.

Todavia, o esplendor grego da pólis do V século a.C. não avalizava, em seu pragmatismo ideológico, *heróis triunfantes*. À polis não interessavam personagens e heróis

<sup>10</sup> “Excerto de *La Leyenda Dorada de los Dioses y de los Héroes* in de Moraes, V. op. cit, p. 399-400)

<sup>11</sup> MAGNIEN, Victor. Cf. *Les mystères d’Eleusis*. Paris: Payot, 1938, sobretudo os II e III capítulos.

<sup>12</sup> Serpente, em grego *orphis*, com apenas uma troca de letra, vira *sophis*, sabedoria. Haveria nisso uma mensagem cifrada? As palavras não guardam mistérios no seu étimo? Importante assinalar-se que a serpente é figuração do mal também no mito bíblico.

“salvadores” que ultrapassassem a finitude e a contingência humanas. Os seres da tragédia grega eram poderosos, porém, depois de viverem a *hamartia*, ou seja, a consequência de seu erro trágico, tornavam-se *mitos humilhados* diante das pressões do contexto simbolizado pela *moira*, o destino. Até os deuses do panteão olímpico sofriam esse fatal limite. Assim, a lenda do poeta que transcende a morte pela arte e imortaliza o seu nome, lá representava um elemento transgressor.

## ORFEU E LIGAÇÕES COM DIONÍSIO E CRISTO

O mito de Orfeu preserva em seu substrato a mitografia de Dionísio. Tanto o culto de Orfeu quanto o de Dionísio existiram bem antes do esplendor da Grécia clássica. Dionísio, o Baco dos latinos, na celebração dos festivais a ele dedicados, era esquetejado nos rituais do bode. Orfeu foi também dilacerado pelas bacantes, sacerdotisas do culto de Baco, o que demonstra o íntimo entrelaçar dos dois mitos no retalhamento das carnes, no rito do *diasparagmós*, da fragmentação<sup>13</sup>. Porém, Orfeu e Dionísio são também palingenéticos, isto é, morrem e renascem, suas sementes ressurgindo em novos estágios.

Alguns autores veem certa proximidade entre as figuras de Dionísio, Orfeu e Cristo e afirmam ter a lenda de Orfeu exercido forte influência no Cristianismo, ligando-se ao mistério da encarnação e da salvação. Os três seriam figuras mediadoras entre a humanidade e o divino, trazendo ao mundo, em momentos agônicos, a promessa de uma vida futura, Orfeu pela Arte, Cristo pela fé, Dionísio pelo próprio renascimento – e por seu intermédio o trajeto do extravio humano recompõe-se, à humanidade vislumbrando consoladora e esperançosa salvação.

## GENEALOGIA E ÉTIMOS DE ORFEU

Michael Grant & John Hanzel<sup>14</sup> conferem a Orfeu, alternativamente, dois pais. Ora é ele filho de Apolo e da musa Clio, ora de Eagro, rei da Trácia, e da musa Calíope, sendo esta a mais antiga versão, ligada a cultos com promessas de salvação não acolhidas pelo equilíbrio racionalista do V século a.C. Para que o mito de Orfeu fosse aceito na pólis, nova genealogia para ele foi criada de acordo com os padrões divinos do panteão olímpico da Grécia Clássica. Ganhou ele para conferir-lhe majestade, a ascendência de Zeus, tanto pelo lado paterno quanto pelo materno, conforme ilustra o gráfico mais à frente.

É interessante assinalar que o nome Orfeu é cognato de “órfão”, “sem pai”. Seu nome repousa sobre a raiz indo-europeia hipotética *orbho*, correspondente ao latim *orbis* = *privado de*. Seria ele “privado de” conforme se lê no primeiro discurso de Fedro no *Banquete* platônico<sup>15</sup>. A carência de seu ser poético já se mostraria aí, no não ter ele uma ascendência paterna. No entanto, apesar da “privação” estar presente no étimo de seu nome, a lenda predominante atribui-lhe, alternativamente, dois pais (Apolo e Eagro).

<sup>13</sup> Osíris, no Egito, segundo o mito também fora retalhado e renascente.

<sup>14</sup> GRANT, Michel & HAZEL, John. *Dictionnaire de la mythologie*. Trad. Française de Etienne Leyris. Franca: Editions Seghers, 1975, p. 271.

<sup>15</sup> PLATÃO. El banquete del amor. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1981 p. 553-652.

A dupla paternidade e, ao mesmo tempo, a “privação”, parecem apontar ao dilema do Poeta, situado entre a abundância (dos dois pais) e a privação (órfão, pelo étimo). Tal paradoxo assinalaria a própria tensão inerente à Arte realizando-se no conflito entre Abundância e Privação? É consabido que no cerne dos mitos nada é gratuito. Na talagarça das tramas existem fios que, na aparência sem cor, costuram os pontos mais vivos do bordado da história.

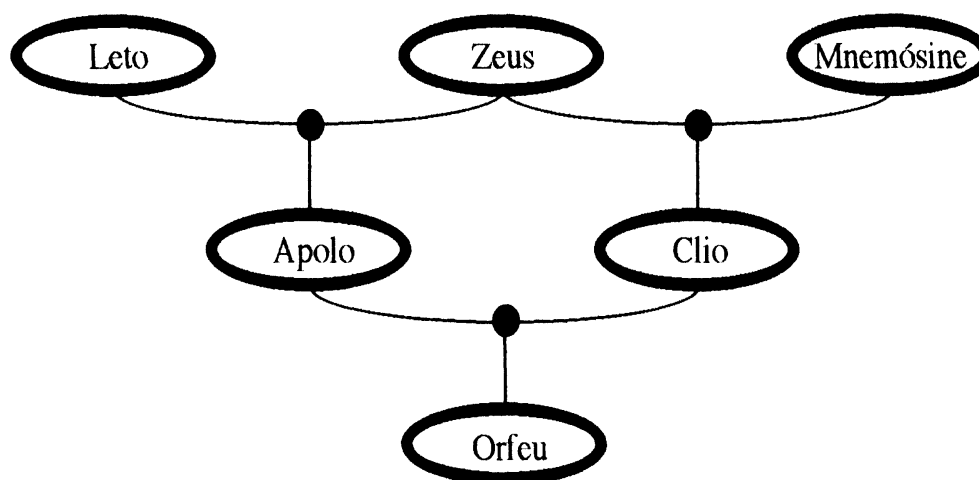
Se tal dicotomia for interpretada numa leitura heideggeriana, poder-se-ia, então, pensar que esse dado do mito do Artista sinaliza a possibilidade de uma exegese mais complexa: o poeta vislumbra a sua “abundância” na força da Linguagem, mas, ao concretizar a obra, não consegue traduzir na língua, isto é, no código de que dispõe, o entrevisto, “ao divisar o mais além” da concretude. Apesar do vislumbre, ele sente-se “privado disso”, diante do instrumento linguístico limitador.

