



Alexandre Siqueira de Freitas (org.)

# estudos **INTERARTES**

VOLUME 1

Alexandre Siqueira de Freitas (org.)

# estudos **INTERARTES**

VOLUME 1



**Universidade Federal  
do Espírito Santo**



**Editora Universitária – Edufes**

Filiada à Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514  
Campus de Goiabeiras  
Vitória – ES · Brasil  
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852  
edufes@ufes.br  
www.edufes.ufes.br

**Reitor**

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

**Vice-reitora**

Sonia Lopes Victor

**Chefe de Gabinete**

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

**Diretor da Edufes**

Wilberth Salgueiro

**Conselho Editorial**

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana Zandonade,  
Eneida Maria Souza Mendonça, Fátima Maria  
Silva, Gleice Pereira, Graziela Baptista Vidaurre,  
José André Lourenço, Marcelo Eduardo Vieira  
Segatto, Margarete Sacht Góes, Othon Souto  
Campos, Rogério Borges de Oliveira, Rosana  
Suemi Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte

**Secretaria do Conselho Editorial**

Douglas Salomão

**Administrativo**

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

**Seção de Edição e Revisão de Textos**

Fernanda Scopel, George Vianna,  
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

**Seção de Design**

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes,  
Willi Piske Junior

**Seção de Livraria e Comercialização**

Adriani Raimondi, Ana Paula Rubim,  
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,  
Maria Augusta Postinghel

**Produção cultural**

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

#### Revisão de texto

Stephanie Ferreira Lima (Graúna Digital)

#### Projeto gráfico, diagramação e capa

Samira Bolonha Gomes

#### Supervisão

Edufes

#### Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP) (Editora Universitária – Edufes, ES, Brasil)

- E79      Estudos interartes [recurso eletrônico] : volume 1 / Alexandre Siqueira de Freitas (organizador). - Dados eletrônicos. - Vitória, ES : Edufes, 2025.  
161 p. : il. ; 21cm. – (Estudos interartes; 1)
- Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-85-7772-601-1  
Também publicado em formato impresso.  
Acesso em: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>
1. Estética comparada. 2. Hibridação. 3. Percepção. I. Freitas, Alexandre Siqueira de. II. Série.

CDU:7

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES 998-O

# Sumário

---

**Apresentação . . . . . 7**

*Alexandre Siqueira de Freitas*

**Estudos interartes: uma introdução . . . . . 11**

*Alexandre Siqueira de Freitas*

*Geraldo Henrique Tadeu Santos Teixeira*

## **Parte 1**

### **Ressonâncias: visualidades em diálogo**

**Entre linhas: os diálogos interartísticos entre  
*Amarelo-vermelho-azul*, de Wassily Kandinsky,  
e *Caminho das águas*, de Piatan Lube. . . . . 27**

*Douglas Gomes Silva*

**Niki e Milhazes: aproximações estéticas . . . . . 47**

*Karoline Flegler de Souza*

*Alexandre Siqueira de Freitas*

## **Parte 2**

### **Reflexos: sonoridades transcriadas**

|                                                                                                                                       |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>A narrativa sonora de Cadão Volpato: <i>poética da recriação</i><br/>a partir de Walter Benjamin e Haroldo de Campos . . . . .</b> | <b>71</b> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

*Abraão Carvalho Nogueira*

|                                       |            |
|---------------------------------------|------------|
| <b>Paul Klee e a música . . . . .</b> | <b>.87</b> |
|---------------------------------------|------------|

*Hendy Anna Oliveira*

## **Parte 3**

### **Confluências: a hibridez dos sentidos e das artes**

|                                                                                                                                                   |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Sobre a brevidade da vida em palavra e melodia: uma análise da<br/>inserção de <i>haikais</i> no <i>Requiem</i>, de Karl Jenkins . . . . .</b> | <b>105</b> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|

*Idayana Maria Borchardt Leite*

|                                                                                   |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Entre nós da morte, espírito e<br/>provocações na arte do Provos . . . . .</b> | <b>135</b> |
|-----------------------------------------------------------------------------------|------------|

*Léa Araujo Rodrigues da Silva*

|                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| <b>Sobre os autores . . . . .</b> | <b>153</b> |
|-----------------------------------|------------|

|                                  |            |
|----------------------------------|------------|
| <b>Índice remissivo. . . . .</b> | <b>157</b> |
|----------------------------------|------------|

# Apresentação

---

*Alexandre Siqueira de Freitas*

Este livro sinaliza um novo momento do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com a inclusão da linha de pesquisa “Interartes e Novas Mídias”. A linha se afirma com uma abordagem contemporânea do domínio das artes, reconhecendo o caráter híbrido que as diferentes modalidades artísticas vêm tomando, desde as vanguardas históricas, além da inclusão das novas tecnologias, transformadoras de nossa relação com os objetos no mundo.

Reunimos aqui uma seleção de textos da primeira turma da disciplina Interartes, além de um texto introdutório sobre a própria definição desse campo. O desenvolvimento de cada um destes textos se deu coletivamente. Ideias eram apresentadas ao grupo, discutidas, transformadas, escritas e reescritas ao longo do período letivo. Embora guardem a personalidade do seu autor, os textos carregam, todos eles, um pouco do coletivo. Esse modo de construção pareceu essencial para a fundação de um terreno novo na Ufes, no qual se encorajam exercícios criativos e intelectuais um tanto ousados, como aproximar matérias e técnicas de modalidades artísticas distintas (pintura e música, pintura e intervenção urbana, música e literatura...)

ou mesmo buscar entender como se dá a confluência de signos visuais e sonoros em uma instalação, por exemplo.

Entendemos que a própria ontologia do conceito de arte, particularmente na contemporaneidade, já comporta um sentido de *inter*, de trânsito, de maior liberdade de utilização de técnicas e matérias, em relação aos séculos anteriores. Portanto, arte já é, de algum modo, interartes. São inegáveis, porém, as permanências das especificidades artísticas historicamente constituídas. Música, pintura, literatura, dança, escultura e teatro persistem, mesmo que metamorfoseadas (como a pintura em uma instalação, a música em uma escultura sonora, o teatro em um *happening*...). Logo, os estudos Interartes seriam um modo de lançar luz à dimensão “impura” da arte, no melhor sentido do termo. Afinal, como Merleau-Ponty nos ensinou, a percepção é sempre híbrida: “a sinestesia é a regra”.

As Interartes não se estabelecem necessariamente como disciplina, mas antes como campo de estudo e prática, que explicita no próprio nome um amálgama entre especificidades de modalidades artísticas.



Os textos que compõem este livro tecem diferentes tipos de encontros entre artes ou entre matérias e técnicas artísticas. Mais que a variedade de artes aqui abordadas — pintura, serigrafia, escultura, literatura, música, *performance*, intervenção urbana, *happening* —, cada capítulo aqui publicado demarca percursos: modos de ler ou construir encontros. Logo, caracterizam-se tanto pela natureza do encontro (*que* modalidades/matérias/técnicas dialogarão) quanto pelo seu modo (*como* se dará tal diálogo).

Este livro está organizado segundo *modos de encontro*, baseados em estudos prévios que estão delineados em dois trabalhos que o antecedem: a tese de doutorado *Ressonâncias, reflexos e confluências: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em*

*obras do século XX* (FREITAS, 2012), realizada na Universidade de São Paulo e na Paris-Sorbonne (dupla titulação), e o livro *Rencontre des arts* (2015), publicado na França, pela Harmattan. Como introdução à temática das interartes, trazemos um texto sobre conceitos que, de uma forma ou de outra, perpassam pelos textos que se seguem, como sinestesia, tradução e hibridismo<sup>1</sup>.

Na primeira parte, intitulada **Ressonâncias**, o encontro é construído inteiramente pelo autor, ou seja, as obras em jogo não têm vínculos entre si *a priori*. Foi a partir do olhar de Douglas Gomes Silva e Karoline Flegler Souza que se elaborou o diálogo entre as obras de arte dessa parte. Douglas identificou *ressonâncias* entre uma tela de Kandinsky e uma intervenção urbana do artista, com grande atuação no Espírito Santo e formado pela Ufes, Piatan Lube. Elaborou, então, um percurso único de aproximação entre as obras, criando uma série de “intracódigos”, elos que, ao mesmo tempo, constroem e revelam semelhanças entre os dois artistas, de contextos tão distintos. Já Karoline se empenhou em trazer à tona “semelhanças secretas” — para utilizar uma expressão de Étienne Souriau — percebidas entre obras de duas artistas, também de contextos bem distintos: Niki de Saint Phalle e Beatriz Milhazes. Da percepção de Karoline, emergiu ainda uma experiência de prática artística, aproximando as obras estudadas, com grandes potencialidades teórico-pedagógicas.

Os **Reflexos** da segunda parte deste livro apontam para artistas que, voluntariamente, desejaram transpor fronteiras disciplinares e “transcriaram”: ao mesmo tempo que traduziram, criaram, conforme nos ensinou Haroldo de Campos, em suas teorias sobre tradução de textos. Abraão Carvalho Nogueira aborda o escritor contemporâneo brasileiro Cadão Volpato (2017), que, em sua obra *Os discos do*

---

1 Os textos “Interartes: uma introdução” e “Entre linhas: os diálogos interartísticos entre *Amarelo-vermelho-azul*, de Wassily Kandinsky, e *Caminho das águas*, de Piatan Lube” foram originalmente publicados na *Revista Farol*, v. 16, n. 22, 2020, e na revista do *Colóquio de Arte e Pesquisa*, n. 18, 2020, respectivamente.

*Crepúsculo*, buscou traduzir para textos literários sua experiência de ordem sonora e musical. Hendy Anna Oliveira, por outro lado, decide explorar o universo sonoro do artista visual suíço Paul Klee. Ele também “transcreveu”, transpôs para o universo visual estruturas do mundo sonoro, em um fértil exercício de trânsito poético interartes.

Na terceira parte, situam-se **Confluências**, lugar de encontro de matérias e técnicas artísticas distintas. Obras únicas e autônomas que comportam em si algum grau de hibridismo, presente na arte ocidental desde o Modernismo, nos fins do século XIX. É neste quadro que Idayana Maria Borchardt Leite e Léa Araújo Rodrigues Silva inscrevem seus objetos de estudo. Idayana nos apresenta a análise de uma obra musical, o *Requiem*, de Karl Jenkins, no qual confluem linguagem musical ocidental e valores estéticos orientais presentes em poemas de morte de haicais japoneses. Já Léa tece reflexões a respeito do Provos holandês, não propriamente um movimento artístico, mas certamente um núcleo pioneiro da contracultura, no qual confluíam diversas modalidades artísticas e sobre o qual pouco se falou no cenário de pesquisa acadêmica brasileiro.

Ideias individuais eram levadas ao coletivo da disciplina Interartes e, organicamente, impuseram sua originalidade e abrangência. Sob três agrupamentos (**Ressonâncias**, **Reflexos** e **Confluências**), reside considerável diversidade histórica (da modernidade à contemporaneidade), geográfica (Europa, Brasil e Oriente) e de gênero (artistas e autoras mulheres), além de alguns objetos de pesquisa sobre os quais pouco se pesquisou no Brasil (como Provos, Piatan Lube, Karl Jenkins).

# Estudos interartes: uma introdução

*Alexandre Siqueira de Freitas*

*Geraldo Henrique Tadeu Santos Teixeira*

O impulso para além de todos os limites externamente impostos é inerente à própria natureza do trabalho artístico.

John Dewey (2010, p. 343)

Com a histórica afirmação de cursos universitários, programas de pós-graduação e mesmo cursos não formais mundo afora, o volume de estudos na área de artes tem tido uma curva crescente em todas suas modalidades e manifestações. Relações entre as áreas artísticas são observadas e estudadas há tempos, como toda uma literatura a esse respeito pode comprovar<sup>2</sup>.

Buscando nos situar no universo dos estudos interartes, questionamo-nos a respeito de relações e contatos que podem ser feitos entre as diferentes modalidades artísticas. Quais seriam os caminhos possíveis para se abordar essas relações? Como elas se dão? Essas são

---

2 São numerosas as publicações que abordam esta temática em autores como Jean-Yves Bosseur, Peter Vergo, Jean-Jacques Nattiez, Gérard Denizeau, Étienne Souriau, Yara Caznok, Sérgio Basbaum e Alexandre Siqueira de Freitas.

algumas das perguntas as quais nos fazemos e que buscaremos responder ao longo deste capítulo. Para isso, faremos um percurso investigativo que parte de considerações mais gerais a respeito da “substância comum das artes”, para apresentar um breve estudo sobre o conceito de hibridismo, passando por considerações a respeito dos conceitos de sinestesia, tradução, espaço acústico e arte sonora.

## Substância comum das artes

Filósofo e pensador da educação, John Dewey, quando voltou seus olhares à arte, pensou-a como experiência e refletiu sobre o que haveria como “substância comum” entre suas diversas modalidades. Esse ponto nos interessa particularmente, em se tratando de uma abordagem epistemológica possível ao campo das interartes<sup>3</sup>.

As linguagens artísticas, em todas as suas modalidades, passaram por modificações com o decorrer do tempo, por conta da estrutura/forma, conteúdos temáticos, lugar na estrutura social, entre outras razões. Para ilustrar algumas dessas transformações e tentar caracterizar “substâncias” comuns da/na arte, John Dewey toma como exemplo a pintura, dizendo que, em um dado momento da história, somente algumas temáticas serviriam para ser abordadas, como “materiais” para a pintura, e que somente essas deveriam ser lembradas. Momentos entendidos como heroicos pelo pensamento hegemônico, assim como a nobreza, eram temas centrais em um determinado período. Em outros momentos, o cotidiano de pessoas populares foi parte importante do repertório temático dos artistas visuais. Dewey, tomando como referência Coleridge, um poeta inglês nascido no século XVIII, relata que um personagem de um vilarejo poderia virar

---

3 Utilizamos a obra *Arte como experiência* (2010), que reúne uma série de conferências realizadas por Dewey, em Harvard, em 1932. “Substância comum das artes” é o título de um dos capítulos dessa obra.

material temático e que só dependeria de uma mente sensível para reparar nesse material, analisá-lo e transformá-lo artisticamente (DEWEY, 2010, p. 341). Logo, os artistas foram, aos poucos, libertando-se de contingências temáticas e mesmo em relação aos materiais utilizados. Segundo Dewey, o interesse do artista hoje seria a única limitação imposta e, de algum modo, substância comum das artes.

A questão da originalidade, tão cara à arte ocidental, é também abordada pelo autor como atributo baseado na sinceridade do artista. A sinceridade, também substância comum das artes, viria da necessidade de não fazer concessões. Citando Tolstói, escritor russo do século XIX, Dewey apresenta a sinceridade como “essência da originalidade”. Sendo os artistas “canibais”, que “se alimentam uns dos outros”, muitos podem perder suas essências individuais e, por consequência, a sinceridade (DEWEY, 2010, p. 343).

John Dewey, na caracterização que ele chamou de “substância comum das artes”, dirige-se também à questão do “veículo” ou do “meio”, que é por onde algo é levado para se alcançar o que deseja. Ele exemplifica que, com as tintas e cores, é possível chegar a uma pintura; com os tons, é possível chegar à música. Portanto, esses são “meios” ou “veículos” dessas modalidades artísticas. Porém o ponto mais interessante dessa caracterização é que Dewey ressalta que o meio também faz parte do resultado obtido. Como exemplo, cita uma casa, construída por tijolos e argamassas, esses seriam os “meios”, que, por esse motivo, também fazem parte da casa. Ou seja, esses meios devem ser “incorporados” ao resultado (DEWEY, 2010, p. 354). De certo modo, isso vai ao encontro da famosa máxima do filósofo canadense Marshall McLuhan (1969), “o meio é a mensagem”. Para ratificar tal colocação, Dewey comenta o fato de o efeito estético causado pelo uso de um “meio” específico interferir fortemente no resultado desejado, citando o exemplo do uso de tábuas pintadas, em vez do uso de pedras, na construção de uma catedral.

A arte como experiência estética, que dá centralidade à instância do *sensível*, tem como denominador comum das práticas artísticas

certos valores e entendimentos da própria noção da arte, como o interesse e a sinceridade do artista, e o meio ou veículo, como parte constitutiva da obra. Dewey traz, portanto, materiais para reflexões sobre a epistemologia de estudos interartes.

## **Sinestesia, tradução e espaço acústico**

Quando se mencionam trânsitos interartes, as temáticas da sinestesia e/ou da tradução intersemiótica costumam vir à tona. Portanto, vamos abordar, ainda que bem brevemente, alguns aspectos desses conceitos. Serão apresentados igualmente alguns apontamentos sobre tradução e sobre a ideia de “espaço acústico”.

De uma maneira genérica, podemos dizer que o conceito de sinestesia se define no estabelecimento, na percepção sensorial, de relações entre matérias sensoriais de natureza distinta. A palavra sinestesia significa “reunião de sensações”, do grego *syn*, que significa reunião, e *aithesis*, que significa sensação (CAZNOK, 2008, p. 113). Yara Borges Caznok faz um breve contexto histórico baseado em relatos de casos de sinestesia. De acordo com a autora, a sinestesia acontece quando uma pessoa, ao sentir, ver ou ouvir algo, percebe, espontaneamente, uma relação direta com um órgão do sentido diferente daquele ao qual o estímulo foi dirigido. Por exemplo, ao ouvir um som, alguém percebe também uma cor, letra ou cheiro. Essa pessoa será considerada sinesteta. Ela cita alguns escritos de pessoas que se diziam sinestetas, como Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Arthur Rimbaud, entre outros, e, desse modo, ilustra uma grande variedade de formas de sinestesia (CAZNOK, 2008, p. 114-115).

A sinestesia, como conjunto de sensações sentidas simultaneamente, vem sendo estudada, sob diversas perspectivas, desde o final do século XIX, e se tornou um objeto de estudo bem marcante no final do século XX, de acordo com Sérgio Basbaum (2012). O autor menciona, em seus estudos, um psicólogo bem renomado,

Alexander Luria, que descreve a experiência de ouvir a voz de um importante cineasta, Serguei Eisenstein, e, a partir dela, vivenciar sensações sinestésicas (BASBAUM, 2012, p. 248). A partir desse relato, o autor menciona três formas de diálogos intersensoriais presentes nos seres humanos. A primeira modalidade é descrita como fisiológica. Como exemplo, cita a questão dos sons graves que nos parecem mais amplos e mais escuros, enquanto os sons agudos, menores e mais brilhantes. A segunda modalidade à qual o autor se refere liga-se a “aspectos universais da experiência”. O autor ilustra essa modalidade com a harmonia das esferas, uma teoria de base pitagórica que mencionava a existência de uma harmonia divina que rodearia o universo. Essa seria caracterizada pelas “estruturas ou qualidades que permeiam toda a experiência humana” (BASBAUM, 2012, p. 249). O terceiro ponto liga-se à questão da cultura. Cada cultura determina hábitos perceptivos, na qual essas “associações entre os sentidos” também responderão. O autor nos traz como exemplo o refrigerante sabor laranja. Mesmo que ele seja artificial, espera-se que tenha a coloração laranja (BASBAUM, 2012, p. 248-249)<sup>4</sup>.

Considerar uma pessoa como sinesteta ou não dependerá sempre da delimitação — no sentido de estabelecimento de limites — do que se entende por sinestesia. O neurologista Oliver Sacks (2007), por exemplo, apresenta-nos duas hipóteses muito interessantes sobre o tema, em suas *Alucinações musicais*. Uma é que, pelo fato de a maioria dos sinestetas — entendido como aqueles que têm uma nítida e estável conexão inusual entre sentidos — possuir essa condição desde sempre, isso não é percebido como uma anomalia. Eles convivem bem com essa condição perceptiva. Portanto, podem existir muito

---

4 A título de curiosidade, vale mencionar que há frequente ligação entre experiências sinestésicas e experiências místicas. Basbaum diz que não importa qual seja a fundamentação religiosa (cristianismo, budismo, teosofia, antroposofia, entre outras), sempre se pode encontrar uma ligação entre esses dois campos de experiências.

mais sinestetas do que imaginamos. Os casos registrados de sinestesia, segundo Sacks, são sobretudo aqueles que provêm de algum trauma, físico ou psíquico. Uma segunda hipótese é que todos tenhamos alguma sinestesia, em diferentes níveis. Isso se dá por nascermos com uma indistinção dos órgãos dos sentidos que é desfeita gradualmente. No entanto, esse processo não seria completamente finalizado em ninguém.

