



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editorka

Ensaio de Orquestra e O Maestro:

comentário introdutório

Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

Como citar: MARQUES, U. R. de A. Ensaio de Orquestra e O Maestro: comentário introdutório. *In:* VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia**: a sétima arte em devaneio. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 261-280. DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p261-280>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

ENSAIO DE ORQUESTRA E O MAESTRO: COMENTÁRIO INTRODUTÓRIO¹

Ubirajara Rancan de Azevedo MARQUES²

INTRODUÇÃO

Prova d'orquestra,³ de 1978, é obra de Federico Fellini, com duração de pouco mais de 70 minutos. *Dyrygent*,⁴ de 1979,⁵ é obra de Andrzej Wajda, com duração de pouco mais de 90 minutos. No caso de *Ensaio de Orquestra*, os personagens não têm identificação nominal própria; como de fato ocorre nas orquestras, eles são, ali, identificados com os instrumentos

¹ Parte do texto a seguir foi publicada em Alves e Rancan (2021, p. 98-118).

² Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual Paulista – UNESP / SP / Marília. E-mail: ubirajara.rancan@gmail.com.

³ *Ensaio de Orquestra* não é a única, nem a primeira obra de Fellini para a TV, tendo sido precedida em tal sentido por *I clowns*; cf. “*Prova d'orquestra*”.

⁴ Essa obra de Wajda parece não estar ora comercialmente disponível no Brasil, quer em “DVD”, quer em “Blu-ray”; pior: não está mais acessível versão dela, legendada em português, existente até pelo menos 20 de agosto de 2020 na plataforma *You Tube*. Agradeço ao caro colega Prof. Dr. Giovanni Alves a disponibilização da cópia acima indicada.

⁵ Nos créditos do filme, encontra-se a referência: “*FILM POLSKI MCMLXXIX*” [“FILME POLONÊS MCMLXXIX”]; já em várias páginas na *Internet*—inclusive na página dita “oficial” de Andrzej Wajda [http://www.wajda.pl/en/filmy.html] –, o filme é datado de 1980. Ao que parece, 1979 será o “ano de produção” de *O Maestro*, ao passo que 1980 – a partir de “24.3.1980”, data da pré-estreia dele –, o ano no qual ele passou a ser exibido; cf. *Dyrygent*. Disponível em: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=12514> Acesso em: 11 mar. 2021.

que tocam [por exemplo: harpa, piano, fagote], ou com a função que têm [*direttore* / regente; *primo violino* / primeiro violino]. Embora assim—e ao contrário do que poderia parecer —, alguns dos personagens do filme, inda que porventura não todos, são vividos por atrizes e atores profissionais, mesmo que não conhecidos do grande público; entre eles: Balduin Baas [o regente], Clara Colosimo [a harpista], Elizabeth Labi [a pianista], Ronaldo Bonacchi [o fagotista].⁶ No caso de *O Maestro*, para além de John Gielgud, saudoso grande ator inglês que nele interpreta “John / Jan Lasocki”, personagem-título da película, merece destaque a grande atriz polonesa Krystyna Janda, que no filme é a personagem “Marta”, bem como Andrzej Seweryn, que nele é o também regente “Adam Pietrzyk”.

A partir de uma alegoria musical que toma a orquestra como um microcosmo privilegiado de representação da ordem político-social (LE PAVEC, Jean-Pierre. “*Cinéma*”, Paris, 1980 *apud* “*Dyrygent [The Orchestra Conductor]*”),⁷ tanto a obra de Fellini, quanto a de Wajda constroem narrativas e dramatizam situações sobre estrutura e relação de poder. Na verdade, pareceria mesmo demasiado pouco consistente—seja para com os contextos históricos italiano (FUMAGALLI, 1981)⁸ e polonês de então, seja para com as próprias estruturas e desenvolvimentos de ambos os filmes—que um e outro não estivessem premeditadamente a fazer tal coisa.

⁶ Tal, com efeito, o elenco identificado pela própria “*Rai Movie*”, por cuja iniciativa foi produzido *Ensaio de Orquestra*. Embora assim, diferentes *websites* identificam vários outros atores que atuaram no filme; cf. “*Prova d’orchestra*”. Disponível em: <https://www.rai.it/raimovie/news/2020/07/Prova-dorchestra-6bc62eb3-719a-4f33-914a-426e57fae896.html> Acesso em: 25 mar. 2021.

⁷ Disponível em: <http://www.wajda.pl/en/filmy/film23.html>. Acesso em: 11 mar. 2021: “*Since his film debut Wajda has filmed conflicts between the older and the younger generations. In his early days, he sided with the young. Now, he tends to take the side of maturity. [...] In The Orchestra Conductor it is obviously premeditated. This new point of view is emphasised by the fact that John Gielgud not only looks old, but also is known for his advanced age. Although his hero is nearing the grave, both the young female violinist and other members of the orchestra are fascinated by him. [...] Like Fellini in The Orchestra Rehearsal, Wajda is not interested in the activity in which the conductor and the orchestra are directly involved: he is not concerned with their music and its quality. The director himself confessed at some point that he didn’t pay much attention to the music, which is not his speciality anyway. What really attracted him about the orchestra was its quality of a social organism in miniature, ideally suited to convey all sorts of metaphors pertaining to society, its organisation, and interpersonal relations in general. It is Poland that he has portrayed in the guise of the orchestra*”.

⁸ Disponível em: <http://www.filmselezione.ch/scheda.cfm?tipo=reg&ciniz=WAJDA%20ANDRZEJ&start=4&id=60> Acesso em: 23 fev. 2021: “*Wajda e Fellini sono assai dissimili. Il secondo deforma la realtà, il primo ne subisce costantemente le tentazioni. Così PROVA D’ORCHESTRA e questo DIRETTORE D’ORCHESTRA seguono strade dissimili. Ma hanno qualcosa in comune: per Wajda, come per Fellini, l’orchestra rappresenta la società. E i rapporti che legano i musicisti tra di loro e con il loro direttore, sono i rapporti che concernono i cittadini, ed loro contatti con il Potere. Con ancora una diversità: a Fellini interessa molto di più l’orchestra che non il direttore*”. [...]

Parecendo avaliar o regente em geral como intrinsecamente despótico, Fellini toma o *palcoscenico musicale* como instância de “*prova*”; ou seja: lugar e momento de experimentação, investigação, tentativa (DIZIONARIO ETIMOLOGICO ONLINE, c2006),⁹ e, pois, de oportunidade artística para uma imagem concentrada da [desordenada] ordem político-social então vigente na Itália, a partir de voltas e reviravoltas entre opressores e oprimidos. Partindo também de palco e ensaio como lugar e momento privilegiados de representação dessa mesma ordem, Wajda, porém, ao contrário de Fellini, parece avaliar o regente em geral como não necessariamente ditador, expondo, ao lado do comportamento autoritário de um, o comportamento autoritativo de outro.

