

# MusicArte

## Campo dos Sentidos

Organização:  
Carmen Aranha  
Edson Leite  
Guilherme W. Rodolfo

{PGEHAUTSP}

MAC



**MusicArte**  
Campo dos Sentidos

Universidade de São Paulo  
Programa de Pós Graduação Interunidades em  
Estética e História da Arte

# **MusicArte**

Campo dos Sentidos

Organização:  
Carmen S. G. Aranha  
Edson Leite  
Guilherme W. Rodolfo

MAC USP  
São Paulo  
- 2017 -

São Paulo 2014

© – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História de Arte / Universidade de São Paulo

Rua da Praça do Relógio, 160 – Anexo – sala 01

05508-050 – Cidade Universitária – São Paulo/SP – Brasil

Tel.: (11) 3091.3327

e-mail: pgeha@usp.br

www.usp.br/pgeha

Depósito Legal – Biblioteca Nacional



---

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da USP**

Simpósio Internacional de Música e Arte (1., 2017, São Paulo).

MusicArte : campo dos sentidos / organização Carmen S. G. Aranha, Edson Leite, Guilherme W. Rodolfo. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017.

Xxx p. ; il.

ISBN 978-85-94195-14-2

1. Música. 2. Artes. 3. Estética (Arte). I. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Estética e História de Arte. II. Aranha, Carmen. III. Leite, Edson. IV. Rodolfo, Guilherme W..

CDD – 780.1

---

Capa: Di Cavalcanti, Sem Título (Músicos),1941

Nanquim s/ papel – 21,5x14. Acervo MAC USP

A presente documentação é um desdobramento do I Simpósio Internacional MusicArte “Campo dos Sentidos”, realizado

nos dias 24,25 e 26 de outubro de 2017 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, organizado pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História de Arte / Universidade de São Paulo.

I Simpósio Internacional MusicArte  
“Campo dos Sentidos”  
Programa de Pós-Graduação  
Interunidades em Estética  
e História de Arte – PGEHA

Comitê Científico

Carmen S. G. Aranha

Edson Leite

Guilherme W. Rodolfo

Jane Marques

Eduardo Hidalgo

Comissão Geral do Simpósio

Andrea de Lima Lopes Pacheco

Antonio Herci Ferreira Jr.

Evandro Nicolau

Joana D’Arc Figueiredo

Neusa Brandão

Paulo Cesar Lisbôa Marquenzi

Sara Vieira Valbon

---

**MusicArte**  
1º Simpósio Internacional  
de Música e Arte

Realização:



Apoio:



Grupo de pesquisa

CULTURA E ARTE NO LAZER E TURISMO (CALT)

<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4926444122288378>

Assistência Editorial

Guilherme Weffort Rodolfo  
Sara Vieira Valbon

Produção Editorial:

Paulo Cesar Lisbôa Marquezini  
Guilherme W. Rodolfo

Revisão:

André Henriques Fernandes Oliveira e  
Paulo Cesar Lisbôa Marquezini

Projeto Gráfico, Diagramação e Diagramação da Capa:

Guilherme WR

Divulgação:

Sérgio Miranda e  
Guilherme Weffort Rodolfo (PGEHA)

Organização:

Carmen S. G. Aranha  
Edson Leite  
Guilherme W. Rodolfo

Apoio



Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP



Museu de Arte Contemporânea – MAC USP



Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História  
de Arte da Universidade de São Paulo.

Coordenador:

Edson Leite

Vice-coordenadora:

Maria Cristina Machado Freire

Membros da CPG:

Profs. Drs. Lisbeth Rebollo Gonçalves, Artur Matuck e Rodrigo Queiroz

Secretária:

Joana D'Arc Figueiredo

www.usp.br/pgeha

## Sumário

<i>Apresentação</i>	11
<i>Música, patrimônio cultural e História: uma querela musicológica</i> <b>Tiago de Oliveira Pinto</b>	13
<i>O descritivismo musical barroco e o poema sinfônico romântico:</i> <i>dois momentos da escuta vidente</i> <b>Yara Caznok</b>	35
<i>A correspondência dos sentidos: mistério, ambiguidade</i> <b>João A. Frayze-Pereira</b>	43
<i>Iconografia Musical: a tradição das imagens</i> <b>Edson Leite</b>	55
<i>A Comédia Humana e o paralelo das artes: interações entre pintura</i> <i>e música na obra balzaquiana</i> <b>Milena Guerson</b>	73
<i>Ponto, linha, plano e movimento. Paul Klee, H. J. Koellreutter</i> <i>e as relações formais entre música e artes visuais</i> <b>Antonio Herci</b>	87
<i>Paul Klee: movimento e visualidade</i> <b>Carmen S. G. Aranha &amp; Alecsandra Matias de Oliveira</b>	103
<i>A integração das linguagens artísticas nos anos 60</i> <b>Silvia Meira</b>	119
<i>Um texto de muitas leituras: o processo artístico/musical das Partituras Gráficas</i> <b>Guilherme Weffort Rodolfo</b>	133
<i>Música e Imagem, um Esboço</i> <b>Evandro Nicolau</b>	149

<i>Reflexões sobre a música no processo de projeto de arquitetura</i> <b>Agnes Costa Del Comune</b>	159
<i>Musicalidade e dança do Moleque Cipó, na arte de Mário Gruber</i> <b>Paulo Marcondes Torres Filho &amp; Daisy Valle Machado Peccinini</b>	173
<i>Imagem-som: Multiplicidade temporal em Bill Viola</i> <b>Fernanda Albuquerque de Almeida</b>	189
<i>A poética nos music videos de Derek Jarman</i> <b>Donny Correia &amp; Edson Leite</b>	203
<i>Clipes musicais: a metalinguagem entre som, imagem e texto</i> <b>Fernanda Pereira Cunha</b>	215
<i>Infrasonic (2003): experiência da escuta transdisciplinar</i> <b>Cláudio M. Filho</b>	235
<i>A crisálida e a fermata</i> <b>Solange de Oliveira</b>	247
<i>A música de La Movida como elemento narrativo na obra do cineasta Pedro Almodóvar.</i> <b>João Eduardo Hidalgo</b>	263

## Apresentação

### I Simpósio Internacional MusicArte

O campo dos sentidos

Com o ímpeto de promover o debate e a multiplicação do conhecimento ligado a arte, o PGEHA - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo – percebe a lacuna existente nesse importante campo que observa a fusão da música aos procedimentos e estudos artísticos. Essa ótica sobre a música dentro dos estudos das artes visuais é extensa, participando de ensaios e teorias úteis aos pesquisadores e desenvolvedores de ambos os lados. Na verdade, a fusão já pode ser observada nos escritos de Kandinsky ou de Klee, pertencentes à Bauhaus e fomentadores dos elementos comuns das artes visuais e das artes musicais. O estudo vai adiante referenciado-se historicamente nos incontáveis estudos sobre as iconografias e as abordagens sociais representadas em obras pictóricas contendo referências musicais, ou ainda, na profusão literária dos séculos XIX e XX utilizando tais fusões.

Com o tema inaugural “o campo dos sentidos” o I Simpósio Internacional MusicArte – O campo dos sentidos tem como proposta a discussão e reavaliação das questões ligadas à música em convívio com as artes visuais e os textos apresentados nesta publicação propõe, portanto, a observação dos processos, reflexos, ações e possíveis resultados da arte que se compõem em conjunto com a música e seu universo técnico e sensível e pretende estabelecer uma comunicação permanente com pesquisadores, afim de perpetuar o diálogo e a produção científica da MusicArte.

Avaliam-se nesta publicação as experiências com: a música em sua abordagem transcultural e suas aderências entre os efeitos audíveis e ligações com os efeitos visíveis; o pensamento musical contemporâneo, a música e sua função na arquitetura e a arte musical composta como artes visuais, ou vice versa, entre outros exemplos possíveis. Ou seja, estudos que contribuam para uma melhor observação sobre estes dois campos do sensível, porém, unidos. O sincretismo, figura que representa a fusão de crenças ou escolas de pensamento, cabe aqui como argumento por projetar a vontade de unir a música e as artes visuais, agregando conhecimentos e contribuindo para essa promissora área.

Profa. Dra. Carmen Aranha  
Prof. Dr. Edson Leite  
Prof. Dr. Guilherme Rodolfo



---

## *Música, Patrimônio Cultural e História. Uma Querela Musicológica*

Tiago de Oliveira Pinto (UNESCO Chair, Weimar)

---

### **Resumo:**

Este texto analisa a musicologia aliada à inclusão da experiência prática, do diálogo com os agentes e produtores musicais e da inserção na dinâmica pedagógica com que se dá a transmissão dos saberes musicais de uma geração a outra, apontando para a necessidade de se pensar uma política cultural para a concepção universal da música enquanto patrimônio intangível da humanidade e elemento essencial para a diversidade cultural que abre novas frentes para uma ciência da música atual e condizente com as questões sociais, econômicas e políticas mais prementes dos nossos dias.

**Palavras-chave:** Música, Musicologia, Patrimônio Intangível, Diversidade Cultural.

---

### **Abstract:**

This text analyzes the musicology allied to the inclusion of practical experience, of the dialogue with the agents and musical producers and of the insertion in the pedagogical dynamics causing the transmission of the musical knowledge from one generation to another is given, pointing the necessity thinks about cultural politics to the universal conception of music as an intangible heritage of humanity and an essential element for cultural diversity that opens new fronts for a science of music today and in keeping with the most pressing social, economic and political issues of our day.

**Keywords:** Music: Musicology, Intangible Assets, Cultural diversity.

---

Introdução

“Was interessiert mich die Wissenschaft, wenn ich der Musik dienen kann?!”<sup>1</sup>  
(Volker Kriegel, 2002)

No ano de 1928, portanto o ano em que Oswald de Andrade publica o seu *Manifesto Antropófago* e Mário de Andrade o seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, encontra-se uma mensagem absolutamente inusitada em um jornal austríaco, o *Tages-Post* de Linz. Em alemão, a mensagem sob o título “Moderne Musik oder kanibalische Reklame” (Música moderna ou propaganda canibal) diz o seguinte:

(...) Faz pouco um jovem pesquisador brasileiro de nome **Villa Lobos**, que se desprende do seu grupo expedição nas densas florestas brasileiras, foi aprisionado por um grupo de indígenas, que praticam a **antropofagia**. Na aldeia foi despido pelos selvagens e atado a uma árvore, enquanto os indígenas cantavam cantigas curiosas durante os preparativos para o banquete. Estas cantigas, particularmente admiráveis, acompanhadas por instrumentos desconhecidos, prenderam a atenção do jovem estudioso de tal modo, que deslembrou de sua terrível situação. Neste meio tempo os seus colegas deram com a sua falta e se colocaram à sua procura. O encontraram no ultimo instante e o libertaram. Os selvagens fugiram depois de uma salva de tiros bem dada. Quando Villa Lobos adquiriu a consciência, seu primeiro pensamento foi fixar aquelas **melodias de canibais** que tinha acabado de ouvir. Consegui anotar trechos de memória e mais tarde os transformou em peças musicais. Um editor, a quem Villa Lobos ofereceu esta coleção de danças e cantigas exóticas, assumiu a sua edição com tanto êxito, que a primeira tiragem logo se esgotou.<sup>2</sup>



Fig. 1: Primeira página do *Tages-Post* de Linz, de 28 de julho de 1928

Não é difícil imaginar quem veiculou esta nota à imprensa europeia: Heitor Villa-Lobos se encontrava no continente e, à sua maneira, burilava a sua própria identidade, neste caso coincidentemente (ou não) em sintonia com o manifesto antropófago do mesmo ano. As palavras grifadas no texto do jornal austríaco ainda dão ênfase o aspecto da antropofagia. Da mesma forma o título do texto “Moderne Musik oder kanibalische Reklame” – colocado sem ponto de interrogação – destaca as duas afirmações, a da música contemporânea e a da antropofagia, lado a lado, sugerindo que há algo de exoticamente espetacular e de propaganda na notícia. Enquanto, porém, no Brasil o conceito de antropofagia já se vincula a uma estética de arte nacional, os europeus ainda têm em mente um subcontinente sul-americano, onde a antropofagia faz parte do cotidiano. Ainda poucas décadas antes publicara-se um trabalho minucioso com um mapa mundi da antropofagia (Andree, 1887).<sup>3</sup> O assunto portanto permanece nas ciências sociais de língua alemã, enquanto no Brasil já se transforma em metáfora para a incipiente modernidade no país.

O que, no entanto, mais chama atenção na mensagem do jornal austríaco de 1928 é a figura prototípica do antropólogo e pesquisador de música: nada o interessa mais do que discernir uma melodia, um estilo

<sup>1</sup> “O que me interessa a ciência, se posso servir à música?!”

<sup>2</sup> A tradução é minha.

<sup>3</sup> O mapa mostra as principais regiões onde se pratica a antropofagia até o final do Sec. XIX. Ver Richard Andree: *Die Anthropophagie. Eine ethnographische Studie*, Leipzig, 1887

desconhecido, exótico, que logo busca fixar no papel, para o seu reaproveitamento em uma composição musical.

O pesquisador e sua pesquisa, o pesquisado e a análise alheia sobre a sua música é o que guia este ensaio. Quem é presa de quem, quem devora e quem é deglutido? Perguntas musicológicas necessárias, que tomo emprestadas de Oswald, que no seu Manifesto do mesmo ano postula: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. (Manifesto Antropófago, 1928)

### Musicologias, breve histórico

Músicas exóticas passaram a ganhar um pequeno espaço no escopo da musicologia, tal qual projetado pelo titular da primeira cátedra de história da música da Universidade de Viena, Guido Adler (1855-1941). Para Adler o “edifício geral” (*Gesamtgebäude*) da musicologia se reparte em História e Sistemática, sendo que o último segmento da Sistemática abriga a “Musikologie”, onde se efetua uma pesquisa musical “comparativa para efeitos etnográficos” (Adler, 1885).

O interesse da musicologia que surge no período não podia abarcar a diversidade de estilos e práticas musicais existentes em todo o mundo. Chegava a se apegar a alguns critérios, que pareciam comuns ao mundo musical extra-europeu.<sup>4</sup> No entanto, este mundo se encontrava fora do campo epistemológico da musicologia histórica, fundamentalmente filológica na sua metodologia e regida por concepções estéticas da história da música clássico-romântica. Assim, a musicologia histórica só podia se ocupar de um recorte muito limitado da produção musical do mundo: aquele da escrita e conectado a música considerada como “erudita”. A experiência de Villa-Lobos relatada no jornal austríaco enriqueceria esta música “de arte” a partir das composições editadas. Mesmo inspiradas na música dos

<sup>4</sup> Por exemplo, a especulação em torno dos princípios e o surgimento da música (Stumpf, 1911), a questão global da diversidade de escalas temperadas (Hornbostel, 1905), ou as estruturas tonais de “músicas primitivas” (Bose, 1972) etc.

indígenas, o compositor não lhes dava a menor atenção no sentido de entendê-las. Tratava-se, no caso das composições, de uma transposição de um universo cultural a outro, sem menção ou consideração das fontes. Na verdade o processo de utilizar a música exótica para, a partir da mesma, chegar a outro produto (uma composição), corresponde também à produção de saber acadêmico, distante do universo do material que lhe deu ensejo.

### Surgimento da etnomusicologia

Da impossibilidade da musicologia histórica de pesquisar música não europeia surgiu, no início do Século XX, a etnomusicologia, inicialmente designada de musicologia comparada (ou comparativa). Apesar de subdisciplina musicológica, a vertente comparada dependia do amparo metodológico da etnologia. O antagonismo entre história e etnologia, presente nos discursos acadêmicos daquele período, alicerçou estas duas subdisciplinas da musicologia. Mais do que isso: engessou uma visão dicotômica do Sec. XIX, que separava o erudito do popular, o artístico do folclórico, o escrito do oral, o complexo do primitivo. Um se encontrava no topo de uma escala de valores culturais, o outro ocupava a área inferior desta mesma escala. E a ciência da música repartiu as duas áreas entre si,<sup>5</sup> dando razão plena a esta divisão ancorada no pensamento romântico do Sec. XIX. A disparidade representada por uma escala de valores entre o popular e o erudito, nítida e largamente incontestada, é a continuada marca da musicologia.

Inicialmente pesquisava-se música na sua qualidade de patrimônio histórico e, mais especificamente, inserida em um contexto artístico e erudito. Mesmo a discussão crítica dos nossos dias que contesta o etnocentrismo com o relativismo cultural, que contrapõe o discurso pós-colonial ou descolonizador ao etnocentrismo, que desenvolve a abordagem etnográfica para complementar a historiografia ou que se preocupa com o contexto sociocultural, para ultrapassar o aporte filológico, não conseguiu

<sup>5</sup> A divisão se dá inicialmente, segundo M.P. Baumann, por uma mera questão de “economia de trabalho” (M.P. Baumann, 2000).

superar o arcabouço conceitual bipolar da disciplina musicológica como um todo. Ao se aconchegar no seu nicho, de onde reproduzia abordagens como a de pesquisador-informante, a de oralidade sem escrita, a de tradição musical sem modernização ou comercialização etc., a etnomusicologia não podia oferecer um modelo novo que pudesse substituir o quadro dualista em vigor.

### **Teoria e prática**

Um dos maiores críticos da abordagem etnomusicológica nos moldes norte-americanos da Society for Ethnomusicology (SEM), o principal órgão da disciplina, foi Alan Danielou (1907-1995). Danielou que no seu tempo instaurou uma pesquisa musical que unia a teoria a prática, ao ele próprio não só estudar a história e a teoria da música tradicional da Índia do norte, como também executar o principal instrumento desta histórica tradição musical, o *sitar*, buscou quebrar a bipolaridade mencionada, demonstrando que a música indiana não é menos culta, menos artística e tampouco menos clássica do que as obras do cânone erudito da música ocidental. Estranhamente esta posição foi, embora raramente reconhecida, mais contestada por trabalhos de etnomusicólogos do que pela musicologia histórica.<sup>6</sup> O seu livro “*A música asiática entre apreciação e desprezo*” de 1971 é um manifesto em prol de uma pesquisa musical ampla e sem diferenciação qualitativa entre o Ocidente e o Oriente. Nele Danielou se coloca claramente contra a etnomusicologia do seu tempo, na qual enxerga a propagação de uma visão preconceituosa, através da sua tendência de construir teorias sem nexos com as práticas musicais do mundo (Danielou, 1971). A consequência disso é que o nome de Alan Danielou, embora importante para a história da ciência musicológica do Sec. XX, simplesmente inexistia nos textos de referência mais utilizados pela

<sup>6</sup> Por exemplo, em *Pioneers of Ethnomusicology*, o autor Mervyn McLean comenta sobre Alan Danielou: “His work has also been criticized for inaccuracies and for misquoting the texts upon which he bases his theories” (McLean, 2006:130).

academia, na sua maioria redigidos por autores do mundo anglo-norte-americano ou por pesquisadores que lhes reverenciam reproduzindo os seus discursos.

Outro mérito de Alan Danielou, e que lhe deu fama muito além da musicologia, está na edição de discos, a UNESCO Collection, a partir de 1963, que oferecia aos interessados em geral a oportunidade de conhecer estilos musicais de todo o mundo, em uma qualidade sonora e artística até então jamais alcançadas pela indústria fonográfica.<sup>7</sup>

### **Etnomusicologia, uma musicologia antropofágica**

A anedota sobre Villa-Lobos publicada no jornal de Linz, provavelmente uma “auto anedota”, permite enxergar na etnomusicologia uma ansiedade antropofágica, quando se apodera dos seus objetos de estudo: “só me interessa o que não é meu”. Este continua o lema de grande parte dos fazeres da etnomusicologia nos nossos dias. À maneira do movimento antropófago no Brasil a disciplina foi, ao longo da sua história, expelindo os resíduos do ingerido em forma de transcrições, análises, conclusões e teorias que, em geral, pouco ou nada tinham em comum com aquilo que havia sido deglutido. Isso faz com que a etnomusicologia, mais do que a musicologia histórica, produza majoritariamente para o seu meio acadêmico e não para quem atua fora do mesmo (músicos, representantes de comunidades estudadas etc.). Seu discurso está voltado à academia com assuntos que somente a esta interessa. Assim, muitas produções acadêmicas entendidas como etnomusicológicas não repercutem de verdade no meio

<sup>7</sup> Diferente da Missão das Pesquisas Folclóricas de 1931, comandada por Mario de Andrade, o intuito de Danielou, que a partir de 1962 encabeçou o “International Institute for Comparative Music Studies and Documentation” em Berlim Ocidental, não era produzir um mapeamento musical de determinada região mas dar destaque aos melhores músicos e aos gêneros musicais mais representativos da Ásia e do continente africano.

social que as influenciou.<sup>8</sup> Não incidem sobre a musicologia histórica e tampouco ofertam abordagens originais e conceitos próprios às ciências sociais, mesmo que ambas sempre tenham emprestado as suas epistemologias e os seus principais métodos de pesquisa à etnomusicologia.

### **Prescrever e descrever música**

Importante mencionar ainda, que do ponto de vista ético a musicologia histórica leva uma vantagem sobre a etnomusicologia por não coletar os seus dados em um meio social ou entre agentes musicais vivos, eximindo-se assim de qualquer dívida moral ou social com pesquisados: os autores da produção musical estudada já não vivem mais. Ao fazer a ponte entre estes mortos e os vivos de hoje, oferecendo os resultados da sua pesquisa diretamente a músicos interessados através de material para execução, edições etc. (partituras, material de orquestra), a musicologia histórica sempre gerou frutos fátuos para a prática musical. Este foi o principal motivo para o seu surgimento em meados do Sec. XIX e continua sendo uma das suas atividades de pesquisa mais importantes.<sup>9</sup> Portanto o resultado escrito em pauta musical de uma é prescritivo (a partitura para ser tocada), o da outra, quando acontece, é descritivo (a transcrição). Prescrever exige ação, descrever em primeiro lugar apenas atenção. A descrição etnomusicológica pode até levar a alguma ação, mas esta geralmente não será musical. Assim, ironicamente, aquela musicologia que parte de um

<sup>8</sup> Os leitores poderão tirar suas próprias conclusões a respeito ao examinarem, por exemplo, o que se publica na revista mais renomada da área, a *Ethnomusicology*, o periódico da Sociedade Americana de Etnomusicologia.

<sup>9</sup> Basta tomar como exemplo os grandes projetos de edição das obras de Johann Sebastian Bach ou de Ludwig van Beethoven que ocuparam gerações de pesquisadores, dentre eles os maiores nomes da musicologia do Sec. XX e XXI e que mantêm suas próprias instituições de pesquisa. Também no Brasil merece reconhecimento o trabalho monumental de Francisco Curt Lange com documentos musicais brasileiros e de outros países da América do Sul no passado, ou de Paulo Castanha, representante de uma “arquivologia” musical brasileira preocupada com o resgate de inúmeros documentos musicais históricos no país.

campo de material inerte (arquivos de compositores mortos) estimula a ação musical viva (de performers, orquestras, concertos etc.), enquanto a outra, que tem o meio social vivo como o seu campo de pesquisa, se limita a descrever e a analisar. Não lhe cabe “prescrever” a música, pois quem faz música e sabe fazê-lo (tem “conhecimento de causa”) pertence à comunidade estudada. Ainda é rara uma etnomusicologia que produz material para uma execução artística e para a performance. Movimentos de revitalização de tradições de música em geral são encabeçados por performers que pesquisam com o olhar para a prática da música, sem se preocuparem com o discurso acadêmico sobre a mesma.

Em suma, a etnomusicologia ainda encerra nas suas entranhas uma significação oriunda do Sec. XIX. Tentou libertar-se dela quando da fundação da Sociedade Americana de Etnomusicologia (SEM) em 1956, que oficializou o seu novo nome. No entanto, cometeu o equívoco de abandonar o método comparativo e a historiografia. Ao banir estas duas abordagens metodológicas, a etnomusicologia fortaleceu a bipolaridade musicológica, fazendo com que o fosso existente entre as duas vertentes da disciplina se aprofundasse ainda mais, além de estreitar o seu próprio enfoque metodológico de pesquisa.

### **Etnomusicologia e suas outras práticas**

É significativo que trabalhos de etnomusicólogos no Brasil têm gerado outros resultados de caráter benéfico para as comunidades estudadas. Pesquisadores têm atuado como intermediários, como líderes de projetos artísticos, ou como organizadores de eventos que divulgam as tradições musicais estudadas. Iniciativas como estas, porém, são alheias às atividades acadêmicas stricto sensu. Dois de muitos exemplos: Anthony Seeger, que estudou a música dos Suya a partir do final dos anos 1960, mantém uma colaboração contínua com os membros deste povo (que hoje se autodenomina Kisedje). Já a atividade comunitária da pesquisadora do samba chula do Recôncavo Baiano, Katharina Döring, da UNEB de

Salvador, é modelar no sentido de propor aos sambadores da região apresentações em outros estados do país e, inclusive, no exterior.

Portanto não são as teses, os trabalhos publicados em revistas acadêmicas ou as discussões em torno de novas epistemologias que mais contribuem aos músicos estudados, mas as oportunidades reais de ganho decorrentes da sua arte.

### **Música, cultura viva e patrimônio intangível**

A partir das primeiras décadas do milênio surge um novo paradigma para os estudos musicais, que complementa a conjuntura global, com toda a sua complexidade e os seus desdobramentos socioculturais: trata-se da promulgação da Convenção da UNESCO de 2003, que após quase três décadas de negociação feita por representantes de países asiáticos, africanos e latino-americanos, estabelece a definição de um conceito expandido de patrimônio cultural – o intangível – e instala critérios para a sua salvaguarda e propagação. Diante disso o estudo científico da música ganha novas prerrogativas e tem a oportunidade de ampliar o seu quadro de referências e mesmo as suas epistemologias.<sup>10</sup> Curiosamente a definição do que seja patrimônio intangível ainda não situa o aspecto musical. A convenção enumera cinco áreas específicas: 1. Tradições orais; 2. Performance/artes cênicas; 3. Costumes e práticas sociais (incluindo-se rituais, festivais etc.); 4. Saberes e práticas focadas na natureza e no universo; 5. Conhecimentos especiais no campo dos trabalhos e dos ofícios técnico-manuais.<sup>11</sup>

O fato da música não figurar explicitamente na definição de patrimônio intangível da UNESCO, dá estímulo a uma renovação do campo

<sup>10</sup> Utilizo a definição de epistemologia do historiador da ciência Hansjörg Rheinberger: "Reflexion auf die historischen Bedingungen, unter denen, und die Mittel, mit denen Dinge zu Objekten des Wissens gemacht werden, an denen der Prozess der wissenschaftlichen Erkenntnisgewinnung in Gang gesetzt sowie in Gang gehalten wird", em *Historische Epistemologie zur Einführung*. 2a ed. Junius: Hamburgo 2007, p. 23

<sup>11</sup> Para mais detalhes verificar o texto completo da Convenção no site [unesco.org](http://unesco.org)

de pesquisa musical, trazendo à tona a possibilidade de uma verdadeira expansão dos conceitos musicológicos. Isso fica evidente quando entendemos que os cinco itens elencados incluem música, mesmo sem menciona-la. Música está nas tradições orais, está obviamente nas artes cênicas, nos festivais e rituais, se insere nos saberes tradicionais e também se encontra nos cantos de trabalho e nas artes e ofícios manuais. É significativo que hoje aproximadamente 70% dos itens inscritos na Lista Representativa da UNESCO do Patrimônio Imaterial da Humanidade se referem à música ou a alguma manifestação ligada a esta.

A pesquisa musical que toma os critérios da Convenção de 2003 enquanto paradigma e orientação de estudos, não separa mais a inserção da música entre história ou contexto social. O seu entendimento inclui estes e mais outros domínios simultaneamente. Patrimônio e herança culturais (*cultural heritage*) são abrangentes. Já não importa *a priori* se existe escrita ou não. O referencial teórico a partir do qual se descreve, analisa e avalia um determinado fazer musical vai depender do questionamento e da finalidade do projeto de pesquisa. Vai condizer também, e isso passou a ser essencial, aos anseios e às prioridades daqueles cuja música deve ser pesquisada, sem limitações por juízo de supostos valores culturais e sem o erguimento de fronteiras epistemológicas.

Neste contexto, vale mencionar a experiência alemã. Embora a Alemanha tenha ratificado a Convenção de 2003 apenas em 2013, o inventário do patrimônio intangível do país logo ganhou um rumo interessante. Hoje o patrimônio intangível já inventariado, especialmente aquele que diz respeito à música, vai das danças folclóricas bávaras aos contadores de estórias e aos torneios de canto de passarinhos silvestres na Saxônia Anhalt. Incluí também as associações de canto coral (há mais de 6000 no país), improvisos urbanos, as tradições sonoras centenárias das orquestras sinfônicas ou os saberes e a arte da construção de órgãos.<sup>12</sup> Nota-se que neste inventário o erudito, o popular e o tradicional já não se

<sup>12</sup> Veja o relatório da UNESCO alemã: [unesco.de](http://unesco.de)

encontram separados. É uma abordagem renovada do ponto de vista da musicologia. Dá-se a ela, portanto, a grande chance de contribuir com a definição do que poderá ser música enquanto patrimônio intangível. Desta forma surge, inusitada, a possibilidade de se concluir a era do esquema bipartido do “edifício musicológico” do Sec. XIX (Adler, 1885) e de rematar de vez o esquema erguido sobre uma história da ciência fundada em preconceções culturais.

### O aspecto material da musicologia

A questão que se coloca a partir da experiência com o inventário do patrimônio intangível diz respeito à possível aproximação entre o histórico e o etnológico e social na musicologia. Esta aproximação é possível se considerarmos mais a fundo a dinâmica das trocas entre o material e o intangível no patrimônio cultural. Mesmo que enquanto fenômeno acústico e performático a música decorra no tempo e não seja palpável, ela carece, para a sua concreção, de elementos igualmente concretos, ou seja, de artificios materiais e tangíveis.

Quem chama a atenção para isso é a musicologia histórica, que trabalha com a materialidade de manuscritos, partituras, autógrafos etc., ou seja, com fontes-monumento.<sup>13</sup> A consciência a respeito deste aspecto material da musicografia ainda não é geral. No entanto, cultura material faz parte essencial dos estudos de música, conforme comenta Alejandro Vera em seu texto sobre a história da guitarra barroca e do *guitarron* chileno: *La musicología, y en particular la musicología histórica, es en gran medida historia de la cultura material, aunque rara vez se muestre consciente de ello* (Vera, 2016).

<sup>13</sup> A materialidade é importante também nos estudos da música popular, que embora se pauta menos em partituras, depende de materiais como fonogramas e fontes audiovisuais. Já a etnomusicologia trata, desde os seus primórdios, com muita ênfase da organologia, dos instrumentos musicais, portanto, que constituem outro aspecto material da música.

Eis aqui, portanto, outro motivo porque música não se insere automaticamente na definição de patrimônio intangível: contem um aspecto claramente material. É material no que concerne as suas fontes, quando escritas, mas também é material em relação a outro aspecto, que decorre da música fixada em partitura: a obra musical de autor. Uma composição definida em seus mínimos detalhes formais tem algo de concreto, findo e palpável por ser descritível. Uma obra de arte incorpora em si este aspecto objetivo, na genuína aceção do termo, ou seja, como todo objeto físico pode ser avaliado, comparada com outros objetos e memorizada. Isso ocorre porque objetos de um patrimônio cultural são, em geral, oriundos do passado. Assim, uma obra de arte musical já possui passado, quando apresentada. Diferente deste caso, a performance musical, que surge do saber dos seus agentes, no momento e a partir de um determinado contexto social (festivo, ritual, espontâneo etc.), se encontra muito mais no presente. De certo modo, é através do presente das tradições orais que um estudo mais aprofundado poderá chegar ao conhecimento sobre a sua história, e não vice-versa, como ocorre com obras compostas em eras passadas. Obras de compositores de outras épocas têm que ser resgatadas de lá, a partir de material inerte (partituras, textos, fonogramas) para ganhar vida atual através da apresentação musical, seja esta um concerto clássico ou um show de música pop.

Com isso em mente, a pesquisa cultural da prática musical ultrapassa o material para adentrar nas dimensões que encontra além da partitura (Cook, 2013) ou do fonograma. Ou seja, o desafio da pesquisa é transfigurar a materialidade, para chegar ao intangível musical. Esta estratégia de pesquisa não se limita apenas ao campo das músicas de tradição oral, mas condiz também e da mesma forma ao estudo da música considerada erudita ou de concerto. Em uma entrevista recente, o pianista e regente Daniel Barenboim comentou a este respeito, afirmando que a música nos ajuda a esquecer o mundo, mas que ao mesmo tempo faz parte dele e por isso está submetida às suas leis. “Na música sempre temos que buscar estas ligações

(com o mundo). Por isso não basta apenas tocar o que está escrito.”<sup>14</sup> Mesmo sem dizê-lo explicitamente, o maestro se refere aqui ao saber intangível inerente à música, em qualquer tipo de música que seja, também naquela de autor, composta e definida em pautas musicais. Um dos elementos que chama atenção no patrimônio vivo alemão ou austríaco, e mesmo de outros países, é a cultura sonora das grandes orquestras, cultivada e transmitida de uma geração de músicos a outra. É o caso das Filarmônicas de Berlim ou de Viena, em especial também caracteriza a mais antiga das orquestras sinfônicas alemãs, a “Staatskapelle” da Saxônia, Dresden, fundada em 1548 e portadora de uma sonoridade singular. O seu repertório é basicamente o “materializado” nas obras históricas compostas e escritas, enquanto a sua sonoridade é patrimônio vivo, jamais anotado por não se deixar fixar com a escrita. Enquanto patrimônio vivo, esta sonoridade se apresenta plena no aqui e agora, a cada nova apresentação da orquestra.

Na medida em que no patrimônio intangível música já é o que soa e acontece, sempre de forma renovada, a partitura ou as gravações permanecem imutáveis. Há sempre uma mudança na performance, que jamais é retomada de forma idêntica, daí pertencer ao patrimônio intangível. Na música de tradição oral a tendência é repetir o mutável, ao passo que a composição musical no papel requer a recriação do imutável (materializado na escrita), através da interpretação do músico. Não é a toa que, quando fala das particularidades de estruturas sonoras e formais que compõem a música, o filósofo Theodor Adorno se refere a “material musical” (*musikalisches Material*), uma grandeza palpável, portanto, que em si insere historicidade. Este material é, para ele, o ponto de partida para qualquer análise de obras musicais compostas e de arte.

Mudança e evolução da música através de oralidade e escrita:	
Tradição oral se transforma e adapta	História da música evolui
→ através da performance	→ na partitura e escrita musical

### A cultura material e o patrimônio intangível

Com a Convenção da Salvaguarda do Patrimônio Intangível em pleno curso e a partir das observações acima, já se faz necessário superar a dicotomia entre o material e o intangível na cultura, abandonar a noção antagonista e bipartida de realizações culturais, onde o material e o imaterial coexistem lado a lado, sem, no entanto estarem em contato direto. Os fatos culturais nos mostram uma outra realidade: cultura material depende do intangível para obter sentido, e o intangível necessita do material para ganhar vida. Esta a conclusão necessária a qual chegam as atuais pesquisas de cultura imaterial. Ao abrir mão de uma separação rígida do material e do intangível, a pesquisa pode fornecer dados novos para o discernimento de questões atuais das práticas culturais no país, principalmente no campo da cultura popular e de tradição oral, mas também no campo da música de concerto.

Assim como edificações e imóveis construídos só podem surgir a partir de ideias e de planos elaborados de antemão, amparados em saberes altamente especializados e em imperativos metafísicos, também a cultura imaterial depende de objetos e de espaços físicos, mesmo de edificações; muitas vezes até a sua continuidade se vincula a lugares históricos, onde já se mantém durante longa data. A conclusão que se tira, portanto, é que estudar a relação e dependência mútua de ambos os domínios culturais – material e imaterial – pode ajudar a entender melhor o funcionamento e a importância da atual dinâmica cultural, suas práticas contemporâneas, as políticas públicas a elas voltadas e, em especial, a participação das comunidades e dos próprios agentes culturais na definição do que faz parte e do que não pertence ao seu patrimônio, histórico, diversificado e vivo.

<sup>14</sup> Der Siebel, 40/2017, p. 122

A relação do patrimônio imóvel com o patrimônio intangível ilustra, ao mesmo tempo, que esta relação faz parte intrínseca de um contexto social e cultural mais abrangente. O assunto ganha mais atualidade com a discussão político-cultural e acadêmica em torno de três das Convenções da UNESCO, a de 1972 do Patrimônio Histórico e Natural, de 2003, para o Patrimônio Intangível e a de 2005 da Diversidade Cultural.

### Afirmações musicológicas

A mencionada crítica do estudioso e músico Alan Danielou à musicologia ocidental, em especial à etnomusicologia (produto do pensamento ocidental por excelência) culmina na aversão de Danielou ao tipo de pesquisador, que conforme o Villa-Lobos caricato, entra em uma selva inóspita com o seu gravador em punho para captar as sonoridades que lhe parecem exóticas, mas que ele próprio não entende e que por isso mesmo interpreta de forma equivocada e “pre-conceituada” (e assim preconceituosa). À maneira de preconceitos linguísticos, tais como elencados por Marcos Bagno (2015), também a música sofre preconceitos de várias ordens, endossados pela academia. Ou seja, a percepção sensibilizada dos musicólogos quando apontam para processos de opressão cultural, de prejuízos artísticos, reclamando da falta de reconhecimento de saberes tradicionais, até mesmo da discriminação cultural, não deve se limitar apenas ao mundo fora, mas estender-se também para dentro da academia.



Fig. 2: Ilustração do livro infantil de autoria do jazzista e guitarrista Volker Kriegel (2002), de quem é a epígrafe que antecede este ensaio. O desenho, também da autoria de Kriegel, mostra o pesquisador de sons exóticos, o Prof. Higgins, ao conhecer o seu futuro informante, o músico Erwin, um quati da floresta tropical sul-americana (lat. *nasua nasua*). Erwin, cujo instrumento de sopro é o próprio focinho, domina a beleza da música tropical, sensibilizando o Prof. Higgins de tal modo, que este decide abandonar a coleta científica de objetos sonoros conservados, e, portanto materializados no gravador, para se render à performance viva da música e sua imaterialidade sedutora.

A seguir reúno algumas afirmações extraídas de textos de musicologia histórica e etnomusicológicos. Com elas pretendo ilustrar a ampla gama de ideias pré-concebidas sobre a importância da pesquisa musical e do seu objeto de estudos, “pré-conceitos” estes, que ainda coexistem com as investigações musicológicas dos nossos dias. A lista contém apenas uma amostragem e poderia ser mais extensa. Afirmações musicológicas correntes que se vê repetidas com frequência são:

- Música é arte sonora (*Tonkunst*).
- Música de arte se expressa através da escrita, e escrita musical é, simultaneamente, pré-requisito para a mesma.

- A escrita musical é a responsável pelo cultivo e pelo desenvolvimento da complexidade de estruturas musicais.
- Autenticidade, falta de deturpação e a pureza de uma manifestação musical são essenciais para a sua análise musicológica representativa e acertada.
- A análise musical pode/deve deixar de lado os elementos “extramusicais” (movimentos, figurinos, encenações, cenários, calendários etc.)
- Música comercial interessa menos à pesquisa musicológica.
- Estudar, analisar tradições musicais alheias não requer – até deve evitar – a ocupação prática, portanto performática do pesquisador com a mesma.
- O elemento africano da música brasileira se mostra essencialmente no uso rítmico da sincopa.
- Falar de música, mesmo que a partir das ciências humanas e sociais, requer conhecimento de teoria musical (solfejo, domínio de leitura de partituras etc.).
- O músico em geral não tem um discernimento mais abstrato e teórico sobre música, mesmo sobre aquela que ele próprio pratica.
- Quando o assunto é o discernimento musicológico e analítico do repertório estudado a última palavra é sempre do pesquisador.
- O musicólogo saberá melhor que projeto aplicar para a preservação de determinada tradição musical.
- Enquanto a educação musical reduz e simplifica sistemas musicais, só o trabalho musicológico é capaz de entender e de dar testemunho de sua devida complexidade.
- A análise adequada de uma peça musical de tradição oral, ou não anotada, no caso da música popular, só pode ser feita a partir de sua transcrição ou representação visual (espectrograma ou outra).
- O trabalho de pesquisa musicológica dá ao musicólogo a prerrogativa natural de advogar em prol das comunidades estudadas.

O que as afirmações acima, extraídas de diversos textos acadêmicos, têm em comum? Elas podem ser contra argumentadas a partir da noção de patrimônio intangível e música. Isso porque as afirmativas pertencem originalmente a um conjunto epistemológico, onde se opera com normas estabelecidas, fundadas na hegemonia cultural que orienta a percepção do mundo artístico e popular. O que nestas frases transparece como algo dado e natural, na verdade é tendencioso ou, no mínimo, subjetivo.<sup>15</sup>

### **História, patrimônio e estética musical**

Não é apenas dos seus conteúdos que vive patrimônio histórico e cultural, é seu uso que determina a verdadeira importância e o significado social que tem. Diferente dos valores globalizados com que qualquer sociedade se depara hoje em dia, patrimônio e diversidade culturais reforçam o local, e são mantidos através de práticas vivas que suscitam o que podemos entender como elementos essenciais para o surgimento e para a manutenção de uma identidade cultural. Através desta dinâmica todo patrimônio cultural desenvolve uma importância social, cujas expressões são constantemente renovadas e resignificadas.

Em última instância, e em se mantendo o olhar para as múltiplas atividades culturais em todo o mundo, o artefato cultural, obra de saberes e do labor humano, extrapola o espaço local e geográfico onde já desempenhou algum papel. Passa a contribuir à formulação de uma história global. Diferente de uma globalização homogeneizante, a que já Stephan Zweig em 1925 denominou de “monotonização do mundo” (*Monotonisierung der Welt*), a história global se funda na diversidade das histórias locais, adotando cada um dos respectivos pontos de vista para confronta-los com questões importantes do mundo.

Não apenas o saber tácito e o raciocínio mental do expert, também uma grande porção de ação corporal e mimese determinam performances e são

<sup>15</sup> Discutir as afirmações apresentadas na lista uma a uma seria assunto para outro ensaio. Aqui basta refleti-las em silêncio.

responsáveis, no seu conjunto, pelo acontecimento musical. Som, saberes e gestos: é aqui que decorre a música, e dela o silêncio também faz parte. Música é este todo, que avaliado esteticamente pode dar preferência à contemplação pura, do belo inerente às suas configurações sonoras e harmônicas, ou, do lado oposto, à sua dimensão expressiva que move o emocional – uma discussão sem fim e que nos acompanha desde quando se fala de música, no mundo ocidental e alhures.

Concluindo: história e patrimônio cultural são as duas faces da mesma moeda, acompanham o fluxo do tempo e pontuam a simultânea excepcionalidade do momento presente, a que todos estamos expostos. Inserido nestes dois universos e considerando de forma imparcial e sem que lhe seja destinado um lugar certo de antemão, qualquer estilo de música nos possibilita chegar a uma estética objetiva musical,<sup>16</sup> independente de relativismos culturais e sem definição previa de categorias como erudito e popular, e mesmo sem o imperativo de uma compartimentalização categórica com base em períodos históricos. Trata-se de uma estética resinificada, que se pauta fundamentalmente no reconhecimento das seguintes grandezas:

1. Na noção de que configurações sonoras e musicais são culturalmente específicas, simbolicamente construídas e mentalmente organizadas, estando presentes em toda parte no mundo;
2. nos recentes estudos da neurologia, que se pautam na avaliação diferenciada dos aspectos psicológicos enquanto experiência musical;
3. na universalidade inerente à música, através da sonoridade, dos seus sentidos e usos corporais, dando-lhe autonomia para oferecer momentos de profunda satisfação estética a quem a pratica, compartilha, percebe e presencia, e, finalmente,

---

<sup>16</sup> A este respeito ver o estudo de Michael Tenzer na *Ethnomusicology* de 2015, que parte de uma abordagem neo-darwiniana para chegar a uma estética objetiva e universal da música.

4. no fato de, por trás de toda música, estar uma ação humana.

### **Musicologia sem fronteiras**

Quero sugerir que uma musicologia contemporânea, sem as querelas do passado e comprometida com a dimensão social e também com a repercussão global dos fazeres musicais, terá mais êxito através de um aporte aberto e transdisciplinar, não mais pré-concebido, ou seja, compartimentalizado *a priori* em uma ou outra vertente musicológica. A inclusão da experiência prática, do diálogo com os agentes e produtores musicais, a inserção na dinâmica pedagógica, com que se dá a transmissão dos saberes musicais de uma geração a outra, e, finalmente, a questão de uma política cultural, quando as atividades musicais são pensadas dentro de uma concepção universal de música enquanto patrimônio intangível e elemento essencial para a diversidade cultural da humanidade, abrem novas frentes para uma ciência da música atual e condizente com as questões sociais, econômicas e políticas mais prementes dos nossos dias.

Se esta ciência musical renovada e aberta para trocas constantes de enfoques, métodos, estéticas e saberes encontrar algum limite, o único limite aceitável é o próprio ser humano. Por isso tudo, e assim como já existem os respectivos médicos e os repórteres, imagino, daqui para frente, o estabelecimento de uma “musicologia **sem fronteiras**”.

## Referencias

- ADLER, Guido. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", In: **Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft**, Jahrgang 1, 1885, p. 5-20.
- BAGNO, Marcos. **Preconceito Linguístico**. Parábola: São Paulo, 2015.
- BAUMANN, Max Peter. **Ethnomusikologie. Forschungsziele, Gegenstand und Methoden**. Manuscrito. Universität Bamberg, 2000.
- BOSE, Fritz. "Tonale Strukturen in Primitiver Musik". In: **Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde**. Köln: 1976.
- COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**, New York: Oxford University Press 2013.
- DANIELOU, Alan. **La Musique et sa Communication. La Situation de la Musique et des Musiciens dans les Pays d'Orient**. Léo S. Olschki: Firenze, 1971. (Sous le patronage du Conseil International de la Musique, Unesco).
- HORNBOSTEL, Erich Moritz von. "Probleme, Methoden und Ziele der vergleichenden Musikwissenschaft". In: **Tonart und Ethos**, Reclam: Leipzig, 1986 (2a edição).
- KRIEGEL, Volker. **Erwin mit der Tröte**. Eichborn: Frankfurt, 2002 (livro infantil).
- MCLEAN, Mervyn. **Pioneers of Ethnomusicology**. Llumina: Coral Springs, 2006.
- STUMPF, Carl. *Anfänge der Musik*. Leipzig, 1911.
- VERA, Alejandro. „La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino“. In: **Revista Musical Chilena**, Año LXX, enero-junio, 2016, Nº 225, S. 16.

## *O descritivismo musical barroco e o poema sinfônico romântico: dois momentos da escuta vidente*

Yara Caznok<sup>1</sup>

---

A escuta musical tem, junto com a história da música, suas questões, suas práticas e polêmicas. Desde escutar a música das esferas que, de acordo com o pensamento pitagórico-platônico, dar-se-ia por meio de uma audição que adentraria o plano das ideias, passando por uma audição desencarnada na qual apenas os ouvidos espirituais seriam acionados, conforme pretendia a música cristã da Idade Média, a fruição auditiva foi concebida de diversas e até opostas maneiras. A forma que hoje, tacitamente, consideramos como "natural", isto é, uma escuta referenciada, contextualizada e que inclui todos os atributos emocionais e racionais de um ouvinte ativo foi uma construção que se deu ao longo de mais de dois mil anos de história da música ocidental, e esteve sempre atrelada às questões que nortearam o papel e a função da música na sociedade.

---

---

Focalizarei aqui, no intuito de reabilitá-la, uma forma especial de ouvir música que é a *escuta vidente*. Considerada como de menor alcance estético, tem sido pejorativamente julgada como uma "muleta auditiva", destinada a pessoas inexperientes ou "musicalmente incultas". Esse preconceito explicitou-se no século XIX, a partir de uma polêmica estética que opôs a vertente da escuta absolutista, para a qual o discurso puramente sonoro é autossuficiente e, portanto, apenas sons devem ser considerados, contra uma segunda corrente que admite e que convoca imagens e/ou sensações visuais no momento em que os sons se apresentam aos ouvidos, nomeada aqui, por isso, de "escuta vidente".

---

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Música e do Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP. Mestre em Psicologia da Educação (PUC-SP) e Doutora em Psicologia Social (USP), concentra suas atividades docentes e pesquisas nas áreas de Harmonia, Análise, Escuta e Educação Musical.

Para os defensores da escuta absolutista, também chamada de formalista, a música instrumental é a prova da autonomia do discurso musical, pois pode dispensar texto e elementos extramusicais de qualquer espécie: uma obra musical teria sua legitimidade garantida por seus componentes específicos – motivos, temas, instrumentação e forma, por exemplo – e pela estrutura musical que os agencia e os desenvolve. Sua fruição dependeria da capacidade do ouvinte em discernir, hierarquizar, memorizar e acompanhar esses elementos durante seu desenrolar no tempo, sintetizando-os, ao final, em uma unidade formal. O nome de maior destaque dessa corrente foi o austríaco Eduard Hanslick (1825-1804) que, em seu livro intitulado *Do belo musical* (1854), deflagrou uma verdadeira guerra contra a música de Richard Wagner (1813-1883), Franz Liszt (1811-1886) e de Anton Bruckner (1824-1896), compositores cuja poética integrava literatura, artes visuais e música. Liszt e Bruckner, em especial, foram os que levaram a música programática à categoria de representante legítima do ideário romântico.

Entende-se por música programática ou *música de programa*, uma composição musical cuja estrutura está diretamente relacionada a elementos ou a narrativas extramusicais, tal como em um poema sinfônico, em que descrições sonoras de eventos (cavalgadas, batalhas) ou de elementos da natureza (tempestades, cantos de pássaros), necessariamente, integram o discurso instrumental. Exemplo mais bem acabado dessa poética híbrida, o poema sinfônico é uma obra instrumental típica do século XIX, que se baseia em uma obra pictórica ou literária e cuja fonte de inspiração é apresentada ao público por meio de um programa ou de um cartaz afixado no hall de entrada da sala de concertos. A função desse *programa*, contrariamente ao que seus detratores apregoam, não é “ajudar” ou “guiar” o ouvinte, fornecendo-lhe um roteiro para que ele possa se localizar e acompanhar a peça. O *programa* responde a um anseio característico da alma romântica, que é o desejo de comunicação total e completa entre compositor e ouvinte, mediada por uma obra que celebra a ilimitada

capacidade perceptiva do homem. O *programa* daria acesso à fonte de inspiração e aos movimentos psicológicos e emocionais nos quais o compositor estava imerso no momento de seu trabalho composicional e, com isso, a almejada fusão de subjetividades poderia ser alcançada. Franz Liszt, o criador do termo *poema sinfônico* e um dos maiores expoentes do termo, define assim a função e a importância do *programa*:

O programa tem por único fim fazer uma prévia alusão aos movimentos psicológicos nos quais se havia baseado o compositor ao criar sua obra. Se a produziu sob influência de determinadas impressões, deseja levá-las sem tardar à plena e absoluta consciência do auditório... O programa tem por objetivo indicar, de certo modo, a jurisdição intelectual da obra e servir de preparação de ideias e sentimentos que nela pretendeu personificar o músico. [...] O maestro, como dono de sua obra, pode tê-la concebido sob a influência de impressões concretas e pode querer que o auditório tenha plena consciência delas. O músico-poeta, o autor de poemas sinfônicos se impõe a missão de apresentar claramente uma imagem que tem gravada com toda lucidez em seu espírito, ou uma série de estados de alma que tenham chegado à sua consciência com precisão e segurança. Com que direito impediremos, pois, que mostre um programa para facilitar a perfeita compreensão da obra? (apud Subirá, 1958, p.1344-5)

Assim, percebemos que a música programática traz para seu discurso a imitação dos sons de natureza ou de ações humanas não apenas como representações externas, com o intuito de apresentar um efeito sonoro ou de fornecer uma pista sobre uma narrativa. Ela transforma o status desse conteúdo, que agora não pode mais ser classificado como extramusical, em componente interno, em elemento fundante da obra, passando a caracterizar-se, por isso, como uma proposta de fruição multisensorial. Lembremo-nos que para o artista romântico, quanto mais os sentidos se comunicarem, se fusionarem e, sinestesticamente, atuarem, maiores – e mais verdadeiros – serão a vivência estética e o encontro sensível com a obra.

Embora o conceito e a proposição estético-perceptiva da música programática sejam uma criação do século XIX, os procedimentos composicionais que incluem imitações sonoras figurativas já tinham sua existência prática legitimada desde, pelo menos, o período do Renascimento. A poética denominada “pintura das palavras” (*word painting*), presente de forma abundante nos madrigais (composição que une uma requintada poesia com a música), desenvolveu o conceito greco-latino de “arte como imitação da natureza” para o repertório musical vocal, e muitas das associações entre parâmetros sonoros e conteúdo semântico que hoje nos parecem “naturais” e “óbvios”, foram sendo construídas no crescimento desse repertório. A descrição da sinuosidade tranquila de um riacho por meio de uma linha melódica ondulada e fluida, ou a indicação da distância entre o céu e a terra (ou o inferno) com o contraste dos registros agudo e grave, por exemplo, são desenhos musicais que, graças ao mútuo remetimento entre música e texto, transformaram-se em figuras de identidade semântico-musical, como se fossem uma espécie de “vinheta” e cujos aparecimentos oferecem ao ouvinte uma vivência ao mesmo tempo convergente – em relação ao significado semântico – e aberta – em relação à imaginação sensório-corporal.

A força e o poder de convencimento dessas figuras musicais, que cada vez mais circulavam por inúmeras composições, confirmando-se e se autorreferenciando, migraram para o repertório instrumental que, a partir do século XVII, já se fortalecia com desenvoltura. O ponto culminante do desenvolvimento do descritivismo musical instrumental se deu no século XVIII, quando o conceito de “arte como imitação da natureza” se encontrou com o pensamento científico-matemático musical. Para o homem barroco, o conceito de natureza – diametralmente oposto àquele do romantismo – integraria um sistema de leis que regem as proporções, o equilíbrio e almejam a invariabilidade. Foi assim que o canto do cuco, variável e nunca “afinado” em tons ou semitons, se tornou estável, fixo em um intervalo de

terça menor e, deixando seu estado de natureza bruta (microtonal), civilizou-se e entrou para sempre nas salas de concerto.

A acústica foi a grande ciência condutora dos desdobramentos musicais, que transformou desde os sistemas de afinação das escalas, alterou a construção dos instrumentos e chegou até à formatação básica da orquestra, entre muitas outras coisas. De acordo com esse pensamento, as leis acústicas tornam inteligíveis as relações entre os fenômenos sonoros e, como disse Jean-Philippe Rameau (1682-1764), o maior defensor da ideia de que música seria uma ciência, “não é suficiente sentir os efeitos de uma ciência ou de uma arte, é preciso concebê-los de maneira que se possa torná-los inteligíveis”. (Rameau, 1980, p. 66-7)

Tornar inteligível um material sonoro significaria ser capaz de, racionalmente, criar uma música que, fundamentada em leis acústicas, revelasse a natureza do fenômeno sonoro. O artista seria um artífice capaz de trazer à superfície e fazer aparecer a verdade profunda dos fenômenos sonoros (sua essência), fundamentando-se na crença de sua invariabilidade e de sua constância.

A arte é, então, o artifício que se impõe à natureza, forçando-a a liberar seus segredos. Um jardim à francesa seria mais “natural” que a floresta virgem porque a natureza profunda, as relações geométricas calculáveis e invariáveis aí se encontram desnudadas, graças ao trabalho do artista. Estar no espetáculo da natureza significa ser capaz de desocultar as relações de ordem, proporção e equilíbrio que a sustentam. (Caznok, 2015, p.95)

É a partir desta concepção de natureza que se fundamentam todos os procedimentos musicais descritivos no período barroco. Trazer para a partitura a sonoridade de um vento ou o canto de um pássaro significava eliminar suas imperfeições e suas inconstâncias, indo além das aparências, para apresentá-los em sua essência acústico-matemática. O ouvinte, nessa

experiência, não só se deliciaria com a beleza dos sons, mas também ampliaria sua compreensão racional a respeito da natureza e da arte.

Percebe-se que, assim como na música programática, o descritivismo musical barroco também considerava a imitação de fenômenos sonoros do mundo e da natureza como parte intrínseca de sua proposta composicional e, por isso, o apelo e a convocação da imaginação visual e da vivência de imagens já eram, desde o início, considerados como parte imprescindível da escuta.

Hoje, nossos ouvidos já se aceitaram multissensoriais e a compreensão de que o nosso corpo inteiro está revestido pela capacidade de escuta está assentada. Instalações, obras e performances híbridas, entre inúmeras propostas diversificadas de colaborativismo artístico contemporâneo, partem do pressuposto que o tráfego e a comunicação entre os sentidos é uma condição – e não uma escolha – de estar no mundo, especialmente do mundo da arte.

Disponibilizar-se e abrir-se para essas obras poderá levar-nos a uma reconsideração de repertórios que anteriormente não conseguíamos usufruir porque, talvez, nossa concepção de escuta estivesse limitada a ouvir apenas sons... Quem disse que não podemos ouvir estrelas?

#### Referências

CAZOK, Yara Borges. *Música. Entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 3ª edição, 2015.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Musique raisonnée: textes choisis, presentes et commentés* para Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire. Paris: Stock + Plus, 1980.

SUBIRÁ, Jose. *Historia de la musica*. Barcelona: Salvat, 1958.



---

## *A correspondência dos sentidos: mistério, ambiguidade*

João A. Frayze-Pereira<sup>1</sup>

---

### **Resumo**

A questão proposta por esse Simpósio evoca o clássico trabalho de Etienne Souriau, *La correspondance des arts* (1947), embora outros autores e pesquisas mais recentes também possam ser lembrados. Porém, um autor fundamental para analisar a complexidade da questão é o filósofo contemporâneo Maurice Merleau-Ponty. Nesse sentido, a correspondência das artes é referida ao seu fundamento ontológico no campo da percepção em que se verifica a correspondência dos sentidos. É essa misteriosa e ambígua experiência verificada na relação entre o corpo e as coisas que analisamos neste artigo.

**Palavras-chave:** correspondência das artes, correspondência dos sentidos, percepção, corpo reflexivo.

---

### **Abstract**

The question posed by this Symposium evokes Etienne Souriau's classic work - *La correspondance des arts* (1947), although some more recent authors and researches may also be evoked. However, a key author to analyze the complexity of the issue is the contemporary philosopher Maurice Merleau-Ponty. In this sense, the correspondence of the arts is referred to its ontological foundation in the field of perception in which the correspondence of the senses occurs. It is this mysterious and ambiguous experience verified in the relation between the body and the things that we analyze in this article.

**Keywords:** arts correspondence, correspondence of the senses, perception, reflective body.

---

---

<sup>1</sup> Psicanalista, membro efetivo e analista didata da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Professor Livre Docente do IPUSP e do Programa de PósGraduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP. Membro da ABCA e da AICA.

A questão proposta por esse Simpósio, desde o título, remeteu-me, imediatamente ao clássico trabalho de Etienne Souriau – *La correspondance des arts* (1947). Mas, não só. Alguns outros autores, mais recentes, poderiam ser evocados (Dufrenne, 1991; Bosseur, 1998). No entanto, um autor fundamental para refletirmos sobre a complexidade dessa questão, contemporâneo de Souriau, é o filósofo Maurice Merleau-Ponty. E é fundamental porque a correspondência das artes, articulada à diversidade e à unidade dos sentidos, é analisada por ele desde o seu fundamento ontológico no campo da percepção. Trata-se de um campo complexo porque a percepção é um mistério.