Em outras palavras: o artista na “abundância” do percebido “é privado de” concretizar, na obra, aquele algo “mais” antevisto, exatamente pelas poucas possibilidades que o código artístico lhe oferece, seja ele verbal, pictural, musical ou outro. Por isso, o artista quer sempre romper cânones, ultrapassá-los, superar limitações para expressar o que vislumbrou, viu além.

Na interpretação da lenda, a partir dos românticos, vê-se que o poeta tem, em Eurídice a sacerdotisa dos órficos mistérios. Ela é a Circe, a feiticeira da palavra, a complementar a “têssera” platônica, que fornece ao poeta o mantra da concepção artística. Quando ela morre, Orfeu perde a inspiração. Dela promanam os sons de sua lira. O étimo de Eurídice decomposto remete à ampla harmonia, ao amplo equilíbrio: *Eurys* = ampla, larga e *diké* = justiça, equilíbrio, conciliação. Eurídice é lugar em que nasce a harmonia do Poeta, comprovando a importância da mulher. Inspirado pela força feminina de Eurídice, a inspiradora do seu canto, Orfeu domina as forças do cosmo. A natureza, os animais o escutam e se calam. Ao participar da navegação dos argonautas, pacifica ele as sereias. No Hades, aquietam as três bocas de Cérbero, o guardião das cavernas infernais. Comove Plutão e Prosérpina. Foi equilíbrio para a pedra de Sísifo, cântaro para a sede de Tântalo. Para a roda de Íxion na ronda de seu cantar. Traz paz à fúria das Erínias, assume o peso de tudo. Iniciado nos mistérios sagrados, Orfeu possui o mantra da luz. É OM se dando no som, limpando, em parte, os males do Inferno.

## **ORFEU E SEUS NÚMENS TUTELARES**

Vinicius de Moraes indica Apolo e Clio como pais do poeta, versão legitimada pelo panteão da Grécia clássica, que confere a Orfeu a dupla ligação com Zeus:



Para melhor iluminar a lenda, eis alguns traços dos seus *númens tutelares*, ou seja, seus ascendentes protetores:

O pai de Orfeu, Apolo ou Febo, irmão gêmeo de Ártemis (a Lua) ou Diana, clareia, com sua irmã, o mundo. Possuidor de dons diversos, Apolo é deus dos oráculos, da poesia, da medicina, dos navegadores, dos pastores, da música, da dança. Representado, por vezes, com a lira, como seu filho Orfeu, com raios incandescentes ou com arco e flecha, Apolo, condutor das musas, preside à harmonia da Natureza e é símbolo da claridade, do equilíbrio, da harmonia e da perfeição. De seu pai, Orfeu herdará todos esses dons e circulará por todas as artes.

Sua mãe, Clio, é a musa da História e Orfeu preservará a memória dos homens.

### “ORFEU DA CONCEIÇÃO” NOS COMPASSOS DE VINICIUS

Vinicius, coloca no palco o mito helênico em roupagens anti-heroicas, num metatexto que discute a criação poética em seu processo de construção, de sua “conceição”.

“Orfeu da Conceição”, cujo subtítulo é “Tragédia carioca em três atos” foi escrito em versos para serem cantados e em prosa. Uma nota introdutória pede que as gírias presentes no texto sejam atualizadas a cada encenação.

A história se desenrola no século XX num morro do Rio de Janeiro, em pleno delírio carnavalesco. A apolínea lira de Orfeu transformou-se no violão e o poeta grego tornou-se um violeiro de uma favela. Orfeu é negro. Victor Hugo, que tematizou várias vezes este mito, apresenta no poema LV, do terceiro livro de *Quatre vents de l'Ésprit*, seu Orfeu negro (*o poeta sereno contém o obscuro profeta. Orfeu é negro*), fonte certamente de inspiração para a luminosa transposição de Vinicius do mito à realidade brasileira.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Victor Hugo nas *Odes* (“Les poètes dans la révolution”) refere-se a André Chénier como Orfeu. Em “Le satyre”, Hugo coloca Pã e Orfeu com a lira cósmica. O “Idylle de la légende des siècles” é dedicado a Orfeu. Em *Quatre vents de l'Ésprit*, Orfeu é negro: “Le poète seréin contient l'obscur prophète / Orphée est noir”. ([r.wikisource.org/wiki/Page:Hugo\\_-\\_Œuvres\\_complètes\\_Impr.\\_nat.\\_Poésie\\_tome\\_X.djvu/358](http://r.wikisource.org/wiki/Page:Hugo_-_Œuvres_complètes_Impr._nat._Poésie_tome_X.djvu/358))



Eurídice, a ninfa da longínqua Ática, na produção de Vinicius também é negra. A serpente da lenda grega aí virou lâmina afiada e signo fálico no punhal de Aristeu, o irmão de Orfeu, que, na montagem da peça de Vinicius, persegue Eurídice e mata-a. O som dulcíssimo e sublime da música helênica ganhou ritmos populares e o batuque esfuziante do Zé Pereira. A *moira* grega, clássica representação do destino subjacente à lenda, corporificou-se na Dama Negra, índice da morte, cuja fantástica presença pontilha a história e antecipa seu desditoso fim. Todos os elementos da história clássica despojaram-se da majestade da tragédia antiga e o panteão olímpico transformou-se no cotidiano das vielas do morro.

Apolo e Clio, os pais de Orfeu, aparecem na cena introdutória, estremunhados, bocejando e expressando-se em gíria. Eles ouvem o som nostálgico da música do filho, entoado pelo coro anunciador do *pathos* trágico com os ritmos bem marcados: *São demais os perigos desta vida / Para quem tem paixão, principalmente / Quando uma lua surge de repente / E se deixa no céu, como esquecida.*” (...) <sup>17</sup>.

A Clio carioca, escuta o som plangente do violão do filho e tem pressentimento funesto. Percebe o *agon* expresso nas palavras “agonia”, “perigos”, “paixão” e “lua” dessa música a percutirem nos decassílabos do coro. Preocupada, confessa ao marido: *Apolo, que beleza! que agonia! / Me dá uma vontade de chorar...* <sup>18</sup>.

O Orfeu negro sente grande orgulho de sua arte e de seu enorme poder. Apresenta-se insolente na primeira fala da peça, ciente de sua glória: *Toda a música é minha, eu sou Orfeu.* Demonstra, desde aí, sua *hýbris*, sua desmedida e a ousadia antiga nele permanece.

Eurídice, na linha dos escritores românticos, é elemento propulsor à música do poeta. Transtornado de amor por ela, Orfeu perde até a identidade: *Eu sou Orfeu... Mas quem sou eu? Eurídice / Eurídice... Eurídice... Eurídice...* <sup>19</sup>

A imagem da musa e do poeta confirma a importância do fato de estarem reunidos no processo da criação. Porém, Clio, a mãe enciumada na peça de Vinicius, não aceita Eurídice na vida do filho. Ela o quer livre: *Uma mulher?! / (...) Você nasceu para ser livre, Orfeu! / Orfeu prisioneiro...* <sup>20</sup> A questão da “liberdade” do artista vem então à baila.