Outra maneira de abordar o trânsito entre modalidades artísticas, matérias e meios é pelo viés da tradução, que, nesse caso, seria inter-semiótica. O conceito de tradução pode ser entendido de maneira bastante ampla, para além de seu entendimento usual ligado às linguagens verbais (FREITAS, 2009, p. 145). Há duas abordagens ligadas à noção de tradução que nos parecem particularmente interessantes, uma de Walter Benjamin e outra de Haroldo de Campos. Benjamin (2013), em seu ensaio “A tarefa do tradutor”, menciona problemas e desafios da tradução, baseada em uma leitura filosófica que se abre a inúmeras possibilidades de leitura<sup>5</sup>. Partindo de Benjamin, Campos (2011), que é também tradutor, concebe o conceito de “transcrição”, que dá ao tradutor *status* de criador, pois seria preciso penetrar a poética, os processos de criação do autor, para executar uma tradução de uma obra artística. Quando pensamos em trânsito interartes, essa noção de transcrição, que amplia o significado de tradução, parece-nos bastante fértil.

Outro autor que nos oferece boas possibilidades de estudos interartes é Julio Plaza (2010), com sua obra *Tradução intersemiótica*. Plaza nos diz que toda operação de substituição é também um processo de tradução. É possível estabelecer interessantes relações entre sinestesia e tradução<sup>6</sup>.

---

5 O ensaio de Benjamin se tornou um clássico para quem estuda tradução ou atua como tradutor. São bastante conhecidas as interpretações desse ensaio por Paul de Man e Jacques Derrida.

6 Em “Apontamentos sobre tradução e sinestesia”, Freitas (2009) buscou tecer relações entre esses conceitos.

Por fim, parece-nos pertinente fazer uma breve menção à noção de “espaço acústico”, por ela congregar as dimensões de tempo presentes sobretudo nas artes predominantemente narrativas (música, teatro, dança, literatura) e espaço, dimensão mais ligada às artes “estáticas” (pintura, escultura, arquitetura).

A experiência com o tempo e com o espaço, como reforça Basbaum (2012), transformou-se consideravelmente ao longo da história. Os espaços, determinados pela arquitetura, as inovações tecnológicas de áudio (amplificação, gravação), hábitos culturais e as transformações no próprio conceito de arte, tudo isso interferiu na nossa percepção/entendimento do que vem a ser espaço acústico. No que concerne à temática interartes, essa noção interessa particularmente por explicitar esse contato entre as “matérias” artísticas tempo e espaço. Contato esse que fica, muitas vezes, exposto em obras do que se convencionou chamar de arte sonora.

## Arte sonora

Ao longo das últimas décadas, o termo “arte sonora” firmou-se nos meios artísticos, muitas vezes se associando a contextos ligados às artes visuais. Buscando entender melhor esse termo, tomaremos como referência duas dissertações de mestrado, *Elementos da arte sonora*, de Felipe Fessler Vaz (2008), e *Arte sonora: uma metamorfose das musas*, de Lillian Campesato (2007). Em um primeiro momento, faremos uma breve contextualização histórica sobre esse termo. Em seguida, abordaremos a arte sonora, sob a perspectiva de sua ligação com as novas tecnologias.

A arte sonora vem sendo estudada por vários pesquisadores, há algum tempo e com algumas mudanças de conceituação, durante esse percurso. Vaz (2008) afirma que a primeira vez em que esse termo foi utilizado, com a ideia de trabalhos de diferentes gêneros que utilizam o som como matéria-prima, foi em 1990, por um artista chamado

Dan Lander. No entanto, o autor ressalta que práticas artísticas similares já vinham ocorrendo bem antes, por exemplo, no contexto da música experimental e concreta. O autor ainda nos diz que esse termo foi especialmente utilizado na virada deste milênio, na maioria das vezes fazendo referência entre música e tecnologia ou à música eletrônica e a exibições de imagens (VAZ, 2008, p. 3-4).

Em *Arte sonora: uma metamorfose das musas*, de Lílían Campesato (2007), podemos observar uma coerência com relação ao contexto de uso desse termo, na medida em que as obras que costumamos intitular como arte sonora fazem utilização do som de forma peculiar. Campesato (2007, p. 4) nos fala que nos anos de 1970 já havia trabalhos que faziam intercâmbios entre música e artes plásticas, em que o som era visto de forma peculiar, e que foram chamados, mais tarde, de *sound art* ou arte sonora.

Como dissemos, a “arte sonora” vem sendo discutida com frequência em espaços de pesquisa e sua própria definição é um importante ponto de debate. Vaz (2008, p. 2) nos diz que: “Se de um lado o termo *sound art* é corrente nos últimos anos, a definição deste campo é necessariamente incerta, e assim, a própria delimitação dele corresponde a uma parte do problema que enfrentamos”. Ele afirma ainda que, na produção contemporânea, existem inúmeras produções que tomam o “som” como objeto principal e que não se afirmam como arte sonora necessariamente. Em seu texto, após comentar uma série de definições do termo, ele defende a hipótese de que o termo é utilizado para, de certa forma, esquivar-se da palavra “música”, vista como muito específica e apartada dos contextos de circulação de arte contemporânea (museus e galerias). O termo “arte sonora” também costuma ser mais aceito por artistas que o termo “música”, pelo fato de que, para muitos, falar de música quer dizer dominar a linguagem e escrita musical.

Uma outra questão, para além dos meios de circulação das obras ditas de arte sonora, diz respeito ao próprio lugar do som na obra. “Assim, o som é o elemento que fundamenta os outros e constitui o

ponto central dos trabalhos” (CAMPESATO, 2007, p. 4). Na arte sonora, o som, o timbre em si, já tem um valor central para a composição dessa arte, diferente da música, como entendida no senso comum, que se calca no discurso construído a partir da relação entre alturas e durações. Na arte sonora, a matéria som tem uma ênfase maior que a relação entre as alturas e durações, que dão à música uma dimensão mais explicitamente narrativa, que se submete (tempo cronológico) e interfere no tempo (vivência psicológica).

Importante ainda mencionar o local privilegiado ocupado pela tecnologia no universo da arte sonora, como ponto de confluência. A tecnologia, desde a invenção do fonógrafo, em 1877, por Thomas Edison, transformou nossa relação com a escuta. Vemos que muitas *performances* deram lugar à gravação e à reprodução mecânica, alterando o modo de escuta das pessoas. A partir da ampliação do acesso e das possibilidades de manipulação de meios de difusão sonora, criaram-se novos hábitos de escuta, um tipo de “escuta individual” (IAZZETTA, 1997). As tecnologias mais atuais foram de suma importância também na criação de novas possibilidades de composição, por exemplo, na música concreta (CAMPESATO, 2007).

O estudo das interfaces entre música e tecnologia/ciência é comum no contexto das interartes, temática central deste texto. Muitas exposições ou obras são criadas tendo como base essa interação/relação música e tecnologia. Como exemplo, podemos mencionar a exposição “Sons de silício”, que reuniu instalações e *performances*. Nessa exposição, o som desempenhou um papel central. O curador Fernando Iazzetta, professor da Universidade de São Paulo (USP), em entrevista para a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), fala a respeito de um importante aspecto de alguns dos trabalhos que foram apresentados nessa exposição: a sonificação, isto é, a transformação de dados em estruturas sonoras.

Pelo fato de abrir-se à interseção de matérias artísticas e às novas tecnologias, a arte sonora é, logo, um caminho possível para se encaminhar ao universo de estudos interartes.

## Hibridismo

Um outro termo tem sido bastante utilizado para caracterizar um intercruzamento de práticas artísticas, que podemos inserir no contexto interartes: hibridismo. Para abordar este termo, Agnaldo Valente Silva (2015), no texto “Heurística híbrida e processos criativos híbridos”, trabalha com os conceitos de signo, tradução e semiose.

Ao apresentar a dissolução de fronteiras entre especificidades de processos criativos como fenômeno característico da arte contemporânea, Silva caracteriza, a partir de referência de Charles Peirce e Julio Plaza, o processo de semiose como processo contínuo e aberto a signos de diversas naturezas. Esses signos estariam, de acordo com o texto, sendo traduzidos, em um processo de semiose, termo utilizado por Peirce para caracterizar os processos de significação, de produção de significados. Peirce (1977 *apud* SILVA, 2015, p. 582), com relação aos signos, fala-nos que, quando um artista pensa, tem em sua consciência uma imagem ou sentimento ou algum outro tipo de representação, isso serve como signo. O signo, portanto, pode ser de qualquer natureza sensorial, não correspondendo necessariamente à modalidade artística à qual o artista se dirigirá. Com Silva (2015), vemos a hibridez de uma obra de arte na multiplicidade de camadas de significados que a habitam, desde as etapas iniciais de criação até a fruição do público.

No processo de criação artística, o signo corresponderia não somente àquele elemento primeiro da criação (a imagem mental inaugural), ou aos *insights* que iluminam o avanço das etapas do processo; estender-se-ia também ao produto final, que é a obra criada, e a todos os interpretantes cumulativamente deflagrados a partir da fruição da obra pelo público (SILVA, 2015, p. 582).

Silva explora as diferentes possibilidades de entendimento do conceito de “híbrido”, partindo de áreas de conhecimento fora do campo das artes. O próprio conceito de “hibridismo” já tem ele mesmo uma natureza híbrida (SILVA, 2015, p. 584). O uso do termo em Biologia, por exemplo, associa-se à ideia de germinação. Além disso, pode também ser usado como metáfora da criação artística.

Ainda com relação ao sentido da palavra “hibridismo”, um ponto de suma importância para o entendimento e compreensão diz respeito à sua etimologia. Dois termos estarão em evidência. São eles: *hybris* e *hibrida*, vindos do grego e do latim, respectivamente. Acerca da palavra *hybris*, Silva (2015) faz um estudo histórico e etimológico que relata a história das guerras gregas. Essa palavra carrega uma agressividade, na medida em que era utilizada para caracterizar os filhos gerados pelas mulheres violentadas durante as guerras. Esse sujeito (de *hybris*), de raças/linhagens diferentes, seria “de antemão renegado pela família, um ser sem pátria e sem ‘pertencimento’ a nenhuma das sociedades” (SILVA, 2015, p. 584). Com relação à palavra *hibrida*, em sua origem latina, remete a uma situação diferenciada, na medida em que contém um pensamento expansionista do império romano no sentido de se constituir uma grande unidade imperialista (SILVA, 2015, p. 585).

A respeito dos termos “hibridação” e “hibridização”, há aspectos que os diferem, também de acordo com Silva (2015, p. 585). Um provém da Genética e outro da Física/Química, respectivamente. No conceito de hibridação:

[...] temos uma analogia ao processo biológico de acasalamento, de cruzamento entre espécies no sentido de uma fertilização que pode ser casual ou intencional, natural ou induzida, interna às espécies ou não, e que, uma vez efetivada, desenvolve um processo de gestação que resulta da fusão entre as partes envolvidas (SILVA, 2015, p. 585).

Enquanto na hibridização:

[...] remetendo aos experimentos nucleares de bombardeamento de elétrons, encontramos um processo metaforicamente explosivo, de antagonismos e conflitos entre as partes misturadas, causando um efeito, com certeza, mas que se aproxima mais da ideia de um rompimento, de uma fissão na hibridização, encontramos, sobretudo, a ideia do híbrido como um ser fragmentado ou fragmentário (SILVA, 2015, p. 585).

Todas essas significações, emprestadas de outras áreas, podem encontrar ressonâncias interessantes no campo de estudos interartes e, de maneira mais geral, na própria caracterização do artista contemporâneo. Este pode ser o “artista híbrido”, aquele que não pertence a somente um sistema ou a uma linguagem artística. Portanto, experimenta/mergulha em processos poéticos de várias modalidades artísticas.

[...] o artista híbrido pode experimentar uma sensação de não pertencimento a nenhum sistema ou categoria de arte, na medida em que se encontra em uma região fronteira, num espaço “entre” que torna sua produção desterritorializada, num sentido de liberdade que, contraditoriamente, somente um desterrado poderia usufruir (SILVA, 2015, p. 585).



Buscamos, neste texto introdutório, levantar algumas questões e conceitos que, de alguma forma, dialogam com o campo interartes. Conscientes da amplitude de possibilidades investigativas desse campo, percorremos brevemente termos usados recorrentemente no campo das artes, com o objetivo de construir uma espécie de introdução a

um léxico, certamente incompleto, mas que pode se abrir (e servir) a futuros estudos interartes.

Dentro de cada um desses conceitos e reflexões, parece-nos claro que um outro conceito, não diretamente explorado aqui, permanece sempre subjacente: a liberdade — até mesmo perturbadora — do artista contemporâneo. O artista, movido por seus interesses, que podem ser extremamente amplos e amparados pelas mais variadas categorias tecnológicas, explora caminhos já abertos (como no caso da arte sonora, por exemplo) ou inéditos e constrói sua proposta artística, sem se submeter necessariamente a nenhum tipo de linha demarcatória clara de matérias ou modalidades canônicas. Teorias e práticas híbridas disseminam-se no cenário contemporâneo e tornam o campo das interartes fértil espaço de estudo e conhecimento.

## Referências

- BASBAUM, Sérgio. Sinestesia e percepção digital. **Teccogs**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, n. 6, p. 245-266, jan./jun. 2012.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In*: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CAMPESATO, LÍlian. **Arte sonora**: uma metamorfose das musas. 2007. 179f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. **A reoperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAZNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- FREITAS, Alexandre Siqueira de. Apontamentos sobre tradução e sinestesia. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 19., ago. 2009, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: UFPR, 2009. p. 145-147.
- FREITAS, Alexandre Siqueira de. Choque entre formas: aproximações intra e interartísticas. **Pós**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 164-177, nov. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15711/pdf>. Acesso em: 28 mar. 2024.
- IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. **Opus**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 27-44, 1997.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SACKS, Oliver. **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SILVA, Agnaldo Valente da. Heurística híbrida e processos criativos híbridos. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS (ANPAP), 24., 2015, Santa Maria. **Anais [...]**. Santa Maria: Anpap, 2015. p. 581-597.
- VAZ, Felipe Fessler. **Elementos da arte sonora**. 2008. 112f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Parte 1

---

# **Ressonâncias: visualidades em diálogo**



# **Entre linhas: os diálogos interartísticos entre *Amarelo-vermelho-azul*, de Wassily Kandinsky, e *Caminho das águas*, de Piatan Lube**

*Douglas Gomes Silva*

## **Da moldura à cidade**

A obra de arte como expressão humana e a cidade como espaço de expressividade estão essencialmente interligadas. Os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a subjetividade de cada um daqueles que, ativamente, tomaram-na para si, não descartando o campo comum de interação que se dá na dimensão da cultura, naquilo que cimenta as subjetividades, aquilo que é determinado e determinante do que entendemos como práticas humanas.

Corroborando essa discussão, Freitas (2012, p. 31) afirma que “[...] cada arte tem seus próprios meios, suas técnicas, suas matérias, enfim, uma independência. Cada artista caminha, soberano, em seu domínio. Cada qual com seu conteúdo, com sua forma”. Confirmando ainda essa ideia, de acordo com Argan (2005, p. 15), “[...] cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo [...]”.

Nessa abertura à perspectividade interpretativa, no que concerne às obras artísticas, seus significados e suas relações na contemporaneidade, este capítulo aborda as aproximações entre a pintura *Amarelo-vermelho-azul*, de 1925, de Wassily Kandinsky, e a intervenção urbana *Caminho das águas*, de 2008, de Piatan Lube.

Kandinsky, considerado pela história da arte como o precursor do abstracionismo, apresenta, na obra *Amarelo-vermelho-azul* (1925), uma explosão de cores e formas, traduzindo conceitos, intuições e sentimentos, provocando e permitindo diferentes interpretações ao observador, por não representar nada da realidade que nos cerca e não narrar figurativamente alguma cena. O artista afirma uma postura estética, em consonância com seu tempo e com o olhar para o futuro. Essa não figuratividade, essa fuga da estética da representação em favor de uma reflexão mais sintética e simbólica, aproximam-nos de conceitos que ligam e justificam a aproximação dessa obra de Kandinsky com a obra de Lube, como veremos neste texto.

Seguindo a linha de raciocínio de que nenhuma obra existe fora de sua história e que “as relações com o lugar se tornam um componente indissociável da obra de arte” (PEIXOTO, 2012, p. 20), temos as intervenções urbanas. Elas consistem em manifestações artísticas realizadas em áreas da cidade, no espaço urbano (público ou privado), visando colocar em questão as percepções acerca do objeto artístico, produzindo novas maneiras de perceber o cenário urbano e criando relações com a cidade e seus transeuntes, que não a da objetividade

funcional contemporânea e se afastando da tradição escultórica do monumento clássico, que ocupa a paisagem e a memória das cidades.

Piatan, ao realizar a intervenção urbana *Caminho das águas* (2008), que consistia em uma faixa de tinta PVA azul traçada por entre calçadas e ruas do Centro de Vitória (ES), evocando o antigo percurso da linha do mar, ocupada nos subseqüentes aterros que buscavam ampliar o território urbano, mostra que obra e cidade integram-se em um sistema híbrido, crítico e complexo, refletindo uma possibilidade comunicativa. Dando continuidade a esse pensamento, temos Argan (2005), que classifica a cidade como um espaço visual, podendo ela ser considerada ao mesmo tempo mensagem e canal de comunicação. Assim, através das intervenções urbanas, como a de Piatan, percebemos “[...] a transformação da cidade no local de exibição, o mapa substitui a obra de arte, a cidade substitui o museu” (PEIXOTO, 2012, p. 21) e, ao mesmo tempo, a obra questiona o próprio processo formativo da cidade, uma relação intersemiótica que revela tendências e intencionalidades do fenômeno artístico em interconexão com a cidade.

Podemos acrescentar, ainda, de acordo com Cirillo (2009), que a arte e o espaço urbano se mesclam numa relação simbiótica, na qual um objeto sensível (obra ou cidade) somente pode ser percebido por um olhar sensível (do sujeito). Assim, a obra, a cidade e o sujeito constituem uma tríade inseparável que torna perceptível o mundo. Nessa sensibilidade de perceber o espaço e tudo que está inserido nele, podemos nos tornar, aos poucos, mais conscientes da perspectividade das leituras visuais, interpretativas e imaginárias, nas quais, de acordo com Freitas (2017, p. 170), “[...] as semelhanças, que antes queriam definir um objeto classificando-o e qualificando-o com certa rigidez, revelam-se como território de interpretações possíveis”.

Seguindo esse viés de interpretações possíveis, veremos um certo número de alusões às aproximações das obras *Amarelo-vermelho-azul* e *Caminho das águas*, mesmo ambas pertencendo a artistas,

técnicas, movimentos e tendências artísticas distintos e cronologicamente distantes.

Em acordo com a natureza ensaística deste capítulo, a partir da observação, cria-se um jogo de diálogos interartísticos entre as obras estudadas, revelando similaridades (percebidas e construídas) através do conceito de “ressonâncias” proposto por Freitas. Tais ressonâncias *são evocadas quando* “o encontro é proposto pelo receptor/analista. É ele quem aproxima obras autônomas e tece elos entre elas, independente da intenção do artista” (FREITAS, 2012, p. 26).

Nesse contexto, veremos, de maneira geral, que moldura, no seu sentido tradicional, e cidade são “apenas” suportes das obras, estratégias de emolduração do objeto a ser entendido como artístico, neste trabalho. Tais obras, tela e cidade, conectam-se aqui por meio de intracódigos, entendidos como diagramas conceituais que podem expressar elos entre ambas as produções artísticas, o que cria novas possibilidades e ferramentas de análises e leituras das obras.

## Da linha geométrica à linha d’água

Para compreender as aproximações entre as duas produções artísticas que compõem este estudo, temos a linha, seja ela entendida como expressão geométrica ou como vestígio do limite d’água, que sempre, em seu traço, traduz o pensamento proposto pelo artista.

Segundo Kandinsky (1970, p. 61), “[...] A linha geométrica é um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento, portanto, é o seu produto”. De acordo com Lube (2009, p. 32): “A linha azul apresenta toda uma série de eventos históricos que envolveram Vitória, no que tange à sua paisagem, essa que traduz toda a ação do homem no espaço. Tal linha é um código e impõe uma leitura que está claramente inscrita na cidade [...]”.