A partir do mote—em grande medida comum a ambos—que um e outro filme dispõem-se a glosar, *Prova d’orchestra* e *Dyrygent*, ecoando-as [de caso pensado ou não], ajustam-se com leituras intelectuais conhecidas desde pelo menos os anos 50 e 60, ou com imagens empregadas nesse mesmo âmbito, já nos anos 30 do século XX.

No “§ 13” do “*Quaderno*” “15” dos *Quaderni del carcere*,¹⁰ por exemplo, Antonio Gramsci lançava mão da seguinte analogia orquestral:

Uma consciência coletiva—ou seja: um organismo vivo—só se forma depois que a multiplicidade foi unificada pelo atrito dos indivíduos; nem se pode dizer que o “silêncio” não seja multiplicidade. Uma orquestra que ensaia, cada instrumento por si próprio, dá a impressão da mais horrível cacofonia; não obstante, estes ensaios são a condição para que a orquestra viva como um só “instrumento”. (GRAMSCI PROJECT DIGITAL LIBRARY, c2021).

Já em 1960, em *Massa e Poder* (CANETTI, 2013, p. 395-397), Elias Canetti afirmava: “Inexiste expressão mais manifesta do poder do que a atividade do maestro. [...] Alguém que nada soubesse a seu respeito poderia deduzir uma a uma as características do poder a partir

⁹ Disponível em: <https://www.etimo.it/?cmd=id&cid=13794&cmd=70a44b24f140e1e1e602f83c45f56f6a>. Acesso em: 15 fev. 2021.

¹⁰ Como se poderá verificar pela referência contida na próxima nota, outras passagens dos mesmos *Quaderni* contêm analogias musicais a partir da “*orchestra*” e do “*direttore d’orchestra*”.

da contemplação atenta do regente” (CANETTI, 2013, p. 395). Em meio a um conjunto de lições ministradas durante o semestre de inverno de 1961-1962, Theodor Adorno considerava a figura do regente em: “Regente e orquestra. Aspectos sociopsicológicos” (ADORNO, 2009, p. 217-238; especialmente p. 217-229):

As ponderações sobre o regente, a orquestra e a relação entre os dois justificam-se, não apenas em função da relevância social de seu papel na vida musical, mas, sobretudo, porque elas formam em si algo semelhante a um microcosmo no qual as tensões da sociedade ressurgem e deixam-se estudar concretamente. (ADORNO, 2009, p. 217).

Para o caso de *Ensaio...*, quando da rebelião de vários músicos da orquestra e das propostas subsequentes de o *direttore* ser substituído por um metrônomo, ou de dele se prescindir por completo, sem que seu lugar seja ocupado por um substituto mecânico, vale recordar um exemplo de contraposição ao hierarquismo presente na atividade do maestro, incompatível com os cânones da nova ordem revolucionária ali então estabelecida: na União Soviética, entre 1922 e 1933, teve lugar o experimento regular de uma orquestra sinfônica sem regente.¹¹ O grupo tornou-se conhecido pelo acrônimo: “*PERSIMFANS*”, que, na transposição para o português da expressão original russa que leva a ele, significa: “Primeiro conjunto sinfônico sem regente”.¹² Em 2008, algo similar foi recriado na Rússia, embora, parece, não mais a partir dos ideais político-revolucionários da Revolução de 1917, mas por requisitos de ordem artístico-musical.¹³

¹¹ Embora, tecnicamente, não seja um caso de falta absoluta de regência, em 2017, um robô conduziu a *Orchestra Sinfonica di Lucca* e o solista Andrea Bocelli; cf. “*ABB’s robot YuMi takes center stage in Pisa, conducts Andrea Bocelli and Lucca Symphony Orchestra*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fohc1Qg-rQU> Acesso em: 24 fev. 2021. Em 2020, nova experiência do gênero teve lugar em concerto nos Emirados Árabes Unidos; cf. “*This Robot Conductor Leads Human Orchestra*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5JU0R4Zd2To> Acesso: 24 fev. 2021.

¹² Disponível em: <http://www.trivia-library.com/b/history-of-the-greatest-conductorless-orchestra.htm> Acesso em: 20 fev. 2021.

¹³ Cf. “*PERSIMFANS*”. Disponível em: <https://persimfans.com/about/persimfans/> Acesso em: 27 fev. 2021. No registro seguinte, pode-se acompanhar o quarto e último movimento da 9ª. Sinfonia de Beethoven por essa orquestra fundada há 13 anos: “*Beethoven 9th by Persimfans (Finale)*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nSzPXAUkwLM> Acesso: 27 fev. 2021.

Afora tais referências, haveria também que lembrar um fato da crônica musical então contemporânea a Fellini e a Wajda: a progressiva notoriedade do regente principal vitalício [desde 1955] da Filarmônica de Berlim, orquestra à frente da qual ele permaneceria por longos 35 anos: Herbert von Karajan. Embora na época [e antes] houvesse outros regentes de destaque à frente de grandes orquestras, nenhum era tão iconizado naqueles tempos quanto Karajan.¹⁴

Não se tratando de ora comentar as reflexões de Gramsci, nem as de Canetti, tampouco as de Adorno, sequer o experimento musical soviético acima recordado, ou o possível impacto da imagem de Karajan sobre Fellini e Wajda, tais referências têm por objetivo dimensionar o alcance político-ideológico da alegoria de que se valem *Ensaio de Orquestra* e *O Maestro*, procedimento que, por sua vez, não tem a intenção de subrepticamente afirmar que os diretores de ambas essas películas terão se servido de tais elementos—deste ou daquele; de um ou de todos—para a concepção de seus próprios filmes, algo em si mesmo porventura desnecessário, já pelo fato de que a componente político-ideológica da figura do regente será, por assim dizer [e como apontado por Canetti e por Adorno], mais ou menos intuitiva.

ENSAIO DE ORQUESTRA

No filme de Fellini, a orquestra é a verdadeira protagonista. Não assim pelo simples fato de estar à frente da grande maioria das cenas, mas por ela representar o elemento em torno do qual a trama inteira se desenvolve. Com efeito, desde a longa parte [metade de toda a obra, aproximadamente] das entrevistas, na qual se mostram as dissensões entre instrumentistas e naipes, até o clímax da revolta própria, desunificada e acéfala, ao qual se segue um curto desfecho reincidente, a orquestra é sempre tutelada, quer pela burocracia sindicalista, quer pelo poder técnico constituído, face aos quais sua própria incompetência, reflexiva e gerencial, não lhe permite auto-organizar-se.