Com efeito, a percepção é um enigma ou um mistério porque parece depender inteiramente das coisas, realizando-se a partir delas e por elas, ao mesmo tempo em que parece depender plenamente de nossos cinco sentidos, realizando-se a partir deles e por intermédio deles. Mais do que isso: olho não vê apenas, ele também envolve e apalpa as coisas, capta a textura e o peso das coisas. Quer dizer, a visão é palpação pelo olho e o tato visão pelas mãos e, no entanto, não é possível substituir um pelo outro, pois interrogando as coisas à sua maneira, cada um dos órgãos dos sentidos realiza uma síntese própria, o que caracteriza a diversidade dos sentidos. Quanto a isto, bastaria dizer que os sentidos são distintos uns dos outros de tal modo que é possível a cada um deles trazer consigo “algo” que nunca é exatamente transponível (Merleau-Ponty, 1971, p. 131). O mistério, porém, é ainda maior: o olho, que olha todas as coisas, pode também olhar-se e reconhecer no que vê o outro lado de sua potência vidente. Ele se vê vendo, se toca tocando, é visível e sensível para si mesmo. Nessa medida, um acontecimento prodigioso tem lugar, quando minha mão direita toca minha mão esquerda – tocante e tangível, como revela Merleau-Ponty (1945), meu corpo realiza uma reflexão. Mas trata-se de uma reflexão corporal que não é um substituto para a pura presença a si que fora, até então, o privilégio da consciência. A reflexão corporal é duplicação e divisão, posse e perda, experiência do mesmo e do outro, diferenciação interminável. Por exemplo, quando a mão direita toca a mão esquerda, também a esquerda toca a direita

(o que é óbvio: o tocante e o tocado são intercambiáveis). No entanto, no exato momento em que temos a experiência da indistinção, as duas mãos não se confundem, a reflexão corporal não acarreta a coincidência do corpo consigo mesmo, mas implica a sua diferenciação interna e a experiência de uma troca interminável entre as mãos, deixando o acontecimento sempre em suspenso e inacabado. E isto ocorre porque meu corpo é simultaneamente vidente e visível, tocante e tangível, sonoro e sonante, sentiente e sensível, isto é, um ser que possui uma dimensão material, ou seja, a sensibilidade, e é capaz daquilo que sempre foi a característica essencial e exclusiva da consciência, isto é, a capacidade para a reflexão. Porém, essa reflexão corporal se propaga na relação do corpo, que é um sensível, com as coisas sensíveis que o cercam, desdobrando a interioridade ou o sentido presentes nelas como nele. Por exemplo, quando Paul Klee diz que, no ato de pintar, é visto pelas coisas ao invés de serem as coisas vistas por ele, é porque a visão está no próprio mundo (Chauí, 2002, p.182); assim como as ninféias pintadas por Monet são o próprio olho do mundo que através do pintor se transforma em pintura (Bachelard, 1985). Quer dizer, há uma visibilidade secreta nas coisas que se torna visibilidade manifesta através de nosso corpo. Ou seja, a reflexão corporal põe a reversibilidade entre sujeito e mundo, entre o vidente e o visível, entre o tocante e o tangível, como uma relação expressiva (Chauí, 2002).

Essa constatação da reflexão corporal leva-nos, com Merleau-Ponty, a perceber que há ramificação recíproca do corpo e do mundo, que entre ambos não há coincidência, mas correspondência do seu fora com o meu dentro e vice-versa. E essa articulação desqualifica tanto o realismo (que diz estar o corpo no mundo como se este fosse uma caixa) e também o idealismo (que pensa ser o mundo uma ideia dentro do vidente). A imbricação entre o corpo e as coisas, sua participação no mesmo Ser, constitui o mundo como Ser de encontro e de reciprocidade. Como dizia Cézanne, o aveludado, a dureza, a moleza e até mesmo o odor dos objetos podiam ser vistos por ele e por nós. E isto por que “percebemos de uma maneira indivisa com o nosso ser total, apreendemos uma estrutura única da

coisa, uma única maneira de existir que fala ao mesmo tempo a todos os sentidos” (Merleau-Ponty, 1966, p.88). Quando um vaso se quebra na sala ao lado, ouvimos a rigidez e a fragilidade do cristal. O som cristalino percorre o ar levado pelo vidro visível. A fragilidade, a rigidez, a transparência e o som cristalinos traduzem uma única maneira de ser. Se se dúvida que “a audição nos dá verdadeiras ‘coisas’, é certo pelo menos que ela nos oferece além dos sons no espaço alguma coisa que ‘soa’ e daí comunica-se com os outros sentidos” (Merleau-Ponty, 1945, 365-366). Quer dizer: considerando-se os “dados dos diferentes sentidos” como qualidades singulares inseparáveis que salientam mundos separados, vamos admitir que todas elas, sendo maneiras particulares de modular a coisa, comunicam-se entre si por seu núcleo significativo (Merleau-Ponty, 1945, 266). A qualidade, justamente porque é inseparável de um complexo contingente, justamente porque faz parte de um objeto, é sempre referencial. Ao ser percebida, remete intrinsecamente a um conjunto descritível e, por isso, possui um sentido. “O verde é necessariamente significativo, pois remete necessariamente a um todo de qualidades que é o mar, a relva ou uma folha. A qualidade jamais é experienciada imediatamente (isto é, sem a mediação de um conjunto que a determina)...” (De Waelhens, 1970, 69). Mais ainda: quando Cézanne dizia que o aveludado, a dureza, a moleza, e até mesmo o odor dos objetos podiam ser vistos, não é porque minha percepção faria a soma dos dados visuais, tácteis, olfativos, nem tampouco faria uma detecção de dados fisicamente já associados no ambiente (uma percepção de associações, portanto), mas porque “percebo de uma maneira indivisa com meu ser total, apreendo uma estrutura única da coisa, uma única maneira de existir que fala ao mesmo tempo a todos os meus sentidos” (Merleau-Ponty, 1966, 88).

Assim, se uma coisa nos diz “alguma coisa”, ela o faz pela organização de seus aspectos sensíveis que se equivalem entre si num sistema de mútuas referências: “impossível descrever a cor do tapete sem dizer que é um tapete, um tapete de lã, e sem implicar nesta cor um certo valor táctil, um certo peso, uma certa resistência ao som” (Merleau-Ponty,

1945, 373). No entanto, por isso, não se deve entender que essas múltiplas referências sejam explícitas e que só se perceba o plenamente determinado. Como sabemos, na experiência perceptiva, a coisa sensível se oferece sempre através de aspectos perspectivos. E, por essa razão, o sentido do objeto percebido é “equivoco”. Ou seja, as referências constitutivas da percepção não se encontram fatalmente expostas em cada ato perceptivo. Algumas são apenas sugeridas e presumidas, cabendo à percepção ulterior esclarecer tal fenômeno que foi entrevisto. A percepção circunda-se de um halo de ambiguidade (Frayze-Pereira, 1984; 2010, p. 177). Em outras palavras, se cada aspecto sensível mostra a “coisa”, esta, encontrando-se em todos eles, no entanto, não se esgota em nenhum deles. Dito resumidamente, em cada aspecto que cai sob nossa percepção revela-se uma presença-ausente: a coisa. E isto porque a percepção da qualidade é percepção de uma relação, de uma referência. E, nesse sentido, a qualidade é emblema do conjunto e sobredeterminada por ele. Contudo, se há em cada coisa uma simbólica que vincula cada qualidade sensível às outras, não podemos esquecer que abraçado à coisa encontra-se o corpo, “esse estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo e pelo qual podemos frequentar esse mundo e encontrar-lhe uma significação (Merleau-Ponty, 1945, 274). Ou seja, os aspectos sensoriais de uma coisa constituem conjuntamente uma mesma coisa, como o olhar, o tato e todos os outros sentidos são conjuntamente os poderes de um mesmo corpo integrados em uma única ação.

Em suma: os sentidos se comunicam. E, paradoxalmente, isto ocorre porque o corpo é uno. Não porque seja uma soma de órgãos justapostos, mas porque é um sistema sinérgico. Minhas duas mãos tocam uma mesma coisa porque são as mãos de um mesmo corpo. Embora cada uma delas tenha sua experiência táctil, tratam de um único tangível. Isto significa “que existe de uma a outra, através do espaço corporal, como, aliás, entre meus dois olhos, uma relação muito especial que as transforma num único órgão de experiência, do mesmo modo que meus dois olhos constituem os canais de uma única visão ciclópica” (Merleau-Ponty, 1971, 137). E que não se

considerem essas dualidades (duas mãos, dois olhos) nos termos de uma rígida correspondência entre um olho e outro, entre uma das mãos e a outra. Como tentei mostrar, há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e deste naquele (Merleau-Ponty, 1971,131). Se, por um lado, cada sentido abre-se para um mundo absolutamente incomunicável para os outros sentidos, por outro, está ligado a algo que, por sua estrutura, abre-se para o mundo dos outros sentidos constituindo com eles um único ser (Merleau-Ponty, 1971, p. 202).

Diz-se que Monet e Degas, à medida que foram ficando cegos, apalpavam os objetos para pintá-los. E diante de exemplos como esses, diz-se que um sentido aguçado substitui outro que falha. Mas, até que ponto não é essa concepção que é ingênua e falha? Não se trata de uma simples questão de substituição compensatória, mas da possibilidade que cada um dos sentidos tem, dada a própria estrutura do sensível, de corresponder aos outros, de representar os outros. Assim, o olho ouve, toca, cheira e saboreia, como o tato é capaz de olhar, ouvir, cheirar e saborear o mundo. Assim é que para o pintor, como para o fotógrafo, o corpo reflexivo, ainda que ferido ou cego, é esse ser que traz consigo a possibilidade de fazer surgir imagens a partir das trevas. Nesse sentido, quando o visível é radicalmente arrancado ao vidente, toda a questão é descobrir como abordar o mundo, como tirar partido da noite para dela fazer surgir a luz. Essa questão perturbadora inquietou o fotógrafo esloveno Evgen Bavcar, cego acidentalmente entre os 10 e os 12 anos. Com uma obra fotográfica extensa que leva ao limite a reflexão sobre as questões que estamos analisando, Bavcar (1992) revela não apenas que no fundo do olho todo vidente é um cego, mas que, como também reconhece o psicanalista Pontalis (1991, p. 205), a visão é “algo que podemos perder mesmo quando dispomos dela” É o que costuma nos acontecer à noite, pois “a noite, como a descreveu Merleau-Ponty (1945, p. 381), não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, quase apaga minha identidade pessoal. Não estou mais entrincheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilerem, à distância, os perfis dos objetos. A noite é sem perfis, toca-me ela mesma (...)

Até mesmo gritos (...) só a povoam vagamente, é inteira que ela se anima, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim”. Mas a noite, cúmplice do artista, segundo Bavcar (2001), não é a experiência mais notável de perda da visão. Como nos mostram a fotografia, o microscópio e o telescópio, podemos perder a visão também quando cremos estar apenas a seu serviço, isto é, quando observamos (Pontalis, 1991, p. 205). Tais instrumentos, ao mesmo tempo que aumentam infinitamente o território do visível, desvalorizam o olho como aparelho – seu campo e sua acuidade são limitados (p. 206). Não foi por acaso que para compreender não apenas a visão, mas a própria percepção, Merleau-Ponty tenha convocado não a ciência da óptica, mas os pintores, sobretudo aqueles que romperam com as leis da perspectiva. Foram os pintores que permitiram ao filósofo restituir à visão o conjunto da percepção, foram eles que chamaram a atenção dele para a questão da visão como perda da visão e também para a problemática da intersensorialidade do mundo e suas possibilidades expressivas. Assim é que Evgen Bavcar não é um “fotógrafo cego”, como El Greco não era um “pintor astigmata” e Paul Valéry, um “poeta melancólico”. São artistas que não se deixaram aprisionar por uma perspectiva fixa do sensível, que não deixaram de resistir às forças brutas do destino, pois fizeram delas o motor da sua própria transcendência. Ora, se o invisível não é a negação do visível, pois está no visível como seu horizonte e seu começo, como seu *inconsciente óptico* (Krauss,1993), toda a questão colocada para aquele que perde o visível de vista, no limite, é a de reconhecer, como sugere Pontalis (1991, p. 208), que o perder de vista pode ser condição para a liberdade de pensar. Mas não nos apressemos.

Retomemos nossa questão central – o corpo e suas possibilidades expressivas. Ou seja, se o fotógrafo pode ser cego, como sabemos, o músico pode ser surdo. Beethoven é eloquente, nesse sentido. Mas, poderia um pianista ser cego? Nabuiky Tsujii, jovem pianista japonês, cego de nascença, mostra essa possibilidade, ao ter se tornado um dos grandes intérpretes mundiais, ganhador de vários prêmios, entre os quais o prestigiado Van Cliburn, em 2009. Esse exemplo mostra a “natureza

enigmática” do corpo que transfere para o mundo sensível o sentido imanente que nasce nele em contato com as coisas e nos faz assistir, dessa maneira, ao “milagre da expressão”. Ou melhor, “atualidade do fenômeno da expressão”, é o corpo que permite a pregnância das experiências auditivas, táteis e visuais, fundando assim a unidade antepredicativa do mundo percebido que, por sua vez, servirá de referência à expressão verbal e à significação intelectual (Bonan, 1997). Mais concretamente: “num quadro como numa peça musical a ideia não pode ser comunicada senão pela exposição das cores e dos sons. A análise da obra de Cézanne, se não vi seus quadros, deixa-me a escolha entre vários Cézanne possíveis, e é a percepção dos quadros que me dá o único Cézanne existente, é nela que as análises adquirem seu sentido pleno. O mesmo acontece com um poema ou com um romance, embora eles sejam feitos de palavras” (Merleau-Ponty, 1945, p. 176). Quer dizer: uma pintura, um poema, uma peça musical são indivíduos, isto é, seres nos quais não é possível distinguir a expressão daquilo que ela exprime, cujo sentido só é acessível mediante o contato direto, sem que abandone seu lugar espacial e temporal. “O instante do mundo que Cézanne queria pintar, e que de há muito já passou, suas telas continuam a lança-lo para nós, e sua montanha de Santa-Vitória faz-se e refaz-se de um extremo a outro do mundo, de outro modo, mas não menos energicamente, do que na rocha dura acima de Aix” (Merleau-Ponty, 1964, p. 35).

Ora, a concepção da obra de arte plurisensorial não é uma abstração. Ela teve lugar em vários momentos da história das artes. Segundo Bosseur (1998, p. 8), já no século XVI, Arcimboldo imaginara um sistema de equivalências entre gradações do preto ao branco e intensidades sonoras. E desde o XVIII até o XX, não foram poucos os que se interessaram pelas articulações entre música e artes plásticas. Entretanto, cabe lembrar que a ânsia de retorno a uma espécie de unidade primordial da criação artística, sobretudo no período romântico, levou musicistas e pintores a recusar a separação entre as artes e a interrogar-se sobre a analogia entre sensações visuais e sonoras. O soneto *Correspondances* de Baudelaire resumirá, no século XIX, essa

perspectiva. Mas, no século XX, por exemplo, com Debussy, Kandinsky e Dufy, a dimensão musical da pintura vai além do que as analogias permitem suportar. Cada um, com a singularidade dos seus meios expressivos, pensa numa “relação com a natureza que transgredir toda referência imediatamente explícita” (Bosseur, 1998, p. 12). No entanto, o que tais elaborações poéticas põem em questão é a classificação acadêmica que divide as artes em artes espaciais ou visuais (arquitetura, escultura e pintura), artes temporais ou da audição (música, poesia e prosa) e artes do movimento (dança, teatro e cinema). Souriau (1947), interroga essa concepção linear, estática e esquemática, concepção que certas manifestações contemporâneas (ex: *body art*, *land art*, performances e instalações) se encarregarão de finalmente destruir. Quer dizer, serão certos projetos artísticos da segunda metade do século XX que ultrapassarão as correspondências ou as afinidades sensoriais, entendidas como meras analogias ou metáforas, propondo uma interpretação mais complexa de diferentes campos de atividade. Nesse sentido, “não é mais uma arte total, sintética, que é visada, mas antes uma coexistência de fenômenos, eventualmente vividos como díspares, heterogêneos, sem que se torne necessário demonstrar as implicações lógicas existentes entre eles” (Bosseur, 1998, p. 125). E pressupondo essa perspectiva, a arte contemporânea oferece exemplos demonstrativos. Nesse sentido, cabe lembrar uma das instalações criada especialmente para a sofisticada exposição *Musiques en scène* (1999) que vimos no Museu de Arte Contemporânea de Lyon. Trata-se do *Festival International de Jazz Imaginaire*, compreendendo cem “discos compactos” imaginários constitutivos de uma festa jazzística visual, isto é, silenciosa. Trata-se de jazz a se escutar com os olhos: cada visitante torna-se um “leitor compacto” ao ver a música que se propõe a ele, segundo duos como “Charles Baudelaire, voz/Stan Kenton, piano”; “Odilon Redon, violão/George Wetting, bateria”; “Pablo Picasso, pincéis/Coleman Hawkins, saxofone”; “Sigmund Freud, voz/Charles Mingus, contrabaixo” e assim por diante até o centésimo disco, agrupados em séries distintas

(“Europa/América”, “Literatura/Jazz”, “Passado/Futuro”) que associam musicistas, escritores, compositores e artistas, europeus e americanos, antigos e modernos. Tais personagens são efetivamente existentes, mas as composições propostas sob a forma de duos inéditos são imaginárias. Nessa medida, cada leitura realizada pode dar margem a uma interpretação improvisada, isto é, dependente também do acaso como se faz no jazz.

Seria possível dizer que um problema colocado por essas mostras é o de determinar se há algo em comum, não entre as práticas artísticas ou entre os produtos acabados dessas práticas, mas entre os aspectos que os tornam possíveis? Segundo observa Dufrenne (1991, p. 199), como não podemos ter a experiência do sensível senão a partir da pluralidade dos sentidos, dimensão primordial que é antes pré-sentida do que explicitada conscientemente ou atualizada propositalmente numa obra, o pré-sentido não seria o não-sentido, mas o que é sentido antes da diferenciação do sensível. E esse paradoxo significa o seguinte: se há no mundo diversidade e unidade de diferentes modos de existência sensível, e no nível do corpo, diversidade e unidade dos sentidos, é porque há um só corpo, onde dois olhos veem, duas mãos tocam, onde visão e tato se articulam sobre um único mundo que vem ecoar nesse mesmo corpo. Em outras palavras, há entre corpo e coisa, entre meus atos perceptivos e as configurações das coisas, comunicação e reciprocidade. E isto porque o corpo e as coisas são tecidos de uma mesma trama e animados por um mesmo poder, ou seja, a trama expressiva e a potência reflexiva do próprio Sensível.

## Referências

- BACHELARD, G. *O Direito de Sonhar*. São Paulo, Difel, 1985.
- BAVCAR, E. *Le voyeur absolu*. Paris, Seuil, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Além de uma Noite*. Porto Alegre, MARGS/UFRGS, 2001.
- BONAN, R. *L'esthétique de Merleau-Ponty*. Paris, PUF, 1997.
- BOSSEUR, J.-Y. *Musique et arts plastiques*. Paris, Minerve, 1998.
- CHAUÍ, M. Obra de Arte e Filosofia. In: CHAUÍ, M. *Experiência do pensamento*. São Paulo, Martins Fontes, 2002, pp. 151-195.
- DE WAELHENS, A. *Une philosophie de l'ambigüité*. Louvain, Nauwelaerts, 1970.
- DUFRENNE, M. *L'oeil et l'oreille*. Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- FRAYZE-PEREIRA, J. *Arte, dor. Inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, Ateliê, 2010 (2ª ed.).
- \_\_\_\_\_. *A Tentação do Ambíguo*. São Paulo, Ática, 1984..
- KRAUSS, R. *The optical unconscious*, Massachusetts, MIT Press, 1993.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945.
- \_\_\_\_\_. *L'oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. “Le doute de Cézanne”. *Sens et non-sens*. Paris, Nagel, 1966, pp. 1544.
- \_\_\_\_\_. *O Visível e o Invisível*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- PONTALIS, J.-B. *Perder de Vista*. São Paulo, Zahar, 1991.



---

## *Iconografia Musical: a tradição das imagens*

Prof. Dr. Edson Leite<sup>1</sup>

---

### **Resumo**

A iconografia musical constitui valiosa fonte de informação e remete à compreensão de temas e conceitos amparados no conhecimento da história, da sociologia, da antropologia, da filosofia, das tradições, dos saberes populares etc., a fim de realizar interpretação a partir do significado intrínseco de todos os documentos da civilização historicamente relacionados às obras em análise e de todo o contexto que engloba diferentes condições temporais, de modo a possibilitar o testemunho e a imaginação do passado de forma vívida que caracteriza um meio de expressão e comunicação.

**Palavras-chave:** Iconografia; Música; Tradição das Imagens.

---

### **Abstract**

Musical iconography is a valuable source of information and refers to the understanding of themes and concepts based on knowledge of history, sociology, anthropology, philosophy, traditions, popular knowledge etc., in order to interpret from the intrinsic meaning of all the documents of civilization historically related to the works under analysis and of the whole context that encompasses different temporal conditions, so as to enable the testimony and imagination of the past in a vivid way that characterizes a means of expression and communication.

**Keywords:** Iconography; Music; Tradition of Images.

---

---

<sup>1</sup> Professor Titular do Museu de Arte Contemporânea (MAC) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História (PGEHA) da Arte da Universidade de São Paulo (USP).

## Introdução

A experiência artística passa pela memória, pela expressão simbólica e sua percepção, ela permite a perspectiva de um diálogo para alcançar novos sentidos. Segundo Heidegger: “A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda na obra de arte, algo de outro. [...] Obra é símbolo” (HEIDEGGER, 2012, p. 11-2).

As imagens sempre apresentam aspectos múltiplos e distintas perspectivas, constituindo um terreno de incertezas. Nesse sentido, Victor Hugo chamou as caixas murais das catedrais góticas francesas de ‘vastas sinfonias de pedra’ ou ‘bíblis de pedra’ (HUGO, 2003, p. 120 e 198).

Iconografia (do grego "Eykon", imagem, e "graphia", descrição, escrita) é o estudo das imagens artísticas, representações em pintura, escultura e outros ramos das artes visuais, em sua relação com suas fontes e significados; é uma disciplina que estuda a origem e a elaboração das imagens e as respectivas relações simbólicas e/ou alegóricas.

A iconografia musical se aproxima de disciplinas como musicologia, organologia, história, história da arte, mas agora incorporando elementos da antropologia, etnomusicologia, sociologia, semiótica e psicologia da música. Mais especificamente, a iconografia musical relaciona a música e a imagem, ela é a narrativa entre os dois elementos.

Foi o historiador francês Émile Mâle que cunhou, no final do século XIX, o termo ‘iconografia’ como método descritivo das representações visuais (MÂLE, 1908). As variantes evolutivas dos conceitos passaram por: ‘iconografia / alegoria’, de Cesare Ripa (1593); ‘iconografia’, de Émile Mâle (1908) e ‘iconografia’ e ‘iconologia’, de Erwin Panofsky (1939).

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral (PANOFSKY, 2009, p. 58).

Há um complexo exercício intelectual na análise de imagens. As imagens contêm informações codificadas e que estão ligadas à história da arte e à história de seu tempo. As obras de arte são construção humana e podem auxiliar no entendimento do mundo que nos cerca, são reflexos da história e contêm os símbolos de seu tempo. A música carrega traços característicos de cada sociedade e a iconografia é processadora de informações.

A observação dos instrumentos musicais em ação não é possível nos estudos de arqueologia musical, mas a iconografia proporciona a observação indireta de técnicas de execução e do tratamento de instrumentos musicais em momentos em que não estavam sendo tocados, fornecendo informações sobre a produção sonora e cerimonial de culturas do passado.

Estudar o passado da cultura musical é muito mais do que estudar as práticas musicais e seus agentes. “Não é só pensar a música, mas pensar as sociedades pretéritas através da música” (CERQUEIRA, 2016, p. 104) como uma perspectiva para se pensar o passado da humanidade. O repertório iconográfico remete à criação de um universo imaginário e imagético, que remete a eventos e signos, uma espécie de memória histórica de um determinado passado (CASTRO, 2015).

Todo o complexo cultural da iconografia musical constitui uma valiosa fonte de informação e aponta para a importância e complexidade de trabalhar com um conjunto alargado e múltiplo de dados, um sistema complexo e dinâmico, com perspectivas multi, trans e interdisciplinares.

As representações visuais da música nutrem a organologia, a arqueologia e a iconografia musical e a presença reiterada de certas combinações instrumentais nas imagens de determinado período é indicação da existência de tais conjuntos naquela cultura. O problema principal da análise iconográfica é determinar as transformações funcionais, estéticas ou ideológicas que vinculam as representações com seus supostos originais, demonstrando a complexidade epistemológica e interdisciplinar e a integração dessa temática à patrimonial, especialmente de comunidades tradicionais (CERQUEIRA, 2016).

Stravinsky, na “Poética Musical”, explica que no sentido estrito da arte, Música se refere a uma força criativa cujo resultado final aspira a uma materialização sonora (STRAVINSKY, 2006, p. 49), mas o som musical e a imagem artística estão carregados de símbolos e tradições, muitas delas ancestrais.

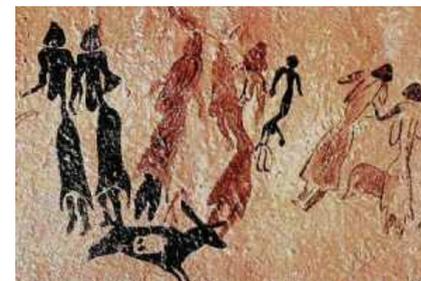
A arte constitui expressão significativa da coletividade e influencia e impacta mudanças na sociedade, mas também sofre a influência do tempo e de onde está inserida. Poses, adornos ou a mera liberdade de criação do artista dificilmente serão compreendidos fora de seu tempo em função das codificações do período em que foram elaboradas. O som musical e a imagem artística são expressões da cultura humana e estão carregados de símbolos e tradições, algumas delas ancestrais.

Desde a Antiguidade, os artistas utilizaram códigos para explorar aspectos simbólicos e para compreendê-los são necessários conhecimentos teológicos, retóricos, pedagógicos, históricos e estéticos “sem os quais se torna quase impossível abarcar toda sua carga sgnica: deve-se ter em mente que muitos poetas e teóricos [e artistas] do século XVII eram polímatas – com seu conhecimento multifacetado, afinal ainda não havia a ideia de especialização” (BRANDÃO, 2009, p. 132).

### A Tradição das Imagens

A iconografia exerce papel facilitador na comunicação do homem com os deuses, remetendo a origens mitológicas e sobrenaturais. Pintura rupestre encontrada nas Cavernas de El Cogul, na Espanha, apresenta um grupo de mulheres dançando ao redor de um homem nu que aprecia a dança e, conseqüentemente, a música.

**Figura 1:** Pintura rupestre, Cogul, Espanha



Fonte: Centro de Pesquisas da Antiguidade. Disponível em: <<https://cpantiguidade.wordpress.com/tag/musica/>> Acesso em 06/07/2017.

A mitologia grega indica Euterpe, uma das nove musas, como a responsável pela criação da música. A palavra música significa “Arte das Musas” e coube aos gregos a sistematização da teoria musical, que para eles seria capaz de influenciar tanto o ser humano quanto o Estado.

Na antiga Grécia a música era uma atividade vinculada a todas as manifestações sociais, culturais e religiosas. Dentre todas as artes, era a mais relevante. Para os gregos a música era tão importante e universal como o próprio idioma. Como forma de expressão, tinha o poder de influenciar e modificar a natureza moral do homem e do Estado. Seu grau de importância pode ser comparado aos princípios da ética e da política (NASSER, 1997, p. 241).

Gravuras encontradas nas pirâmides egípcias demonstram a importância da música para os povos assírios, egípcios etc., com músicos tocando flauta, alaúde e harpa. Povos antigos acreditavam que a música possuía origem divina. O povo hebreu foi o único da antiguidade a considerar que a música seria uma criação humana, atribuída a Jubal, um descendente de Caim (LOUREIRO, 2010, p. 89).

A música é das artes a primeira, tanto na cronologia da história humana como pela importância fundamental do lugar que ocupa em nossas vidas, ela lembra sons primordiais que têm como referências as batidas do coração de nossa mãe quando estivemos em seu útero, e talvez por isso a música tenha tantos poderes reconfortantes (DEHENINZELIN, *apud* FANTIN, 2000, p. 106).

Na Antiguidade, a música se impunha como uma força fundamental do ato ritual. A arte dos gregos e romanos, na pintura nos vasos, esculturas, moedas, afrescos e sarcófagos demonstra o papel dos instrumentos nos temas mitológicos e nas brincadeiras e bacanais, demonstrando como a prática musical é indissociável dos eventos da vida, do culto, da educação e da arte militar (BOSSEUR, 1999).

Orfeu e as Musas transformaram a harpa em símbolo de inspiração poética que, prolongando os sons naturais, imita o som das águas e dos ventos. Com as sereias, representadas em monumentos funerários, como anjos da morte, a harpa acompanha os cantos de sedução e induzem à ilusão. A lira de Orfeu era representada com treze cordas, correspondentes ao antigo alfabeto de treze consoantes (BOSSEUR, 1999). Quanto aos instrumentos de percussão, eram geralmente ligados ao sentimento de alegria e vivacidade e utilizados nos bacanais, os tamborins ritmavam os bacanais com efeitos que remetiam ao frenesi e à hipnose.

Os instrumentos musicais, inseparáveis de sua encarnação visual, manifestam faculdades secretas da alma humana e contribuem na indução e interpretação das variações de humor desde o princípio da história da humanidade. A música contém princípios harmônicos estabelecidos por uma ordem superior, modelo de toda a criação humana e, por isso, se afirmou na Idade Média na contemplação e para a glorificação de mensagens divinas. Os instrumentos eram vistos como prolongamento dos órgãos corporais humanos e, neste sentido, eles amplificavam os aspectos mais bestiais ou celestiais dos indivíduos, podendo ser “sacristãos de Satã” ou “angélicos” (BOSSEUR, 1999).

Os materiais utilizados na construção dos instrumentos influíram no simbolismo ligado a cada um deles. Exemplificando, Cotte relata que:

Os ossos animais ou humanos, foram muito utilizados, com intenções mágicas, como instrumentos de sopro; o sopro adquiria valor de manifestação da alma imortal. [...] Para a mitologia grega, a concha abrigara o nascimento de Afrodite. [...] As carapaças de tartarugas foram - e ainda são - utilizadas como caixa de ressonância de certos instrumentos de corda. Mercúrio, segundo a lenda, fez a primeira lira de uma carapaça de tartaruga, combinada com os chifres de um boi. [...] O ouro, muito utilizado na Idade Média na fabricação das cordas, evoca, segundo a

tradição grega, a simbólica solar. [...] A flauta mágica da ópera de Mozart é, de acordo com o libreto, de madeira de carvalho dourada. [...] As cordas, com frequência de origem animal (hoje substituídas pelo nylon), foram [...] comparadas ao corpo do Cristo estirado no madeiro. [...] Só se utilizavam cordas feitas de tripa de carneiro castrado; nunca se fala de carneiro macho inteiro, insistindo-se sobre a doçura particular do som da tripa de ovelhas ou cordeiros. Pierre Trichet [em seu *Traité des instruments de musique* (c. 1640)] afirma que seria impossível afinar ao mesmo tempo uma corda feita de tripa de cordeiro e outra feita de tripa de lobo, pois ‘... sendo tão grande a antipatia entre estes dois animais... mesmo após a sua morte não cessa de perseverar’ (COTTE, 1999, p. 60-2).

Tanto os fenômenos visuais quanto os sonoros, fundamentados nas proporções numéricas elementares, deveriam produzir no espírito uma impressão de ordem e equilíbrio, capaz de provocar um sentimento de plenitude e concordância com as leis do universo (BOSSEUR, 1999).

Até o século XVI, a iconografia era usada apenas para o estudo de símbolos e imagens religiosas. Numa sociedade em que a grande maioria da população não sabia ler, a pintura foi fundamental na construção simbólica do imaginário social. Embora ligada primordialmente ao objetivo de transmitir alegoricamente as verdades divinas aos fiéis, a arte medieval não perdeu em criatividade e valor estético. Como explica Link:

[...] objetivo da mídia medieval – sermões na igreja, encenações de mistérios, vitrais, mosaicos e esculturas – era instruir, explicar e fortalecer a crença. O significado determina-se pela iconografia, que normalmente era estabelecida pelas igrejas individuais e executadas por seus próprios [artistas]. As grandes obras de arte medievais provam que a criatividade não foi inteiramente sufocada (LINK, 1998, p. 43).

Na Idade Média, a música era um meio eficaz para propagar ideias sociais, comportamentos e condutas, incluindo as relativas ao amor e a fidelidade conjugal. Platão, em “O Banquete” (384 a.C.), explica que a música é a ciência do amor entre o ritmo e a harmonia, do amor celeste e ordenado, que une os contrários e que é eficiente para a educação e para a moderação. Segundo o conceito platônico, a música é o reflexo da matemática e da ordem celeste. Na concepção platônica, o amor conjugal é entendido como a via mais perfeita para alcançar a beleza suprema, o amor deve ser expresso sempre em versos e canções uma vez que é

eminentemente comunicativo. Entendia-se que a música podia ser aprendida através da experiência do amor e o amor controlado e regido pela harmonia.

Representações com dois alaúdes, um deles sem executante, convidam as damas a tocarem este instrumento atingindo a harmonia. Como explica Cats (1627), este alaúde sem instrumentista, representa a união de dois amantes no contexto do matrimônio protestante, em que o homem indica a afinação.

**Figura 2:** Jacob Cats, *Quid Non Sentit Amor*. (1627, p. 254) National Gallery of Art Library.



Fonte: Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden, 1627. National Gallery of Art Library, Washington D.C. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/figure/292344130\\_fig5\\_Figure-5-Jacob-Cats-Proteus-ofte-Minnebeelden-1627-p-254-National-Gallery-of-Art](https://www.researchgate.net/figure/292344130_fig5_Figure-5-Jacob-Cats-Proteus-ofte-Minnebeelden-1627-p-254-National-Gallery-of-Art)> Acesso em 06/07/2017.

Johannes Vermeer em “Senhora diante do virginal” representa um cupido mostrando uma carta com a frase do livro *Amorum Emblemata*, de Otto Vaenius: “Perfectus Amor non est nisi ad unum” (O amor só é perfeito quando se torna um). O olhar da mulher convida o espectador a tornar-se este amante para que se atinja o amor perfeito. O virginal tornou-se o instrumento próprio para a educação das mulheres de famílias de classe alta,

considerado perfeito para a música doméstica e representação da harmonia (SANCLEMENTE, 2016, p. 33). A música atuava como diretriz fundamental da educação e das relações humanas e já iniciava sua associação com as imagens e textos, exercendo função didática e de propaganda.

**Figura 3:** Johannes Vermeer, *Dama de pé ao virginal* (1670-1673), OST 51,7 x 45,2 cm. Londres. The National Gallery.



Fonte: Comentário de La Dama al virginal. Disponível em: <<https://www.jmnavarron.blogspot.com.br/2013/07/comentario-de-la-dama-al-virginal.html>> Acesso em 06/07/2017.

A relação entre a arte e seu contexto de produção deve recair sobre o significado das formas artísticas e o conteúdo das imagens, constituindo fontes históricas para a investigação da cultura de um período. O estudo das imagens e dos símbolos indica inúmeras modificações no cenário da historiografia da arte e das tradições do passado. Segundo Panofsky, a análise iconográfica remete à “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos” (PANOFSKY, 2009, p. 65). Para Argan: “o grande

mérito de Erwin Panofsky consiste em ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como história das imagens” (ARGAN, 1992, p. 51).

É comum, nas obras onde se representam episódios da história sagrada, observarmos fragmentos de céu abertos. Considerando os anjos músicos como imagens neoplatônicas, por meio das quais se alude à harmonia do paraíso, ou entendendo a música celestial como sinal inequívoco da presença divina, de um sinal do sobrenatural. A união da alma humana com Deus é expressa, analogamente, como o deleite íntimo produzido pela música e a harmonia intangível assume formas visíveis através dos instrumentos musicais, especialmente na representação dos instrumentos de corda.

Do ponto de vista material, a sonoridade dos instrumentos depende dos detalhes de sua construção. Seu significado simbólico se inspira em suas qualidades de timbre ou em sua capacidade para produzir um ou mais sons por vez. Informações sobre um ou outro aspecto podem ser apoiadas a partir de fontes relativamente próximas das obras pictóricas em termos de temporalidade.

Uma vez que a música foi entendida como a arte capaz de comunicar diretamente o céu com a terra, desde o século XVI, os instrumentos musicais figuraram nas obras de arte sendo tocados por anjos, funcionando como metáfora visual da música espiritual, contribuindo com o propósito didático das obras e sugerindo aos fiéis uma maneira de compreender a união mística através da evocação sonora.

A harpa, por sua natureza polifônica, tornou-se símbolo da harmonia, da interação entre consonâncias e dissonâncias, que deveria servir de exemplo ao ser humano para moderar seu interior (BORJA, 1680). Significado muito similar ao da harpa se atribuiu ao alaúde, considerado adequado para expressar o apaziguamento da alma humana, tal como se ela fosse um instrumento musical, capaz de produzir música no interior do

corpo. A voz humana também era considerada um instrumento musical, o instrumento de louvor por excelência.

Desde o final da Idade Média se associou Santa Cecília com a música, passando-se a representá-la tocando órgão ou harpa ou em presença desses instrumentos. Oficialmente, o patronato de Santa Cecília foi estabelecido pelo papa Gregório XIII, em 1594, que a declarou protetora dos músicos. Na *Santa Cecília* representada por Andrés de Concha, há um detalhe a mais: quatro instrumentos de cordas, três alaúdes e uma harpa, que repetem ao símbolo do ‘uno e trino’.

**Figura 4:** Andrés de Concha (c. 1568-1612). *Santa Cecilia*. S.d. OSMadeira. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.



Fonte: Andrés de Concha - Saint Cecilia – Google Art Project. Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/713257659705840710/> > Acesso em 12/07/2017.

Na imagem de Concha, nove anjos rodeiam Cecília. Este coro celeste é outro símbolo pagão cristianizado: é uma reinterpretação cristã do mito das musas. Cada anjo está singularizado pela disposição de sua figura, o instrumento que toca e por sua vestimenta. De modo que cada um cumpre uma função especial, a semelhança das filhas da memória, só que aqui estas funções se transformam em mensagens particulares de Deus.

Na pintura de Concha, Cecília é um reflexo da harmonia universal e um detalhe na mão da santa também simboliza a Trindade. De maneira um

tanto diferente, a escultura de Stefano Maderno também reproduz o gesto das mãos, só que a mão direita estende três dedos enquanto a mão esquerda apenas o indicador.

**Figura 5:** Stefano Maderno (1576-1636). *Santa Cecília Mártir* (1599). Escultura. Igreja de Santa Cecília in Trastevere.



Fonte: Arte e História. Disponível em: <<http://artehistoriaepci.blogspot.com.br/2011/05/stefano-maderno-m6.html>> Acesso em 10/07/2017.

**Figura 6:** Stefano Maderno (1576-1636). *Santa Cecília Mártir* (1599). Detalhe



Fonte: Un'Archeologa Su Marte. Disponível em: <<http://unarcheologasumarte.blogspot.com.br/2015/02/>> Acesso em 10/07/2017.

Às vezes, evocado pelos instrumentos musicais, o número sete está ligado evidentemente ao número dos planetas (nem todos são planetas no sentido astronômico do termo) aos sete anjos que os regem ou às sete notas da escala (COTTE, 1995, p. 89).

O simbolismo dos quatro elementos (fogo, ar, água e terra) impregna as obras de arte e corresponde aos quatro temperamentos, as quatro estações do ano, aos quatro pontos cardeais, as quatro vozes humanas e até mesmo aos quatro Evangelhos. Cotte, apoiado em Mersenne, relata que:

Era muito comum nos séculos XVI e XVII considerar a harmonia como normalmente composta de quatro vozes que podiam simbolizar as quatro estações, os quatro Evangelhos, os quatro Elementos, os quatro temperamentos etc. O 'baixo' representa então a Terra, 'que é estável e a mais firme'; a *taille* (nosso tenor atual) '...representa a Água, que corre suavemente sobre a terra, com a qual compõe um mesmo globo, como a *taille* faz quase a mesma coisa com o baixo, do qual executa todas as funções e quanto as vezes se fizeram necessárias quando, em absoluto, não se encontra um baixo...' O que vale dizer que o tenor desempenhava o papel de baixo a despeito deste, de onde o nome de *basse taille* (muitas vezes compreendido às avessas) então utilizado para designar um tenor grave. A *haute-contre* (contralto masculino) 'tem idêntica relação acima (soprano masculino ou feminino) que a *taille* com o baixo, e por isso é comparada ao Ar...'. Mas o *dessus* é comparado ao Fogo 'tanto assim que é pontudo e agudo como ele, e tem seus movimentos mais rápidos e mais leves do que os outros...'. [...] A tradição relatada por Mersenne faz, simbolicamente ainda, as vozes cantadas corresponderem às cores, aos metais, aos pontos cardeais, aos temperamentos, às cores do tarô etc. (COTTE, 1995, 54-5).

A Reforma Protestante manifesta grande suspeição, às vezes hostilidade, aos instrumentos que apresentam visivelmente sinais de sua origem pagã e que, conseqüentemente, se revelam aptos a favorecer o deboche e o desequilíbrio dos sentidos. A Contrarreforma, segundo os termos do Concílio de Trento, desaprova e proíbe os instrumentos associados à música mundana, com exceção do órgão e a partir do século XVI, os anjos serão preferencialmente cantores, atendendo ao rigor e à censura do período. As referências à arte musical se tornam mais individualizadas à medida que se afirma a era barroca, que mostra a música em sua estreita relação com as leis gerais do cosmos, mostrada obediente às hierarquias do poder tanto monárquico quanto religioso (BOSSEUR, 1999).

O fenômeno sonoro, efêmero por essência, remete ao fluir do tempo e, subentende, também à ilusão dos prazeres dos sentidos. A pintura traduz a variedade crescente das aproximações da música na sociedade, nas reuniões galantes como nas festas populares, particularmente numerosas nos séculos

XVII e XVIII, nas cerimônias oficiais, nas paradas militares, no teatro e nas práticas amadoras (BOSSEUR, 1999). Segundo Cotte:

Os sinos reencontrados em numerosos brasões, podem ter duas significações, bem precisas. São às vezes uma evocação do caráter sagrado do instrumento destinado a chamar os fiéis ao Culto, e também do seu valor tradicional. Outras vezes, assinalam que, na qualidade de titular de um cargo municipal, o possuidor do brasão em pauta tinha o direito – do mesmo modo que o pároco – de fazer soar os sinos em determinadas circunstâncias graves. Daí o título relativamente irônico atribuído ao enobrecimento adquirido em semelhantes condições: ‘nobreza de sino’ (Cotte, 1995, p. 124).

A partir do momento em que cada vez mais se afirma claramente a vontade de tratar a cor como energia, dando-se relativa autonomia aquilo que se representa, os compositores exploram a linguagem harmônica e os jogos de timbres, as intenções artísticas se modificam e incorporam implicações sensivelmente diferentes. A música contribui para colocar em relevo o espaço interior e exterior (BOSSEUR, 1999).

Para Cotte, “quer nas artes plásticas, quer na literatura ou na música, o símbolo constitui a base e a essência da linguagem do artista” (COTTE, 1995, p. 9). O simbolismo dos instrumentos musicais está ligado ao timbre, a sua utilização social, ao seu aspecto exterior, ou a tradições lendárias. Segundo Cotte:

A linguagem simbólica estava extremamente difundida nas épocas em que a leitura e a escrita eram o apanágio de apenas uma pequena elite. A Igreja utilizou-a então em larga escala para o seu ensino. Lembremos simplesmente que o calendário eclesiástico se apóia quase totalmente na astrologia, e o simbolismo das cores das vestes do sacerdote (verde para as festas de esperança; vermelho para aquelas em que o amor divino é, em especial, mais exaltado; branco para as festas de luz...), sem esquecer a simbólica numérica, o Três evocando a Santíssima Trindade, o Quatro os Evangelhos... Tudo isto está ligado à tradição pagã (COTTE, 1995, p. 65).

### Considerações finais

As representações plásticas de festas, cenas e elementos musicais têm sido uma constante na história da humanidade, com diversos propósitos e características segundo as épocas. As representações artísticas surgiram nas comunidades humanas como ferramenta de comunicação, não como elemento de produção funcional tal como os utensílios, as edificações e as vestimentas. As imagens além de evidenciarem as práticas e o ambiente

onde se desenvolve a música, também apontam para a maneira como ela é entendida. As obras projetam identidade cultural e de pertencimento simbólico.

O patrimônio documental iconográfico musical constitui uma poderosa ferramenta que permite estabelecer uma nova relação entre a musicologia, a informação e os diversos aspectos nas relações entre globalização, regionalização e cultura local. Os pesquisadores, de modo geral, desconhecem o amplo alcance do patrimônio de fontes visuais relativas à cultura musical em seu próprio país e quando o fazem, carecem de meios para tomar contato com ele devido à distância e a falta de recursos humanos capazes localizados, onde se encontra a fonte documental visual.

A informação musical emana tanto da dimensão fenomenológica da música (materializada em registros sonoros e audiovisuais) como de sua dimensão linguística e semiológica (materializada nos registros iconográficos e musicográficos). A arte é fonte de reflexões, impacta as coletividades e produz mudanças na mentalidade das sociedades em que opera.

A relação arte-sociedade está presente na iconografia musical através da vontade de aprofundar na análise de um episódio concreto da história da música e da arte que permite resolver diversas incógnitas que surgem em função da influência das artes visuais no desencadeamento de situações sociais.

A música gera impacto social concreto através da seiva iconográfica, que tem poder transformador altamente significativo. A iconografia traduz um panorama alargado do fazer musical e de como a sociedade interpreta sua presença. A música apresenta fortes tradições culturais de nossa sociedade e sobre ela foram produzidas imagens e ícones que transformaram a sociedade, ou parte dela, de forma substancial. A interseção entre arte, música e sociologia é fonte dos impactos nas dinâmicas sociais apresentados pela iconografia musical.

**Referências**

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRANDÃO, Antônio Jackson de S. O gênero emblemático. *Revista Travessia*, Cascavel, Paraná: Unioeste, v. 3, n. 3, 2009, p. 124-138.

BORJA, Juan de. *Empresas Morales*. Bruselas: Francisco Foppens, 1680.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et Beaux-Arts*. De l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> Siècle. Paris: Minerve, 1999.

CASTRO, Beatriz Magalhães. Três séculos de iconografia da música no Brasil de Mercedes Reis Pequeno: visualidade e construção de identidades na prática musical brasileira. In: BLANCO, Pablo Sotuyo (Org.). *Estudos luso-brasileiros em iconografia musical*. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 11-32.

CATS, Jacob. *Proteus ofte Minnebeelden*. Washington DC: National Gallery of Art Library, 1627. Disponível em: <[http://www.essentialvermeer.com/related\\_vermeer\\_paintings/lute.html#.WxjoHYjyvIU](http://www.essentialvermeer.com/related_vermeer_paintings/lute.html#.WxjoHYjyvIU)> Acesso em 10/07/2017.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Um campo emergente: a arqueologia da música e suas interfaces com o patrimônio. In: *Revista Arqueologia Pública*. Campinas, SP, v. 10, n. 2, p. 101-114, Jun. 2016.

COTTE, Roger J. V. *Música e simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras*. São Paulo: Cultrix, 1995.

FANTIN, Monica. *O mundo da brincadeira: jogos, brinquedos e cultura na educação infantil*. Florianópolis: Cidade Futura, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2012.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

LINK, Luther. *O diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LOUREIRO, Alicia Maria Almeida. *O ensino da música na escola fundamental*. Campinas: Papyrus, 2010.

MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age em France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Armand Colin, 1908.

NASSER, Najat. O ethos na música grega. *Boletim do CPA* n. 4, jul./dez. Campinas: CPA, 1997.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PLATÃO. *O Banquete*. 2 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

SANCLEMENTE, Ruth Piquer. Amor docet musicam: la construcción de um tópico iconográfico. In: *Cuadernos de Iconografía musical*. V. III, n. 2, Nov. de 2016.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Barcelona: Acanalado, 2006.



---

## *A Comédia Humana e o paralelo das artes: interações entre pintura e música na obra balzaquiana*

Milena Guerson<sup>1</sup>

---

### **Resumo**

As relações possíveis entre pintura e música podem ser colocadas em discussão sob o viés dos estudos interartes ou, mais especificamente, à luz da abordagem crítica *ut pictura poesis*, um paradigma de estudo comparado das artes que teve origem com as ideias de Horácio, mas que efetivamente se desenvolveu a partir do contexto renascentista. Tais paralelos se fazem presentes na obra de Honoré de Balzac, transparecendo de maneira especial nas narrativas que trazem a arte como tema. Há debates próprios à tradição horaciana inculcados nos enredos, além de menções textuais constantes ao diálogo entre as artes.

**Palavras-chave:** tradição horaciana; paralelo das artes; romances de artista; Balzac.

---

### **Abstract**

The possible relations between Painting and Music can be put under discussion on the perspective of the Interart Studies or, more specifically, on the critical approach *ut pictura poesis*, a paradigm of the compared study of the Arts that originated from Horace's ideas, but effectively developed from the Renaissance context. Such parallels are present in Honoré de Balzac's work, showing itself in a special way in the narratives that have Art as a theme. There are debates in a Horatian Tradition style in the plots, besides constant textual mentions of the dialogue between the Arts.

**Keywords:** Horatian Tradition; Arts Parallel; Artist romances; Balzac.

---

<sup>1</sup> Professora Assistente na Universidade Federal do Tocantins - Curso de Educação do Campo/ Linguagens e Códigos/ Artes Visuais e Música. Este artigo resulta de uma pesquisa de Mestrado desenvolvida entre 2011 e 2012 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG com auxílio do Cnpq e sob orientação da Prof<sup>a</sup> Márcia Arbex.

### O paradigma *ut pictura poesis*

A máxima *ut pictura poesis* é proveniente do pensamento de Horácio (século I a.C.), no texto intitulado *Epístola aos Pisões* ou, conforme denomina Quintiliano, *Ars Poetica*, mas Oliveira (1993) aponta que, ultrapassando a acepção deste contexto originário, a máxima irá, através de processo gradual, configurar uma “abordagem crítica”. O emprego da expressão no texto de origem se concentra mais em estabelecer preceitos sobre a criação em poesia, especificamente para orientar “três aspirantes a poeta da família dos Pisanos”, do que em fundar um “tratado” geral sobre arte. (p. 13). Nunes (1991) corrobora tal pensamento ao afirmar que considera a *Arte Poética* horaciana “mais um código de preceitos, que traduzem a experiência de um poeta, do que uma reflexão filosófica”. (p. 9). Todavia, a expressão cunhada por Horácio torna-se um paradigma crítico à medida que deixa de se restringir a um recorte histórico pontual, passando a englobar em torno de si transformações teóricas da arte através dos séculos.

Fundamentos anteriores sobre a *mimesis*, em Platão (427-347 a.C) e Aristóteles (384-322 a.C.), irão se vincular ao *ut pictura poesis* na constituição da abordagem, mas é indispensável dizer que é efetivamente no Renascimento que a chamada “tradição horaciana” ganha corpo, pois muitos teóricos irão se dedicar a discorrer sobre o valor da visualidade, para contrapor a prevalência de uma pintura subordinada ao poético. Em outras palavras, a máxima de Horácio funda um modo de debate comparativo das artes, que parte das relações entre pintura e literatura, mas que se amplia em direção a outros tipos de manifestações artísticas, como a escultura e a música.

Lichtenstein (2005) aponta que originalmente, *ut pictura poesis erit* designa que a poesia é como a pintura; a pintura é o termo de comparação e a poesia o termo de referência. Contudo, no contexto renascentista, ocorrerá a inversão da expressão, “*Ut poesis pictura*”: agora, a pintura é que deve ser como a poesia, uma pintura intelectual. É este sentido inverso ao postulado horaciano que será conservado pela tradição, até porque a inversão ocorre em acordo com o intuito renascentista de elevar o estatuto da pintura como

atividade liberal, ao mesmo nível ocupado, até então, pelas artes da linguagem. A pintura intelectualiza-se ao moldar-se no *status* da literatura, tornando-se arte liberal, em oposição ao contexto da Idade Média, no qual era comercializada através de corporações de ofício. A partir do Renascimento, tratava-se de desenvolver uma pintura “mental” e/ou “científica”, não mais simplesmente situada no âmbito de “ofício” ou de “ocupação servil”, conforme era de costume. (JIMENEZ, 1999, p. 97).

Uma pintura poética pressupõe, ainda, uma forma de reversão do platonismo, que depositara uma carga “metafísica e social” sobre a pintura, tachada como “ilusória e sofisticada”. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 12). Na visão platônica, artista e poeta “são dois tipos distintos que produzem coisas de valor diferente por força de uma mesma atividade imitativa, mimética”. Pintura e poesia são ambas aparentes, mas a poesia é a que mais se aproxima da atividade teórica do espírito, pois é etérea – está passível de abranger o “domínio das revelações místicas e filosóficas”. Os poetas diferem de artífices e artistas, pois estes trabalham com as mãos, atuando sobre a matéria. Aos artesãos ficam designados os trabalhos manuais utilitários; aos artistas, as artes imitativas, como a pintura e a escultura. Os utilitários são mais elevados que as artes imitativas, pois têm, ao menos, a função de servirem ao homem, de modo conveniente, enquanto a imitação artística denigre a beleza e a verdade. (NUNES, 1991, p. 23-25).

Em síntese, de acordo com as ideias de Platão, melhores que a pintura eram a poesia e a música, por serem atividades mais contemplativas ou etéreas, se comparadas com a atividade pictórica, dependente da constituição de imagens (cópias em terceiro nível do mundo das ideias). Por sua vez, Aristóteles arrola o ramo das artes manuais (utilitárias) sob o conceito de *tékne*, enquanto as artes imitativas, o que inclui pintura, escultura, poesia e música, estão voltadas à *póiesis*. A palavra *Ars*, do latim, equivale à *tékne* grega, designando a um só tempo “todo e qualquer meio apto à obtenção de determinado fim”; trata-se do meio de fazer, de se produzir bem alguma coisa. Já o termo *póiesis* designa um “hábito de produzir de acordo com a reta razão”. *Póiesis* e *mimesis* são elementos

definidores e unificadores do conjunto das artes, “é a imitação (mimese) da realidade natural e humana, a essência comum das artes”. (NUNES, 1991, p. 17-21).

É baseado nesse tipo de classificação preconizada por Platão e Aristóteles que, a partir do contexto renascentista, paralelamente ao *ut pictura poesis* vigora um segundo tipo de comparação denominada de *paragone*, que é própria às artes da visão (pintura e escultura) e que é primeiramente inserida “nos termos novos do humanismo” por Alberti. A tradição horaciana se liga ao *paragone*, “na medida em que a condição atribuída à pintura, em relação à poesia, determina a condição concedida à escultura em relação à pintura”. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 10). Se Aristóteles une pintura, escultura, poesia e música sob o conceito de *póiesis*, e Platão dissocia as duas primeiras (pintura e escultura) das demais por serem as duas últimas mais etéreas (poesia e música), podemos dizer que há no *paragone* uma herança da oposição platônica entre ideia e sensível, pois pintura e escultura serão interligadas por serem artes “visuais”, materiais.

Em seu conhecido *Tratado da Pintura*, Leonardo da Vinci situa a arte pictórica hierarquicamente acima da música e da escultura, devido a uma comparação referente aos respectivos sentidos que essas artes evocam com preponderância – visão, audição e tato. (JIMENEZ, 1999, p. 98). De acordo com Lichtenstein (2005, p. 9), no “exercício literário” de “comparação entre as artes”, que se estabelece no Renascimento, as diferentes artes são agrupadas levando em conta os sentidos da visão e da audição como elementos de definição dos conjuntos, sendo que a visão é considerada uma característica capaz de impressionar mais o espírito do que a audição. A visão é própria à pintura, a audição, à poesia e à música.

De acordo com Oliveira (1993, p. 15), já no século XVII, têm início os “paralelos entre as artes”, propostos por Du Jon e Du Frenoye. São teorias comparativas que ressaltam semelhanças interartes. A ocorrência desses paralelos se justifica, segundo Jimenez, pois todas as artes no século XVII estão submetidas ao conceito de imitação da natureza, englobadas sob a denominação “belas-artes”. Música, poesia, pintura, escultura e dança,

segundo Batteux, estão “reduzidas a um mesmo princípio”: imitar a natureza de forma bela, de modo que se agrade ao gosto, esta é a regra geral da tradição clássica. A “imagem” está igualada aos “sentimentos”, ao “corpo”, ao “espírito”, às “ideias” e à “linguagem”. (JIMENEZ, 1999, p. 98).

Desta maneira, podemos afirmar que vigora uma dupla troca entre pintura e poesia nos séculos XVII e XVIII. Pintores tomam a literatura como tema e modelo, escritores celebram pintores textualmente. Isso ocorre como uma extensão das discussões renascentistas, que apesar de incentivarem a moldagem do status da pintura à luz da literatura, precisavam paradoxalmente dar conta de reverter o privilégio que a própria literatura continuava a manter sobre a pintura.

Da Vinci justifica, em princípio, a superioridade da pintura ao associá-la ao caráter etéreo e intelectual da poesia, ao afirmar: “O escultor faz suas obras com maior esforço físico do que o pintor; e o pintor faz as suas com maior esforço intelectual”. E complementa: “Como concluímos que a poesia se dirige, em princípio, à inteligência dos cegos e a pintura à dos surdos, daremos tanto maior valor à pintura em relação à poesia”, porque a pintura (visão) está “a serviço de um sentido melhor e mais nobre” do que a poesia (audição). Neste segundo momento, Da Vinci trata de rebaixar a poesia, utilizando-se da evidência visual como o sentido mais nobre, findando por duplamente erigir o valor do pictórico. (DA VINCI *apud* JIMENEZ, 1999, p. 97).

A partir de Horácio, perpassando pela tradição humanista, até Lessing, no século XVIII, é possível retomar as relações entre pintura, poesia e outras artes em um modelo teórico mais linear, mas a partir do século XVII, com desdobramentos nos dois séculos seguintes, já começam a aparecer imbricações teóricas descontínuas. Em especial, com a formação da Estética no século XVIII, os debates ganham novo fôlego e maior amplitude teórica. Lessing é conhecido por ter posto fim à querela entre literatura e pintura, através de seu texto *Laocoonte ou sobre as práticas da pintura e da poesia*. Contudo, o debate continua, e Greenberg, já no século XX, no texto “Rumo a um mais novo Laocoonte”, faz alusão à Lessing.

Do ponto de vista de Greenberg, a literatura manteve-se dominante entre as artes no contexto europeu do século XVII, embora a música tivesse maior notabilidade nesse período. A arte dominante não necessariamente coincide com o auge das melhores produções artísticas. Outro fator de relevo é que, quando um tipo de arte se torna preponderante, as demais procuram “se despojar de suas próprias características e imitar-lhe os efeitos”, enquanto a arte dominante procura “absorver as funções das demais artes”. Mas, apesar de quaisquer fatores, a música está, por natureza, mais distante da imitação, enquanto nos séculos XVII e XVIII houve uma verdadeira mescla entre pintura e escultura: se a pintura podia imitar a escultura, ocorria também o oposto, e ambas “podiam tentar reproduzir os efeitos da literatura”.