A arte perpassa pela transmissão de ideias, pensamentos e emoções, através de um objeto artístico, adquirido da experiência humana

e que possui seu valor; no entanto, para atingir alguma compreensão sobre ela, é necessário aproximar-se de seu histórico, seu contexto, para assim, fundamentado em argumentos, poder observá-la, analisá-la e interpretá-la. Apresento, a seguir, em um breve relato, elementos formais e conceituais sobre as obras que compõem este trabalho.

### ***Amarelo-vermelho-azul* (1925)**

A arte abstrata de Kandinsky rompe profundamente com a ideia de representação realista da vida e das coisas, que buscava imitar com perfeição a natureza e a paisagem (KANDINSKY, 1970). Isso fica nítido em inúmeras obras, inclusive em *Amarelo-vermelho-azul* (Figura 1), uma pintura que utiliza a técnica de óleo sobre tela e litografia, realizada por Kandinsky, em 1925, na qual o artista tende a suprimir toda a relação figurativa entre a realidade e o quadro, entre as linhas e os planos, as cores e a significação que esses elementos podem sugerir. A obra não é a simulação do real, não se dispõe a uma existência no campo mimético da representação.

O artista, ao realizar a pintura em uma tela de 127 centímetros de altura por 200 centímetros de comprimento, parece realmente provocar o espectador, com o uso das cores amarelo, vermelho, azul, verde, preto e branco, tal como formas geométricas como triângulos, retângulos, quadrados e círculos, além de elementos abstratos, mostrando que não se tratava mais de contar uma história por meio das figuras, mas, sim, aguçar todos os sentidos mediante a utilização de elementos pictóricos com certa autonomia. Essa pintura não representa, ela apresenta aos sentidos um novo fenômeno sensível que parece provocar a percepção viciada pela mimese da realidade.

**Figura 1** – Wassily Kandinsky. *Amarelo-vermelho-azul*, 1925.

Óleo sobre tela, litografia. 127 cm x 200 cm



Fonte: Acervo do Musée National d'Art Moderne, Paris, França  
(AMARELO-VERMELHO-AZUL, 2015).

### ***Caminho das águas (2008)***

A obra de Lube foi apresentada pela primeira vez no Salão Biental do Mar, um desdobramento do antigo “Salão Capixaba do Mar”, surgido em 1999, como resultado de uma parceria entre a Capitania dos Portos e a Secretaria Municipal de Cultura de Vitória (Semc), tendo como característica a formalidade artística que um típico salão de arte traz em sua concepção<sup>7</sup>. As primeiras seis edições desse Salão de Arte ocorreram em um espaço tradicional que compartilhava do conceito do cubo branco (O'DOHERTY, 2002): um espaço expositivo

---

7 O projeto original da obra centrava-se em três capitais brasileiras que são ilhas: Vitória (ES), Florianópolis (SC) e São Luiz (MA). O projeto foi realizado com recursos da Funarte em Vitória e Florianópolis.

centrado na neutralidade modernista da galeria da Casa Porto das Artes, um prédio antigo que era sede da Capitania dos Portos do Espírito Santo e Minas Gerais. Em 2006, na sua sétima edição, a mostra sofreu alterações curatoriais no que diz respeito à sua organização, à apresentação e ao seu espaço expositivo. O salão deslocou-se do cubo branco para um dos armazéns do Porto de Vitória (ES), com o intuito de interagir com a paisagem da cidade, escondida pela barreira dos armazéns, e de revigorar a imagem de prédios iconográficos do casco antigo da cidade de Vitória. Porém foi em sua oitava edição que a mostra concretizou, de fato, essa ligação com o meio urbano, com a missão de ser no espaço público, explorar os limites da cidade e se afastar do cubo branco.

O “8° Salão Bienal do Mar” aconteceu na região do Centro de Vitória, entre os dias 20 de dezembro de 2008 e 5 de fevereiro de 2009. Os treze projetos selecionados para compor a mostra foram intervenções na cidade, de caráter efêmero, temporária ou permanente, executadas em uma área delimitada entre o Centro Histórico de Vitória e a Avenida Beira-Mar, em direção ao norte da ilha. Esse percurso não era aleatório, esse era o movimento de expansão da cidade capitava ao longo de seu crescimento urbano dos anos de 1960 a 1990 (GONZALEZ, 2015). O roteiro da mostra, o seu mapa de ocupação, acompanhou os aterros que se deram ao longo da orla em direção ao norte da ilha, o que ficou demarcado por uma grande avenida, a Avenida Nossa Senhora dos Navegantes, uma espécie de contorno marítimo da ilha de Vitória.

O projeto curatorial tinha a hipótese de que as intervenções propostas seriam capazes de ativar as memórias da cidade, que funcionariam como documentos de processos do pertencimento urbano, signos deixados pela malha urbana no decorrer de seu desenvolvimento, que constituem uma extensão da própria memória e corpo da/na cidade, sendo o Centro um território construído por sobreposições de vestígios de épocas diversas. Isso mostra que as cidades são os resultados das ações do homem no espaço, um conjunto de

transformações e apropriações, que constituem objetos sociais, que formam paisagens urbanas e que expressam a relação com o tempo através das constantes modificações.

O território da intervenção curatorial na cidade parece ter buscado ser capaz de acionar estados sinestésicos esquecidos naqueles que cortavam esse elo entre a cidade nova e seu centro histórico, afastado não apenas fisicamente do centro administrativo e financeiro da “nova” Vitória. Como descrevem Cirillo e Costa (2011, p. 537), “Vitória, ao longo do tempo passou por diversas modificações, através de inúmeros projetos e planos de urbanização, que alteraram seu tecido urbano”. Foi justamente isso que Piatan Lube parece tentar resgatar por meio da arte, ao realizar a intervenção urbana *Caminho das águas* (2008) durante o “8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis”. Aquela foi uma intervenção que redesenhou uma paisagem afetiva e memorial que se contrapõe à visualidade que a cidade atual coloca para seus convivas. Lube contrapôs a paisagem natural à paisagem construída.

De acordo com Klug (2009), a adição da paisagem natural à paisagem construída está relacionada à identidade local, à memória coletiva e à imagem da cidade, pois o homem cria suas referências, constrói a memória coletiva a partir da percepção dos elementos naturais e construídos da paisagem da cidade, com suas particularidades e especificidades.

Para Peixoto (2012, p. 14): “Toda intervenção na cidade é necessariamente plural. É urbanística, arquitetônica, política, cultural e artística”. Assim como tantas outras obras que se apropriam do contexto urbano, *Caminho das águas* fala em relações sociais, paisagem, pertencimento e processo histórico. Nesse trabalho, Piatan deu à memória a forma simples e discreta de uma linha contínua de um azul claro bem vivo, cor dos barcos populares de pesca na baía de Vitória; linha azul pintada sobre o chão, com 30 centímetros de largura e cerca de 300.000 centímetros de comprimento (Figura 2), que marcou os limites originais da cidade, as beiras

naturais da terra e do mar e lembrou como a cidade tomou o território do mar para se fazer cidade.

**Figura 2** – Piatan Lube. Projeto da obra *Caminho das águas*, 2008.

Intervenção urbana, 30 cm x 300.000 cm.

Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil



Fonte: Arquivo do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes  
(Leena/Ufes).

A linha simbólica traçada no concreto, sobre calçadas, ruas e avenidas (Figura 3) sugere um caminho a ser percorrido no espaço urbano. Traz a arte à superfície e para a realidade visual dos transeuntes e nos mostra que “a intervenção não deve submeter-se aos princípios do desenho urbano: ela opõe-se aos espaços em que é criada” (PEIXOTO, 2012, p. 24).

**Figura 3** – Mosaico com imagens da obra *Caminho das águas*, 2008/2009. Intervenção urbana, 30 cm x 300.000 cm.  
Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil



Fonte: Arquivo do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes  
(Leena/Ufes).

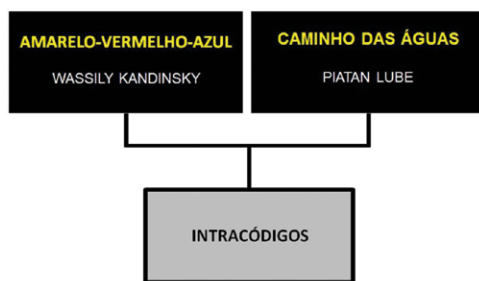
*Caminho das águas* parece nos mostrar tempos que foram sobrepostos, um passado que nunca deixou de existir, apenas foi soterrado, apagado, o que fez esquecer que a cidade de Vitória eram várias e não apenas uma ilha. Nesse sentido, a obra colabora para não perdemos de vista nossas raízes geossociais (GONZALEZ, 2015). *Caminho das águas* redesenha a memória urbana e foge da lógica mimética da representação. Ela apresenta o passado revivido e ressignificado e constrói um outro campo simbólico, no qual aquela linha passa a existir para além de sua materialidade física como tinta expandida no solo: ela passa a ser memória resgatada como lembrança. Ocupações violentas da paisagem construída sobre a paisagem natural. Possível retrato de uma ocupação daninha da natureza.

## Diálogos interartísticos

A aproximação interartística, como uma possibilidade de colocar obras em contato e disso extrair novas leituras, pode se dar de diversas maneiras. Freitas (2012, p. 104) discorre que “a singularidade das obras e/ou dos encontros entre elas construirão a singularidade dos métodos para abordá-los” e completa seu raciocínio dizendo que “a busca por semelhanças, secretas ou não, dependerá da aplicação de um método que respeite a identidade das obras, mas que não negligencie novos entendimentos da própria noção de semelhança”.

Com o intuito de direcionar e orientar os caminhos para apontar alguns traços de semelhanças e criar aproximações entre a pintura *Amarelo-vermelho-azul* (1925) e a intervenção urbana *Caminho das águas* (2008), optou-se como método para tecer esses diálogos interartísticos entre as obras a criação de intracódigos (Figura 4), que são diagramas que ilustram elos entre as duas produções artísticas, sendo realizados a partir da observação virtual de imagens.

Figura 4 – Organograma conceitual



Fonte: Elaboração própria.

Como resultado desse exercício de aproximação, originaram-se, neste estudo interartístico, nove intracódigos, nomeados como: Cheio e Vazio; Formas Geométricas; Locação e Escoamento;

Sobreposição; Texturas; Linhas; Repetição e Movimento; Divisão e, por fim, Ordem e Desordem.

Na construção dos diálogos interartísticos, pintura e intervenção urbana se mesclam. Porém se faz necessário salientar que, para que houvesse a aproximação de ambas e a criação dos intracódigos, foram utilizados, especificamente, a pintura e, no que diz respeito à intervenção urbana, o projeto de execução da obra, bem como imagens da cidade de Vitória, e não apenas a produção artística em si. A seguir, os intracódigos são apresentados individualmente, bem como os seus conceitos norteadores.

O intracódigo Cheio e Vazio (Figura 5) aborda os espaços e seu preenchimento, tanto na pintura como na cidade (a malha das ruas que se entrecruzam e que podem claramente ser vistas no projeto da obra). Na pintura, tem-se a presença de malhas quadriculares que variam de tamanho, coloração e preenchimento, assim como se observam círculos totalmente cheios ou apenas demarcados através de seu contorno, no qual, ao comparar com os demais, tem-se a alusão de estar vazio. Ao aproximar a pintura e essas interpretações da cidade, podemos comparar as malhas quadriculares com as malhas urbanas e sua divisão em lotes, por meio do traçado quadricular/retangular; a variação de coloração pode ser dada pelo uso do espaço, podendo ser grama, concreto, construção, etc.; e a ocupação desses lotes referencia-se no cheio e vazio dos círculos, no qual o lote com edificação seria o círculo cheio e o lote sem edificação o círculo vazio, que apresenta apenas a borda.

**Figura 5 – Intracódigo Cheio e Vazio**



Fonte: Elaboração própria.

Para a criação do intracódigo Formas Geométricas (Figura 6), tomou-se como base a marcante presença de quadrados, retângulos, triângulos e círculos na pintura abstrata de Kandinsky, assim como as formas visíveis a partir do projeto urbanístico do Centro de Vitória, na qual os quadrados aparecem nos lotes, os quadrângulos nas quadras e os círculos e triângulos em praças e rotatórias.

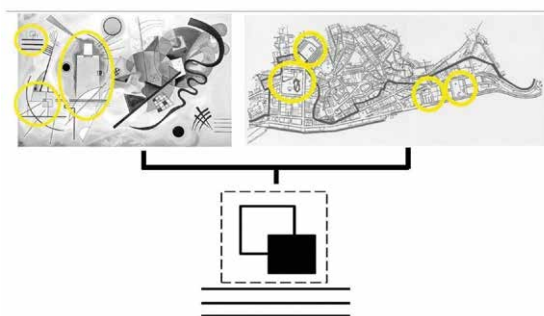
**Figura 6 – Intracódigo Formas Geométricas**



Fonte: Elaboração própria.

No que diz respeito ao intracódigo Locação e Escoamento (Figura 7), ele se deu a partir da observação da junção de formas geométricas (retângulos e quadrados) e linhas retas e alinhadas presentes na pintura *Amarelo-vermelho-azul*, na qual são observadas em conjunto isoladamente do restante da pintura, aproximam-se do que é chamado, no âmbito da arquitetura e urbanismo, de Planta de Locação, que corresponde ao desenho do lote, à projeção da cobertura da edificação e às ruas/avenidas de acesso à residência e escoamento do trânsito, o que pode ser facilmente visualizado ao observar o projeto urbanístico da cidade de Vitória, que é composto por quadras, lotes, residências, calçadas, ruas e avenidas de escoamento e circulação de transportes e pessoas.

**Figura 7 – Intracódigo Locação e Escoamento**



Fonte: Elaboração própria.

O intracódigo Sobreposição (Figura 8) pauta-se nas inúmeras sobreposições de formas geométricas, linhas e cores apresentadas na pintura de Kandinsky, assim como nas diversas sobreposições estabelecidas no espaço urbano, que podem ser observadas na contemporaneidade, como a sobreposição de construções, de telhados de edificações, de materiais, de árvores sobre praças, entre outras. Além disso, temos a sobreposição da cidade, sobreposição de tempos e memórias dos aterros sobre o mar, que a intervenção vem (re)lembrar por meio da linha azul, proposta pelo artista Piatan Lube.

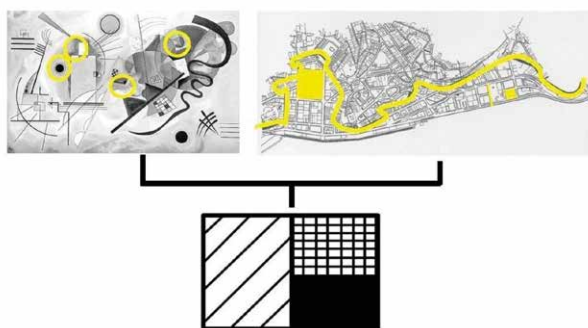
**Figura 8 – Intracódigo Sobreposição**



Fonte: Elaboração própria.

A realização do intracódigo Texturas (Figura 9) originou-se por meio da observação das diferentes tonalidades de cores primárias puras ou sobrepostas, encontradas na pintura de Kandinsky, o que faz alusão a diferentes texturas e apresenta espaços com uma pintura mais rígida e sólida, outrora com tons mais claros e diluídos, como aquarelas. Na intervenção *Caminho das águas*, por mais que se utilize apenas a cor primária azul, a linha pintada sobre o chão passa por diferentes texturas urbanas, como asfalto, calçadas de pedra portuguesa, cerâmicas e concreto, que alteram os modos como a cor é apreendida e lida, e dá tons e intensidades diferentes ao mesmo azul.

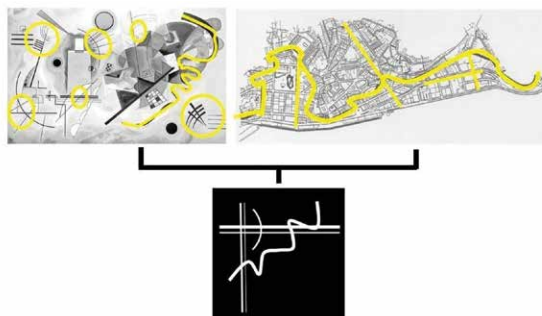
**Figura 9 – Intracódigo Texturas**



Fonte: Elaboração própria.

O intracódigo Linhas (Figura 10), como mencionado no decorrer do capítulo, pauta-se sobretudo nas linhas geométricas impostas por Kandinsky, bem como na sinuosidade da grossa linha cinza que percorre a lateral direita da obra, redesenha o campo perceptivo e contrapõe-se à dureza geométrica das demais linhas; há uma recorrência na linha apresentada pela pintura da faixa azul na cidade, que serpenteia pela malha urbana. Ressaltam-se, ainda, as diversas linhas curvas e retas encontradas em eixos e cruzamentos, tanto na pintura, por entre cores e formas, quanto na cidade, por meio das ruas, avenidas e becos, presentes no Centro de Vitória.

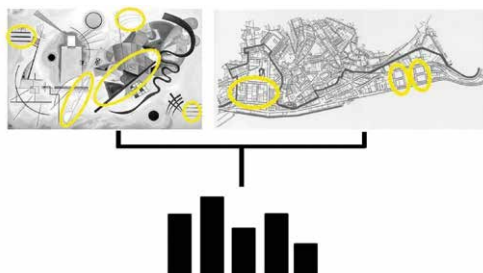
**Figura 10 – Intracódigo Linhas**



Fonte: Elaboração própria.

Para o desenvolvimento do intracódigo Repetição e Movimento (Figura 11), observou-se que, na obra abstrata de Kandinsky, aparecem, em diferentes partes, sequências repetidas em grupos de três e quatro unidades, ora como figuras geométricas, ora como linhas, com variação de tamanhos e proporções, o que dá sensação de movimento. No projeto da intervenção, esse intracódigo pode ser visualizado por meio do desenho da cidade, no qual ela apresenta sequências de quadras e ruas com aparentemente as mesmas dimensões, em grupos de três e quatro unidades, semelhantes à pintura. Sobre essa malha mais dura, desenha-se a linha sinuosa azul que percorre a grade.

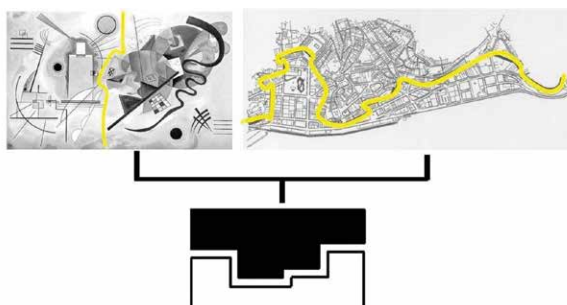
**Figura 11 – Intracódigo Repetição e Movimento**



Fonte: Elaboração própria.

O intracódigo Divisão (Figura 12) é perceptível na pintura ao observar que o artista, no lado esquerdo, projeta sobre a tela cores vivas e formas geométricas e, no lado direito, cores mais fechadas e formas abstratas. Já na intervenção urbana, a própria linha azul, pintada sobre o chão, demarca a divisão do que foi aterrado, do que é natural, sobre o qual se redesenha a cidade em sua forma e cores.

**Figura 12 – Intracódigo Divisão**

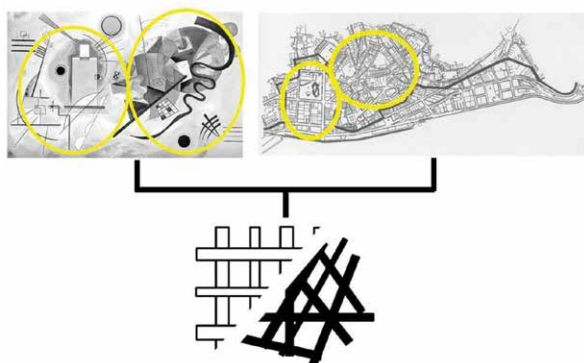


Fonte: Elaboração própria.