A favela e a cidade lá embaixo têm como pano de fundo o carnaval. O cenário nacional revive a dionisíaca comunhão do sagrado *sacer* primitivo, no qual o bem e o mal, o fasto e o nefasto, enlaçados em autêntico matrimônio, reacendem o mito inaugural. O carnaval é também volta às origens da tragédia. Lembra os ditirambos gregos em louvação a Dionísio, o deus dos êxtases e da sensualidade. Revive o resgate do “canto do bode”, quando o povo se expressa em movimentos febris de corpos e almas. Carnaval, espaço de permissividade, do grotesco, do fálico, da libertação, do drible, da subversão e confluência também de Apolo e Dionísio!

<sup>17</sup> Orfeu da Conceição : tragédia carioca em três atos. Primeiro Ato – Fala do Corifeu – in *Poesia completa e prosa : volume único* – 1976, p. 401.

<sup>18</sup> Orfeu da Conceição : tragédia carioca em três atos. Primeiro Ato – Fala de Clio – in *Poesia completa e prosa : volume único* – 1976, p. 402.

<sup>19</sup> Orfeu da Conceição : tragédia carioca em três atos. Primeiro Ato – Fala de Orfeu – in *Poesia completa e prosa : volume único* – 1976, p. 403.

<sup>20</sup> Orfeu da Conceição : tragédia carioca em três atos. Primeiro Ato – Fala de Orfeu – in *Poesia completa e prosa : volume único* – 1976, p. 406.

O trágico move-se, erótico e mortal, principalmente quando Orfeu vai à cidade, lá embaixo, atrás de Eurídice no meio do diabólico carnaval. A descida do morro representa a catábase do mito às cavernas do Hades, Plutão e Prosérpina, os senhores do antro diabólico, tornam-se, no texto de Vinicius, os presidentes da sociedade carnavalesca “Majors do Inferno”. Cérbero, o cão de três cabeças guardião do Inferno do lendário arcaico, agora está à porta do clube carnavalesco dos foliões. Transmutou-se no “leão de chácara” do mefistofélico baile.

Num surrealístico balé de marcações diabólicas pelo salão sem música entre as sombras rubro-negras flamenguistas, onde crepita macabro e insólito fogo, as mênades do ritual do sacrifício órfico, com afiadas navalhas que aludem a lendários malandros cariocas, atravessam a cena, desafiadoras. Em libações carnavalescas, homens e mulheres vestidos com os emblemas do aludido clube bebem diretamente nas garrafas, em meio às mesas e a um som ensurdecedor. “Nas orgias gregas” – diz a rubrica – “os homens perseguem as damas”. É o que também acontece naquele salão.

No trono diabólico da orquestra, lá ao fundo, assentam-se Plutão e Prosérpina com uma corte de mulheres em volta, as bacantes. Em cada uma delas, Orfeu vê, imaginariamente, Eurídice. A Dama Negra, figuração da morte e da moira, ou seja, do destino, é a antagonista da ligação dos dois. As mulheres da sociedade infernal anseiam também ser Eurídice. *Sem Eurídice, não há Orfeu, não há música, não há nada.*<sup>21</sup> – proclama o poeta-violeiro em desatino. E, estonteado, interroga: *Onde estou eu? Quem sou eu? Que é que vim fazer aqui? Como é que foi? Isso é o inferno e eu quero o céu! Eu quero a minha Eurídice!*<sup>22</sup>.

Máscaras, luzes e sombras mesclam o sublime clássico ao grotesco da bacanal momesca infrene. Bumbo, tambor, atabaques, tamborim. Amor e morte consagrando-se no *sacer* arcaico em patético frenesi, as mulheres ensandecidas repetem em eco o nome de Eurídice. Desencadeia-se a fúria feminina. Explode o *pathos* da tragédia carioca em noite de lua cheia. As mulheres, possesas retalham Orfeu com facas e navalhas. Coberto de sangue, ele grita ainda por Eurídice. Rememora-se o episódio final da lenda órfica arcaica no cenário moderno e o poeta é estraçalhado pelas furiosas mênades. Fim do baile de terça-feira gorda.

O terceiro ato abre-se com o cântico do “Credo”. Os discursos pagão e cristão revivem, em ‘*philia dialógica*’, o sacrifício de Cristo misturado ao da morte de Orfeu. Ouvem-se, então declamados, os passos da *via crucis* da paixão do poeta.

<b>Primeira voz:</b>	<i>Ai, Orfeu...</i>
<b>Segunda voz:</b>	<i>Pobre Orfeu...</i>
<b>Terceira voz:</b>	<i>Orfeu tão puro...</i>
<b>Quarta voz:</b>	<i>Tão puro que de amor enlouqueceu...</i>
<b>Quinta voz:</b>	<i>Creio em Orfeu...</i>
<b>Sexta voz:</b>	<i>Criador da melodia...</i>
<b>Primeira voz:</b>	<i>Orfeu, filho de Apolo...</i>

<sup>21</sup> Orfeu da Conceição : tragédia carioca em três atos. Segundo Ato – Fala de Orfeu – in *Poesia completa e prosa : volume único* – 1976, p. 434.

<sup>22</sup> Orfeu da Conceição : tragédia carioca em três atos. Segundo Ato – Fala de Orfeu – in *Poesia completa e prosa : volume único* – 1976, p. 435.

**Segunda voz:** *Nosso Orfeu!*  
**Terceira voz:** *Nasceu de Clio...*  
**Quarta voz:** *E muito padeceu*  
*Sob o poder maior da poesia...*  
**Quinta voz:** *E foi pela paixão crucificado...*  
**Sexta voz:** *E ficou louco e abandonado...*  
**Coro (em uníssono)**  
 Desceu às trevas, e das grandes trevas ressurgiu à luz e subiu ao morro  
 onde está vagando como alma penada procurando Eurídice...

Pela glorificação do poeta na ladainha desse Credo, Vinicius de Moraes instaura a “ampla harmonia” do drama moderno. Recuperando matrizes gregas em interlocução com situações atuais, optou por uma estrutura dramática similar à das tragédias helênicas em seu esplendor. Ressemantiza modelos avalizados pelo ideal ático. Persegue – *com iluminada diferença* –, os paradigmas de Ésquilo. Sófocles e Eurípidés quanto à forma, às regras da verossimilhança, à presença do coro com o corifeu e os coreutas funcionando como explicação antecipada do *pathos* dos personagens. O coro apresenta-se com rimas e em ritmo de música popular brasileira, revivendo, desta maneira, os sons dos antigos pés métricos cadenciados do modelo grego.