Em meados do século XVII, as artes pictóricas haviam sido, quase em toda parte, relegadas às cortes, onde acabaram por degenerar numa decoração de interiores relativamente banal. A classe mais criativa da sociedade, a burguesia mercantil em ascensão, impelida talvez pela iconoclastia da Reforma [...] e pelo baixo custo e mobilidade relativos do meio físico após a invenção da imprensa, havia desviado a maior parte de sua energia criativa e aquisitiva para a literatura. (GREENBERG, 2001, p. 46).

A visão de Greenberg, acima referida, ressalta a superioridade da literatura em contraponto ao declínio das artes ilusionistas nos séculos XVII e XVIII, época em que predomina em pintura uma estrutura “retórica”. Diante de uma imagem pictórica que deve ser “poética”, porém soberana, a contenda entre os meios dificilmente finda, mantém-se acirrada, suscitando analogias e dissonâncias por parte dos mais diversos teóricos. Por exemplo, conforme indica Oliveira (1993, p. 15), autores como Burke, Cooper e Reynolds seguem um viés teórico que nega “a origem diretamente imitativa das artes”.

E na esteira dos textos críticos que dão subsídio aos debates comparativos das artes também irão vigorar sugestões de comparações na própria escrita literária, como ocorre muito propriamente nos textos de Honoré de Balzac (1799-1850), autor da célebre *A Comédia humana*. Acrescente-se que a realização de “transposições de arte” (textos que se

inspiram em outras formas e fontes artísticas), conforme define Hoek (2006, p. 172-173), e as “descrições picturais” (“aparição de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas”), conforme denomina Louvel (*apud* ARBEX, 2006, p. 46), são recursos característicos de muitos romances no século XIX.

### Literatura, pintura e música em *A Comédia Humana*

Rónai (1954a, p. 309) destaca ser característico do Romantismo (século XIX) “o convívio fraternal da literatura e da música (assim como da pintura e da escultura)”. Nesse contexto, acrescenta que há em Balzac um discurso sobre a “unidade das artes”. Um texto que recorra a aspectos teatrais alude à unidade das artes, pois congrega aspectos sonoros (música), visuais (pintura e escultura) e discursivos (literatura). Portanto, Balzac explora a interação entre diferentes meios artísticos, compondo analogias – mostrando as diferenças e buscando as semelhanças – que embasam metáforas e descrições textuais de narrativas imbuídas de teatralidade.

Os elementos da tradição horaciana transparecem na obra balzaquiana seja por meio de discussões em torno da *mimesis* e do belo, propostas pelas narrativas fictícias construídas, ou mesmo pelo uso de metáforas picturais nos textos. Balzac compõe “romances de artista” que, embora enfatizem diferentes artes – pintura, escultura e música –, contêm passagens que aludem constantemente ao diálogo entre esses meios, em função de se discutir sobre uma unidade de sentido para a criação artística.

Embora as alusões à arte e aos artistas estejam presentes na diversidade de narrativas da *Comédia Humana*, podemos elencar quatro textos em que a arte é especificamente tomada como eixo estruturador – apesar de diferentes gradações. Em “Sarrasine”, de 1830, há predomínio da escultura; “A obra-prima ignorada”, de 1831, focaliza a pintura – estas narrativas se agrupam, pois tratam de artes que envolvem a visualidade, conforme o modelo do *paragone*. “Gambara”, de 1837, e “Massimila Doni”, de 1839, trazem uma abordagem sobre música e também se interligam em

um subconjunto. Em todas vigoram reflexões ímpares sobre os trâmites da criação, sendo possível localizar nos textos mais antigos parte da gênese dos consequentes.

“Sarrasine”, título que é também o nome do protagonista escultor, trata da paixão deste escultor pelo personagem Zambinella, sem considerar os costumes de representação de papéis femininos por homens nos palcos romanos dos “estados Pontifícios”. (BALZAC, 1954a, p. 584). Idealizando uma beleza perfeita de mulher, dá corpo a uma estátua da amada, mas quando descobre que Zambinella é um homem, tem seu ideal de perfeição desmoronado – o amor e a arte são ilusões. Sarrasine morre assassinado, a mando do protetor de Zambinella; a família deste, os “de Lanty”, acaba enriquecendo à custa do ocorrido, devido a uma trama que se desdobra a partir da estátua que o escultor deixara em vias de acabamento.

Em “A obra-prima ignorada”, Frenhofer, o protagonista pintor, acredita ser capaz de compor uma pintura perfeita. Como mestre, se dedica a explicar sobre pintura para dois outros “discípulos”, revelando segredos de composição e exaltando como emprega esses segredos em sua tela laboriosa, em relação à qual possui um vínculo de amor. Por fim, a obra perfeita do mestre se revela incompreensível para os discípulos. Frenhofer morre após, supostamente, atear fogo em suas obras; os fatos finais repercutem abruptamente na vida dos outros dois pintores.

Em “Gambara”, o músico protagonista acredita ser o renovador incompreendido da arte musical de seu tempo, elabora composições e instrumentos novos, os quais somente consegue fazer valer em estado de embriaguez. Quando está sóbrio, seus trabalhos se revelam como fragmentos desconfigurados – segundo os ouvintes, sons desconexos ao acaso, ruídos importunos. O músico insiste na sobriedade de sua concepção artística e, defendendo a lucidez que, aos olhos dos outros, é incompreensível, acaba na miséria. Perde sua esposa, suas composições e os instrumentos diferenciados que fabricou, embora recupere ligeira parte dessas benesses no final do enredo. Acaba como músico de rua, apresentando, junto à esposa e sob o efeito de álcool, os trechos que recorda

das composições que perdeu. O fator por excelência a ser destacado no universo de criação do músico Gambara, irmão gêmeo grotesco de Frenhofer, segundo Rónai (1954b), é “o caráter irreal dessa obra de arte total, que seu autor traz em si sem nunca poder dar senão percepções incompletas ou fragmentos truncados”. (p. 416).

Em “Massimila Doni”, um jogo amoroso se constrói no contexto da ópera em Veneza. Emílio Memmi ama Massimila, esposa do duque Cataneo, o qual é mantenedor de Clarina Tinti, cantora de ópera, pela qual Genovese – tenor que a acompanha – se apaixona. Nessa atmosfera de relações são discutidos conceitos sobre música, a qual, em muitos casos, é comparada às outras formas de arte. Massimila Doni (Duquesa Cataneo), que aparece em uma simples menção no final da narrativa “Gambara”, torna-se protagonista na narrativa que recebe seu nome e na qual são retomados e aprofundados preceitos difundidos por Gambara; estes fatos acentuam o grau de interligação entre os textos. Adjetivando “Massimila Doni” como uma narrativa “recalcitrante”, Rónai afirma que Balzac protela a finalização da trama por algumas vezes – ao que podemos acrescentar –, semelhante à maneira pela qual seus personagens artistas protelam a busca pelo sentido da criação. (RÓNAI, 1954a, p. 309).

O que caracteriza a similaridade presente nos “romances de artista” balzaquianos são, em grande medida, as vigentes ideias sobre o paralelo das artes. Especificando temáticas próprias à discussão do *ut pictura poesis* presentes nestes romances, podemos mencionar: a impossibilidade da perfeição, do alcance do belo em arte, vinculada à impossibilidade da representação plena da vida, do real; a discussão sobre a relação entre ciência e inspiração; a relação entre a arte e o amor – desejo e paixão pela criação, em contraponto à razão; a oposição entre as faces material e espiritual da arte; a existência de um elo comum entre as artes; a necessidade de uma expressão poética como inspiração para os demais meios artísticos.

É perene a busca por algo diferenciado na arte que se visa a empreender e sempre há um quesito poético que sustenha, sob os sopros das

musas ou de claridades celestes, uma criação divina e, uma vez estando fora da esfera do “humano”, uma criação algo sobrenatural ou mesmo demoníaca. Balzac exprime o que é indefinível para o “humano” diante da criação e, por isso, envolve os liames da lucidez e da loucura; mazelas de artistas “divinizados” ou visionários, em um mundo material pleno de paixões. Neste ensejo, vale ressaltar o paralelo que Balzac elabora quando procura demonstrar os vieses da “virtude” em sua obra, respondendo aos que o acusavam de imoralidade: “Para criar muitas Virgens é preciso ser Rafael. A literatura, sob esse ponto de vista, está, talvez, abaixo da pintura”. (BALZAC, 1954b, p. 19).

No estudo introdutório que realiza para “Gambara”, Rónai (1954b) afirma que Balzac insiste “sobre a unidade e a inseparabilidade das artes”. O autor expõe que na carta ao editor da revista, na qual a narrativa seria publicada pela primeira vez, Balzac “convida o destinatário a ler as páginas de E.T.A. Hoffmann sobre Gluck, Mozart, Haydn e Beethoven, para compreender “por que leis secretas a literatura, a música e a pintura estão ligadas entre si”. (p. 415). Já no estudo introdutório sobre “Massimila Doni”, Rónai destaca a divergência do julgamento da crítica: para Camille Bellaigue, Balzac discorre sobre a “essência da música”, defendendo “sua superioridade sobre a literatura e as demais artes”. (BELLAIGUE *apud* RÓNAI, 1954a, p. 310-311). Para L. Maurice-Amour, Balzac realiza qualquer outra coisa, menos abordar plenamente a música: “sonha sobre a música [...], empresta-lhe suas ficções, colore-a de sua pintura, veste-a de literatura, dá-lhe de vez em quando um vago alcance filosófico”. (MAURICE-AMOUR *apud* RÓNAI, 1954a, p. 311). De fato, o escritor não deixa de exaltar a música, nem de abranger “regiões extramusicais”, pois aborda os antagonismos e as permeações interartes.

Ao elaborar “A obra-prima ignorada”, Balzac transpõe para uma novela sobre pintura o enredo de um conto fantástico sobre música, “A aula de violino”, de E.T.A. Hoffman. A narrativa de Balzac é composta a partir de uma encomenda da revista *L’Artiste*, que apresenta a Balzac, como modelo, a linha de escrita do autor alemão. Ideias centrais da trama de

músicos serão mantidas na trama de pintores – inclusive a nomenclatura “conto filosófico”, que acompanha o título do texto de Balzac na primeira publicação, de 1831.<sup>2</sup> Teixeira Coelho (2003, p. 110-111) aponta como diferença básica entre as narrativas o fato de que Balzac deixa margem para que encontremos em Frenhofer um “discurso renovador”, enquanto o velho músico, no enredo de Hoffman, age como um gênio, mas não entende de música verdadeiramente, não sabe manejar um instrumento, gerando sons desconcertantes, assim como acontece com Gambara.

Na opinião de Michel Butor (1974), Frenhofer e Gambara, “pintor e músico inverossímeis”, inclusive por estarem situados na parte de *Estudos Filosóficos*, “resumem, esclarecem e levam até certo limite os pintores ou os músicos que aparecem” nas demais seções de *A Comédia Humana*. Butor argumenta que os *Estudos Filosóficos* demarcam as narrativas balzaquianas nas quais há “maior deslocamento com relação ao cotidiano”, possuindo função de esclarecimento e contradição em relação aos precedentes “estudos sociais”, mais afeitos ao real. (p. 98-99). Este fato chama a atenção para a tônica do “questionamento filosófico” presente nas narrativas sobre arte de que tratamos. Taine evidencia o aspecto reflexivo de Balzac, quando “o filósofo se casa ao observador. Vê, em seus detalhes, as leis que os encadeiam”. (CURTIUS, 1954, p. 22). O central problema artístico-filosófico das narrativas balzaquianas engloba, segundo Rónai (1954a), “a desordem que o pensamento chegado a seu completo desenvolvimento produz na alma do artista, explicando por que leis se chega ao suicídio da arte”. (p. 309).

Fazendo referência a uma passagem do enredo de “A Obra-prima Ignorada”, quando Mestre Frenhofer é convidado por seu amigo e discípulo Porbus a avaliar sua tela em construção, *Maria Egipcíaca*, ele critica a obra, alegando que faltava vida naquela figura e se dispõe a retocá-la, acrescentando-lhe detalhes necessários. Nesse momento, ao descrever

<sup>2</sup> O texto original consta em *L’ARTISTE. Journal de la littérature et des beaux-arts. Réimpression de l’édition de Paris, 1831-1838. Genève: Slatkine Reprints, 1972. (Tome I, p.319).*

Frenhofer pintando, Balzac deixa claro o envolvimento passional que o personagem estabelece com as criações que empreende. Seus movimentos são associados convulsivamente a uma fantasia amorosa e, pela destreza, à música – amor material *versus* êxtase sublime. Refaz as cores na paleta “mais rapidamente do que um organista de catedral percorre a extensão de seu teclado no *O filii* da Páscoa” (BALZAC, 1954b, p. 396).<sup>3</sup> O resultado é uma pintura banhada de “luz”, elemento que simboliza renovação, assim como a Páscoa. Portanto, Frenhofer é detentor de um divino poder de regeneração em relação à figura de Maria do Egito. Esse é um dos exemplos mais simples de menção intersemiótica realizada por Balzac, aqui evidenciado por sugerir uma metafórica interação entre pintura e música.

Em suma, podemos dizer que este tipo de alusão ao paralelo das artes se faz presente em “A obra-prima ignorada”, bem como nos demais “romances de artista” balzaquianos, “Sarrasine”, “Gambara” e “Massimila Doni”, além de aparecerem, de modo secundário, em outras narrativas da *Comédia*. As metáforas pictórico-poéticas estão presentes, inclusive, no prefácio à *Comédia Humana* e, frequentemente, no vocabulário de críticos de Balzac, por exemplo, em Curtius, Brandes e Croce. No entanto, tais metáforas tornam-se especiais quando relacionadas aos procedimentos descritivos, como uma herança da *ekphrasis* clássica; os trechos descritivos muito propriamente evocam aspectos picturais, e são elementos essencialmente característicos da obra do escritor francês.

<sup>3</sup> « [...] plus rapidement qu'un organiste de cathédrale ne parcourt l'étendue de son clavier à l'*O Filii* de Pâques. » (BALZAC, 1950, p. 12).

## Referências

- ARBEX, M. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2006. p. 17-62.
- BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. v. I-XVII. Introdução, notas e orientação: Paulo Rónai. Porto Alegre: Globo, 1954. 15 v.
- \_\_\_\_\_. A obra-prima ignorada. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 385-412.
- \_\_\_\_\_. Gambara. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 413-469.
- \_\_\_\_\_. Massimila Doni. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 307-384.
- \_\_\_\_\_. Sarrasine. In: *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida parisiense*. Trad. Gomes da Silveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 9. p. 553-587.
- \_\_\_\_\_. Prefácio à comédia humana. In: *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 1. p. 9-22.
- \_\_\_\_\_. Le chef d'œuvre inconnu. In: BOUTERON, Marcel; LONGNON, Henri. (Org.). *La Comédie Humaine*. Paris: Gallimard, 1950. v. 9. p. 01-34.
- BUTOR, Michel. Balzac e a Realidade. In: \_\_\_\_\_. *Michel Butor: repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 87-101.
- COELHO, Teixeira. Entre a vida e a arte. In: \_\_\_\_\_. *Balzac: A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comunicar, 2003. p. 65-139.
- CURTIUS, Ernst Robert. A influência de Balzac. In: *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Nora Q. M. da Cunha. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 11-38.
- GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 45-60.

HOEK, Léo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2006. p. 167-189.

JIMENEZ, Marc. Do *ut pictura poesis* ao *Laocoon* de Lessing. In: \_\_\_\_\_. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: UNISINOS, 1999. p. 96-104.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte* ou sobre as práticas da pintura e da poesia. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo: Ed 34, 2005. v. 7.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1991.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura & Artes Plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1993.

RÓNAI, Paulo. Massimila Doni: Introdução. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 309-311.

\_\_\_\_\_. Gambara: Introdução. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 415-416.

## *Ponto, linha, plano e movimento. Paul Klee, H. J. Koellreutter e as relações formais entre música e artes visuais*

Antonio Herci<sup>1</sup>

---

### Resumo

Trata-se de uma interpretação das **teorias da forma** de Koellreutter e Paul Klee a partir das relações que podem ser estabelecidas entre as artes visuais e a música estabelecendo uma analogia entre os sentidos que podem ter o ponto, a linha e o plano nessas artes.

**Palavras chave:** Planimetria; Diagramas; Temporalidade; Jogos de Linguagem.

---

### Abstract

It is an interpretation of Koellreutter and Paul Klee's theories of form from the relationships that can be established between the visual arts and music by establishing an analogy between the meanings that can have the point, the line and the plane in these arts.

**Keywords:** Planimetry; Diagrams; Temporality; Language Games.

---

---

<sup>1</sup> Bacharel em Filosofia (FFLCH/USP); pesquisador do COLABOR (USP | CNPq) e aluno do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA), USP, sob orientação do Prof. Dr. Edson Leite.

### Introdução: das relações entre música e artes visuais

Pode uma música expressar as imagens de uma pintura? Ou uma pintura fazer-nos sentir os ritmos de uma música? Que tipo de relação podemos imaginar entre as duas linguagens ou artes?

É muito antiga a relação entre a música e as artes visuais ou representação gráfica. Remonta mesmo a Pitágoras e sua *Teoria da Divisão das Cordas*, representável em desenhos geométricos e facilmente expressos em diagramas que produziram modelos de fabricação de instrumentos, organização de modos e escalas e fundamentaram toda uma teoria musical.

Durante essa longa jornada, diversos tipos de relação entre música e pintura se estabeleceram na história das artes: uma relação de citação explícita, por exemplo quando pintores retratam a música, músicos, instrumentos ou suas práticas. Ou quando alguma música evoca uma imagem ou um mito, seja por libretos ou por programas que indicam alguma forma de tradução entre o que se ouve e o que se deve imaginar ou dar sentido, ou a palavra musicada ou imagem intercalada de pinturas.

No entanto, entrar no assunto das relações da música com as artes visuais, ou qualquer das outras artes ou expressões é suscitar uma antiga querela entre os músicos e teóricos, que costumam se dividir em dois blocos sobre as concepções acerca da natureza do discurso musical.

Os que poderíamos chamar de *referencialistas*, que consideram que a música pode sim fazer referência a outras linguagens ou sentidos no mundo e que em nada a música fica comprometida fazendo essas ligações e tendo mesmo explicações sobre a construção do seu sentido, fornecidas *intra* (objetos com referência simbólica, canhões, sinos etc.; pirotecnias diversas; ou texto) ou *extra* espetáculo (folhetos ou programas). Diversas escolas e estilos musicais assumiram esse tipo de referencialidade no sentido, descritividade ou na imaginação [*construção de imagens*] em suas estéticas: o madrigalismo renascentista; a música descritiva do período barroco; a música programática do

século XIX, os poemas sinfônicos entre elas; as instalações e as performances do século XX (Conf. CAZNÓK 2001, 21s).

No outro extremo encontram-se os que poderíamos apelidar de *absolutistas*, que defendem uma pureza semântica do discurso musical, de forma que a música faria referência apenas à estética de si, centrada nos sons e suas combinações, sem evocar referências extramusical. Estas últimas seriam empobrecedoras da potencialidade de abstração do discurso musical. Se tomarmos a lista citada acima, podemos fazer outra em uma estimulante oscilação histórica do pró-ao-contra: escolas ou estilos que tendem a considerar a música como uma linguagem auto referenciada, com uma autonomia semântica dos sons. Pode-se citar a música quase matemática dos motetes medievais que, malgrado terem texto como suporte, subvertem a prosódia textual pela musical; a normalização da estética temperada de Bach; a música estruturada do serialismo na modernidade; a “música pela música” das complexas estéticas vanguardistas das décadas de 1960-1980.

Algumas obras podem ou não ser ouvidas de forma referencial. Por exemplo, o “prelúdio da Gota d’água” [Op 28, nº15], de *Chopin* (1838), tem plena carga musical expressiva, conheçamos ou não sua referência a uma gota de água que, em algum momento no mundo, soa ou sugere aquele som. A “Sagração da Primavera”, de *Stravinsky* (1913), também pode ser ouvida sabendo-se ou não da história do sacrifício do vulcão. Aliás, o que a música sugere pode ir além do próprio enredo “programático” como construção de sentido, se a tratamos com a tal *autonomia semântica*.

Se considerarmos ainda as relações entre música e artes da imagem sob o aspecto da sinestesia, ou do cruzamento das fronteiras na própria percepção humana ou sob a proposta de um *campo expandido*, um *não campo*, ou ainda a *arte total*, podemos de certo modo considerar que a arte contemporânea acaba por definir-se praticamente a partir disso. O campo expandido e o site específico como parâmetros são suficientemente fortes como tendência para

mostrar que o argumento da transdisciplinaridade e transcendência pode nos orientar para um outro tipo de prática estética, caracterizada pela promessa de humanidade que os sentidos carregam.

### Teorias da forma

No entanto os trabalhos de Paul Klee e H. J. Koellreutter oferecem além dessas aproximações a possibilidade de uma mudança epistemológica para a abordagem das relações entre música e pintura: a partir da reflexão em torno de uma *teoria da forma*. Um processo capaz de produzir *modelos* ou *estruturas*, que possam ser paradigmas para implementar práticas criativas, expressando ou traduzindo elementos sintáticos ou semânticos da música sob a forma de desenhos ou diagramas. Uma produção teórica fortemente ligada às suas marcantes carreiras como professores de arte. Para tais teorias da forma, o processo de produção e reprodução da arte é parte de uma temporalidade humana mais ampla.

**H. J. Koellreutter** (1915-2005) foi compositor, músico e professor, responsável pela introdução de diversos conceitos e técnicas da música contemporânea no Brasil: harmonia funcional, dodecafonias, música aleatória, paisagens sonoras e composição com ruídos, música gráfica — *planimetria* — entre outros. Liderou ou influenciou fortemente diversos movimentos no Brasil, como o Música Viva e o movimento tropicalista e fundou, entre outras tantas, a Escola de Música da Bahia, um dos importantes redutos de vanguarda no Brasil na década de 1950, que atraiu personalidades que se desacataram posteriormente em diversos campos do pensamento. Sob o comando do reitor Edgard Santos, notabilizou-se o grupo apelidado, jocosamente, de “pupilas do senhor reitor”, em referência à famosa novela do português Júlio Dinis: o próprio Koellreutter; Lina Bo Bardi, que acabara de projetar o MASP – Museu de Arte de São Paulo, para fundar o Museu de Arte Moderna da Bahia; a bailarina polonesa Yanka Rudzka, fundadora da Escola de Dança; o filósofo

português Agostinho da Silva, que fundou o Centro de Estudos Afro-Orientais; o pernambucano Martim Golçalves, convidado a dirigir a Escola de Teatro (Cf. MOTTA 2011, 91, 233s)

**Paul Klee** (1879-1940) talvez dispense apresentações, como um dos maiores pintores do século XX, quicá de toda a história da arte. Talvez seja importante, entretanto, ressaltar sua carreira de professor, na escola de arte e arquitetura *Bauhaus*. E o fato de vir de uma família de músicos, o pai professor de música e a mãe cantora. Estudou música durante toda a infância e juventude e por muito tempo ficou dividido entre ela e as artes plásticas. Foi um talentoso violinista e chegou a participar de concertos em sua cidade natal, Berna. Segundo Pierre Boulez (1989, 13) Klee teria “dito resolutamente adeus à literatura, à música” por volta de 1901, mas não rompeu os profundos laços de sua formação e manteve a referência musical sempre muito presente em sua obra. Em sua abordagem como professor os exemplos musicais estavam também sempre presentes sob forma de diagramas e representações. Em seu diário ele faz um registro disso, datado de 1906: “*Cada vez mais, sou forçado a enxergar paralelos entre a música e as artes plásticas [...]. Não há dúvida de que as duas são artes temporais, o que é fácil de se comprovar*” (KLEE 2001, 116).

### Superação da dualidade

Existe, para ambos, a necessidade de conceber a estética como um sistema relacional, e não um sistema de regras fixas. O ponto de partida é a percepção da necessidade de *superação dos opostos contraditórios* ou das dualidades mutuamente excludentes ou exclusivas em um sentido semântico e que geralmente tornam os fenômenos estéticos refêns de algum grau de normatividade. Para Koellreutter existe uma dualidade que, imposta pelo racionalismo, deve ser transposta: a que segrega a razão da intuição, ou arte da ciência. Uma das funções da estética contemporânea está ligada à “*superação*

das dualidades opostas, como vida e morte, bem e mal, belo e feio”, assim como devemos conceber os valores como “interdependentes, com rejeição ao valor absoluta”. (KOELLREUTTER 1990, 4)

*Nos aproximamos de um mundo polivalente e por qualquer ângulo, apreensível em sua totalidade. Uma gigantesca proveta da qual surgirá a nova cultura. Talvez esse mundo seja um nada, um caos... Mas um caos repleto de potencialidades inesgotáveis. (KOELLREUTTER 1984, 38)*

Paul Klee considera o ponto “gris” como um ponto covalente entre o caos e o cosmos. “Eu inicio pelo caos, é a maneira mais lógica e a mais natural. Eu não me preocupo, pois posso me considerar em primeiro lugar como o caos.” (KLEE 1973, 9)

Uma das formas de superação da dualidade propostas por ambas as reflexões é a compreensão das formas a partir da coexistência de seu outro: o alto é compreendido em relação ao baixo; o forte em relação ao fraco; o claro pelo escuro. Por isso as *composições* não devem tratar os opostos como excludentes ou como contrassensos, mas como seu outro que permite a significação a partir das relações e referências. Isso também permite uma ampliação do universo semântico, pois acaba estando presente também — como sentido ou como ideologia — a suspensão do juízo a respeito de determinados valores cujos opostos encontram-se vetados como visão de mundo pela teoria estética mais convencional com a qual travavam embate. Koellreutter propunha um raciocínio que denominava de *arracional*:

*Arracionalidade é diferente de irracionalidade. Por irracionalidade entende-se a ação sem uso consciente da razão. Arracionalidade consiste na transcendência do pensamento racional, ou seja, a integração do pensamento tradicional num novo pensar mais globalizante. O “prefixo a (alpha privativo), na palavra arracional priva o conceito racional de seu valor absoluto, transcendendo-o sem, entretanto, negá-lo” (KOELLREUTTER 1987, 20)*

Uma das questões centrais nas teorias estéticas de ambos é o fato de que o homem deixa de existir como observador e torna-se participante na

construção do sentido estético. O sentido da obra dá-se nas relações significativas dentro dos modos de vida.

### O fundo e a forma

Para Paul Klee a forma pode ser compreendida a partir de seu outro, o fundo. Assim como, para Koellreutter, o som só pode ser compreendido em relação ao seu outro, o silêncio.

A forma musical apresenta o som projetado a partir do silêncio, o plano constitutivo de qualquer música; assim como a forma projeta-se a partir do fundo, de maneira que a percepção de um esteja em função do outro: a percepção da forma estética se dá a partir da constituição perceptiva da dimensão espacial ou da dimensão sonora, covalentes em um mesmo *sentido semântico*. O silêncio não aparece como *negativo* do som, mas como o outro formal do discurso musical. Analogamente na pintura também os *fundos* têm uma expressão constante no seu outro, as *formas*, e por vezes, inadvertidamente, trocam de papéis semânticos. Também a partir dessa relatividade de sentido tanto na música de Koellreutter como na pintura de Klee pode-se observar a organização e composição de camadas e transparências. A própria estética deve ser compreendida de forma relacional, sem o estabelecimento de regras de verdade.

### Síntese de energias cinéticas

Um dos aspectos básicos, na construção do sentido estético é a *dinâmica* e a composição dos movimentos. E os dois fazem menção a um mesmo tipo de movimento, imaginados como processos análogos: formas que se desenrolam sobre um fundo. Paul Klee descreve o processo criativo do pintor

que, a partir do ponto e do movimento, pode compor dimensões espaciais e semânticas.

*Toda forma pictórica começa com o ponto que se coloca em movimento... O ponto se move e a reta nasce – a primeira dimensão. Se a reta se desloca para formar um plano, obtemos um elemento bidimensional. No movimento do plano para espaços, o encontro de planos dá surgimento ao corpo (tridimensional). (KLEE 1961, 24s.)*

Koellreutter descreve um processo análogo, propondo uma tradução entre a música e os mesmos movimentos da dinâmica da composição das dimensões. Ele faz isso utilizando o mesmo modelo dinâmico de Klee, mas redefinindo os termos “ponto”, “linha”, “plano” (*cluster*) do ponto de vista da produção de compostos sonoros.

*Ponto: impulso curto determinado pelo som característico do instrumento (ex.: Woodblock) ou por articulação (maneira de tocar). Outros exemplos: nota curta cantada ou tocada. Linha: contínuo sonoro produzido por um só instrumento ou uma só voz (linha reta, quebrada ou ondulada). Um som continuado. Cluster: complexo sonoro de sons sobrepostos e emitidos simultaneamente. (tridimensional). (KOELLREUTTER 1987, 34)*

Baseado em um elemento primitivo — o ponto — e no movimento que pode gerar a partir dele os outros elementos básicos da sintaxe: a linha, o plano, a perspectiva e a transcendência. De forma análoga, a partir do som como uma nota isolada, pode-se, através do movimento, transformá-lo em uma **linha melódica** única ou uma linha se arrastando em uma sucessão de simultaneidades sonoras. Para Klee, essa transposição do ponto pode convertê-lo, em termos de sentido e representação, em uma **dimensão semântica**.

### Temporalidade e Processo explicitado

A obra de Paul Klee tem uma ligação muito grande com a música, seja através de títulos (*Fermata; Polítônia; Fuga*), de referências explícita de sinais musicais, de situações e músicos. Qualquer aproximação com sua obra nos

mostra isso. Mas a preocupação com a temporalidade da obra é mais radical no pensamento do pintor:

*No Laocoonte de Lessing, no qual em algum momento desperdiçamos nossos esforços de pensamento juvenil, uma grande importância é atribuída à diferença entre a arte temporal e a arte espacial. Mas, examinando o assunto com mais cuidado, isso não passa de uma divagação erudita. Pois o espaço também é um conceito temporal (KLEE 2001, 45–46)*

A temporalidade para Paul Klee tem uma expressão em dupla camada: a gênese do pintor ou do movimento criativo; a carga expressiva que essa temporalidade tem na construção do sentido da obra. Isto é, o término de uma obra é parte do processo de constituição de sentido dessa obra, o outro lado de sua temporalidade vem através de seu interlocutor.

Quando por exemplo Paul Klee coloca uma fermata ou diversos decalques de fermata em uma tela, também discute a *temporalidade do traço que desenha a forma*. Isto é, para além do ícone, também o processo de sua constituição como pintura é uma das camadas que compõe o que Koellreutter chamava de atemporalidade, uma temporalidade que não nega a temporalidade dos relógios, mas transcende essa temporalidade através da composição de camadas e jogos de linguagem. Em obras como *Monumento na fronteira do país fértil (1929)* ou *Fuga em vermelho (1921)*, o processo de criação explicita-se, temporalmente, na composição escalonada de tons ou pinceladas, de forma que expressam uma temporalidade da gênese da obra. Isso muitas vezes contrasta com a própria sugestão de movimento ou temporalidade e muitas vezes dá a impressão de momentos congelados de um arco de ações.

*Fuga em vermelho (1921): nessa obra, as configurações que parecem se precipitar da esquerda para a direita, são preenchidas por diversos tons, indo dos mais claros à direita aos mais escuros à esquerda. Esses tons são produzidos pela progressiva sobreposição de veladuras de aquarela, em uma orientação inversa àquela induzida pelo aparente movimento das formas, e que indica, quase como se de uma fotografia estroboscópica se tratasse, a sequência temporal na qual estas foram pintadas. (VALLE 2007, 9)*

**Paul Klee e Koellreutter** colocam sob juízo as temporalidades das linguagens que praticam como, respectivamente, pintor ou desenhista e

compositor. Partindo de um mesmo ponto filosófico: a transcendência da dualidade tempo-espaço em um conceito fundante de *movimento*. Ou por outras palavras, a construção dos sentidos de temporalidade e espacialidade da obra a partir de seus movimentos internos.

Paul Klee, como observamos, contrasta a revelação do sentido com a temporalidade de gênese da obra. Koellreutter por seu lado revela a temporalidade a partir da revelação do sentido. Sabendo-se que em ambos a construção do sentido se dá de forma relacional, isto é, na relação entre os elementos internos da obra, sintáticos e semânticos, e os elementos humanos onde inserem-se como obras. Os sentidos não são, portanto, elementos fixados a priori, mas abertos à reinterpretação ativa do observador.

Koellreutter, em *Ácronon* (1978), constrói uma partitura gráfica em que os ícones e símbolos musicais são dispostos sobre a superfície de uma esfera de acrílico “transparente como deve ser a humanidade”. Dessa forma, as relações de sucessão e temporalidade entre os elementos da partitura são proporcionais à visão que o músico intérprete tem dela. Dispondo os músicos em círculo a unidade temporal é construída, como sentido, a partir de uma multiplicidade de leituras. Isso significa que o tempo expressivo depende das relações entre os ícones, mas também das relações entre os músicos e de um universo comum de imagens.

Na obra *Nova-mente* (KOELLREUTTER e DONASCI 1981), apresentada pela orquestra de bolsistas durante o Festival de Inverno de Campos de Jordão de 1981, Koellreutter em determinado momento cola uma nota do sintetizador com uma fita crepe e encolhe-se em meditação. O som fica soando por muito tempo, o auditório retira-se, retorna, aplaude, vaia. Quebra qualquer tipo de expectativa de temporalidade, seja no sentido de imaginar-se uma conclusão ou fim, seja no sentido de imaginar uma consecução temática de qualquer tipo. A suspensão é quebrada pela entrada inesperada de um saxofonista e pela aceitação do compositor e regente. Sob o aspecto artesanal, a

sincronia entre imagens e sons foi uma solução complexa e delicada. Como se observou, a temporalidade do desenrolar escapa ao ouvinte, pois a peça fica em suspensão. Em outros momentos mais ou menos adensamento de acontecimentos desfilam. No entanto a reprodução do vídeo ainda era analógica e cada monitor (eram seis) espalhados pelo palco teria que ter o seu próprio DVD e seu toque de tocar (play) e parar (stop). Além do que o vídeo teria já nele mesmo o tempo original de gravação.

### Temporalidades

Klee e Koellreutter fazem isso a partir de abordagens em certo sentido opostas: o primeiro discute justamente a *temporalidade de um quadro* que, tecnicamente falando, deveria estar entre um tipo de temporalidade que poderíamos chamar de *subjetivas*. Afinal cada um olha o tempo que quiser (respeitados os tempos das salas de exposição) e da distância que quiser os quadros ou tridimensionais. Koellreutter questiona a temporalidade do *desenrolar* de uma peça musical, deslocando as formas convencionais de começo, meio e fim e introduzindo as *relações entre os eventos* como uma nova forma de organização temporal.

Mas ambos fazem a abordagem temporal a partir de um mesmo paradigma: a temporalidade *do processo*. Para ambos a obra deve, de forma intrínseca à sua construção de sentido semântico, revelar aspectos sobre a construção de si com processo de criação.

Paul Klee vai justificar isso exatamente a partir da gênese da pintura, do traço do pincel, da pintura e do desenho como construção *temporal* de sentidos. Sua concepção é de que a temporalidade acompanha a pintura do ponto de vista do processo, justamente a partir da definição básica da constituição da forma como resultado do movimento.

A apreciação da obra pelo observador revela aspectos dessa temporalidade a partir da técnica, mas, principalmente, a partir das relações e dos jogos de linguagem a que são remetidos através do processo de criação. Isso em certo sentido extrapola o tempo mecânico ou racional, e torna a obra portadora de um tempo transcendental, que pode revelar-se obliquamente ao tempo natural. Segundo Koellreutter trata-se aqui de uma *atemporalidade*, que também é definível como alfa-privativa: não nega a temporalidade, mas transcende a cronologia do relógio através de camadas de construção subjetiva de movimentos e relações que reconfiguram a sensibilidade do tempo. “Lembro-me também dos trabalhos quadridimensionais, independentes do conceito racional de espaço e tempo, de Klee”. (KOELLREUTTER 1984, 77)

#### **Concluso ma non tropo: limitado e ilimitado**

Klee e Koellreutter apresentam um sistema teórico muito semelhante que é expresso em desenhos e diagramas que podem representar movimentos e organizações sonoras ou podem mesmo expressar movimentos da *gênese dos próprios signos e ícones*.

A partir da *dimensão espacial* pode-se extrapolar a construção do sentido para uma *dimensão semântica* capaz de portar o discurso, mas ao mesmo tempo percebê-lo, avalia-lo e apreciá-lo ativamente, a partir de uma construção ativa de sentido.

A obra constitui-se a partir das limitações dos sentidos humanos, que requerem ordem para entender e construir determinados significados. Também nas limitações técnicas das linguagens ou suportes e, em última instância, limitadas a um universo comum de entendimento, um modo de vida que seja suporte de humanidade. Por outro lado, a estética pode fazer-se ideia do ilimitado e transcender-se para o ilimitado. Pode revelar o que está aparente, mas pode também mostrar aspectos do que está oculto ou ocultado e pode ser

trazido à significação e ter sentido a partir dos jogos de linguagem que lhe dão suporte.

*Somente podemos reproduzir o limitado. Contudo, a fantasia pode fazer-se ideia do ilimitado, ou ao menos do aparentemente ilimitado. Portanto, reproduzimos sempre na arte um ilimitado através de um limitado.* (SCHOENBERG 2001, 299)

Para Klee e Koellreutter a potencialidade transcendental faz da arte um lastro de humanidade na construção de sentido e personalidade no mundo, uma carga que carregamos reciprocamente e que nos dá a dimensão de humanidade a partir das formas de vida e da realização de sentido pleno apenas a partir da relação com seu outro.

**Referências**

- BOULEZ, Pierre. Le pays fertile - Paul Klee. Paris: Gallimard, 1989.
- CAZNÓK, Yara Borges. Música: entre o audível e o visível. Traduzido por USP - São Paulo. Vol. Doutrado USP-. São Paulo: USP - São Paulo, 2001.
- CHOPIN, Frédéric. Prelúdio Op. 28, nº 15 ("Da gota d'água"). Mallorca, 1838.
- KLEE, Paul. Sobre a arte moderna e outros ensaios. Organizado por Günther Regel. Traduzido por Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- . The Thinking eye. Paul Klee Notebooks. Vol. 1. Paul Klee Notebooks. Londres: Lund Humphries, 1961.
- . La Pensée Créatrice. Écrits sur L'Art / 1. Textes recueillis et annotés par Jurg Spiller. Paris: Dessais et Tolra, 1973.
- . Monument im Fruchtländes. Crayon, grafite e aquarela colocada em veladuras sobre papel Ingres fixado sobre cartão, 45,7 x 30,8 cm. Berna, Kunstmuseum, Fundação Paul Klee. 1929/N1(41)
- . Fuge in rot. Aquarela sobre papel Canson. 24,3 x 37,2 cm. Suíça, Coleção particular. 1921
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Ácroron. Brasil, 1978. [https://www.youtube.com/watch?v=dJ4\\_GQYVW1Q](https://www.youtube.com/watch?v=dJ4_GQYVW1Q).
- . À procura de um mundo sem "vis-à-vis". Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental. Traduzido por Saloméa Gandelman. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.
- . Introdução à estética e à composição musical contemporânea. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- . "Educação Musical no Terceiro Mundo". In: Cadernos de estudo: Educação Musical, Nº 1. Belo Horizonte: UFMG, 1990.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim, e Otávio DONASCI. Nova-mente. Campos de Jordão: Festival de Inverno, 1981. [https://www.youtube.com/edit?o=U&video\\_id=oVHAooA3aWs](https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=oVHAooA3aWs).
- MOTTA, Nelson. A primavera do dragão: a juventude de Glauber Rocha. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2011.
- SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. Traduzido por Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.
- STRAVINSKY, Ígor. Sagração da Primavera. Paris, 1913.
- VALLE, Arthur. "O paralelo entre a pintura e a música no pensamento e na obra de Paul Klee". Anais do II Colóquio de Psicologia da Arte, São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c2a.pdf>



## *Paul Klee: movimento e visualidade*

Carmen S. G. Aranha<sup>1</sup> & Alecsandra Matias de Oliveira<sup>2</sup>

---

### **Resumo**

Esse ensaio tem como objetivo discutir o processo criativo do artista suíço Paul Klee, atrelado às relações existentes entre pintura e música. Nessa direção, traz os textos de Arantes, sobre criação, movimento e desenho kleeniano, e de Boulez, sobre a influência da música no processo da construção de sua linguagem artística. O presente estudo também apresenta outras discussões sobre a descoberta da luz na obra de Klee.

**Palavras-chave:** criação artística, música, desenho, luz.

---

### **Abstract**

This essay aims to discuss the creative process of the Swiss artist Paul Klee, tied to the relationship between painting and music. In this direction, he brings the texts of Arantes, on creation, movement and Kleenian drawing, and Boulez, on the influence of music in the process of the construction of his artistic language. The present study also presents further discussions about the discovery of light in Klee's work.

**Key words:** artistic creation, music, drawing, light.

---

<sup>1</sup> Graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (1971), mestrado em Educação pela Boston University (1977) e doutorado em Educação (Psicologia da Educação) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1981). Livre-docente em Teoria e Crítica de Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2001). Professora Associada Senior do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Autora do livro: Exercícios do Olhar. Conhecimento e Visualidade (UNESP, FUNARTE, 2008).

<sup>2</sup> Graduada em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1995), mestrado em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2003), doutorado em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo (2008) e Pós-Doutoranda no Instituto de Artes da UNESP (2017). Atualmente é especialista em cooperação e extensão universitária no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. É autora do livro: Schenberg: Crítica e Criação (EDUSP, 2011).

*Even if you hadn't told me he plays the violin,  
I would have guessed that on many occasions  
his drawings were transcriptions of music.  
Rainier Maria Rilke, 1921*

### Preâmbulo

Das aproximações entre artes visuais e música, os pintores modernos foram os que mais refletiram e ousaram em integrar as linguagens artísticas. Para além da eleição da música como motivo de suas telas, esses pintores desejaram a transposição dos conceitos: “(...) o parentesco entre a pintura e a música é evidente (...) um som (...) provoca uma associação de cor precisa (...) ‘ouvimos’ a cor e ‘vemos’ o som” (Kandinsky *apud* Chipp, 1999, p. 351-353). Tal como Delaunay, Kandinsky, Matisse, Mondrian e Ruskin debruçaram-se sobre as interações entre forma e música. Dentre os teóricos advindos das vanguardas europeias, Paul Klee, desde jovem, acreditou na existência de uma relação efetiva entre música e pintura. Klee dedicou grande parte de sua vida e obra na busca por paralelos entre as duas linguagens. São extensas suas pesquisas no âmbito da pintura e do desenho a partir dos valores do compasso, dos tempos musicais e suas divisões – sobre essas conexões sustenta-se todo o seu pensamento criativo. Cabe aqui nos indagar como sua produção artística foi orientada por essas relações. Na sua trajetória: quais fatores o levaram a construção da Teoria da Forma, presente no livro *O Pensamento Criativo*, publicado em 1920, (Klee, 1973). Como seus trabalhos partem da música como tema nas obras satíricas – gravuras que criticavam as músicas modernas do início do século XX; como passam pelo emprego de símbolos musicais nas composições visuais e atingem a maturidade nas obras carregadas de polifonia?

A partir desses questionamentos, o intuito desse artigo reside em pontuar como seu percurso histórico, suas escolhas estéticas e suas proposições teóricas deram margem à criação de um sistema visual capaz de representar o movimento, o ritmo e a linha melódica. Para Paul Klee, o

aprimoramento da linguagem visual passava pelas questões que envolviam a representação do movimento e da profundidade e, nesse quesito, os atributos musicais tinham muito a oferecer. Longe do esgotamento do amplo debate que relaciona música à visualidade, o exercício ora apresentado, mostra, sobretudo, a possibilidade de estabelecer relações entre música e pintura na leitura das obras de Paul Klee, assim como levanta os principais pontos que alicerçam seu pensamento criativo, tais como, o movimento como expansão de um processo de criação e a relevância da luz em seus trabalhos.

### Inícios

O pequeno cantão de Berna, Münchenbuchsee, situado a noroeste da Suíça, registrou seus primeiros sinais como vila nos anos de 1180: foram encontrados artefatos neolíticos e vestígios de fortificações da Idade do Ferro e da Alta Idade Média. Nesse local, Paul Klee nasceu em 1879. Morreu em Muralto, Locarno, Suíça, em 1940. Durante sua vida de 61 anos, Klee dedicou-se a uma reflexão ímpar na arte moderna ao situar todos os elementos formais, técnicas, materiais e suportes num sistema de correlações que nos faz olhar para outros horizontes perceptivos, além daquele espaço segregado pela obra em si.

Klee, aos 11 anos, era, muitas vezes, convidado a tocar violino em peças clássicas na Associação Musical de Berna. Essa habilidade deve-se às influências de seu pai, Hans Wilhem Klee, professor de música no Seminário Estadual de Berna em Hofwil, cidade vizinha e de Ida Marie Frick, cantora, com quem Hans Wilhem se casou. “(...) Klee também respirou a cultura musical de uma pequena província que era Berna nesse tempo” (Boulez, 1990, p. 6). Ele foi reconhecido como músico, chegando a integrar, como violinista, a Orquestra Municipal de Berna, além de participar de diversos grupos musicais.

Aos 19 anos, Klee formou-se na Escola de Literatura do Ginásio Municipal de Berna. O diploma o permitia dar continuidade a seus estudos em qualquer área. Klee decidiu, então, estudar pintura em Munique, inicialmente, no ateliê de Heinrich Knirr e posteriormente, com o

neoclassicista Franz von Stuck na Academia de Munique, (Klee, 1990, p.11). Kandinsky também estudou na mesma academia, mas os dois artistas só se encontraram anos mais tarde. Viajou para Roma, Florença e Nápoles. Dessas viagens, realizou as gravuras da série *Invenções*, entre 1903 e 1905. São as primeiras obras a alcançar alguma projeção. O trabalho desse período mostra a fascinação de Klee por temas mórbidos e decadentes. *Fênix Velha* simboliza a inadequação do homem em momentos dramáticos (Hilmer, 1993, p. 31). A fênix é transformada numa figura híbrida de mulher e pássaro, decrépita e perto de seu fim (Bishop, 1989). Alguns anos depois, Klee emprega o tema da música de modo sarcástico e decadente. Em *O Pianista em Dificuldade*, 1909, o artista nos traz o cenário musical à época carregado de ironia: não bastasse o aspecto tétrico do pianista, ele está sentado sobre um penico (CASTRO, 2010, p. 13).



Fig. 1. Fênix Velha, 1905.  
Série Invenções (gravuras).



Fig. 2. O Pianista em Dificuldade, 1909.  
Uma Sátira: Caricatura de Música Moderna. Bico de pena e aquarela sobre papel.

### Luz

Em 1911, Paul Klee conheceu Auguste Macke, Kandinsky e Franz Marc e com eles editou o almanaque *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), considerado um importante manifesto da arte do século XX, apesar de uma única edição (Hilmer, 1993, p. 17). Com Macke e Louis Moilliet, um amigo

suiço, iniciou uma viagem de estudos à Tunísia, entre 7 e 19 de abril de 1914 (Klee, 1990, p. 317-360). Percorreu as regiões de Genebra até o sul da França e nesse percurso, descobriu formas e luzes, além da visualidade da terracota sobre os telhados das construções. Já na Tunísia, “um forte *sirocco*, nuvens no céu, a mais tênue definição de cores. Nada dolorosamente claro como na Suíça” (Idem, p.322). Durante a estadia, Klee andou pelos seus arredores – St. Germain. Ali fez algumas aquarelas que, segundo o artista, “são muito europeias, poderiam ter sido pintadas em Marselha” (Idem, p, 324). Num anoitecer, “indescritível”, escreveu em seu diário:

Aquela noite ficou para sempre profundamente arraigada dentro de mim. Sempre que levantar a clara lua do Norte, ela será como um reflexo apagado a me trazer doces recordações (...). Um incentivo para que eu encontre a mim mesmo. Eu próprio sou a lua meridional que se levanta (Idem, p.325).

Em Kairouan, 16 de abril, quinta-feira, à tarde, Klee visitou as mesquitas com seus *domus* iluminados pelo Sol. Nessa ocasião, completou: “No anoitecer cores suaves e definidas”. Treze dias de viagem à Tunísia e a cor iluminada pela luz clara do mediterrâneo o fez afirmar: “A cor me possui. Não preciso ir atrás dela. Ela me possui para sempre, eu sei. É esse o significado da hora feliz: a cor e eu somos um. Sou pintor” (Idem, p. 332).



Fig. 4. Novo Instrumento Musical, 1914. Lápis sobre papel.

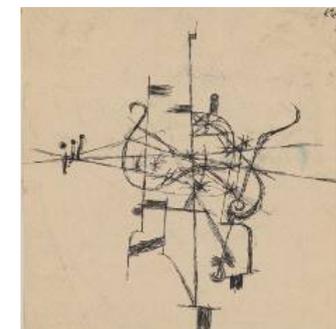


Fig. 3. Cúpulas vermelhas e brancas, 1914. Aquarela sobre papel japonês colado sobre cartão.

*Cúpulas vermelhas e brancas* é um acontecimento visual vindo da luminosidade do mediterrâneo e da arquitetura de Kairouan. Certamente, marcou o início de sua *abstração expressiva*. Nesse trabalho, cinco planos verticais cortam planos horizontais e constroem formas geométricas. Retângulos e quadrados são iluminados e penetrados pelas cores fluidas da aquarela. Essas formas são perpassadas por algumas linhas curvas que indicam as abóbodas das mesquitas. Nota-se ainda, o esforço do artista em construir através das formas geométricas a paisagem arquitetônica do lugar. Klee impõe nessa composição a métrica em interação com o ritmo musical.

Nesse mesmo período de descoberta da luz, Klee buscou com intensidade algo que já preexistia em trabalhos realizados entre 1908 e 1909: a conexão entre a grafia musical e a pintura. Alguns de seus desenhos empregam símbolos musicais – eram como se as partituras invadissem o seu repertório imagético e, mais ainda como se fossem modos de representação do movimento. Surgem, entre os títulos de suas obras, claras referências ao universo musical. Fermatas, *scherzo* (nome de uma forma musical) e instrumentos musicais batizam os trabalhos dessa fase.

#### Desenho

A obra kleeniana é o desenho do movimento: da linha, da cor, dos materiais e das técnicas. A linha, no seu desenho, tornou-se movimento puro. As direções e intensidades desse elemento engendraram espaços multidimensionais, polifônicos, profundidades dentro de profundidades. Todas as movimentações foram compostas por inúmeras correlações formais da linguagem entrelaçadas com as movimentações das técnicas e dos materiais, surgindo daí o desenho de Klee. Em primeiro lugar, é o desígnio do movimento da obra, sugerido pela música, que movimenta todos os seus elementos para encontrar um não-lugar que, apontando para fora da obra, nos faz vagar pelas presenças inapresentáveis; pelo acontecimento artístico presente e inapreensível.

(...) linhas que apontam constantemente para fora, para um não-lugar. Marinhas e pentagramas ou marinhas em forma de pautas, traços que continuam esquecendo a extensão que lhes é

fornecida pela tela, para *instaurar* uma espacialidade própria e, como diz Klee, “multidimensional”. Não se trata de reproduzir a página de uma partitura, mas de criar linhas que se expandem como uma melodia escandida (Arantes, 1976, p. 99).

Quando Klee diz que: “a arte não reproduz o visível, ela torna visível”, segundo Arantes (1976, p. 88), ocorre uma suspensão da referência, mas, como essa arte é motivada por formas e imagens, o domínio era da figura sem, no entanto, apontar para uma visibilidade de representação. Klee denunciou a impossibilidade de a arte ser figuração. Isto nos envia para outro lugar: - está lá, mas não está. E assim, por não ser o invólucro das coisas, mas ter uma condição de presença, por situar o surgimento de um invisível, nosso olhar deve apreender a arte de Klee como abstração, uma presença entre as coisas do mundo, uma tensão disposta nos espaços da obra com uma condição de ausência.

O desenho de Paul Klee é uma forma de pensar o mundo e de materializá-lo através das malhas do movimento das correlações entre os elementos formais que o constroem como expressão artística. Mas, não é apenas movimentar elementos formais, materiais e técnicas. Aqui temos a mobilidade do fazer artístico. Klee tem um objetivo estético: *organizar o movimento* (Arantes, 1976, p. 87).



Fig. 5. Amplas Paredes, s/d. Lápis sobre papel.

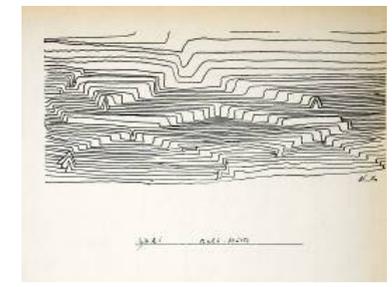


Fig. 6. Lugar de Adoração Kult State, s/d. Lápis sobre papel.

O desenho kleeniano registra, anota graficamente o que vê – a observação; o que lembra, – a memória; o que constrói, – a razão e, a essência percebida, – a emoção, a intuição e as próprias sensações.



Fig. 7. Jardim de Rosas, 1920. Óleo sobre cartão.



Fig. 8. Aventura juvenil, 1922. Aquarela sobre papel.

Aqui assinala-se a lição do grafismo kleeniano:

(...) pensar a linha como formação, como algo que rompe todos os limites (ao contrário da tradição dos ‘desenhistas’), mesmo os do quadro, prolongando-se em outras tantas configurações variadas que, por sua mobilidade e instabilidade, não têm mais a ver com as figuras da tela ou as que no instante se formam em nossa imaginação. (Arantes, 1976, p. 99)

### Movimento e criação

Um dos fascínios da obra de Paul Klee é sua procura em “oferecer à imagem, cuja substância é puramente mental, a *matéria* para a qual possa, quase por milagre, transferir-se, adquirir consistência” (Argan, 1992, p. 450). Essa vontade de dar consistência matérica à atmosfera mental das imagens, agrega-se a um projeto estético maior que, apontado por Arantes (1976, p. 109), define-se como uma movimentação de todos os aspectos de

sua obra que, redobrando-se em outras, transforma o processo criador em “gênese contínua”, em “vir-a-ser”, em “formação”, em “forma em ação” (Idem, p. 87). Toda a movimentação desse projeto artístico não se refere, por exemplo, às propostas futuristas que tratam dos objetos do mundo passando rapidamente pelo olhar. Como diz Arantes,

O que visa Klee é criar o movimento com os elementos plásticos da pintura; é imprimir movimento ao quadro, explorando os componentes energéticos da linha e da cor; é romper com toda a estaticidade da tela pela transgressão de seus limites, segregando aí o espaço bidimensional, “desconstruindo” as formas acabadas, criando o vazio através da dissolução de toda configuração estável (Idem)

A partir de uma energia pura, gerada por um núcleo criador de formas motrizes, Arantes aponta que Lyotard o chamou de *desejo*; não o desejo do objeto ausente, mas “desejo como força produtiva, processo, energia que provoca mudanças” (Idem, p. 107). A geração dessas energias se deposita na tela para ir além dela – a obra estaria sempre direcionando para fora do espaço ordenado das formas. “O êxito de tal programa não está numa terapêutica ou num apaziguamento do desejo, mas na sua intensificação, na multiplicação e na propagação de uma energia sem objeto, de um desejo sem correlato, em estado puro” (Idem, p. 108).

Klee acreditava ser possível aproximar-se das movimentações criadoras *de energias motrizes*, afim de detê-las na obra, onde não poderiam fixar-se e, então, seriam relançadas ao observador (Idem, pp. 108-109). Assim, sua obra constrói-se a partir de muitas movimentações estéticas que transformam, por um lado, “os elementos formais da arte gráfica: pontos, energias lineares, energias planas e energias espaciais” (Klee, 2001, p. 43) em inúmeras relações. E por outro lado, em múltiplas técnicas. Nesse sentido, Arantes nos faz ver que a inspiração de Klee é a natureza e a música. Essas são motivações para suas escolhas temáticas, seus elementos formais e técnicas – todos os aspectos que podem tornar visíveis as circulações da água, os movimentos da respiração e mesmo do crescimento

das plantas (Arantes, 1979, p. 95), enfim, passagens transmitidas à obra, mas, ao mesmo tempo, impossíveis de serem ali cristalizadas.

Em *Pavilhão embandeirado*, por exemplo, o artista cobre de branco toda a base do cartão, onde será depositado o desenho, não sem antes recobri-lo com óleo escuro. O desenho é escavado e os objetos da paisagem surgem dessa arqueologia; aparecem múltiplos planos, com pinheiros e outras espécies de árvores. E o pavilhão é desenhado em planos horizontais, uma escada diagonal, janelas e o domo principal. Todas as técnicas empregadas no trabalho são erigidas no sentido de sublinhar seu projeto estético.



Fig. 9. Pavilhão Embandeirado, 1927. Óleo sobre cartão.

*Pavilhão embandeirado, 1927. Óleo s/ cartão*

### Música e arte visuais

Paul Klee teve uma densa formação musical. Desde jovem, seu aprendizado do desenho era acompanhado por representações da escritura musical. Ele aprendia a forma geométrica por intermédio da música de Beethoven (Castro, 2010, p. 7). E mais tarde, quando ensinava na Bauhaus, participou num quarteto, tendo experiências musicais, com importantes músicos, tais como: Schlemmer, Schönberg e Stravinsky (Boulez, 1989, p. 16-18). Nosso artista casou-se com uma pianista e terá o hábito de tocar com amigos em sua casa (Idem, p. 14). A decisão de ir para Munique, aos 19 anos, tornar-se pintor, atividade que exerceu durante a vida, não o

afastou do universo musical. Seus trabalhos nasceram “da mente de um músico para as mãos de um pintor” (Castro, 2010, p. 14)



Fig. 10. Dom Giovanni Bavarese, 1919 (Wagner). Óleo sobre cartão.

Nos seus primeiros anos de pintura, Paul Klee fez uma série de telas, das quais *Dom Giovanni Bavarese* torna-se exemplar porque mostra certa literalidade ao conformar-se às questões musicais. Boulez (1989, p. 18) afirmou que, para Klee, “a música é um ponto de referência radicado na emoção, nos reflexos e experiências da juventude”. Em sua obra pictórica, ele recorreu, com frequência, aos ritmos, à polifonia, harmonia, sonoridade, intensidade, dinâmica e variação dos elementos formais. Em Bach, Klee encontrava uma compreensão real. Compreendia a estrutura da frase musical, a natureza da forma, o desenvolvimento e atreveu-se a transcrição gráfica com os recursos da imaginação (Boulez, 1989, p. 34).

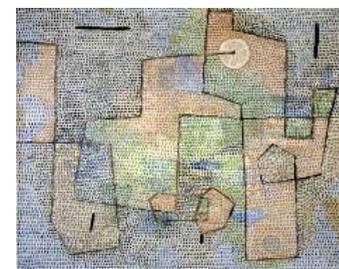


Fig. 11. Emach, 1932. Óleo sobre tela.



Fig. 12. Polifonia, 1932. Óleo sobre tela.