¹⁴ Cf. VALENTE, Augusto. Karajan vive!. DW Brasil. 02 abr. 2008. Cultura. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/karajan-os-100-anos-de-um-regente-controverso/a-3218110> Acesso em: 27 fev. 2021.

Quais os personagens de *Ensaio de Orquestra*? Pela ordem de sua aparição em cena: o copista; a televisão [representada pelo entrevistador, cuja voz é do próprio Fellini, por sinal;¹⁵ os músicos da orquestra [nenhum deles em particular] e o regente, havendo ainda o “chefe da orquestra” [“*capo orchestra*”] e o dirigente sindical.

“Copista” e “televisão”, embora ambos componham a cena—aquele de forma visível; esta, ocultamente—, a atuação destes dois personagens será preferencialmente alusiva. Inda que um e outro estejam no tempo presente, o copista torna-se emblema de um passado faustoso, ao passo que a “TV” representará—naqueles anos de crise, também para o cinema—¹⁶ a possibilidade de um futuro danoso para a sétima arte. No caso do copista, trata-se de alusão metafórica, que, enaltecendo positivamente a autoridade fisicamente agressiva de um regente do passado,¹⁷ recorda uma outra estrutura político-social, também, depois, saudosamente enaltecida pelo maestro de agora. Com isso, talvez se possa desenhar a seguinte configuração: em meio a um presente político-social convulsivo [a realidade daquele momento, na Itália e em boa parte do mundo], a lembrança de um passado faustoso, mas velho – prestes a aposentar-se –, e a perspectiva de um futuro incerto, sem rosto e artisticamente ameaçador.

Se assim, o desenrolar da trama, emoldurada pelas figuras do copista-“passado” e da televisão -“futuro”, centra-se na convivência-“presente”, alegoricamente representada pela sociabilidade em crise de músicos

¹⁵ “*PROVA d’orchestra*”. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Prova_%27orchestra. Acesso: 21 fev. 2021.

¹⁶ Cf. PUBBLICATO il dodicesimo volume della “Storia del cinema italiano” dedicato al cinema degli anni “70”. **Centro Sperimentale di Cinematografia**, Roma. Disponível em: <https://www.fondazionecsc.it/publicato-il-dodicesimo-volume-della-storia-del-cinema-italiano-dedicato-al-cinema-degli-anni-70/>. Acesso em: 29 jan. 2021.

¹⁷ Tratar-se-á aí de licença fílmica de Fellini, uma hipótese bem a seu gosto, que, porém, pode erradamente levar o espectador incauto a tomá-la como exata referência histórico-biográfica a Arturo Toscanini, cuja imagem é mostrada mais adiante. A propósito de Toscanini, cf. SNORIGUZZI, Francesco. Arturo Toscanini: Primo divo della direzione d’orchestra. **L’indro**, Italia, 24 mar. 2017. Cultura & Società. Disponível em: <https://www.lindro.it/arturo-toscanini-primodivo-della-direzione-dorchestra/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

reunidos num em princípio banal ensaio de orquestra.¹⁸ Ou seja: diante da glória perdida, face a um futuro sem projeção, o presente oscila entre nostalgia lamentosa e embate cego.

Salvo engano, o filme admitirá as seguintes divisões e desenvolvimentos:

1. Um rápido introito, com “copista” e “TV” representando respectivamente “passado” e “futuro”. Nesse introito, ouve-se, na apresentação de créditos, uma cacofonia urbana, típica das grandes cidades, provável alusão à cacofonia político-social do momento;

2. Uma primeira parte, com a apresentação dos músicos que formam o “presente”, tempo do desenrolar da trama, apresentação na qual não faltam imagens e considerações saudosistas, e na qual se vai entrelaçando o tecido da discórdia. Até aqui, tem-se aproximadamente metade do filme;

3. Uma segunda parte, com o início propriamente dito do ensaio, na qual, ao contrário do que normalmente se esperaria, não se vê um regente dirigindo-se a músicos e a falar-lhes de uma obra e da interpretação da mesma [a obra a ser então ensaiada], mas um funcionário e um dirigente sindical que se reportam diretamente a funcionários sindicalizados. Diante dessa imposição burocrático-administrativo-sindical, os músicos reagem em total conformidade para com ela, posicionando-se a respeito da correção ou incorreção trabalhista de a TV realizar entrevistas com eles, sem nenhum pagamento adicional por isso;

4. Separada em duas seções, uma terceira parte do filme, decidida pelo “chefe da orquestra” — decisão que sucede a um absurdo mal-entendido entre regente e dirigente sindical—, leva ao intervalo do ensaio, que, exibindo a simplicidade [e mesmo a simploriedade] musical e intelectual da grande maioria dos músicos da orquestra, mostra igualmente apatia, comodismo, revolucionarismo inconsequente de diferentes grupos dela. Longe de retratar uma pausa de descanso, essa etapa do filme enfatiza os diferentes tipos sociais já antes caracterizados, bem como suas respectivas

¹⁸ Vale lembrar algumas licenças de Fellini no que se refere à orquestra, já assim quanto à disposição dos músicos, não exatamente canônica. Entre os instrumentos de corda, notar-se-á a ausência da viola, estando presentes somente o violino, o violoncelo e o contrabaixo [este último em número exagerado para o tamanho do grupo, com nenhum contrabaixista, a propósito, sendo entrevistado]. Relativamente a todo o conjunto, exagerado também o número de trompas.

índoles político-ideológicas. Na segunda seção dessa terceira parte de *Ensaio...*, a nova fala do copista é em determinado momento acompanhada, ao fundo e à esquerda, pelo retrato de Arturo Toscanini, materialização da referência saudosista ao passado, à imagem do líder de outrora, cuja rigidez [problematicamente hiperbolizada por Fellini]¹⁹ é enaltecida pelo copista, pelo regente, por alguns músicos;²⁰

5. Uma quarta parte, com a convulsão que se instala, na qual alguns músicos preferem o caminho da autogestão, ao passo que outros, a mera substituição do marcador-de-compasso humano, tão livre quanto imprevisível, pelo marcador-de-compasso mecânico, não livre, mas previsível e controlável. Essa última opção implicará uma escolha anterior, sub-reptícia, pelo mecânico em lugar do livre, assinalando com isso não só um distanciamento do que seria um processo de autogestão, mas apontando para uma radicalização da figura do controlador externo, agora representado pela máxima inflexibilidade de um metrônomo programável. Os que não querem o sistema autogestionário optam por controlar o controlador externo. Sem consenso a respeito, a discórdia termina em tumulto e anomia;