O trágico é focalizado sob o ângulo clássico. Há a *hamartia*, a insolência do herói, a *hybris*, a desmedida, a catábase (a descida ao Hades), a *moira* simbolizada pela Dama Negra, embora a ação trágica na evolução da peça gradativamente se dilua, apesar da morte de Orfeu. À época da primeira encenação, tal fato foi mal interpretado pelos críticos. Certamente por Vinicius não julgar o poeta um *herói humilhado, soterrado, calado pela pressão do sistema*. E, sim, um ser triunfante, um herói salvador. Ao arrefecer a força do trágico na ação dramática do herói, Vinicius foi criador, enfatizando a eternidade da Arte. Exaltou a luz existente no ato poético e mostrou o artista como um personagem redentor, que vence a finitude, a morte, conforme o coro no final da peça proclama em uníssono: *Para matar Orfeu não basta a morte / Tudo morre que nasce e que viveu / Só não morre no mundo a voz de Orfeu*.

O término do *Orfeu da Conceição* é impressionante. Navalhado pelas mulheres em transe, a Dama Negra, ou seja, a Morte, acolhe o Poeta. Mas nas trevas da noite – como dizem os versos da epígrafe da peça, significativamente retirada da “*Ode in Honour of St. Cecilia's Day*” de John Dryden<sup>23</sup> – (*Agora, toque a lira dourada novamente / Mais forte e ainda mais fortemente / (...) Escutai, escutai o som de horror*) – a lira dourada solta-se do trevoso som da morte. E, em ritmo de anúncio, o orfeão do coro de Orfeu entoa o fecho da tragédia. A claridade emerge do violão-corpo, sacrificado pelo mistério da paixão à arte, quando Vinicius conclui a sua “*Ode em Homenagem ao Dia de Santo Orfeu*”, eternizado nestes decassílabos:

*Juntaram-se a Mulher, a Morte, a Lua*  
*Para matar Orfeu, com tanta sorte*  
*Que mataram Orfeu, a alma da rua*  
*Orfeu, o generoso, Orfeu, o forte.*

<sup>23</sup> DRYDEN, John(1631-1700) in *Ode in Honour of St. Cecilia's Day*.  
*Now strike the golden lyre again: / A louder yet, and yet a louder strain. / Break his bands of sleep*  
*asunder, / And rouse him, like a rattling peal of thunder. / Hark, hark! the horrid sound*  
<https://www.bartleby.com/40/265.html>

*Porém as três não sabem de uma coisa:  
Para matar Orfeu não basta a Morte.  
Tudo morre que nasce e que viveu  
Só não morre no mundo a voz de Orfeu.*<sup>24</sup>

Vinicius de Moraes materialmente se foi... E como nos versos finais do *Orfeu da Conceição*, a lira do poeta ultrapassou as limitações da morte. No âmago da vida, plasmou seu canto, sempre renascente em compasso eternizado nos alados fluxos dos primórdios da arte a articular seus mistérios na extensão do poético. Arte que seduziu Vinicius, timbrada em seus poemas pela obsessiva procura de uma sonoridade transcendente, conforme testemunha seu poema em prosa, *em busca de*:

*Uma música que seja como o som do vento na cordoalha dos navios, aumentando gradativamente de tom até atingir aquele em que se cria uma reta ascendente para o infinito. Uma música que comece sem começo e termine sem fim. Uma música que seja como o som do vento numa enorme harpa plantada no deserto. Uma música que seja como a nota lancinante deixada no ar por um pássaro que morre. Uma música que seja como o som dos altos ramos das grandes árvores vergastadas pelos temporais. Uma música que seja como o ponto de reunião de muitas vozes em busca de uma harmonia nova. Uma música que seja como o voo de uma gaivota numa aurora de novos sons...*<sup>25</sup>.

Vinicius de Moraes conseguiu a música das esferas na potência das antinomias, no âmago dos contrários no mundo. Gaivota ascendente à reta do infinito, bebeu ele na aurora, na *aurora consurgens*, a energia de seu sempre reviver.

## **Bibliografia**

- BARTHES, Roland et alii. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977
- BRUNEL, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. Paris: Armand Collin, 1974.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (A idade da fábula) História de deuses e heróis*. Trad. de Davis Jardim Junior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. / Tecnoprint S.A., 1965.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBTANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1974, 4 v.
- CUNHA, Helena Parente. *Vinicius de Moraes, o eterno trovador*. In *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, 11:58-61, 1983.
- DUMEZIL, Georges. *Apollon sonore et autres essais*. Vingt-cinq esquisses de mythologie. Paris: Gallimard, 1982.
- DUMEZIL, Georges. *Déesses latines et mythes védiques*. Collection Latomus. Revue d'études latines. Bruxelles (Berchem), 1956. v. XXII.
- DUMEZIL, Georges. *Mythes et épopée*. Paris: Gallimard, 1982. 3v.
- ERNOUT, A. & MEILLET. *Dictionnaire etymologique de la langue latine*. Paris: Livraria C. Klincksiedk, 1951.

---

<sup>24</sup> Orfeu da Conceição : tragédia carioca em três atos. Terceiro Ato – Fala do Coro – in *Poesia completa e prosa : volume único* – 1976, p. 452.

<sup>25</sup> Orfeu da Conceição : tragédia carioca em três atos. A lua de Montevideu – Uma música que seja – in *Poesia completa e prosa : volume único* – 1976, p. 307.

- GRANT, Michel & HAZEL, John. *Dictionnaire de la mythologie*. Trad. Française de Etienne Leyris. Franca: Editions Seghers, 1975.
- GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense S.A., 1982.
- \_\_\_\_\_. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: P.U.F., 1951.
- CUIDE, André. *Considerations sur la mythologie grecque*. Traité des discours en morceaux choisis. Paris: N.R.F., 1935.
- HESÍODO. *A origem dos deuses*. Teogonia. Trad. e estudo de Java Torrano. São Paulo: Massao Ohno – Roswitha Kempf Editores, 1981.
- MARTIN, Roland & METZGER, Henry. *La religião grega*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e Prosa – Volume Único*. (Org. por Afrânio Coutinho com assistência do autor). Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1976.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e Prosa – Volume Único*. (Org. por Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1998.
- PARANHOS, Luiz Tosta. *Orfeu da Conceição – tragédia carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- PLATÃO. *Obras completa*. Madrid, Aguilar, 1981.
- SOUZA, Eudoro de. *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- SOUZA, Eudoro de. (Org. e Trad.) *Filosofia grega*. Brasília: Cadernos da UnB, Ed. Universidade de Brasília, 1978.
- SOUZA, Eudoro de. *Horizonte e complementariedade: ensaio sobre a relação entre mito é metafísica nos primeiros filósofos gregos*. São Paulo: Duas Cidades e Brasília: Universidade de Brasília, 1975.
- HERNANI, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- HERNANI, Jean Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Ana Lia de Almeida Prado e outros. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