Segundo Boulez, *Emach* “tenta dar uma figuração plástica a uma construção musical. Klee escolheu apresentá-la em dois movimentos e três vozes” (Idem). Outros trabalhos de Paul Klee mostram seu interesse plásticos por questões, como discutido: ritmos, polifonias, harmonia, sonoridade, intensidade, dinâmica e variação dos elementos formais.

Ritmo



Fig. 13. Ritmico, 1930. Óleo sobre tela

Polifonia

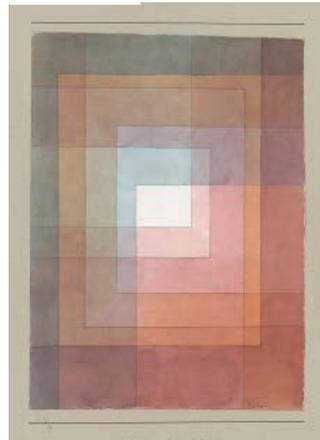
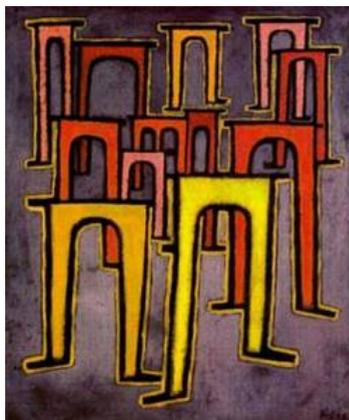


Fig. 14. Branco em conjunto polifônico, 1930.

Harmonia



114 Fig. 15. Nova harmonia, 1932. Óleo sobre tela.

Sonoridade



Fig. 16. A revolução dos viadutos, 1937. Óleo sobre tela.

Epílogo

Empenhado em demonstrar seu pensamento artístico, Paul Klee procurava desenvolver um trabalho lógico e construtivo sustentado pelas inter-relações existente entre pintura e música. Semelhante exercício, podemos encontrar nos esforços de Wassily Kandinsky, porém, esse último interessava-se pelas interações espirituais através da pintura expressionista – um outro caminho não trilhado pelo nosso artista. As pesquisas kleeonianas são descritas na publicação *Pensamento Criativo*, editado em 1920 e entre os anos de 1919 e 1931, Klee era um dos professores mais reconhecidos da Bauhaus. Ele também deu aulas na Academia de Dusseldorf entre 1931 e 1933. Nesse ano, o regime nazista o demitiu e com sua família imigrou para a Suíça. O artista estava no auge de sua produção artística. *Ad Parnassum*, de 1932 (nome atribuído pelo próprio artista), é considerada um exemplo de divisionismo. O título é referência ao tratado por Johan Fux, *Gradus and Parnassum*, um marco da teoria musical publicado em 1723.



Fig. 17. Ad Parnassum, 1932. Óleo sobre tela



Fig. 18. A Santa da Luz Interior, 19212. Litografia sobre papel.

Apesar das suas pesquisas sobre as artes abstratas do campo geométrico e toda a sua contribuição para a compreensão do processo criativo, envolvendo movimento, ritmo e luz, é, no mínimo irônico, pensar que Paul Klee foi impedido de voltar à Alemanha até sua morte em 1940. E mais espantoso ainda pensar que um dos seus trabalhos *A Santa da Luz Interior* foi exibido na *Exposição de Arte Degenerada*, em 1937, junto a outros artistas do movimento expressionista, como Kollwitz e Karl Schmitt-Rothluff. Atualmente, os trabalhos desses artistas integram a mostra *Visões da Arte no acervo do MAC USP: 1900-2000*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Em resumo, suas proposições teóricas, nascidas de suas escolhas estéticas, motivações temáticas e preocupações técnicas, erigiram um sistema que transpõe preceitos musicais à linguagem visual. Klee formulou uma sofisticada teoria da forma destinada ao aperfeiçoamento da metodologia das artes visuais, enfatizando a representação do movimento e da profundidade. Sua publicação *Teoria da Forma*, hoje fundamenta a metodologia visual – muitas vezes, utilizada para a formação de *designers* e comunicadores visuais.

### Referências

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Klee, a Utopia do Movimento. In: **Discurso no. 7**. São Paulo: Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH USP. 1976.

ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da arquitetura: Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BISHOP, Janet (Curator). **Paul Klee. Faces & figures**. San Francisco Museum of Modern Art. 1989.

BOULEZ, Pierre. **Il paese fertile. Paul Klee e la musica**. Milano: Leonardo Editore. 1990.

CASTRO, R.C. Ramalho de. O pensamento criativo de Paul Klee. **Per Musi**. Belo Horizonte, n. 21, 2010, p.p. 7-18.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COTTE, Roger J. V. **Música e Simbolismo. Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras**. São Paulo: Editora Cultrix Ltda. 1997.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

KLEE, Paul. **Diários**. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda. 1990.

KLEE, Paul. **La Pensée Créatrice. Écrits sur L'Art /1**. Textes recueillis et annotés par Jurg Spiller. Paris. Dessais et Tolra, 1973.

HILMER, Brigitte (Edition and production). **Klee**. Köln: Taschen Verlag GMBH. 1993.

KLEE, Paul. **Teoria Del Arte Moderno**. Argentina: Ediciones Caldén.

RENÉE ZIEGLER, Galerie. **Paul Klee**. Zürich. September bis Oktober. 1963.

SHORT, Robert. **Paul Klee**. London: Thames and Hudson. 1979.



---

## *A integração das linguagens artísticas nos anos 60*

Silvia Meira<sup>1</sup>

---

### **Resumo**

Entre as diferentes referências do panorama artístico contemporâneo a música experimental desenvolvida pelo compositor John Cage, a partir de dissonâncias musicais, foi um importante momento da gênese da Arte Contemporânea, abrangendo um período extremamente prolífico na história da arte que foi a década de 1960. “A arte pode tornar-se ação, fundada em escolhas que intervêm no espaço real”, era o princípio do *Untitled Event* de 1952, de John Cage resultado de seu curso de composição experimental na *School of Social Research*. O evento realizado no *Black Mountain College* usava movimentos, sons e elementos visuais na composição, e, ficaria conhecido como o primeiro happening da história. A música experimental, teria sido precursora do nascimento e da compreensão de uma composição livre que teve seu início com a dança do *dripping*, golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões através de um gesto habitual, com a tela estendida no chão. Os happenings formados durante a década de 1960 por uma infinidade de artistas exprimiam um novo entendimento do processo de criação e das características de seu regime artístico.

---

### **Abstract**

Among the different references of contemporary art, the experimental music developed by composer John Cage from musical dissonances was an important moment in the genesis of Contemporary Languages, encompassing an extremely prolific period in the history of art that was the decade of 1960. "Art can become action, based on choices that intervene in real space", was the beginning of the *Untitled Event of 1952*, realized by John Cage as a result of his experimental composition course at the School of Social Research. The event held at Black Mountain College used movements, sounds and visual elements in composition, and would be known as the *first happening* in history. The experimental music would have been the precursor of the birth and understanding of a free composition that had its beginning with dripping dance, striking, squeezing the tubes of ink, making blurs through a habitual gesture, with the canvas stretched out on the floor. The happenings formed during the 1960s by a multitude of artists expressed a new understanding of the process of creation and of the characteristics of the aesthetic regime of Art.

---

<sup>1</sup> Livre Docente pela Eca / Usp, Doutora em História da Arte pela Univ. Paris IV – Sorbonne, França, Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte, Especialista em Pesquisa de apoio a museu no Mac / Usp.

### Um pouco de história

A década de 1960 é um período muito importante de criação de novos paradigmas para as artes visuais devido ao aparecimento de uma série de práticas artísticas, desenquadradas do conceito tradicional. Desde a incorporação das culturas marginais, a partir dos movimentos de contracultura, a natureza decorativa da arte sofre enfrentamento de seus juízos de valores ligados ao Ideal do Belo. A ruptura com o poder hegemônico da cultura dita erudita provocou o alargamento do conceito de arte, relacionando-a não só a estética, mas a outros regimes do saber como a antropologia, ciências sociais, filosofia, política, psicanálise, existencialismo entre outras. Vinculadas a propostas e experiências de liberação dos suportes e narrativas conhecidas, as linguagens artísticas dos anos 60, questionavam a forma definida por categorias e convenções, e o lugar destinado a fazer e exibir arte.

A retórica anti-museológica certamente embasada nos desencantos ideológicos e utópicos das questões sociais e políticas da época, proporcionou um impulso para a validação desses novos critérios, propondo um campo expandido, mover-se para as dimensões do espaço real.

As linguagens artísticas que surgem nesse mesmo período, legitimam, o caráter perecível e efêmero das obras, como os trabalhos da *Arte Povera*, que acusavam o fim da possibilidade de conservação da arte, e os trabalhos de *Arte Conceitual*, Joseph Kosuth entre outros, que legitimaram a ideia de obra como um conceito, eliminando a ideia de materialidade, em defesa de uma crítica de arte participativa e inventiva. Entre as diferentes referências do panorama artístico contemporâneo a música experimental desenvolvida pelo compositor John Cage, a partir de *dissonâncias musicais*, foi também um importante momento da gênese da Arte Contemporânea, abrangendo o período prolífico que foi a década de 1960.

“A arte pode tornar-se ação, fundada em escolhas que intervêm no espaço real”, era o princípio do *Untitled Event* de 1952, de John Cage resultado de seu curso de composição experimental na *School of Social*

*Research*. O evento realizado no *Black Mountain College* usava movimentos, sons e elementos visuais na composição além de *performance*, e dança, evento que ficaria conhecido como o primeiro *happening* da história.

*The First Be – In*, de Cage de 1952, articulava leituras de textos do Zen Budismo, por John Cage, ator e autor da intervenção, regendo e indicando aos participantes suas ações, entre eles, a dança de Merce Cunningham e as *combine paintings*, arranjos de fotografias, pinturas e esculturas de Robert Rauschenberg, faziam do programa experimental do *Black Mountain College*, ao lado do Fluxus, expressão de vanguarda em fins dos anos 50, refletindo sobre a interseção das artes. *The First Be-In* envolvia o público numa imersão frente ao evento, onde, o experimento por osmose, inicialmente liderado pela música, ativava espontaneamente a sensibilidade corporal da audiência, cujo sentido, em atraso, transborda na consciência do corpo ativado pelas sensações. O corpo não é conhecido pelo sujeito, mas compreende-o, ao prestar atenção ao que está vivo, ultrapassando o consciente e voluntário. O vivo do corpo acolhe e é despertado, em seu interior pelo evento<sup>2</sup>.

As atitudes subversivas do grupo exploravam as conexões entre as artes visuais, poesia, música, dança e teatro, também através de performances e ações, que, se combinavam em espetáculos de rua, reunindo artistas de diversas áreas. O grupo desenvolveu uma série de atividades envolvendo de forma direta a sociedade como forma de ampliar o discurso artístico. Entre seus participantes, estavam Joseph Beuys, Yoko Ono, John Cage, Nam June Paik, Karlheinz Stockhausen, Ken Friedman entre outros.

O espaço concreto da vida e da realidade, e o tempo, ativos da experiência com o mundo, continham o resultado do desejo de espalhamento do produto plástico que levava o projeto ambiental como diretriz. O espaço ambiental se tornava ativo, cercava e engajava o espectador, fazia com que o observador “olhasse e pensasse”, como dizia Kaprow. *The First Be – In* de Cage de 1952, deu origem ao termo *happening*, cunhado por Kaprow – aluno de Cage, por ocasião de seu *18*

<sup>2</sup> ANDRIEU, B. A EMERSÃO DO CORPO VIVO ATRAVÉS DA CONSCIÊNCIA: UMA ECOLOGIZAÇÃO DO CORPO, i: <nfile:///C:/Users/Silvia/Downloads/2582-7838-1-PB.pdf>

*Happening in 6 parts*, realizado em 1959, desencadeando a posterior transformação do *happening*, em linguagem artística.

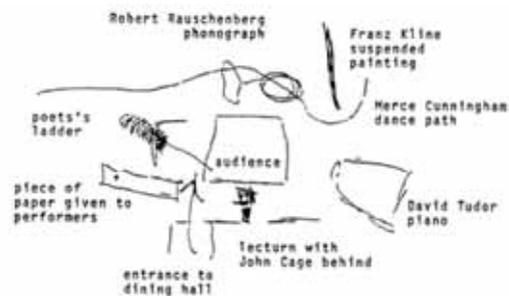


Figura 1 - The First Be-In de John Cage, 1952

Fonte: Floorplan of the Untitled Event at Black Mountain College (1952), drawn for the author in 1989, by M.C. Richards, showing the audience square and relative positions of the performers. Identifications have been added. Reproduced courtesy of M.C. Richards.

O espaço se tornava não apenas representado, mas formatado pelo artista, capaz de envolver e mergulhar o observador e a arte numa situação de maior escala. De fato o espectador agora entra em seu espaço interior mediado pela obra de arte, e lhe é apresentado, um conjunto de condições em vez de um objeto acabado<sup>3</sup>. Com a tela enorme estendida no chão, Pollock também podia dizer que estava dentro de sua obra. Sua arte dava a impressão de desdobrar-se eternamente, o que sugeria o quanto Pollock buscou romper com o confinamento do campo retangular, em favor de um *continuum*, improvisando com gestos espontâneos, como em grande parte da música e dança asiática.



Figura 2 - 1947, *Action Painting*, de Jackson Pollock.

A música experimental teria sido precursora do nascimento e da compreensão de uma composição livre, que teve seu início também nas artes visuais com a dança do *dripping*, golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões através de um gesto des-habitual com a tela estendida no chão. Pollock experimentava um processo de projetar para fora dos limites conhecidos seu trabalho, “algo distinto do processo de julgar cada movimento sobre a tela”<sup>4</sup> menciona Kaprow. Uma arte que tendia a se perder fora de seus limites, preenchendo consigo mesma o mundo, tornando os observadores participantes. Para Kaprow, havia uma distancia entre as obras relativamente contidas dos europeus, e, as obras caóticas esparramadas dos americanos, que para ele, continham um traço de libertação.

Algumas dessas transformações foram conceituadas na mesma década analogamente na Europa, através dos minimalistas. Os *specific*

<sup>3</sup> Huchet, S. *A instalação em situação*, in Revista de Pós-Graduação em Artes Visuais, n. 12, EBA, UFRJ, 2005, p.68. <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-12>

<sup>4</sup> Kaprow, A. *O legado de Jackson Pollock*, in Escritos de artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, ed. Zahar, 2009, pp. 37-45.

*objects* de Donald Judd, nem pintura, nem escultura, objetos mínimos, anti-ilusionistas e antigestual, propunham outras disposições e diferentes ocupações para a arte, num campo ampliado e em contextos ambientais distintos. A obra se distancia do seu enquadramento consagrado como objeto artístico de contemplação, ou seja, a obra vai articular novos lugares para se inserir, e, redefine esses lugares pelo processo de sua presença, se encaminhando para uma ampliação de seu campo de atuação.

A criação de *site-specifics*, como ficou conhecido, tomou impulso como sendo uma intervenção que subvertia as tradicionais categorias artísticas, desafiando o alocar o significado nas contingências de seu contexto, ou seja, ao espaço de sua apresentação, que imprime e marca o trabalho<sup>5</sup>, tentativa de romper com o confinamento cultural dentro do qual os artistas operavam, e, fazer circular os trabalhos de arte, fora do sistema econômico, sem valor de mercadoria.

Mas se a crítica ao confinamento cultural da arte foi a grande questão, hoje é a busca de maior engajamento com o mundo externo e com a vida cotidiana, o impulso dominante dessas práticas artísticas, orientadas para *site-specifics* que tanto proliferam. Preocupadas em integrar a arte diretamente no âmbito do social, seja para reendereçar problemas sociais urgentes, ou para relativizar a arte como uma entre as muitas formas de trabalho cultural.

A exemplo, o projeto *Paredes Pinturas*, de Monica Nador, desdobramento de trabalhos desenvolvidos desde 1998 na periferia de São Paulo, onde a instauração do coletivo participativo, pode ser vista como uma forma de fortalecer a capacidade da arte, de penetrar na organização sociopolítica da vida cotidiana, e, um salto conceitual para a redefinição do papel público da arte e dos artistas<sup>6</sup>. O roteiro estético, proposto pela artista, ordena a apropriação do lugar através de pinturas nas paredes<sup>7</sup>, processo

<sup>5</sup> Kwon, M. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, in *Arte & Ensaio* n.17, Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, pp. 166-187.

<sup>6</sup> Kwon, M. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, in *Arte & Ensaio* n.17, Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, pp. 173.

<sup>7</sup> Ribas, C. *Estratégias de arquivo: a arqueologia como método de estudo da especificidade / imprecisa da arte* in: Rio de Janeiro, Revista Concinnitas, ano 9, vol.2, n. 13, 2008.

gerado com a comunidade local que promove pertencimento, integrando e valorizando os indivíduos e, seu modo de vida.



Figura 4 - Projeto *Paredes Pinturas* de Monica Nador.

Fonte: Coletivo Arte por toda parte desde 1998, Projeto *Paredes Pinturas* de Monica Nador, hoje parte do JAMAC - Jardim Miriam Arte Clube.

### O legado de Pollock

O *dripping* havia aberto a margem ao acaso, a liberdade em relação às leis da lógica, havia dado lugar aos imprevistos e inesperados, os acidentes começaram a fazer parte do ato de pintar<sup>8</sup>. A pintura deixa de ser derivada de uma ideia pré-concebida. Apesar do relaxamento de Pollock da “forma” ou da “medida”, os quatro lados da pintura interrompiam sua atividade e sua imaginação, a borda era um corte preciso que acabava com o mundo do artista, a borda demarcava o início do mundo real.

As pinturas de Pollock em escala mural deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes. A opção de Pollock por grandes formatos nos confrontava e nos absorvia ao se prolongar infinitamente, segundo Kaprow, fazendo-nos experimentar um tipo de extensão espacial. A pintura se move para o lado de fora e deixa de ser um ponto de referência,

<sup>8</sup>Tassinari, R.H. *O acaso como parte de processo pictórico de artistas visuais: Karin Lambrecht, Gisela Waetge e Frantz*, in 17 Encontro da ANPAP, Florianópolis, 19 a 23 de agosto de 2008..

tende a se perder de seus limites, rompendo categoricamente com sua tradição.

É neste limite tênue entre arte e vida que, guardadas as suas características individuais, as *actions paintings*, os *performances*, os *happenings*, a *body art*, os *site-specifics* e as *instalações*, emergem quase que concomitantemente, inserindo um re-dimensionamento de suas propostas estéticas, as heranças do teatro, dança e música configuravam o aqui e o agora, ou seja a fenomenologia da percepção. Para Kaprow mesmo o Dadá, que se pretendia livre das considerações a respeito da composição, introduzindo o vazio de significação em suas improvisações, obedecia às relações de arranjo, e de controle em nas ações artísticas.

Os *happenings* durante a década de 1960, ações artísticas de uma infinidade de grupos, exprimiam um novo entendimento do processo de *libertação da criação artística*, onde acaso e improvisação eram o resultado do diálogo entre música, artes plásticas, dança e teatro, trazendo outras características ao regime estético.

Menciono Hélio Oiticica, na mesma década no Brasil, “Não se tratava mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador mas, de procurar pelo deslocamento do que se designa como arte, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação dos indivíduos, as diversas ordens, algo que para eles possuía significado (...)”<sup>9</sup>.

#### A situação da Instalação

John Cage uniu-se ao coreógrafo Cunningham contribuindo para o diálogo entre música, dança, teatro e artes plásticas, através da filosofia oriental, especialmente do I-Ching e do Zen-Budismo, incorporando vários de seus elementos às suas composições, determinado a remover toda a intencionalidade de seus trabalhos. Cage concebeu o silêncio como parte fundamental e geradora de sua criação musical, acrescentando, elementos do

<sup>9</sup> Oiticica, H. Situação de vanguarda no Brasil (Proposta 66), in: *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão (orgs.). Rio de Janeiro, 1986, p. 110-112.

aleatório e de indeterminação, na invenção de seus novos padrões musicais, concepções musicais que viriam assinalar uma grande ruptura em toda a tradição musical. O silêncio ruidoso e o público imerso em um estado de ausência / presença, faziam parte do encantamento e do acompanhamento das experimentações de John Cage. Os imprevisíveis acordes musicais enfatizando a dimensão de interação com os sons e mergulhavam a percepção humana no incompreensível. Cage considerava *o pensamento daquilo que não se pensa* como primordial, e, suscetível a ser descrito como uma categoria vazia de sentido e de intenção, como ele mesmo relata, em sua publicação, *Composition in Retrospect* :

*O vir ao encontro* aufere ao receptivo o início de sua busca, o deparar-se com algo, uma atitude interna de mente vazia, de caminhar sem ser guiado. Tornar-se hóspede de seus próprios entendimentos, deparar-se e conduzir-se ao indeterminado, possibilita o reconhecimento dos processos, a ordenação das indicações, reúne os atributos, consolida os relacionamentos, esclarece as dúvidas, enfrenta o imprevisto. Abre a disposição, investiga o objeto da busca, capacita reconhecer aquilo que não se sabe, afasta a influência dispersiva do eu, volta-se para o que permite ver e entender. Mantém o caráter de que quem responde é se não quem pergunta<sup>10</sup>.

A cambiante compreensão da arte contemporânea, nos coloca frente a inexistência de um único entendimento, ou melhor, nesse sentido, Kosuth menciona Freud<sup>11</sup>, “o sujeito é apenas o processo de significação”, ou ainda, invocando Lacan, “eu penso que sou quando não penso em pensar”, referindo-se ao dispositivo de subjetivação do observador em imersão sensorial. O conhecimento da *razão do sensível*, como menciona Maffesoli, necessita de um esforço para ser observado, e, até mesmo de um desafio para ser revelado, pois parte de uma percepção ambígua e cheia de entaves, é ilógico e desordenado em seu entendimento.

As diversas dissonâncias do experimentalismo de Cage que incorporaram a criação de códigos inéditos, a partir do não domesticado, vão incorporar a noção de *desfiguração* da apresentação da arte. A inscrição do trabalho artístico se expande e se abre ao desconhecido, estratégia

<sup>10</sup> Meira, S. *As novas relações da estética*, In: Arte > Obra > Fluxos, 2010, Rio de Janeiro, XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, pp.1300-1308.

<sup>11</sup> Rivera, T. *Kosuth com Freud : imagem, psicanálise e arte contemporânea*, Rio de Janeiro, UFRJ, Arte & Ensaio n. 13, 2006.

plástica possibilitada pela expansão espacial da pintura, pela emersão perceptiva experimentada pelas dissonâncias musicais de Cage e pela ambientações. Identificada inicialmente pela palavra *environments*, ambientações por Kaprow, aluno de Cage, o conceito, que tendia a investir em lugares alternativos e expandidos as ações artísticas integradas, se desenvolve, para o sentido de um espaço ambiental ativo, que cerca e engaja a percepção do espectador: *a instalação*.



Figura 5 - Cildo Meireles, Desvio para o vermelho I: Impregnação, Inhotim, 1967-84.

A instalação se constrói pela lógica do abrupto, os fragmentos, resíduos, rastros mentais ou sensoriais, que se alocam no espaço, obrigam o observador, imerso no ambiente, a inventar o sentido daquilo que lhe é submetido<sup>12</sup>. A ligação por analogia é a lei ou o princípio constituinte do pensamento metafórico, é o seu nexo, já que o sentido só surge a partir daquilo que me olha, caracterizando a arte contemporânea como produtora de realidades<sup>13</sup>.

O mundo da arte contextualizado numa lógica de autonomia descreve uma mudança de paradigmas que o legitima. As formas e as cenas

artísticas da contemporaneidade instaladas *em lugares não convencionais* ampliam-se em discursos onde a obra plástica, arquitetônica e teatral, se coloca instalada como uma obra-evento. As obras-intervenções inscritas em territórios abertos apresentam um modo outro de se organizar enquanto arte.

### A forma relacional da arte contemporânea

A ausência de um discurso narrativo conhecido a priori e a corporeidade das intervenções contemporâneas nos obrigam a re-situar o nosso entendimento. O *pseudomorfismo na arte*<sup>14</sup>, forma a ser aceita no contemporâneo que equivale a um contexto diferente do seu contexto original, instaura a questão da “difusão versus a invenção independente”. A instância comunicadora, que introduz a “afinidade” e a “representação dividida”, um ver relacionado, se insere com frequência dentro de um contexto geográfico, histórico, político, sócio - cultural, filosófico e até mesmo psíquico, nos levando a considerar os indícios que atuam no repertório alocado. A produção cultural contemporânea, menciona Jameson, é conduzida ao *interior da mente*, ela não pode mais olhar diretamente com seus próprios olhos para o mundo real, em busca de um referente, ela deve traçar imagens mentais deste mundo. O contexto da *instalação* dimensiona as táticas de interação, e, ativa o observador a explorar o sentido daquilo que lhe é fornecido.

A experiência existencial do *aqui e agora* é determinante para se desvelar a voz oculta de sentido na situação da arte, o vir ao encontro proposto por Cage. Em vez de uma obra de arte, os objetos instalados agenciam *um acontecimento / contexto* através de um cenário que os abriga, instaurando um espaço relacional, que partilha significações particulares segundo o modo de se organizar no lugar e enquanto lugar<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Huchet, S. *A instalação em situação*, in Revista de Pós-Graduação em Artes Visuais, n. 12, EBA, UFRJ, 2005, P.67.  
<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/artes-ensaios-12/>

<sup>13</sup> Goodman, N. *Maniere de faire demondes*. Paris, J. Chambon, 1993.

<sup>14</sup> Bois, Yve-Alain *A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista* in : Anais XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte, São Paulo, C/Arte, Belo Horizonte, 2007, p.13-27.

<sup>15</sup> Vinhosa, L. *Território: um evento que dá lugar a experiência estética* in Arte & Ensaios n. 24, Rio de Janeiro, p.83-91.

O espaço, entendido como um contorno do grande horizonte, como medida da extensão, e o tempo, indicando a duração finita, são norteadores dos escritos de artistas nos anos 60, apontados pela crítica de arte<sup>16</sup> como fundamentais para o entendimento da arte contemporânea<sup>17</sup>. A elaboração de um espaço artístico autônomo de atuação pelos artistas<sup>18</sup> dava lugar a uma experiência interativa em tempo real de percepção. O espaço é recoberto pela intervenção abstratamente, mas é o uso e a experiência que o consolida<sup>19</sup>.



Figura 6 -vídeo- instalação, *Projeto Parede* de Helena Martins-Costa, MAM-SP, 2012.

A produção de uma experiência *in situ* se torna primordial no fazer artístico, uma situação estimulada que mobiliza emoções e relações<sup>20</sup>. O

entrecruzamento de vários elementos presentes no processo de interação, e nos vínculos estabelecidos, indicam as qualidades da troca. Olhar as obras contemporâneas reivindica a descoberta de analogias na *impressão da experiência*<sup>21</sup>. O saber é adquirido pelo espectador no modo como ele responde e dá sentido à experiência.

A *forma relacional* da arte contemporânea, descrita nos anos 90, como uma teoria da forma, por Nicolas Bourriaud<sup>22</sup>, demonstrava que a prática artística teria se encaminhado a criar situações com uma experiência vivencial. Como nas interações humanas, configura relações intersubjetivas de maneira a tornar a arte um lugar de encontro, de ligação e de convivência com o sensível.

O ponto de partida do simbólico<sup>23</sup>, o fenômeno concreto, contém e indica. A arbitrariedade subjetiva da comparação é quem escolhe, estabelecendo uma relação do significado universal com o singular, na pretensão de fornecer para si, um entendimento.

Segundo Durand, a instalação contemporânea, inaugurou uma estética, em que, o que importa são “as relações com os diversos sistemas que a atravessam, ou que a beiram, os elementos da cultura que nela afloram, ou ainda, o contexto artístico, que intervêm como componente da obra”<sup>24</sup>. A seleção do sentido é atribuída pelo observador no regime da partilha do sensível<sup>25</sup>.

<sup>16</sup> A poética da *Obra Aberta* de Umberto Eco já explicitava tal fato em 1962.

<sup>17</sup> Bosco e Silva, L. *Spiral Jetty: o sublime na obra de Robert Smithson* in Poéticas da Natureza, São Paulo, PGEHA, Mac Usp, 2009, p.69.

<sup>18</sup> O ensaio crítico de Rosalind Krauss publicado em 1979, *Escultura no Campo Ampliado*, revelava a mutável função e significação das novas esculturas, delineando o campo estendido.

<sup>19</sup> Serra, R. *Deslocamento* in: Escrito de artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, pp.325- 329.

<sup>20</sup> Michaud, Y. *L'art à l'état gazeux*, Paris, Hachette Littératures, 2008, p.169.

<sup>21</sup> *Discursos, Advertência, Deslocamento, Inserções em circuitos ideológicos* in: Escritos de Artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p.142-149.

<sup>22</sup> Bourriaud, N. *Esthétique Relationnelle*, Paris, Lês Presses du Réel, 2001.

<sup>23</sup> Hegel, G.W.F. *O simbolismo consciente da forma de arte comparativa* in: Cursos de Estética, vol.II, ed. usp, 2000, p.47-55.

<sup>24</sup> Huchet, S. *A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares* in: Anaisdo XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Tiradentes/MG, C/Arte, Belo Horizonte, 2006, p.308.

<sup>25</sup> Rancière, J. *A Partilha do Sensível – Estética e Política*, Tradução de Mônica Costa Netto – Editora 34 Ltda, 2005.



---

## *Um texto de muitas leituras: o processo artístico/musical das Partituras Gráficas*

Guilherme Weffort Rodolfo<sup>1</sup>

---

### **Resumo:**

As rupturas conceituais no campo das artes, principalmente as relacionadas aos movimentos artísticos do final do século XIX e início do século XX, geraram transformações tanto na forma de perceber a arte como na forma de executá-la. Os processos artísticos questionaram as formas aparentemente estáveis da representação e da performance, gerando novas possibilidades de execução. Na música, o intérprete, muitas vezes vinculado a uma partitura, teria novas funções e estilos, promovendo uma verdadeira multiplicação de possibilidades de execução. Nesse momento surgem ideias que promovem novas subversões artísticas: a manipulação dos processos de escrita musical como gerador de novas performances.

**Palavras chave:** Música, linguística, arte contemporânea, notação gráfica, artemídia.

---

### **Resumo:**

Conceptual ruptures in the field of arts, especially those related to the artistic movements of the late nineteenth and early twentieth century, have generated transformations both in the way of perceiving art and in the way of performing it. Artistic processes questioned the seemingly stable forms of representation and performance, generating new possibilities for execution. In music, the performer, often tied to a score, would have new functions and styles, promoting a real multiplication of execution possibilities. At this moment ideas arise that promote new artistic subversions: the manipulation of the processes of musical writing as generator of new performances.

**Keywords:** Music, linguistics, contemporary art, graphic notation, media.

---

### **Introdução:**

---

<sup>1</sup> Pesquisador dos campos da linguística, semiótica e história da arte. É doutor em letras pela FFLCH e leciona nas áreas da comunicação, história da arte e da análise de narrativas visuais e musicais.

“(...) as impressões visuais são mais nítidas  
e mais duradouras que as impressões acústicas (...)”  
Ferdinand de Saussure<sup>2</sup>

A escrita que conhecemos hoje, de qualquer lugar do mundo, é uma adaptação de processos sonoros reconhecíveis e culturalmente estabilizados. De forma diferente, mas com o mesmo princípio, a notação musical desenvolveu-se dentro de um sistema de convenções, significando aos seus leitores formas, estilos e condutas da execução musical. Essa representação gráfica significou através de sinais que, regidos por um sistema cultural, organizou-se até a sua estabilidade como escrita. Produzia-se a perpetuação dos sons pela forma gráfica, transformando o processo em tecnologia que, consequentemente, alteraria o rumo da fala, da música e da cultura.

Assim, percebemos uma voluntária organização social para a existência de uma escrita. Essa organização, gerada pela vontade de estabelecer um fundamento durativo da composição sonora, da fala ou da música, estabeleceu uma tecnologia em favor de outra: a tecnologia da escrita pela tecnologia da língua falada. Embora dentro de preceitos culturais, a fala e a música não se estabelecem por normas, ao contrário da escrita que tende a normatização. Falamos de forma diversa entendendo o sistema complexo relacional que nos mantém na linguagem, preservando nossa individualidade, mas sempre tendendo ao coletivo (BENVENISTE, 2005: 284-93). Também produzimos composições musicais de forma única, preservando um princípio regulador. Já a escrita, musical ou verbal, não participa de individualidades, mas de convenções coesas, didáticas e rígidas. Suas estruturas devem ser claras, pois se destinam a gama de leitores que, embora se comuniquem por suas competências comuns, sabem transpor, do sistema convencionado, gráficos em sons possíveis de nossa cultura. Dessa forma, percebemos que: (i) os padrões normatizados da escrita tendem a certa regularização da fala e, em muitos casos, da música, motivados por certo paralelismo de condutas; (ii) A tentativa de preservar os sons gerou

uma consciência de códigos escritos, compreendidos pela rede de relacionamentos possíveis entre estes códigos; (iii) tanto na escrita musical como na escrita linguística, as subversões são observadas como fuga da conduta culturalmente aceita, ou seja, excesso de individualidade diversa sobre a convenção normatizada. Dessa forma, ajustados e normatizados, podemos perceber a dualidade solidária entre língua e escrita diante da infinidade de discursos sonoros que nos rodeiam: por mais individual que a fala possa parecer, sempre repousará em uma organização, um sistema por nós reconhecível. No caso de subversões artísticas da fala necessitamos de receptores competentes do desvio para que o discurso seja transmitido. A poesia escrita é um bom exemplo dessa subversão proposital, provocada por nossa individualidade e que provoca uma fuga da conduta tanto de quem a produz como de quem a lê ou fala. Para participarmos do universo sensível da poesia escrita é necessário lê-la fora da rigidez.

Considerando que nossa subjetividade mantém-se dentro de um sistema de padrões, mas prefere, por vezes, deixá-los de lado em busca de eficiência ou estesia artística, poderemos agora observar esse fenômeno de escrita, leitura e transmissão de partituras aparentemente fora de qualquer norma ou código, mas cheio de subversões: as partituras gráficas.

### Rupturas

De todas as alternativas de linguagem humana que temos acesso, a que mais damos importância é a sonora. De fato, das mais de três mil línguas faladas no mundo, apenas setenta e oito têm literatura. Isso mostra a importância do som na comunicação, mais ainda se somado às possibilidades de comunicação a cargo das outras formas de expressão do ser (ONG, 1998:15). A escrita espacializa o som da fala, tornando-o aparentemente estável: “ler um texto significa convertê-lo em som” (*idem*: 16). Mesmo que imaginado, os sons são a parte constitutiva da linguagem. Assim, no campo da música, a notação que se emprega destina-se ao mesmo processo de *conversão* sonora, construída por sistemas paralelos e

<sup>2</sup> SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*, São Paulo: Cultrix, 2012. - pág.59.

convencionados. Nesses processos paralelos, fala e música dependem da conversão de códigos reconhecíveis.

Se pensarmos nessa fusão de meios, a fala e a escrita, assim como o seu paralelo entre música e notação musical, e aliarmos aos demais compostos de sua possível sustentação, como a diagramação, a tipografia e os ornamentos, teremos uma ampla zona de estésias ligadas ao texto. Estes acréscimos na conversão sonora podem tornar a escrita tão eloquente quanto a coleção de linguagens, sonoras e gestuais, que utilizamos para nos comunicar. Podemos fazer uma breve comparação entre expressões textuais que refletem diferentes efeitos de entendimento, ou ainda, de conversão sonora.



Imaginemos que, por qualquer motivo, houvesse a necessidade de representar cada um dos textos acima. Ocorreria, provavelmente, uma performance diferente para cada um dos exemplos, todas motivadas pelo mesmo sentido: as composições visuais aliadas à escrita remetendo à universos conceituais diferentes. A visualidade empregada nos textos está ligada à vivência cultural de cada leitor que, pela memória, interpreta dentro do sistema que compreende pertinente. Não nos interessa a exploração dos atributos da memória nesse momento, mas interessa-nos saber que atuamos sob processos de identidade ou possibilidades de aproximações dessas identidades. A manipulação que encontramos aqui relaciona-se ao que Saussure definiu como *imagem verbal*, a associação da fala sobre a ideia (SAUSSURE, 2012: 51). Apoiando-se em um sistema, o da língua,

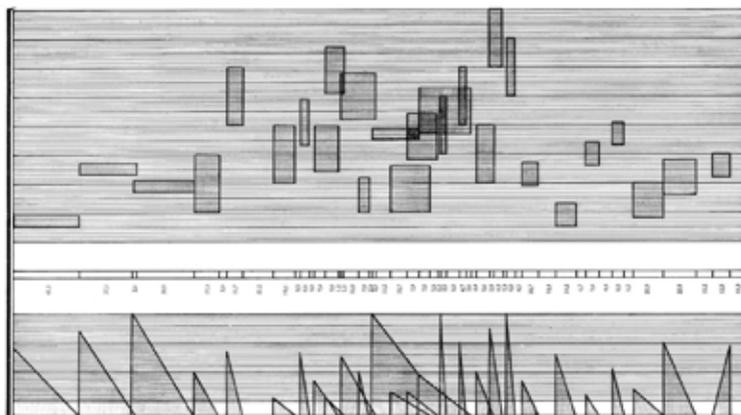
manipula-se uma sobreposição de elementos significativos, um sincretismo, este percebido pelo leitor. Tomemos a publicação de Mallarmé como exemplo de notação:



Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* - página dupla editada no n° 17 da revista *Cosmopolis*, Londres, 1897. (JUBERT, 2006:137)

Fica clara a vontade do autor de representar uma subversão do sistema, incitando o leitor ao percurso *desregulado* do olhar. Novas possibilidades de leitura poderão ser avaliadas se considerarmos as diferentes tipografias, tamanhos e geografia, entre outros aspectos como a distribuição na página ou as relações entre as palavras. O processo de

ocupação dos espaços da página talvez tenha sido uma das maiores preocupações do poeta que, ao que parece, distribui as imagens, aqui textos, como em uma tela de pintura. O processo dessa escrita não está distante da composição de Stockhausen que descreve a aparição de sons e suas sobreposições, vinculados com as dinâmicas na parte de baixo da página (BOSSEUR, 2014: 110)



Karlheinz Stockhausen, *Elektronische Studie II*, Universal Edition, Viena, 1954 (BOSSEUR, 2014: 110)

Ambas as composições, de Mallarmé e Stockhausen, tentam subverter o processo normativo em busca de releituras sonoras, mas, acima de tudo, ainda exercem a função de transmitir informações úteis aos seus enunciatários. Com isso, podemos avaliar a constante preocupação da escrita em transmitir elementos: discursos ao enunciatário. Ao que parece, a escrita não se contenta com a emissão visual por si só, mas algo decifrável, em um *microcosmo* possível direcionado a um ou outro leitor da obra.

#### Alongamentos na escrita

Os percursos que levaram ao estágio de composição e performance da partitura gráfica podem ser observados ainda durante século XIX,

possivelmente impulsionado pela necessidade de aprimoramentos estéticos ainda no Romantismo. Beethoven escreve alterações propositais em muitas de suas partituras com o intuito de aproximar o intérprete ao seu pensamento (BOSSEUR, 2014: 84). Um exemplo dessa atitude é encontrada na *Sonate, opus 31 para piano*, quando escreve pausas no final da partitura (*ibidem*). Em um sentido inovador, ao invés de terminar uma sonata para piano com alguma cadência conclusiva, termina com silêncio, atitude que descreve mais do que sua vontade no discurso musical e indicando questões pessoais ou filosóficas. O silêncio no final da composição para piano representa, para a época, uma chamada à reflexão logo após o término do som, ou ainda, a melancolia e a solidão que participaram desse processo composicional. Essa *transmissão passional* indicada por Beethoven estimula o início da performance pelos músicos intérpretes que, além da execução sonora, se veem envolvidos em certa atuação indicada pelo compositor. A mudança seguinte estaria por conta da expressividade instrumental que, cada vez mais precisas e dinâmicas, necessitaram de notações específicas. A notação para a utilização do pedal do piano, as indicações de digitação e notas de passagem ornamentais são características dessa época. A dinâmica, representada por sinais de fortes, meio fortes e fracos, isto é: *f*, *mf*, e *p*, foram ampliadas pela necessidade expressiva das orquestras que, com públicos mais familiarizados com o repertório e as salas mais herméticas e estruturadas ao espaço sonoro, tiveram suas representações que ultrapassaram o *fortíssimo* e *pianíssimo*, gerando os *fffff* e os *ppppp*.

Na mesma seqüência de novidades ligadas a necessidades estilísticas das performances fazem surgir a aparição de *bulas*: inscrições do autor/compositor direcionadas ao executante. As informações da bula são explicações de como reagir aos códigos agora desenhados na partitura. Acentos, sinais gráficos, fracionamentos e gestos são constantemente indicados e explicados na partitura. Outros tipos de indicações ao executante são comuns no início do século XX, como a descrição de uma cena, uma pequena narrativa, antes do início das notações gráficas. Charles Ives

desenvolve um texto descritivo de uma situação campestre antes do início de sua *Tone Roads n.1*, de 1911 (BOSSEUR, 2014: 86). A indicação parece ampliar as antigas referências de andamento italianas – *andante*, *presto*, *adágio*, entre outras - ou ainda, tentam transmitir a atmosfera necessária para a execução da peça: como as iluminuras que adornavam textos musicais em livros medievais.

As bulas terão um papel importante na música do século XX e atingirão uma gama de variedades e expressões. Sua aparente relação com outras épocas da história da música, ou seja, entre alegorias desenhadas ou descritivas, demonstram a necessidade da exemplificação, de certa indução manipuladora do enunciado ao executante. Nesse momento, do início do século XX, as variações indutivas de conceitos nas partituras atingem boas relações com outras épocas, possibilitando cruzamentos de sentidos, entre o novo e o antigo e entre o linear e o fragmentado de seu percurso.



George Crumb, *Spiral Galaxy*, trecho do *Makrokosmos*, para piano, edição Peters. (BOSSEUR, 2014: 90)



Baude Cordier, *Rondel Belle e Canone*, Manuscrito de Chantilly, posterior a 1400. (GROUT, PALISCA, 2014: 148)

A apreciação musical depende, a partir desse momento de ruptura, de aspectos da apresentação visual: a significação torna-se coletiva entre os

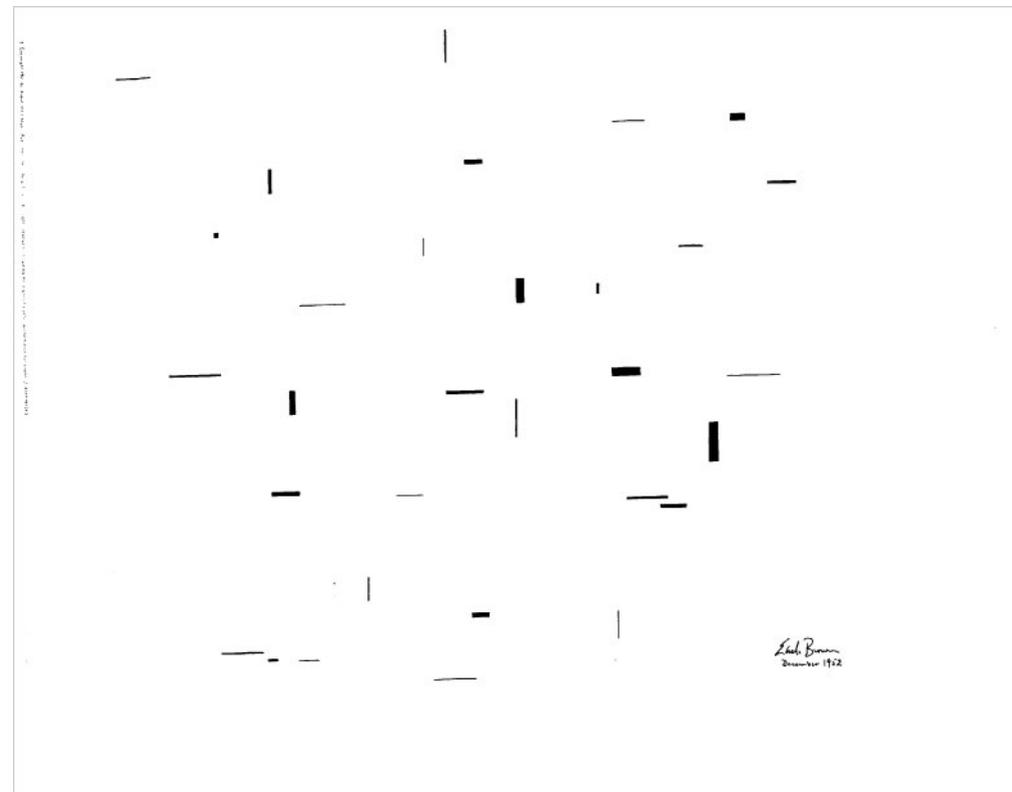
dois sistemas culturalmente estabelecidos. A preocupação com a transmissão do conteúdo composto torna-se variável, deixando o executante da obra sobre elementos de valores aproximados e nunca precisos. Essa aproximação entre variáveis seria a motivação dos próximos acontecimentos com a partitura gráfica que, além da já observada alteração de referências, como as temporais, harmônicas, timbrísticas, mostraria maiores questionamentos às normas, apontando para uma “não estabilidade” proposital, típica dos improvisos do jazz de meados do século XX.

### A ruptura da ruptura

Ombreado com outras rupturas musicais, o percurso que culminaria nas partituras gráficas toma forma ao se distanciar das prescrições sonoras, os excessos de figuras ou textos. A aparente diferença conceitual com o movimento serialista do início do século XX e a aproximação com escutas orientais e do jazz por alguns compositores (GRIFFITHS, 2011: 117) ajudaram na apropriação de conceitos ligados a certa imanência musical: “o conceito de obra se desfaz para deixar emergir um processo” (BOSSEUR, 2014: 121). O curso dessa nova ruptura parece ter se desenvolvido pela necessidade de tornar a música menos mecânica, ao mesmo tempo em que transformaria sua grafia em visualidades de maior abstração. A escrita tradicional grafada com elementos sobressalentes, somados ao serialismo e ao dodecafonismo, gerou uma verdadeira ritualização, mecanizando o executor ou transferindo à este a sua essência. Nesse período era comum o argumento de que os músicos deveriam se privar de sentimentos em prol de uma “complexidade do labirinto de prescrições” (*idem*: 106). Esta formação *transcendente* daria espaço a uma imanência geradora.

Em meados do século XX os questionamentos giravam em torno do resultado sonoro. A nova ruptura, esta efetuada sobre a já comentada alteração de conceitos, fundou-se pelo questionamento do valor do som em relação a sua estabilidade cultural. Agora, a partitura é considerada uma

*imagem-som*, uma formação de correspondências que necessitam de uma improvisação vigiada ou induzida coletivamente (*idem*: 108). Mesmo aparentemente fora de qualquer predisposição operativa da música tradicional, essa improvisação mantém o conceito de colaboração efetiva entre compositor, intérprete e ouvinte. A *criatividade na escuta* é o que se espera dessa *formação improvisativa conduzida*: uma fusão das etapas do contínuo criativo. Um grupo se destaca com propostas novas diante do contínuo criativo, realizador de ideais de independência interpretativas e de até um "não-controle", capaz de *introduzir a interdeterminação ao nível da forma* (GRIFFITHS, 2011: 160). Atraídos por John Cage, muitos compositores de Nova York se aliaram ao novo tratamento criativo, reunindo nomes da música como de David Tudor, Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff e artistas visuais como Jackson Pollock e Alexander Calder para a troca de experiências criativas e realizadores das primeiras versões de partituras gráficas. Uma obra é apontada como inaugural das composições gráficas na música: a *December '52* de Earle Brown.



Earle Brown, *December '52* (VALLE, 2002: 46)

A composição de Brown foi elaborada a partir de oposições diferentes das habituais pensadas para música. Ao invés de referenciar as oposições de altura, dinâmica e tempo, elementos tradicionais em uma partitura com notas mais altas e mais baixas, as dinâmicas fortes e fracas ou as notas breves e longas, o autor indica as oposições de contração e dilatação dos sons. Soma-se à oposição proposta a leitura pelas coordenadas verticais e horizontais, abscissas e ordenadas segundo o autor, lidas em qualquer ordem ou direção, referenciando tempo, alturas e intensidades. As espessuras e posições das figuras também são interpretadas, gerando uma variedade de possibilidades musicais (BROWN: 18). Parece-nos possível

avaliar a preocupação com o acontecimento musical em seu contexto geral: sem a possibilidade de ordenações normativas ou fixadas, a música, soada ou não, está presente em todos os aspectos necessários que a justifiquem como *composição musical*. Brown chega a argumentar sobre a impossibilidade de essa obra ter referências com algumas composições de Mondrian, alertando ter mais proximidade com Calder (*idem*: 16)



Piet Mondrian, *Composition with lines*, 1917.

O autor de *December '52* explica a motivação dessa composição onde, após ser influenciado por Buckminster Fuller<sup>3</sup>, propõe um percurso de sinergias, uma música resultante de forças relacionadas, mas não possível a partir de uma energia original (BROWN, 16). A partitura gráfica de Brown é a energia inicial que depende de outras energias, ou forças, para que a música aconteça e seja percebida pelo ouvinte. Uma imagem sugestiva de ações sonoras e de compreensões diversas, mas compreendida em um sentido coletivo (VALLE, 2002: 47).

<sup>3</sup> Buckminster Fuller foi um importante designer e escritor americano que desenvolveu, entre outras coisas, uma teoria da sinergia.

### Conversões musicais

*“Creio que a Arte é a única forma de atividade pela qual o homem se manifesta como indivíduo.”*  
Marcel Duchamp<sup>4</sup>

O processo artístico que a partitura gráfica representa parece subverter a escrita em todo o seu alcance. Na escrita linguística, ou na notação musical tradicional, a representação gráfica tende a uma convenção, uma tentativa de preservação da fala, ou da música, articulada pela eficiência. Sem o sentido de eficiência na modelização da escrita teríamos uma sequência infinda de símbolos complexos, hieróglifos indutores de pequenos mitos. A escolha da organização da escrita em sons, de fala e música, possibilitou a variação e a ruptura, necessárias se quisermos produzir mais eficiência. Isso significa que a possibilidade de subverter o sistema é o que nos permite a eloquência, a retórica e a poesia. Mas, as possibilidades de articulação dessas variações e rupturas tendem a um limite social e cultural, os mesmos que mantêm a escrita dentro de um sistema. Nesse sentido, a ruptura desenvolvida pela partitura gráfica ultrapassa o limite sócio/cultural, deixando-a a cargo das observações dos campos artísticos. O que esta apresenta são os excessos de individualidades relacionais. O paralelismo entre sons e escrita depende de conhecedores desses conceitos artísticos para comunicarem-se, já que a preocupação não é mais a transmissão de um conteúdo repetitivo e organizado.

Em outra análise, podemos perceber algumas constantes invariáveis relacionadas às escritas das partituras gráficas. Isso reflete certa organização de condutas para sua leitura: a partitura gráfica não é totalmente desprovida de regras. Alguns aspectos a mantêm normatizada, mesmo que se apresentem como variáveis de invariantes, mas ainda sim, normas claras de execução. Sem as normas a obra ficaria sem destino aparente, sem intérprete

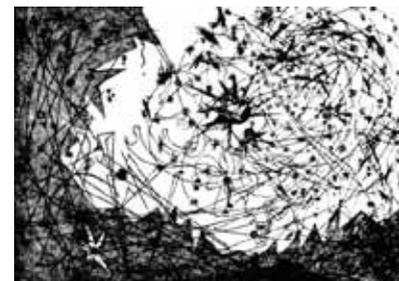
<sup>4</sup> (Apud, PAZ, 2007: 63)

e nem público. Assim, alguma arbitrariedade deve permanecer, indicando as questões ligadas a temporalidade, duração e ao sentido de leitura.

Percebemos pelo menos três traços que configuram a escrita da partitura gráfica: a necessidade de transmissão, a temporalidade e as oposições. Aceitando que cada um dos três traços aqui constatados podem conter variações internas, parece-nos possível observar a improvisação vigiada da partitura gráfica. A transmissão mantém a subversão em prol da eficiência da comunicação, e ampliada pela gama de variações, permite *invenções* dentro de um limite de oposições, os tais improvisos. Sua amplitude de possibilidades é tão grande que os participantes desse *diálogo* devem aceitar a *fala* metabólica<sup>5</sup> de seu interlocutor. O segundo traço percebido é a necessidade de uma temporalidade, condição essa que posiciona a partitura gráfica como estruturada: se existe a necessidade de transferência de conteúdos, existirá um discurso enunciado em um tempo. Independente do tamanho, o discurso transmitido de um enunciador a um enunciatário compreende a emissão de um conteúdo percebido por sua temporalidade. O elemento que falta para que se configure uma partitura gráfica como escrita está no terceiro traço: as oposições determinadas pelo compositor. As grafias devem ser convertidas em oposições ligadas às alturas, volumes, densidades, durações, consonância e, em muitos casos, pureza sonora, adensamentos, colorações, entre outros. As escolhas de qual oposição deve controlar a improvisação musical parece funcionar como um *readmade duchampiano*, escolhas de uma vivência artística geradora. Teremos então uma sequência de elementos que se relacionam, como na escrita linguística e musical, devidamente estruturados com, pelo menos, três elementos de coesão discursiva: um sintagma gráfico/musical. Embora aparentemente irregular, a partitura gráfica permanece no composto estrutural, aquele que varia seus elementos de obra para obra, mas que

<sup>5</sup> A *metábole* é uma figura de linguagem que abarca todas as substituições de significados por outro, ou seja, os jogos de palavras, as metáforas, metonímias entre outros.

depende dos conjuntos solidários para sua existência. Veja os exemplos de Logothetis e Cardew:



Anestis Logothetis, *Cycloide*, 1963  
(BOSSEUR, 2014: 126)



Cornelius Cardew, *Treatise*, 1963  
(VALLE, 2002: 31)

A aparente assimetria da obra de Logothetis pode confundir em uma primeira leitura, mas está repleta de códigos e procedimentos descritos pelo autor em muitas outras grafias e quadros complementares a este (BOSSEUR, 2014: 127). Logothetis foi o primeiro compositor de partituras gráficas a fazer uma exposição, em 1959 no Festival de Donaueschingen (*idem*: 127). Cardew define a forma de leitura, a duração das notas e a amplitude pelas formas das esferas, seus tamanhos e suas localizações no plano (VALLE, 2002: 30). Nos dois casos, os fatores que fazem a correspondência da partitura gráfica com a escrita linguística tradicional e a notação musical, também tradicional, estão preservados. A diferença ocorre quando marcamos os elementos não variáveis, as normativas, necessárias para a preservação da escrita e da fala. Assim, ao que parece, a partitura gráfica está preocupada com a conservação do som, pois se especializa, materializando sinais transmissíveis e aceitos dentro de um espectro oposicionista.

Assim, mesmo sem criar uma escrita pela norma, a partitura gráfica adere a procedimentos de leitura para que seu discurso musical seja transmitido. A leitura sonora via conversão de valores gráficos pode expandir sua gama de oposições, arbitrando o ambiente da improvisação e

gerando variadas formas de expressão musical. Em um pensamento abstrato, mas possível, seria plausível criar uma breve conduta de atitudes para a leitura gráfica indicada a qualquer obra de artes visuais para que seja lida musicalmente. Assim teríamos as primeiras performances musicais de um Pablo Picasso, ou de um Vincent van Gogh, deixando o improvisado aos critérios das estruturas gráficas desses autores.

### Referências

- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Pontes, 2005
- BOSSEUR, Jean-Yves. **Musique et beaux-arts: de l'antiquité au XIXe siècle**. Paris: Minerve, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Do som ao sinal: história da notação musical**. Curitiba: UFPR, 2014.
- GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2011. 5° Ed.
- JUBERT, Roxane. **Typography and Graphic Design**. Paris: Flammarion, 2006
- ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra**. Campinas: Papirus, 1998.
- PAZ, Otávio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SABATIER, François. **Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950**. Paris : Fayard, 1995.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. São Paulo: Cultrix, 2012.
- VALLE, Andrea. **La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed estetici** Torino: EDT, 2002.

## *Música e Imagem, um Esboço*

Evandro Nicolau<sup>1</sup>

---

### Resumo

Este artigo se refere a um projeto de criação artística que apresenta músicas e imagens em busca de uma poética do desenho e da arte como potencial de promover a imaginação. Ele é resultado da gravação de canções e com proposta de apresentação pública, presente no Simpósio MusiArte no MAC USP em outubro de 2017. As letras das canções falam da vida como fruto de uma imaginação criadora, que surgem da ação de ir rabiscando, produzindo formas, expressando intensão, existência e encontrando linguagem. O nome original do projeto é Esboço e aqui se apresenta como uma reflexão do trabalho de composição musical, poética, de tessitura de um texto, de entrelaçamento de linhas e de narrativas que tem o potencial de se constituírem como arte.

**Palavras-chave:** Esboço, arte, imaginação, desenho, composição musical.

---

### Summary

This article refers to an artistic creation project that presents music and images in search of a poetics of drawing and art as a potential to promote the imagination. It is a result of the recording of songs and with a public presentation proposal, present at the MusiArte Symposium at MAC USP in October 2017. The lyrics of the songs speak of life as the result of a creative imagination, which arise from the action of scribbling, producing forms, expressing intension, existence and finding language. The original name of the project is Sketch and here it is presented as a reflection of the work of musical composition, poetic, of the tessitura of a text, of interlacing lines and narratives that have the potential to be constituted as art.

**Key-words:** draft, art, imagination, drawing, musical composition.

---

<sup>1</sup>Artista e professor, é Educador no Museu de Arte Contemporânea da USP, mestre e doutorando do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte – Pgeha USP.

## Introdução - Esboço

### Esboço

Tenho um esboço  
Forma inacabada  
Faço um desenho  
Linhas na folha traçadas

Minha vida é  
Uma ideia delirante  
O meu corpo é  
Um templo onde a alma dança

Um esboço, um desenho  
Cada passo novo  
Um instante, muito tempo  
Algo precioso

Quando tudo é imperfeito  
Gosto pelo incerto  
Eu procuro, mas só encontro  
No momento certo



Na ação de ir rabiscando, tem-se o contato com os materiais que vão se alterando, produzindo formas, expressando intensão, existência e encontrando linguagem, o desenho se estabelece, se esboça, se configura como imagem. Tem início a composição as determinações de espaço e o sentido próprio da ação, que se inicia em rudimentos das formas de fazer, dos modos de desenhar. Assim se inicia um processo de composição musical, poética, de tessitura de um texto, de entrelaçamento de linhas, de narrativas que tem o potencial de se constituírem como arte.

A letra de música que abre este texto é uma síntese sobre desenho e criação que nomina uma proposta de composição e trabalho, com as artes integradas, que procura criar uma reflexão sobre um modo subjetivo de imaginar formas artísticas. É um trabalho simples, de caráter popular, que não se apresenta em uma forma final ou terminada, sendo este texto uma breve reflexão sobre a sua elaboração processual.

Em suma, Esboço, como um projeto de criação e de performance artística autoral, apresenta músicas, a princípio, feitas para serem ouvidas em um clima interativo e intimista, ao sabor do encanto de imagens e sons inspiradores enquanto se poetiza a arte como imaginação, como maneira de

viver. A sua apresentação pública oferece canções que falam da vida como fruto de uma imaginação criadora. Trata-se de uma forma poética de apresentação musical que se completa com projeções de imagens, de desenhos, fotografias e vídeos, por isso se situa no âmbito das artes integradas, movendo-se na fronteira entre as linguagens e técnicas.