Por fim, no intracódigo Ordem e Desordem (Figura 13), pode-se observar por meio da pintura que, visualmente, o lado esquerdo apresenta-se mais organizado, em ordem, por ter uma área formada

por traços mais retos e pensados, com poucas sobreposições. Já o lado direito apresenta características mais abstratas, com traços mais sinuosos e inúmeras sobreposições de forma, texturas e linhas, o que causa uma desordem visual no observador. No que diz respeito à cidade, a própria intervenção urbana demarca as áreas, sendo possível perceber, por meio da malha urbana, a área não planejada, que cresceu desordenadamente em torno do mar e dos morros, e a área planejada em virtude dos aterros, dos projetos urbanísticos e do Porto de Vitória.

**Figura 13 – Intracódigo Ordem e Desordem**



Fonte: Elaboração própria.

## **Da pintura à intervenção, um olhar basta**

Para Freitas (2012, p. 111), “do objeto, as semelhanças migram para o olhar, e seu reconhecimento se insere na experiência”. Nossa aproximação entre obras de arte de contextos e matérias tão distintas se insere no campo dos estudos interartes, por referir-se aos diálogos interartísticos entre obras de arte pertencentes a modalidades artísticas distintas. Ainda na perspectiva de Freitas, a aproximação interartes desta pesquisa pode ser chamada de busca por “ressonâncias”, pelo fato de o encontro ter sido proposto pelo analista, e não pelos artistas.

Tratou-se, portanto, de um exercício especulativo com o objetivo de fertilizar olhares e interpretações e, de algum modo, desvelar “semelhanças secretas” entre obras, para utilizar um termo de Étienne Souriau, o fundador da disciplina Estética Comparada.

No que diz respeito à pintura *Amarelo-vermelho-azul* e à intervenção urbana *Caminho das águas*, constata-se que coexiste, no cerne de ambas, um desejo dos autores de buscar por dimensões primordiais a interpretação do homem, pela imagem e pela memória. Apesar de serem de artistas, manifestações e períodos históricos distintos, apresentam, visualmente, aproximações e traços de semelhanças que são constatados, neste trabalho, por meio do que chamamos de intracódigos, esses diagramas que servem de denominadores ou termos para construção das analogias. Porém, a depender do olhar e da interpretação do leitor ou observador, novas similaridades podem surgir, o que dá possibilidades à criação de outros intracódigos.

Além disso, percebeu-se que a apresentação das aproximações entre as artes a partir dos intracódigos pode ser capaz de instigar o contato do público com as obras, assim como enriquecer a leitura e facilitar a interpretação delas, sendo esses diagramas novas ferramentas de linguagens e códigos para entender estudos interartísticos.

## Referências

- AMARELO-VERMELHO-AZUL. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimédia Foundation, 2015]. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Amarelo-Vermelho-Azul#/media/Ficheiro:Kandinsky\\_-\\_Jaune\\_Rouge\\_Bleu.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Amarelo-Vermelho-Azul#/media/Ficheiro:Kandinsky_-_Jaune_Rouge_Bleu.jpg). Acesso em: 1 abr. 2024.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CIRILLO, José Aparecido; COSTA, Rosa da Penha Ferreira da. A cidade como organismo vivo: as alterações na paisagem de Vitória do

- século XIX a 1950. *In*: SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA, 2., 2011, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 530-544.
- CIRILLO, José Aparecido; MENDES, Neusa (org.). **Atenção arte**: doze obras efêmeras e uma permanente. Vitória, 2009. No prelo.
- FREITAS, Alexandre Siqueira de. Choque entre formas: aproximações intra e interartísticas. **Pós**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFGM, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 164-177, nov. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15711/pdf>. Acesso em: 28 mar. 2024.
- FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Ressonâncias, reflexos e confluências**: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Paris-Sorbonne, Universidade de São Paulo (cotutela), São Paulo, 2012.
- GONZALEZ, Vinicius Martins. **Entre pontes e cidades**: um estudo sobre arte, memória e paisagem urbana a partir da obra “Caminho das Águas”, de Piatan Lube. 2015. 121f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- KLUG, Letícia Becalli. **Vitória**: sítio físico e paisagem. Vitória: Edufes, 2009.
- LUBE, Piatan. Caminho das águas. *In*: RUFINONI, Priscila Rossinetti; MARGOTTO, Samira (org.). **8º Salão Bienal do Mar**: ondas, pontes e intervenções navegáveis: 20 de dezembro de 2008 a 5 de fevereiro de 2009. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura: Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. Catálogo.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas**: arte/cidade. 2. ed. São Paulo: Senac, 2012.

# Niki e Milhazes: aproximações estéticas

*Karoline Flegler de Souza*

*Alexandre Siqueira de Freitas*

Neste texto, buscamos aproximar, na teoria e na prática, obras das artistas Beatriz Milhazes (1960) e Niki de Saint Phalle (1930-2002). Respectivamente, a serigrafia *Bibi* (2003) e a escultura *Nana maison II* (1966-1987).

Segundo o Francês André Malraux tudo o que vemos, ouvimos e lemos irá contribuir para a formação de um “museu e uma biblioteca imaginária”. No momento da criação, de maneira inconsciente somos estimulados por todas essas referências acumuladas nesse “acervo” (MAES, 2010a, p. 23).

Essas imagens se encontravam, de algum modo, em nosso “museu imaginário”, e, mediado por uma lembrança intensa, intuímos semelhanças entre as obras e o espírito dessas artistas. Ao colocá-las lado a lado, foi possível observar características que nos pareceram muito similares, tanto certas obras específicas quanto em suas trajetórias artísticas. A partir da construção de um percurso de semelhanças, inserimo-nos no chamado campo das interartes.

Entendemos os estudos interartes como campo no qual se colocam em diálogo matérias e técnicas de diferentes modalidades artísticas, no nosso caso, serigrafia e escultura/pintura. Essa integração entre linguagens artísticas pode se dar por ligações óbvias ou não. A experiência de interartes não se dá no âmbito da comparação entre as artes para o estabelecimento de hierarquia entre elas, embora muitos teóricos passem por essa questão. Exporemos aproximações ou semelhanças encontradas entre obras distintas, sem qualquer intenção, por parte das autoras, de se assemelhar.

Para refletir sobre os trabalhos das artistas e nos situarmos conceitualmente, basear-nos-emos na disciplina Estética Comparada, como ferramenta conceitual que nos permite colocar as obras em diálogo.

## Estética Comparada

Estética Comparada é uma disciplina que tem como base o confronto das obras entre si e dos procedimentos das diferentes artes. Tal disciplina foi apresentada por Étienne Souriau (1983), que, em sua obra *A correspondência entre as artes: elementos de Estética Comparada*, discorre sobre aproximações interartísticas, elaborando pressupostos e teorias que nos auxiliam na aproximação entre diferentes modalidades artísticas.

Por analogia, poder-se-ia pensar, sob o nome de estética comparada, num confronto dos gostos, estilos, funções artísticas entre os diferentes povos, ou em diversas épocas históricas, ou em grupos sociais distintos. Colocar-se-iam, em paralelo, por exemplo, a arte dos primitivos e a dos civilizados, a arte oriental e a ocidental, a arte antiga e a moderna, a arte francesa e a inglesa, etc. Estudos bem interessantes, que podem servir de introdução, a partir da variedade dos dados históricos

agrupados por nações, épocas e níveis sociais. A base da comparação (pois trata-se do método comparativo) seria não mais a divisão da arte em artes, mas a repartição diversa de suas realizações em localizações concretas (SOURIAU, 1983, p. 20).

Comparar pode ser então colocar obras lado a lado e estabelecer relações de similaridade e diferenciações. Para Souriau, “nada é mais evidente do que a existência de um tipo de parentesco entre as artes” (SOURIAU, 1983, p. 14).

Segundo Freitas (2012, p. 88), Étienne Souriau distinguiu cinco tipos de Estética, entre elas, a Estética Comparada, que busca se vincular mais estreitamente com as obras, matérias e técnicas artísticas. Coloca em valor o que as artes distintas podem ter em comum, o que pode ser transposto e suas influências mútuas.

É importante ainda ressaltar o necessário cuidado ao comparar obras, de certa forma, incomparáveis. É preciso que fique explícito tratar-se de um exercício especulativo, que, quando bem-sucedido, pode estimular novos olhares e entendimento a partir de um diálogo interartes.

A singularidade das obras e/ou dos encontros entre elas construirão a singularidade dos métodos para abordá-los. A busca por semelhanças, secretas ou não, dependerá da aplicação de um método que respeite a identidade das obras, mas que não negligencie novos entendimentos da própria noção de semelhança (FREITAS, 2012, p. 104).

Essa disciplina, como vimos, comporta grandes riscos, já que estamos comparando e estabelecendo relações de obras únicas, realizadas em períodos diferentes, por pessoas com experiências diferentes. Cada trabalho de arte representa ao seu criador algo que está ligado à sua subjetividade. E, ao comparar a outros, corre-se o risco de desvirtuá-lo em sua unicidade. No entanto, por outro lado, abre-se a possibilidade de desvelar novos sentidos e olhares sobre as obras. Por isso, entendemos a Estética Comparada como fértil exercício especulativo.

## Niki e Beatriz

Catherine Marie-Agnès Fal de Saint-Phalle nasceu em Neuilly-sur-Seine, na França, em 1930, e, ainda criança, foi morar em Nova Iorque, onde, bem jovem, trabalhou como modelo. Niki de Saint Phalle, como ficou conhecida, iniciou-se nas artes visuais com a criação de pinturas e mosaicos, de maneira autodidata, durante internação psiquiátrica, aos 22 anos (BRIAT, 2014). Nos anos 1960, na Europa, juntou-se a Jean Tinguely e ao grupo Nouveaux Réalistes, composto por nomes como Yves Klein, Mimmo Rotella e Gérard Dechamps, passando a realizar exposições, *performances* e *happenings*, inscrevendo-se, assim, no cenário contemporâneo das artes.

Nos mesmos anos de 1960, Niki inicia a fase que acabou por constituir uma de suas maiores marcas: as *Nanas*, esculturas de figuras femininas monumentais. Nesta pesquisa, estão elas, em particular a *Nana maison II* (Figura 1), entre nossos objetos centrais. O termo francês *nana*, cuja pronúncia em língua portuguesa tem o acento tônico no segundo “a”, é ambíguo, quer dizer ao mesmo tempo prostituta e, genérica e coloquialmente, jovem menina, segundo o dicionário *Trésor de la langue française informatisé* (NANA, 1994). “As primeiras *Nanás*, criadas em 1965, marcam uma mudança importante no que se refere ao estilo e às técnicas de trabalho de Saint Phalle” (ARREOLA, 1997, p. 25).

As *Nanás* entraram em cena muito discretamente, sem pressa. Uma vez instaladas, reinaram longo tempo na obra de Niki de Saint Phalle. Para dizer a verdade, com suas formas e aspectos tão variados, as *Nanas* são uma vasta tribo. Niki de Saint Phalle lhes deve sua fama. O fato é que alcançou uma forma de apoteose da mulher, de resplandecente liberdade, de alegria e de certeza (HULTEN, 1997, p. 19).

As *Nanas* têm em comum seus grandes volumes, o uso variado de cores e sua explícita exaltação da feminilidade, por meio de

associações que podemos fazer com clássicas representações femininas, tais como as *Vênus* esteatopígicas, as *Graças* ou algumas *Madonnas*, as duas últimas consolidadas na história da arte ocidental a partir da Renascença. Tais esculturas, em grande parte, possuem desenhos em seus corpos, claramente delimitados por linhas pretas, principalmente círculos, figuras coloridas, flores, corações, arabescos e listras. Embora, em um primeiro momento, pode-se pensar em arte decorativa, para Stefano Cecchetto, a profundidade das *Nanas* “resulta da absoluta necessidade de Niki em comunicar o universo feminino em todas as suas formas” (CECCHETTO, 2010, p. 25, tradução nossa<sup>8</sup>).

A *Nana maison II*, como a maioria das *Nanas*, é uma escultura monumental, de seios fartos cobertos por círculos concêntricos, corpo escultórico pintado com linhas verticais coloridas. Na região dos quadris, é possível identificar padrões de flores e alguns arabescos desenhados na cor preta. A alusão à “casa” (*maison*), no título da obra, a forma do ventre da personagem e a abertura na parte de trás da escultura permitem-nos supor tratar-se da gravidez da *Nana*: seu ventre como abrigo. Por tal abertura, é possível penetrar na escultura, estabelecendo-se, assim, uma interação com o espectador (Figura 1).

---

8 No original: “*Les Nanas* are the result of Niki’s absolute need to communicate the female universe in all its forms”.

**Figura 1** – Niki de Saint Phalle, *Nana maison II*, 1966-1987.  
Poliéster pintado, 375 x 400 x 300 cm



Fonte: Museu Sprengel, Hannover (NIKI..., 2016).



Beatriz Milhazes, nascida em 1960, no Rio de Janeiro, estudou, de 1980 a 1982, na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no Rio de Janeiro, com Charles Watson, conhecido por seus cursos e palestras sobre processos criativos.

Ela ressalta a base constituída pela orientação conceitual de Watson e, ao mesmo tempo, o estímulo que dava a suas inquietações que incluíam o fascínio pelo carnaval e pela padronagem

de tecidos populares (como chitão), que apareceram na Tropicália de Hélio Oiticica (HERKENHOFF, 2007, p. 19).

Tendo a maior parte de sua obra inscrita no plano bidimensional, como pintora e litógrafa, a artista carioca tem sua obra caracterizada sobretudo pelo uso da cor, certos padrões e motivos ornamentais que dão aos seus trabalhos um marcante dinamismo ótico. Formas circulares, com deslocamentos concêntricos ou deslocados, referências barrocas, fauvistas e carnavalescas, sobreposições sem espessura e linhas retas como fundo de tela estão também entre os elementos recorrentes em sua obra. Em muitos de seus trabalhos, prepara imagens sobre plástico transparente que são aplicadas na tela por decalque. Além de pintura e colagens, Milhazes realizou certo número de serigrafias.

Dentro das diferentes técnicas de gravura, Milhazes escolheu a serigrafia, pois esta não ocasionaria um afastamento da cor, como seria o caso se ela gravasse em metal ou madeira, técnicas nas quais a utilização da cor é limitada. Os procedimentos da serigrafia permitem que a engrenagem de seu processo de criação continue a ser o aspecto cromático (MAES, 2010a, p. 17).

No caso da serigrafia *Bibi* (2003), que observaremos mais atentamente, a artista inscreve círculos concêntricos, padrões em preto e flores sobre quadrados, retângulos e linhas verticais coloridas (Figura 2).

**Figura 2** – Beatriz Milhazes, *Bibi*, 2003. Serigrafia, 129,5x150 cm



Fonte: Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo,  
Vitória (MAES, 2010b, p. 24).

## **Ressonâncias formais: círculos, flores e cores**

Adoro formas redondas, curvas, ondas... O mundo é redondo,  
o mundo é um seio. Eu não gosto de ângulos retos. Eles me  
assustam.

Niki de Saint Phalle (A MONUMENTAL...,  
2019, tradução nossa<sup>9</sup>)

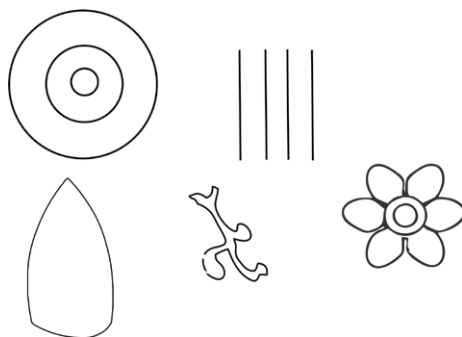
---

9 No original: “I love roundness, curves, waves... The world is round, the world is a breast. I don’t like right angles. They scare me”.

Como dissemos, baseados na “atmosfera comum” percebida por nós entre as obras, procuramos confrontar *Nana maison II* e *Bibi* a partir de princípios da Estética Comparada<sup>10</sup>. Portanto, em busca de uma compreensão morfológica, observamos três fortes elementos que certamente estão entre aqueles que nos levaram a sentir algum parentesco entre as obras: círculos, flores e cores. Atemo-nos a elementos que nos saltam aos olhos em ambas as obras e que podem ser identificados e apreciados com facilidade por não iniciados, além de contribuir à fundamentação poética das artistas. Vale notar, igualmente, que toda compreensão formal será, de qualquer maneira, incompleta. Baseia-se em perspectivas sempre singulares, subjetivas e arbitrárias.

Em um primeiro momento, buscamos isolar formas e cores observadas nas duas obras em um esquema simples. Em Niki de Saint-Phalle, elencamos as seguintes formas e cores, conforme Figura 3 e Figura 4<sup>11</sup>:

**Figura 3 – Esquema de formas/desenhos, 2019, técnica, proporção**

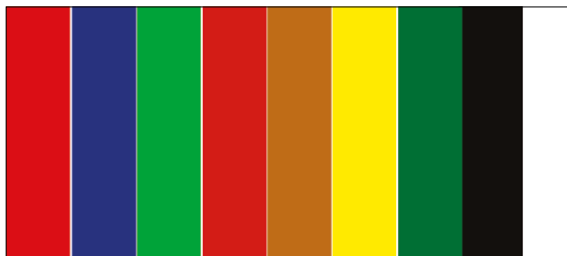


Fonte: Elaboração própria.

10 Curiosamente, as obras escolhidas para serem aproximadas neste trabalho têm títulos curtos, nomes femininos, semelhantes na forma.

11 As figuras 3, 4, 5 e 6 foram elaboradas pelos autores utilizando programas de edição de imagens. Durante o método de comparação por observação, os autores buscaram elementos semelhantes nas imagens utilizadas para comparação.

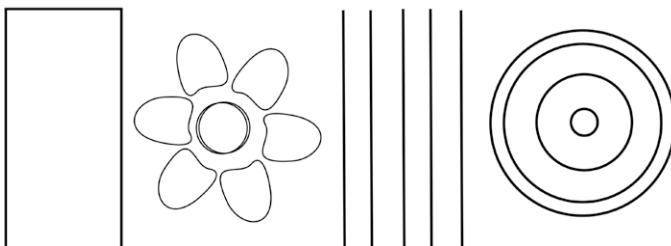
**Figura 4** – *Esquema de cores*, 2019, técnica, proporção



Fonte: Elaboração própria.

O mesmo fizemos com o trabalho de Beatriz Milhazes, conforme Figura 5 e Figura 6:

**Figura 5** – *Esquema de formas/desenhos*, 2019, técnica, proporção



Fonte: Elaboração própria.

**Figura 6** – *Esquema de cores*, 2019, técnica, proporção



Fonte: Elaboração própria.

Há, certamente, semelhanças entre os padrões gráficos e a gama de cores utilizadas pelas duas artistas. Os círculos, por exemplo, são figuras recorrentes em ambas. A epígrafe desta seção, com uma apreensão panorâmica da obra da artista, dá ideia da forte relação afetiva nutrida por Saint-Phalle pelos círculos. Por outro lado, Milhazes revela seu apreço pelos círculos utilizados como elementos constitutivos de importante peso, na medida em que eles se mostram como “um caminho ambivalente para o centro das imagens” (HERKENHOFF, 2007, p. 84). A artista brasileira “joga” com os círculos, com manobras criativas de nossas percepções visuais-espaciais, ora deslocando, ora afirmando simetrias e assimetrias. É evidente que as funções e os significados dos círculos nas obras das artistas se distinguem enormemente, sob distintos panos de fundo criativos. Seja como valores afetivos e simbólicos, seja como elementos de sustentação estrutural da obra, os círculos atuam com diferentes papéis no trabalho das artistas. O termo comum para uma possível analogia entre as obras, no entanto, seria algo não facilmente quantificável: o apreço, a admiração de ambas por essa forma geométrica e, por consequência, a potência da presença desse elemento percebida nas poéticas das artistas.

Algo comparável acontece também com as flores e cores das duas autoras: figuras recorrentes que guardam notáveis semelhanças, sobretudo em suas escalas cromáticas e na evocação de aspectos normalmente atribuídos ao universo feminino.

Em um contexto majoritariamente ocupado pelos homens, a feminilidade de Saint Phalle se afirma com veemência na monumentalidade de suas nanás. Sobre uma exposição da artista em Paris, em 2014, Simone Korff-Sausse comenta:

Assim que entramos nas primeiras salas do Grand Palais, as personagens superdimensionadas mergulham o visitante em uma atmosfera sobrenatural, um universo mágico de conto de fadas, mas onde as fadas são ao mesmo tempo muito poéticas, com seus conjuntos feitos de miudezas, *flores*, plumas, rendas,

mas também muito perturbadoras, por sua monumentalidade esmagadora<sup>12</sup> (KORFF-SAUSSE, 2014).