## **Le Movimento Armorial et l'affirmation d'une identité artistique périphérique au nord-est du Brésil.**

Cecilia Gomes PIRES\*

**Résumé:** Du point de vue de la géopolitique globale, le Brésil est considéré comme appartenant à la périphérie du système capitaliste. Cependant, en raison de ses dimensions continentales, cette même relation semble s'appliquer à l'ensemble du pays. La région du sud-est, en particulier les États de São Paulo et de Rio de Janeiro, est souvent perçue comme étant le centre culturel, économique et même politique du pays. Même si la capitale du Brésil est Brasília, certaines décisions politiques passent par ces deux États. Diverses réactions pour détourner cette situation ont pris forme tout au long de l'histoire, notamment du point de vue culturel. Tel est le cas du Mouvement armorial créé par l'écrivain Ariano Suassuna à Recife-PE, dans les années 1970, pendant la période de la dictature militaire, dont le principal objectif était de créer une identité musicale savante brésilienne, à partir des sonorités du sertão du Nord-est. Il s'agissait là d'une tentative d'inventer un art total émanant de la périphérie du pays. Dans cet article, nous voulons tout d'abord insister sur certains enjeux théoriques et esthétiques de ce mouvement. Ensuite, nous allons confronter le Mouvement armorial à d'autres expressions artistiques mises en évidence au Brésil durant la même période, comme par exemple la Tropicália qui était, quant à elle, en vogue dans le centre du pays.

**Mots clés:** Nord-est; Périphérie; Musique; Mouvement Armorial; Ariano Suassuna;

**Resumo:** Do ponto de vista da geopolítica global, o Brasil é considerado como pertencente à periferia do sistema capitalista. Contudo, devido às suas dimensões continentais, esta mesma relação parece aplicar-se a todo o país. A região sudeste, especialmente os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, é muitas vezes vista como o centro cultural, econômico e mesmo político do país. Embora a capital do Brasil seja Brasília, algumas decisões políticas são tomadas nestes dois estados. Várias reações a esta situação tomaram forma ao longo da história, especialmente do ponto de vista cultural. É o caso do Movimento Armorial criado pelo escritor Ariano Suassuna em Recife-PE, na década de 1970, durante o período da ditadura militar. O principal objetivo deste movimento era criar uma identidade musical erudita brasileira, baseada nos sons do sertão nordestino. Tratou-se de uma tentativa de inventar uma arte total a partir da periferia do país. Neste artigo, vamos primeiro insistir em algumas questões teóricas e estéticas deste movimento. Em seguida, vamos confrontar o Movimento Armorial com outras expressões artísticas que surgiram no Brasil durante o mesmo período, como a Tropicália, que estava em voga no centro do país.

L'on considère généralement que, du point de vue de la géopolitique globale, le Brésil appartient à la périphérie du système capitaliste. Grosso modo, selon la manière dont est organisé ce système, il existerait un centre englobant les pays développés et une périphérie rassemblant tous les autres. En raison des dimensions continentales du Brésil, cette même relation semble s'appliquer à l'ensemble du pays. En effet, la région du Sud-Est, en particulier les États de São Paulo et de Rio de Janeiro, est souvent perçue comme étant le centre culturel, économique et même politique du Brésil. Même si la capitale est Brasília, un certain nombre de décisions politiques passent par ces deux États. Milton Santos (2001, p.471), un important géographe brésilien, en se basant sur les indicateurs de l'inégalité durant la période actuelle, a proposé, dans les années 1990, une autre régionalisation du Brésil. Dans le cadre de sa recherche d'une conception dynamique de la relation centre-périphérie, cet auteur évoque l'existence d'un décalage entre un centre qui tourne autour de la ville de São Paulo, et diverses régions périphériques, dont celle du nord-est, où sont situés l'État de Pernambuco et la ville de Recife, est la plus emblématique.

---

\*\*\*Doctorante en Histoire Musique et sociétés du Centre de recherche sur les Arts et Langages (CRAL), à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

L'État du Pernambouc a été la capitainerie la plus riche du Brésil pendant la période coloniale, car c'est là que se concentrait la culture de la canne à sucre. D'autre part, cet État était aussi le plus grand et plus riche territoire de production de sucre au monde. Il existe souvent une tendance à présenter Pernambouc, connu, aujourd'hui, pour la fierté de ses habitants et l'ampleur de ses ressources, comme le bastion de la culture brésilienne, étant donné que les manifestations culturelles y sont tellement diverses qu'elles peuvent représenter une grande partie de la culture du pays (Mello, 2008). L'histoire de cet État a été traversée par divers événements majeurs. Il possède, en un certain sens, une tradition politique et culturelle marquée par quelques révoltes et révolutions comme celle de 1817, qui réclamait l'indépendance de l'État et la révolution Praieira de 1848 à teneur libérale (Quintas, 2011). Diverses réactions pour détourner cette situation ont pris forme tout au long de l'histoire, notamment du point de vue culturel. Tel fut le cas du Mouvement armorial créé par l'écrivain Ariano Suassuna à Recife-PE, dans les années 1970, sous la dictature militaire. Ce mouvement était considéré, avant tout, comme une manifestation culturelle régionale dont les adeptes souhaitaient manifester une puissance, ou plutôt une idée puissante, qui aboutirait à une identification universelle.

## I

À l'époque où les mouvements Cinema Novo et Tropicália touchaient l'axe São Paulo - Salvador, un mouvement multiculturel a vu le jour à Pernambuco. Le Mouvement artistique armorial a été créé et dirigé par l'écrivain et dramaturge Ariano Suassuna, au début des années 1970, à Recife-PE. Ariano Suassuna n'était pas tout seul dans cette entreprise, car il a pu compter sur la participation de plusieurs artistes. L'esthétique de ce mouvement est basée sur les éléments de la littérature de cordel, comme par exemple la gravure qui décore la couverture des livrets, la poésie et le chant des violeiros, qui correspondent à son contenu, ainsi qu'à la façon dont il est présenté. Ces éléments constituent la principale source des nouvelles créations artistiques dans l'armorial. Il s'agit peut-être du seul mouvement de l'époque à avoir tenté de créer un langage artistique dans des domaines les plus différents : littérature, musique, peinture, gravure, tapisserie, théâtre, danse, céramique. D'un côté, cette nouvelle expression portait une proposition nouvelle, celle de créer une esthétique susceptible d'être maîtrisée dans toutes les propositions artistiques. De l'autre, elle renvoyait aux idées de l'écrivain brésilien moderniste Mário de Andrade développées dans les années 1920 et reprises par le Mouvement armorial de façon à penser un art national utilisant les éléments caractéristiques, voire populaires, de la région du nord-est. C'est le concept nationaliste qui a été emprunté au départ, mais, une application plus proche des idées de Mario de Andrade est également très présente dans la musique armoriale.

En fin de compte, ce mouvement avait pour objectif de créer une esthétique artistique afin de mettre en évidence une identité culturelle savante d'origine populaire dans le Nord-est brésilien. Dans cette optique, il utilisait comme source principale la culture populaire issue du *sertão*<sup>1</sup>. Selon Suassuna, cette culture était, en quelque sorte, encore considérée comme lointaine et pour cette raison, s'avérait, sans doute, plus authentique que d'autres.