Como autor, sou de uma geração que teve boa parte do imaginário formado pela televisão, pela indústria cultural já altamente influenciadora da formação cultural de massa. Nesse aspecto, a cultura de massas apresenta muitas formas de comunicação, em que imagem, som, performance, etc, se misturam em peças audiovisuais, em vídeo-clips, que são produtos multimídia. Esta base de formação se complementa com o encontro de artistas e modalidades de arte de vanguarda e experimentais que integram e exploram a música e os meios de comunicação em sua multiplicidade. Esse tipo de produção artística que dilui ou testa as fronteiras entre as linguagens, acabam por se tornar o caminho trilhado por diversos artistas na contemporaneidade.

No projeto Esboço o seu centro conceitual se estabelece na relação com o desenho, como linguagem fundadora, articulado ao estímulo à imaginação como faculdade de acessar a liberdade de um pensamento criador.

### Imaginar

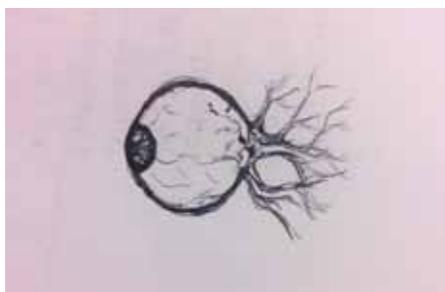
Eu posso imaginar  
O que eu quero  
Eu posso me transformar  
No que eu quero  
Ser um raio de luz  
Na escuridão  
Cortando a imensidão  
De trevas

Multicolorido



Podemos nos lançar a interrogar de onde vem as ideias, o pensamento, a imaginação como capacidade de lançar as imagens e formas que são estimuladas pela música. Em um contexto audível, o fogo<sup>2</sup>, seu calor e sua luz dão contorno a formas abstratas, traçam no escuro uma atmosfera de sonho, de narrativa primordial da criação. Essas confluências sonoro-visuais abrem caminhos para que emerja no interior do ser as formas imagéticas mais diversas possíveis.

No livro *A Imaginação*, Sartre diz que “assim como não há digestão sem alimentos, não há pensamento sem imagens, isto é, sem materiais vindos do exterior”. O olhar, a percepção e a memória, dão ao mundo sentido, fomentam emoções e sensações e podem ser exercitados no ato de criar. É pelo exercício de lembrar, recordar, principalmente em culturas orais, que se acessa e se projetam as imagens mentais. A existência do sonho, das cenas que se combinam com certa aleatoriedade, que todo ser humano experimenta é a comprovação de nossa capacidade de ir além do pensamento ordinário e perscrutar o extraordinário. Podemos imaginar o já vivido, memória, mas podemos inventar um novo mundo, uma nova maneira de viver, imaginação, utopia. Podemos ter consciência de que somos donos de nosso olhar.



#### Olhe e Verá

Olhe e verá está em baixo do nariz  
Olhe e verá que tudo é por um triz  
Olhe e verá está em baixo do nariz  
Olhe e verá a marca de giz

Olhe com cuidado preste atenção  
É só dar um passo pra mudar de direção  
Observe bem veja como é  
Porque do outro lado pode não ficar em pé

Olhe e Verá  
Olhe e Verá  
Olhe e Verá  
Olhe e Verá

<sup>2</sup> Fogo como uma imagem geradora da canção *Imaginar*, disponível no canal Evandro Nicolau no site do Youtube.

Veja com certeza  
Veja com beleza  
Veja com firmeza  
Com delicadeza

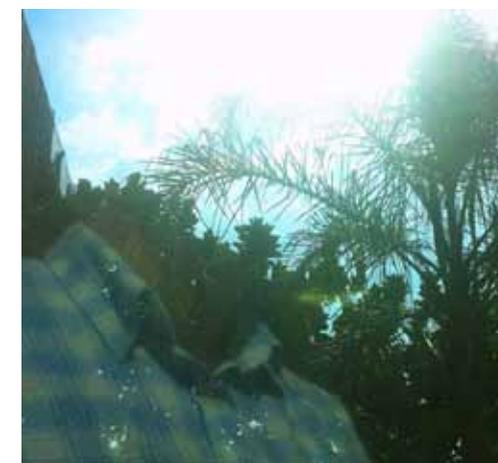
Veja toda face seu interior  
É só entardecer pra tudo mudar cor  
Veja a natureza sua expressão  
Note a grandeza que há em cada coração

Determinadas por uma teia de relações da percepção, pela liberdade de trazer do olho ao cérebro o visto, as formas diversas de olhar são livres. A influência anarquista, em termos filosóficos, é uma forte referência nesse processo de criação, na forma de explorar o desenho, como expressão, como resultado de um processo, contando também com os acasos, com o pensamento que se torna linguagem. O interesse maior está nos mecanismos de compor, criar e imaginar a arte como ato de colocar símbolos no mundo, formas no mundo. Mesmo havendo uma imensa crise de representação, no mundo atual, em que imagens e sons são pós-produzidos, produtos originados pela recombinação de elementos, recombinação de formas já existentes, *templates criativos, parte desse trabalho gostaria de estabelecer ligações entre os veículos analógicos e digitais, entre o artificial e o natural, entre o orgânico e a máquina.*

#### Natureza Pertencer

Tudo estava construído  
ao meu redor  
os meus pés no asfalto  
meus ouvidos máquinas no sol  
a cidade urbanidade caos  
sensibilidade estava infeliz  
quando olhei uma paisagem  
pela janela  
sobrepota ao meu reflexo  
que me fez mudar

eu me transformei nas plantas do jardim  
eu voltei a ser a natureza pertencer

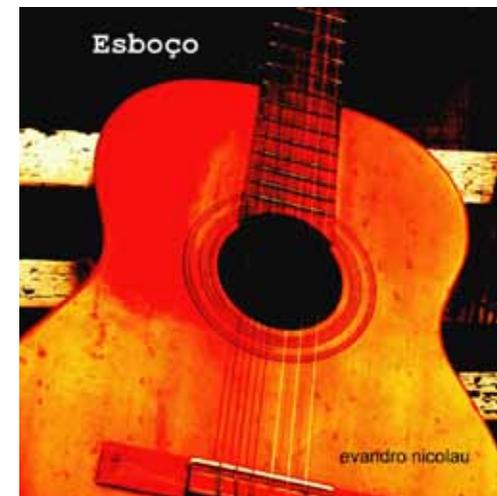


#### Música e Imagem

Como projeto constituído de imagens, texto, sons e música a ideia de sinestesia está presente em sua forma de apresentação. Como referenciais de repertório cultural há uma relação com as experiências de vanguarda da poesia concreta brasileira, da cultura de massas do rock' n' roll e da música eletrônica, que se integra às imagens resultando em peças audiovisuais. Outra influência fundamental para explorar o processo de composição musical é o álbum *Bitches Brew*<sup>3</sup> do trompetista de jazz Miles Davis. Este trabalho é resultado de uma ampla exploração da improvisação musical como imaginação criativa livre e coletiva. Conhecer e estudar esta obra foi fundamental na construção de minhas experiências com a criação artística, que se estabelece em uma procura por uma construção de linguagem que dê conta de lidar com a expressão como lugar de nascimento da obra de arte. Na minha formação tive a sorte de cursar uma graduação em Educação Artística, portanto uma licenciatura, que tinha um ciclo básico obrigatório composto por artes plásticas, música e artes cênicas. Essa interdisciplinaridade, embora bastante questionada para a formação de professores de artes, teve fundamental importância para meu desenvolvimento artístico e didático. O que ocorre é que para meu temperamento, essa interdisciplinaridade foi bastante profícua no que diz respeito a uma compreensão mais ampla das conexões e diferenças entre as modalidades artísticas e suas linguagens. No meu caso, e no caso desse projeto, *Esboço*, o que tem unido a criação é a linguagem do desenho. A música, o texto e as imagens são resultado de um processo de trabalho que tem o desenho como base estruturante.

A essa forma de organização do processo criativo, de seu fazer, se junta a exploração e o estudo dos processos de imaginação, da fenomenologia, dos campos de investigação acerca da produção simbólica e subjetiva do universo imaginário. O trabalho se coloca no âmbito

processual, da própria vida como ato poético de um professor-artista. Na medida em que efetivamente o campo de trabalho a que me insiro é o da educação, faz-se necessário que eu experimente aquilo que ensino, nesse caso, fazer arte. Eu só posso ensinar aquilo que vivo, eu só posso confiar naquilo que invento ou imagino. Sempre num sentido utópico diante das coisas que se apresentam no mundo. O gesto fundante e presente no projeto *Esboço* é político e ativista, no sentido de falar sobre as artes, sobre o desenho, sobre a imaginação, como formas de ampliar a percepção de mundo. O escritor Amos OZ, em seu livro *Mais de uma luz* argumenta que a imaginação é a estratégia que devemos utilizar para combater aquilo que ele chama de fanatismos. É por meio do exercício de se colocar em outro ponto de vista, ver que os objetos respondem a determinada luz, que altera sua cor, sua forma, e que existem muitas maneiras de olhar o mundo, que se pode realizar a ideia de múltiplas formas de existir.



<sup>3</sup> Álbum duplo lançado por Miles Davis em 1970, pela Columbia Records, feito totalmente em estúdio e que teve como critério conceitual a plena improvisação dos músicos em sua gravação e criação experimental. É tido como o álbum que inaugurou novos estilos de jazz em que instrumentos elétricos e efeitos de estúdio são misturados a instrumentos acústicos buscando também misturas de sonoridades e estilos como, por exemplo, o rock'n'roll.

### Como foi feito

As imagens nascem de desenhos e se tornam fotografias, vídeos, se articulando em um processo criativo que, no caso desse trabalho, se torna conceitual. O trabalho ao girar em torno da ideia de Esboço, de obra inacabada, mostra um pouco as vísceras da criação. As canções, que tem uma simplicidade de música popular, quase folclóricas, surgem de momentos de estudo, de tentativa de encontrar sons, que vão se articulando com o canto e com determinado texto, em que vão se esboçando, na maioria das vezes, na descoberta de harmonias e melodias.

Quando se define um conceito a ser trabalho, de um modo geral, a obra de arte responde a esse chamado. Entretanto, a liberdade de improvisar, de percorrer caminhos, de testar formas, é a condição primeira no campo da criação. O processo de edição é o que vai finalmente racionalizar o processo e estabelecer os limites, as linhas de contorno que vão dar forma ao trabalho. Portanto, um trabalho artístico dessa natureza dificilmente termina, suas explorações, escolhas e articulações estão vivas, enquanto ele for resultado da criação de uma inteligência humana. Além do mais, as ferramentas tecnológicas disponíveis na atualidade para a criação artística, permitem produzir imagens digitais, recombinar vídeos, explorar sonoridades e ampliam inclusive as formas de difusão de produtos artísticos. O Projeto Esboço foi gravado em estúdio<sup>4</sup>, com bateria eletrônica pré-gravada em software gratuito na internet, com execução em violão e voz, em uma forma que está aberta e pode ser retrabalhada com outras instrumentações. Esse material foi lançado oficialmente em 16 de dezembro de 2016 e dado de presente para quem se sentir presenteado e tiver interesse acessá-lo. É um material que não responde a lógica da venda da obra de arte, porém, circula e prevê a sua sobrevivência simbólica de outras formas.

Os dispositivos móveis e seus APPs, de imagem e som, acabam por se tornar ferramentas a serviço da criação, da gravação, do registro de

<sup>4</sup> Gravado e produzido no estúdio Espaço Som - São Paulo 16 de dezembro de 2016.

Produzido por Evandro Nicolau. Técnico de Som e edição Bruno Scarabotto.

Link para ouvir o EP Esboço no youtube:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLtZ19DT0e42jYkIOxnTwfU7k-MbN>

matéria prima para os trabalhos. Esses equipamentos são antes de mais nada instrumentos de memória, uma vez que gravam no tempo as expressões de seus usuários, e fundamentalmente dispositivos com potencial de criação artística. São equipamentos que respondem a algoritmos, mas que nas mãos humanas, capturam e produzem subjetividade, dependendo de como são utilizados. Neste caso, gostaria de ressaltar a potência de criação desses equipamentos, mais do que sua força de comunicação e difusão de informação. Um dos principais mecanismos das redes sociais é o do compartilhamento, entretanto, o potencial tecnológico a que pode ser utilizado na criação é imenso. Nesse aspecto, como dispositivos multimídia, num mundo em que as artes estão sendo combatidas como forma de conhecimento, tornam-se, muitas vezes, ferramentas de dominação ao estarem nas mãos de um número gigantesco de pessoas que não conhecem as linguagens para a construção de sentido, para a construção artística e simbólica.

### Conclusão

O que a arte tem a colaborar na formação do ser, em suas várias modalidades, como uma produção de conhecimento, é dar os subsídios de leitura, produção e organização de linguagem consciente. Essa consciência deveria dialogar com a faculdade da imaginação, com a observação da natureza, com a sensibilidade de percepções mais complexas da realidade que vivemos e em quais narrativas estamos acreditando. Por mais que tenhamos os meios e as formas tecnológicas de criação multimídia, audiovisual, a compreensão da sua estrutura é mais do nunca urgente e relevante. A negação do desenho, no processo de formação do ser, poderá ser fortemente danosa na construção social de países como o Brasil. Essa é uma das formas de ativismo que este trabalho gostaria de apresentar, em forma de arte, e ativar possíveis subjetividades, que tirem a arte como instância de produção do gênero humano, da obscuridade no que se refere ao seu fazer. Daí a ideia de integrar as linguagens artísticas, daí a ideia de

lidar com a imaginação, daí a ideia de estimular o olhar, daí a ideia de desenho, daí a ideia de Esboço.

### Referências

Oz, Amós. **Mais de uma luz: Fanatismo, fé e convivência no século XXI**, São Paulo: Companhia das Letras, 2017.  
SARTRE, Jean Paul. **A Imaginação**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

### Disco

Davis, Miles. **Bitches Brew**, New York: Columbia Records Mischa, 1970.

## *Reflexões sobre a música no processo de projeto de arquitetura*

Agnes Costa Del Comune<sup>1</sup>

---

**Resumo:** O presente trabalho traz uma reflexão acerca do papel da música para a arquitetura, interessando particularmente as similaridades que envolvem os processos criativos nas duas áreas, assim como o modo pelas quais as formas musicais poderiam ser utilizadas pelo arquiteto em seu processo de projeto, como um tipo de ferramenta para a definição formal de elementos arquitetônicos. Este artigo utiliza como base da construção da argumentação, a dissertação de mestrado e outros materiais de trabalho de sua autora, que há alguns anos vêm contemplando a música como referência de estudos da arquitetura.

**Palavras-chave:** Arquitetura; Música; Processo de projeto; Composição; Forma.

---

### Abstract

This paper presents a reflection on the role of music in architecture, with particular interest in the similarities involved in the creative processes in both areas, as well as the way in which musical forms could be used by the architect along the design process, as a tool for formal definitions of architectural elements. This article is based on the argumentation presented in the master(s) degree dissertation of its author, who for some years now, has been contemplating music as a reference for studies in the architectural field.

**Keywords:** Architecture; Music; Design process; Composition; Form.

---

---

<sup>1</sup> Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e pesquisadora voluntária na mesma universidade / Associada ao Instituto Brasileira.

*"Onde a música tem a sua materialidade na instrumentação e no som, a arquitetura tenta de maneira análoga por meio do espaço e da luz"*  
(MARTIN, 1994. p. 56 – trad. nossa).

No âmbito das discussões a respeito das formas de conhecimento que são utilizadas nos processos de projeto de arquitetura, são várias as abordagens que poderiam ser levadas em conta e, dado o caráter transdisciplinar desta disciplina, poderíamos incluir aqui aquelas que compartilham similaridades com outras áreas, como por exemplo, a música. Esse é um dos pressupostos da dissertação de mestrado “Arquitetura + Música como processo de projeto para a composição arquitetônica” (2016), que buscou investigar sobre as maneiras pelas quais a associação entre a arquitetura e a música poderia contribuir para o processo de projeto em arquitetura.

O trabalho em questão não visava a indicação e tampouco a descoberta para novas metodologias de trabalho, porém apontava para alguns possíveis caminhos que um arquiteto ou uma arquiteta poderiam seguir ao desejar vincular a música ao seu projeto. Algo curioso e que deve ser dado destaque, é para o fato de que tanto a pesquisa bibliográfica, quanto a realização de entrevistas com arquitetos/as praticantes apontaram que essa intenção de se apropriar de alguma questão musical para a arquitetura, acabou se revelando mais corriqueira e comum do que se poderia imaginar em um primeiro momento.

Embora as entrevistas não tenham sido incluídas na versão final da dissertação, os relatos foram de extrema importância, pois demonstraram a existência de grande interesse por parte desses profissionais com a música de maneira geral. A conversa com os arquitetos/as sempre se deu de maneira informal e ao acaso, muitas delas nos corredores da universidade, como um bate papo entre aluna e professor/a, e colecionar esses relatos foram de fundamental importância para o início da pesquisa de mestrado, quando o tema ainda estava em fundamentação e desenvolvimento.

Muitos disseram ter a música para a arquitetura como uma metáfora, e demonstraram que se sentiam a vontade para fazer interpretações por

simples analogias, comparando termos comuns às duas áreas, como por exemplo, o ritmo, a escala e a harmonia. Outros disseram utilizar a música para um momento de concentração e tranquilidade ao projetar, e não diretamente como um norteador para as concepções projetuais. E houve aqueles que relataram que, por diversas vezes, teriam aplicado certas características musicais para determinada solução projetual, alegando a música ser uma ‘fonte de inspiração’, a qual a arquitetura poderia estar vinculada.

Este último caso tem relação direta com uma inquietação que é o ponto chave desta discussão: a de que a música poderia ser empregada pelo arquiteto ao longo de seu processo de projeto, passando a contribuir – de alguma maneira – para a concepção e o desenvolvimento da arquitetura. Embora grande parte das publicações atuais não se aprofunde nas discussões que giram em torno dos processos de projetar e compor - principalmente aquelas que abortam as relações entre a arquitetura e a música -, autores referenciais do trabalho em questão já haviam considerado e muito ponderado sobre tal possibilidade, seja discutindo sobre obras e seus respectivos arquitetos, como em Elizabeth Martin (1994), Markus Bandur (2001) e Aarati Kanekar (2015); seja apresentando e descrevendo projetos, como em Steven Holl (1996); ou até mesmo documentando e relatando partes do próprio processo de projeto, como vemos em Bennett Neiman (2006).

O levantamento de casos exemplares se torna fundamental para averiguar as ocorrências deste tipo de situação nas práticas atuais da arquitetura, porém deve-se ficar claro que a amostragem de obras escolhidas não poderia ser aleatória, mas sim se limitar a projetos contemporâneos e que possuíssem publicações com relatos do próprio arquiteto demonstrando a importância direta da música para a sua obra e como parte de seu processo projetual. São as entrevistas e comentários espontâneos dos praticantes as estratégias mais diretas pelas quais podemos obter alguns dados sobre suas capacidades e processos de projeto, conforme discorre Nigel Cross (2011, p. 8).

Também é interessante notar que muitas das colocações a respeito do processo de projeto e da composição musical quando vistas lado a lado tornam-se válidas, pois ambas as disciplinas lidam com questões que emergem da prática profissional. Como exemplo podemos citar a questão do ‘tema’, que parece surgir de modo recorrente para ambas as disciplinas. Autor da arquitetura e do design, Bryan Lawson (2011, p. 53) argumenta sobre a existência de um ‘gerador primário’ que resultaria em “[...] linhas de raciocínio baseadas numa ideia sintética e altamente formativa sobre o projeto [...]”, capaz de exercer influência ao longo de todo o processo de projeto. De modo semelhante, podemos citar o autor da música Aaron Copland, que comenta que para os compositores tudo gira em torno de uma ideia germinal, que é trabalhada ao longo do processo de composição: “Todo compositor começa com uma ideia musical. [...]. De repente, um tema vem à sua cabeça (tema sendo usado aqui como sinônimo de ideia musical)” (COPLAND, 1974, p. 30).

Porém, em se tratando de um processo, devemos lembrar que todo o sistema de composição (englobando aqui tanto a arquitetura, quanto a música) é algo bastante subjetivo em todas as suas etapas - que envolvem desde o momento de concepção da ideia, a busca por respostas para os problemas, seu desenvolvimento e finalização. A obra final carrega toda a trajetória percorrida até a sua conclusão, além, é claro, das marcas deixadas pelas características inerentes de cada autor. Para Martin (1994), assim como na música cabe ao compositor decidir quais caminhos irá seguir para concluir uma peça musical, o arquiteto toma suas decisões projetuais com base nos problemas e soluções para a arquitetura. E é justamente por conta dessa subjetividade que, nos casos que lidam com as possíveis contribuições da música para o projeto de arquitetura, é o arquiteto quem deve definir quais os aspectos musicais que melhor irão se adequar ao projeto e os graus de aproximação que pretende obter entre as duas áreas.

Foi por essa razão que, no caso específico da dissertação em questão, o que se objetivou com a leitura de cada obra foi a identificação de possíveis similaridades entre a arquitetura e a música, de modo que as comparações

entre as duas disciplinas aparecem agora no sentido de enfatizar e justificar a aplicabilidade de formas e estruturas musicais diretamente para a arquitetura, ou seja, quando ‘procedimentos musicais são adaptados para a arquitetura’, sugerindo a ideia de que uma disciplina poderia se apropriar de características formais e/ou técnicas compositivas da outra.

Para vias de nomenclatura, adotou-se a denominação de ‘modos compositivos arquitetônicos vinculados à música’, como uma sistematização para guiar a análise dos casos selecionados. Esses ‘modos compositivos’ nada mais são do que as possíveis ‘lógicas de pensamento’ utilizadas pelo arquiteto. Na sequência, interpretamos aqui três dessas lógicas que puderam ser observadas em três obras arquitetônicas diferentes, que seriam: ‘as formas e estruturas musicais quanto empregadas na arquitetura’, com base na *Stretto House* de Steven Holl; a ‘técnica serialista para a arquitetura’, com base no *Jewish Museum* de Daniel Libeskind; e ‘o improvisado para a arquitetura’ com base no projeto *Bebop Spaces*, de Bennett Neiman. Sob a ótica de cada uma delas, a investigação pode demonstrar que a música como parte do processo de projeto arquitetônico se torna algo legítimo para a formulação de ‘elementos arquitetônicos’ ou até mesmo da própria arquitetura.

ARQUITETURA	MÚSICA REFERENCIAL	TIPO DE RELAÇÃO	METODOLOGIA
<b>Stretto House</b> Steven Holl Texas, EUA 1989-92	Música para Cordas, Percussão e Celesta Béla Bartók 1936	procedimentos musicais adaptados para a arquitetura	Sobreposição de elementos, como em um <i>stretto</i> em música - obra construída.
<b>Jewish Museum</b> Daniel Libeskind Berlim, Alemanha 1988-99	Moses and Aaron Schönberg 1932	procedimentos musicais adaptados para a arquitetura	Aplicação da lógica construtiva dodecafônica serialista musical na arquitetura, por meio da criação de um código serial que norteia o projeto - obra construída.
<b>Bebop Spaces</b> Bennett Neiman Texas, EUA 2002	Leap Frog Charlie Parker e Dizzy Gillespie 1950	procedimentos musicais adaptados para a arquitetura	Um método projetual para desenvolver desenhos arquitetônicos por meio da improvisação e da criatividade, da mesma forma como uma banda de Bebop faria em uma apresentação ao vivo – teoria/metodologia.

Tabela com a síntese de projetos analisados e suas respectivas influências musicais e metodologias observadas que poderiam ter sido adotadas pelo arquiteto. Fonte: Comune, 2016, p. 96 (publicação autorizada pela autora).

### Formas e estruturas musicais para a arquitetura

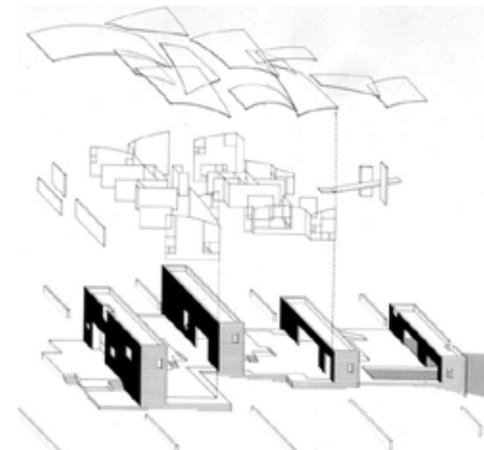
A ‘forma’ é a estrutura e o desenho da música e, conforme descreve Arnold Schönberg (1874-1951) em ‘Fundamentos da composição musical’, é ela que torna uma música coerente, compreensível e em “[...] sentido estético, o termo forma significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo” (2008, p. 27). Complementar a este pensamento, Copland (1974, p. 84) afirma que a estrutura musical é como um ‘molde’ para a composição e que o compositor obedece “[...] mais ou menos estritamente a esses moldes”, uma vez que as formas musicais foram criadas para serem guias, que ao mesmo tempo permitem liberdade e independência.

Ainda segundo Copland, as várias formas musicais podem se repetir em uma composição por arranjos de simetria, variação, sobreposição e/ou desenvolvimento. De modo simplificado, podemos dizer que as formas mais comuns são a binária (representada por (AABB)) e a ternária (representada por AABA), indicando as partes pelas quais uma música se constitui. Existem também estruturas mais complexas, como a fuga, a suíte, a sinfonia, o concerto e a ópera, constituídas por várias partes que mantêm o mesmo sentido musical.

A aplicabilidade de um ‘modo compositivo arquitetônico vinculado à música’ que ocorra por meio das formas e estruturas musicais pode ser estabelecida analogamente pelas sobreposições de informações e elementos que levam à organização estrutural e composição formal da arquitetura. Em Comune (2016, p. 99), temos que “traduzir o conceito de forma musical diretamente para a arquitetura implica na leitura que pode ser feita em relação a organização compositiva dos seus elementos”. Embora não seja possível uma reprodução literal de uma peça musical, “a forma arquitetônica pode se equiparar com as formas musicais, desde as mais simples até as mais complexas”, e isso porque a arquitetura também se utiliza de uma organização formal, tanto em sua composição volumétrica, como nos arranjos mais simples de seus elementos.

O arquiteto trabalha todo o tempo com a organização de elementos e, assim como o compositor, também se utiliza das técnicas de arranjos repetição, simetria, variações, sobreposições, etc. Ao aplicar uma lógica de pensamento que seja baseada nas questões de forma e estruturas musicais, o arquiteto se permite criar soluções flexíveis para a composição arquitetônica, considerando a coerência necessária para a sua viabilidade. Podemos observar como tal lógica parece ser aplicada para a residência *Stretto House*, de Steven Holl.

Amplamente divulgada como um projeto de arquitetura que se relaciona diretamente com uma peça musical, a *Stretto House* tem por conceito o emprego de algumas características da estrutura de um *stretto*, segundo apontamentos de seu próprio autor e que puderam ser constatados através da análise projetual. Nesta obra, o arquiteto estabeleceu toda uma organização volumétrica baseada nas sobreposições e relações entre as partes de uma composição musical de Béla Bartók (1881 – 1945), compartilhando com o compositor o emprego das proporções áureas para a ordenação espacial, além da escolha dos materiais que fazem referência direta aos timbres dos instrumentos musicais presentes nesta peça.



Musik für Saiteninstrumente,  
Schlagzeug und Celesta (in 4 Sätzen)  
Musique pour instruments à cordes,  
percussion et célesta (en 4 parties)

I. Andante tranquillo,  $\text{♩} = 100-102$  Béla Bartók

I. 2. Violin  
II. Violin  
Viola  
Cello/Double Bass

Copyright 1917 by Universal Edition.  
Copyright assigned 1939 to Henry W. Heuser, Ltd.,  
for the British Empire, North, Central and South America. B. & H. 10139

Esc: Projeção axonométrica explodida da *Stretto House*. Fonte: Holl, 1996, p. 18. / Dir: Página inicial de 'Música para cordas, percussão e celesta' de Béla Bartók. Fonte: <imslp.org>. Acesso em: 18/04/2015.

### Técnica serial para a arquitetura

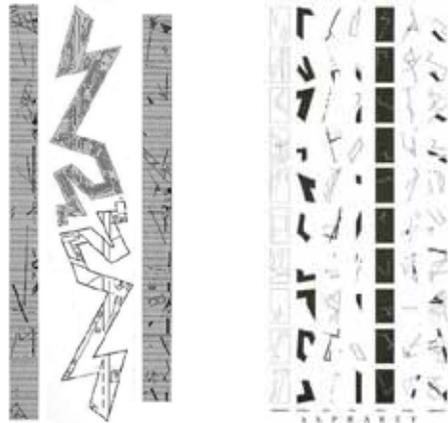
O autor da música e da arquitetura Makus Bandur (2001), aponta que o serialismo teria um papel de integrar todas as artes em um único conceito criativo, por representar princípios de ordenação de elementos específicos não restritos somente a música, que poderiam ser aplicados para todas as áreas, sendo comuns em todos os tipos de organização formal. Para ele, a base teórica serialista se desenvolveu como um conceito integral que proporciona “uma linguagem estética renovada que refletia alguns dos novos ideais de muitos grupos de artistas, músicos, arquitetos, escritores, filósofos e etc. do século XX.” (Comune, 2016, p. 125).

O método serialista poderia ser utilizado para fornecer sugestões e referências ao compositor - conforme apontado por Griffiths (2011) – aparecendo nas estruturas rítmicas, por exemplo, e estando diretamente

relacionado com a organização musical. Interessante destacar que o princípio serial quando aplicado a uma peça musical não é algo necessariamente audível, sendo de difícil interpretação e visto frequentemente como algo complexo. Por outro lado, nas artes visuais como a pintura, a identificação de técnicas seriais podem ser interpretadas visualmente, como vemos nos trabalhos de Paul Klee, por exemplo. Esse tipo de paralelo pode facilmente ser aplicado também para a arquitetura e nesse quesito caberia citar o projeto do *Jewish Museum* (1988-1999, Berlim, Alemanha), de Daniel Libeskind, como um caso exemplar na qual o arquiteto demonstrou uma maior aproximação entre conceitos seriais musicais aplicados para as técnicas de composição arquitetônica ao longo do seu processo de projeto.

Grosso modo, vamos definir aqui que a técnica serial de composição se refere a distribuição e arranjo dos elementos, a partir da pré-organização de formas e de regras criadas especificamente para isso. Questões como a prevenção da simetria e das repetições, a criação de combinações variadas, a ideia de integração das partes com o todo para que haja coerência formal, tudo isso aparece na arquitetura do *Jewish Museum*. O arquiteto relata ter desenvolvido e aplicado códigos seriais ao projeto, que juntos combinam elementos importantes da arquitetura, guiando - de certo modo - deste as distribuições espaciais e arranjos volumétricos, até os detalhes construtivos e de acabamento. Vemos que as séries aparecem combinadas em elementos do subsolo, da circulação, dos vazios, das aberturas das portas e janelas, etc.

Libeskind já vinha explorando os conceitos seriais em projetos anteriores, em instalações e intervenções artísticas, e todas essas experiências serviram de estímulo e experiência para que o autor continuasse com esse tipo de abordagem. Para o *Jewish Museum*, a composição *Moses und Aron* de Arnold Schönberg aparece como fator de referência, tanto pela forma estética, quanto por uma questão simbólica religiosa, que também rodeia todo o projeto do museu.



Esq: Desenho esquemático das plantas com as fachadas planificadas. Fonte: <www.geocities.ws>. Dir: Alfabeto criado por Libeskind. Fonte: <archilibs.files.wordpress.com>. Acesso em: 18/05/2016.

### O improviso para a arquitetura

Entendida como uma prática que pode proporcionar liberdade criativa, o improviso talvez seja mais conhecido popularmente em música pelo jazz, embora não se limite a somente este gênero. E engana-se aquele que pensa que o improviso é algo simplista, de resultados também simples e/ou de menor importância. Embora essencialmente não haja a necessidade de parâmetros ou de regras a serem seguidas, temos que para improvisar é necessário saber criar soluções imediatas para situações inesperadas; expressando uma ideia feita na própria ocasião, e com habilidade para, simultaneamente, produzir e interpretar.

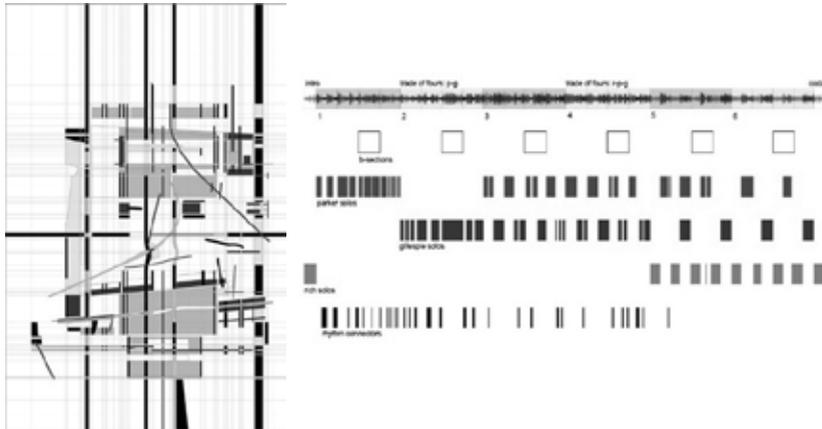
Autores da música como Machado (2013), defendem que quanto maior for o domínio da técnica pelo músico, melhores condições serão criadas para que ocorra o improviso, uma vez que nesse processo estão envolvidas questões de habilidade adquiridas com treinamento e estudo, questões de linguagem, e de percepção (visual e sonora), todas podendo influenciar as condições do improviso. Vale citarmos aqui o trabalho de Brown (2006), que publicou a respeito das manifestações da música improvisada repercutidas para a arquitetura. Para Brown, a arte e a

arquitetura moderna lidaram com questões formais que se aproximaram do trabalho de improviso dos músicos e grupos de jazz, e essa prática poderia ser mais utilizada pelos arquitetos de hoje uma vez que tanto a teoria, quanto a prática de tocar com improviso, podem oferecer outros tipos de alternativas para a arquitetura, com novas considerações projetuais que poderiam ser incorporadas na prática contemporânea de projeto:

Estendido ao projeto, isso sugere uma interação entre formas. Ele pode operar como gerador de formas, e pode tornar possível identificar, selecionar, ou desenvolver outras combinações a partir das formas anteriores. A forma pode proporcionar a base para algumas leituras em particular. A forma pode se tornar o guia/organizador para a mudança. (BROWN, 2006, p. 27 – tradução nossa).

A exploração do improviso pela arquitetura pode ocorrer de modo espontâneo, como acontece geralmente na elaboração de croquis e diagramas. As ideias são colocadas no papel de maneira natural, com as linhas e formas demonstrando as hesitações, repetições, inversões, articulações e outras explorações do arquiteto/a. Nada é descartado em um primeiro momento, o arquiteto/a estaria apenas manipulando os recursos que tem disponíveis em seu processo.

Assim explora Bennett Neiman em *Bebop Speces* (2006). O arquiteto pretendeu elaborar uma metodologia para a elaboração de projetos utilizando técnicas do improviso musical advindas do jazz adaptadas para a arquitetura, como as técnicas de repetição e variação, flexibilidade, continuidade, escala e materialidade nas organizações espaciais, além de trabalhar com a aceitação e acomodação do circunstancial. Para Neiman, o improviso não lida com formas finais, mas com o desenvolvimento contínuo de formas que podem ser exploradas de diversos modos, ainda que limitadas por algumas regras pré-estabelecidas. O arquiteto deixa claro que o produto deste trabalho é todo o processo e não uma única forma compositiva.



Esc: Diagrama de *Bebop Spaces*, com as formas criadas por improviso. / Dir: Mapeamento e análise da música *Leap Frog*. Retirados de Newman, 2006, p. 11 e 12.

### Conclusão

Podemos considerar que compositores e arquitetos tem uma preocupação em comum: a de que o processo estimula os resultados, aliando decisões e soluções. Os três exemplos projetuais indicados neste artigo demonstram uma preocupação real dos arquitetos em vincular o seu projeto com uma peça musical escolhida, e por meio da análise e interpretação dos casos selecionados, temos que a música quando aplicada ao processo de projeto aparece como um artifício conceitual ou como ferramenta para a definição formal de elementos na arquitetura. Vemos a música como oportunidade para que o arquiteto/a constitua formas, elementos ou estruturas para a arquitetura.

### Referências

- BANDUR, Markus. **Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture**. Basel: Birkhauser, 2001.
- BROWN, David P. **Noise Orders**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- COMUNE, Agnes Costa Del. **Arquitetura + música como processo de projeto para a composição musical**. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.
- CROSS, Nigel. **Design Thinking: Understanding How Designers Think and Work**. Berg Publishers, 2011.
- HOLL, Steven. **Intertwining**. New York: Princeton Architectural Press, 1996. 172 p.
- KANEKAR, Aarati. **Architecture's Pretexts: Spaces of Translation**. Routledge, 2015.
- LAWSON, Bryan. **Como arquitetos e designers pensam**. Oficina de textos, 2011.
- LIEBESKIND, Daniel. **The links between music and architecture**. BBC Radio 3, 2002. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/voices/commentators/daniel-libeskind-the-links-between-music-and-architecture-186225.html>>. Acesso em: 21/07/2010.
- MACHADO, André Campos. **O uso de roteiros para improvisação livre como auxílio metodológico na iniciação musical**. In: Revista Vórtex, Curitiba, n.2, p.131-143, 2013.
- MARTIN, Elizabeth. **Architecture as a translation of music**. Pamphlet architecture 16. New York: Princeton Architectural Press, 1994. 80 p.
- NEIMAN, Bennett. **The Bebop Studio**. In: PARANANDI, Murali (Ed.). Digital Pedagogies. Form Z, Joint Study Report 14. 2006. p. 38-45
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução de Eduardo Seincman. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SENNETT, Richard. **O Artífice**. Editora Record. RJ/SP – 2009.



---

## *Musicalidade e dança do Moleque Cipó, na arte de Mário Gruber*

Paulo Marcondes Torres Filho<sup>1</sup>  
Daisy Valle Machado Peccinini<sup>2</sup>

---

### **Resumo**

O carnaval foi estudado por Mario Gruber, já a partir de um dos primeiros personagens que criou, o Moleque Cipó, que teve sua origem na memória da infância do artista, quando na praia do José Menino, em Santos, observava moleques que criativamente elaboravam fantasias carnavalescas. Através destes fantasiados podemos intuir o som do samba onipresente em praticamente toda a sua obra, através dos equipamentos por eles tocados ou por movimentos corporais com muita ginga e balanço no dançar.

**Palavras-chave:** Mário Gruber. Moleque Cipó. carnaval. musicalidade. dança. movimento corporal

---

### **Abstract**

The Carnival has been studied by Mario Gruber as from one of his primary personages: the Moleque Cipó (Liana's Kid), that originated from his childhood memory when at the beach, in Santos, his hometown, he noticed poor boys that in a creative way developed astonishing carnival costumes. Through these fantastic kids we can perceive the samba sound that was present in most of Gruber's artworks, from the musical equipments they play or through the body movements they perform when dancing.

**Keywords:** Mário Gruber, Moleque Cipó, carnaval, musicality, dancing, body movements

---

---

<sup>1</sup> Paulo Marcondes Torres Filho. Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP)

<sup>2</sup> Daisy Valle Machado Peccinini. Professora livre-docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP)

### Introdução

Pintor, desenhista, gravurista e muralista, Mário Gruber Correia (1927- 2011), deixou um legado inestimável através da sua arte sensível e contundente e, também, musical, permitindo- nos intuir o ritmo que acompanha o movimento corporal dos personagens presentes em vários de seus trabalhos. Esses foram, quase sempre, figurativos, focando a figura humana e é neste contexto que emerge a do moleque, um crioulo, com traços sensuais, na pintura, em 1947 como na **Figura 1: Menino, 1947 Óleo sobre tela, 40 x 30 cm.**

De fato, foi um talento precoce, iniciou-se como autodidata na pintura em 1943; profissionalizando-se em São Paulo em 1946 e, no ano seguinte ganhou o primeiro prêmio de pintura na histórica exposição do Grupo 19 Pintores. Estudou gravura com Poty Lazarotto (1924-1998) e trabalhou com o pintor Di Cavalcanti (1897-1976) em São Paulo, no ano de 1948.

Em 1949 recebeu bolsa de estudos do governo da França para desenvolver-se na técnica da gravura. Mudou-se para Paris onde estudou na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, sendo aluno do gravador Édouard Goerg (1893-1969) e, trabalhou com Cândido Portinari (1903-1962) em Paris, no início da década de 1950, auxiliando na execução de murais.

Foi nesta época que João Candido Portinari (1939), filho de Portinari, ainda menino, observou a musicalidade de Mário Gruber e amigos. Segundo me relatou, ele tinha muitas saudades do Brasil, e lembrava-se de Gruber, juntamente com Octavio Ferreira de Araujo (1926-2015) e Luiz Ventura (1930), que eram assistentes de Portinari, batucavam o saudoso ritmo brasileiro, nas paredes do elevador do hotel em Montparnasse, onde Portinari morava, em Paris.

Gruber voltou para o Brasil em 1951, quando fundou em Santos, sua cidade natal, o Clube da Gravura, que mais tarde teria o nome de Clube de Arte.

### A volta ao Brasil

Nos anos 1950, em Santos, Gruber foi politicamente ativo e militante do Partido Comunista, ideologia que passara a apreciar ainda mais no período vivido em Paris. Suas atividades como militante eram ligadas, principalmente, ao porto de Santos, fazendo com que se movimentasse na cidade e arredores. Posteriormente, mostrou, através de sua arte: locais de encontro, de moradia, de lazer dos trabalhadores, fazendo-o como que através dos olhos de um menino que flana entre eles.

Um dos primeiros personagens criados por Gruber foi o que chamou de Moleque Cipó, tendo sua origem nos garotos de praia que conviveram com o artista na meninice. Eram de origem humilde, embora Gruber fosse de classe média, sendo a praia o espaço comum democrático, abolindo as diferenças sociais. Boa parte destes meninos era de famílias de retirantes do nordeste brasileiro e descendentes de escravos, como Gruber mostrou nos trabalhos: *Retirantes, 1949 Gravura em metal, 13 x 18 cm Figura 3* e *Navio negroiro, 1980 Óleo sobre tela, 60 x 73 cm Figura 4*. Gruber percebia que alguns desses meninos tinham iniciativa e criatividade para buscar na natureza, formas de atender seus objetivos, usando de flexibilidade, resistência e resiliência típicas da fibra do cipó, daí o personagem Moleque Cipó. O carnaval como festa popular, foi bastante estudado por Gruber e utilizado como razão para que a inventividade do Moleque Cipó permitisse alternativas de fantasias.

Estas fantasias estarão muito ligadas à relação do moleque com o seu corpo, a iniciar pela cabeça onde usará chapéus: feitos com: papel de jornal, elementos de lata como: panelas, frigideiras e bules, além de fibras de distintos materiais. A musicalidade é uma característica do moleque e isto transparece através de instrumentos musicais e o movimento corporal no seu dançar, como elementos de expressão e liberdade .

No trabalho ilustrado pela **Figura 2**, o moleque toca um tamborim improvisado, enquanto parece olhar morro abaixo, tendo o mundo como audiência.

Gruber, através do personagem Moleque Cipó, procura estudar a psique do brasileiro e suas mutações através da transformação da política e situação econômico-social tanto no Brasil como no mundo.

Da mesma forma, desenvolve uma série de trabalhos mostrando o moleque se divertindo e brincando. A grande maioria das brincadeiras, ocorrendo a céu aberto, relacionam-se às manifestações populares típicas da vida brasileira.

#### A influência do Carnaval

Com o passar do tempo, já está formado um pequeno conjunto de músicos, onde se percebe o balanço corporal e adequado confronto musical, com os dois moleques se observando, um frente ao outro, conforme ilustrado pela **Figura 5**.

A vibração musical é evidente no entusiasmado gingado apresentado pelos moleques, que no interessante efeito de luz e sombra, permite perceber que o semblante parece ter algo de confrontador, conforme ilustrado pela **Figura 6**.

*"É um, é dois, é três,  
é cem, é mil, na batucada  
O morro não tem vez  
Quando derem vez ao morro,  
toda a cidade vai cantar"*

A bela composição: "O Morro não tem vez", de Antonio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes, parece soar, ao fruirmos do trabalho de Gruber ilustrado pela **Figura 7**, que tão bem conseguiu narrar com sua paleta de pintura a alma do brasileiro proletário que pretende ser notado.

No ano de 1966, o premiado filme ,curta metragem, "Mário Gruber", dirigido por Rubem Biáfora e musicado por Rogério Duprat tem o trabalho ilustrado pela **Figura 8**, detalhadamente, mostrado. Curiosamente o som que acompanha os detalhes é mais grave e atemorizante, possivelmente,

pela percepção de que os componentes do bloco carnavalesco tem postura mais intensa.

Gruber homenageia o Mestre Delegado da Mangueira, "Hélio Laurindo da Silva"(1921-2012), Mestre-sala da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira nome reconhecidamente ligado à Batucada, através da gravura mostrada na **Figura 9**: Mangueira (Delegado),1971 Litogravura, 60 x 31 cm.

A musicalidade que passa por Gruber, pode ser apreendida pelo movimento das pernas que os passistas das grandes escolas de samba nos permitem apreciar, como vemos nas **Figuras 10 e 11**, apoiado pelo ritmo contagiante, oferecido pela bateria.

No início da década de 1960, Gruber pesquisa personagens ligados a Commedia dell'arte do período entre os séculos XV a XVIII, incorporando-os à sua arte. Já praticando o Realismo Fantástico, os traz para o nosso tempo, para jogar capoeira, onde podemos intuir o som do berimbau marcando o movimento corporal dos moleques fantasiados como polichinelos mascarados. Vide Figura 12.

#### O efeito da violência

No Brasil, a década de 1970 foi marcada pela violência resultante de posições ideológicas antagonicas e extremistas, inclusive, na música. Após o exito na conquista do campeonato mundial de futebol, liderado pela imprensa oficial, o povo cantava:

Prá frente Brasil, com os Incríveis e composição de Miguel Gustavo:

*Noventa milhões em ação/Pra frente Brasil, no meu coração  
Todos juntos, vamos pra frente Brasil  
Salve a seleção!  
De repente é aquela corrente pra frente, parece que todo o Brasil deu a mão!  
Todos ligados na mesma emoção, tudo é um só coração!  
Todos juntos vamos pra frente Brasil!  
Salve a seleção!  
Todos juntos vamos pra frente Brasil!  
Salve a seleção!  
Gol!*

Por outro lado, um grande contingente acompanhava com Milton Nascimento, a canção dos que haviam deixado o país, cantando: Nada Será como Antes, com os versos:

*Eu já estou com o pé nessa estrada/  
Qualquer dia a gente se vê/Sei que nada será como antes, amanhã  
Que notícias me dão dos amigos?/Que notícias me dão de você?  
Alvorço em meu coração/Amanhã ou depois de amanhã/  
Resistindo na boca da noite um gosto de sol/Num domingo qualquer,  
qualquer hora  
Ventania em qualquer direção/Sei que nada será como antes amanhã.*

E o Cantador em Azul, de Gruber, com os olhos tristes e perdidos, observa a bandeira do Brasil, desconstruída, com seus pedaços presos por um fio, como um falso estandarte e se movimentando tortuosamente em ritmo com a voz e a dança. Vide **Figura 13**

O Rei do Maracatu, dança ao ritmo do som que provém do toque da metralhadora batendo no cordão que segura o crucifixo, no sincretismo religioso pernambucano. **Figura 14**

Na década de 1980, o Moleque, como Anjo da Renascença Brasileira, série que Gruber havia iniciado ao final da década de 1960, com a violência reduzida frente a promessa de uma lenta abertura política, porém com situação econômica deteriorada, luta para pertencer à burguesia, com gravata e sapatos exuberantes. Nas mãos, segura o agogô pertencente ao Orixá Ogum, usado no candomblé, em uma musicalidade de religiões afro-brasileiras e mesmo nas rodas de capoeira. **Figura 15**

Aqui é o frevo pernambucano que nos faz o sangue ferver com o ritmo acelerado e contagiante. Ainda que o Fantasiado aparente estar vestido para a Veneza da Commedia dell'arte e que o agachar e lançar a perna esquerda à frente possa, também, ser executado por um cossaco russo - no campo dos sentidos, o que se está a escutar, é o frevo! **Figura 16**

### O Pós moderno na obra de Gruber

Até o final da vida, Gruber se manteve, artisticamente, ativo e desenvolvendo trabalhos juntando os vários personagens que fez surgir ao longo de sua carreira, como os moleques que com o tempo foram se

convertendo em fantasiados, muitas vezes sustentando estandartes, símbolo de comunicação de suas reflexões e preocupações.

Ao ver a imagem de **Carnaval, 1994**, me ocorre, a inspiração de Gruber e, possivelmente, sentir o próprio Carlos Lyra cantar: Marcha da Quarta-Feira de Cinzas, composição que fez com Vinicius de Moraes (Vide **Figura 16**):

*Acabou nosso carnaval/ Ninguém ouviu cantar canções/ Ninguém passa mais/ Brincando feliz/ E nos corações/ Saudades e cinzas/ Foi o que restou / Pelas ruas o que se vê/ É uma gente que nem se vê/ Que nem se sorri/ Se beija e se abraça/E sai caminhando/Dançando e cantando/Cantigas de amor.*

Juntos: Astolfos astronautas, Anjos da Renascença Brasileira, Engravatados e circenses pilhas humanas formam um bloco que, no cenário da Areia Branca, liberam uma fantasia que o artista foi montando em mais de sessenta anos de história da política brasileira e internacional. São sonhos catados no inconsciente. E com muita música. Vide **Figura 17**

### Considerações finais

Gruber aprecia e cita a musicalidade e seu efeito, desde 1949, quando em Paris, estudava gravura em metal em razão de bolsa que lhe foi oferecida pelo governo da França, e visitava boates frequentadas pelos existencialistas "achando bonito ver o pessoal dançar o bebop, uma dança frenética que puxava a mulher por baixo depois passava por cima, uma loucura, uma acrobacia de uma beleza"<sup>3</sup> ou quando escutava Juliette Gréco cantar *Les Feuilles Mortes*.

As primeiras manifestações da musicalidade brasileira, nos carnavais de rua, nas praias, nos morros e, principalmente, na região da Areia Branca que é o cenário que eternizará, com a sua arte que tem início, com a gravura em preto e branco e pinturas coloridas a óleo e ao final, foram produzidas com tinta acrílica de cor amarelo ouro.

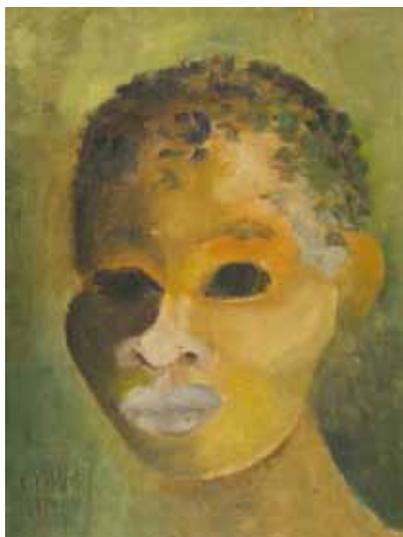
<sup>3</sup> Correia, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes - Compositor e Roberto Peres - Crítico de Teatro - gravado no Teatro Rosinha Mastrângelo, em Santos, para o Projeto Encontros.

Gruber tinha, também, suas contradições questionando seus filhos Gregório e Paulo Fernando por apreciarem a música dos Beatles, mas ele, por sua vez, perenizando o frenético ambiente do jazz americano, quando em visita Nova Iorque, através de SoHo 18-3-79 Discoteca New York, 1979 Aquarela, 39 cm x 52 cm . **(Figura 18)**

O carnaval, os fantasiados, os passistas, os estandartes fizeram parte da arte do artista desde a década de 1950 até a primeira do século 21. O estandarte foi, inclusive, utilizado por Gruber para anunciar que o seu fim estava próximo, mostrando uma figura que fechava os olhos fatigados e estava pronta para o descanso. Vide **Figura 19**

**Lista de ilustrações**

Figura 1 - Mário Gruber  
ST (moleque), 1947 Óleo sobre tela, 40 cm x 30 cm



Coleção Privada

Figura 2 - Mário Gruber  
Menino cipó, c.1952 Técnica mista s/tela, 30 x 20cm



Coleção Privada

Figura 3 - Mário Gruber  
Retirantes, 1949 Gravura em metal 30/50, 13 x 17,5



Coleção Privada

Figura 4 - Mário Gruber  
Navio Negroiro, 1989 Óleo sobre tela, 60 x 73 cm



Coleção Privada

Figura 5 - Mário Gruber  
Músicos, 1964 Óleo sobre tela, 80 x 100 cm



Coleção Privada

Figura 6 - Mário Gruber  
Fantasiados, 1960 Óleo sobre tela, 50 X 60 cm



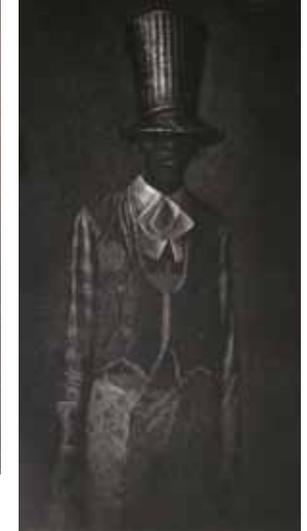
Coleção Privada

Figura 8 - Mário Gruber  
Carnaval, 1964m Óleo sobre tela, 65 x 74 cm



Coleção Privada

Figura 9 - Mário Gruber  
Mangueira (Delegado), 1971 Litogravura, 60 x 31



Coleção Privada

Figura 7 - Mário Gruber  
Carnaval, 1963 Óleo s/tela, 65 x 92 cm



Coleção Privada

Figuras 10 e 11 - Mário Gruber  
Fantasiado (Camisa verde), 1981 - Óleo sobre tela colado em madeira, 140 x 120 cm (cid)



Coleção Privada

Figura 12 - Mário Gruber  
Fantasiados (Polichinelos), 1965 Óleo sobre tela, 92 x 80 cm



Coleção Privada

Figura 13 - Mário Gruber  
Cantador em Azul, 1973 Óleo sobre tela, 115 x 90



Coleção Privada

Figura 14 - Mário Gruber  
Rei do Maracatu, 1973 Óleo sobre tela, 115 x 90 cm



Coleção Privada

Figura 15 - Mário Gruber  
Anjo da Renascença Brasileira, 1980 Óleo sobre tela, 60 x 50 cm



Coleção Privada

Figura 16 - Mário Gruber  
Fantasiado, 1991 - Óleo sobre tela, 50 x 46 cm



Coleção Privada

Figura 16 - Mário Gruber  
Carnaval, 1994 Óleo sobre tela, 78 x 112 cm



Coleção Privada

Figura 17 - Mário Gruber  
Fantasiados (em preto e branco), 2008 Óleo sobre tela, 120 x 120



Coleção Privada

Figura 18 - Mário Gruber  
SoHo 18-3-79 Discoteca New York, 1979 Aquarela, 39 cm x 52 c



Coleção Privada

Figura 19 - Mário Gruber  
Estandarte em amarelo, 2009 Acrílica sobre tela, 80 x 60 cm



Coleção Privada

## Referências

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *DE ANITA AO MUSEU*. EDITORA PERSPECTIVA, Coleção DEBATES

AMARAL, ARACY A. *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 2003

BIAFORA, Rubem. Documentário curta metragem: Mário Gruber. 1965

CORREIA, Mario Gruber. Depoimento gravado em vídeo no Teatro Rosinha Mastrângelo, em Santos, para o Projeto Encontros em 17/01/1996. Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho (Prefeito de Santos), Gilberto Mendes (Compositor) e Roberto Peres (Crítico de Teatro). [https://www.youtube.com/watch?v=\\_nuL9q-19xU](https://www.youtube.com/watch?v=_nuL9q-19xU)

CORREIA, Mario Gruber. Entrevistas com Mário Gruber realizadas em 2008. São Paulo

CORREIA, Paulo Fernando. Entrevista sobre Mário Gruber.2017 São Paulo.

GRUBER, Gregório. Entrevista sobre Mário Gruber.2017 São Paulo.

GUSTAVO, Miguel. *Pra Frente Brasil (Copa de 1970) - Hinos de Futebol*. internet Sítio Letras.MUS.BR.26/09/2017

JOBIM, Tom. A Arte de Tom Jobim. Internet.sítio letras.mus.br. em 21/08/2017

MORAES, Vinicius de . *Marcha da Quarta Feira de Cinzas*.Sítio Letras.MUS.BR.26/09/2017

NASCIMENTO, Milton. *Nada será como antes*. Internet sítio m.vagalume.com.br .26/09/2017

PORTINARI, João Candido. *Entrevista sobre Mário Gruber para Paulo M. Torres Filho*. São Paulo. setembro 2012. Seminário Coleccionismo no Brasil no Século XXI no Auditório Ibirapuera.



---

## *Imagem-som: Multiplicidade temporal em Bill Viola*

Fernanda Albuquerque de Almeida<sup>1</sup>

---

### **Resumo**

Este texto propõe investigar uma concepção de imagem fundamentada pela forma de propagação do som, a partir de uma análise interpretativa de obras e considerações teóricas do artista Bill Viola sobre a relação entre som e imagem. Essa concepção difere fundamentalmente de uma abordagem pautada pela representação – tal como nos mostra autores como Philippe Dubois e Edmond Couchot – e abre caminho para compreendermos a imagem, sobretudo em movimento, como um campo de criação de temporalidades múltiplas.

**Palavras-chave:** Bill Viola, imagem, som, tempo.

---

### **Abstract**

This text proposes to investigate a conception of image based in the way the sound propagates from an interpretative analysis of artworks and theoretical considerations of the artist Bill Viola about the relationship between sound and image. This conception differs from the approach established with the representation – what is shown by authors such as Philippe Dubois and Edmond Couchot – and makes room for the comprehension of the image, especially in movement, as a field for creation of multiple temporalities.

**Key words:** Bill Viola, image, sound, time.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa Metodologia e Epistemologia da Arte, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Fabbrini.