6. Uma quinta e última parte, com a reinstauração da antiga ordem. Após o colapso parcial da estrutura ambiente pelo impacto da bola de demolição contra ela—impacto algumas vezes prenunciado, quase sempre em momentos de efetivo desacordo “social” —, o regente, face ao estupor dos músicos, oferece-lhes o auxílio de sua liderança inicialmente gentil, outra vez convertida, a seguir, em despótico comando. Nas cenas derradeiras, mais incisivamente *ditatoriais*, já não se veem mais o “chefe da orquestra”, nem o dirigente sindical, cujas figuras tornaram-se perfeitamente supérfluas diante do líder que tudo controla. As frases ditas em alemão pelo regente ao final da história poderão ser uma alusão político-musical a

¹⁹ Cf. LA DIGNITÀ di Toscanini contro la violenza fascista. **Mediazione Dialogo Relazione**, Torino, 14 magg. 2019. Corsi e Ricorsi. Disponível em: <http://www.me-dia-re.it/la-dignita-di-toscanini-contro-la-violenza-fascista/> Acesso em: 29 jan. 2021.

²⁰ Notar-se-á também que o biotipo do “chefe da orquestra” — biotipo, dir-se-á, caracteristicamente felliniano—, sobretudo quando ele levanta-se para anunciar o intervalo antecipado, aludirá a alguns dos caubóis vividos no cinema por John Wayne. Pense-se em especial no decadente—mas ainda ativo—Rooster Cogburn, de “Justiceiro Implacável” [“*Rooster Cogburn*”; direção de Stuart Millar], filme de 1975, exibido na Itália como “*Torna El Grinta*”.

Karajan, ou, no limite, uma alusão retórico-política a Hitler, não, decerto, em forma de clamor pela revivescência de uma liderança de tipo nazista,²¹ mas à lembrança do perigo a que a ruptura social está sempre sujeita. Dito de outro modo: a inviabilidade de um compromisso político maior entre diferentes tendências ideológicas conflitantes pode—outra vez—resultar no desenvolvimento de condições que favoreçam a emergência [ou re-emergência] de uma liderança extremista.

Tal me parece ser o argumento de *Ensaio de Orquestra*. As últimas palavras do regente, em italiano, remetendo a uma típica expressão musical — “*da capo!*” [“do início!”] —, expressão já antes utilizada por ele, levam agora à suspeita de que tudo possa repetir-se, o que conduziria a um renovado sentimento de desesperança.

O MAESTRO

A respeito de *O Maestro* como um todo, também de sua relação com a Polônia e com Karol Wojtyła, assim se pronunciou o próprio Wajda:

Frustrados como estávamos todos naquela época na Polónia, não sabendo o que fazer, sentíamos no ar um tipo de expectativa por um milagre a ocorrer; talvez um anseio por algum tipo de modelo, especialmente se vindo do Ocidente. Ele seria personificado por um maestro mundialmente famoso, conduzindo um concerto de aniversário na pequena cidade polonesa onde ele havia nascido. Consequentemente, a história tinha de ter lugar numa cidade provinciana, com seus dignitários locais intrusivos e implacáveis.

²¹ Cf. GRAZZINI, Giovanni; FELLINI, Federico. *Intervista sul cinema*. **Giulianocinema**, 2004. Disponível em: <http://giulianocinema.blogspot.com.br/2010/07/prova-dorchestra-iii.html>. Acesso em: 21 fev. 2021.: “Se dovessi tentare di ricavare un senso da alcune reazioni del pubblico che mi hanno raggiunto o che mi sono state riferite, davvero non saprei più nemmeno io da che parte cominciare per definire il mio film (smarrimento forse salutare, soprattutto come esempio da seguire). Come conciliare infatti la commozione di coloro che a fine film commentavano rammaricati: ‘Che peccato che il film non finisca quando gli orchestrali riprendono a suonare tutti insieme! Ma perché quello si mette improvvisamente a parlare in tedesco? Che c’entra? Che significa?’; con il guizzo demenziale di quel pazzo (perché mi sembra che si debba essere irrimediabilmente pazzi per intendere il film così) che nel guardaroba di un ristorante, mentre stavo infilandomi il cappotto, mi ha susurrato con bieca soddisfazione: ‘Ho visto il film. Sono con lei. Qui ci vuole lo zio Adolfo!’? Domando costernato: ma è mai possibile che il film si presti a un equivoco così mostruoso? O meglio, che cosa può voler dire, che cosa può testimoniare o rivelare una tale aberrante reazione? Che nel mondo di oggi, sotto il crollo delle sue strutture organizzate, nella cancellazione di tutti i suoi valori e punti di riferimento, ciascuno reagisce alla confusione, al malessere, al male che ci circonda, generalizzando una propria personale patologia e proiettando quindi su quanto ci sta attorno, sia esso un film o un evento, le proprie paure e i propri desideri?”

Todas as espécies de líderes partidários, criaturas indignas, típicas dos chamados “filmes de inquietação moral”, encontraram seu caminho para a tela. Andrzej Kijowski fez duas importantes alterações no roteiro [do filme]: ele idealizou o inspirador, embora um tanto absurdo, personagem principal – o maestro sagrado, absolutamente dedicado à sua arte e tendo garantida a admiração de seus companheiros. Além disso, Kijowski acrescentou a história do jovem casal cujos problemas conjugais começam quando o marido, ele mesmo um regente, torna-se enciumado face à admiração que sua esposa violinista sente pelo maestro. Depois de Karol Wojtyła ter-se tornado Papa, o ritmo dos acontecimentos acelerou-se repentinamente na Polônia. O “Visitante do Ocidente” não precisava mais ser um monstro. Esperávamos que tal personagem fosse nosso patrono e guia. O sonho já estava lá, mas a probabilidade de uma visita de João Paulo II à Polónia parecia irreal. Rapidamente, o roteiro saiu do controle e o filme começou a evoluir à sua maneira.²² (WAJDA, 2010).