---

<sup>1</sup> C'est-à-dire une identité de la région ayant pour source la culture de la sub-région, le sertão, l'une des subdivisions climatiques du Brésil. Voir Hautes terres d'Euclides da Cunha.

Selon le sociologue Durval Muniz de Albuquerque Júnior, la construction de l'identité et de l'esthétique musicale de la région du nord-est a été mise en évidence pour la première fois grâce au compositeur Luiz Gonzaga, à partir des années 1940. Ce chanteur apparaissait, à l'époque de l'Estado Novo, comme le créateur de la « *música nordestina*<sup>2</sup> » et le représentant national de la culture du nord-est. Grâce à ses chansons, Gonzaga fait découvrir au reste du pays un nord-est populaire. Durval parle des éléments inventés par Luiz Gonzaga qui composaient une représentation, voire même une caricature, de la figure du nordestino, en s'appropriant une tradition qui est apparue au début du XXe siècle et a été consolidée par les représentants du « romance de 30 » s'inspirant des théories du sociologue Gilberto Freyre. Le manque — ou *saudade* — des certaines expériences dans le domaine du milieu rural sont présentés comme le moteur de la création d'une identité des migrants du nord-est, à l'époque où ils partaient s'installer dans le sud du pays dans le but de s'insérer dans le marché du travail. Ainsi, ces migrants, dont la culture était représentée dans les médias au sud du Brésil, se montraient particulièrement fiers d'être des citoyens brésiliens *nordestinos* confrontés aux grandes villes avec leurs valeurs rurales d'origine, telles que la religiosité et l'importance des liens familiaux (Albuquerque Jr., 2012, p. 178).

Cette identité a été reprise et retravaillée, au fil du temps, dans diverses expressions, parmi lesquelles le Mouvement armorial. Les efforts de Suassuna, à partir des années 1970, dans le processus de construction d'une identité musicale de la région, qui n'étaient pas sans rappeler l'entreprise de Gonzaga, semblent avoir créé une connexion entre les idées armoriales et la politique en cours au moment historique durant lequel le Mouvement s'est développé. Pour Suassuna, de même que pour Gonzaga, cette région était aussi associée à l'idée de Nation, comme si de cet endroit symbolique pourrait émaner la rédemption collective du pays. Le sertão est lié à un passé et doit être pensé comme le lieu d'origine d'une brésilianité.

Il est important de noter que le Mouvement armorial comprend diverses manifestations artistiques, mais que, parmi toutes celles-ci, c'est la musique, l'art de Gonzaga lui-même, qui s'est le plus développée et a réussi à obtenir la plus grande répercussion locale et nationale. En ce qui la concerne, il a été envisagé de faire une synthèse entre la musique savante et celle populaire. Dans cet objectif, la musique armoriale utilise des éléments musicaux du folklore du nord-est en tant que matériau principal, ce dernier tirant son origine de la musique populaire dans laquelle se mêlent les cultures noire, indigène et ibérique<sup>3</sup> de cette région du pays.

Ariano Suassuna ne possédait pas de formation musicale, mais il avait désormais des idées bien définies concernant la sonorité imaginaire qu'il voulait mettre en pratique. En premier lieu, l'instrumentation souhaitée pour l'exécution de cette musique devait apporter les éléments les plus représentatifs de la culture populaire, avec la *rabeca*, un genre de violon populaire, fabriqué artisanalement ; la *viola nordestina*, une guitare à douze cordes et le *pifano*, une petite flûte, dans ce cas, traversière de bambou avec six trous et sans clés. Cependant, la mise en pratique de cette musique a été au départ réalisée par un orchestre de chambre : des violons, des violons alto, des violoncelles, une contrebasse et éventuellement un clavecin. Les instruments populaires ont été ajoutés peu

---

<sup>2</sup> Musique du nord-est.

<sup>3</sup> Nous nous basons ici sur la lecture de Sergio Buarque de Holanda sur les trois ethnies qui composent le Brésil. Sérgio Buarque de Holanda, (2011).



à peu dans cette formation orchestrale, car Suassuna jugeait la sonorité de cet orchestre trop européenne (Lima, 2000). Dès le début, Suassuna accompagnait l'orchestre pendant ses représentations pour expliquer ses concepts et également dans le but de promouvoir l'esthétique armoriale et la richesse de la culture populaire dans l'État de Pernambouc, et même dans l'ensemble du Brésil.

Ariano Suassuna associe au Mouvement armorial certaines caractéristiques du Moyen Âge européen, par exemple des fiefs médiévaux et des châteaux où les familles nobles se distinguaient par leurs blasons et armoiries. Le nom attribué à ce Mouvement, à savoir « armorial », suggérerait le désir d'établir un lien, ne serait-ce qu'imaginaire, avec les racines héraldiques d'origine ibérique qui sont arrivées au Brésil. C'est du fait qu'elle explore cette racine ibérique que l'armorial diffère, par exemple du *baião* ou du *frevô*. Suassuna utilisait les éléments de la culture ibérique, car elle représente l'une des racines les plus anciennes du Brésil et que, pour construire cette nouvelle esthétique, il fallait, de son point de vue, mettre en valeur cette tradition.

Nous pouvons ainsi constater qu'il existait une sorte d'anachronisme esthétique et culturel dans le discours de ce mouvement, car au Brésil, il n'y a pas eu de Moyen Âge au sens strict de ce terme. Cette notion émane aussi des idées monarchistes qui figurent dans son principal roman *A Pedra do Reino* (Didier, 2012, et Suassuna, 2015), paru le jour même de l'inauguration du mouvement. Cependant, du fait qu'il était certainement au courant qu'il s'agissait là d'une « invention »<sup>4</sup>, Ariano Suassuna a recours à un passé imaginaire et souligne que le nom « armorial » fait référence à « l'ensemble des emblèmes, des blasons, des drapeaux et des insignes d'un peuple » (Suassuna, 1976). Selon lui, l'héraldique était tout d'abord un art et, de plus, un art aussi populaire que n'importe quel autre. L'héraldique, à l'origine symbole de la noblesse, a commencé à traduire l'image d'un peuple en acquérant une signification populaire. Ce mouvement a été présenté comme un exemple paradigmatique d'une tradition de pensée selon laquelle les cultures populaires constitueraient le fondement de l'identité nationale.