## Introdução

Em 2009, Bill Viola exibiu a obra *Five Angels for the Millenium* (2001) em um gasômetro na cidade alemã Oberhausen. Trata-se de uma videoinstalação composta por cinco projeções<sup>2</sup>, nas quais figuras humanas submergem e emergem da água em velocidade desacelerada repetidamente. O artista conta<sup>3</sup> que a decisão de mostrá-la surgiu a partir da sua primeira visita ao local, quando percebeu que a sua arquitetura, com 100 metros de altura, gerou sensações similares as que ele havia vivenciado ao visitar grandes catedrais na Europa. Essas sensações se referem à propagação do som em espaços grandiosos, tais como as igrejas góticas. No ensaio *O som de uma linha de varredura* (1986)<sup>4</sup>, Bill Viola afirma:

As catedrais, como a catedral de Chartres, na França, foram construídas a partir de conceitos derivados da filosofia grega – em particular de Platão e Pitágoras –, a partir de suas teorias sobre a correspondência entre o macrocosmo e o microcosmo. Elas se expressam na linguagem do número de ouro, na proporção e na harmonia; manifestam-se na ciência dos sons e da música. Estes conceitos não eram considerados nem como fruto do pensamento humano, nem como puras funções do pensamento arquitetural; representam, ao contrário, os princípios divinos que sustentam a estrutura do universo. Incorporá-los na estrutura de uma igreja era uma maneira de refletir sua forma na Terra, de um modo harmonioso. (VIOLA, 2003, p.56)

A propagação do som no gasômetro alemão remete, portanto, a tal espaço religioso, que evoca a harmonia do universo, o macrocosmo e o infinito. De acordo com o artista: “Não se trata simplesmente de um efeito de eco, mas todos os sons – estejam eles próximos, afastados, fortes ou fracos – parecem ter como fonte o mesmo ponto afastado, como se eles se desprendessem da cena mais próxima para ir flutuar lá onde o ponto de vista se torna o espaço inteiro.” (VIOLA, 2003, p.56)

As considerações do artista sobre a exposição de *Five Angels for the Millenium* no gasômetro de Oberhausen demonstram a importância do som

na sua poética. Tendo isso em vista, o objetivo deste texto é investigar o papel do som na concepção de imagem que subjaz às operações poéticas empregadas por Bill Viola na realização de seus vídeos e instalações, através de uma análise interpretativa de obras selecionadas e das considerações teóricas realizadas pelo artista no ensaio *O som de uma linha de varredura* (1986). A partir dessa análise, tentaremos delinear os aspectos do conceito de imagem-som, o qual se baseia na forma de propagação do som e difere fundamentalmente de uma abordagem pautada pela representação – tal como nos mostra autores como Philippe Dubois e Edmond Couchot – abrindo caminho para compreendermos a imagem, sobretudo em movimento, como um campo de criação de temporalidades múltiplas.

## A origem da imagem no som

De acordo com Bill Viola, as tecnologias de comunicação ocasionam a ideia de que o som estaria na origem das imagens. Ele lembra que os antigos sistemas de comunicação pretendiam transmitir a fala, daí a seguinte proposição: “Se o discurso está na base da criação de um corpus midiático (telégrafo, telefone, rádio, televisão etc.), a acústica (ou, em geral, a teoria das ondas) constitui o princípio estrutural fundamental de suas numerosas manifestações.” (VIOLA, 2003, p.59) Por exemplo, assim como o som radiofônico, a imagem em vídeo era originalmente composta por ondas estacionárias de energia elétrica, um sistema vibratório composto de frequências específicas. Viola comenta que “a imagem que aparece na superfície do tubo catódico é o traço de um único ponto de luz em movimento, produzido por um jato de elétrons que vêm bater na tela por trás, fazendo irradiar sua superfície recoberta de fósforo.” (VIOLA, 2003, p.59) Essa estrutura baseada em ondas implica afirmar que não existe imagem fixa em vídeo. Para o artista:

A fonte de toda imagem de vídeo, seja ela fixa ou móvel, é um feixe eletrônico ativo, *varrendo permanentemente a tela* – é a chegada regular de impulsos elétricos provenientes da câmera ou do videotape. As divisões em linhas e quadros são unicamente divisões no tempo: abrir e

<sup>2</sup> *Departing Angel, Birth Angel, Fire Angel, Ascending Angel e Creation Angel.*

<sup>3</sup> Cf. *FIVE ANGELS by Bill Viola*. Ralph Goertz. Alemanha, 2009. Disponível em: <<https://youtu.be/RQilyOnGEvs>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

<sup>4</sup> Publicado originalmente em uma versão resumida no catálogo do National Video Festival (Los Angeles: The American Film Institute, 1986), conforme consta em: VIOLETTE, Robert (Ed.) em colaboração com o artista. *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Londres: The MIT Press, 1998, p.153.

fechar de janelas temporais que delimitam períodos de atividade no interior do fluxo de elétrons. *A imagem de vídeo é um campo energético vivo e dinâmico*, uma vibração que adquire uma aparência sólida somente porque ultrapassa nossa capacidade de discernir intervalos de tempo tão finos. (VIOLA, 2003, pp.59-60, grifo nosso)

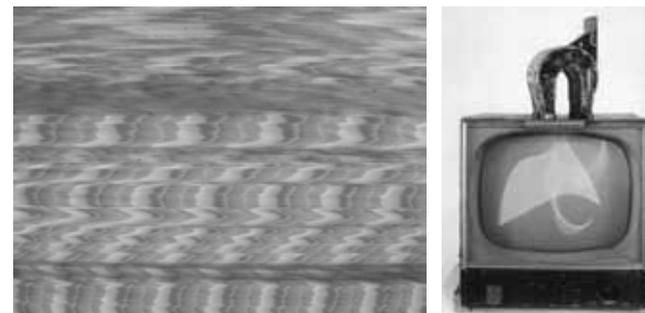
Tal forma de conceber a imagem em vídeo partindo do seu aspecto móvel e impermanente ecoa as experiências e interesses de Viola desde a sua juventude. Enquanto estudante na Universidade de Syracuse, desistiu dos estudos em propaganda e integrou o curso recém-inaugurado de estudos experimentais. Nesta época, participou da obra *Rainforest IV* (1973), de David Tudor. *Rainforest IV* é um ambiente sonoro formado por diversos instrumentos construídos como esculturas, tocados por diferentes músicos ao mesmo tempo. Como afirma o curador e historiador da arte John Hanhardt, essa obra “se tornou um modelo para como Viola retrabalharia o vídeo como um instrumento visual e auditivo para gravar e manipular som e imagem” (HANHARDT, 2015, p.14, tradução nossa).

No mesmo ano em que participou da obra de Tudor, Viola realizou *Information* (1973), um de seus primeiros vídeos em *single-channel*. Essa obra é resultado de um acidente que ocorreu em um estúdio de edição de vídeo. Viola conta que:

*Information* é a manifestação de um não sinal<sup>5</sup> eletrônico aberrante passando através do editor de vídeo em um habitual estúdio de TV em cores e sendo recuperado em vários pontos ao longo do seu caminho. É o resultado de um erro técnico feito enquanto eu trabalhava no estúdio tarde da noite, quando a saída do gravador de vídeo foi acidentalmente expedida através do editor do estúdio e voltou para a sua própria entrada. Quando o botão de gravação foi pressionado, a máquina tentou gravar a si mesma. As perturbações eletrônicas resultantes afetaram tudo no estúdio: apareceu cor onde não havia sinal de cor, passou a existir som onde nenhum áudio estava conectado, e cada botão pressionado no editor de vídeo criou um efeito diferente. Depois que esse erro foi descoberto e rastreado, tornou-se possível se sentar diante do editor como se ele fosse um instrumento musical e apreender a tocar esse não sinal. Uma vez que os parâmetros básicos foram compreendidos, um segundo gravador foi usado para registrar o resultado. *Information* é esta fita. (VIOLA apud HANHARDT, 2015, p.45, tradução nossa)

<sup>5</sup> Um não sinal eletrônico refere-se a um sinal que, embora contenha informação, não se refere à comunicação de algum conteúdo específico.

Essa história é representativa da forma como Viola concebe a imagem de vídeo como “um campo energético vivo e dinâmico”. Tal dinâmica se refere ao momento em que as imagens eram formadas na tela da televisão em meados dos anos 1980. Não se tratava de um processo químico de fixação da imagem, como na fotografia, mas do movimento variável de ondas eletromagnéticas, tal como demonstra a obra de pioneiros da videoarte, como Nam June Paik. Um exemplo clássico é *Magnet TV* (1965), instalação composta por um televisor de tubo, que permite a interferência do espectador nas imagens através do uso de um eletroímã gigante em formato de ferradura. Esse ímã foi usado junto a um desmagnetizador para desativar o estado de carga da televisão, impedindo que os raios catódicos preenchessem a superfície da tela e mantendo-os fixos na sua parte superior. Sua movimentação ocasiona variações nas formas dos raios catódicos que podem ser vistas na tela da televisão (DECKER, 1988). *Information* (1973) não propicia a participação do espectador na manipulação dos sinais eletrônicos, como é o caso de *Magnet TV* (1965), mas evidencia igualmente o processo de formação da imagem eletrônica.



*Information* (1973) e *Magnet TV* (1965)

Assim, a possibilidade de visualizar os processos formativos da imagem na própria obra em vídeo sugere a sua diferenciação em relação ao cinema (HANHARDT, 2015, p.46). De acordo com Viola:

De um ponto de vista tecnológico, o vídeo desenvolveu-se a partir do som (o eletromagnetismo); por outro lado, a referência ao cinema parece

enganadora, pois o filme e seu antepassado, a fotografia, fazem parte de um outro ramo da árvore genealógica (a mecânica e a química). A câmera de vídeo, enquanto transdutor eletrônico de energia física em impulsos elétricos, está mais diretamente ligada ao microfone do que à câmera de cinema. (VIOLA, 2003, p.60)

Conforme demonstra essa consideração, a concepção do vídeo de Viola difere fundamentalmente de uma abordagem pautada pela representação, a qual marca o cinema e a fotografia. Por exemplo, em *Máquinas de imagens: uma questão de linha geral* (1998), Philippe Dubois aborda três problemáticas centrais da “estética da representação” em relação à fotografia, ao cinema, ao vídeo e à imagem de síntese: 1. Maquinismo e humanismo; 2. Semelhança e dessemelhança; e 3. Materialidade e imaterialidade. Nesse enfoque, a imagem em vídeo propicia o que o autor chama de “realismo da simultaneidade”, que “vem se acrescentar ao do movimento [do cinema] para formar uma imagem que nos parece cada vez mais próxima e decalcada no real”, a ponto de gerar falsas transmissões “ao vivo”. (DUBOIS, 1998, p.52)

Em resumo, o caminho que esse autor percorre é o seguinte: A câmera escura do pintor captava o “real” sem registrá-lo. A câmera fotográfica passou a fazer sua inscrição na superfície. O cinema adicionou o movimento, que passou a ser transmitido em “tempo real” pela televisão. Com a imagem de síntese, não há “real” a ser representado, isto é, não há mais relação da imagem com seu referente. Nesse sentido, é possível dizer que passamos do regime da representação para o regime da simulação, pois o computador é a máquina que simula, ou, para usar o termo empregado por Dubois, que concebe.

Em *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração* (1993), Edmond Couchot segue uma linha convergente. O autor discorre sobre as diferenças entre a lógica figurativa da representação e a lógica figurativa da simulação, através da análise de dois elementos principais: 1. A automatização dos processos de criação e reprodução da imagem; e 2. Os processos analíticos que permitem decompor a imagem, de modo a definir e dominar o seu elemento

constituente mínimo. Nos casos da câmera escura, da fotografia, do cinema e da televisão, os processos morfogenéticos da imagem, ou seja, o desenvolvimento das suas formas e estruturas características, são similares, “a partir de uma emanção luminosa” e com “idêntica aderência ao real” (COUCHOT, 1993, p.41). Por outro lado, na lógica figurativa da simulação, não há “aderência ao real”. Segundo o autor:

Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de qualquer objeto real preexistente corresponde ao *pixel*. O *pixel* é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se alguma coisa preexiste ao *pixel* e à imagem é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real. Ela constrói, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética. (COUCHOT, 1993, p.42)

Em relação ao elemento mínimo da imagem, Couchot explica que na formação da imagem por projeção é como se os pontos que formam objeto fossem transpostos, pela luz, aos pontos que formam a imagem. Contudo, apenas com a televisão foi possível analisar cada ponto da imagem e reconstitui-la como um “mosaico luminoso”. O autor esclarece: “Esse mosaico era composto de pontos elementares discretos, vermelhos, verdes e azuis (os luminósforos) que, por síntese aditiva, podiam reconstituir qualquer cor do espectro visível.” (COUCHOT, 1993, p.38) Mas os pontos luminosos não podiam ser controlados individualmente. O controle individual do menor elemento da imagem foi possível apenas com o computador, pois, neste caso, os modelos morfogenéticos da imagem de síntese são “abstratos e provém do domínio científico”, como a matemática, a física e a linguística. Assim: “Não se trata mais de figurar o que é visível: trata-se de figurar aquilo que é modelizável.” (COUCHOT, 1993, p.42)

Ao contrário do enfoque desses autores, Bill Viola não considera a questão da representação, isto é, “da aderência ao real”, da relação da imagem com seu referente, na concepção da imagem em vídeo. Sua ênfase reside nos modos pelos quais essa imagem originalmente se forma e é transmitida, que se equiparam à transmissão do som. Assim como esse

artista, Dubois também reconhece que a imagem eletrônica “é sempre um mero processo” e acrescenta:

[A imagem eletrônica] pode ser [...] o famoso “sinal” de vídeo, base tecnológica do dispositivo, necessária para a transmissão e a propagação da informação (por onda ou cabo), mas que não passa de um “simples” impulso elétrico [...], e nunca é visível como imagem. Ela pode ser ainda a gravação em uma banda magnética daquele sinal, o que não altera nada: não há nada para se ver na banda de uma fita de vídeo, nem sequer um fotograma, nada além de impulsos elétricos codificados. (DUBOIS, 1996, pp.63-64)

O que Dubois quer apontar com essas considerações é que a imagem em vídeo “não existe no espaço, mas apenas no tempo”. (DUBOIS, 1996, p.64) Essa afirmação é corroborada por Nam June Paik, para quem “o vídeo não é mais nada do que o tempo, somente o tempo”. (PAIK apud DUBOIS, 1996, p.64)

Fica claro, portanto, que a imagem em vídeo se caracteriza pelo seu processo formativo, o qual, por sua vez, se assemelha à propagação do som. Ambos ocorrem no tempo e têm um caráter essencialmente móvel e dinâmico. Contudo, na obra de Bill Viola, essa forma de conceber a imagem não diz respeito apenas ao vídeo tal como era concebido em meados dos anos 1980. É possível observar que essa concepção se mantém ao longo da trajetória do artista, que atualmente opera câmeras digitais. Isso pode ser observado na obra comentada no início deste texto – *Five Angels for the Millenium* – na qual a emersão e a submersão aludem à impermanência da imagem em vídeo. Neste caso, a operação poética da desaceleração também ecoa a forma que o artista lida com a imagem, como um instrumento musical que pode modular o tempo através da velocidade. Assim, a concepção de imagem de Bill Viola difere fundamentalmente de uma abordagem pautada pela representação – tal como foi abordado na rememoração das considerações de Philippe Dubois e Edmond Couchot – e abre caminho para compreendermos a imagem, sobretudo em movimento, como um campo gerador de multiplicidade temporal, ligado à propagação do som.

### **Multiplicidade temporal: imagem-movimento e imagem-tempo**

Um autor que pode contribuir com esta breve investigação sobre a imagem em movimento como um campo de criação de temporalidades múltiplas é Gilles Deleuze. Deleuze parte da ideia de que o tempo é o todo, e o todo, por sua vez, não se trata de um conjunto fechado, mas de passagem entre conjuntos, relação aberta que implica constante mudança. Nesse sentido, o tempo em Deleuze se coloca como uma trama do virtual, enquanto possibilidade infinita de combinações.

Nessa noção de tempo, dois movimentos de imanência coexistem: a complicação e a explicação. Conforme esclarece Peter Pál Pelbart, o tempo originário ou o todo é o “estado mais complicado do tempo, que não está ainda desdobrado e desenvolvido em suas séries e dimensões, e que remete sempre a um nascimento de mundo.” (PELBART, 1998, p.10) Cada criação será uma explicação do todo, ou seja, constituirá uma ou algumas séries possíveis; além de ser, concomitantemente, um movimento de retorno à origem do tempo. Seguindo essa ideia, cada artista criará a sua série a partir do todo. Portanto, o todo pode ser entendido como uma imagem de tempo que abriga outras imagens possíveis.

Uma obra de Bill Viola que pode se compreendida à luz da concepção deleuziana de tempo é *The Reflecting Pool*<sup>6</sup> (1977-80). Trata-se de um vídeo em *single-channel*, que justapõe diferentes tempos em uma sequência, produzindo a sensação de multiplicidade temporal, ou seja, de impressão de convivência de tempos diversos em um mesmo cenário. Assim como nos primeiros vídeos em *single-channel* de Viola, que foram produzidos ao longo dos anos 1970, o artista se coloca em cena. Ele se posiciona no centro da tela, em frente a uma piscina, e salta. A imagem do seu corpo permanece congelada no ar, enquanto o restante da paisagem continua a se movimentar normalmente. A partir daí, várias ações se desenrolam. Na água, vemos um movimento que corresponderia à queda do corpo, mas ele se mantém suspenso. Seu reflexo aparece em pé, em frente à

<sup>6</sup> Cf. *The Reflecting Pool*. Bill Viola. 1977-80. Disponível em: <<https://youtu.be/GHdX7sApIMc>>. Acesso em 08 jul. 2017.

piscina; entra e sai de cena, sozinho e acompanhado. Seu corpo esvaece lentamente. Vemos novamente um movimento na água, que corresponderia à queda do corpo, mas não há corpo em cena e o movimento é reverso à ação que o teria gerado. O reflexo do corpo congelado aparece e, sob variações de luz, desvanece. Finalmente, o corpo sai da água e segue seu caminho até desaparecer da tela ao fundo, em meio à vegetação.

Ainda que *The Reflecting Pool* tenha o pulo na água como a ação principal, os prolongamentos dessa ação não seguem uma ordem lógica de causa e efeito, à qual corresponderia a queda de Viola na água após o salto. Diversas situações possíveis nesse cenário são apresentadas, referindo-se a múltiplas sequências temporais. Esta multiplicidade é semelhante à que se refere à concepção de tempo em Deleuze, que abrange o campo do virtual. Mas essa obra de Viola remete especialmente a outra noção deleuziana que é a imagem-tempo.

A imagem-tempo constitui com a imagem-movimento os dois regimes que Deleuze caracteriza na relação entre tempo e imagem. O princípio da imagem-movimento reside na correspondência perceptiva do filme e das coisas no mundo em que vivemos. Em *The Reflecting Pool*, a imagem-movimento corresponderia à queda de Viola na água após o salto, pois essa queda seria o prolongamento lógico (efeito) do salto (causa). Por outro lado, as imagens que efetivamente sucedem a ação de Viola nessa obra não obedecem à reação esperada. Ao contrário, elas apresentam diversos tempos possíveis e, por isso, relacionam-se com a imagem-tempo. Conforme esclarece Pelbart, na imagem-tempo “uma certa lógica de encadeamento entre a ação e a reação desmorona”, isto é, não há mais a impressão de continuidade sensório-motora da imagem-movimento. (PELBART, 1998, p.08) O princípio da imagem-tempo é a liberação dos sentidos do seu atrelamento ao movimento.

É possível compreender, portanto, a imagem-movimento e a imagem-tempo como categorias que se referem à imbricação entre tempo e imagem, a qual, por sua vez, contém a possibilidade de múltiplas imagens de tempo. De forma similar, as obras de Bill Viola constituem-se como

séries possíveis, isto é, explicações do todo, ao mesmo tempo em que realizam um movimento de retorno à origem do tempo, quando aludem à multiplicidade temporal. Nesse sentido, elas podem ser aproximadas dos conceitos deleuzianos de tempo como todo e imagem-tempo. Concomitantemente, elas indicam um paralelo entre esses conceitos e uma concepção de imagem que se baseia na propagação do som, ou seja, uma imagem que é concebida como um campo essencialmente dinâmico, que abrange múltiplas imagens de tempo possíveis.

### **Imagem-som em Bill Viola**

Diante do que foi abordado até aqui, verificamos uma proximidade entre a ideia de multiplicidade temporal, que se refere ao tempo como todo, e a imagem em vídeo, cujos sinais são originalmente propagados como o som. A imagem em vídeo, tal como era concebida em meados dos anos 1980, se aproxima da concepção de multiplicidade temporal contida no tempo como todo por seu caráter estrutural, isto é, pela maneira como se forma e é transmitida, através do um fluxo ininterrupto de sinais.

Como foi tratado anteriormente, tal fluxo ininterrupto de sinais da imagem em vídeo se relaciona à acústica, ou seja, à propagação do som. Além disso, assim como o som, a imagem em movimento se dá no tempo, podendo ser manipulada como um instrumento musical. Ela pode ser alterada através da aceleração ou desaceleração, do corte ou da sua ausência. Tais operações são responsáveis pela criação de diversas séries temporais, as quais podem dialogar com a imagem-movimento ou com a imagem-tempo, nos termos de Deleuze.

No caso específico das obras de Bill Viola, é possível observar uma proximidade maior com a imagem-tempo, pois elas tratam do rompimento dos prolongamentos sensório-motores, característicos da imagem-movimento, através de operações poéticas como a montagem e a desaceleração. Em *The Reflecting Pool*, tempos diversos são justapostos através da montagem. Neste caso, a imagem possui uma série convergente com o som. A quebra da linearidade é dada pela montagem, que afirma a

multiplicidade da imagem. Por sua vez, em *Five Angels for the Millenium*, o artista utiliza o plano-sequência e a desaceleração em cinco vídeos em *loop* fora de sincronia. Conforme esclarece Natasha Adamou: “Cada projeção é acompanhada por uma faixa de áudio individual com ruídos aquáticos que gradualmente alcançam um crescendo que culmina em “uma explosão repentina de luz e som” conforme a figura emerge da água”. (ADAMOU, 2014, tradução nossa) A sincronia entre imagem e som em cada vídeo é combinada à repetição das séries fora de ordem, que reforça a ideia de eco, o qual se refere, em última instância, ao infinito.

A partir dessas considerações, este texto busca sugerir que as operações poéticas de Bill Viola indicam uma forma de conceber a imagem que se relaciona intrinsecamente com o som, pois elas manipulam a imagem de modo a criar sensações de expansão ou compressão temporal, tal como ocorre na música. Assim, a relação entre imagem e som não se refere apenas à combinação das séries sonoras e imagéticas, tal como comentado anteriormente acerca das obras *The Reflecting Pool* e *Five Angels for the Millenium*. É possível considerar a ideia da imagem em vídeo como “um campo vivo e dinâmico” de forma ampliada, referindo-se à imagem em movimento. Nesse sentido expandido, ela passa a abranger a criação de tempos diversos, como no conceito de tempo como todo. Desta forma, a “imagem-som”, tal como pretendemos conceber, extrapola as questões relativas à representação, constituindo um campo de temporalidades múltiplas. Tais temporalidades se referem aos movimentos de explicação e complicação, conforme abordados anteriormente, que visam, de forma simultânea, criar séries temporais e remeter ao tempo como todo. A ênfase da imagem-som não reside, portanto, nos aspectos representativos da imagem, mas nos processos operativos que articulam a criação de diferentes tempos na imagem.

## Referências

ADAMOU, Natasha. “Bill Viola, Five Angels for the Millennium, 2001”. Junho de 2014. In: *Tate. Art and Artists*. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-five-angels-for-the-millennium-t11805>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

COUCHOT, Edmond. “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração” (1993). In: PARENTE, André. (Org.) *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, pp.37-48.

DECKER, Edith. *Paik Video*. Cologne, 1988. In: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/magnet-tv/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1. A imagem-movimento*. (1983) São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cinema 2. A imagem-tempo*. (1985) São Paulo: Brasiliense, 2013.

DUBOIS, Philippe. “Máquinas de imagens: uma questão de linha geral” (1998). In: *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, pp.31-67.

HANHARDT, John. PEROV, Kira. (Ed.) *Bill Viola*. New York: Thames and Hudson, 2015.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado: Imagens de tempo em Deleuze*. (1998) São Paulo: Perspectiva, 2015.

VIOLA, Bill. “O som de uma linha de varredura”. (1986) In: *Cadernos de subjetividade. O reencantamento do concreto*. Volume 06. São Paulo: Hucitec, 2003, pp.46-62.

## Fonte das imagens

*Information* (1973): <http://www.cellophaneland.com/wp-content/uploads/2015/11/Bill-Viola-Information-1973.jpg>  
*Magnet TV* (1965): <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/2448/full.jpg>



---

## *A poética nos music videos de Derek Jarman*

Donny Correia<sup>1</sup>  
Edson Leite<sup>2</sup>

---

### **Resumo**

Derek Jarman (1942-1994) foi um dos poucos artistas de sua geração que transitou com liberdade entre os vários suportes possíveis no âmbito da criação. Uma das vertentes na qual Jarman atuou, durante os anos 1980, foi a produção de videoclipes para diversas bandas, algumas delas estabelecidas no mercado pelo advento da MTV. Este artigo pretende analisar um videoclipe da banda experimental Throbbing Gristle, em que Jarman renega o modelo MTV de se realizar um filme promocional e, ao fazer isto, aproxima-se da estética de pintores como Matisse e Jackson Pollock, principalmente.

**Palavras-chave:** Derek Jarman, Throbbing Gristle, MTV, Expressionismo, Jackson Pollock, videoclipe.

---

### **Abstract**

Derek Jarman (1942-1994) was one of the few artists of his generation who traveled freely among the various possible supports within the scope of creation. One of the strands in which Jarman worked during the 1980s was the production of music videos for various bands, some of them established in the market by the advent of MTV. This article intends to analyze a music video by the experimental band Throbbing Gristle in which Jarman denies the MTV model of making a promotional film and, in so doing, approaches the aesthetics of painters such as Matisse and Jackson Pollock, mainly.

**Keywords:** Derek Jarman, Throbbing Gristle, MTV, Expressionism, Jackson Pollock, music video.

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> Professor Titular do Museu de Arte Contemporânea e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

## Introdução

O artista visual e cineasta Derek Jarman (1942-1994) foi um dos poucos de sua geração que transitou com tão pronunciada beleza e tão forte controle criativo entre os vários suportes que a pós-contemporaneidade oferece no âmbito da criação. Tendo iniciado sua carreira ainda quando estudante de Artes no Slade School, em Londres, Jarman se engajou no grupo da contracultura dos anos 1960 para se impor contra a tradição e os preconceitos. Além disso, rompeu com o modo de vida familiar, que esperava dele um militar, como seu pai foi, e passou a empregar o eruditismo apreendido em casa para reler toda a alta cultura da modernidade.

O jovem Jarman entrou para o cinema ainda como *designer* e, em 1976, dirigiu seu primeiro longa-metragem, *Sebastiane*, uma cinebiografia homoerótica do santo católico. A partir disso, embrenhou-se por outros ramos da cinematografia. Realizou pequenos diários visuais com sua câmera Super-8, filmou obras mais narrativas, mas não menos ousadas, como *Caravaggio* (1986) e, ainda que a contragosto, aventurou-se pelo campo dos videoclipes a partir dos anos 1980.

Neste artigo, abordaremos alguns aspectos estéticos e históricos ligados à poética de Derek Jarman relativa à realização de videoclipes e, por meio de uma abordagem mais detida, analisaremos *TG: Psychic rally in heaven* (1981), da banda Throbbing Gristle, dirigido por Jarman, para compreendermos como o vídeo se distancia dos ditames da geração MTV e como dialoga com a estética do Expressionismo Abstrato, sobretudo se comparado ao trabalho de Jackson Pollock. Veremos, ainda, como técnicas inerentes ao cinema podem ser analisadas junto a técnicas próprias da pintura para explicitarem efeitos de sentido, neste caso, na obra do cineasta.

## A geração MTV

Filmes promocionais de bandas executando seus grandes sucessos não eram exatamente novidade quando, em 1981, a MTV americana entrou no ar. Desde os *soundies* dos anos 1940, e até mesmo nos antigos números

musicais nos cinemas cantantes, a música associada à imagem de quem a executa sempre teve enorme poder de sedução visual, como se fosse indissociável a assimilação do som sem a imagem atrelada, ou vice-versa. No entanto, com o surgimento da Music Television, os paradigmas dos *music videos* (videoclipes) mudaram drasticamente.

A primeira grande virada na indústria da música com relação ao videoclipe acontece em 1982 com *Thriller*, de Michael Jackson, um curta-metragem de 14 minutos, com orçamento de oitocentos mil dólares, dirigido por John Landis, que já havia dirigido alguns êxitos cinematográficos. Vemos neste trabalho a função primordial da música como produto mercadológico ao ser absorvido pelo curta-metragem narrativo. Em seguida, em 1986, Peter Gabriel estreia, na mesma MTV, seu *Sledgehammer*, música pop dançante embalada por um videoclipe repleto de efeitos visuais de animação que empregam uma comicidade surreal, esbanjando recursos de finalização e trucagens ainda não conhecidos naquele meio, mas restritos ao cinema comercial.

A era da pós-modernidade é também a era da MTV, corporação com papel capital na promoção da música numa época pré-internet.

[...] we can notice how the music video is one of the original artefacts of its time and can be observed only under postmodernist conditions. Postmodernism brings the hybridization of modes and crossover of artistic forms so characteristic for this time. Though music video began as a promotional and advertising medium for record companies, it has developed and transformed into an artefact, which is art and advertisement, and at the same time, avant-garde and kitsch<sup>3</sup> (DODIG, 2014, p. 17).

Essa nova realidade, que toma para si todos os elementos da arte contemporânea e cria um novo meio estético não pode nos enganar, no

<sup>3</sup> Notamos como o videoclipe é um dos artefatos originais de seu tempo e pode ser observado somente em condições pós-modernistas. O pós-modernismo traz a hibridação de modos e entrecruzamentos de formas artísticas tão características para esse tempo. Embora o vídeo musical tenha começado como um meio promocional e publicitário para gravadoras, desenvolveu e se transformou em um artefato, que é arte e propaganda, e ao mesmo tempo, vanguarda e kitsch (Tradução nossa).

entanto. Qualquer tentativa de teorizar o videoclipe como forma isolada de produção se provará frustrada, pois que o suporte se atrela, necessariamente, à teoria da comunicação de massa, às teorias do cinema e da TV e, obviamente, aos conceitos da indústria cultural fonográfica destruída pela ação do tempo e pelo empobrecimento intelectual da sociedade regida pela batuta do consumismo simplório. É neste ambiente que encontramos Derek Jarman, vindo de obras como *Sebastiane* (1976), *Jubilee* (1979) e *The tempest* (1980).

A experiência de Jarman com formas alternativas de produção não era nova. Desde o início dos anos 1970 já realizava pequenos curtas em Super-8, encenados ou fortuitamente tomados ao acaso. Pequenos filmes sobre sua vida entre figuras marginais e, em certo ponto, clandestinos. Jarman foi militante das causas *gays*, mas naqueles dias não pode se manifestar com liberdade já que a homossexualidade era criminalizada no Reino Unido. Viveu entre outros artistas *gays*, travestis, atores e atrizes de rua e tinha ao seu redor uma espécie de “Londres Lado B” à qual tentava dar voz. Jarman era um “Pasolini inglês”, que perambulava pelos diversos círculos renegados da sociedade *Thatcherista*, numa época de crises sociais, econômicas e políticas.

São vários os filmes de longa-metragem compostos a partir da reapropriação de seus diários e *sketches* em Super 8 mas, em especial, citamos *In the shadow of the sun* (1980), composto a partir de seus filmes de viagem e de performances encenadas, uma obra de forte cunho místico, cuja trilha sonora fora composta pela banda de rock industrial inglesa Throbbing Gristle.

Transitando entre as figuras do cenário eletrônico e pós-punk em fins dos anos 1970, e já reconhecido por sua produção, Jarman recebeu a incumbência de realizar alguns videoclipes para artistas em voga, e outros mais alternativos. Destacamos aqueles realizados para a banda The Smiths e para o duo eletrônico Pet Shop Boys, por exemplo.

A realização de videoclipes não era exatamente o ponto mais desejado para Jarman, ainda considerado hermético e experimental demais

para o cinema comercial. O cineasta parecia ter outras razões para aceitar esse tipo de encomenda. Segundo Frey:

[...] it was less a personal interest in also working in the area of music than primarily financial reasons that led him to do so. The strict demands of the music industry regarding image, running time, sequences of cuts and the number of cuts felt just as limiting to him as the extensive technical complexities bound up with a production of this kind<sup>4</sup> (FREY, 2016, p. 151).

Mesmo assim, é curioso como Jarman conseguiu impor um estilo próprio e inovador em obras que seguiam regras tão restritas, impostas pela indústria fonográfica, potencializadas pela demanda da MTV. No exemplo selecionado para este trabalho, notaremos que o cineasta não optou nem pela narrativa linear do clipe de Michael Jackson e nem pelas extravagâncias de Peter Gabriel. Valendo-se de certos procedimentos análogos ao filme estrutural de vanguarda e da forte influência do Expressionismo Abstrato de Jackson Pollock, Jarman empregou sua experimentação para criar uma arte pautada pela interação verdadeira entre a poesia musical e sua poética pessoal.

### Filme estrutural e diálogos com a pintura

Sobre o filme estruturalista, explica Peter Gidal:

Structural/Materialistic film attempts to be non-illusionist. The process of the film's making deals with devices that result in demystification or attempted demystification of the film process. But by “deals with” I do not mean “represents”. [...] An avant-garde film defined by its development towards increased materialism function does not *represent*, or *document*, anything. The film produces certain relations between segments, between what the camera is aimed at and the way that “image” is presented<sup>5</sup> (GIDAL, 1978, p. 1)

<sup>4</sup> [...] era menos interesse pessoal em trabalhar na área da música do que principalmente razões financeiras que o levaram a fazê-lo. As exigências rigorosas da indústria da música em relação à imagem, tempo de execução, sequências e número de cortes pareciam-lhe limitadores tanto quanto as complexidades técnicas ligadas a uma produção daquele tipo (Tradução nossa).

<sup>5</sup> O filme estrutural / materialista tenta não ser uma ilusão. O processo de fatura lida com dispositivos que resultam em desmistificação ou tentativa de desmistificação do processo cinematográfico. Mas por “lida com” não quero dizer “representa”. [...] Um filme de

Com este conceito em mente, guardada a devida cautela quando falamos em “filme estrutural”, Jarman concebeu um videoclipe a partir da manipulação física e química do material, trazendo à superfície camadas várias de sentidos múltiplos imersos na película. Constantemente, ele projetou seus filmes em tela, refilmando-os com uma câmera e obteve, dessa maneira, diferentes tonalidades, planos e granulações que foram, posteriormente, sobrepostas na montagem, para criar determinado efeito de sentido visual estético.

Como aponta GIDAL (1978, p. 2) “Each film is a record (not a representation, not a reproduction) of its own making. Production of relations (shot to shot, shot to image, grain to image, image dissolution to grain, etc)<sup>6</sup>”. Era nisso que Jarman acreditava quando levava seus experimentos com a câmera ao limite, para obter um resultado mais ou menos abstrato que estabelecesse, antes e acima de tudo, um diálogo do meio voltado menos ao sentido do que à forma.

Em 1964, no início de seus estudos na Slade School, Jarman teve a oportunidade de viajar para Nova York. Havia, então, grande curiosidade de sua parte pelas novidades artísticas da época, que vinham da América, sobretudo o Expressionismo Abstrato, a *Pop Art* e a literatura *Beat*. A poética de Robert Rauschenberg (1925-2008) influenciou suas obras plásticas até o fim da vida. Jackson Pollock (1912-1956) parecia ser uma saída para toda a repressão vivida numa Inglaterra, cuja cultura tolhia até mesmo a vida pessoal de seus artistas. Pensamos que a filosofia por trás desse expressionismo era justamente o elemento libertador de uma poética transitiva entre a obra e a vida, ou como ressalta Frey:

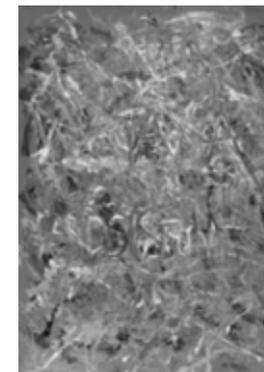
[...] the manifestation of art and life in the act of painting, because the artwork realises the absolute liberation from all norms of aesthetic thought as a dramatic document of the self,

vanguarda, definido pelo desenvolvimento de uma maior função do materialismo não *representa* nem *documenta* nada. O filme produz certas relações entre segmentos, entre o que a câmera vê e a forma como a “imagem” é apresentada (Tradução nossa).

<sup>6</sup> Cada filme é um registro (não uma representação, nem uma reprodução) de sua própria criação. Produção de relações (de cena a cena, de cena a imagem, da granulação à imagem, da dissolução da imagem à granulação etc) (Tradução nossa).

as a spontaneous outpouring of the inner movement revealing itself. Here the direct link between art and life and the liberation from internalised norms and patterns is to be realised in the spontaneous act of painting<sup>7</sup> (FREY, 2016, p. 57).

Com efeito, verificamos em algumas pinturas de Jarman a direta influência do jorro desenfreado no Expressionismo Abstrato, tal como pode ser observado na figura a seguir:



**Fig. 1:** *ATAXIA: AIDS is fun* (1993), de Derek Jarman **Fonte:** Tate Modern (Londres)

Com Pollock, Jarman também compartilhava o gosto pelos impressionistas. Will Gompertz (2012, p. 284) assinala que “a presença de Matisse pode ser sentida na vívida paleta de cores fauvistas empregada por Pollock”. Neste sentido, e para marcar a base criativa do cineasta inglês, explicitando sua tendência a mesclar o quanto possível às diversas influências dos meios de produção e das vertentes artísticas, encontramos essa interessante pintura (fig. 2) de sua autoria que, se não traz cores tão vivas, ao menos compartilha do estilo do pintor americano e de sua influência *fauve*. A intenção de Jarman não era a de prender-se a uma

<sup>7</sup>A manifestação da arte e da vida no ato da pintura, porque a obra realiza a libertação absoluta de todas as normas do pensamento estético como um documento dramático do eu, como uma manifestação espontânea do movimento interior que se revela. Aqui, a ligação direta entre arte e vida e a libertação de normas e padrões internalizados deve ser realizada no ato espontâneo da pintura (Tradução nossa).

determinada escola quanto às formas e às cores. A relação se dá num outro nível:

[...] the conceptual category “Abstract Expressionism” is not meant to delineate a specific stylistic tendency or technique that can consistently be identified in the different works. Instead it is to be understood in terms of a common denominator under which the different works can be subsumed. The concept is an attempt to summarise the shared intentions of a group of artists<sup>8</sup> (FREY, 2016, p. 57).



Fonte: PEAKE, Tony (2011, p. 315)

Portanto, ainda que o quadro de Jarman se distancie sutilmente de Matisse – como podemos observar na figura 2 – e, ao mesmo tempo, aproxime-se dos primeiros trabalhos de Pollock – como podemos observar na figura 1 –, o que está em jogo é a forma de expressão libertária, mais

<sup>8</sup> A conceituação de "Expressionismo abstrato" não pretende delinear uma tendência estilística específica ou técnica que possa ser sistematicamente identificada nas diferentes obras, mas sim ser entendida em termos de um denominador comum sob o qual as diferentes obras podem ser subsumidas. O conceito é uma tentativa de resumir as intenções compartilhadas de um grupo de artistas (Tradução nossa).

valiosa e mais intensa do que estar restrito e catalogado num ou noutro “ismo”.

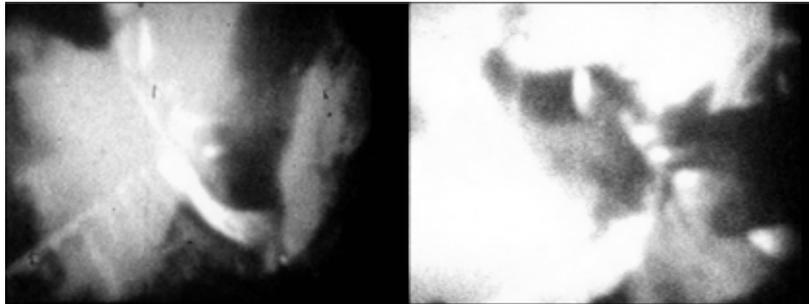
Mas a relação entre ambas as poéticas vai além:

[...] Pollock fizera mais do que amalgamar a arte do passado, ele estava também fazendo uma declaração sobre o futuro. A seu ver, a pintura de cavalete estava morta e o caminho que se abria para os artistas era a pintura feita diretamente nas paredes, como Diego Rivera (GOMPERTZ, 2012, p. 287).

Jarman enxergou a transcendência da imagem em movimento para além do diálogo com a literatura ou com a fotografia, meramente. No curta-metragem *T.G.: Psychic Rally in Heaven*, o artista propôs uma nova maneira de se utilizar o Super-8 com vistas a uma criação tão renovadora quanto a pintura performática de Pollock. Este processo se dava em algumas etapas. Em primeiro lugar, retomando os processos técnicos já citados, Jarman filmou a banda ao vivo com sua câmera ajustada para captar imagens a uma velocidade bem superior aos costumeiros 24 quadros por segundo, o que conferiu à projeção uma sequência bastante ralentada<sup>9</sup>. Em seguida, de volta ao ateliê, projetou estas imagens num pano rústico, pendurado numa parede, filmando-as novamente, desta vez aplicando filtros e priorizando a precariedade da tela improvisada. Finalmente, voltou a aplicar filtros à revelação e, novamente, manipulou a velocidade de projeção do novo material bruto. O resultado foi uma performance de luzes que explodiram na tela, remetendo-nos a um Pollock em plena ação. Golpes infligidos a base de luz, que bombardearam o celuloide após as diversas manipulações. As “pinceladas” ocultaram a palpabilidade dos rostos dos integrantes da banda. Desapareceu o registro nítido dos membros do Throbbing Gristle em cena, não há qualquer sinal das linhas e contrastes que nos permitam reconhecer forma e fundo. O registro doméstico a que serve o uso do Super-8 sucumbiu a uma nova materialidade, uma nova expressão por trás do experimentalismo sonoro e visual. Ao mesmo tempo, o ritmo marcado pelas

<sup>9</sup> Na captação de imagens cinematográficas em película, quanto maior o número de quadros por segundo, menor a velocidade de projeção. Por exemplo, um *slow motion* convencional, comumente usado em cenas de ação, é filmado a uma média de 300 quadros por segundo.

batidas eletrônicas e a voz metalizada do vocalista da banda, tomaram uma forma material para além do auditivo, como se houvesse uma fusão orgânica do áudio e do filme.



**Fig. 3:** Dois fotogramas de *T.G.: Psychic Rally in Heaven* (1981), de Derek Jarman **Fonte:** Magnus Opus DVD, 2017

O processo fez o Super-8 perder seu caráter doméstico, amador, ou o potencializou, já que revelou ao espectador pormenores ocultos em camadas visuais inexploradas. Não foi mais um mero registro de um concerto *underground*. As imagens surgiram com uma carnadura, uma materialidade metafísica e, mais do que isso, como observa Mello (In FONSECA, 2016, p. 99), “O Super-8, desprovido desta aura de ‘verdade’, parecia abrir um outro espaço mais voltado para a emergência de uma subjetividade, algo que cultiva uma relação tensa com o teor de verdade almejado pelo cinema”. Portanto, o uso criativo da película amadora denota uma liberdade estética e poética que rompe com o modo MTV de produção desde sua base.

### Considerações finais

A tensão entre o *mainstream* da indústria fonográfica, com normas próprias e enrijecidas cada vez mais por um “padrão MTV” e o experimentalismo da cena musical londrina na era pós-*punk*, figuram no videoclipe dirigido por Derek Jarman problematizando questões estéticas da indústria cultural.

Neste texto, procuramos evidenciar o trânsito de Derek Jarman por um campo tido como estrito meio de exposição midiática que foi utilizado para exercitar seu costumeiro hibridismo de meios e processos da arte. Foi assim que Jarman organizou sua poética ao longo de trinta anos de carreira, sempre perpassando as tênues linhas do comercial e do experimental-artístico.

Anos depois, ao trabalhar com bandas de projeção comercial, Jarman passou a utilizar seu próprio material de arquivo, reorganizando-o para fazer dos videoclipes veiculados na TV não somente uma experiência agradável aos espectadores ou algo que agradasse executivos da indústria. Embora de maneira mais sutil, esses videoclipes continuaram a ser documentos de uma época em que a contracultura era um respiro às revoltas cotidianas de um grupo de jovens que se pretendia revolucionário. Eram amalgamas de imagens nostálgicas, retratos de uma era engolida pelo sistema dominante.

Ao olharmos para *The queen is dead* (1985), curta-metragem composto de três videoclipes para a banda The Smiths, percebemos um produto adequado ao estilo MTV de produção, com cortes rápidos, imagens urbanas, *closes* quase abstratos de lugares e pessoas, intermitência entre cenas coloridas e fotografia p&b, e a voz de Morrissey, a grande atração, do ponto de vista comercial. Mesmo assim, tanto quanto as canções da banda, a montagem de Jarman secretamente guarda uma melancolia, fruto da frustração que os anos 1980 trouxeram com o arrocho econômico, a austeridade e, sobretudo, com a AIDS, que Jarman contraiu em 1985, aos 43 anos de idade.

Quanto a *TG: Psychic rally in heaven*, foi, quem sabe, um último respiro de sua geração, pouco antes da normatização dos videoclipes e imediatamente antes de os sonhos de uma linhagem inteira de artistas e músicos ruírem na abstração *avant-garde* de uma câmera Super-8.

## Referências

DODIG, Ruzica. **Music video in education and promotion**. Brescia: Accademia di belle arti di Brescia, 2014.

FREY, Martin. **Derek Jarman – moving pictures of a painter: home movies, Super 8 films and other small gestures**. La Vergne: Ingram Content Group Inc., 2016.

GIDAL, Peter. **Structural film anthology**. Londres: BFI, 1978.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?: 150 anos de Arte Moderna do Impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

JARMAN, Derek. **At your own risk: a saint's testament**. Nova York: The Overlook Prees, 1993.

\_\_\_\_\_. TG: **Psychic rally in heaven**. São Paulo: Magnus Opus, 2007. Filme.

MELLO, Cecília. Os ensaios em Super-8 de Derek Jarman. In FONSECA, Rafael (org.). **Derek Jarman: Cinema é liberdade. São Paulo**. Caixa Cultural, 2016.

PEAKE, Tony. **Derek Jarman: a biography. Minneapolis**. University of Minnesota Press, 2011.

## *Clipes musicais: a metalinguagem entre som, imagem e texto*

Fernanda Pereira Cunha<sup>1</sup>

---

### Resumo

Este artigo apresenta parte dos resultados de pesquisa do projeto denominado *e-Arte/Educação Musical Crítica no Ciberespaço*, que se insere nos estudos do grupo de pesquisa e-Arte/Educação Crítica. Propomos uma reflexão analítica sobre a qualidade estética que se insere pela metalinguagem entre som, imagem e texto dos clipes musicais mais acessados que circulam na internet, a partir de um processo de ensino-aprendizado com alunos acadêmicos do curso de Licenciatura em Educação Musical da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade de Goiás (UFG).

**Palavras-chave:** e-Arte/Educação, Cultura Digital, Clipes musicais, metalinguagem.

---

### Abstract

This article presents part of the research results of the project called e-Art/ Education Critical Musical in Cyberspace, which is inserted in the studies of the research group e-Art/ Education Critical. We propose an analytical reflection on the aesthetic quality that is inserted by the metalanguage between sound, image and text of the most accessed musical clips that circulate in the internet, from a teaching-learning process with students of the Undergraduated Course in Music Education of the School of Music and Performing Arts (EMAC) of the University of Goiás (UFG).

**Key words:** e-Art/Education, Digital Culture, Music clips, metalanguage.

---

<sup>1</sup> A Profª. Dra. Fernanda Pereira da Cunha é professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG). É docente do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu (mestrado) em Música (EMAC/UFG).

Submerso na sociedade em rede, este artigo pretende refletir sobre a necessidade da arte/educação musical digital acerca de discussões analíticas em prol de uma educação estética musical metalinguística *online* crítica com estudos sobre propostas educacionais concernentes à cultura digital.

Nossa pesquisa evoca a análise consciente e crítica para o exercício de práticas educativas que levem em consideração estudos acerca da qualidade estética de produtos musicais presentes na sociedade em rede, os quais apresentam a interconexão entre som, imagem e texto, possibilitando assim a ampliação de uma estética sensível concernente a aspectos cibernarrativos, oriundos da metalinguagem, a qual estabelece um novo estado da mente humana.

#### **Metalinguagem: o novo estado da mente humana**

Compreende-se por meios de comunicação interligados a “multimídia como ambiente simbólico”, pois, a partir da segunda metade da década de 90, “um novo sistema de comunicação eletrônica começou a ser formado a partir da fusão da mídia de massa personalizada globalizada com a comunicação mediada por computadores” (CASTELLS, 1999, p. 387). Este novo sistema “é caracterizado pela integração de diferentes veículos de comunicação e seu potencial interativo” (CASTELLS, 1999, p. 387). Deste modo, multimídia, como o novo sistema foi chamado, amplia o espectro da comunicação, estabelecendo, portanto, um novo estado da mente humana, colocando-se no âmbito da tecnologia conceitual.

Assim, a multimídia (múltiplas mídias) ou intermídia (interconexão entre mídias), pela natureza do ambiente simbólico em que se insere na vida humana, “estende o âmbito da comunicação eletrônica para todo o domínio da vida: de casa a trabalho, de escolas a hospitais, de entretenimento a viagens” (CASTELLS, 1999, p. 392). Este fato, que é marcado pelo processo histórico e cultural da humanidade, é comparado por Castells ao advento do alfabeto na Grécia, em 700 a.C., o qual marcou um novo estado da mente humana.

Neste contexto, segundo os principais estudiosos clássicos, o alfabeto “constituiu a base para o desenvolvimento da filosofia ocidental e da ciência como a conhecemos hoje” (CASTELLS, 1999, p. 352), inserindo-se como uma tecnologia conceitual que tornou possível “o preenchimento da lacuna entre o discurso oral e o escrito, com isso separando o que é falado de quem fala e possibilitando o discurso conceitual” (CASTELLS, 1999, p. 353). Isto continuou até a sociedade alcançar, num longo processo evolutivo, um novo estado da mente, denominado “mente alfabética”, originando uma nova qualidade da comunicação, como salienta Castells:

Esse momento histórico foi preparado ao longo de aproximadamente três mil anos de evolução da tradição oral e da comunicação não-alfabética até a sociedade grega alcançar o que Havelock chama de um novo estado da mente, “a mente alfabética”, que originou a transformação qualitativa da comunicação humana. (CASTELLS, 1999, p. 353)

E esclarece:

A educação só se definiu muitos séculos mais tarde, após a invenção e difusão da imprensa e fabricação de papel. No entanto, foi o alfabeto que no ocidente proporcionou a infra-estrutura mental para a comunicação cumulativa, baseada em conhecimento. (CASTELLS, 1999, p. 353)

O alfabeto não integra, entretanto, o discurso escrito do sistema audiovisual composto por imagens e sons, essenciais para a plena expressão e percepção humana. Assim, ao estabelecer “a hierarquia social entre a cultura alfabetizada e a expressão audiovisual”, originou a relegação das imagens e sons pelo discurso escrito, cuja expressão audiovisual se restringiu às artes. Como adverte Castells:

A nova ordem alfabética, embora permitisse discurso racional, separava a comunicação escrita do sistema audiovisual de símbolos e percepções, tão importantes para a expressão plena da mente humana. Ao se estabelecer – implícita e explicitamente – uma hierarquia social entre a cultura alfabetizada e a expressão audiovisual, o preço pago pela adoção da prática humana do discurso escrito foi relegar o mundo dos sons e imagens aos bastidores das artes, que lidam com o domínio privado das emoções e com o mundo público da liturgia. (CASTELLS, 1999, p. 353)

A imagem e som são tidos como um sistema audiovisual de símbolos e percepções, sendo compreendidos, entretanto, como forma de expressão, mas não como cultura.

Com o advento do rádio e da TV no século XX, contudo, a cultura audiovisual “teve sua revanche histórica”, “superando a influência da comunicação escrita nos corações e almas da maioria das pessoas” (CASTELLS, 1999, p. 353) – mas estando ainda imagem e som em dicotomia com a cultura alfabética.

Alguns especialistas, no afã de prever “a emergência de um novo veículo” que pudesse integrar os diferentes domínios da mente, como uma espécie de “telefone que escreve” através da comunicação mediada por computador (CMC), apontam o correio eletrônico como possibilidade de misturar o discurso textual com o discurso oral, como descreve Castells:

Para alguns especialistas, a CMC, especialmente o correio eletrônico representa a vingança do meio escrito, o retorno à mente tipográfica e a recuperação do discurso racional construído. Para outros, ao contrário, a informalidade, espontaneidade e anonimato do meio estimulam o que chamam de uma nova forma de “oralidade”, expressa por um texto eletrônico. Se pudermos considerar tal comportamento como escrita informal e não-burilada, em interação de tempo real, na modalidade de um bate-papo sincronista (telefone que escreve...), talvez possamos prever a emergência de um novo veículo, misturando formas de comunicação que antes eram separadas em diferentes domínios da mente. (CASTELLS, 1999, p. 386)

A integração dos meios de comunicação presentes na sociedade em rede se apresenta, porém, com a interconexão entre o discurso textual, oral e audiovisual, perfazendo fortes mudanças paradigmáticas no espírito humano, que “reúne suas dimensões em uma nova interação entre os dois lados do cérebro, máquinas e contextos sociais” (CASTELLS, 1999, p. 354). A interação crescente entre mentes e máquinas, inclusive a máquina de DNA, está anulando o que Bruce Mazlish chama de a “quarta descontinuidade” (aquela entre seres humanos e máquinas), “alterando fundamentalmente o modo pelo qual nascemos, vivemos, aprendemos, trabalhamos, produzimos, consumimos, sonhamos, lutamos ou morremos” (CASTELLS, 1999, p. 52). Compõem-se, então, novas formas de relações, bem como um novo estado da mente – a metalinguagem, a qual está proporcionando a infra-estrutura mental para a comunicação integrada em um tempo escolhido (real ou atrasado), constituindo, assim, novo conceito

de comunicação e, portanto, de cultura da humanidade. Nas palavras de Castells:

Uma transformação tecnológica de dimensões históricas similares está ocorrendo 2.700 anos depois, ou seja, a integração de vários modos de comunicação em uma rede interativa. Ou, em outras palavras, a formação do Supertexto e uma Metalinguagem que, pela primeira vez na história, integra no mesmo sistema as modalidades escrita, oral e audiovisual de comunicação humana. (CASTELLS, 1999, p. 354)

Portanto,

A integração potencial de texto, imagens e sons no mesmo sistema – interagindo a partir de pontos múltiplos, no tempo escolhido (real ou atrasado) em uma rede global, em condições de acesso aberto e de preço acessível – muda de forma fundamental o caráter da comunicação. E a comunicação, decididamente, molda a cultura porque, como afirma Postman “nós não vemos... a realidade... como ela é, mas como são nossas linguagens. E nossas linguagens são nossas mídias. Nossas mídias são nossas metáforas. Nossas metáforas criam o conteúdo de nossa cultura”. Como a cultura é mediada e determinada pela comunicação, as próprias culturas, isto é, nossos sistemas de crenças e códigos historicamente produzidos são transformados de maneira fundamental pelo novo sistema tecnológico e o serão ainda mais com o passar do tempo. (CASTELLS, 1999, p. 354).

A interconexão entre os meios de comunicação digitais presentes na sociedade em rede propõe uma nova condição a mente humana – a mente metalingüística –, ao disponibilizar uma nova forma de comunicação. Nesta o discurso escrito, até então reservado à cultura alfabética, integra-se ao discurso audiovisual e ao oral, preenchendo a lacuna entre estas três formas de discurso.

Uma das características, se não a mais importante, da intermídia é sua capacidade de captar a maioria das expressões no âmbito de sua diversidade social/cultural/tecnológica. Seu ponto marcante é o fim da separação e divisão entre as mídias audiovisuais e impressas e a oralidade, bem como o fim da separação entre cultura popular e erudita, entretenimento e informação. Assim, viabiliza a interação entre estes códigos comunicacionais num único universo digital interativo, constituindo um novo ambiente simbólico, o qual torna a virtualidade uma realidade expressiva que liga as manifestações em todos os seus tempos e espaços, contidas em nossa mente comunicativa, transformando a virtualidade em um sistema comunicacional e, portanto real. Como adverte Castells:

Finalmente, talvez a característica mais importante da multimídia seja que ela capta em seu domínio a maioria das expressões culturais em toda a sua diversidade. Seu advento é equivalente ao fim da separação e até da distinção entre mídia audiovisual e mídia impressa, cultura popular e cultura erudita, entretenimento e informação, educação e persuasão. Todas as expressões culturais, da pior à melhor, da mais elitista à mais popular, vêm juntas nesse universo digital que liga, em um supertexto histórico gigantesco, as manifestações passadas, presentes e futuras da mente comunicativa. Com isso, elas constroem um novo ambiente simbólico. Fazem da virtualidade nossa realidade. (CASTELLS, 1999, p. 354)

Portanto, continua,

o novo sistema de comunicação transforma radicalmente o espaço e o tempo, as dimensões fundamentais da vida humana. Localidades ficam despojadas de seu sentido cultural, histórico e geográfico e reintegram-se em redes funcionais ou em colagens de imagens, ocasionando um espaço de fluxos que substitui o espaço de lugares.

O tempo é apagado no novo sistema de comunicação, já que passado, presente e futuro podem ser programados para interagir entre si na mesma mensagem. O espaço de fluxos e o tempo intemporal são as bases principais de uma nova cultura, que transcende e inclui a diversidade dos sistemas de representação historicamente transmitidos: a cultura da virtualidade real, onde o faz-de-conta vai se tornando realidade (CASTELLS, 1999, pp. 397-8).

Ou seja, a cultura digital se constitui em uma rede de informações que, por meio de rotas escolhidas, poderá levar a pessoa a diferentes formulações. Para cada caminho traçado, pode haver resultados diferentes. Verdades que eram absolutas e, de certo modo, universais, agora são relativizadas, de acordo com o contexto que vai se amalgamando no percurso, instituindo o contexto como elemento signifiante e significativo neste meio – o contexto como elemento epistemológico.

Pela sua natureza estrutural sistêmica e, portanto, complexa, que subverte a relação entre tempo e espaço – por isto é um sistema não-linear –, cuja fluidez líquida transcende e se contrapõe à concepção da verdade única, inquestionável de sistemas lineares presentes na física clássica, o contexto é elemento fundamental para determinar a rota de significados e valores que construiremos em uma caminhada virtualmente empírica em nossas vidas, por isto mesmo em nossas mentes.

### Consumo de sinais: as categorias mais visitadas pelos jovens na internet

O sistema de comunicações integrado está configurando de modo tão contundente os meios de comunicação, pela sua gênese comunicacional sistêmica interconectada, que vem ampliando acentuadamente o contingente populacional da sociedade da informação. Nesse sentido, estabelece um sistema cultural que apreende todas as informações e as insere em um sistema comum informacional que modela a vida das pessoas. Concomitantemente, porém, as pessoas modelam o sistema, num processo gradual e crescente em que se constitui uma linguagem em âmbito global:

[...] um novo sistema de comunicação que fala cada vez mais uma língua universal digital tanto está promovendo a integração global da produção e distribuição de palavras, sons e imagens de nossa cultura como personalizando-os ao gosto das identidades e humores dos indivíduos. As redes interativas de computadores estão crescendo exponencialmente, criando novas formas e canais de comunicação, moldando a vida e, ao mesmo tempo, sendo moldadas por ela. (CASTELLS, 1999, p. 22).

Para Castells (1999, p. 51), os “contextos culturais/institucionais e a ação social intencional interagem de forma decisiva com o novo sistema tecnológico”. E continua o autor:

Esse sistema tem sua própria lógica embutida, caracterizada pela capacidade de transformar todas as informações em um sistema comum de informação, processando-as em velocidade e capacidade cada vez maiores e com custo cada vez mais reduzido em uma rede de recuperação e distribuição potencialmente ubíqua. (CASTELLS, 1999, p. 51).