Antes da referência a “um maestro mundialmente famoso”, que personificaria um “modelo” ocidental, as palavras de Wajda não permitem com clareza saber se a frustração e a inércia de que ele fala constituem uma alusão ao móbil do roteiro final, ou se formam parte dele. Ambas as possibilidades sendo completamente plausíveis, além de não excludentes— quer do ponto de vista da estrutura dessa narrativa, quer, sobretudo, do ponto de vista do contexto histórico polonês de então—, parece-me que uma e outra devam ser conjuntamente aceitas; ou seja: frustração e inércia apontadas por Wajda serão um dado da sociedade polonesa na época de

²² WAJDA, Andrzej. **Dyrygent [The Orchestra Conductor]**. c2010a. Disponível em: <http://www.wajda.pl/en/filmy/film23.html>. Acesso em: 11 mar. 2021: “Frustrated as we all were at that time in Poland, not knowing what to do, we felt in the air a kind of expectation for a miracle to happen; perhaps a longing for some kind of model, especially if it came from the West. It was to be personified by a world-famous conductor, leading an anniversary concert in the small Polish town where he had been born. Accordingly, the story had to take place in a provincial town, with its obtrusive and ruthless local dignitaries. All sorts of party leaders, unworthy creatures typical of the so-called “films of moral unrest”, found their way onto the screen. Andrzej Kijowski made two important alterations to his script. He devised the awe-inspiring, if slightly absurd, main character - the hallowed maestro, absolutely dedicated to his art and taking the admiration of his companions for granted. Also, Kijowski added the story of the young couple whose marital troubles begin when the husband, a conductor himself, becomes jealous of the admiration which his violinist wife feels for the maestro. After Karol Wojtyła became Pope, the pace of events suddenly accelerated in Poland. The “Visitor-from-the-West” did no longer have to be a monster. We expected such a personage to be our patron and guide. The dream was already there, but the likelihood of a visit by John Paul II to Poland seemed unrealistic. Very quickly the script got out of control and the film began to evolve in its own way”.

produção do filme, e, por isso mesmo, parte do roteiro de *O Maestro*. Se assim, a “expectativa por um milagre a ocorrer”, o “anseio por algum tipo de modelo, especialmente se vindo do Ocidente”, uma e outro explicariam a “admiração” dos músicos da orquestra pelo “inspirador, embora um tanto absurdo, personagem principal – o maestro sagrado, absolutamente dedicado à sua arte”, que, fosse outro o momento, poderia não carrear essa mesma “admiração”.

Segundo Wajda, o roteirista Andrzej Kijowski “fez duas importantes alterações” no—supõe-se—roteiro original: além da inserção do próprio personagem Lasocki, “a história do jovem casal cujos problemas conjugais começam quando o marido, ele mesmo um regente, torna-se enciumado face à admiração que sua esposa violinista sente pelo maestro”. Tais alterações não serão tão só “importantes”, mas verdadeiramente substanciais, não se concebendo que o roteiro original, qualquer que tenha sido ele, mas sem tais personagens e as histórias que os entrelaçam, pudesse ainda referir-se ao *mesmo* filme.

Com relação à caracterização do personagem principal da trama, que, ao ver de Wajda, será “um tanto absurdo”, ela poderá estar apoiada na sacralidade com que, segundo o próprio diretor do filme, ele é considerado, bem como no fato de Lasocki ser “absolutamente dedicado à sua arte”. Com isso, a “expectativa por um milagre a ocorrer” será negativamente considerada por Wajda, não como “expectativa”, mas como espera por um “milagre”, pela como que intercessão da Providência. Contudo, a sacralidade em pauta não será uma característica autêntica do personagem, só lhe podendo ser, em verdade, indiretamente imputada, tendo-o em verdade sido, e justo pela orquestra, ansiosa “por algum tipo de modelo”, que nele, enfim, encontra. Tampouco uma alienação relativa ao contexto histórico imediato, decorrente de visão esteticista da arte, poderia ser corretamente atribuída a Lasocki, quem, a propósito, nega-se a dirigir a orquestra provincial *reforçada* com músicos vindos de Varsóvia. Ou seja: ao perceber que a orquestra é outra, não lhe importa a possibilidade de um som esteticamente superior, mas o fato de os músicos com os quais trabalhara terem sido autoritariamente preteridos. Assim, nem sacralidade,

nem alienação parecem ser autênticos atributos do personagem, embora sejam componentes da imagem típica do regente de orquestra em geral.

As palavras seguintes de Wajda, de “Depois de que Karol Wojtyła tornou-se Papa [...]”, até: “a probabilidade de uma visita de João Paulo II à Polônia parecia irreal [...]”—serão o testemunho confirmatório de uma impressão bastante natural entre pelo menos muitos espectadores de *O Maestro*; ou seja: a de que, nalguma medida, o personagem de Jan Lasocki remete ao então Sumo Pontífice, o “Papa polonês”. O “modelo” ansiado, “vindo do Ocidente”, o “Visitante do Ocidente”, aquele de quem se esperava fosse “patrono e guia”, eis o maestro, o dirigente, o condutor, tal como, depois, em larga medida, será efetivamente o Papa Wojtyła. Mas a personificação do “modelo” pelo qual se ansiava não é um líder *ocidental*, mas um que, oriundo de para onde foi, dali tendo partido, dali ausente havia 50 anos, é, a rigor, inda assim, somente “vindo do Ocidente”, não dele originário. Sem poder ser uma remissão metafórica, quase documental a Karol Wojtyła em sua terra [a primeira viagem de João Paulo II à Polônia, transcorrida entre 2 e 10 de junho de 1979,²³ não deverá ter ocorrido ao menos até o desenvolvimento de boa parte das filmagens de *O Maestro*], Jan Lasocki será, retrospectivamente, como que uma alusão *avant la lettre* à presença do “Papa polonês” em sua própria pátria.

Em meio a afirmações importantes sobre o contexto polonês de então, essa apresentação de Wajda a seu próprio filme²⁴ parece conduzir a um mascaramento do interesse e da grandeza da obra. Além da caracterização depreciativa e imprecisa de Lasocki, ele refere-se à relação de Marta e Adam como “a história do jovem casal cujos problemas conjugais começam quando o marido, ele mesmo um regente, torna-se enciumado face à admiração que sua esposa violinista sente pelo maestro”. Não se podendo dizer que assim não pareça ser, *O Maestro* será bem mais. No filme, com efeito, os “problemas conjugais” de Marta e Adam, o ciúme

²³ Cf. VIAGEM apostólica do Papa João Paulo II à Polônia. **Vatican**, [s. l.], 02 jun. 1979. Disponível em: http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/speeches/1979/june/documents/hf_jp-ii_spe_19790602_polonia-varsavia-okecie-arrival.html. Acesso em: 11 mar. 2021.

²⁴ No assim chamado “website oficial” de Wajda [“*Andrzej Wajda. Official Website of Polish movie director*”. Disponível em: <http://www.wajda.pl/> Acesso em: 23 mar. 2021], a maior parte dos filmes dele é apresentada por um texto seu; cf. “*Films by Andrzej Wajda*”. Disponível em: <http://www.wajda.pl/en/filmy.html>. Acesso: 2 mar. 2021.

dele e a admiração dela por Lasocki nada serão além da primeira camada de um tecido mais fundo e mais complexo.