No que concerne a Milhazes, as flores e a feminilidade, independentemente de como as inscrevemos em um discurso sobre sua obra, são, quase incontestavelmente, elementos de grande importância.

As pinturas de Milhazes tem também um caráter social auto-consciente. Com seus motivos de *flores*, contas e laços, falam da *feminilidade* como um constructo histórico e também como um modo de vida – do trabalho que as mulheres fizeram e de prazeres que desfrutaram (SCHWABSKY, 2002, p. 109-110).

Ainda que, evidentemente, cada artista seja única e o modo como lida com suas matérias e técnicas artísticas seja igualmente único, algo em suas evocações à feminilidade e suas escolhas de formas e cores nos permitiu perceber “ressonâncias” comuns às obras de ambas as artistas.

Outras similaridades formais podem provir de características que nossos esquemas analíticos, bastante simples, procuraram expor, como as direções dos gestos pictóricos e a criação de contrastes cromáticos, por exemplo. No entanto, sabemos, claro, que tais semelhanças justificam apenas parcialmente o encontro que propomos, já que este visa sobretudo a desencadear ideias e propostas. Atributos um tanto subjetivos, como o senso de ludicidade das artistas ou mesmo a relação afetiva dos autores deste texto com obras analisadas, atuam, fortemente, nesse exercício comparatista. Vale dizer que

---

12 No original: “Dès qu’on entre dans les premières salles du Grand Palais, les personnages surdimensionnés plongent le visiteur dans une ambiance surnaturelle, un univers de conte de fée magique, mais où les fées sont à la fois très poétiques, avec leurs parures faites de bric et de broc, les fleurs, les plumes, les dentelles, mais aussi très inquiétantes, de par leur monumentalité écrasante.”

a impossibilidade de os quantificar objetivamente não os faz menos importantes ou atuantes.

## Para além das formas

Quando observamos, de modo panorâmico, a trajetória artística de Niki de Saint Phalle e Beatriz Milhazes, podemos tecer certo número de aproximações, para além das flores, círculos e cores, anteriormente comentados.

No que concerne à trajetória biográfica dessas artistas, notamos, por exemplo, o fato de ambas terem trabalhado com intensidade também fora de museus e galerias, como em cenografia. Beatriz Milhazes tem uma extensa lista de trabalhos cenográficos, desenvolvidos para peças de sua irmã coreógrafa Márcia Milhazes (*Poème de l'enfant et sa mère*, Santa Cruz, *A rosa e o caju*, Joaquim Maria, *Os pássaros*, *Tempos de verão* e *Meu prazer*). Quanto à Niki de Saint Phalle, ela produziu, em junho de 1968, cenário e vestuário para a peça *ICH* (*Tudo a meu respeito*), apresentada na “Documenta 4”, de Kassel. Nessa perspectiva cênica, ainda que vinculada a uma dimensão e arte da *performance*, vale lembrar que Niki se tornou bastante conhecida com *Les tirs* (*Os tiros*), *performances* apresentadas nos mais diversos espaços, nas quais tanto ela mesma quanto seus convidados atiravam com rifle 22 em direção a *assemblages* brancas que escondiam pequenos sacos de tinta. Ao serem atingidos pelas balas, desprendiam-se cores sobre a superfície da *assemblage*. As duas artistas abrem-se, portanto, a espaços e interações artísticas variadas e, com suas inúmeras individualidades, buscam conexões vivas com seus contextos e realidades.

Outra aproximação pode ser tecida quando colocamos a chamada *pop art* (ou melhor, a relação com a *pop art*) como denominador comum das artistas. Embora a obra de Saint Phalle esteja relacionada principalmente ao Novo Realismo francês, alguns se referem a ela como artista da *pop art*. Para Archer (2001, p. 24), no entanto:

“Referir-se às coisas como *Nouveau Réalisme*, uma categoria abrangente que incluía o *Pop*, era uma maneira de assegurar ao mundo que pouco havia mudado com respeito à balança do poder cultural”. De fato, Niki não deve ser considerada necessariamente artista da *pop art* pelas suas gigantescas Nanás e muito menos por seus *Tiros* da década de 1960 (pintura *performance* que marcou o início da notoriedade da artista), mas pelos desdobramentos de sua obra para a cultura de mercado, à medida que seu nome foi associado ao mercado em função da venda de objetos, joias, perfumes e de peças do mundo da moda em geral.

Niki de Saint Phalle representa estratégias femininas de autoempoderamento artístico durante a era da *pop art*, particularmente na década de 1960. Enquanto, do ponto de vista histórico da arte, a *pop art* está principalmente associada a protagonistas masculinos, POWER UP – Female Pop Art pretende realizar uma revisão desse entendimento através da apresentação de posições destacadas de mulheres artistas (A MONUMENTAL..., 2019, tradução nossa<sup>13</sup>).

Sob diferente aspecto, Beatriz Milhazes também pode ser associada à *pop art*. Suas colagens, utilizando-se de embalagens de produtos comerciais, podem nos remeter a obras e cartazes feitos pela *pop art* norte-americana. Mesmo que não seja possível, por razões históricas, incluí-la nesse movimento, bastante particular, já que a própria se vê muito mais ligada aos anos 1990, não nos parece leviano supor que a pintora tenha realizado algum tipo de diálogo com a *pop art*.

---

13 No original: “Niki de Saint Phalle, stands for feminine strategies of artistic self-empowerment during the Pop Art era, particularly in the 1960s. While from an art historical point of view Pop Art is mainly associated with male protagonists, POWER UP – Female Pop Art intends to undertake a revision of this understanding through the presentation of outstanding women artists’ positions”.

Além dos trabalhos cenográficos e da relação ambígua com a cultura *pop*, podemos destacar também, de maneira genérica, a predileção pela utilização de materiais que refletem a luz. Tintas e matérias produtoras de brilho utilizadas por Saint Phalle e até mesmo o uso de mosaico de espelhos (como na obra *Caveira-meditação*, por exemplo) são recorrentes em sua obra. Em Milhazes, o brilho não pode deixar de ser associado à inspiração carnavalesca, nítida e explícita em grande parte dos trabalhos da artista.

Em todos esses aspectos evocados, há, naturalmente, diferenças também marcantes entre as obras comparadas. As semelhanças, no entanto, revelam-nos certa disposição e estado de espírito comuns nas poéticas, suficientes para que os autores deste trabalho de pesquisa desejem partilhar as consequências que podem emergir de tal aproximação.

## Experimento

Com o intuito de, em um futuro próximo, formular atividades criativas pedagógicas no território do diálogo interartes, permitimo-nos criar uma “mini-Naná”, em um esforço de imersão nas obras e nos contatos entre as artistas abordadas neste texto. A título de exercício, desejávamos, inicialmente, produzir uma miniatura da forma volumétrica de uma *Nana*, de Saint Phalle, e estampá-la com figuras, formas e cores similares às da serigrafia *Bibi*, de Milhazes. Porém, como é próprio às investigações poéticas, o trabalho acabou tomando outros rumos<sup>14</sup>. Mais que um produto final, bem-acabado e definitivo, nosso foco principal foi o de fomentar um diálogo entre obras

---

14 As transformações de um projeto criativo ao longo de sua construção fazem parte do processo poético. Na teoria da formatividade, de Luigi Pareyson, por exemplo, o “formar” significa “fazer”, “mas um fazer tal que, ao fazer, inventa o modo de fazer” (PAREYSON, 1993, p. 59).

e artistas, tendo-nos como interlocutores. Ou seja, nosso interesse volta-se prioritariamente ao processo.

Considerando a limitação de recursos da grande parte das instituições educacionais deste país, optamos por utilizar, neste exercício artístico, materiais facilmente acessíveis: tampinhas de garrafa, massa de *biscuit*, tinta acrílica e garrafa pet.

Nossa mini-Naná não tem cabeça, nem pernas. Apenas o torço, os braços, os seios e os quadris, bem volumosos. As cores utilizadas se assemelham mais às da *Bibi* do que às da *Nana maison II*, já que as cores da serigrafia são mais variadas e vivas. A mini-Naná, mais tarde “batizada” de *Minha mini-Naná power*, tem uma paleta de cores bastante vibrante: magenta, amarelo, ciano, verde e laranja. E os detalhes dos desenhos, como o contorno das linhas verticais, foram feitos com branco.

**Figura 7** – *Minha mini-Naná power* (frente), 2019



Fonte: Elaboração própria.

**Figura 8** – *Minha mini-Naná power* (verso), 2019



Fonte: Elaboração própria.

Na elaboração deste estudo, ainda que com meios técnicos e materiais diferentes dos utilizados pelas artistas estudadas e sem a pretensão de mimetizá-las, buscamos emular/penetrar de algum modo o trabalho delas, suas poéticas e seus processos criativos. Tal estudo serve-nos de duas formas. Em um primeiro momento, ultrapassaríamos o plano do discurso verbal e intelectual: aumentaríamos as possibilidades de transformar informações (apresentações distanciadas de fatos biográficos e apreciação de obras por imagens reproduzidas e descrições) em experiência estética, tensionando/forçando uma aproximação mais “orgânica” com as artistas. Como consequência, esperamos que nossa própria experiência prática nos encoraje a, como professores, estimular produções e experiências formativas e

transformadoras em sala de aula. Portanto, a experiência é válida nas duas acepções da palavra: experiência no sentido de projeção (fazer uma), e experiência como algo passado (realizada).

Sob uma ótica interartes, aqui teoricamente norteada pela Estética Comparada de Étienne Souriau, reflexões sobre a singularidade e a pluralidade dos processos criativos, a relação entre os órgãos dos sentidos, a unicidade diversa da percepção e as especificidades sensoriais estiveram presentes em cada etapa de execução do estudo. Isso trouxe à tona a complexidade de uma proposta comparatista e suas grandes possibilidades teóricas e práticas.

No território dos estudos interartes, a observação da relação entre sentidos (percepção, experiência) e meios (técnicas, matérias) nos parece inevitável. John Dewey, em suas reflexões sobre a “substância comum das artes”, trata dessa e de outras questões, que podem se inscrever nos estudos interartes.

Toda obra de arte tem um meio particular pelo qual, entre outras coisas, o todo qualitativo e penetrante é transmitido. Em toda experiência, tocamos o mundo através de um tentáculo específico; realizamos nossa interação com ele e ele chega até nós por um órgão especializado. O organismo inteiro, com toda sua carga de passado e de recursos variados, funciona, mas opera por um meio particular, o dos olhos, ao interagir com o olhar, a audição e o tato (DEWEY, 2010, p. 352).

A elaboração desse exercício comportou, claro, uma grande carga de subjetividade, tanto para escolher as obras a serem aproximadas quanto para produzir nossa mini-Naná. Na “carga de passado” (memória), inscreveu-se a escolha das obras. Nossos “recursos variados” (técnicas e materiais) provieram de nossas contingências técnicas e dos materiais utilizados, bem acessíveis.

Nossa *Mini-Naná power* não é, como dissemos, um fim em si mesmo. Trata-se de uma investigação/experimentação, consequência

de reflexões e práticas, etapa de construção de uma possível proposta de ação pedagógica, a ser pensada futuramente.

## Considerações finais

Embora haja diversas semelhanças entre os trabalhos das artistas citadas neste capítulo, suas obras e trajetórias são obviamente distintas e contribuem por suas características individualmente únicas para a arte contemporânea, cada qual em sua forma, poética e subjetividade.

Sem negar diferenças essenciais, a partir de uma intuição de semelhança, buscamos um tipo de aproximação, um “choque” entre obras. Tal choque foi proposto a partir da conceituação da Estética Comparada, de um percurso biográfico das artistas, de uma sucinta análise das obras e de uma experiência criativa interartes. Com isso, esperamos contribuir para o fortalecimento do campo de estudos interartes, na medida em que se encorajam reflexões e práticas que colocam em diálogo obras e artistas.

## Referências

- A MONUMENTAL dream. **Niki de Saint Phalle** [website], 2 May 2019. Disponível em: <https://nikidesaintphalle.org/a-monumental-dream/>. Acesso em 1 abr. 2024.
- ARCHER, Michel. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARREOLA, Magali. Niki de Saint Phalle: a arte como exorcismo. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Niki De Saint Phalle**: esculturas. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997. 93 p. Catálogo de exposição.
- BRIAT, Michael. Niki de Saint Phalle au Grand Palais: le récit de son viol, ou l'art comme thérapie. **L'Obs**, 23 sept. 2014. Disponível

em: <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1243274-niki-de-saint-phalle-au-grand-palais-le-recit-de-son-viol-ou-l-art-comme-therapie.html>. Acesso em: 7 dez. 2019.

CECCHETTO, Stefano (ed.). **Niki De Saint Phalle**. Roma: Skira, 2010. 191p. Catálogo de exposição, 4 nov. 2009 a 17 jan. 2010, Fondazione Roma Museo.

CHISTÉ, Priscila de Souza; MACÊDO, Érika Sabino de. **Olhar Maes**: exposição Beatriz Milhazes: gravuras. Vitória: Maes, 2017. Disponível em: [https://issuu.com/museumaes/docs/livreto-bm-maes-01\\_14b2359fa36e8d](https://issuu.com/museumaes/docs/livreto-bm-maes-01_14b2359fa36e8d). Acesso em: 7 dez. 2019.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Ressonâncias, reflexos e confluências**: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Paris-Sorbonne, Universidade de São Paulo (cotutela), São Paulo, 2012.

HERKENHOFF, Paulo. **Beatriz Milhazes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2007.

HULTEN, Pontus. Niki De Saint Phalle. *In*: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Niki De Saint Phalle**: esculturas. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997. 93p. Catálogo de exposição, 25 de fevereiro de 1997 a 25 março 1997, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

KORFF-SAUSSE, Simone. L'histoire cachée des Nanas de Niki de Saint Phalle, « Niki de Saint Phalle », Exposition au Grand Palais, Paris. **Dans Champ psy**, Paris, n. 66, p. 171-178, 2014. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2014-2-page-171.htm#>. Acesso em: 30 set. 2020.

KUNSTHALLE wien presents power up: rediscovering outstanding women pop artists. **Niki de Saint Phalle** [website], 29 Dec. 2010. Disponível em: <http://nikidesaintphalle.org/kunsthalle-wien-presents-power>. Acesso em: 6 abr. 2020.

- MAES. Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo. **Caderno Maes**: o museu como espaço de formação. Vitória: Maes, 2010a.
- MAES. Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo. **Olhar Maes**. Exposição Beatriz Milhazes: gravuras. Vitória: Maes, 2010b. Disponível em: [https://issuu.com/museumaes/docs/livreto-bm-maes-01\\_14b2359fa36e8d](https://issuu.com/museumaes/docs/livreto-bm-maes-01_14b2359fa36e8d). Acesso em: 1 abr. 2024.
- NANA. *In*: TRESOR de la langue française informatisé. Université de Lorraine, 1994. Disponível em: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3760188690;>. Acesso em: 28 mar. 2024.
- NIKI de Sainta Phalle. Nana maison (Nana-Haus), 1966-1987. **Hannover** [website], 8 Jan. 2016. Disponível em: <https://www.hannover.de/Media/01-DATA-Neu/Bilder/Landeshauptstadt-Hannover/Kultur-Freizeit/Sprengel-Museum/Jahresprogramm/Niki-de-Saint-Phalle>. Acesso em: 1 abr. 2024.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SCHWABSKY, Barry. Beatriz Milhazes: cor viva. *In*: MILHAZES, Beatriz. **Mares do sul**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 109-110.
- SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.



Parte 2

---

# **Reflexos: sonoridades transcriadas**



# A narrativa sonora de Cadão Volpato: *poética da recriação* a partir de Walter Benjamin e Haroldo de Campos

*Abraão Carvalho Nogueira*

A tradução da percepção sonora em linguagem literária será a perspectiva norteadora para interpretarmos a obra de Volpato em seus processos criativos. Com isso, através de uma obra em particular, pretendemos nos inserir no debate a respeito da relação entre as linguagens artísticas distintas e suas formas de interlocução. A convergência de linguagens artísticas em um mesmo objeto estético nos possibilita uma abertura de aproximações mais estreitas entre os domínios da escrita literária, da escuta e do fazer musical. Uma poética literária provocada pela imersão na percepção sonora. Esse é o universo da escrita de Cadão Volpato. Tornar traduzível em linguagem literária percepções de ordem sonora e musical. Assim, Volpato (2017) nos apresenta sua obra *Os discos do crepúsculo*.

Volpato atuou como letrista e vocalista na banda Fellini, em São Paulo, na década de 1980 e 1990, no grupo Funziona Senza Vapore, e na realização de um disco solo. Com aparições esporádicas no cenário fonográfico nacional, desde o seu primeiro registro, *O adeus do Fellini* (Baratos Afins, 1985), até o último, *A melhor coisa que eu fiz* (Nada nada discos, 2020), Cadão Volpato mantém sua trincheira na poética literária, seja na letra cantada dos discos do Fellini, seja na escrita de seus livros, que vez ou outra resvalam no tema da música. Sua incursão pela literatura já conta com diversas obras, que transitam entre contos, literatura infantojuvenil e romance.

A constatação do primeiro disco de uma banda intitular-se *O adeus do Fellini* indica-nos o lugar de passagem que é a música para o escritor Cadão Volpato. Os integrantes do Fellini não eram músicos profissionais e que seguiram carreira musical autossustentável economicamente, nem se pretendiam a isso, todos tinham outras profissões. A música era o lugar do extraordinário, do transitório e do efêmero: algo que possuía seu movimento ascendente e seu consequente declínio. Entre um adeus do Fellini e outro, Volpato exerceu funções de jornalista e ingressou no universo da escrita literária ao longo dos anos, somando atualmente cerca de dez livros publicados. Entre eles, os últimos, *Pessoas que passam pelos sonhos* (2013), *À sombra dos viadutos em flor* (2018) — livro que narra as memórias do grupo Fellini —, e o mais recente, *Espíritos de carros quebrados* (2020).

Na obra *Os discos do crepúsculo*, mais precisamente em contos como “A supersônica”, “A passagem do tocador de cítara”, “Mahavira”, “Levamos um mundo novo em nossos corações” e “A hora do jazz”, Volpato procura lançar à sua narrativa um encadeamento de percepções sonoras que se entrelaçam de maneira elucidativa em sua formulação poética. Isso nos leva a pensar que o propósito do escritor nessa obra parece ser o de, através de sua narrativa literária, resgatar a música de seu declínio. Assim como o dia que se esvai em sua efemeridade e cede lugar ao crepúsculo, a literatura de Volpato procura, de certo modo, capturar o transitório próprio da fugacidade da

temporalidade da música. É o que sugere a apresentação de Mauro Gaspar ao livro, em texto intitulado “Música do declínio, sons do poente”. De acordo com Gaspar:

Cadão Volpato toca os discos do crepúsculo na rotação certa, sem pressa e sem tristeza. Para o leitor, para si mesmo. Ouvimos (lemos) uma espécie de música em declínio, na qual o que se declina é a fluência tranquila de um barco no horizonte, partindo, ou chegando, para uma festa do passado ou do futuro, enquanto o presente segue seu ritmo inexorável, produzindo novas memórias e sonhando antigas (GASPAR, 2017, p. 11).

A ideia de declínio, segundo Gaspar, remete-se à própria natureza da banda *Fellini*, de Cadão Volpato, uma trajetória à margem “do ouvido popular dominante”, e que “declinou e inclinou e morreu e renasceu quantas vezes deu na telha – na verdade, todas as vezes que pareceu necessário” (GASPAR, 2017, p. 12). A temporalidade crepuscular, como o declínio do sol, como a circularidade e a efemeridade, acompanha tanto o lugar sonoro desde o qual Volpato emerge sua literatura quanto a natureza da escrita de seus contos. Tal como uma palavra breve, Volpato elabora uma narrativa curta que captura em cada processo criativo literário um simples acontecimento, uma memória ou um imaginário poético.