Pela característica do processamento ágil das informações advindas da modernidade líquida,<sup>2</sup> a tecnologia ubíqua, dada sua concepção tecnológica cada vez mais invisível (em escala *nano*), contribui para a assimilação – a naturalização – de um potente sistema de comunicação digital integrado. Esse sistema, disseminando-se nas relações socioculturais, pode ser instrumento de expressão ou de domínio.

<sup>2</sup> O sociólogo Zygmunt Bauman (2000), partindo do princípio da modernidade líquida, por ele concebido, examina como se deu a passagem da modernidade “pesada” e “sólida” para uma modernidade “leve” e “líquida”. As várias tecnologias modernas de transporte e comunicação subjugam e unificam espaço e tempo, produzindo uma modernidade fluida na condição humana.

As culturas e suas percepções de realidade “são formadas por processos de comunicação” (CASTELLS, 1999, p. 394). Todas as formas de comunicação são baseadas na produção e consumo de sinais.

Assim, a falta de autonomia crítica coíbe a capacidade de livre expressão, de tomar decisões livremente, restringindo a capacidade de escolha e discernimento. Isso torna a pessoa mais vulnerável à introjeção de valores alheios e restringe sua autogovernança até o ponto de poder se tornar objeto de domínio. Desse modo, interligados, os meios de comunicação possuem expoente potencial de domínio, dada a vulnerabilidade de questionamento e discernimento da pessoa, imperando a ditadura cultural da elite dominante:

Como o acesso à CMC é cultural, educacional e economicamente restrito, e continuará sendo assim por muito tempo, seu impacto cultural mais importante poderia ser o reforço potencial das redes sociais culturalmente dominantes, bem como o aumento de seu cosmopolitismo e globalização. [...] As redes eletrônicas em geral, no entanto, tendem a reforçar o cosmopolitismo das novas classes profissionais e empresariais que simbolicamente moram em uma estrutura de referência global, ao contrário da maioria da população de qualquer país. Portanto a CMC pode ser um meio poderoso para reforçar a coesão social da elite cosmopolita, fornecendo um apoio importante de uma cultura global, que vai da elegância de um endereço de correio eletrônico à circulação rápida das mensagens da moda. (CASTELLS, 1999, p. 387).

Castells aponta o relevante impacto cultural da comunicação mediada por computador (CMC), pelo reforço potencial das redes sociais culturalmente dominantes e o aumento de seu cosmopolitismo e globalização. Daí lançarmos as seguintes questões: o que os jovens estão consumindo na atualidade? Este consumo se apresenta mais sob qual formato? Em que universo estão submersos? O que o mercado cultural internacional circula por meio das mensagens eletrônicas? O que é consumido, pelos jovens, desses produtos da moda dita imposta? Qual a criticidade que eles têm acerca do produto consumido? As respostas a tais questionamentos permitem identificar um perfil dos valores, das atitudes e do comportamento dos jovens brasileiros por meio dos signos digitais por eles consumidos.

Neste universo, a cibervida dos brasileiros e brasileiras está no topo do ranking mundial. De acordo com pesquisa, apresentada pela revista Exame em 26 de fevereiro de 2016, da organização We Are Social, José Borghi da Mullen Lowe antiga Borghi Lowe, o Brasil está em primeiro lugar no ranking mundial da população que mais passa tempo na internet e em segundo lugar em acesso às redes sociais. Em média, o brasileiro gasta cinco horas e 12 minutos por dia em computadores e três horas e 55 minutos em dispositivos móveis<sup>3</sup>.

No mês de maio de 2011 finalizamos um levantamento de dados em que analisamos qualitativamente e quantitativamente as categorias mais visitadas pelos jovens na internet atualmente. Visamos identificar o universo cartográfico identitário em que os usuários juvenis se encontram entretidos, uma vez que esta pesquisa tem, como público-alvo, jovens que utilizam a internet. Para tanto, partimos de um estudo analítico do *Dossiê MTV Universo Jovem 5* (2010). O *Dossiê MTV Universo Jovem 5* (2010) é resultado de um estudo estatístico com jovens das classes A, B e C, com idade entre 12 e 30 anos, para conhecer os valores, as atitudes e o comportamento dos jovens brasileiros. O universo pesquisado corresponde a 64 milhões de jovens no Brasil.

Através do *Dossiê MTV Universo Jovem 5* constatamos que, no que tange às “atividades de lazer preferidas pelos jovens pesquisados”, posiciona-se em primeiro lugar “navegar na internet” (15%) e em segundo lugar “ouvir música” (13%). Na internet, esse jovem é ávido consumidor de conteúdo audiovisual. Seu interesse em assistir vídeos é direcionado, preferencialmente, a “vídeos online postados por pessoas como eles” (63%), ou seja, trata-se de clipes em que os jovens se reconhecem nas atividades dos protagonistas dos vídeos em suas situações cotidianas, ou que dão visibilidade e fama momentânea a anônimos.

O *Dossiê MTV Universo Jovem 5* segmentou os jovens em seis grupos distintos segundo seus hábitos e preferências (hedonista, antenado,

<sup>3</sup> FONTE: <http://exame.abril.com.br/negocios/dino/pesquisa-coloca-brasil-no-topo-de-ranking-de-acessos-online-mostra-jose-borghi-dino89089766131/>.

tradicional, baladeiro, humanizado e batalhador). Analisando essa divisão, verificamos que, em geral, esses jovens possuem uma forte ligação afetiva e de consumação com a música, pois que 50% deles “ouvem músicas pela internet”. Das demais amostragens, 32% ouvem música pelo rádio tradicional e CD pirata e 17% por CD original.

Com base nesse levantamento apresentado, partimos para uma segunda etapa – a etapa na rede –, de seleção e análise dos clipes musicais mais consumidos pelos usuários jovens na internet. Dessa forma, optamos pela ferramenta de busca de clipes do *Youtube*, sob o critério da categoria “música”, por pertencer a esta categoria o conteúdo consumido pelos jovens na internet, ou seja, um maior interesse no conteúdo musical audiovisual *online*. Identificamos, dentre as mais acessadas, por exemplo, o R&B, o Pop, o Pop/Rock, o Hip Hop. Salientamos que, apesar de termos encontrado importante quantitativo de música clássica no *Youtube*, não identificamos nenhum desses materiais em destaque na categoria dos “Mais Acessados” para este gênero no *Youtube* no período em que transcorreu nossa pesquisa.

Em conformidade com os critérios de análise do *Dossiê MTV Universo Jovem 5* acima disposto, realizamos um levantamento no *Youtube* dos clipes mais assistidos naquela data (5 de maio de 2011). A análise desse levantamento resultou no recorte das seguintes temáticas: sexo, romance, culto ao corpo, relacionamentos afetivos na contemporaneidade, autoajuda/contéudo religioso, narrativa de vida, violência, consumo, tempo, orientação sexual. Verificamos que os vídeos com temáticas relacionadas ao sexo se encontravam em maior número em relação a outras temáticas. Entretanto, ao analisarmos o número de acessos dos usuários aos vídeos performáticos pelas temáticas por nós categorizadas, constatamos que a temática mais assistida é o que denominamos “relacionamentos afetivos na contemporaneidade”.

De acordo com o levantamento realizado, constatamos que são cinco os clipes performáticos ao todo que os jovens mais acessam na internet, pelo maior número de visitas de usuários na categoria “relacionamentos afetivos na contemporaneidade”. Desses cinco clipes, dois deles – os mais acessados

entre os cinco pelo maior índice de acessos no Brasil – são, em primeiro lugar, Lady Gaga, com *Bad Romance*<sup>4</sup>, e em segundo lugar Eminem, com *Love The Way You Lie ft. Rihanna*<sup>5</sup>.

Como a pesquisa nos mostra, as expressões musicalizadas que os jovens consomem na atualidade pela internet se apresentam sob o formato de clipes performáticos, cujas linguagens sonoras, imagéticas, corporais e textuais se interterritorializam sob o conceito expandido pela arte, como explicam Barbosa e Amaral (2008, p. 19), o qual se alicerça

em idéias concebidas por criadores de imagens, sons, movimentos e textos, confrontadas por críticos, escritores, antropólogos, psicanalistas e educadores. Eles e elas, ao atravessarem domínios, analisavam os mecanismos de produção e apropriação da cultura visual na atualidade, discutindo a interterritorialidade das diversas linguagens: verbal, audiovisual, cênica, assim como as diversas mídias e contextos nos quais operam as multissignificações humanas.

Neste viés, conceber o conceito expandido de arte em suas multissignificações na tecnocultura e seu ensino nos traz a necessidade primordial da compreensão da educação mediatizada pelo mundo e não o contrário, como enaltece Barbosa (BARBOSA; AMARAL, 2008, p. 11-12):

a educação é mediatizada pelo mundo em que se vive, formatada pela cultura, influenciada por linguagens, impactada por crenças, clarificada pela necessidade, afetada por valores e moderada pela individualidade. Trata-se de uma experiência com o mundo empírico, com a cultura e a sociedade personalizada pelo processo de gerar significados, pelas leituras pessoais auto-sonorizadas do mundo fenomênico e das “paisagens interiores”.

Por meio da interterritorialidade das linguagens acima dispostas, os clipes performáticos mais visitados na internet, que selecionamos no curso de nosso projeto de pesquisa intitulado e-Arte/Educação Crítica no Ciberespaço<sup>6</sup>, oferecem aos jovens cibernéticos clipes digitais passíveis de multissignificações, com uma linguagem intrínseca da tecnocultura – a metalinguagem –, a qual, como conceitua Castells (1999), é a linguagem intrínseca ao universo em rede em que se estabelece a integração entre o discurso textual, oral e audiovisual. Nesse sentido, os clipes se constituem

<sup>4</sup> FONTE: <<http://www.youtube.com/watch?v=qrO4YZeyl0I>>. Acesso em: 5 maio 2011.

<sup>5</sup> FONTE: <<http://www.youtube.com/watch?v=qrO4YZeyl0I>>. Acesso em: 5 maio 2011.

<sup>6</sup> Este projeto de pesquisa, que atualmente é financiado pela Capes, se insere nos estudos do Grupo de Pesquisas e-Arte/Educação Crítica, certificado pelo CNPq.

de um cardápio de signos digitais, impregnados de valores culturais que se apresentam para o consumo ávido do jovem.

Na arte-educação digital, o usuário deve ser encorajado a questionar seus valores culturais concernentes à cultura digital já agregados em seus hábitos, para (re)significá-los e, por meio da crítica e da curiosidade, desenvolver a autogovernança. Assim, ele tecerá a sua própria tessitura nos diferentes territórios de conhecimento, através da interconexão entre texto, som e imagem.

### **Análise da metalinguagem nos clipes musicais com alunos acadêmicos de licenciatura em música na EMAC/UFG**

Neste contexto, inserimos os clipes *Bad Romance* e *Love The Way You Lie* como conteúdo de aula na disciplina intitulada *Educação Musical, Tecnologias e Mídias I*, no primeiro semestre de 2012, para serem analisados pelos 23 alunos do sétimo semestre do curso de Licenciatura em Música da Escola de Música e artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

A relevância de utilizarmos os referidos clipes na disciplina em questão se apresenta: 1) pela convergência da ementa<sup>7</sup> da referida disciplina com o universo/contexto digital em que estes clipes performáticos estão inseridos, tendo em vista a faixa etária da maioria desses estudantes acadêmicos da EMAC/UFG, que se inserem com o público apresentado pelo *Dossiê MTV Universo Jovem 5*; 2) pela possibilidade de se desenvolver uma discussão crítica acerca dos produtos oferecidos e mais consumidos pelos usuários da internet aos jovens alunos e futuros educadores musicais.

Inserir este conteúdo na referida disciplina, além de proporcionar um estudo analítico acerca da cultura digital e seu ensino, também permite ampliar o repertório sógnico da percepção musical individual e coletiva. Para

<sup>7</sup> Ementa da disciplina Educação Musical, Tecnologias e Mídias I, disposta no plano de ensino do curso Educação Musical – Licenciatura na EMAC/UFG no primeiro semestre de 2012: “Tecnologia como cultura, tecnologia, consumo e ética; processos de educação musical através de meios computacionais; edição de partituras. Mídia, música e educação musical”.

tanto, é necessário o desenvolvimento da consciência crítica do estudante acadêmico em torno de aguçar/potencializar sua capacidade de (re)significar símbolos digitais e suas representações em seus universos internos, os quais são compostos pelas suas imagens interiores em diálogo com o mundo.

Estes estudantes, sob minha solicitação e orientação, utilizam *blogs* como meio pedagógico para esta disciplina. Neste ambiente são postadas suas reflexões analíticas e críticas acerca dos conteúdos apresentados e discutidos em classe. Acerca dos dois clipes mais visitados no Youtube e discutidos em aula, foi solicitado aos estudantes que realizassem estudos críticos e postassem, *nos blogs*, apenas do clipe mais acessado na categoria “relacionamentos afetivos na contemporaneidade”: o *Bad Romance*. Partimos de quatro eixos pilares questionadores para impulsionar nas reflexões dos estudantes: 1) *Bad Romance* é mais imagem, mais música, mais texto, mais dança, mais teatro ou o quê? 2) Consomem-se mais a música ou mais a imagem, imagem/música ou música/imagem em *Bad Romance*? 3) O que será que o público pensa sobre *Bad Romance*? 4) O que você diria com a vivência reflexiva sobre *Bad Romance*?

Utilizamos o capítulo intitulado “A imagem da música”, de Lucas Bambozzi (in Barbosa e Amaral, 2008, p. 199 a 216), para dar subsídio às questões propostas. Os estudantes postaram, então, nos *blogs* as reflexões sobre o clipe de Lady Gaga – *Bad Romance*. Com base na primeira questão (*Bad Romance* é mais imagem, mais música, mais texto, mais dança, mais teatro ou o quê?) verificamos que os alunos, em sua maioria, realizaram a análise das linguagens presentes no clipe pela interligação delas. Das 23 reflexões, três estudantes analisaram as linguagens de modo separado, seis estudantes atribuíram maior importância à imagem e quinze convergiram para a uma leitura interpretativa com base na metalinguagem. Abaixo tabela-síntese, contendo as quinze reflexões analítico-críticas que os alunos da EMAC, da referida disciplina, postaram em março de 2012, que se fundamentam na metalinguagem, ou seja na interconexão entre som, imagem e texto [ver Tabela 1]:

**Tabela 1:** Síntese das 15 reflexões analíticas que se fundamentam na metalinguagem do clipe *Bad Romance* de

Lady Gaga postadas pelos estudantes da disciplina Educação Musical, Tecnologias e Mídias I do curso de Licenciatura em Educação Musical da EMAC/UFMG em março de 2012, tendo como eixo propulsor o questionamento “*Bad Romance* é mais imagem, mais música, mais texto, mais dança, mais teatro, ou o quê?”

<b>1) <i>Bad Romance</i> é mais imagem, mais música, mais texto, mais dança, mais teatro ou o quê?</b>
1.1) “É um conjunto, relação híbrida entre música e imagem.” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012)
1.2) “Ela não lança música, ela lança clip.” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012)
1.3) “Todo o trabalho foi construído em conjunto, houve pouca preocupação musical.” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012)
1.4) “Existe uma interação com a imagem.” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012)
1.5) “Penso que tudo é um conjunto.” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012)
1.6) “As imagens do clip da Lady Gaga são fundamentais para o entendimento, quem apenas escuta a música terá uma percepção muito diferente de quem vê também o clip.” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012)
1.7) “Há uma estética complementar entre o som e a imagem.” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012)
1.8) “No expressionismo era como se a música pintasse um quadro” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012)
1.9) “Fazendo uma relação do texto com o clip, ele afirma que a Lady Gaga associa a imagem a música com maestria e que o trabalho como um todo é indissociável.” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012)
1.10) “Duvida: A música pode ter função visual? A imagem pode ter função sonora. Afirmação: Com a leitura do texto “A imagem da Música”, de Lucas Bambozzi, foi possível compreender melhor a possibilidade de sugestão musical ente as mudanças de cenas visuais com ou sem áudio, claro que o conjunto de som e imagem pode tornar o contexto mais completo. Os movimentos visuais e sonoros podem ser construídos de forma sinestésica. O que constitui na imagem esse sentido musical pode ser reforçado pela dinâmica, improvisação e ritmo.” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012)
1.11) “de fato a imagem é um elemento indispensável na música de Lady Gaga, é um costume dela fazer clip praticamente de todas suas obras. Acredito que a percepção de uma pessoa que apenas escuta sua música é muito mais limitada do que a de uma pessoa que assista ao vídeo. Em conclusão, relacionando o clip com o texto tratado, de fato existe uma relação importante entre som e imagem, e quando essa relação é estabelecida os resultados são bastante eficazes.” (FONTE: < <a href="http://dinho10musica.blogspot.com.br/">http://dinho10musica.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 29 mar. 2012)
1.12) “Certamente as imagens reforçam o entendimento da mensagem passada na música, acredito que se for feito uma pesquisa com várias pessoas que apenas ouviram a música em contraste com outras que assistiram o vídeo, a percepção daquelas que assistiram o vídeo será mais ampla.” (FONTE: < <a href="http://dinho10musica.blogspot.com.br/">http://dinho10musica.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 29 mar. 2012)
1.13) “Na minha opinião acho que a imagem causa os impactos que ela quer transmitir mas também não diminui a venda da música. Eu por exemplo conheci primeiro a música e depois o clip, e o que me fez procurar o clip foi a música, acho que há uma ligação, uma igualdade entre a imagem e o som em vídeo clips musicais.” (FONTE: < <a href="http://eatecnologiaemidiasmusica.blogspot.com.br/2012/03/ea-tecnologia-e-midias-musica.html">http://eatecnologiaemidiasmusica.blogspot.com.br/2012/03/ea-tecnologia-e-midias-musica.html</a> >. Acesso em: 29 mar. 2012)
1.14) “O modo de se pensar música hoje vem ligada ao clip, pode-se fazer uma música sem pensar em uma imagem para ela ou ao contrário, uma pessoa pode fazer musica pensando como encaixá-la em um clip. Com esse acesso de imagens o clip é muito importante para vender o produto [no caso o artista que está cantando], e aí música é clip.” (FONTE: < <a href="http://eatecnologiaemidiasmusica.blogspot.com.br/2012/03/ea-tecnologia-e-midias-musica.html">http://eatecnologiaemidiasmusica.blogspot.com.br/2012/03/ea-tecnologia-e-midias-musica.html</a> >. Acesso em: 29 mar. 2012)
1.15) “No primeiro comentário feito por uma colega, ela dizia que a Lady Gaga não vendia música e sim cliques. E o que me chamou muito a atenção foi ter assistido o videoclipe por três vezes e cada vez enfatizando aspecto diferente do videoclipe, num primeiro momento apenas o áudio da musica, num segundo momento a tradução da letra da música, e no terceiro momento apenas o filme apresentado, e apesar deste conjunto fazer parte de uma única obra, (o videoclipe) em minha opinião, cada uma das características citadas acima tinha momentos que era mais explorada, no sentido de passar mensagens aos consumidores do videoclipe, mas não subjugando nenhuma das partes como mais importante, mas o meu pensamento é que a junção de todas estas partes diferentes traz um

resultado	final	mais	completo.
Uma das partes que foi mais exploradas nos comentários dos colegas, foi onde o autor do texto fala sobre a hibridização da música e imagem, onde ele fala da vontade de produzir imagens simultaneamente com a música que esta sendo tocada, e de suas pesquisas que comprova a força da relação som e imagem. Creio eu que o que o autor vem falando no texto, é parte do que a Lady Gaga faz nos seus videoclipes, a junção de Música, teatro, dança, cinema, o que julgo semelhante a este processo foi o nascimento da ópera, onde também aconteceu com intuito de junção de várias áreas artísticas.” (FONTE: < <a href="http://tecmidiasufg.blogspot.com.br/">http://tecmidiasufg.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 29 mar. 2012)			

Observar-se-á que a segunda questão, apresentada aos alunos, converge para a mesma problemática da formulada na primeira questão. Optamos por esta estratégia para conferirmos se haveria alguma controvérsia nas respostas. Identificamos, com base nas reflexões postadas nos *blogs*, que os estudantes, em sua maioria, compreendem a indissociabilidade das linguagens para uma compreensão mais ampla da expressão musicalizada em *Bad Romance*. Isso porque, das sete análises extraídas dos respectivos *blogs*, cinco expressam a interterritorialidade das linguagens em seus processos constitutivos oriundos da cultura digital, como tratado anteriormente [ver Tabela 2].

**Tabela 2:** Síntese das cinco reflexões analíticas que expressam a interterritorialidade das linguagens em seus processos constitutivos da cultura digital do clip *Bad Romance* de Lady Gaga postadas pelos estudantes da disciplina Educação Musical, Tecnologias e Mídias I do curso de Licenciatura em Educação Musical da EMAC/UFMG em março de 2012, tendo como eixo propulsor o questionamento: “Consome-se mais a música ou mais a imagem, imagem/música ou música/imagem em *Bad Romance*?”

<b>2) Consome-se mais a música ou mais a imagem, imagem/música ou música/imagem ou o que em <i>Bad Romance</i>?</b>
2.1) “O elemento visual é o mais forte nesse caso. Acho muito difícil mensurar o quanto vale cada uma das partes, mas o tratamento visual é realmente pensada para parecer moderno, a música não recebe o mesmo tipo de cuidado.” (FONTE: < <a href="http://febrecastor7.blogspot.com.br/">http://febrecastor7.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012) “Acredito que seja o clip.” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 28 mar. 2012)
2.2) “Acredito que seja o clip. Veja a pesquisa referente aos comentários postados no clip hospedado no youtube, esse levantamento é de caráter quantitativo, não leva em consideração a qualidade dos comentários.” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> > Acesso em: 28 mar. 2012)
2.3) “O texto muitas vezes reafirma o que as imagens estão mostrando.Tendo a percepção híbrida de imagem, som e texto é possível ter a compreensão em uma dimensão muito maior. “Reafirmo, esse trabalho é um conjunto.”” (FONTE: < <a href="http://glawber.blogspot.com.br/">http://glawber.blogspot.com.br/</a> > Acesso em: 28 mar. 2012)
2.4) ““Olhamos com os ouvidos e ouvimos com os olhos.”” (FONTE: < <a href="http://dinho10musica.blogspot.com.br/">http://dinho10musica.blogspot.com.br/</a> >. Acesso em: 29 mar. 2012)
2.5) “O primeiro que tive foi apenas com a música. Quando assisti o clipe a primeira vez é que de fato fui entender a mensagem contida. Acho interessante como ela brinca com o sadismo nas imagens do clipe e concordo com o fato de ser impossível compreender a completude da obra sem consumir o todo.” (FONTE: < <a href="http://eatecnologiaemidiasmusica.blogspot.com.br/2012/03/ea-tecnologia-e-midias-musica.html">http://eatecnologiaemidiasmusica.blogspot.com.br/2012/03/ea-tecnologia-e-midias-musica.html</a> >. Acesso em: 29 mar. 2012)

Ao questionar como os estudantes acreditam que o público pensa acerca do clipe *Bad Romance*, estes alunos realizaram reflexões que convergem, em sua totalidade, para a necessidade de se compreender o clipe pela sua linguagem intrinsecamente inter-relacionada – intermediática –, para não enveredar para uma compreensão equivocada da mensagem que o clipe contém, como se pode constatar nas palavras de um dos alunos:

“Iremos falar de uma música que nós, integrantes do grupo já tínhamos ouvido, mas não conhecíamos sua tradução nem sabíamos do que se tratava. Uma música que observando o que diz respeito à complexidade sonora, ela é muito simples e pobre, porém ao olharmos o clipe percebemos que ele é repleto de simbologias e mistérios, além de uma forte produção artística e grande investimento no clipe. Não podemos deixar de comentar o sucesso desta música, por mais que uma pessoa não tenha parado para ouvir essa música, dificilmente ela nunca tenha ouvido trecho qualquer da mesma. O vídeo tem hoje mais de 453 milhões de acessos. Na primeira vez que vimos a letra da música, pensamos que se tratava de uma mulher que estava apaixonada por um homem e que por mais sofrido que fosse, ela queria viver esse “romance ruim” com ele, nos pareceu uma mulher submissa, já que esse homem transmite uma imagem de poder. Porém, após revermos o clipe e analisarmos alguns pontos chegamos a uma ideia diferente do que está querendo ser mostrado por ela, pois percebemos que há uma grande diferença entre apenas ouvir a música e assistir ao clipe. Não estamos aqui dizendo que este seja o real significado da música, mas podemos pensar que apesar desta música fazer tanto sucesso e seu clipe ser tão visto: Quantas pessoas pararam para analisar o que esta música diz?” (FONTE: <<http://midiaticosmusicais.blogspot.com.br/>> Acesso em: 29 mar. 2012)

Os alunos expõem preocupação evidente de se educar em prol da educação crítica-libertária, como nos adverte Paulo Freire sob os auspícios da cultura digital, como outro aluno expressa em seu blog, ao realizar uma resposta em duas categorias, uma ao discorrer sobre o público em geral e a outra ao realizar uma reflexão sobre a relevância dos educadores não segregarem a cultura digital – metalinguística, juvenil:

“1-público em geral: entendo que a grande maioria daqueles que consomem esse tipo de vídeo não fazem nenhum tipo de análise como a que vem sendo desenvolvida em classe. Provavelmente a maioria das pessoas em algum momento é exposta por um dos vários recursos midiáticos que existem e formam uma opinião, positiva ou negativa sobre o artista.  
2-educadores: Existe um enorme público para esse tipo de música. Aproveitar a bagagem que o aluno tem faz parte do início da compreensão de música como arte seja qual for o objetivo do educador. Esse vídeo faz parte do cotidiano de uma enorme parte de crianças e adolescentes que tem grande interesse por música. Muitas vezes ocorre que esse público não tem o mínimo de instrução artística seja em casa ou na escola já que muitas vezes essas disciplinas não são tidas como importantes para a formação do indivíduo.”  
(FONTE: <<http://febrecastor7.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 28 mar. 2012)

O fato que se aponta relevante neste processo de ensino-aprendizagem, tanto nos relatos apresentados acima como no tocante a última questão que versa sobre “O que você diria com a vivência reflexiva sobre *Bad Romance*?” é que os estudantes de licenciatura em música ao responderem aos questionamentos acerca de suas percepções sobre o clipe musical e não exclusivamente sobre a música para fundamentarem de que natureza musical se trata os cliques discutidos, embasaram suas análises na integração das linguagens visuais, textuais, cênicas, performáticas etc.:

“Já tinha ouvido a música *Bad romance* da Lady gaga, porém nunca tive contato com o videoclipe. Com toda certeza se este vídeo fosse mostrado a uma turma de alunos do ensino regular, a grande maioria dos alunos já teria algum contato com o videoclipe, e fico muito curioso para saber como as pessoas interpretam este videoclipe, ou o que remete a elas quando tem contato com ele. Como foi o vídeo, mais consumido no ano em que foi produzido eu já subjugo que algum impacto considerável nas pessoas que o assiste ele causa. Toda vez que eu ouvia a música achava que se tratava de uma história de um romance lírico, mas depois que tive contato com o videoclipe, já percebi que se tratava de uma história não lírica e cheia de romance. Mas o verdadeiro choque foi quando vi a tradução da letra da música, e que o juntando a tradução com o videoclipe, percebe-se que esta não é apenas, mas uma simples música que fala de amor, traição, perdão etc. E nem se quer fala de romance, mas sim de relações “humanas” e das mudanças que estas relações estão sofrendo.” (FONTE: <<http://tecmidiasufg.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 29 mar. 2012)

Com base nas argumentações apresentadas pelos nossos estudantes acadêmicos, conclui-se que por meio desta disciplina houve a culminância em experiências estéticas metalinguísticas em prol da construção da apreciação musical digital crítica. Esta experiência amplia e aprofunda o campo dos sentidos da música pela arte, promovendo o processo de (re)significação do sentido musical crítico, desenvolvendo, assim, a cognição perceptiva metalinguística em seus desdobramentos intrínsecos da cultura digital na contemporaneidade em prol da autogovernança do universo cibercultural que nossos jovens estão imersos.

Constatou-se que na sua grande maioria, não partiram da música para explicar a natureza musical do clipe, mas na inter-relação entre as linguagens, reforçando o aspecto intrínseco da cultura digital, intermediática/metalinguística.

Revela-se, ainda, que os estudantes acadêmicos e professores já vêm se apropriando da cultura digital em suas experiências docentes, na busca de potencializar o interesse dos alunos pelo aprendizado em música, conforme relato abaixo:

“acho importante os jovens saberem do que se trata a música, mas não acho que é por falta de informação e/ou opção que os adolescentes gostam e consomem isso. A música é envolvente, se a pessoa gosta de música animada, gosta de dançar, não tem como não se deixar levar pela música. Mesmo a letra sendo simples, trata-se de algo complexo. [...] Trabalhar uma música dessas em sala de aula é algo interessante pra gente saber o que os alunos pensam sobre o que diz a letra, trabalhar estética do clipe. Ao trabalhar uma música pop com adolescentes o interesse dos alunos é bem maior, pois faz parte do cotidiano deles. Tenho uma amiga, educadora musical, ao perceber a falta de interesse dos alunos para com a flauta doce, resolveu passar pros alunos justamente essa música pra eles. O resultado foi incrível, alunos que mal pegavam na flauta durante a aula, passaram a semana toda ensaiando em grupos durante o recreio. Trazer a música que os adolescentes gostam para sala de aula, é algo motivador para os alunos. E é papel do professor saber adequar esse conteúdo e interpretar de forma correta, para que eles saibam do que se trata exatamente a música, mas não quer dizer que eles serão recriminados, ou proibidos de gostar da música depois de saber o que a música diz. Pode gostar, mas sabendo do que se trata.”

(FONTE: <<http://tecnomidia.criarumblog.com/Primeiro-blog-b1/Aula-de-19032012-b1-p3.htm>>. Acesso em: 29 mar. 2012)

É imperativa a consciência metalinguística crítica, a qual pode dinamizar o desenvolvimento do campo dos sentidos da música pela arte e vice-versa. Há que se privilegiar de modo responsável e crítico os processos pedagógicos em prol da formação plena em oposição a ações educativas que muitas vezes acabam por privilegiar exclusivamente a reprodução música em um instrumento determinado instrumento, sem a devida criticidade do que ali se expressa.

Fatos como este acima citado caracterizam a necessidade de os cursos de licenciatura em música inserir em seu bojo epistemológico de modo responsável e consciente a ciberarte, para que nossos alunos e alunas acadêmicos – futuros professores promovam ações e-arte/educativas musicais críticas para, então, educarem jovens com autogovernança no universo metalinguístico em que estão inseridos, uma vez que há uma diferença tênue, mas significativa, entre cibercair e ciberescolher. Entre ciberreproduzir e ciberexpressar.

## Referências

- BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian (Org.). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Ed. Senac, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede: a era da informatização: economia, sociedade e cultura*. 2. ed. v. 1. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.
- CUNHA, Fernanda Pereira da. *e-Arte/Educação. Educação digital crítica*. São Paulo: Ed. Annablume, 2012.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 28. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- URRY, John. *Theory, culture & society*. London: Thousand Oaks and New Delhi, 2005.



---

## *Infrasonic (2003): experiência da escuta transdisciplinar*

Cláudio M. Filho<sup>1</sup>

---

### **Resumo**

As experiências da escuta podem ser percebidas cada vez mais de forma relacional como tentativa de aproximar os mais variados contatos com eventos sonoros, corpos, coisas, sensações e ambientes. Contínuas investigações hibridizam a música a elementos visuais, computacionais e tecnológicos promovendo a interação entre diversas áreas. Este trabalho objetiva-se ao diálogo transdisciplinar entre arte, som, ciência e tecnologia através da análise do concerto *Infrasonic (2003)*: conjunto de práticas artísticas promovidas para investigação dos efeitos do infrassom.

**Palavras-chave:** Infrassom; transdisciplinaridade; performance; Arte

---

### **Abstract**

The auditory experiences have been used more on its rational form as a tentative of bringing together the most varied contacts with sound, events as well as its manifestation on bodies, things, sensations and environment as a whole. Also, other researches on such field hybridize music to visual, computational and technological elements as an alternative of interaction between them. This present work aims the transdisciplinary dialogue between arts, sounds, science and technology through the analysis of *Infrasonic (2003)* concert: ensemble of artistic works for an investigation of the infrasound effects.

**Key-words:** Infrasound; transdisciplinary; performance; Art.

---

<sup>1</sup> Cláudio de Melo Filho é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Arte Cultura e Linguagens (PPG-ACL) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF/MG).

### **Introdução: um breve panorama sobre experiências transdisciplinares entre som e arte**

Para dar início ao debate proposto neste artigo, torna-se necessário contextualizar as primeiras experiências artísticas realizadas ainda sob a perspectiva do hibridismo experimentado por artistas em meados do século XX. Nos modos e práticas artísticas que ganham proeminência na segunda metade do século XX, a impureza do meio revela-se como tendência principal, evidenciada pelos artistas usam performance, happenings, *site specific* e música como meio articulador. O hibridismo, em conjunto com as evolutivas tecnologias da computação, são características de nosso tempo. Foi Marshall McLuhan que posicionou conceitualmente, precocemente, a interação gradativa do humano ao maquínico, partindo das observações dos meios de comunicação como extensão do corpo. Desvincular o ciber/virtual da realidade material tornar-se-ia uma tarefa árdua segundo o autor da década de 1960 (MCLUHAN, 1974). Os artistas, cientistas e pesquisadores adeptos ao hibridismo apelam à mistura dos sentidos (DOMINGUES, 2008, pg.36.), tornando necessária uma atenção fragmentada e uma busca incessante pelo movimento, sonoridade eletroacústica, neon, e-reality e experiências transdisciplinares. As experimentações sonoras aliam-se a meios diversos, encontrando refúgio na tecnologia para potencializar o acesso a épocas, locais e circunstâncias concebidas de uma forma porosa e irregular, atualizando-as em uma pluralidade complexa (LUNA, 2016 pg. 856). A música do século XX, com o rápido processo de esgotamento do sistema tradicional, foi protagonista da transformação daquilo que entendíamos por linguagem musical em direção a um conceito mais vasto que se revela na abordagem do som enquanto categoria e fenômeno. A emancipação do som na música é o “ponto auge de uma lista de desenvolvimentos que inclui a precoce liberdade da dissonância, tom, dinâmica, estrutura, timbre e espaço de práticas tradicionais e restrições” (LANDY, 2007 p.7). De acordo com Susan Hallam (2003), o som é um poderoso *medium*, o qual pode influenciar diretamente as sensações

humanas como emoções, sentimentos, humor e comportamentos, continuamente reorganizado na história para propósitos variados:

“ Ele [som] foi reorganizado através do tempo. Historicamente, ele foi usado para os mais variados propósitos, com reforçar a coragem antes de batalhas, cantar para bebês dormirem, auxiliando casais apaixonados e acompanhando os ritos de passagem da vida” (HALLAM, 2003 pg.136, tradução nossa).

Como supracitado, as inovações tecnológicas desenvolvidas no século XX irradiaram-se nas diversas produções em todos os meios. Muito se deve as contribuições de profissionais no campo da engenharia de computação e programação, entretanto, seu papel pouco é destacado pela historiografia de arte, ciência e tecnologia contemporânea. Aludo à figura de Billy Klüver que em meados do século XX possibilitou maior transdisciplinaridade entre diversos meios, entre os quais se destacam: dança, movimento, vídeo e som. Em 1965, Merce Cunningham trabalhou próximo a John Cage no questionamento de como a dança, ou seja, o movimento dos corpos poderia afetar a sonoridade em performance nomeada “*Variations V*” (MORRIS, 2006). Klüver participou da realização da obra em parceria com Robert Moong, na qual construíram uma espécie de antena de capacidade, algo semelhante ao sistema de um teremim, em que o movimento dos bailarinos ao aproximarem-se ou afastarem-se da “antena” alterava o som emitido, tornando-se mais alto ou mais baixo conforme a proximidade resultante dos corpos. A performance contava ainda com filmes de Nam June Paik e filmagem de Stan VanDerBeek instaladas no cenário (MARTIN, 2013)<sup>2</sup>. No ano seguinte, Klüver reúne artistas e programadores para um projeto interdisciplinar que combina os mais avançados experimentos em teatro, dança, som e novas tecnologias. Para o projeto, artistas como Robert Rauschenberg, John Cage, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Nam June Paik, Alex Hay, entre outros, realizaram performances originais. O projeto resultou na mostra *9 Evenings: Theatre*

<sup>2</sup> Trechos extraídos de palestra realizada por Julie Martin no 2013 *Donoho Colloquium* da The Neukom Institute and Studio Art, Film & Media Studies and Digital Music Departments, 2013.

and *Engineering Festival* (1966), evento pioneiro em relação à arte e tecnologia nos E.U.A.<sup>3</sup>. Billy Klüver havia antevisto a potencialidade da transdisciplinaridade entre arte, som e engenharia da programação. Entretanto, as obras mais relevantes datam ao final do século, devido a um maior desenvolvimento da estrutura de programação computacional e disponibilidade de recursos tecnológicos.

### Como perceber o inaudível/ não-perceptível?

Neste ensaio, o eixo principal abordado é o potencial sonoro trabalhado nos limites da percepção audível humana através da análise do concerto *Infrasonic*, primeiro do grupo de experimentos transdisciplinares que abarca artes visuais, música, e programação chamado *Soundless Music* (2003), cuja análise dar-se-á adiante. Chamamos de infrassom as vibrações de frequências mais baixas possíveis audíveis. Não se refere a um fenômeno incomum, já que nós estamos em contato direto com o “não-perceptível”, com o ambiente do ruído infrassônico. “Tempestades, terremotos, ondas oceânicas, erupções vulcânicas e descargas elétricas repentinas nas camadas superiores da atmosfera são alguns exemplos de infrassons na natureza” (ANGLISS, 2003a, p.142). Certas atividades humanas também contribuem com o infrassom: o baixo som emitido pelo tráfego das grandes cidades, rotas aéreas de aviões e helicópteros, fábricas, entre outras, somam uma quantidade de sons desagradáveis de baixas frequências. Em 1957, o físico francês Vladimir Gavreau destaca o excesso de poluição sonora, como possível causa do estresse dos moradores da cidade (GRAVEAU, et al. apud ANGLISS, 2003b). A bibliografia sobre o som infrassônico é datada do início da década de 1950, quando físicos investigam o monitoramento de testes de bombas nucleares durante a guerra fria.

O infrassom reside no extremo baixo de nossa faixa de audição. Ele é usualmente definido como uma onda, vibração ou pulso acústico que

ocorre abaixo de 20 períodos/segundo, inaudível por seres humanos, diferentemente de outros animais (SILVA, 2013). A espécie humana não é sensível e nem comunicadora em baixas frequências, exceto em alguns recitais de órgãos, em que devido ao comprimento do tubo é possível a escuta de certos ruídos infrassônicos (HOPE, 2007). Entretanto, na prática, essas informações não são regra, o infrassom nem sempre é inaudível e sua exposição pode alterar condições físicas em humanos. As variações na audição humana são percebidas individualmente, com incontáveis fatores que influenciam a taxa de frequência detectada pelo ouvido.

Após rápida explanação dos termos abordados, partiremos para a análise do experimento *Infrasonic*, a seguir.

### *Infrasonic* (2003): sob os efeitos do inaudível

*Infrasonic* (2003) refere-se a um experimento ao vivo, subdividido em uma série de concertos públicos, que propõe a investigação dos efeitos psicológicos do infrassom. O primeiro concerto foi localizado no *Purcell Room* em Londres no dia 31 de maio de 2003, proporcionador de uma excitante oportunidade de análise sobre o som enquanto fenômeno (HALLAM, 2003). Cada concerto agrupa trabalhos de uma equipe multidisciplinar em: música contemporânea para piano combinados com elementos eletrônicos de Sarah Angliss, Roddy Skaping, Howard Skeptom e Hayden Parsey; performance ao vivo com duração de uma hora pela pianista GÊNIA, potencializado por filme de Ravi Deepres. A experiência de som infrassônico é fornecida por um gerador projetado para o evento de autoria do Dr. Richard Lord e de Dan Simmons, ambos da National Physical Laboratory (NPL). Durante a performance, a audiência participa de uma série de testes subjetivos conduzidos pelos psicólogos Ciarán O’Keeff (Liverpool Hope University) e o Prof. Richard Wiseman (Universidade de Hertfordshire).

<sup>3</sup> Realizada no 69th Regiment Armory, em Nova York de 13 a 23 de outubro de 1966.

O experimento *Infrasonic* possibilitou ampliar o alcance dos estudos existentes sobre o infrassom, além da análise de como sua exposição pode alterar os sentidos e emoções humanas. A relação sobre os efeitos da música nas emoções humanas também não são novidade, em 1956 Leonard Meyer dedica um capítulo de seu livro *Emotion and Meaning in Music* a esta categoria. A produção do infrassom em laboratório obedece uma regra em escala: o dobro do comprimento de um tubo musical (como o tubo de um órgão), diminuirá pela metade a frequência, fazendo-o sonar em uma oitava a baixo. Baseado neste princípio, sobre o “tubo infrassônico” do experimento:

“Nós usamos alto-falantes (...) para mover o ar através do tubo para fazê-lo ressonar (...) [Ele] Foi localizado a 1/3 de comprimento do tubo, e pode vibrar uma coluna de ar em torno de 4,7m de comprimento. Em teoria, isso dá à frequência ressonante por volta de 28hz (...). Para criar uma onda de baixa frequência audível, nossos alto-falantes precisam mover um grande volume de ar enquanto vibram de um lado para outro. Um típico alto-falante doméstico não teria a força necessária para fazer isto, então estamos usando *servo-drives* [amplificadores eletrônicos]. É como se o alto-falante distorcesse a onda suavemente (...). Dado o comprimento de nosso tubo (7m), nós sabemos que seria complicado construir e movê-lo de lugar para lugar. Então os produtores da comissão de exibição, Tim Hunkin e Graham Norgate, decidiram colocar uma versão portátil. Como um produtor de exibições experiente, Tim tinha a vantagem adicional de possuir um enorme galpão. Tim e Graham construíram o tubo em três segmentos, apoiado em um suporte de metal.” (ANGLISS, 2003, pg. 151, tradução nossa.)

Em depoimento no livro *Experiments: conversations in arts and Science (2003)*, na primeira experiência do tubo fabricado é relatada uma trepidação nos objetos presentes, que sem outra explicação, foi devido ao aumento do volume do gerador, qual causou um pequeno ruído audível.

*Infrasonic* foi composto por duas performances, cada uma com duas peças (tab.1). No recital, o infrassom foi o acompanhamento para a performance em piano de GÊNIA junto à sons de eletrônicos. A medição dos efeitos causados pela baixa frequência foi feita através da execução de mais de um concerto às mesmas condições (lugar, performance,

programação e visualidade), exceto pelo uso do infrassom<sup>4</sup> cuja execução deu-se somente na primeira parte:

“Fomos cautelosos ao uso do infrassom, somente usado em potências moderadas para não ser percebido (...) A música [executada por GÊNIA] disfarçou o infrassom, em teoria uma parcela significativa do público nunca soube da sua presença (ANGLISS, 2003, pg.152, tradução nossa)

Tabela 1 – horários das performances em piano por GÊNIA

Horário da Performance	Peças	Autores
<b>15h</b>	<b>Peça B:</b> She goes under water (eletrônica)	Sarah Anglis
	<b>Peça D:</b> Techno Etude No.3 (solo de piano)	Karen Tanaka
	<b>17h</b>	<b>Peça A:</b> Lo But Hi (para piano e eletrônica)
	<b>Peça C:</b> Toccare (para piano e eletrônica)	Ton Bruynel

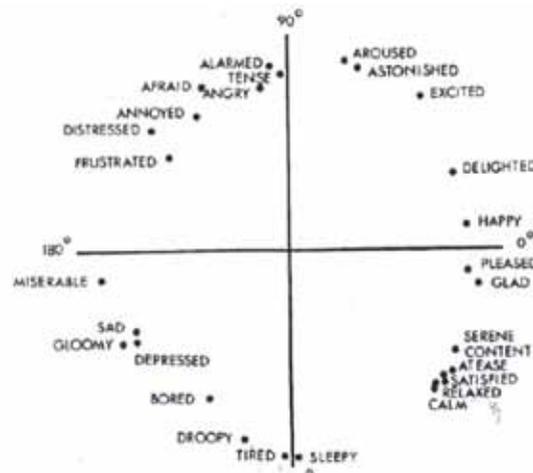
Fonte: Angliss (2003, pg.153)

Ao público do auditório foram entregues 750 questionários em quatro momentos da performance, desenvolvido para captar o sentimento instantâneo em pontos diferentes da sala de concerto. O questionário toma como base aquele desenvolvido por James Russel em 1980, um modelo descritivo de emoções nomeado de *circumplex (fig.1)*. O concerto *Infrasonic*, usa uma versão menos elaborada do modelo de Russel, em uma escala horizontal, usado para medir a resposta emocional à música ou a qualquer outra experiência.

<sup>4</sup> A informação do infrassom não foi repassada ao público e a localidade da emissão do infrassom não foi entregue à GÊNIA. Também não foi desconsiderado a variância da performance de GÊNIA e a influência visual do filme de Deepres.

Como resultado, durante o concerto, a taxa de sensações fora do comum foi notada em maior número naquelas em que o infrassom esteve presente à música. Ao comparar as peças executadas a públicos diferentes, há uma maior variância nas emoções e efeitos inesperados. As reações incluíam tristeza, frio, ansiedade e até arrepios na coluna vertebral. Segundo Richard Wiseman, psicólogo envolvido no experimento, “o som de baixa frequência pode fazer com que as pessoas tenham experiências incomuns, mesmo que não possam conscientemente detectar infraestrutura”. Para Richard Lord, o experimento é uma “rica colaboração entre ciência, arte e música, aplicadas aos conhecimentos físicos da NPL de uma maneira inusitada”<sup>5</sup>. *Infrasonic* foi o primeiro experimento de uma série que se realizou no Reino Unido com diferentes públicos, performances musicais e o uso do infrassom em ausência de acompanhamento sonoro que comprovam as influências físicas provocadas em corpos orgânicos pelo uso do infrassom.

Figura 1- Circumplex de Richard Lord



Fonte: Russel (1980, pg.1161)

Conclui-se então, que ao contrário do que Milton Babbitt nos revelou em 1958, “o crescente distanciamento das novas práticas musicais ao público geral a torna experienciada apenas por especialistas” (BABBIT, 1958), a exploração sonora tornou-se um campo efervescente ao estudo de diversos fenômenos transdisciplinares no século XXI, que irradiam em diversas práticas artísticas de nosso tempo e aproximam o grande público estabelecendo novas relações entre arte, ciência, tecnologia. “O desenvolvimento e uso da ciência e da tecnologia sempre foi e sempre será parte integrante do processo de fazer arte” (SHANKEN, 2007, pg.44). Entretanto, Segundo Edward Shanken em *Historicizing Art and Technology: Forging a Method and Firing a Canon* (2007) os historiadores da arte ocidental não deram centralidade à ciência e tecnologia como auxiliares, fontes de ideias ou mídia artística e há, assim, uma necessidade de formação de uma metodologia eficaz que ajude a esclarecer e revisar suas inter-relações.

<sup>5</sup> Comentários extraídos da página oficial do experimento *Infrasonic*, disponível em <<http://www.sarahangliss.com/extras/Infrasonic/results.htm>>

### Referências

ANGLISS, Sarah. *SoundLess Music*, In: Experiment: Conversations in Art and Science. London: Wellcome Trust, 2003.

ARENDS, Bergit & THACKARA, Davina. *Experiment: Conversations in Art and Science*. London: Wellcome Trust, 2003.

DOMINGUES, Diana. *Redefinindo fronteiras da arte contemporânea: passado, presente e desafios da arte, ciência e tecnologia na história da arte*. In: *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios* – São Paulo: Editora UNESP, 2009.

\_\_\_\_\_ (org.). *Arte, Ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. – São Paulo: Editora UNESP, 2009.

GRAVERAU, Vladimir; CONDAT, R; SAUL, H. *Infrasons: generateus, detecteurs, proprietes physiques, effecys biologiques*. *Acustica* 17: 1-10, 1966.

LANDY, Leigh. *Understanding the Art of Sound Organization*, 1951. Edit: Massachusetts Institute of Technology, 2007.

LUNA, Ianni Barros. *Instalações sonoras*. In: VENTURELLI, S. e ROCHA, C.(Orgs.). *Anais do 15º. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. Brasília, Brasil: Universidade de Brasília, 2016.

MARTIN, Julie. *EAT: Experiments in Art & Technology, 1960-2001*. Donoho Colloquium The Neukom Institute and Studio Art, Film & Media Studies and Digital Music Departments, 2013.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação: como extensões do homem* McGraw-Hill Book Company, E.U.A, 1964; Edição Brasileira Editoria Cultrix, São Paulo, 1974.

MORRIS, Catherine. *9 evenings: an experimental proposition (allowing for discontinuities)*. *9 Evenings Reconsidered: Art, Theatre and Engineering*: 1966, 2006.

HALLAM, Susan. *The effects of music in Community and educational settings*. In: *Oxford Handbook of Music Psychology*, UK, 2012.

\_\_\_\_\_ *Introduction of Soundless Music Experiment*. In: *Experiment: conversations in art and science*.. London: Wellcome Trust, 2003.

HOPE, Cat. *Silence As Stillness? Sonic Experiences In Art Using Infrasonics*. In: *Proceeding, Biennale of Electronic Arts Perth: CADE: Computers in Art and Design Education Conference* 12. 2007. p. 118-121.

SILVA, Luiz Filipe. *"Ruído, ultrassom e infrassom"*. Mendes R. *Patologia do trabalho*. 3rd ed. São Paulo: Atheneu (2013): 351-79.

SHANKEN, Edward. *Historicizing Art and Technology: Forging a Method and Firing a Canon*. University of London, UK. Abril 11-12, 2003.



---

## *A crisálida e a fermata*

Solange de Oliveira<sup>1</sup>

---

### **Resumo**

Há algo além da especificidade de linguagem própria em cada expressão artística que se localiza no plano do sentido. É intrigante que indivíduos inaptos para o estabelecimento de uma relação verbal ou textual mais trivial ou ordinária sejam absolutamente eficientes quando a linguagem, por sua força de verdade, sobrepuja a literalidade de sua conexão lógica e faz ressoar seus harmônicos. Esse trabalho objetiva propor uma reflexão sobre a relação entre a linguagem e uma abertura de sentido que não se rende ao significado reto, mas se perfaz no devir de sua expressão e sentido unívocos.

**Palavras-chave:** Judith Scott. *Outsider art*. Linguagem. Devir. Fenomenologia.

---

### **Abstract**

There is something beyond the language specificity in each artistic expression that is located on the plane of meaning. It is intriguing that individuals unfit for the establishment of a more trivial or ordinary verbal or textual relationship are absolutely efficient when language, by its force of truth, overrides the literalness of its logical connection and resonates its harmonics. This work aims to propose a reflection on the relationship between language and an opening of meaning that does not surrender to the right meaning, but is based on the becoming of its univocal expression and meaning.

**Keywords:** Judith Scott. *Outsider art*. Language. Becoming. Phenomenology.

---

---

<sup>1</sup> Doutora em Psicologia Social da Arte pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

**Introdução — o campo dos sentidos**

*Assim como do fundo da música  
brota uma nota  
que enquanto vibra cresce e se adelgaça  
até que noutra música emudece,  
brota do fundo do silêncio  
outro silêncio, aguda torre, espada,  
e sobe e cresce e nos suspende  
e enquanto sobe caem  
recordações, esperanças,  
as pequenas mentiras e as grandes,  
e queremos gritar e na garganta  
o grito se desvanece:  
desembocamos no silêncio  
onde os silêncios emudecem.*

Octavio Paz, **Silêncio**

Octavio Paz foi um grande pensador da arte e, muito delicadamente, anuncia: do fundo da música brota uma nota que vibra, cresce, depois cala. A licença não trai a noção de que há música na pausa, ao contrário, poeticamente, propõe transmutar o silêncio. É somente a partir do contraste ou da suspensão que a tensão desafia o devir e faz brotar o som.

Semelhantemente, a tarefa de Judith Scott (1943-2005) é acumular trançados sobre seus casulos e, como a pausa germina o som, o bicho é gestado no oco. A crisálida aguarda para se lançar à luz e, deixando para trás uma vida de lagarta, segue, então, em direção à cor. Outra laçada encobre os fios por baixo de mais uma camada. O lado externo do casulo começa a ganhar uma espessa crosta; volumetria excepcional, aliás, se em comparação com sua parca<sup>2</sup> estatura.

Parca<sup>3</sup> é também sua natureza, carrega consigo a sina da expressão convulsiva, empenhando sua existência no bojo de uma silente feitura. É um modo próprio de colocar coisas “em situação” (Merleau-Ponty, 1991; 2012)

<sup>2</sup> Parco. par-co. adj. 1 Que economiza ou poupa. 2 Que modera nos gastos e na alimentação; frugal, simples. 3 De pouca monta; escasso. In: MICHAELIS Dicionário Online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 30 jun 2017.

<sup>3</sup> Parca. par-ca. sf. 1 Mit [com inicial maiúscula] Cada uma das três deusas (Cloto, Láquesis e Átropos) que fiavam, dobravam e cortavam o fio da vida. In: MICHAELIS Dicionário Online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 30 jun 2017.

e, entrelaçando fios, lança o broto de uma “pausa de mil compassos<sup>4</sup>” tramando o tecido da vida e da morte em um balé vital. No devir, Judith Scott costura sua existência. Fermata.

Há toda uma geografia psíquica que o fiar nos impõe à imaginação. A poesia visual da fiandeira, parece, começa a ser costurada já entre os antigos. Segundo Adélia Bezerra de Meneses (2002), a trama feita e desfeita pela figura mítica de Penélope é um arдил, um “tecido de enganos”. Glosando Freud em seu estudo sobre a feminilidade, a autora discorre sobre a tecelagem, e sugere que esta talvez fosse uma invenção de mulheres, dissimulando suas partes íntimas inspiradas pelo pudor: “[...] com a arte das tecelãs, o fendido torna-se defendido” (MENESES, 2002, p. 75). Penélope trama a corruptela da *tessitura* do manto até que o inacabado lhe proporcione um tempo postergado para a condição do reencontro — e é justamente essa a sua astúcia —, recusando-se secreta e silenciosamente aos pretendentes até que, enfim, Ulisses retorna. Eis o segredo de Penélope.

The image shows a page of a musical score for 'Gretchen am Spinnrade' by Franz Schubert. The title is prominently displayed at the top. Below it, the text reads 'Ans Goethe's Faust', 'Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte', and 'componirt von FRANZ SCHUBERT. Op. 2. Moritz Reichsgrafen von Fries gewidmet.' The score itself is for voice and piano, with the voice part on a single staff and the piano accompaniment on two staves. The lyrics 'Meine Ruh' ist hin, mein' are written below the voice staff. The score is marked 'Nicht zu geschwind. ♩ = 72' and '19. October 1814'. The piano part has markings 'sempre legato' and 'sempre staccato'.

Figura 1: o *Lied Gretchen am Spinnrade*, de F. Schubert, inspirado em *Fausto*, de J. W. Goethe, por sua vez, baseado no mito de Penélope. A costura musical simula a obsessiva rotina de uma roca a fiar e não é somente audível, mas também

<sup>4</sup> VIOLA, Paulinho da. Para ver as meninas. In: \_\_\_\_\_. **Paulinho da Viola** (álbum). Samba. 1968.

visível na partitura, tanto pelo desenho que cumpre a linha melódica do piano na clave de sol, quanto pelo bordão monótono da clave de fá.

Fonte: PETRUCCI Music Library — IMSLP. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Gretchen\\_am\\_Spinnrade,\\_D.118\\_\(Schubert,\\_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Gretchen_am_Spinnrade,_D.118_(Schubert,_Franz))>. Acesso em: 30 jun. 2017

Ainda em meio à rica tradição do fiar helênico, às três Parcas ou Moiras coube a atribuição de embarçar os fios do destino, cada qual em sua incumbência própria: Cloto, a fiandeira, tece o fio da vida dos homens desde o nascimento; Láquesis, a fixadora — relacionada à cópula —, determina o tamanho, enrola e estabelece a qualidade de vida que lhe cabem. Por último, Átropos, a irremovível, corta o fio quando julga que é o momento de interrompê-lo: a morte espreira (CIVITA; RICCI, 1973). E há Aracne, cujo atrevimento lhe custou uma longa pena. Cometeu a ousadia de comparar seu esmero ao de Atena — cujo epíteto, aliás, é Atena Penitis, a tecelã — e, após ter desafiado a deusa, acabou fadada a tecer por toda a eternidade.

O tecer é atividade que desafia o tempo; o tecido resiste para além de sua resiliência física, mas também por sua especial capacidade de ressoar seus *harmônicos*; e resiste, inclusive, à velocidade, primado do contemporâneo, afinal, o fiar é moroso: alterna um fuso — ou uma *fusa* — e uma pausa. Quem tece, se abandona mergulhado na música dos seus pensamentos; o silente ato de tecer é, de fato, espaço privilegiado do criativo. O pensamento navega por mares inexplorados, imiscuindo memória e imaginação em trançados nos quais os tecidos retêm — como os monumentos mortuários — uma latência que os impregna (DIDI-HUBERMAN, 2010). E, assim, em seu enredo, têxteis falam através do tempo embalando solilóquios.

#### **Desenvolvimento — a crisálida**

Judith Scott é filha da pausa, nasceu surda. Quando atingiu a idade escolar, sua aparência trissômica veio à evidência, o que, por sinal, mascarou o diagnóstico de surdez obtido somente na maturidade, por volta dos 39 anos, tarde demais para uma alfabetização especializada. Ela é, portanto, inapta para a linguagem verbal ou textual. Seu modo de expressão

é plástico e seu material de eleição são os têxteis.

Judith Scott viveu uma vida apartada do convívio familiar, atravessou inúmeras instituições para pessoas com debilidades psicofísicas nos Estados Unidos até finalmente alcançar o programa oferecido pelo Creative Growth Art Center, em Oakland, em 1º de abril de 1987, resgatada por sua irmã gêmea Joyce Scott. E foi assim que o ingresso de Judith Scott no Creative Growth fez com que a liberdade voltasse a sorrir: o processo de metamorfose estava começando. Não entraremos em detalhes na discussão sobre os procedimentos institucionais, não é nosso objetivo aqui, mas fica o alerta: o fato de os asilos se encontrarem em território americano, primeiro mundo, portanto, levam à fantasia ou à dedução óbvia de que o cuidar tem outro manejo, mas não é exatamente assim. Contrariando as expectativas do senso leigo, tais instituições — totais, a bem dizer — também o são nos Estados Unidos.

Antes de seu feliz encontro com os fios e cabos, outros materiais lhe tinham sido oferecidos e todos foram reiteradamente rejeitados. As traumáticas experiências pregressas ao Creative Growth fizeram com que esse momento se constituísse como um encontro, um espaço para a expressão, que, finalmente, contribuiu para dar vazão à sua real missão no mundo.

O processo de gestação de um casulo ou uma escultura têxtil envolve um pequeno segredo que ela oculta no interior das peças, sob uma estrutura em papelão ou algum outro material que encontre disponível à sua frente e, tão logo tenha sido testado quanto a resistência e quanto a solidez, passa a ser recoberto por camadas de fios e cabos têxteis de cores harmonizadas, consumando uma matizado ímpar.