No filme, embora nalguns poucos momentos ela se comporte como tal, a orquestra não é coprotagonista direta [embora possa ser dita coprotagonista indireta, por meio de Marta, que a compõe], mas diretamente coadjuvante, função, de resto, proporcional à relação que, como um todo, ela mantém com o protagonista principal da trama, relação caracterizada pela admiração e pelo fascínio. Tendo em conta o equilíbrio dramático da película, a orquestra de *O Maestro* não poderia mesmo coprotagonizar a história ao lado do personagem com que se mostra afim, tendo de, ao contrário, dividir a cena com o personagem ao qual aos poucos se contrapõe; em tal caso, com Adam Pietrzyk. Essa distinta relevância da orquestra em *Ensaio...* e em *O Maestro* é especialmente palpável pelos diferentes objetos visados em cada um deles pelas câmeras inseridas nas tramas: no caso do filme de Fellini, a câmera de uma rede televisiva, nunca mostrada, entrevista os músicos da orquestra, embora também, depois, o regente dela; no caso do filme de Wajda, a câmera, sempre mostrada, registra o desempenho profissional e momentos da vida pessoal do maestro, de quem se prepara um documentário comemorativo dos 50 anos de carreira.

Quais os personagens de *O Maestro*? Pela ordem de sua aparição em cena: Marta, Adam, Lasocki.²⁵ Salvo engano, o filme admitirá a seguinte divisão: 1. Um alentado introito [transcorrido em Nova Iorque]; 2. Uma primeira parte, com o retorno de Marta; 3. Uma segunda longa parte [a maior do inteiro filme], com a chegada de Lasocki; 4. Um curto epílogo.

Ao som do início do Primeiro Movimento da “Quinta” de Beethoven, Marta extasia-se com a Nova Iorque que mal começara a ver. Em meio à velha música que a introduz no “novo mundo” – a alteridade emblemática que uma boa cidadã comunista deveria de pronto repelir... –, destaca-se a postura vertical que ela mantém [de pé no carro que a leva, com parte do próprio busto para fora dele, através do teto solar do veículo], quase sempre voltada em direção ao alto. Essa postura é logo depois realçada às avessas

²⁵ Aparecendo nalgumas poucas sequências, pai e filha de Marta não são nomeados, embora, ao voltar de Nova Iorque, Marta chame a filha por “*Marysia*”, diminutivo de Maria, o que faz supor ela tivesse tal nome.

quando a câmara mostra o interior de sua casa polonesa, na qual, estirado horizontalmente no chão, seu marido ouve e rege a mesma sinfonia que acompanhara sua chegada *triumfal* a Nova Iorque. Num caso, grandiosidade da obra e grandiosidade da megalópole estão em total proporção; noutro, um mundo à parte, interior, que, abstraindo da pequenez circundante e ligando-se à exterioridade por um mero fone de ouvido, está, se tanto, somente em proporção consigo mesmo.

Pela leitura que faço do filme, o “introito americano” de *O Maestro* estará longe de ser um mero “longo passeio turístico por New York, que, exceto pelo encontro de Marta com o maestro, não tem função nenhuma”.²⁶ A razão de ser desse de fato longo introito nova-iorquino do filme é mostrar a Polônia ao encontro do mundo. Não se trata de Marta somente como representação da Polônia contemporânea. Marta, também o deslumbramento de Lasocki havia 50 anos, torna-se Anna, sua própria mãe, paixão de Lasocki, representação, para ele, da Polônia então deixada.

O conhecimento de Marta por Lasocki condu-lo a sua revivescência de Anna. A Polônia em busca do mundo, a desoprimir-se [Marta], revive em Lasocki seu vínculo para com ela [Anna]. Quando Marta / Anna / a Polônia diz não poder adiar o próprio retorno, é Lasocki quem já se convenceu a enfim voltar.

O retorno de Marta é a volta reflexiva de Lasocki a seu passado distante, cada vez mais presente. Adam não será o Lasocki de antes da própria partida, 50 anos atrás, diante do qual, agora, um *outro* Lasocki, envolvido com *outra* Polônia, *filha* daquela, buscaria acertar as contas consigo mesmo. Houvesse permanecido naquela *outra* Polônia, Lasocki teria sido o que ora é Adam, encarnação de um Lasocki que não teria partido.

Na verdade, *O Maestro* pode bem ser, num certo sentido, *somente* ele, Lasocki; se assim, Marta e Adam serão *lembranças* suas, reencontros seus consigo mesmo [Adam], com a Polônia de agora [Marta] e de outrora

²⁶ CANBY, Vicent. Wadja Directs ‘Orchestra Conductor’. **The New York Times**, New York, sept. 28, 1980, Section 1, p. 64. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1980/09/28/arts/wadja-directs-orchestra-conductor.html> Acesso em: 11 mar. 2021. “For no special reason at all, the film opens in New York City, where Marta is studying on a three-month grant, so we are treated to an extended sight-seeing tour of New York that, except for her meeting with the conductor, serves no function whatsoever”.

[Anna]. Ou seja: não é necessário que Marta e Adam tenham o mesmo estatuto de efetividade de Lasocki. Em tal caso, a câmera que quase sempre o persegue representará o desejo de tais vivências serem mesmo efetivas, de haver registro que o *testemunhe*; e o estupor diante da *própria* suposta demência, esforço elaborado de lucidez [a encenação *psicodramática* no restaurante], será o ponto mais alto dessa *onirização* do filme, jogo de aparência e realidade no interior do sonho.

Que se obtém com tal interpretação *onirizante*? Uma coerência histórica que não se resume ao *encaixe* entre roteiro e realidade presente, mas entre roteiro e realidade *almejada*. Ou seja: em meio à frustração, à inanição [nas palavras de Wajda: “Frustrados como estávamos todos naquela época na Polônia, não sabendo o que fazer [...]”], Lasocki é a “expectativa por um milagre a ocorrer”. O sonho já é real, mas a realidade ainda não o alcançou [“O sonho já estava lá, mas a probabilidade de uma visita de João Paulo II à Polônia parecia irreal”]. Com *Dyrygent*, Wajda dá corpo a esse sonho.

.

Em sua segunda parte, uma das duas cenas que tenho por mais emblemáticas de *O Maestro* [a outra, a do monólogo final de Marta, será mais à frente comentada] é aquela em que, sentados à mesa de um restaurante, iluminados por um candelabro sobre ela, Marta e Lasocki protagonizam o que me parece ser o momento mais revelador de todo o filme.