## II

En 1970, Ariano Suassuna, avec les artistes et compositeurs armoriaux, essaie de montrer une nouvelle musique du nord-est, cette fois-ci une musique instrumentale à caractère savant. Cette musique, ayant vu le jour au sein d'un mouvement artistique basé sur la tradition culturelle rurale du nord-est, représentait l'univers particulier de Suassuna qui partageait certains des « principes » de Luiz Gonzaga, mais il la présentait d'une façon beaucoup moins populaire que ce dernier. La musique jouée par Gonzaga était plutôt destinée à la danse en couple. Elle était surtout jouée dans les bals de São Paulo que fréquentaient les migrants, et l'était de la même façon que dans la campagne du nord-est. La formation de base comprenait un accordéon en guise d'instrument principal accompagné d'instruments de percussion, comme le *pandeiro*, la *zabumba* et le triangle. En adoptant un aspect carrément populaire, la musique de Luiz Gonzaga utilise une poésie nostalgique émanant directement des souvenirs d'enfance de ce migrant du nord-est. Ce

---

<sup>4</sup> Nous pouvons ajouter que cette idée de Suassuna s'inscrit dans l'étude d'Eric Hobsbawm à propos de l'invention des traditions. Ce concept est ici compris par des pratiques inventées par un individu ou un collectif visant à imposer des valeurs et des comportements qui impliquent une continuité artificielle par rapport à un passé historique qui se trouve mythifié.

sentiment transmis par les paroles des chansons explique le succès du chanteur, notamment loin de son territoire de naissance.

Cependant, pour créer une musique instrumentale à caractère savant, il fallait chercher d'autres moyens d'identification avec cette même culture régionale. Dans la musique instrumentale, le recours à la parole s'avère impossible. Le lien avec l'aspect régional est tout d'abord établi par l'instrumentation utilisée et la sonorité recherchée. L'usage des instruments traditionnels dans la musique armoriale avait non seulement un objectif sonore, mais aussi visuel. D'un côté, les instruments permettaient de retrouver la sonorité propre à la musique populaire. De l'autre, il existait également l'élément visuel, qui faisait référence aux gravures figurant sur les couvertures des *cordéis* (Images 1, 2 et 3).

L'utilisation d'instruments, tels que la *viola nordestina*, les *rabecas* et les *pifanos*, renvoyait tout à la fois à la sonorité des groupes et à leurs représentations sur scène, c'est-à-dire aux deux aspects propres à cette musique aux références régionales. Au-delà de la représentation instrumentale, Suassuna a cherché le lien avec le régional et le rural par le biais de ses propres concepts esthétiques en ayant recours, par exemple, aux rythmes de la littérature de *cordel*<sup>5</sup>, de la poésie des chanteurs et des *violeiros* du nord-est pour la création musicale.



Image 1 et 2 : gravures de J. Borges



Image 3 : *Quinteto Armorial*, 1974.

<sup>5</sup> cordel - littérature de colportage. Le cordel relate des événements sociaux, faits du quotidien, d'épisodes historiques, de thèmes religieux ou politiques et aussi d'un grand nombre de récits émanant d'une littérature de fiction éloignée de la réalité. Voir Santos et Orecchioni, 1997.

L'une des caractéristiques les plus importantes des œuvres d'Ariano Suassuna est qu'elles rassemblent des éléments de différents courants littéraires tels que le symbolisme, la littérature baroque et la littérature de *cordel*. Suassuna, dans son livre *Almanaque Armorial* (2008, p. 43-63), dans lequel il souligne son lien très étroit avec le *cordel*, place son travail dans l'histoire de la littérature brésilienne, aux côtés d'écrivains tels qu'Euclides da Cunha et Graciliano Ramos, auteurs qui appartiennent à la thématique et à la période de la littérature connue sous le nom de régionalisme, étudiée par l'écrivain et sociologue Gilberto Freyre. Suassuna explique, par ailleurs, que c'est après avoir assisté à une conférence de Freyre, qu'est née son inspiration. C'est à la suite de cet événement qu'il commence à développer l'idée que la culture du nord-est pourrait occuper une position stratégique dans la construction d'une identité nationale. Les concepts de régionalisme employés par Freyre pour penser le nord-est ont fait de Recife une référence culturelle et intellectuelle importante dans l'ensemble du pays. C'est une ville où, depuis lors, les artistes et les intellectuels cherchent toujours à mettre en valeur une culture enracinée dans ce territoire. L'alternative trouvée par l'auteur Suassuna a été celle de devenir un écrivain régionaliste, tout en cherchant à universaliser tout ce qu'il écrivait et à lui conférer un certain sens global, afin de ne pas risquer de se limiter à une compréhension locale. Selon lui, dans ses créations, l'universel ne peut être atteint que par le régional (Suassuna, 2008, p.47). Ariano Suassuna est devenu, au fur et à mesure, une figure importante dans tout le Brésil, non seulement grâce à son travail hautement apprécié, mais également en raison de sa position polémique du point de vue artistique et politique.

Le Mouvement armorial est né en 1970, alors que Suassuna exerçait des activités de gestionnaire en tant que directeur du département d'extension culturelle de l'Université Fédérale du Pernambouc. Peu après, il obtint un poste au conseil municipal de la culture de la ville de Recife, qui lui est apparu comme une opportunité pour travailler dans et avec les institutions publiques qui allaient, par la suite, bénéficier du développement et de la circulation du Mouvement armorial. Pendant les années 1970, les groupes de musique armoriale ont fait plusieurs tournées à travers l'Amérique latine. Cette recherche des racines les plus anciennes de l'expression de la culture populaire était, en un sens, fortement en accord avec la conjoncture politique du moment historique. Il ne faut pas manquer de garder à l'esprit que, depuis 1964, ce pays vivait sous une dictature militaire. Suassuna avait évidemment constaté l'instrumentalisation de la culture populaire par les dispositifs politiques. Il s'aperçut, néanmoins, avec une certaine dose de pragmatisme, que l'utilisation de la culture populaire par le pouvoir pouvait servir à mettre en valeur des idées nationalistes. Dans un mouvement paradoxal, Suassuna reprit à son compte l'idée de nationalisme en en réalisant une interprétation à travers son concept de régionalisme. Il mettait ainsi en valeur non la culture brésilienne dans son ensemble, mais plutôt celle de la région du nord-est. Chez cet écrivain, la périphérie du pays devenait le prisme par le biais duquel on lisait la culture du centre. Suassuna, en fin de compte, présentait un nationalisme qui était travesti en régionalisme ou, pourquoi pas, l'inverse, c'est-à-dire un régionalisme qui se transformait en nationalisme.

### III

Durant cette même époque de Dictature militaire, le mouvement culturel qui s'est distingué au Brésil était surtout la Tropicália. Il s'agissait d'un mouvement populaire lui aussi multi-artistique qui présentait des traces de la contre-culture nord-américaine proche de celle en vogue partout dans le monde. La Tropicália se situait comme un mouvement culturel du centre du Brésil des années 1968-70, car il a été créé par des artistes de Bahia installés à São Paulo. Ces artistes ont fait le choix d'aller de la périphérie vers le centre pour présenter ainsi ses contraintes. Ce n'est pas un hasard si la majorité des événements artistiques liés à ce mouvement ont eu lieu entre São Paulo et Rio de Janeiro, villes considérées comme les capitales culturelles de ce pays.