“O letrista de versos inesperados e imagens imprevisíveis [...] permanece no escritor” (GASPAR, 2017, p. 13), transitando entre efemeridades e acontecimentos mágicos, crítica de arte e apreciação artística. Volpato nos apresenta uma literatura distinta. Sua incursão literária nos indica como referência os escritos de John Cage e Patti Smith, entre outros, conforme o texto de Gaspar nos revela. E poderíamos incluir nesse conjunto de referências um dos contos do livro *O último verão de Klingsor*, do escritor alemão naturalizado suíço, Hermann Hesse (1877-1962). “A música do declínio” é justamente o título desse conto como parte de uma obra que trata do relato dos últimos

meses de vida de um pintor expressionista. É com entusiasmo que o pintor Klingsor do conto de Hesse anuncia “A música do declínio”: “Nunca o mundo foi tão belo, nunca pintei um quadro mais belo. Os relâmpagos brilham. A música do declínio começou” (HESSE, 1952, p. 150). O conto de Hesse trata da decadência da Europa:

Para nós, na velha Europa, já morreu tudo o que era bom e nosso. Nossa bela razão se tornou loucura, nosso dinheiro é apenas papel, nossas máquinas só sabem atirar e explodir, nossa arte é suicídio. Estamos em decadência, amigos; é esse o nosso destino (HESSE, 1952, p. 151).

Tal concepção manifesta no conto de Hesse a respeito da temporalidade histórica contemporânea europeia como decadência, e a música como o lugar na arte que funciona como abrigo ante este horizonte histórico de declínio — como elucidamos na passagem “A música do declínio começou” (HESSE, 1952, p. 150), indicando o êxtase após o trabalho artístico realizado, “nunca pintei um quadro mais belo” (HESSE, 1952, p. 150) —, aponta-nos um precioso caminho de leitura da obra de Volpato, levando em consideração que o lugar sonoro desses “discos do crepúsculo” nos remete a uma ambientação estética que está à margem “do ouvido popular dominante” (GASPAR, 2017, p. 12). É uma *outra música*. Tal como a *outra música* que aparece no conto de Hesse:

De repente, outra música se espalhou dentro da noite, estridente e impetuosa, vindo da taverna. No canto ao lado da chaminé, cuja prateleira estava cheia de garrafas de vinho bem arrumadas, uma pianola tocava em ritmo de metralhadora, desvairada, ofensiva, rápida. A tristeza gritava dos tons discordantes e o ritmo de rolo compressor abafava e aplainava as dissonâncias (HESSE, 1952, p. 153).

A alegoria da “música do declínio”, que atravessa tanto a exploração de Mauro Gaspar a respeito de Cadão Volpato quanto o conto de Hermann Hesse, leva-nos para uma concepção a respeito da música que destoa da cultura musical vigente. Um lugar sonoro distante do ouvido dominante e que surpreende o ouvinte, tal como o estranhamento do pintor Klingsor, quando narra suas impressões ante a música “desvairada” e em “ritmo de rolo compressor” que escutava. O material literário aqui manifesto por Hesse se aproxima em certa medida do que lemos no conto “A Supersônica”, que abre o livro de Volpato. Nada nos é dito a respeito do destino da Supersônica. O conto trata de uma ideia, de um projeto sonoro, e narra o encontro e o diálogo entre os pretensos integrantes. Não sabemos se o projeto Supersônica foi levado adiante. O que sabemos é que a ideia de uma banda chamada Supersônica tentou existir. Elucidativo nesse conto de Volpato é sua introdução, que se encontra com a ideia da “outra música” escutada e narrada pelo personagem Klingsor do conto de Hesse. Uma espécie de crítica musical parece nortear o projeto Supersônica:

O que era aquela música no começo dos anos 70 que não significava nada? Da perspectiva dos grupos de baile, como o Super Som T. A., de milhares de cartazes colados nas paredes chamando para a música ligeira de todos os sábados; [...] pensando nos sons progressivos e pesados, nas letras estapafúrdias, nas tristes baterias Pinguim; na guitarra Giannini de Fred Silver; no Teatro Aquarius, no Bexiga, onde as bandas se apertavam para tocar; [...] Nas cabeças de vento, nos cabelos ao vento; na ditadura (e na MPB e nas letras censuradas). Pensando nesse panorama, não existia nada em matéria de rock. Então era um terreno franco e natural, aberto a novas perspectivas, novos aventureiros, novos santos relutantes (VOLPATO, 2017, p. 19).

É justamente nesse lugar histórico nos domínios da arte que o conto “A Supersônica” se insere. Para o filósofo e crítico de arte

Arthur Danto (2006), em “Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo”, do livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, o traço essencial que marca a arte contemporânea começa a aparecer precisamente entre as décadas de 1970 e 1980: “A distinção entre o moderno e o contemporâneo não se fez clara até meados da década de 1970 e 1980” (DANTO, 2006, p. 14). Na perspectiva de Danto, a dissolução de uma narrativa unívoca a respeito dos estilos artísticos e que nessa condição possa conduzir e orientar os processos criativos, não mais se sustenta na arte contemporânea. A arte contemporânea é justamente destoante da filiação rígida aos padrões estéticos anteriores, o que possibilita o aparecimento de novas formas de linguagens artísticas nos domínios de cada modalidade de arte.

É esse o ímpeto que parece mover o projeto musical da Super-sônica: “Pensando nesse panorama, não existia nada em matéria de rock. Então era um terreno franco e natural, aberto a novas perspectivas...” (VOLPATO, 2017, p. 14). Ainda de acordo com Danto, levando adiante sua tese a respeito do fim da arte, não o fim da arte em si mesma, pois, para o autor, “a arte deveria ser extremamente vigorosa e não mostrar nenhum sinal, qualquer que fosse, de esgotamento. Defendíamos o argumento de como um complexo de práticas tinha dado lugar a outro” (DANTO, 2006, p. 5). Encontramos nessa formulação uma perspectiva de crise dos modelos estéticos anteriores, no sentido de que para Danto o traço essencial da arte contemporânea configura-se enquanto uma ausência de unidade estilística norteadora dos processos criativos:

Mas que na verdade é a marca das artes visuais desde o final do modernismo, que como período se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de uma unidade estilística que pode ser alçada à condição de critério e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento – e que, consequentemente, não há possibilidade de

um direcionamento narrativo. É por isso que eu prefiro chamá-la simplesmente de arte *pós-histórica*. Qualquer coisa jamais feita poderia ser feita hoje e ser um exemplo de arte pós-histórica (DANTO, 2006, p. 15).

A Supersônica de Cadão Volpato na obra *Os discos do Crepúsculo* é somente uma ideia, um conceito, um ímpeto musical. A captura de acontecimentos que o conto preserva não ultrapassa esse impulso criativo de seus integrantes em realizarem um projeto musical novo, que destoasse do que já foi manifesto em termos de música naquele contexto histórico. Sua afirmação enquanto ideia se dá pela negação dos modelos estéticos anteriores e sobretudo pela imprecisão, uma vez que no conto não encontramos um delineamento estético e sonoro/musical norteador para o projeto Supersônica.

E esse é justamente o traço destacado por Danto a respeito da arte na ambientação histórica contemporânea: “um complexo de práticas tinha dado lugar a outro, mesmo se o formato do novo complexo fosse impreciso – e ainda *está* impreciso” (DANTO, 2006, p. 5). Interpretamos que o projeto Supersônica do conto de Volpato alude de certa maneira ao horizonte estético dos discos do grupo Fellini, em que Volpato participa como letrista e vocalista. Imprecisos, como nos indica Danto e destoantes de uma delimitação estética norteadora e unívoca, tal como ouvimos nos álbuns *Amanhã é tarde* (Independente, 2002) e *Fellini só vive duas vezes* (Baratos Afins, 1986), cada qual com seu lugar sonoro/musical peculiar e distinto.

Contudo, um problema nos confronta: como compreender o aparecimento de percepções de natureza musical por meio da escrita literária de Volpato? Quais os limites entre a linguagem sonora e musical e a linguagem literária? Enquanto possibilidade de leitura desse processo criativo que transita entre a escuta musical e a escrita literária, o interpretamos a partir de considerações do filósofo e ensaísta Walter Benjamin em seu ensaio “A tarefa do tradutor” (2013). Os comentários de Jeanne Marie Gagnebin sobre a

tradução de Suzana Kampff Lages e Ernani Chaves acentuam o destaque para o termo traduzido como “tarefa”. O termo em alemão é *Aufgabe*. De acordo com Gagnebin, o termo apresenta uma ambivalência: “Essa ambivalência está presente no substantivo *Aufgabe*, entendido como ‘proposta’, ‘tarefa’, ‘problema a ser resolvido’, mas no qual ressoam também as ideias de ‘renúncia’ e ‘desistência’” (BENJAMIN, 2013, p. 101).

A dialética do termo *Aufgabe* é de longo alcance e nos orienta no procedimento de interpretação desse movediço ensaio, de modo a encontrarmos no texto benjaminiano tais oscilações ante os limites da tarefa do tradutor. O percurso de uma problematização radical atravessa, por assim dizer, a reflexão de Benjamin precisamente nesse sentido. Logo ao início do ensaio, o autor problematiza a respeito da recepção estética: “a arte pressupõe a essência corporal e espiritual do homem; mas, em nenhuma de suas obras, pressupõe a sua atenção. Nenhum poema dirige-se, pois, ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes” (BENJAMIN, 2013, p. 101). Benjamin nos indica duas críticas em relação ao problema “E uma tradução?” (BENJAMIN, 2013, p. 102). “O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. [...] portanto, algo de inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções” (BENJAMIN, 2013, p. 102).

Outra crítica é a que Benjamin chama de “transmissão inexistente de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN, 2013, p. 102). Quais aspectos Benjamin procura destacar precisamente? Ambas as críticas residem no privilégio dado ao conteúdo de “obra poética” (BENJAMIN, 2013, p. 102). De acordo com Benjamin, o problema da tradução atravessaria fundamentalmente o critério da forma: “A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original” (BENJAMIN, 2013, p. 102). O autor destaca ainda nesse procedimento teórico norteador de sua teoria da tradução o que ele define como “conformidade com sua essência, tradução e – em consonância com o significado dessa forma [...]” (BENJAMIN, 2013, p. 102).

É justamente nessa consonância com a forma que Benjamin levanta outro problema para a tarefa do tradutor: “[...] a traduzibilidade de composições de linguagem deveria ser levada em consideração, ainda que elas fossem intraduzíveis para os homens. E não seriam elas, até certo ponto, de fato intraduzíveis, se partirmos de um rigoroso conceito de tradução?” (BENJAMIN, 2013, p. 102). Qual a orientação de Benjamin diante do problema da tradução então? No capítulo “Walter Benjamin’s aesthetic critique”, do livro *Critique of rationality: judgment and creativity from Benjamin to Merleau-Ponty*, John Eustice O’Brien (2016) reserva um tópico para o ensaio “The task of the translator”, traduzido para o inglês por Hannah Arendt em 1968, e desde então referência para os estudos literários. No tópico “Benjamin’s translator emerges”, O’Brien nos aponta que a concepção de Benjamin de criatividade humana demarca sua posição ante o problema da tradução em seu consequente desdobramento por meio da criação. De acordo com O’Brien:

A chave era sustentar a posição de que há uma qualidade particular na obra de arte erudita, cuja apreciação transporta o crítico para o infinito da consciência estética. Para que isso ocorra, é necessário que cada obra seja informada por alguma figura cativante e universalizante de humanidade superior, que, embora necessariamente inefável em termos racionais, pode ser apreendida. O estabelecimento de uma justificativa filosófica para o método crítico romântico de Benjamin exigiu, portanto, sua teorização bem-sucedida não apenas da natureza da arte, mas da essência da criatividade humana (O’BRIEN, 2016, p. 104, tradução nossa<sup>15</sup>).

---

15 No original: “The key was to sustain the position that there is a particular quality to work of high art, appreciation of which transports the critic toward the infinite of aesthetic awareness. For that to occur, it is necessary that the each work be informed by some captivating and universalizing figure of higher

O'Brien destaca na formulação benjaminiana a ampla importância de uma "consciência estética" (O'BRIEN, 2016, p. 104). Nesse horizonte, tal consciência estética está possibilitada a encontrar-se com aspectos do "inefável em termos racionais" (O'BRIEN, 2016, p. 104). A alternativa para o desdobramento do problema da tradução no pensamento de Benjamin precisamente articula-se, segundo O'Brien, a partir de uma estreita relação entre aspectos "não apenas da natureza da arte, mas da essência da criatividade humana" (O'BRIEN, 2016, p. 104). Arte e criatividade articulam-se no conjunto da formulação de Benjamin em sua abertura para a traduzibilidade. Contudo, de que maneira tradução e criação se relacionam?

Haroldo de Campos (2017), em um de seus ensaios publicados no livro *Metalinguagem & outras metas* — em particular no ensaio "Da tradução como criação e como crítica", a partir da interlocução com uma série de críticos e escritores tais como Albrecht Fabri, Max Bense, João Cabral de Melo Neto, Sartre, Guimarães Rosa, Paulo Rónai e Charles Morris —, conclui a respeito do problema da tradução: "Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades o texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação" (CAMPOS, 2017, p. 35). Campos, embora não realize o diálogo com Walter Benjamin precisamente nesse ensaio, nos descortina uma ampla tradição de debate a respeito do problema da tradução. Com Haroldo de Campos, em sua reflexão diante do problema do procedimento da tradução, aproximamo-nos da reflexão benjaminiana sob dois aspectos: o da consciência estética e o da *recriação*. Para sustentar essa articulação, que também aparece em Benjamin, isto é, entre consciência estética e recriação, Haroldo

---

humanity, which while necessarily ineffable in rational terms, can be grasped none the less. Benjamin's establishing a philosophical justification for the Romantic critical method thus demanded his successfully theorizing, not only the nature of art, but the essence of human creativity".

de Campos recorre ao conceito de *signo estético*, em sua interlocução com Charles Morris:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aqui que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2017, p. 35).

No conto “A hora do jazz”, Cadão Volpato narra um encontro com seu amigo e parceiro musical do Fellini, em Londres, Thomas Pappon. É um conto em que Volpato encadeia sua narrativa mediante um giro entre o tempo presente e suas memórias das *performances* musicais com o Fellini. Sobre seu amigo, de vez em quando, mergulhava em seu novo projeto musical “ele e sua banda de um homem só” (VOLPATO, 2017, p. 166). Volpato tenta “traduzir”, na acepção de Benjamin, o engajamento artístico de seu velho amigo: “Em transe, dormia e acordava com as músicas, ia para a garagem e mexia nas gravações. Tocava guitarra, cantava, programava os ritmos eletrônicos...” (VOLPATO, 2017, p. 167). E procurando resgatar por meio da escrita literária o declínio e a temporalidade efêmera das raras apresentações do Fellini, Volpato rememora uma *performance* da banda em 1987, na cidade do Rio de Janeiro:

Havia umas trinta pessoas lá dentro. Era um show de bolso muito íntimo, entre desconhecidos.

Tocamos os sambinhas meio góticos, começando assim: ‘Es- tá é a ho- ra do jazzzz’. Meu amigo na guitarra e na bateria eletrônica Drumatrix, vestindo uma camisa havaiana. Eu lendo

minhas letras numa caderneta de capa preta e imitando uma cuíca e um trompete. Não enxergava nada e a gente não tocava nada também. Era parte do encanto (VOLPATO, 2017, p. 171).

Ora, o que essa ideia de “Es- tá é a ho- ra do jazzzzz” nos sugere enquanto levamos em consideração a formulação de Danto de que a arte contemporânea pode ser compreendida como uma arte *pós-histórica*? Danto nos indica que o conceito de experimental está ambientado justamente no contexto desta arte *pós-histórica*: “as pessoas começaram a sentir que os últimos 25 anos, um período de incrível produtividade experimental como no campo das artes visuais, sem nenhuma direção narrativa única a partir da qual outras pudessem ser excluídas, estabeleceram-se como norma” (DANTO, 2006, p. 16). Embora Danto faça referência mais precisamente ao campo das artes visuais, o conceito de experimental se expande ao campo da música. É esse o domínio no qual se insere o que Volpato elucida a respeito de uma *performance* do grupo Fellini. “A hora do jazz” aqui é a metáfora do experimental.

O ensaísta Jacques Attali (1977), em seu livro *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, em particular no capítulo 5, “Composar”, tópico “Improviser sa musique: le free jazz”, indica-nos a respeito da natureza específica desse gênero musical como desdobramento histórico e estético do próprio *jazz* e que nos parece entrar em sintonia e relação com o conto “A hora do jazz”, de Cadão Volpato, em certa medida. Não certamente no que se refere ao conteúdo do material sonoro e musical, mas sobretudo em relação à forma intuitiva do fazer musical. Esse lugar sonoro do impreciso e experimental a partir do qual Volpato narra a respeito do Fellini se articula com o que Attali comenta a respeito do *free jazz*, a partir da década de 1960, com as inovações levadas adiante por nomes como Ornette Coleman, Dolphy, Don Cherry e Archie Shepp. De acordo com Attali:

Para esse pequeno grupo, improvisar constitui a melhor manifestação de liberdade: não é estar limitado por uma partitura,

nem mesmo por um código musical. Improvisar não é imitar; é fazer o que você quiser no instante que quiser; é criar, depois de ter visto uma lousa em branco, sem referência a nada ouvido antes. Se improvisar está no coração do *jazz*, desde o início, o *free jazz* recusa o que costumava ser exclusivo do *jazz*: a repetição (ATTALI, 1977, p. 205, tradução nossa<sup>16</sup>).

A improvisação do *free jazz* descrita por Attali e a literatura que versa a respeito das *performances* musicais do Fellini como no conto “A hora do jazz” nos lançam para a centralidade do tema da temporalidade na obra *Os discos do crepúsculo* de Volpato. De um lado, a temporalidade histórica marcada pela ideia de declínio, tal como lemos a partir do pintor expressionista do conto “A música do declínio”, de Hermann Hesse, em que o personagem procura ressaltar e demarcar sua visão e sua posição diante da Europa como marcada pela decadência. De outro lado, a temporalidade de uma memória sonora atravessando o tempo presente, como no conto “A hora do jazz”, na rememoração do grupo Fellini realizada por Cadão Volpato.

O entrelaçamento de temporalidades mediante a memória auditiva que se transforma em conteúdo narrativo na tessitura da poética de Volpato é o que interpretamos. E, sobretudo, a temporalidade do presente que se reaviva por relâmpagos icônicos do passado pode ser compreendida como o “*signo estético*” mencionado por Haroldo de Campos em sua interlocução com Charles Morris. Pois Volpato, de certa maneira, traduz “o *próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma, propriedades sonoras, de imagética

---

16 No original: “Pour ce petit groupe, improviser constitue la meilleure manifestation de la liberté: c’est n’être tenu ni par une partition, ni même par un code musical. Improviser n’est pas imiter; c’est faire ce qu’on veut à l’instant où le veut; c’est créer, après a voir fait table rase, sans référence à quoi que ce soit d’entendu auparavant. Si improviser est au coeur du jazz, depuis le début, de *free jazz* refuse ce qui faisait jusque-là propre de jazz: la répétition”.

visual, enfim, tudo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético” (CAMPOS, 2017, p. 35). É a percepção musical e sonora ocupando a centralidade dessa *recriação*, na acepção de Campos, de uma impressão sensorial auditiva lançada ao relevo do texto literário de Volpato.

Temporalidade é também constituinte da própria natureza interna da música e participa de sua dinâmica ontológica. É o que nos indica Yara Caznok (2008) em seu livro *Música: entre o audível e o visível*, mais precisamente no capítulo “A unidade dos sentidos”. De acordo com a autora, a temporalidade própria da natureza da música a confere a condição da “mais abstrata de todas as artes” (CAZNOK, 2008, p. 108). Pois sua “presentificação” se dá no “tempo”, uma vez que a música é marcada pela “imaterialidade”. E o mundo sonoro, por sua vez, preserva sua “incorporeidade” (CAZNOK, 2008, p. 108). Caznok destaca também o modo de temporalidade musical instaurada pela “improvisação”. Trata-se de uma temporalidade musical desenvolvida no percurso da improvisação “despregada de narrativas direcionais” (CAZNOK, 2008, p. 108). Caznok compara o procedimento criativo da improvisação ao procedimento experimental da *action painting*, de modo que é o “instante” o “suporte principal” dessa “arte temporal” (CAZNOK, 2008, p. 110).