Tirando-lhe os óculos, como que para re-personalizá-la,²⁷ Lasocki dirige-se a Marta, à sua frente, mas fala a Anna, mãe dela. Embaraçada com o que lhe terá parecido ser um triste episódio de confusão mental de Lasocki, Marta, em duas frases subsequentes, envoltas por expressão facial que a mostra toda cheia de cuidado e ternura, sussurra a Lasocki,

²⁷ Pouco depois da cena de que aqui se trata, vê-se quadro com uma imagem fotográfica de Anna, mãe de Marta, no qual, ao menos ali, ela não porta óculos corretivos. Com isso, a re-personalização sinalizada com a retirada dos óculos de Marta, mesmo sem necessidade, mostra vínculo com a realidade encenada.

em polonês, advertindo-o de seu *engano*. Depois de ouvi-la, o Maestro aquiesce com que ela seja Marta, não Anna: “*Yes, I know. I know*”. Entre o início da primeira frase e a expressão de Lasocki após a última, o intervalo é de pouco mais de 4 segundos, período em que, tendo-se voltado à realidade aparente [Marta e ele sentados à mesa de um restaurante, iluminados por um candelabro sobre ela], o Maestro retorna à realidade sem aparência própria que ele constrói, na qual, agora, Marta / Anna também opera. Antes de sua declaração final confirmatória—“*I know*”—, o riso sorridente e autoirônico de Lasocki tanto afasta o quadro de um diagnóstico negativo, quanto anuncia outra dimensão para aquele momento psicodramático. Feita a declaração final confirmatória, porém, o riso sorridente e autoirônico de Lasocki—espécie de garantia suplementar [como se isso lhe importasse] da certeza que ele tem sobre à sua frente estar Marta, não Anna—, tal riso cede a vez para expressão que o remete de volta ao plano de sua fala inicial na cena, pelo que, assim, aqueles pouco mais de 4 segundos formam uma espécie de concessão dramática a afastar uma hipótese narrativa [confusão mental] em desacordo com a autêntica trajetória do filme.

Vale notar que as falas de Lasocki em tal cena são todas em inglês, o que, se por um lado presenteia-nos com voz e entonação do próprio John Gielgud, dispensando a dublagem que faria o personagem expressar-se em polonês, pareceria estar em desacordo com a autenticidade daquela encenação psicodramática na qual ele dialoga com Anna, que o remeteria a uma época na qual ele ainda não partira da Polônia. Mas quem ali se expressa não é o Lasocki *integralmente* polonês de 50 anos atrás, mas o de agora, cidadão do mundo cuja língua corrente tornou-se o inglês. Se ele dialogasse com Anna em polonês, isso o faria tomar a Polônia da Guerra Fria pela do entreguerras, a efetivamente confundir Marta com Anna. Fazendo-o em inglês, emblema da celebridade mundial em que se tornou, timbre da plena internacionalização buscada pela Polônia daqueles dias, ele se volta para Anna, Polônia passada, como a dizer-lhe que o futuro—quando quer que venha—não pode ser um retorno nostálgico, como se o período da Guerra Fria, tal uma não-vida, pudesse ser cancelado. Lasocki fala a Anna—mas para que Marta o ouça.

Após a morte de Lasocki, há como que um pré-epílogo entre Marta e seu pai, e, então, o epílogo propriamente dito do filme, entre ela e o marido. O objeto declarado de um e outro é a relação entre Marta e Adam, a Polônia e quem a governa. Diante do sufocamento a que Adam submete Marta, seu pai a aconselha a partir, opção que ela de pronto rejeita. Já o epílogo é dividido em duas partes: numa, dialogal, Marta rechaça a encenação melodramática de Adam; noutra, monológica, ela expõe a perversidade dele, musicalmente travestida.

Não houvesse partido, Lasocki seria o Adam que ora se vê. Morto ele, Adam, não mais *o* Lasocki que não teria ido, é os vários *Lasockis* que não se tornaram no que poderiam. Correspondentemente, Lasocki, ao partir, torna-se no que os vários *Adams* não foram, nem poderão ser. Ao voltar, mais do que *morto* por Adam, Lasocki, por ele traído [Adam nada lhe dissera sobre a orquestra ser *reforçada* com músicos de Varsóvia], deixa-se morrer. O que dele resta, conforme o monólogo final de Marta, é a expressão do homem livre, que, livre também para morrer, mata seu outro, deixando-se por ele matar. Lasocki morto, Lasocki redivivo, é Adam quem morre. Em vez de *dela* outra vez partir, Lasocki parte *na* Polônia, nela restando.

No monólogo final, Marta tira os óculos—como lhos tirara Lasocki, na cena do restaurante—, fala com outra entonação, mostra-se especialmente resoluta. A Polônia que ela é, chora menos a morte do “modelo” vindo do Ocidente, do que brinda a mensagem por ele deixada.

CONCLUSÃO

Em *Ensaio de Orquestra*, o *crescendo* que mostra o regente como ríspido, autoritário, déspota, cabe à perfeição para, alegoricamente, exibir e comentar a relação opressiva entre governante e governados, opressor e oprimidos. Embora tal coisa não devesse ter importância nenhuma para Fellini, nem por isso poderá admitir-se que todo e qualquer regente seja um déspota—esclarecido ou não—, ou que o despotismo inera a tal função. Contudo, para efeito da alegoria que ele tinha em mente explorar, ter-lhe-á sido suficiente a hiperbolização universalizadora de traços presentes no

modelo escolhido, operação, contudo, como que [falsamente] *justificada* por um emblemático testemunho local [Toscanini].

No caso de *O Maestro*, a alegoria é algo mais complexa; ou seja: tem mais dobras. Veem-se dois regentes, um dos quais autoritário, o outro, autoritativo. Este último, tal o primeiro, é polonês, mas com a sintomática diferença de ter passado a maior parte da vida no estrangeiro, onde construiu uma brilhante carreira internacional. Sua volta [cuja camada epidérmica é o faz de conta da ciuemeira a um só tempo conjugal e musical de Adam] representa em certa medida o reencontro do ex-agrilhoador com os antigos companheiros de caverna, que nela ainda estão. *Em certa medida* porque, na verdade, trata-se do reencontro de Lasocki consigo mesmo, com aquilo em que se teria tornado [Adam], houvesse permanecido entre as correntes. Adam—*existe?* Tanto quanto Lasocki. Qualquer um deles é o outro de si mesmo na engrenagem que busca uma saída—global, dir-se-ia hoje—para a Polônia.

Prova d'orchestra será bem mais o reflexo da sensação de aporia em boa parte da sociedade italiana daqueles tempos, do que um momento reflexivo a respeito do então ambiente político do país. Até o ponto em que *gli orchestrali* possam corresponder a cidadãs e cidadãos da segunda metade dos anos 70, italianas e italianos estarão retratados no filme como, do ponto de vista político, gente demasiado crédula, desarticulada, desesperançosa.