Pode-se dizer que Judith Scott é inábil para o cuidado pessoal — herança de uma longa vida de institucionalizada —, porém, quando adentramos no terreno expressivo, ela demonstra total habilidade para se virar sozinha. Seus casulos alcançam volumes superiores à sua própria estatura, podendo atingir cerca de três metros de altura. O primeiro ímpeto de Judith Scott é recusar qualquer auxílio, mas dado que as peças resultam

grandes e pesadas, não raro, ela acaba por aceitar alguma oferta de colaboração para remoção ou arranjo da obra em um local de sua escolha. Judith Scott decididamente resolve quando é a hora de parar para o descanso diário ou se, por acaso, sentir que finalizou seu projeto. Na entrevista que concedeu a Kevin Killian (MORRIS; HIGHS, 2014), Joyce Scott conta que a irmã trabalhava cinco dias por semana, seis horas por dia, por ter um forte senso de rotina, muito comum entre os que têm Síndrome de Down. Às vezes era necessário intervir, pois, uma vez profundamente engajada, ela não abandonaria seu trabalho. A criadora demonstra total desapego e se desinteressa pelas peças quando prontas: o processo tem prioridade ao produto. Ela é especialmente atraída por imagens, tanto as das revistas, que guarda como verdadeiras preciosidades, quanto em relação aos materiais, cujo acervo recebe esporádicas visitas na madrugada e resultam em pequenos furtos que garantam um material de colorido o mais encantador.

Os casulos são as vedetes do acervo de Judith Scott, mas há uma série de pares que também atraem olhares por inelutavelmente remeterem à relação com sua irmã gêmea. Há, dentre estes, duas classes de objetos: aqueles que replicam uma forma semelhante e outros que as atam, fazendo um jogo que alterna o unido e o unitário:

O emparelhamento ou a duplicação das formas na obra de Judith é uma ocorrência rara. Quando isso ocorre, é o resultado de uma decisão espontânea da parte dela, e não é induzido. Se isso é significativo como uma expressão do relacionamento, é incerto. Somente a nossa consciência de que Judith é gêmea nos torna sensíveis à sua ocorrência. No entanto, em qualquer ser humano, a proximidade de um outro é ao mesmo tempo significativa e desejada. Desejos intensos deste tipo estão presentes em quase todas as fantasias. Apesar do isolamento de Judith, em parte auto-imposto, ela não é tão autista a ponto de evitar todas as relações humanas. A base dessa resposta saudável sobrevivente é, sem dúvida, a sua experiência precoce da vida em casa, de seus pais, seus irmãos e, mais importante, do vínculo com a irmã. Um dos principais fatores subjacentes que sustentam a arte de Judith é a memória, e a recriação de uma realidade perdida. É nesse sentido que formas emparelhadas e duplas falam de relacionamento (MACGREGOR; SCOTT; BORENSZTEIN, 1999, p. 136, tradução nossa).

A própria Joyce Scott acredita que a irmã fez variadas peças, dentre as quais ela identifica formas similares e consegue perceber-se e a Judith

Scott, como gêmeas. Mas a última fase de trabalhos revelou tamanhos e perfeição incomuns; as peças dependem agora vários meses de intenso engajamento e crescem a proporções espantosas.

O respeito e a visibilidade que o trabalho conquistou, a levou a considerar um leque maior de opções a partir da variedade e da qualidade dos materiais que lhe foram disponibilizados. Ela pode contar, então, com uma paleta de cores e texturas mais amplas, pode se expressar mais livremente e com abundância. Como resultado, houve um maior domínio no controle dos elementos e expressa, de modo ainda mais pessoal, um estilo peculiar que se manifestou também no trato de si: Judith Scott adorava chapéus e colares coloridos, conta seu biógrafo, John McGregor (1999).

O acervo de Judith Scott atinge cerca de 160 esculturas de propriedade do Creative Growth Center. Quando da ocasião da morte de Judith Scott, a instituição chamou Joyce Scott e pediu que escolhesse uma escultura como presente. Como ela não tinha meios para cuidar e conservar a obra, escolheu, e decidiu deixá-la sob a tutela da instituição. A eleita foi uma das esculturas em pares, mas diz não se lembrar mais qual delas é a sua.

### Interlúdio

Há indivíduos para quem a expressão é levada ao extremo: é tema vital. Obedecem unicamente ao ritmo de sua música interior. A *tônica* dessa feitura é, não raro, a radicalidade do engajamento, tal qual a linguagem que Schubert adota em seu Lied (fig. 1). Seja por conta de uma suposta obsessividade, seja por causa do empenho com que é perseguido dia após dia com afínco, desde logo o projeto é percebido em sua vocação existencial. E é mesmo intrigante que alguns criadores insitos<sup>5</sup>, inábeis para

<sup>5</sup> Para nos resguardarmos certa isenção sobre os limites dos campos — o da arte cultural e o da arte não cultural —, preterimos os termos *l'Art Brut* (utilizamos o termo original, em francês) ou *Outsider Art* à arte insita sobre nosso pronunciamento. Este, parece, oferece distanciamento sobre a disputa política no campo da arte. Essa expressão foi proposta pela primeira vez nas Trienais de Bratislava, na antiga Iugoslávia, em 1972, mas caiu em desuso. Sua procedência é o latim, *in situ*, e significa inato, congênito, não formado,

o trato pessoal ou para a comunicação coloquial e cotidiana, tenham o excepcional talento da feitura de obras com força de verdade inquestionável. Sua capacidade expressiva parece superar, suprir ou compensar qualquer *deficit* intelectual ou cognitivo, elevando o processo de criação a um grau máximo de sentido.

Para a recepção da obra, principalmente aquela mais identificada à tradição cartesiana, o campo do conhecimento é considerado acima do percebido. Em outros termos, o mundo é conformado a partir de postulados e certezas; é um mundo objetificado pelo pensamento, pelo *cogito*. No entanto, é a partir de nossa familiaridade perceptiva do mundo que constituímos a fonte de conhecimento por meio da qual nos orientamos cotidianamente. Até mesmo o conhecimento científico constrói seus postulados derivando da experiência de um sujeito consagrado ao mundo (MERLEAU-PONTY, 2009) para, em seguida, sublevar tal experiência com suas premissas, que, tão logo comprovadas, são aceitas como verdades absolutas. Assim, o espírito pretende possuir o verdadeiro e a ordem do percebido é, então, reduzida a simples aparência (MERLEAU-PONTY, 2012) ou, em termos do cientificismo no campo da linguagem, segundo uma teoria geral de signos: é representação. Eis o motivo pelo qual a linguagem não se reduz à mera vestimenta de um pensamento que tenha a possibilidade de se conhecer a si mesmo com clareza e completude, afinal, não há pensamento que dê conta de todo o pensamento do mundo, diz Merleau-Ponty.

A expressão é condição na qual a linguagem se abandona ao esquecimento (MERLEAU-PONTY, 2012). Ao exprimir, substituímos uma percepção ou uma ideia por um sinal que, previamente convencionado — um sistema de correspondências entre signo e significado estabelecido que se instala durante o processo de aprendizado —, evoca ou abrevia o objeto de nossa expressão, como uma quase presença. E tudo que há de novo, nas

---

original. Desse modo, para marcar nossa posição zero ao nos referirmos às obras, adotaremos a expressão arte ínsita, que cobre nossa expectativa sobre a produção desses autores sem que tomemos partido, pendendo para um ou para outro lado.

articulações que surgem no devir, têm como estofo elementos antigos, já expressos. Alguns sistemas coordenam sinais escolhidos a significações definidas, visando um propósito calculado, que antecipa um certo número de relações. Mas, se durante o processo um evento inesperado se anuncia, a cadeia deve voltar a se estabilizar sob a admissão de novas definições e novos símbolos. Em todo caso, quaisquer que sejam os eventos insurgentes, todos devem pertencer a uma mesma família, para que as relações se mantenham dentro da plausibilidade e do possível. Só assim o pensamento abreviado é passível de ser justificado e explicado. Merleau-Ponty (2012) afirma ser nesses moldes que se baseiam as conjecturas científicas. Para a fenomenologia pontyana, a linguagem se assemelha às próprias coisas, são seu substituto, o substituto do ser. Tudo o que é, e tudo o que será, está para ser dito. O que de inédito se anuncia, brota de elementos antigos, instalados ou já expressos: como disse Octavio Paz, do fundo da música brota uma nota.

Qual é o “antigo” que Judith Scott torna “novo”, considerando sua limitada comunicação — verbal, importante enfatizar — com o mundo? O estofo de sua linguagem são suas experiências. Elas são postas em obra à revelia de uma linguagem à qual ela não se rendeu por quaisquer que fossem as convenções. O exemplo de Judith Scott é ainda mais radical que o do artista sergipano Arthur Bispo do Rosario, uma vez que este mantinha uma comunicabilidade não convencional, mas que, contudo, reputa a convencional. Já a estadunidense, no entanto, parte de um terreno ainda mais radicalmente não convencional que o sergipano, sua interlocução com o mundo é sua música silente.

O senso comum faz crer que alguém fala dentro da cabeça de indivíduos considerados mentalmente doentes, que eles próprios falam por meio de outrem. Quaisquer que sejam os distúrbios, independentemente da relação entre doença e saúde, no exercício normal, a fala — vamos considerar aqui, perfeitamente plausível nesse contexto e por extensão, a linguagem não verbal, objeto de nosso trabalho — mantém possíveis até mesmo as variações doentias, mantém seu centro suscetível a elas. O que

nomeamos por sensações estranhas, confusas, distúrbios do corpo, todas essas categorias só fazem “batizar a dificuldade” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 49) e em nada corroboram a compreensão do fato. Uma vez que as impressões sensoriais internas são alteradas, há uma inelutável decorrência: também as relações com os outros são alteradas. Todas as relações de linguagem que estabelecemos têm um centro comum. Para os psicólogos, esse centro está na relação com o outro, mas o doente sente-se indiscriminadamente diante do outro, sem fronteiras. Portanto, a questão é estritamente a incapacidade de distinção entre o eu e o outro; no ato de linguagem, entre o ativo e o passivo. Nas relações de linguagem, alternamos o pronunciamento e a compreensão; é um sistema eu-outrem, diz Merleau-Ponty. Porém, esse “eu”, tem um corpo o qual é reiteradamente ultrapassado por esse mesmo corpo que lhe “rouba” seus pensamentos, os atribui ora a si próprio, ora a um outro. É pela linguagem que meu corpo me acomoda ao outro (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 50). A distinção entre o pronunciamento e o acatamento ou, no caso do doente, entre ele mesmo e uma voz que lhe fala de dentro, por exemplo, são duas diferentes modalidades de um mesmo sistema dos sujeitos encarnados (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 50). O princípio de ambas é que todo sujeito encarnado está exposto ao outro, do mesmo modo que o outro está exposto ao sujeito e nos atos de linguagem a identificação é um fato:

A distância mesma que o sujeito normal coloca entre si e o outro, a clara distinção entre o falar e o ouvir são uma das modalidades do sistema dos sujeitos encarnados. A alucinação verbal é uma outra modalidade. Se acontece de o doente crer que lhe falam, quando na verdade é ele que fala, o princípio dessa alienação se acha na situação de todo homem: como sujeito encarnado, estou exposto ao outro, assim como o outro está exposto a mim mesmo, e me *identifico* a ele que fala diante de mim (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 50).

O pronunciamento e o acatamento, ação e percepção, só são operações diversas se reflito, decompouso, analiso-os como operação motora, articular ou percepção sensória traspassadas pela separação sujeito-objeto cartesiana: “Quando falo, não represento a mim mesmo movimentos

por fazer; todo o meu aparelho corporal se reúne para alcançar e dizer a palavra assim como a minha mão se mobiliza espontaneamente para pegar o que me estendem” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 51).

Teria a linguagem caráter ontológico? Em sua obra póstuma, **O Visível e o Invisível** (2009), Merleau-Ponty busca fundamento no ser, para suas conjecturas sobre o corpo e sobre a percepção, de onde havia partido inicialmente:

Longe de deter o segredo do ser do mundo, a linguagem é, ela mesma, um mundo, ela mesma, um ser — um mundo e um ser de segunda potência, já que não fala no vazio, fala *do ser e do mundo*, redobrando, pois, seu enigma, em vez de fazê-lo desaparecer. A interrogação filosófica sobre o mundo não consiste, portanto, em reportar-se do próprio mundo àquilo que dele dizemos, porquanto ela se reitera no interior da linguagem. Filosofar não é contestar as coisas ditas em nome das palavras, como se o universo das coisas ditas fosse mais claro que o das coisas brutas, como se o mundo efetivo fosse um cantão da linguagem, a percepção, uma palavra confusa e mutilada, a significação das palavras, uma esfera de positividade perfeitamente segura. Ora, a observação não se dirige apenas contra um positivismo da linguagem, atinge toda tentativa para procurar a fonte de sentido nas puras significações, ainda quando não se faz menção alguma à linguagem. A interrogação filosófica sobre o mundo não pode, por exemplo, consistir em contestar o mundo em si ou as coisas em si em proveito de uma ordem dos “fenômenos humanos”, isto é, do sistema coerente das aparências tal como podemos construí-lo, nós os homens sob condições de fato que são as nossas, segundo nossa constituição psicofísica e os tipos de ligações que nos tornam possível a relação com um “objeto” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 98, grifos do autor).

Em sua investigação também de caráter ontológico, Heidegger distingue uma linguagem ordinária de outra, mais original, que exige empenho e engajamento: “Com frequência, o que se fala não passa do que se pronuncia, seja para rapidamente desaparecer, seja para, de algum modo, preservar-se. O que se fala<sup>6</sup> pode ser passageiro, mas também sustentar-se como o que nos convoca” (HEIDEGGER, 2003, p. 200). Tudo parece configurar-se como uma dialética entre o pronunciado e a escuta; entre o que se vela e o que se mostra, em um balé onde silêncios se fazem ouvir e

<sup>6</sup> Em tempo, consideraremos aqui a “fala” como linguagem, de um modo mais amplo que o inicialmente proposto pelo filósofo, extensivo a outras artes que não somente a literatura.

indiciam o sentido de uma remissão; casos em que a fala nem sequer precisa ser articulada: “O falar não é ao mesmo tempo mas *antes* uma escuta” (HEIDEGGER, 2003, p. 203, grifo do autor).

A linguagem cotidiana é veículo de entendimento, portanto, mera ferramenta. Mas mantemos com a linguagem outra relação, que é para além dessa mais ordinária; das relações, talvez a mais profunda (HEIDEGGER, 2011). Se na vida comum fazemos uso da linguagem de modo provisório, e esse é um manejo que aponta apenas para relações superficiais, quando se adentra o âmbito das relações mais profundas surge outra linguagem, cuja poesia, para Heidegger, parece ser um legítimo expoente, por sua paradoxal habilidade — se comparada à linguagem comum — de constituir diferenciação a partir do unívoco, envolvendo relações que se entrelaçam. Não conduzimos a linguagem, ao contrário, somos nós, que nos conduzimos para sua essência ou modo próprio de ser e nos recolhemos nesse acontecimento apropriador:

Para pensar a linguagem é preciso penetrar na fala da linguagem a fim de conseguirmos morar na linguagem, isto é, na *sua* fala e não na nossa. Somente assim é possível alcançar o âmbito, a linguagem nos confie o seu modo de ser, a sua essência. Entregamos a fala à linguagem. Não queremos fundamentar a linguagem com base em outra coisa do que ela mesma nem esclarecer outras coisas através da linguagem (HEIDEGGER, 2003, p. 9).

Para Merleau-Ponty há um desdobramento da linguagem — como o que ocorre com a ciência — que opera como uma vinculação de sinais escolhidos a significações definidas visando um propósito acabado. Um certo número de relações são instituídas para que possam representar o que se está pretendendo convencionar. Nesse tipo de correspondência não há espaço para imprevistos, tudo deve ser plenamente justificado nos enunciados relativos. Porém, se surgem problemas de outra ordem no caminho, é preciso novamente reintroduzir novas definições e novos símbolos (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 31). Esse tipo de operação exige que as relações novas e antigas conformem uma mesma família de eventos, sem desvios, onde as únicas derivações possíveis são aquelas provenientes de um mesmo sistema de relações possíveis. Dessa forma, esse pensamento

como que abreviado poderá sempre ser justificado e explicado inteiramente: “[...] a linguagem, em todo caso, se assemelha às coisas e às ideias que ela exprime, é o substituto do ser, e não se concebem coisas ou ideias que venham ao mundo sem palavras. Seja mítico ou inteligível, há um lugar em que tudo o que é ou que será prepara-se ao mesmo tempo para ser dito” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 29).

Assim, parece lícito admitir que, no caso de artistas ínsitos, o aprendizado de uma linguagem ordinária ou cotidiana e a original, reputadas por Heidegger — ou a linguagem falada em contraponto com a falante, nos termos de Merleau-Ponty (2012) —, tem como repertório signos e significações alimentados pelo vivido, em um processo existencial que se volta com toda a potência do ser para situações limítrofes, expressando por meio de uma paleta de signos e significações que podem, portanto, não corresponder completamente com o que está sob convenção. Os artistas ínsitos são um pensamento desviante, uma linguagem anárquica que, à revelia, se busca normalizar, cooptando-os para dentro de um sistema de correspondências.

### Considerações finais — a fermata

Diante da realidade ontológica da linguagem surge uma abertura onde ela assume para si o elogio da liberdade, consolidando o terreno do possível, assegurando um lugar onde o ser, talvez um dia, se desvele (HEIDEGGER, 2005). Se, por um lado, temos de admitir uma especificidade tácita, própria de cada linguagem artística e suas peculiares nuances — a bem dizer, a música, as visuais, o teatro, o cinema, a fotografia etc. —, por outro, considerada no plano do sentido, a linguagem parece transitar sem obstáculos, não há fronteiras entre a expressão visual, a poesia e a música, por exemplo, como anunciou o início deste ensaio. As analogias e os paralelismos são plenamente possíveis, convivem de modo afável no mapa do sentido. Assim, ela nos convida à sua morada: “a linguagem é a casa do ser” (HEIDEGGER, 2005). A linguagem dança entre o visível e o invisível, entre o audível e o indizível.

Quanto a Judith Scott, o fio que alinhava cada uma das notas de sua existência, arremata mais uma, na composição de sua música interior. Se as cores dessa linguagem, para nós, pertencem a uma paleta própria do campo da arte, para ela, talvez seja um arremate na costura das relações parentais alienadas e experiências de solidão da institucionalização intramuros, e isso talvez nunca saberemos ao certo. Jamais obteremos uma decifração definitiva da linguagem em sua total completude, porque o que nos une em torno dessa melodia é sua inefável ontologia, essa música fugaz que o devir engole em pausas que brotam de cada som. Navegando no som, *da capo al coda*, a filha da pausa, Judith Scott, é a parca que faz brotar a vida nos casulos.

Dedico este trabalho ao Prof. Dr. João Frayze-Pereira como agradecimento por ter excedido a mera incumbência de orientador e ter sempre demonstrado engajamento, apoio e amizade. Agradeço aos amigos Mario Rogério Sevilio pela consultoria sobre algumas peculiaridades musicais, à Ulysses Lima e Manoel Vitorino por suas preciosas considerações.

## Referências

- CIVITA, V. (Editor); RICCI, A. (Consultor). **Dicionário de mitologia greco-romana**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- HEIDEGGER, M. A linguagem. In: \_\_\_\_\_. **A caminho da linguagem**. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2003. p. 7-26.
- \_\_\_\_\_. O caminho para a linguagem. In: \_\_\_\_\_. **A caminho da linguagem**. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2003. p. 191-216.
- \_\_\_\_\_. **Sobre o humanismo. Carta a Jean Beaufret (Paris)**. 2. ed. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005b. 90 p.
- MACGREGOR, J. M.; SCOTT, J.; BORENSZTEIN, L. **Metamorphosis: the Fiber Art of Judith Scott: the Outsider Artist and the Experience of Down's Syndrome**. Oakland: Creative Growth Art Center, 1999. 183 p.
- MORRIS, C.; HIGGS, M. **Judith Scott: Bound and Unbound**: catálogo. Curador Catherine Morris, Sackler Family curador do Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art; co-curador Matthew Higgs. Brooklyn: Brooklyn Museum & Del Monico Books; Prestel and Brooklin Museum, 2014. 128 p.
- MENESES A. B. **As portas do sonho**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. **A prosa do mundo**. Tradução Paulo Neves. Edição e posfácio: Claude Lefort. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

## Consulta eletrônica

MICHAELIS Dicionário Online. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em 30 jun 2017.

HEIDEGGER Fala. Publicado em 22 jun 2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=lvyspxZFSSs>>. Acesso em: 12 jun 2017.



---

## *A música de La Movida como elemento narrativo na obra do cineasta Pedro Almodóvar.*

João Eduardo Hidalgo<sup>1</sup>

---

### **Resumo**

O presente artigo examina a música na obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, entendendo-a como um elemento narrativo, e também como um componente estético presente no movimento de La Movida, onde o cineasta surgiu e formou seu estilo. O filme aqui analisado é *Tráiler para amantes de lo prohibido* de 1985, que faz uso da música como elemento constitutivo da construção da história, dos personagens e do conflito, e onde ela é o centro da ação. As estratégias narrativas e as marcas de estilo de Almodóvar já aparecem bastante sedimentadas nesta obra em vídeo, feita para divulgação do filme *Qué he hecho yo para merecer esto?* na televisão espanhola.

**Palavras chaves:** Pedro Almodóvar; La Movida; Tráiler para amantes de lo prohibido; A música em Almodóvar.

---

### **Abstract**

This paper shows the use of music in the works of the spanish director Pedro Almodóvar, and think that it is a narrator tool, and more, it is an aesthetic subject of the contraculture movement La Movida, whitin Almodovar appears and form his style. The film analyses is *Tráiler para amantes de lo prohibido*, 1985, that uses the music like the central link of the action, determining the story, the conflit and characters. The strategies of narration and style marks of the director are very strong in this video work made to promote the movie *Qué he hecho yo para merecer esto?* on the spanish Television.

**Key Words:** Pedro Almodóvar; La Movida; Tráiler para amantes de lo prohibido; the use of music in Almodóvar.

---

---

<sup>1</sup>Doutor em Audiovisual pela ECA/USP e pela Universidad Complutense de Madrid. Professor da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, Campus de Bauru.



Figura 1: Esquina Almodóvar, como ele mesmo a chama. Esquina de Calle Alcalá, Gran Vía e Calle Caballero de Gracia. Sob este céu e nesta cidade La Movida aconteceu e Almodóvar se criou. (Foto: J.E.H., 2008)

### Panorama Cultural Pós-Franquista

O termo *La Movida* foi criado nos anos 1980 para nomear um movimento de contracultura que aconteceu em Madri, do final dos anos 1970 e começo dos anos 1980. Na verdade *La Movida* aconteceu em várias capitais espanholas, em Vigo e em Bilbao, com seus grupos de rock; Barcelona com seus *cantautores* Joan Manuel Serrat e Lluís Llach; Sevilha com Triana e Paco de Lucía. *La movida* marca um renascimento cultural depois de quatro décadas de uma realidade cinza e antiquada visualmente, culturalmente e socialmente. O ditador morreu depois de causar muitos danos ao povo e ao país, em 1975 a Espanha era uma nação pobre, atrasada e perdida numa realidade que remontava ao início do século XX.

O nome e definição do movimento não era preocupação de nenhum dos implicados nele, nunca houve um manifesto, diziam “*estamos en el Rollo*”<sup>2</sup> ou “*yendo de movida*”, criando um vocabulário que parece ter vindo

<sup>2</sup> No vocabulário específico criado na época: *Rollo* era o ambiente em que se vivia, que tanto podia ser uma situação boa e prazerosa ou ruim. Podia-se ter um *ligue*, uma relação passageira, dizia-se “*tengo un rollito guapo*”.

da experiência de sair de casa para comprar substâncias alucinógenas, ou para meter-se em espaços underground (bares, café-concertos e congêneres) como “*El figón de Juanita*”, “*Marquee*”, “*La Bobia*”, “*La Vía Láctea*”, “*Rockola*”, “*El Pentagrama*”, entre outros que até hoje “*El guia Del ócio*” (caderno de programação de Madri) chama de “*locales de ambiente*” e para ‘*flipar*’.<sup>3</sup>

O movimento é herdeiro da *Pop Art* americana e os grandes centros como Nova York e Londres são irradiadores de uma cultura que valoriza a trivialidade, o efêmero e o estereotipado, os subgêneros, as ex-estrelas. Costuma ser apontado, como um dos primeiros sinais do movimento, a criação em Madri do grupo *Kaka de Luxe*, em 1977, formado por Alaska, figura chave de *La Movida*, Enrique Márques (El zurdo), Manolo Campoamor e Carlos Berlanga guitarras e vocais, Nacho Canut, baixo, Pablo Martínez, bateria. Esta nova onda trouxe um grupo de pessoas que não tinham experiência com a música, não possuíam conhecimento musical, mas estavam dispostos a montar uma banda e dar *shows-happenings* por Madri e pelos outros centros urbanos da Espanha. Segundo várias opiniões a música foi o coração deste movimento chamado de *La Movida*, e a liga que mantinha todos juntos eram as artes visuais, já que as primeiras manifestações vieram dos Fanzines, revistas *underground*, HQ e variantes que inundaram o mercado de pulgas chamado de *El Rastro*, onde as primeiras figuras se encontravam.

Na entrevista-prólogo que concedeu para o livro do jornalista Rafael Cervera, Almodóvar define o movimento da seguinte maneira:

“*É difícil falar de La Movida e explicá-la para os que não viveram estes anos. Não éramos nem uma geração, nem um movimento artístico, nem um grupo com uma ideologia concreta, éramos simplesmente um montão de gente que vivíamos em um dos momentos mais explosivos do país, e de Madri em*

<sup>3</sup> Flipar: surpreender-se com algo, música, lugar ou pessoa por estar ‘colocado’ (drogado) e alucinar a noite toda. LECHADO, José Manuel. *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Agaba Ediciones, 2005, p. 41.

*particular. Esse momento se materializa sob o governo da UCD (Unión de Centro Democrático), não sob o governo do PSOE (Partido Socialista Obrero Español), ainda que os socialistas tentaram capitalizá-lo de todos os modos, e o conseguiram entre 84 e 86, quando o único que sobrava eram os restos do naufrágio. Como dizia, houve um momento em que de repente as pessoas perdem o medo, da polícia, dos vizinhos, da própria família, do ridículo, e delas mesmas. Constatase que Franco morreu de verdade há dois anos e isso provoca uma explosão de liberdade enorme em todo o país, ainda que eu me refira sempre a Madri e ao pequeno círculo no qual eu me movia.”<sup>4</sup>*

Neste contexto os *comics*, ou como muitos de *La Movida* gostavam de nomeá-los *Los Cómix*, foram um dos veículos mais utilizados. Os *TBOs*, ou *Tebeos*, como eram chamados até então, foram sempre muito populares, na Espanha pós-Guerra Civil, pois o país era constituído por um grande número de analfabetos. Os novos *Cómix* romperam com a tradição, espelhando-se nos novos modelos americanos, que chegavam apesar da censura e graças ao esforço da Livraria Moriarty. Um autor de *Cómix* que interessa especialmente é *Ceesepe*, acrônimo de Carlos Sánchez Pérez, que participou de todos os fanzines importantes, *El Víbora*, *Madriz* e *La Luna*; decorou paredes e tetos em bares da moda, livrarias e fez o cartaz e os letreiros para *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* e o cartaz de *La ley del deseo*.

Na pintura, os principais representantes são a dupla que ficou conhecida como *Costus*, diminutivo de *Las Costureras*, formada por Juan Carrero (1955-1989) e Enrique Naya (1953-1989), dois filhos de militares, que haviam se conhecido em 1977, em Madri, e foram viver juntos. Como Juan ganhava a vida fazendo almofadas para algumas lojas, Fabio (Fanny) MaCnamara, que se tornou amigo dos dois, lhes deu o carinhoso apelido. Todos os personagens que começaram a frequentar a *Casa Convento de las*

*Costus* se referiam a eles desta maneira, sem que os dois soubessem; quando descobriram vingaram-se colocando codinomes em todos. Esta casa ficava na *Calle de la Palma*, 14 perto da *Plaza 2 de Mayo*, no coração do bairro que concentrou os lugares de ambiente de *La Movida*, o bairro de Malasaña<sup>5</sup>.

Neste reduto, todos os principais personagens se reuniam, Alaska, Carlos Berlanga, Nacho Canut, integrantes de Kaka de Luxe, Tino Casal (o Iggy Pop madrileno), Almodóvar, Pablo Pérez-Mínguez e toda a fauna que se movia. Aqui foram gravadas muitas cenas de *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón*, numa delas Enrique aparece pintando. Alguns quarteirões dali abriu as portas a sala de espetáculos *El Pentagrama* (que existe até hoje), onde se apresentaram novos grupos como *Zombies*, *Mamá*, *Ejecutivos Agresivos*, *Radio Futura*. Para alguns críticos, como Paloma Chamorro (1949-2017) *Las costus* faziam ilustração e não pintura, uma ilustração de interesse, mas sem a profundidade que a pintura necessita. Chamorro durante duas décadas foi apresentadora e produtora de programas de TV que davam destaque as artes, letras, música e as vanguardas de uma maneira geral, como *Galería* (1973-1974), *Imágenes* (1978-1981) e *La edad de oro* (1983-1985) onde apareceu para a Espanha toda a fauna de *La Movida*.

Pessoalmente acredito que o pintor mais importante que se juntou ao movimento foi Guillermo Perez Villalta (1949), autodidata que já tinha uma obra conhecida e soube catalisar a força deste renascimento, pelo qual passava Madri. É dele o quadro mais simbólico do período ‘*Escena: personajes a la salida de un concierto de rock*’, de 1979 (hoje esta tela faz parte do acervo do Museo Reina Sofía). Com este quadro e mais três, *Icaro*

<sup>5</sup> “La decoración de Casa Costus era toda una proclama: paredes rojas con nubes negras, lamé y lentejuelas por todas partes, serpientes, sapos, huesos y santos... Una estética – o antiestética – muy influyente en otros personajes del momento. Su obra era deudora del arte pop estadounidense, aunque ellos supieron llevar el colorismo hasta límites extremos. (...) Kitsch y horterada, apología del mal gusto, acumulación de iconos de la Espana rancia (toros, mantilla, vírgenes y santos)... Se acumulaba todo de tal manera y con un recargamiento tan barroco (el estilo de aquel império tan grande en el que nunca salió el sol), que el resultado final era de una estética originalísima y muy expresiva.” LECHADO. Op. cit., p. 207.

<sup>4</sup> CERVERA, Rafael. *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2002, p. 14-15, tradução minha.

ou o perigo das quedas (1980), *Faetón ou o perigo das maquinações* (1981), *o grande político* (1981) participou da XVI Bienal de São Paulo, de outubro a dezembro de 1981<sup>6</sup>. Perez Villalta diz que Madri do início dos anos 1970 era um deserto cultural, com uma estética dominante que se referia ao realismo socialista e ao Grupo *El Paso*, que seguia os preceitos do Expressionismo Abstrato e do Informalismo (Arte Informal), seu grande representante foi Antonio Saura (1930-1998). Os jovens pintores queriam trilhar outros caminhos e La Movida permitiu isto.

Nesta mesma bienal foi exibido o vídeo de Ivan Zulueta (1943-2009) *A mal ga ma* de 1978, com 40 minutos de duração<sup>7</sup>. Zulueta é um cineasta completo com formação pela *Escuela Oficial de Cine* de Madri, que além de um talento desbordante foi estudar em Nova York na *Arts Students League*, tomou contato com o *New American Cinema*, com a *Warhol Factory* e voltou para a Espanha sedento por produzir. Pena que a heroína o levou a um caminho de destruição sem volta. Almodóvar foi um de seus amigos próximos, participou da rodagem de sua obra prima *Arrebato* (1980) e foi influenciado por ele em seu início.

O pintor mais surpreendente do grupo foi o jovem (agora desaparecido) Sigrifido Martín Begué (1959-2011), que tem uma obra ligada ao surrealismo, com algo de Salvador Dalí, mas onde prevalece a organicidade dos volumes do grande arquiteto de formação que ele era. Ele soube como ninguém entender a marca primordial da pós-modernidade, da qual *La Movida* foi um dos primeiros rebentos, que é a fascinação em misturar as referências do que ele gostava, do que lhe inquietava e assustava na criação de sua própria obra.

O panorama musical dos anos 1970 era desalentador para os jovens: Julio Iglesias, Raphael, Sara Montiel e derivados de um flamenco estereotipado, já sem nenhum interesse. Em 1975, o escândalo foi a estréia de filme *Jesus Cristo Superstar* de Norman Jewison; beatas faziam fila para protestar contra a exibição, e excomungar os pecadores que compravam as

entradas para o filme. Neste cenário surgiu, como já foi dito, *Kaka de Luxe*<sup>8</sup> (Merda de Luxo) no final de 1977. Liderados por Olvido Gara, que escolheu chamar-se Alaska, O grupo se conheceu no burburinho de *El Rastro* - o mercado de bugigangas madrileno, que é feito aos domingos, perto da *Plaza del Cascorro*. O entorno de *El Rastro* era tão importante, que ali se fixaram alguns artistas e a região começou a denominar-se *Cascorro Factory*, onde produziam autores como Ceesepe, El Hortelano, Berlanga entre outros. *Kaka* evoluiu para *Alaska y los Pegamoides* e um dos primeiros sucessos do grupo foi *Bailando*.



Figura 2: Kaka de Luxe: a partir da esquerda, Eduardo Benavente, Nacho Canut, Ana Curra, Alaska e Carlos Berlanga.

<sup>8</sup> “La primera formación de Kaka de Luxe (Alaska y Enrique Sierra, guitarras; Nacho Canut, bajo; Pablo Martínez, batería; el Zurdo, Campoamor y Berlanga, voces) era un ejemplo típico de grupo: panda de colegas de edades, gustos y tendencia muy distintas, con conocimientos musicales entre irregular y nulos, mucho entusiasmo y ganas de obtener fama y algo de pasta con rapidez.” LECHADO, Op. cit., p. 44.

<sup>6</sup> CATÁLOGO GERAL XVI BIENAL DE SÃO PAULO, Fundação Bienal, São Paulo, p.147.

<sup>7</sup> Ibid, p. 93.

Bailando

Bailando, me paso el día bailando  
Y los vecinos mientras tanto no paran de molestar

Bebiendo, me paso el día bebiendo  
La coctelera agitando llena de soda y vermut.  
Tengo los huesos desencajados,  
el fémur lo tengo muy dislocado;  
tengo el cuerpo muy mal,  
pero una gran vida social.

Bailo todo el día, con o sin compañía.  
Muevo la pierna, muevo el pie,  
muevo la tibia y el peroné,  
muevo la cabeza, muevo el esternón,  
Muevo la cadera, siempre que tengo ocasión.  
Bailando...<sup>9</sup>

Mais grupos musicais surgiram nesta efervescência como *Zombies*, na qual temos a presença do ítalo-brasileiro, Bernardo Bonezzi (1964-2012), colaborador de Almodóvar em trilhas sonoras de *Laberinto de Pasiones* até *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; além de *Gabinete Caligari*; *Loquillo y los Trogloditas*; *Siniestro Total*; *Parálisis Permanente*, cujo vocalista Poch protagoniza *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1985); e a já referida dupla (ou como preferia denominá-la Fábio, *El Dúo aerodinámico*) *Almodóvar & MacNamara*<sup>10</sup>. Interpretes com muitos anos

<sup>9</sup> Dançando, passo o dia dançando, e enquanto isto os vizinhos reclamam muito, bebendo, passo o dia bebendo, a coqueteleira chacoalhando cheia de soda e vermute, tenho os ossos desencaixados, o fémur está muito deslocado, tenho o corpo muito mal, mas uma grande vida social. Danço o dia todo, com ou sem companhia, movo a perna, movo o pé, movo a tibia e o perônio, novo a cabeça, movo o esterno, movo o quadril, sempre que posso, dançando. Tradução minha.

<sup>10</sup> Em entrevista ao caderno de Cultura de *Diario 16*, Fabio MacNamara responde: “¿Y por qué rompieron con su dúo vocal? – Nuestra relación se rompió porque ni Pedro era

de carreira aderiram ao movimento como foi o caso de Tino Casal (1950-1991) e alcançaram grande sucesso nesta nova fase. Todos estes cantores ou agitadores deviam sua existência aos movimentos *New Wave*, *El Punk* e *El Glam*, e de cantores e grupos como *Lou Reed*, *Jim Morrison*, *David Bowie*, *Gary Glitter*, *Velvet Underground*, *The Clash*, *Queen*, *Depeche Mode* entre muitos outros.

**Uma comédia musical de Almodóvar**

*Tráiler para amantes de lo prohibido* (1985), foi uma encomenda da conhecida apresentadora da Televisión Española Paloma Chamorro, sugerindo que Almodóvar fizesse a promoção do seu novo filme *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984). Almodóvar diz que lhe aborrecia a ideia de fazer um trailer promocional do filme (mais um) e resolveu tratar alguns dos temas do mesmo e inventar um casal que tinha ligação com a estreia do mesmo.

Com técnicos da Televisión Española Almodóvar roda em vídeo esta comédia musical. Nos créditos de abertura nomeia os atores Josele Román, Bibi Andersen, Ángel Alcázar, Sonia Hoffman e Poch (cantor, 1956-1998). Nestes créditos agradece a Olga Guillot (cantora), Eartha Kitt (cantora), David Bowie, Bambino, Estela Rabal, Antonio Alvarado (Costureiro), Carlos Berlanga (músico e artista gráfico), L. Cabezuelo, Enrique Perpétuo e toda a equipe. Mandeí um e-mail para Bárbara Peiró, produtora associada de *El Deseo* desde *La piel que habito* (2012) e ela disse que ninguém na produtora sabe quem são L. Cabezuelo e Enrique Perpétuo, talvez sejam funcionários da Televisión Española da época.

O *trailer* é uma comédia musical sobre uma dona de casa (Josele Román), mãe de dois filhos, que é abandonada por seu marido, um rumbeiro

cantante ni el grupo daba pasta. En los conciertos sí funcionábamos, pero luego los discos no se vendían. Solo ganábamos fama, no dinero. Y de algo teníamos que vivir.” *Diario 16*, 30/03/2000. Fábio montou com outros personagens o grupo *Fanny y los más*, que também não chegou a obter repercussão. Na época da entrevista tentava de novo a sorte no ressurgimento GLS que o bairro madrileno de Chueca teve, mas a falta de interesse por suas músicas e sua figura envelhecida e ultrapassada foi total.

(Poch, líder da banda de rock *Derribo Arias*), que foge com uma sedutora mulher (Bibi Andersen o travesti/transsexual atualmente conhecido como Fabiana Fernández). O média-metragem tem 17 minutos de duração, na primeira cena vemos um *travelling* de uma loja de móveis, pessoas comprando ao fundo, duas crianças brincando e um homem arrumando uma mala, colocando nela pés de galinha (uma provável referência ao filme *Cria cuervos*, 1976, de Carlos Saura) e réstias de alho, junto com algumas roupas. A mulher entra rapidamente e começa a cantar, com a voz de Olga Guillot, a rainha espanhola do bolero (1922-2010), a música *La maleta* (a mala):

Deja esa maleta en su lugar  
 No te atrevas a decir  
 Que ahora me dejas  
 Eres lo más ruin y más vulgar  
 Pero sé que estoy a tí encadenada  
 Verme suplicante y humillada  
 Hace sentirme mal te lo confieso  
 Y como imposible es tapar el sol  
 comprendo vivir sin ti no puedo.<sup>11</sup>

A dona de casa está com roupas pouco atrativas, com bobes nos cabelos, avental, e percebe que vai ser abandonada. Acredito que Almodóvar usou a mesma estratégia de *Que hecho yo para merecer esto* na composição do figurino, ele pedia roupas velhas para as irmãs e parentes, para dar realidade ao personagem de Carmen Maura. Inclusive reconheci o penhoar com detalhes azuis que Josele aparece usando no *Tráiler...*, no próprio figurino de Almodóvar, em apresentação musical com MaCnamara.

<sup>1111</sup> Deixe esta mala ai mesmo, não te atrevas a dizer que está me deixando, você é o que há de pior e vulgar, mas sei que estou presa a você. Vejo-me suplicante e humilhada e me sinto mal, confesso, e como é impossível tapar o sol, sei que sem você não posso viver. Tradução minha.



Figura 3: Almodóvar & MaCnamara a dupla musical.

Voltando ao filme, no meio da música a mãe fala com sua voz normal, dando ordem para os filhos acompanhá-la na coreografia, quebrando a verdade cinematográfica, que já tinha sido feita pelo falso cenário dentro de uma loja de departamento. O marido (Poch) esclarece para a mulher, com a voz de Miguel Vargas Jiménez (1940-1999) conhecido como Bambino, famoso cantor de flamenco, com a música *Voy* (vou) quais são as suas intenções.

Voy a mojarne los labios  
 Con agua bendita  
 Para lavar los besos  
 Que una vez me diera  
 Tu boca maldita

Voy a ponerme en los ojos  
 Un hierro candente

Pues mil veces preferí estar ciego  
Que volver a verte <sup>12</sup>

E vai embora, esperando por ele está Lili Put, uma estrangeira muito alta, que exclama: *quanta miséria existe neste país!* Ela tem um carro conversível e pistolas para proteger-se, ao ir embora com o marido da pobre dona de casa, esquece a bolsa com um revólver, pois ela tem muitos outros. A mãe decide ir assaltar mulheres na saída dos supermercados, para dar de comer aos seus abandonados filhos, amor materno segundo Almodóvar.

Nesta parte acontece uma das cenas mais engraçadas, a esposa persegue outra dona de casa, ao som do tango *La Cumparsita* (instrumental). A senhora está com duas sacolas e uma bolsa e para garantir que ela não vá lhe seguir, depois do roubo, manda que a pobre tire a calcinha e lhe de. Perpetrado o crime a mulher roubada se põe a gritar e a pistoleira entra em um armazém, onde um belo homem pinta cartazes de filmes (profissão hoje desaparecida), entre eles *Ghostbusters* e *Qué he hecho yo para mercer esto*. Ela lhe dá um beijo de cinema e pede silêncio, as mulheres entram perseguindo a ladra de ocasião, mas o rapaz nega ter visto algo. A mulher vai embora muito agradecida, a noite cai e ela aparece se prostituindo na rua cantando:

Where Is My Man?  
(Eartha Kitt)  
I dont wanna be alone where is my man?  
I dont wanna be alone where is my man?  
I spend hours by the phone where is my baby?  
I chew my fingers to the bone where is my man?<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Vou molhar meus lábios com água bendita, para lavar os beijos, que uma vez me deu a sua boca maldita. Vou furar meus olhos com ferro em brasa, pois prefiro mil vezes ficar cego que voltar a ver-te. Tradução minha.

<sup>13</sup> Onde está o meu homem Eu não quero ficar sozinha, onde está o meu homem (duas vezes), eu gasto horas ao telefone, onde está o meu bem, eu esmago meus dedos até os ossos, onde está o meu homem. Tradução minha.

Ela acaba parando diante do *Cine Proyecciones*, na calle fuencarral, no bairro de malasaña, onde tudo de *La movida* acontecia, e reencontra o homem, que a reconhece, desce da fachada do cinema e a convida para assistir ao filme no dia seguinte. Ela aceita, mas quer explicar porque está nas ruas e canta a música “*Soy lo prohibido*”

Soy ese vicio de tu piel que ya no puedes desprender.. soy lo prohibido  
soy esa fiebre de tu ser que te domina sin querer,  
soy ,lo prohibido  
soy esa noche de placer la de la entrega sin papel  
soy tu castigo  
porque en tu falsa intimidad, en cada abrazo que le das sueñas, conmigo  
soy, el pecado que te dio nueva ilusión en el amor,  
soy lo prohibido  
soy la aventura que llevo para ayudarte a continuar en tu camino  
soy ese beso que se da, sin que se pueda comentar  
soy ,ese nombre que jamas, fuera de aqui pronunciaras  
soy ese amor que le daras para salvar tu dignidad,  
soy lo prohibido

O interessante é que a mulher começa cantando a música, identificando-se como o objeto do desejo proibido, depois é a vez da filha (uma menina de doze anos) e a última a cantar é o travesti, que levou embora o marido. Três objetos do desejo proibido, a mulher casada e abandonada (mas não separada), a menina menor e o travesti Lili Put. Formas de prazer muito procuradas, dissimuladamente, pelo macho espanhol, mas proibidas na Espanha de início dos anos 1980.

Neste jogo de domínio que se estabelece, entre o marido conquistador, e a amante travesti, dentro da sociedade católica-facista, ele é abandonado quando a sua força de sedução, típica do macho ibero desaparece, e é subjugado e descartado por ela/ele. E como Lili Put tem muito coração, por trás dos litros de silicone, ela coloca na vitrola uma música para o ex-amante “*cuando nadie te quiera*”:

Cuando nadie te quiera, cuando todos te olviden,  
 volveras al camino donde yo me quede;  
 volveras como todas con el alma en pedazos  
 a buscar en mis brazos un poquito de fe.<sup>14</sup>

Abandonado o marido arrependido vê a mulher no lançamento do filme pela TV, vai até o cinema e fica esperando numa viela próxima, que tem nas paredes muitos cartazes do filme. Quando o casal feliz sai do espetáculo ele ataca a ex-mulher e acaba apanhando do atual amante, mas pega um punhal para feri-lo e acaba morto pela mulher, com o revólver de Lili Put (atentar para o detalhe, um revólver enorme). O amante pergunta se a mulher está assustada e ela responde cantando:

No me puedo quejar (Estela Rabal)

No, la verdad, no, no me puedo quejar  
 ni del bien que recibí  
 ni del mal que me han hecho sufrir

No, la verdad no me puedo quejar  
 ya pagué, renuncié y olvidé todo lo que pasé

De recuerdos vividos que me hicieron soñar  
 que tal vez confundida con la felicidad

Los amores de ayer que el azar me brindó  
 fueron falso placer, todo eso acabó<sup>15</sup>

A música em Almodóvar acrescenta significados e determina ações e a construção de personagens, como acontece com Pepa (Carmen Maura) em *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que ao ouvir *Soy infeliz* toma uma atitude drástica e o disco de vinil sai voando pela janela, e figuradamente Ivan, o amante, também. Mas no caso de *Tráiler para amantes de lo prohibido* a música é mais fundamental, ela toma o lugar dos diálogos, ela não complementa, ela é a informação essencial para entender os personagens e a narrativa.

A música *La maleta* apresenta os personagens e o seu conflito, que atinge os dois filhos, *Voy* fala da falta de amor do marido, que quer lavar a boca para livrar-se da marca dos beijos da mulher. *Where is my man* fala da solidão da esposa, que busca e espera a volta do seu marido (se possível arrependido). *Soy lo prohibido* é a essência da ação do filme, fala de todos os desejos que não são possíveis de realizar sexualmente. *Cuando nadie te quiera* explicita o final do desejo e do amor por parte de Lili Put. Aqui chamo atenção para o elemento introduzido pelo revólver ou pistola, um símbolo fálico, e é objeto de Lili, e não adianta que lhe tirem uma delas, ela tem outras mais, e todas são enormes como ela própria. E a última música *No me puedo quejar* fala da aceitação do destino e da força de ir frente da mulher abandonada, mas que encontrou um novo amor. É um Almodóvar livre, sem preocupação com o mercado, nesta época ele ainda era funcionário da *Compañía Telefónica Nacional* e não tinha a pretensão de viver do cinema (fundaria com Agustín a produtora *El Deseo* em 1986), queria realizar as suas obras da maneira mais criativa possível, e *Tráiler para amantes de lo prohibido* é espontâneo e não se preocupa nem com os erros e problemas de realização, ele os incorpora à narrativa audiovisual.

<sup>14</sup> Quando ninguém te quiser, quando todos te esquecerem, você voltará ao caminho onde eu fiquei, voltarás como todas, com a alma em pedaços, buscando nos meus braços um pouco de fé. Tradução minha.

<sup>15</sup> Não, de verdade, não, não posso reclamar, nem do bem que recebi, nem do mal que me fizeram sofrer. Não, de verdade não posso reclamar, já paguei, renunciei e esqueci tudo o

que passei. De recordações vividas que me fizeram sonhar, que talvez confundisse com a felicidade. Os amores de ontem que o destino me brindou foram falso prazer, tudo isto acabou. Tradução minha.

**Almodóvar cantor e compositor (por pouco tempo felizmente).**

No cenário *New Wave* e como eles dizem *Rocanrol* (Rock & Roll) Almodóvar juntou-se a uma figura indefinível, que era Fabio de Miguel, nascido em 1957 em Madri, que era uma figura moderna, frequentava a Casa das *Costus* e circulava pela cidade assustando aos franquistas semi-apodrecidos e os conservadores em geral. Fábio não era músico e como Almodóvar não tinha voz alguma, mas a ideia era mais uma questão estética, de parecer, do que realmente ser. A dupla dinâmica lançou um LP de vinil, chamado *Como está o banheiro de senhoras!*



Figura 4: Capa do disco.

Disco único da dupla: *¡Cómo Está El Servicio... De Señoras!*

Músicas	Duração
Satana, S. A.	3:58
Gran Ganga	3:03

Moquito A Moco	2:43
Susan Get Down	3:54
Rock De La Farmacia	3:28
Máquinas De Nueva York	4:00
Me Voy A Usera	3:24
Voy A Ser Mamá	2:32
Monja Jamón	2:35
Safari	3:47
Suck It To Me	4:38
Fantasia	2:52

Para termos uma ideia do conteúdo do disco notemos o título das músicas, a maioria composição de Fabio de Miguel, Almodóvar e Bernardo Bonezzi. *Gran ganga*, grande oportunidade, grande pechincha, *Monja Jamón* jogo de palavras com freira e presunto. *Voy a ser mamá*, vou ser mãe, uma poesia inesquecível:

Sí, voy a ser mamá  
 Voy a tener un bebé  
 Para jugar con él ,  
  
 Para explotarlo bien  
 Voy a ser mamá  
 Voy a tener un bebé  
 Lo vestiré de mujer  
 Lo incrustaré en la pared  
 Le llamaré lucifer, le enseñaré a criticar  
 Le enseñaré a vivir de la prostitución

Le enseñaré a matar  
Ah sí, voy a ser mamá

Sí voy a ser mamá  
No quiero abortar  
Rechazo la espiral  
Tiene derecho a vivir

Le llamaré Lucifer, le enseñaré a criticar  
Le enseñaré a vivir de la prostitución  
Le enseñaré a matar  
Sí, voy a ser mamá<sup>16</sup>

Para que não haja dúvida da intenção da dupla temos que inferir que além do disco eles fizeram muitos shows e apresentações, nos mais conhecidos locais de espetáculos de *La Movida*. Os gêneros musicais apresentados no disco vão desde o *rock*, as *rancheras*, caso da música *Moquito a moco*, *heavy metal* da música *Me voy a Usera*, e a música *disco* com *Satasana S.A.*, o *tecno-pop* em *Máquinas de Nueva York*. Mas para a alegria dos ouvidos espanhóis e do público de cinema, Almodóvar abandonou as apresentações a partir de 1985 e dedicou-se ao cinema. Fábio de Miguel mergulhou numa espiral de autodestruição com muitas drogas, licores e perdeu-se completamente, hoje em dia podemos ver vídeos seus na internet falando de sua conversão ao catolicismo e da sua nova fixação, que é pintar quadros da Virgem Maria e de anjos, as sequelas foram muitas para ele.

Fala-se muito do uso e da presença da música no cinema de Pedro Almodóvar, mas poucos são os trabalhos que buscam a origem deste

recurso, que faz parte da formação e da biografia de Almodóvar. Quando o taxista que leva Pepa por Madri em *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, no seu *Mambo Taxi*, lhe pergunta se ela quer ouvir música, ele apresenta um rol de opções: *tecno-pop*, *rancheras*, *heavy*, *rumba*, *jotas*, *sevillanas*. Ele ouvia músicas assim, as admirava e compunha a partir de seus modelos.

Pedro Almodóvar acabou de celebrar 68 anos no último dia 24 de setembro, *La Movida* festejou 40 anos de surgimento, com a grande maioria de seus artistas já desaparecidos. *La Movida* renovou, ou ressuscitou, o panorama cultural espanhol e Almodóvar transformou o confuso cinema espanhol em uma plataforma de realização pessoal e estilística; partindo de um grupo criativo ele atingiu uma maturidade e um domínio da técnica cinematográfica, que o catapultou ao Olimpo dos grandes nomes da história do cinema.

<sup>16</sup> Vou ser mamãe, vou ter um bebê, para brincar com ele, para explora-lo bem, vou ser mamãe vou ter um bebê, vou vesti-lo de mulher, pendurá-lo na parede, o chamarei de Lucifer, ensinarei ele a criticar, ensinarei ele a viver da prostituição, ensinarei ele a matar, sim vou ser mãe. Vou ser mãe, não quero abortar, recuso o preservativo (DIU), ele tem direito a viver...

**Referências:**

- CERVERA, Rafael. *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2002.
- GALLERO, José Luis. *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ediciones Árdora, 1991.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona: Planeta, 1985.
- HIDALGO, João Eduardo. *Docudramas de La Movida madrileña: “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón” e “Laberinto de pasiones”*, do cineasta español Pedro Almodóvar. *Revista Conexão, UCS*, N. 15, 2009, pp. 165-184.
- \_\_\_\_\_. *A autocitação paródica em Almodóvar: uma poética da pós-modernidade*. *Revista Poéticas Visuais, UNESP*, N. 1, 2010, pp. 81-95.
- \_\_\_\_\_. *O cinema de Pedro Almodóvar: hedonismo e paródia*. 2007. Tese (Doutorado). ECA-USP.
- LECHADO, José Manuel. *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Agaba Ediciones, 2005.
- MANZANARES, Julio P. *Costus. You are a star*. Aranjuez: Neverland Ediciones, 2008.
- PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997.
- SÁNCHEZ, Blanca. *La Movida*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2007.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine*. Madrid: Alianza, 2006.
- STRAUSS, Frederic. *Conversaciones con Almodóvar*. Madrid: Akal, 2002.
- SUÑER, Eugenia de et al. *Costus. Clausura*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1992.

## **UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Reitor Marco Antonio Zago  
Vice-Reitor Vahan Agopyan  
Pró-Reitor de Grad. Antonio Carlos Hernandez  
Pró-Reitor de Pós-Grad. Carlos Gilberto Carlotti Junior  
Pró-Reitor de Pesquisa José Eduardo Krieger  
Pró-Reitor de Cult. e Ext. Universitária Marcelo de Andrade Roméro

## **MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA**

### **CONSELHO DELIBERATIVO**

Ana Magalhães; Ana Paula Pismel; Ariane Lavezzo; Carlos Roberto F. Brandão;  
Cristina Freire; Edson Leite; Eugênia Vilhena; Fernando Piola; Helouise Costa;  
Katia Canton; Mônica Nador; Rejane Elias; Ricardo Fabbrini; Rosani Buss-  
mann; Rodrigo Queiroz

### **DIRETORIA**

Diretor Carlos Roberto F. Brandão  
Vice-diretora Katia Canton  
Secretária Ana Lucia Siqueira  
Espec. Pesq. Apoio de Museu Beatriz Cavalcanti

### **DIVISÃO DE PESQUISA EM ARTE – TEORIA E CRÍTICA**

Chefia Ana Magalhães  
Secretárias Andréa Pacheco; Sara V. Valbon  
Docentes e Pesquisa Ana Magalhães; Carmen Aranha; Cristina Freire; Edson  
Leite; Helouise Costa; Katia Canton; Rodrigo Queiroz (vínculo subsidiário)

### **DIVISÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA DE ACERVO**

Chefia Paulo Roberto A. Barbosa  
Secretária Regina Pavão  
Documentação Cristina Cabral; Fernando Piola; Marília Bovo Lopes; Michelle  
Alencar  
Espec. Pesq. Apoio de Museu Sílvia M. Meira  
Arquivo Silvana Karpinski  
Conservação e Restauro Papel Rejane Elias; Renata Casatti  
Apoio Aparecida Lima Caetano  
Conservação e Restauro Pintura e Escultura Ariane Lavezzo; Marcia Barbosa  
Apoio Rozinete Silva  
Téc. de Museu Fabio Ramos; Mauro Silveira

### **DIVISÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA DE EDUCAÇÃO E ARTE**

Chefia Renata Sant'Anna  
Secretária Carla Augusto  
Educadores Andréa Amaral Biella; Evandro Nicolau; Maria Angela S. Francoio

## **SERVIÇO DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO LOURIVAL GOMES MACHADO**

Chefia Lauci B. Quintana  
Doc. Bibliográfica Anderson Tobita; Mariana B. de Queiroz; Liduína do Carmo

### **ASSISTÊNCIA TÉCNICA ADMINISTRATIVA**

Chefia Juliana de Lucca  
Apoio Júlio J. Agostinho  
Secretária Sueli Dias  
Contabilidade Francisco I. Ribeiro Filho; Eugênia Vilhena; Silvio Corado  
Almoxarifado e Patrimônio Clei M. Natalício Jr; Marilane M. dos Reis; Nair  
Araújo; Paulo Loffredo; Thiago J. F. de Souza; Waldireny F. Medeiros  
Pessoal Marcelo Ludovici; Nilza Araújo  
Protocolo, Exp. e Arquivo Maria dos Remédios do Nascimento; Maria Sales;  
Simone Gomes  
Tesouraria Rosineide de Assis  
Copa Regina de Lima Frosino  
Manutenção Predial José Eduardo Sonnewend  
Serviços Gerais José Eduardo da Silva  
Manutenção André Tomaz; Luiz Antonio Ayres; Ricardo Caetano  
Transportes Anderson Stevanin  
Vigilância Chefia Marcos Prado  
Vigias Acácio da Cruz; Alcides da Silva; Antoniel da Silva; Antonio Marques;  
Clóvis Bomfim; Edson Martins; Elza Alves; Emílio Menezes; Geraldo Ferreira;  
José de Campos; Laércio Barbosa; Luis C. de Oliveira; Luiz A. Macedo; Marcos  
de Oliveira; Marcos Aurélio de Montagner

### **IMPRENSA E DIVULGAÇÃO**

Jornalista Sérgio Miranda  
Equipe Beatriz Berto; Dayane Inácio de Oliveira; Vera Filinto

### **SEÇÃO TÉCNICA DE INFORMÁTICA**

Chefia Marilda Giafarov  
Equipe Bruno Calado; Marta Cristina Bazzo Cilento; Thiago George Santos

### **SECRETARIA ACADÊMICA**

Analista Acadêmico Neusa Brandão  
Técnico Acadêmico Paulo Marquezini  
PGEHA Joana D'Arc R. S. Figueiredo

### **PROJETOS ESPECIAIS E PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÕES**

Chefia Ana Maria Farinha  
Produtoras Executivas Alecsandra M. Oliveira; Claudia Assir  
Editora de Arte, Projeto Gráfico, Expográfico e Sinalização Elaine Maziero  
Editoria Gráfica Roseli Guimarães



Realização:

**PRO-REITORIA**  
Pós-Graduação USP

**USP**

**MAC**

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
da Universidade de São Paulo

**{PGEHAUSP}**

Apoio:

**FAPESP**

**Grupo de pesquisa  
CULTURA E ARTE NO LAZER E TURISMO (CALT)**

<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4926444122288378>