A *recriação*, na acepção de Haroldo de Campos, de uma experiência estética musical em narrativa literária, como encontramos a partir da obra *Os discos do Crepúsculo*, de Volpato, atravessa um percurso de composição da linguagem artística que em seu processo criativo essencialmente se encadeia pela temporalidade do declínio histórico possibilitada pela própria natureza efêmera do grupo Fellini, como encontramos no conto “A hora do jazz”. Como também pela própria temporalidade da memória auditiva de Volpato. Contudo, tal como a temporalidade do *free jazz* descrito por Attali, não temos aqui uma memória auditiva linear que encadeia o texto de Volpato. Presente e passado se envolvem tal como na dinâmica da improvisação como um “gesto único” (CAZNOK, 2008, p. 110), manifesto na temporalidade da música.

Dessa forma, a obra *Os discos do crepúsculo*, de Cadão Volpato, pode ser lida como uma narrativa sonora mediada pelo salto de uma memória auditiva que versa a respeito dos próprios processos criativos musicais e nos oferece uma dinâmica da temporalidade similar ao da própria natureza da música. Os *signos estéticos* manifestos na elaboração literária e poética, na perspectiva de Haroldo de Campos, são predominantemente de natureza sonora e musical ao longo do livro do Volpato. E, sobretudo quando aparecem, possuem a mesma imaterialidade do acontecimento temporal que, segundo Yara Caznok, se constitui como essencial para se compreender a natureza mesma da música, isto é, sua temporalidade efêmera, que se esvai. Pois é a condição ontológica da música que, por sua vez, é resgatada de seu declínio na poética literária do escritor contemporâneo brasileiro.

## Referências

- ATTALI, Jacques. **Bruits**: essai sur l'économie politique de la musique. Paris: Fayard: Puf, 1977.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 1.
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CAZNOK, Yara. **Música**: entre o audível e visível. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.

- FELLINI. Discografia. **Bandcamp**, [s. l.], 1985-2021. Disponível em: <https://fellini.bandcamp.com/>. Acesso em: 18 set. 2021.
- FELLINI. Discografia. **YouTube Music**, [s. l.], 1985-2021. Disponível em: [encurtador.com.br/Biu15](https://encurtador.com.br/Biu15). Acesso em: 18 set. 2021.
- FELLINI. **O último adeus do Fellini**. Prod. Zefel Coff. Brasília, 18 dez. 1998. Disponível em: <https://youtu.be/SnCajMK8HuE>. Acesso em: 18 set. 2021.
- GASPAR, Mauro. Música do declínio, sons do poente. *In*: VOLPATO, Cadão. **Os discos do crepúsculo**. Rio de Janeiro: Numa, 2017. p. 11-13.
- HESSE, Hermann. **O último verão de Klingsor**. Rio de Janeiro: Record, 1952.
- O'BRIEN, John Eustice. **Critique of rationality**: judgment and creativity from Benjamin to Merleau-Ponty. Leiden: Brill Academic, 2016.
- VOLPATO, Cadão. **À sombra dos viadutos em flor**. São Paulo: Sesi, 2018.
- VOLPATO, Cadão. **Espíritos de carros quebrados**. São Paulo: Faria e Silva, 2020.
- VOLPATO, Cadão. **Os discos do crepúsculo**. Rio de Janeiro: Numa, 2017.
- VOLPATO, Cadão. **Pessoas que passam pelos sonhos**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

# Paul Klee e a música

Hendy Anna Oliveira

## Paul Klee

Paul Klee foi um artista determinado e cômico de sua arte. Sobre seu estilo, já bem cedo afirmava: “Eu sou o meu estilo” (KLEE, 1990, p. 150). Obstinado e dedicado à sua técnica, tinha em mente: “Nenhum dia sem linha” (“*nulla dies sine linea*”).

Sua formação musical se inicia aos 7 anos, quando aprende a tocar violino, prática que o acompanhará por toda a vida, não de forma profissional. Mas, como sabemos, sua atividade principal foi a de artista plástico, ainda que outras artes, como literatura e música, estivessem sempre presentes.

Desde a infância, seu talento para o desenho e para música foi visível, fazendo-o hesitar quanto à escolha de sua profissão.

As artes plásticas tinham algo de sedutor, mesmo se no início fosse menos pela arte em si e mais pela expectativa de ir para longe em breve, sair do país para algum lugar maior, mais interessante e mais animado. Somente mais tarde percebi o acerto instintivo (KLEE *apud* EGGERHÖFER, 2019, p. 15).

Importante mencionar que Klee tinha um interesse diversificado por outras áreas, como matemática, física, biologia, mas sempre tecendo relações com suas intenções artísticas, observando a diversidade de formas e cores. Além disso, fazia trabalhos paralelos pontuais não relacionados à pintura, como instrumentista, escritor de resenhas, corretor do curso noturno de modelo vivo.

É possível notar como se misturam, nas palavras do poeta, o conteúdo do pintor e a forma linguística determinada pelo ritmo do músico. “Um artista precisa ser tudo: poeta, pesquisador da natureza, filósofo” (KLEE *apud* REGEL, 2001, p. 14).

Segundo Lyonel Feininger, Klee era “um homem atemporal, de idade indefinível, para quem, no entanto, como para a criança atenta, todas as vivências dos sentidos, da visão e da audição, do tato e do paladar, eram novas e sempre fantásticas”. Um homem maduro, que não se permitia perder o controle (FEININGER *apud* REGEL, 2001, p. 9).

Fora convidado, em 1919, por Walter Gropius, a participar do corpo docente da Bauhaus, importante instituição de ensino artístico, voltada sobretudo ao ensino de arquitetura e *design*. A partir de então, já reconhecido no meio artístico, “passou a lecionar e pintar em seu atelier localizado nas dependências da Instituição, enquanto dava andamento aos seus escritos que chegaram a somar mais de 3000 páginas” (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 9).

## Desenvolvimento artístico

Klee sintonizou-se fortemente com seu tempo e empreende uma estética sem excessos na busca de equilíbrio pela redução das formas e uso sistemático das cores. Era preciso criar algo novo, desenvolver um novo tipo de linguagem das formas e das cores que possibilitasse conferir uma expressão visível à sua relação presente com o mundo e à sua imagem artística do mundo.

Klee compreendia o mundo como um processo, os sentidos eram percebidos de modo particular. Seu trabalho seguia um raciocínio lógico e construtivista.

Seu intuito era dominar a pintura. Empenhava-se no estudo da cor, pois acreditava que a arte das notas musicais só era compatível com a arte das cores. Valorizava mais o processo do fazer artístico, procurando ressaltar os elementos essenciais, a gênese, além disso, transitava entre o figurativo e o abstrato.

Para Argan, a pesquisa de Klee “procede a um trabalho cauteloso, extremamente delicado, de substituição: 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).

## Influências

Na busca de um afastamento da tradição acadêmica europeia, encontrou inspiração na arte pré-histórica, arcaica e indígena, tendo também realizado análises e estabelecido relações sistemáticas com a arquitetura, arte e natureza, seguindo um caminho no qual suas fundamentações se coadunam com ideias e relações duais.

A natureza dual das coisas é expressa na realidade, que enfoca o conhecimento de um pelo que não está contido no outro. Sem um não é possível compreendermos o outro. Não podemos compreender, por exemplo, o som sem sua relação com o silêncio. Também, no âmbito das artes visuais, a percepção da forma depende da existência do fundo e vice-versa (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 10).

Quando estive na Itália, em 1901, descobre um pensamento livre das convenções acadêmicas, levando-o, anos depois, enquanto professor da *Bauhaus*, a desenvolver toda uma teoria da produção da

forma como uma demonstração do pensamento artístico que adota pressupostos formais, previamente estabelecidos para resultar na prática da representação artística.

O impacto dessa viagem à Itália despertou em Klee um senso de necessidade de originalidade, ao constatar as transformações da arte ao longo do tempo.

É quase insuportável a ideia de ter de viver numa época de epígonos. Na Itália eu quase sucumbi, indefeso, a essa ideia. Agora tento desvencilhar-me disso tudo na prática, construindo modestamente, como um autodidata, sem olhar para a esquerda ou para a direita (KLEE, 1990, p. 152).

Sobre as percepções da arquitetura italiana, destacou:

[...] tive como que um lucro imediato no que se refere ao entendimento. Embora essas obras servissem para fins práticos, o princípio da forma se expressa nelas de maneira mais pura do que em outras obras de arte. A organização facilmente reconhecível de sua forma, seu organismo exato, é capaz de criar de maneira mais meticulosa do que todos os estudos de cabeças, de nus e tentativas de composição (KLEE *apud* EGGE-LHÖFER, 2019, p. 18).

Klee busca a origem da forma, a gênese no rumo à abstração nas relações com a natureza e a arquitetura italiana. Empenhou-se inclusive no rompimento dos muros entre a cultura ocidental e a cultura oriental. No contato com esta última, aliou sensibilidade e técnica e teve seu despertar para a cor aguçado, precisando de quase uma década e meia para encontrar seu modo próprio de configuração. “A cor me possui. Não preciso ir à procura dela. Ela me possui para sempre, sei disso. É esse o sentido do momento feliz: eu e a cor somos uma coisa só. Sou pintor” (KLEE *apud* REGEL, 2001, p. 30).

O artista diferenciava componentes isolados da forma, investigando minuciosamente suas possibilidades afetivas para alcançar a construção e caracterização de seus modos próprios de configuração. Sempre preocupado com a gênese, a essência, corria atrás dos detalhes únicos que faziam a obra se destacar. Valia-se da economia de meios para, sobretudo, facilitar a compreensão do fruidor. Segundo Klee, queremos dizer mais do que a natureza, mas cometemos o erro inadmissível de fazê-lo com mais meios do que ela, em vez de menos.

Em seus cursos, esses estudos e conceitos serviam principalmente para comunicar aquilo que Boulez (1989 *apud* FREITAS, 2012, p. 260) apontou como as principais lições de Paul Klee: “a redução dos fenômenos aos elementos mais simples e a capacidade de se tirar desses mesmos fenômenos as mais criativas possibilidades e soluções. ‘Reduzir e deduzir’ era seu mote”.

Segundo Ramalho de Castro:

Estes estudos são legados importantes, apesar de representarem um segmento das artes e do *design* baseados no formalismo que, na atualidade, é motivo de discussões. Ainda se encontram nas escolas artísticas mais tradicionais dedicadas ao ensino da arte, do *design* e da comunicação visual, os mesmos elementos pressupostos, apesar de não serem detalhadas as relações com a escrita musical. Sendo publicada na época em que Paul Klee lecionava na Bauhaus, sua obra teórica tornou-se fundamental para a constituição da Teoria da Forma adotada naquela instituição de ensino, daí, ainda hoje é aceita e adotada na disciplina de Metodologia Visual, fomentando o pensamento formalista (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 3).

## Reflexões sobre o processo criativo

“Tornar visível o invisível”, esta era a questão de Klee, sua filosofia. Em seu processo criativo, defendia a liberdade e espontaneidade de interpretações, não impondo verdades ou se apegando a padrões, importando-se mais com o processo do que com os resultados finais.

Para chegar à sua “teoria da forma e da figuração”, Klee percorreu vários temas como a psicologia da forma, a teoria da visualidade, a psicanálise, a filosofia fenomenológica.

Lançando-se cada vez mais no campo da improvisação, a partir de 1908, Klee declara a necessidade de uma produção linear autônoma que, aos poucos, liberte-se da pintura naturalista. Segundo ele,

[...] é preciso entregar-se àquilo que vai se formando na área a ser pintada. A impressão terá por base, então, a ponderação da economia: produzir o efeito a partir de etapas. [...] Vontade e disciplina são tudo. Disciplina com respeito à obra como um todo, vontade com respeito a cada uma de suas partes (KLEE, 1990, p. 271).

Na construção e desenvolvimento do modo de ser de sua produção artística no reino da visualidade, estava sempre ligado a outro domínio, por exemplo, ouvindo música. “Recentemente traduzi uma composição musical em linguagem plástica. Portanto agora posso imaginar também o inverso e me perguntar como nós, como indivíduos, com nossa estrutura, seríamos ouvidos na forma de música” (KLEE, 1990, p. 18).

Fazia estudos e composições de natureza, às vezes com aparelho fotográfico, estudava anatomia, fazia pesquisas botânicas e se interessava também por questões do folclore (REGEL, 2001, p. 14).

Seus quadros podem traduzir o milagre do processo de criação que se torna visível, permitindo a experimentação também pelos outros. Isso foi possível graças à compreensão do mundo como um

processo, cheio de movimento e vida. “O movimento é a base de todo devir... Em todo o universo o que se dá é o movimento... A arte é como uma parábola da criação. Ela é sempre um exemplo, assim como o terrestre é um exemplo do cósmico” (REGEL, 2001, p. 10).

Klee se recusava a definir o visível como o ótico, procurava estabelecer um diálogo com a natureza, explorando as possibilidades de tempo e espaço geradoras da forma. A ideia de obra de arte como o cosmo formal demonstra sua semelhança com a grande criação. “Os elementos devem gerar formas, sem se sacrificar com isso. Preservando a si mesmos” (KLEE, 2001, p. 45).

Sobre o título de suas obras, associa a linguagem plástica à vocabular de forma cuidadosa e assertiva, indicando a compreensão da função e do sentido que ele deve carregar em sintonia com o conteúdo da forma artística visual. Tudo isso visando a desencadear novas relações de sentido, podendo liberar efeitos psíquicos, trazendo à tona imagens interiores, em um ambiente em que se complementam o processo de criação e de recepção.

Klee usava a linguagem vocabular assim como a linguagem plástica para desencadear efeitos psíquicos, liberando as imagens interiores, estabelecendo associações e sendo capaz assim de configurar de maneira experimentável o conteúdo de sentido da forma, num processo criador de recepção (REGEL, 2001, p. 16).

## **A música nas obras de Paul Klee**

Dentre os vários artistas que buscaram construir associações e perceber relações entre a pintura e a música estão artistas de diversas nacionalidades e épocas, como Eugène Delacroix, Paul Gauguin, Georges Seurat, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky, Henri Matisse, Piet

Mondrian e Jackson Pollock. Cada qual encontrou um modo particular para dialogar com a arte musical.

Analisando a bibliografia que trata dos processos artísticos de Paul Klee e das relações estabelecidas entre a música e sua pintura, notaremos que, por meio de gradações de cor, ele alcançava equivalências de escalas maiores e menores, harmônicas e tonais. Ele também estabeleceu aproximações com estruturas rítmicas. Além disso, há ainda outras formas de entrada da música na trajetória de Klee, por exemplo, pela questão iconográfica, presente nos títulos e no conteúdo da obra e ainda pela concepção da obra como gênese, numa aproximação do pintor com o intérprete musical (VALLE, 2007, p. 3).

Em suas obras, é possível identificar a transcrição de música, por meio de semelhanças (analogias) entre a linha melódica e a linha do desenho, a divisão rítmica, a sobreposição de linhas com cores ou ainda de nota pós-nota e na sobreposição de temas pictóricos.

Existe realmente uma polifonia na música. A tentativa de transposição dessa essência para o campo plástico não seria em si nada demais. Mas criar, na música, através do reconhecimento da particularidade da obra de arte polifônica, penetrando profundamente nessa esfera cósmica, a fim de emergir dela como um observador de arte transformado e então experimentar essas coisas na pintura, isso já é melhor (REGEL, 2001, p. 18-19).

Essa articulação de elementos da música e das artes visuais caracterizou um modo singular de criação de Klee, expressos de forma bem didática, se podemos assim dizer, de forma compreensível.

Freitas pontua que Klee, partindo da polifonia musical, aproxima artes visuais e sonoras de uma maneira ampla que vai além de um simples sistema de equivalências formais. Além disso, a música de Bach, que o pintor conhecia particularmente bem, servia para nutrir reflexões profundas sobre a criação em arte (FREITAS, 2012, p. 260).

O mesmo autor ainda afirma que Klee descobriu muito cedo a autêntica modernidade daquelas formas de expressão de Bach, as quais ficaram esquecidas no século XIX, vindo a ser valorizadas posteriormente.

Com base na ideia de que a música pode proporcionar transformação e alterações emocionais e psicológicas, em relação ao poder misterioso que ela pode exercer sobre a alma dos homens, para Klee apenas a arte das cores é comparável à arte das notas (REGEL, 2001, p. 16).

O artista cria ressonâncias entre o visual e o sonoro, não se limitando a questões esquemáticas relacionadas à contemplação da natureza. Para o artista, a abstração é como uma sensação, assim como na fruição de uma peça musical ou um poema, sem se prender a questões teóricas.

[...] a abstração na pintura é absoluta, e talvez ela possa ser reconhecida por uma sensação psíquica. Como a abstração de uma peça musical, ou de um poema não está na estrutura teórica, mas existe e é sentida por si mesma. Logo, é um erro falar em arte abstrata. Este tipo de abstração é construída, feita. Não é uma questão de acrescentar ou subtrair. Está ou não está lá (KLEE, 1961, p. 463 *apud* LAGÔA, 2005, p. 44).

A importância da música nas atividades plásticas de Klee vai muito além de mera inspiração para as criações, desempenhando um papel decisivo em seu processo criativo, sobretudo na forma, na qual residem as principais relações entre o visível e o audível em suas obras.

Pois não apenas na música pode existir a simultaneidade de vários temas independentes, assim como todas as coisas típicas que não são válidas apenas em um lugar, mas estão enraizadas, ancoradas organicamente em qualquer lugar e em toda parte (REGEL, 2001, p. 25).

É possível perceber o desenvolvimento das proposições teóricas de Paul Klee expressos na:

[...] criação de um sistema visual que representasse o movimento, o ritmo, a linha melódica, definido pelas sequências de notas que se tornam módulos; pelas sequências de compassos da linha melódica que se tornam divisões do espaço; seguindo valores mensuráveis na linha melódica que se tornam divisão modular no espaço visual. Por fim, realiza a notação da polifonia, por meio da profundidade que consegue com as transparências obtidas pelas superposições de cores da aquarela e do pontilhismo (RAMALHO DE CASTRO, 2010 p. 17).

É possível também identificar um tema dominante em suas obras, bem como outros relacionais, como ritmos, contrastes, reflexos, inversão, ilusão, permutação de formas e elementos formais, valores do claro-escuro, por exemplo. Klee, além de procurar correspondências analógicas entre pintura e música, cria “um equivalente visual para aquilo que a música era capaz de tornar audível” (REGEL, 2001, p. 19).

## **A presença da música nas obras**

Nesta seção, observaremos algumas obras de Klee, nas quais a música, de alguma forma, intervém nos processos criativos.

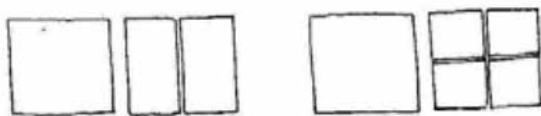
Há, entre suas obras, algumas que trabalham com a ideia de módulos a partir dos quais o artista organiza seu pensamento pictórico, a harmonia interna da obra, seu espaço e, conseqüentemente, o tempo de suas obras. “A partir da constituição de uma rede modular, Klee sugeriria várias possibilidades de malhas estruturais. Estas malhas atenderiam às necessidades de composições harmônicas” (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 12).

Klee identificou também as relações formais entre a música e as artes visuais, apresentando conexões entre a linha melódica e a linha no desenho. Interessa-se mais pela linha e seu movimento do que pelo ponto, que é estático. Sua linha, chamada de ativa, assemelha-se ao movimento da linha melódica. Assim como vários pontos geram linhas de trajetórias de movimentos, as várias notas também geram linhas melódicas (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 11).

A partir daí, Klee encontrou respostas para aquilo que queria dizer plasticamente. Isso fica nítido ao compreendermos o que ele entendia como realismo na sua arte, como realismo musical (REGEL, 2001, p. 17), observável a partir da própria forma.

O ritmo e as sequências de módulos e submódulos foram outros elementos trabalhados por Klee em suas pinturas. Por meio de módulos, quadrados divididos em dois retângulos e em quatro quadrados, estabeleceu outra correspondência com a escrita musical.

**Figura 1** – Paul Klee, módulos quadrados divididos em dois retângulos e em quatro quadrados: correspondências com a escrita musical (proporcionalidade de figuras de ritmo)



Fonte: Ramalho de Castro (2010, p. 12).