O Maestro, por sua vez, não conduzindo a nada de substancialmente distinto em relação a isso, torna mesmo assim possível, parece, enxergar a seguinte *moral da história*, porventura aplicável também à obra de Fellini: a sociedade polonesa não apresenta uma organização própria pela qual ela seja levada a uma transformação autêntica; vale dizer: uma transformação desprovida de subterfúgios despóticos de variado matiz. De modo positivo: sem um líder carismático, oxalá benfazejo, nada se altera, ou, pior, tudo retrocede, as eventuais vitórias sobre as dissensões sociais sendo estabelecidas pela força destrutiva, não pelo diálogo construtor. Para o caso da sociedade polonesa daqueles dias, um líder assim carismático, segundo Wajda, deveria vir *de fora*. Como se sabe, João Paulo II—*de dentro*, mas fora de seu país—tornou-se efetivamente essa liderança, centelha espiritual naquela Polônia pré-*Solidariedade*, mas já com Lech Walesa, e, pois, quase

lá. Na Itália, nada houve no gênero; a liderança espiritual do Papa, tão próximo, ali não obteve nenhum resultado político.

Quando se conhece algo da história da Itália e da Polônia nos idos dos anos 70, ambos os filmes parecem estar tão fortemente comprometidos com seus respectivos contextos políticos e sociais, que não se torna empresa fácil superar o vigor de tais amarras, neles encontrando aquela fração de atemporalidade que catapulta a obra de arte. Seja como for, ademais do prazer experimentado ao vê-los ou revê-los tanto tempo após produzidos, vale refletir a partir dos alertas que um e outro lançam, já porque, para além da Itália e da Polônia, o mundo inteiro—parte dele, mais; parte dele, menos—continua atado à credulidade, à desarticulação, à desesperança, o que o torna presa sucessiva de governos despóticos ou conjunturas autocráticas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Introdução à Sociologia da Música**. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BEETHOVEN, Ludwig van. 9th by Persimfans (Finale). Publicado pelo canal Grigory Krotenko, 2018. 1 video (21 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nSzPXAUkwLM>. Acesso em: 27 fev. 2021.

CANBY, Vicent. Wadja Directs ‘Orchestra Conductor’. **The New York Times**, New York, sept. 28, 1980, Section 1, p. 64. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1980/09/28/arts/wadja-directs-orchestra-conductor.html>. Acesso em: 11 mar. 2021.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DIZIONARIO ETIMOLOGICO ONLINE. c2006. Disponível em: <https://www.etimo.it/?cmd=id&id=13794&cmd=70a44b24f140e1e1e602f83c45f56f6a>. Acesso: 15 fev. 2021.

FUMAGALLI, Fabio. Il direttore d’orchestra (Dyrygent). **Film Selezione**, giugno, 1981. Disponível em: <http://www.filmselezione.ch/scheda.cfm?tipo=reg&iniz=WAJDA%20ANDRZEJ&start=4&id=60>. Acesso em: 23 fev. 2021.

GRAMSCI PROJECT DIGITAL LIBRARY. c2021. Disponível em: <http://www.gramsciproject.org/>. Acesso em: 23 fev. 2021.

GRAZZINI, Giovanni; FELLINI, Federico. *Intervista sul cinema*. **Giulianocinema**, 2004. Disponível em: <http://giulianocinema.blogspot.com.br/2010/07/prova-dorchestra-iii.html>. Acesso em: 21 fev. 2021.

HISTORY of the Greatest Conductorless Orchestra. **Trivia**, [s. l.] c1975. Disponível em: <http://www.trivia-library.com/b/history-of-the-greatest-conductorless-orchestra.htm>. Acesso em: 20 fev. 2021.

LA DIGNITÀ di Toscanini contro la violenza fascista. **Mediazione Dialogo Relazione**, Torino, 14 magg. 2019. Corsi e Ricorsi. Disponível em: <http://www.me-dia-re.it/la-dignita-di-toscanini-contro-la-violenza-fascista/>. Acesso em: 29 jan. 2021.

LE PAVEC, Jean-Pierre. **Dyrygent [The Orchestra Conductor]**. [s. l.] 1980. Disponível em: <http://www.wajda.pl/en/filmy/film23.html>. Acesso em: 11 mar. 2021.

MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. “Prova d’orquestra / Ensaio de Orquestra: pequeno comentário”. In: ALVES, Giovanni; RANCAN, Ubirajara. **Os Prismas de Fellini**. Bauru: Projeto editorial Praxis, 2021. p. 98-118.

PROVA D’ORCHESTRA”. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Prova_%27orchestra. Acesso: 21 fev. 2021.

PUBBLICATO il dodicesimo volume della “Storia del cinema italiano” dedicato al cinema degli anni “70”. **Centro Sperimentale di Cinematografia**, Roma. Disponível em: <https://www.fondazioneccsc.it/pubblicato-il-dodicesimo-volume-della-storia-del-cinema-italiano-dedicato-al-cinema-degli-anni-70/>. Acesso em: 29 jan. 2021.

RAI Movie. Prova d’orquestra. **Rai Movie**, Roma, 07 luglio 2020. Disponível em: <https://www.rai.it/raimovie/news/2020/07/Prova-dorchestra-6bc62eb3-719a-4f33-914a-426e57fae896.html>. Acesso em: 21 mar. 2021.

SNORIGUZZI, Francesco. Arturo Toscanini: Primo divo della direzione d’orquestra. **L’indro**, Italia, 24 mar. 2017. Cultura & Società. Disponível em: <https://www.lindro.it/arturo-toscanini-primi-divo-della-direzione-dorchestra/> Acesso em: 15 fev. 2021.

VALENTE, Augusto. Karajan vive!. **DW Brasil**. 02 abr. 2008. Cultura. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/karajan-os-100-anos-de-um-regente-controverso/a-3218110>. Acesso em: 27 fev. 2021.

VIAGEM apostólica do Papa João Paulo II à Polônia. **Vatican**, Vatican, 02 jun. 1979. Disponível em: http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/speeches/1979/june/documents/hf_jp-ii_spe_19790602_polonia-varsavia-okecie-arrival.html. Acesso em: 11 mar. 2021.

WAJDA, Andrzej. **Dyrygent [The Orchestra Conductor]**. c2010a. Disponível em: <http://www.wajda.pl/en/filmy/film23.html>. Acesso em: 11 mar. 2021.

WAJDA, Andrzej. **Official Website of Polish movie diretor**. c2010b. Disponível em: <http://www.wajda.pl/> Acesso em: 23 mar. 2021.