Afin d'essayer de comprendre certains aspects du parcours du mouvement créé par Suassuna, nous proposons de faire un détour par la Tropicália. Notre fil conducteur pour conduire le dialogue entre la Tropicália et l'Armorial sera le modernisme brésilien des années 1920. Ces deux mouvements ont eu pour référence intellectuelle et artistique des représentants du modernisme de ce pays. D'une part, le tropicalisme s'inspirait des écrits d'Oswald de Andrade, d'autre part, Mário de Andrade est la principale référence des armoriales. Nous pouvons ainsi remarquer que les idées de Mário de Andrade font écho aux valeurs esthétiques de Suassuna. Ce dernier se distingue par son utilisation d'*Ensaio sobre a música brasileira* (Andrade, 1928) en tant que base pour la construction et l'invention de l'esthétique musicale de l'armorial. Dans cet essai, Andrade parle de la construction d'une musique, à ses yeux, véritablement brésilienne. Andrade explique que la musique savante brésilienne dépend des modalités de la construction musicale européenne. À son avis, la musique brésilienne possédait déjà, dans les années 1920, tous les outils pour élaborer sa propre musique sans avoir besoin d'employer des éléments musicaux venus d'Europe. Ce même argument sera soutenu, par la suite, par les compositeurs armoriaux, dont les bases des compositions étaient enracinées dans la culture du Nord-est brésilien. De l'autre côté, le tropicalisme cherchait à mettre à jour la tendance anthropophagique mise en avant par Oswald de Andrade. Ainsi, les tropicalistes se réclamaient de l'héritage du *Manifesto Antropófago* (Andrade, 1999, p.25) qui était, dans les domaines musicaux, encore un front ouvert et, surtout, peu exploré par une musique brésilienne en quête d'un langage en phase avec son époque.

Le Tropicalisme rompt, d'une certaine façon, avec le paradigme *nacional-popular* qui dominait jusque-là la musique populaire brésilienne. Il n'en possède pas moins une forte dimension contestataire et provocatrice qui s'incarne dans les performances des chanteurs. Leurs caractéristiques principales étaient l'excès et ils avaient pour objectif de choquer le public avec leurs performances. Cette rupture a été mise en œuvre à travers une transgression esthétique par rapport à la musique « modérée et décente » (Calado, 1997 et Tinhorão, 1998) de l'époque. Nous pouvons aussi observer que les tropicalistes, tout comme le Mouvement armorial, avaient l'intention de créer une identité brésilienne par le biais de leur musique. Toutefois, à l'inverse du régionalisme des armorialistes, le tropicalisme créait un pont avec la musique urbaine américaine et anglaise, en mettant ainsi en évidence son caractère anthropophagique. Leur musique était le produit d'un mélange des éléments brésiliens avec ceux de la culture pop internationale. D'après les compositeurs armoriaux, ce mélange débouchait sur une brésilianité caricaturale, une façon, d'après Suassuna, de faire de la musique « à la Carmem Miranda » (Costa, 2011). Cette critique concerne notamment le côté performatif inhérent à la Tropicália, car, selon lui, chez les tropicalistes cet aspect était mis en évidence au détriment de la musique. De l'autre côté, il est aussi vrai que l'armorial était loin d'être un mouvement qui proposait un art d'avant-garde ou une ouverture à d'autres cultures. Sa proposition demeurait dans

le cadre d'une création plus formelle et limitée à des recherches sur le passé musical et artistique brésilien. C'est ainsi que, par rapport aux tropicalistes, l'armorial était, à son tour, identifié comme un mouvement rétrograde, notamment à cause du mot armorial qui renvoyait à un passé archaïque et imaginaire.

#### IV

Les recherches d'Ariano Suassuna étaient associées à l'invention d'une certaine identité qui découlait de la culture populaire, en tant qu'élément appartenant au nationalisme brésilien. Chez lui, ce nationalisme se transformait en un régionalisme du fait de l'accent mis sur la région nord-est en tant que source primaire de l'invention artistique. La Musique armoriale a joué un rôle important en tant que représentante d'une résistance paradoxale de la culture populaire du nord-est du Brésil, qui était, généralement, oubliée tout à la fois au niveau national et dans sa propre région.

En fin de compte, le Mouvement armorial originaire de l'État du Pernambouc vise à mettre en évidence les caractéristiques de toute une région dans l'ensemble du pays continental. L'enjeu réside dans la façon de lui montrer, dans cette résistance et cette façon archaïque de proposer quelque chose de nouveau. C'est en ce sens que le chercheur Amilcar Bezerra (2005) suggère que la valeur traditionnelle, les fondements du Mouvement armorial, sont construits par le biais d'une image de l'anti-moderne où prévaut le stéréotype construit d'une région dépendante et inférieure par rapport au reste du pays. C'est la perception du Nord-est comme d'une région précaire qui a fait perdurer la pensée armoriale, qui grâce à la forte influence d'Ariano Suassuna dans l'État de Pernambouc, a eu une certaine influence sur la création culturelle de cet État brésilien périphérique.

#### RÉFÉRENCES

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5a ed. São Paulo : Cortez Editora, 2012.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In *Antropofagia hoje?*. Nuevo Texto Critico, Stanford University, Año XII Enero/Diciembre 1999, 23/24.
- BEZERRA, Amilcar Almeida. Estrela Armorial: a presença de Ariano Suassuna na mídia nacional, *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 à 9 septembre 2005*
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 1a ed. São Paulo, SP, Brasil: Editora 34, 1997.
- COSTA, Luís Adriano Mendes. Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais. Campina Grande: EDUEPB, 2011.
- DIDIER, Maria Thereza. *Miragens peregrinas: sertão e nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna*. São Paulo : EDUSP, 2012.
- HOBBSBAWM, Eric John. *L'invention de la tradition*. Paris: Ed. Amsterdam, 2012.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Racines du Brésil*. Paris : Gallimard, 2011.
- LIMA, Ana Paula Campos. *O Movimento Armorial e suas fases*. dossier de recherche, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2000.

- MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: o imaginário da restauração pernambucana*. São Paulo : Palameda, 2008.
- QUINTAS, Amaro. *Amaro Quintas, o historiador da liberdade*. Recife: CEPE, 2011.
- SANTOS, Idelette Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2a. ed. rev. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.
- SANTOS, Idelette Fonseca dos ; ORECCHIONI, Jean. *La littérature de cordel au Brésil : mémoire des voix, grenier d'histoires*. Paris : Editions L'Harmattan, 1997. (Collection Recherches et documents. Amériques latines).
- SANTOS, Milton ; SILVEIRA, Maria Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- SUASSUNA, Ariano. Romance d' A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. Rio de Janeiro : J. Olympio, 2005.
- SUASSUNA, Ariano (Org.). *Les Imaginaires*. Paris : Union générale d'éditions, 1976. (10/18 ; 1063).
- SUASSUNA, Ariano ; NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Almanaque armorial*. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 1 ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.