É importante e necessário entender que Klee concebia tanto a música como as artes visuais como possuidoras de uma natureza temporal. Klee pinta como músico, camada após camada a aquarela gera nuances que se enriquecem com seus traços anteriores. As formas e as cores se interpenetram, seja ao tratar do ritmo, da medida, das repetições, das variações, do silêncio; é o tempo que se encontra no centro de sua obra. Em outras composições, aparecem as ressonâncias das cores e os intervalos delimitados no espaço como divisões do tempo.

Klee nos demonstra em sua pintura, a importância do tempo, tanto na criação, quanto na observação da obra. Se o ponto em movimento transforma-se em linha, a linha em plano e o plano em espaço, observa-se, nas correspondências entre cada elemento formal, um dinamismo variando do gesto do autor ao olhar do observador, que investiga minuciosamente a obra (LAGÔA, 2005 p. 49).

Perceber a importância do tempo na pintura nos auxilia a compreender as relações entre música e artes plásticas. “Cada vez mais estou convencido acerca dos paralelismos entre a música e a arte [...]. Sem dúvida ambos são temporais, o que é fácil de demonstrar... os movimentos expressivos do pincel, a gênese do efeito” (WICK *apud* KLEE, 1990, p. 320).

Em relação aos tempos dos compassos e às divisões da pintura, utiliza uma pauta musical mostrando um compasso ternário e a equivalência na linha visual subdividida em três medidas iguais, como observado na figura a seguir:

Figura 2 – Paul Klee. Padrões rítmicos



Fonte: Ramalho de Castro (2010, p. 12).

Na figura a seguir, é possível observar a métrica visual relacionada com o ritmo da música na obra *Cúpulas vermelha e branca*, de 1914:

**Figura 3** – Paul Klee, *Cúpulas vermelha e branca*, 1914. Aquarela em superfície e cor e papel japonês colado sobre cartão. 14.6 x 13.7 cm



Fonte: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (KLEE..., [s. d.]).

Ramalho de Castro observa que a composição dessa obra de Klee é comandada pelas:

[...] linhas verticais que se tornam diretrizes para estruturar o quadro em módulos e submódulos. Enquanto as verticais são referências de um arremedo de malha de construção, as nuances das diferentes cores se encarregam de sugerir as linhas horizontais, completando os “ritmos estruturais primitivos”. E, no

centro da composição, variando do verde ao ocre, percebe-se a subdivisão modular, transparecendo notas de um conjunto rítmico subdividindo um tempo musical (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 14).

Outras experiências com superposição de cores e texturas são possíveis de visualizar na superfície do quadro, como uma composição com retângulos de cor, como uma estrutura de módulos de conjuntos de cores, em forma de pequenos pontos. Nesse sistema, podemos observar vários conjuntos de cores superpostas, originando uma unidade que nos sugere a polifonia, que é também o título da tela a seguir (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 17).

**Figura 4** – Paul Klee, *Polifonia*, 1932-3=273.

Têmpera em tela, 66.5 x 106 cm



Fonte: Emanuel Hoffmann Foundation (POLYPHONY, 2022).

Podemos entender, de alguma forma, a pintura polifônica como superior à música, na qual o domínio do tempo é espacial e a noção de simultaneidade se revela ainda mais complexa e rica que na música.

## Considerações finais

Buscamos, neste texto, aproximar-nos do artista e da obra de Paul Klee, no que tange à sua relação com a música. O artista utilizou em seu trabalho plástico elementos da arte musical: signos musicais para dar sentido ao movimento da linha, harmonia de cores, ritmos, intervalos, variações, formas análogas à musical, como a polifonia, entre outros elementos.

Elencamos algumas informações e leituras sobre a obra de Klee, porém temos consciência de que há um longo caminho a percorrer para o entendimento dessas relações entre modalidades artísticas distintas. De qualquer forma, há um mistério derradeiro, “escondido por trás da diversidade de sentido, (no qual) a luz do intelecto, lamentavelmente se apaga” (KLEE, 2001, p. 50).

## Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- EGGELHÖFER, Fabienne. Vida e obra de Paul Klee. In: HOPFENGART, Christine *et al.* **Paul Klee**: equilíbrio instável. Coordenação de Roberto Moreira S. da Cruz. Curadoria de Fabienne Eggelhöfer. São Paulo: Expomus, 2019. Catálogo de exposição.
- FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Ressonâncias, reflexos e confluências**: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Paris-Sorbonne, Universidade de São Paulo (cotutela), São Paulo, 2012.
- KLEE, Paul: 1879-1940. **Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf**, [s. d.]. Disponível em: <https://www.kunstsammlung.de/de/collection/artists/paul-klee>. Acesso em: 5 abr. 2024.

- KLEE, Paul. **Diários**. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- LAGÔA, Maria Beatriz da Rocha. **Forma transitiva**: poética de Paul Klee e Mira Schendel. 2005. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005
- POLYPHONY. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimédia Foundation, 2022]. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Polyphony.JPG>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- RAMALHO DE CASTRO, Rosana Costa. O pensamento criativo de Paul Klee. **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, n. 21, p. 7-18, 2010.
- REGEL, Günther. Prefácio. O fenômeno Paul Klee. *In*: KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 9-41.
- SPILLER, Jürg. **Paul Klee**: notebooks. Londres: Lund Humphries, 1961. v. 1: Thinking eye.
- VALLE, Arthur. O paralelo entre a pintura e a música no pensamento e na obra de Paul Klee. *In*: COLÓQUIO DE PSICOLOGIA DA ARTE – A CORRESPONDÊNCIA DAS ARTES E A UNIDADE DOS SENTIDOS, 2., 2017. **Anais** [...]. São Paulo: Ipusp, 2007.

Parte 3

---

# **Confluências: a hibridez dos sentidos e das artes**



# Sobre a brevidade da vida em palavra e melodia: uma análise da inserção de *haikais* no *Requiem*, de Karl Jenkins

*Idayana Maria Borchardt Leite*

## Uma jornada entre poesia e ritos fúnebres

Neste texto, busca-se investigar como o compositor Karl Jenkins aliou, em seu processo criativo, *haikais* a uma missa de réquiem. Para tanto, considerando o diálogo entre modalidades artísticas distintas presente em *Requiem* (JENKINS, 2004), a poesia e a composição musical, traçamos uma metodologia de revisão bibliográfica sobre o campo das Interartes, junto à análise dos aspectos linguísticos-musicais da combinação entre a tradicional estrutura verbal da missa com os *haikais*.

Um réquiem é um gênero musical advindo da música sacra e que, com o passar dos séculos, migrou para os espaços de concerto se tornando um gênero de composição adotado por compositores consagrados, como Mozart, Brahms e Verdi. Sua forma e conteúdo se

diversificaram nesse processo, mas seu cerne, vinculado à tradição da missa fúnebre, manteve-se, ganhando outras nuances e enfoques. Por sua vez, a poesia *haiku* é uma tradição poética japonesa em que reflexões sobre a natureza e a vida se entrelaçam, em um conjunto de frases com uma construção silábica definida.

Assim, propomos aqui apresentar o *Requiem*, de Karl Jenkins, como uma obra de arte, na qual confluem elementos de modalidades artísticas distintas e com vida própria, tais como a poesia japonesa e a música. Partimos das reflexões de Freitas (2017), nas quais se infere que a temática comum entre as artes aproximadas constitui matéria-prima a partir da qual é construído esse novo objeto musical. Ainda segundo esse autor, no que tange à forma da peça, pensamos-a como *organismo*, com vida própria, em movimento, no qual buscamos identificar elementos que por vezes se assemelham, se distanciam ou mesmo se chocam,

[...] conduzido pelas semelhanças que, por meio de sua trama de similitudes, percorrem caminhos, estabelecem laços, erguem barreiras e, enfim, produzem singulares descobertas poéticas e estéticas ou novas formas, autônomas e finalizadas, mas, ainda assim, susceptíveis a novos choques (FREITAS, 2017, p. 172).

A temática da morte, na visão de diferentes culturas, parece apresentar o ser humano como “ser-para-a-morte”, como sinaliza Pisetta (2007):

Os rituais funerários das diversas épocas, o culto, as orações, os jogos, a magia, a moral e o direito, a cultura, e, modernamente, a organização da nossa civilização, estão intimamente ligados a uma certa relação com os mortos e com a morte. Por mais que ali se possa perceber uma união entre a vida e a morte humanas, as múltiplas formas de convivência com o morto ou com o moribundo “não faz(em) a experiência do ter chegado

ao fim do finado”. A experiência é que a morte do outro não pode substituir a minha morte” (PISETTA, 2007, p. 30).

No contexto de uma temática tão potente, como a da morte, vamos buscar compreender como elementos de diferentes culturas se articulam em uma obra musical. Para isso, será necessário imergir, de algum modo, no campo da poesia japonesa e da música ocidental, do gênero réquiem. Em primeiro momento, iremos observar a retomada histórica sobre a herança musical dos réquiems, chegando à nossa obra de análise de Karl Jenkins. Em seguida, vamos abordar a poesia *haiku* e como ela se encontra inserida nesse *Requiem*. Por fim, descreveremos como a tematização da morte apresenta-se como ponto de confluência entre estas modalidades artísticas.

## Os ecos do passado reverberando no presente

A tradição da missa de réquiem remete a diversos períodos da história da música ocidental. Conhecida como a “missa dos mortos”, o texto litúrgico que é usado como eixo de criação tem várias seções, vinculadas à liturgia de uma missa, escritas em latim e grego, tradicionalmente. Trata-se de um rito católico romano que, com os passar dos séculos, transpôs o espaço sacro das igrejas e passou a ser executado como um repertório de orquestras e grupos corais em teatros e salas de concerto.

Segundo o *Artopium music dictionary* (2018), a missa dos mortos recebe esse nome devido às palavras iniciais do seu introito: “Requiem aeternam dona eis, Domine” (“Repouso eterno dai-lhes, Senhor”). Dentro da tradição religiosa, é uma missa que pode ser cantada no dia do enterro e nos aniversários da morte, bem como três, sete e trinta dias após o falecimento do homenageado.

O verbete “Requiem mass”, de Karp, Fitch e Smallman (2001) no dicionário *Groove music online*, indica que as origens de uma

celebração de Eucaristia em homenagem aos mortos remontam ao final do século II, mas que as raízes dessa prática podem ser ainda mais antigas. Os autores apontam que, com a proliferação das missas votivas (dedicadas a alguém ou algo) durante os séculos XIII e XIV, a Igreja Católica passou a limitar a estrutura dos cantos para o uso do réquiem, sendo que, após o Concílio de Trento (1545-1563), essa limitação se tornou ainda maior, sendo fixados estilos de apresentação e ordem dos cânticos por meio de formulários normativos. Os autores afirmam ainda que, com o passar do tempo, os cânticos gregorianos da missa passaram a assimilar o estilo polifônico, inserido no caráter solene e fúnebre desse tipo de ritual litúrgico.

No mesmo verbete, Karp, Fitch e Smallman (2001) relatam que, nos séculos seguintes, a polifonia se fixaria como o estilo de composição dominante na Europa e, após o Renascimento, compositores como Giovanni Pierluigi Palestrina (1525-1594) e Alessandro Scarlatti (1660-1725) criariam suas próprias versões da missa dos mortos, fortalecendo o estilo de concerto para essa missa.

Em 1791, chegamos ao célebre compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), o qual inicia a composição de uma das missas fúnebres mais famosas da história da música ocidental. O *Réquiem em ré menor* (K. 626) foi deixado incompleto em função da sua morte, em dezembro daquele mesmo ano, tendo sido finalizado por seus discípulos.

Ainda no verbete do *Grove music*, Karp, Fitch e Smallman (2001) relatam que, nos anos posteriores à morte de Mozart, muitos outros compositores se debruçaram sobre o gênero da missa dos mortos, buscando conceber suas próprias versões, como Anton Bruckner (1849), Johannes Brahms (1865-1868) e o padre brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1816), por exemplo.

A composição no gênero réquiem chega ao século XX, trazendo consigo uma gradativa liberdade textual e musical. Podemos citar o *War requiem*, de Britten, que, segundo Burton (2015), é peça não litúrgica que narra a história de Wilfred Owen, por meio dos poemas desse pacifista morto na Primeira Guerra Mundial. Tais poemas

contrastam com os textos religiosos originais de uma missa réquiem. Essa obra é uma homenagem às pessoas mortas em tempos de guerra.

Essa inserção de novas temáticas na missa dos mortos a partir de outras fontes de inspiração, incluindo as literárias, acompanha esse gênero até o século XXI, do qual podemos citar o *Requiem for Beirut*, de 2013, composto por Rami Khalifé (nascido em 1981), inspirado na Primavera Árabe. Essa peça traz ao gênero instrumentos e escalas musicais da tradição do Oriente Médio.

Na extensa tradição histórica desse gênero musical — comportando o que poderíamos chamar de um hibridismo de diferentes tradições musicais e poéticas —, encontra-se a obra que procuramos observar a seguir: o *Requiem*, de Karl Jenkins, composto em 2004.

## O *Requiem*, de Karl Jenkins

Tendo sua estreia mundial em junho de 2005, em Londres, essa obra chamou nossa atenção pela fusão entre elementos, que evocam diferentes experiências sensoriais e modalidades artísticas que dialogam: textos verbais, imagens sonoras e visuais. Inscreve-se, portanto, no que chamamos aqui de estudos interartes.

Conforme relata sua biografia disponível na sua página oficial, Karl Jenkins nasceu no País de Gales, em 1944, tendo sua formação musical e acadêmica constituída em grandes e tradicionais instituições de ensino britânicas. Em 2015, foi homenageado pela rainha da Inglaterra com o título de cavaleiro, nas Queen's Birthday Honors.

Iatesen (2017) aponta Jenkins como um compositor conhecido por assimilar e processar músicas de diferentes fontes (litúrgica, folclórica, erudita, oriental, entre outras), sintetizando tendências de composições musicais das últimas décadas do século XX. A pesquisadora aponta que o autor, em algumas de suas criações, instaura um processo valorização do sagrado dentro de uma visão estética em que tradição e inovação são articuladas:

O *Requiem* é uma obra de referência escrita pelo compositor Karl Jenkins, que preserva a tradição do gênero que representa, desfrutando de um fenomenal sucesso em sua primeira audição na Catedral de Southwark, em junho de 2005. Em sua extrema criatividade, o compositor recorreu ao texto latino da missa fúnebre, que ele associou a textos funerários japoneses altamente líricos, na forma de *haiku* (IATESEN, 2017, p. 48, tradução nossa).

Sobre a inserção dos *haikais* na obra, Karl Jenkins (2004) aponta que, de maneira geral, ele emprega os movimentos tradicionais da liturgia latina, mas, de acordo com procedimentos poéticos que lhe são caros, extrai e insere referências de outras culturas para construir sua versão de missa fúnebre. Ele insere em sua obra:

[...] cinco poemas de “morte” do *haiku* japonês. Esses poemas geralmente têm a ver com a natureza, têm uma única ideia e consistem em dezessete sílabas divididas em 5-7-5 em três linhas. Como se pode ver no texto, os japoneses veem o ciclo da água [precipitação] da natureza como sinônimo de vida (JENKINS, 2004, p. 3, tradução nossa).

O *Requiem*, de Karl Jenkins possui treze movimentos, sendo seis deles comumente encontrados em outras composições desse gênero musical: “Introito”, “Dies irae”, “Rex tremendae”, “Confutatis”, “Lacrimosa” e “Lux aeterna”. O compositor insere também duas seções que não são encontradas tão frequentemente em outras versões do gênero: “Pie Jesu” e “In paradisum”. Por fim, ele agrega cinco movimentos novos à estrutura do seu *Requiem*, nos quais insere os *haiku*.

Iatesen aponta que há muitas semelhanças entre o réquiem de Mozart e o de Karl Jenkins, pois ambos empregam uma estrutura que difere da forma inicial imposta pelo Conselho de Trento, considerando uma missa que compreende doze partes, tendo por base

“seis estrofes de um texto poético latino do século XIII e seis textos litúrgicos da missa fúnebre” (IATESEN, 2017, p. 49, tradução nossa).

Acerca da instrumentação da obra, a partitura indica: flauta *shakuhachi*, trompas afinadas em fá, tímpanos, harpa, cordas e uma série extensa de percussão, abrangendo bambu chinês, sinos tubulares, surdo, darabuca, tamborim, címbalo, triângulo, entre outros. Sobre essa composição diversa de instrumentos, o compositor relata que nos trechos em que apresenta os poemas *haiku* também agrega outras referências de som no instrumental:

A instrumentação dessas configurações de *haiku* incluem o antigo instrumento de sopro japonês, o *shakuhachi*. Em outros lugares, como sempre, usei alguns tambores étnicos (por exemplo, darabuca árabe, *daiko* japonês, bateria de quadro) e até um ritmo de *hip-hop* no “Dies irae”! (JENKINS, 2004, p. 3, tradução nossa).

Em relação à parte vocal, essa peça mescla trechos para coro misto (soprano, contralto, tenor e baixo) e solos de vozes femininas. Em alguns movimentos ele se concentra nos textos da liturgia católica original, enquanto em outros lança mão da inserção dos *haikais*, criando movimentos. Em duas dessas seções o compositor combina a poesia japonesa com o texto em latim:

Combinei os textos ocidentais e orientais em dois dos movimentos do *haiku*. “Having seen the moon” e “Farewell” incorporam o “Benedictus” e o “Agnus Dei”, respectivamente. Ambos são entoados por vozes masculinas em estilo monástico, como contraponto ao texto japonês cantado por mulheres (JENKINS, 2004, p. 3, tradução nossa).

Mas o que seriam esses poemas da morte citados até aqui? Para entender esse ponto, é necessário voltar o olhar para uma tradição

literária que remete a um país longínquo e ao conjunto da produção em torno desse gênero de poesia, que surgiu no século XVI no Japão.

## Os poemas de morte e a tradição do *haiku*

Os poemas da morte têm suas origens no zen budismo e podem se apresentar em muitas formas, sendo o gênero literário *haiku* uma dessas possibilidades. É uma modalidade poética de origem japonesa que tem como uma de suas principais características sua forma curta e uma relação precisa de divisão silábica por verso.

Haroldo de Campos aborda a poética da brevidade presente nesse tipo de poesia, relatando que “o *haikai*, poema de 17 sílabas, que se desenvolveu no chamado período Tokugawa (1660-1868), inicialmente com Bashô (1644-1694) e sua escola, e, mais tarde, com Buson (1716-1784) e Issa (1763-1828), para citar apenas os mais importantes” (CAMPOS, 1969, p. 55).

O *haikai* pode ser descrito como “uma poesia japonesa em três versos, ou antes em três pequenas partes de frase, a primeira de cinco sílabas, a segunda de sete, a terceira de cinco: dezessete sílabas ao todo. É o mais elementar dos gêneros poéticos” (COUCHOUD, 2003 *apud* FRANCHETTI, 2008, p. 259).

Historicamente, o *haikai* como gênero literário advém de outras expressões poéticas japonesas anteriores, como o *tanka*, “forma poética por excelência. Foi dividido em duas estrofes, tradicionalmente a primeira tinha três versos e a segunda, dois” (MACHADO, 2012, p. 55). A primeira estrofe do *tanka* apresenta a forma que o *haikai* foi assimilando com o passar do tempo, embora a poesia *haiku* tenha advindo do *renga*, uma forma de escrita que surge de um passatempo da aristocracia japonesa em compor poesia coletivamente.

Esse processo de compor *rengas* gerou também um movimento de criação de regras para a concepção desse tipo de poesia. Machado (2012) relata que surgiram diversas e rigorosas normas para

a produção de um *renga* a partir do século XIV. Entre essas regras começava a aflorar o que conheceríamos como *haikai*.

Entre as regras mencionadas estavam algumas que orientaram a produção do *haikai* tradicional. Basicamente essas regras eram: ser uma estrofe longa, de dezessete sílabas; conter sempre uma referência à estação do ano e ao lugar onde se realizou a sessão; e ser sintaticamente completo, independentemente da estrofe seguinte (MACHADO, 2012, p. 17).

Esse autor também aponta que, conforme as regras sobre o *rengas* se multiplicavam, começava a surgir fora da corte um outro tipo de poesia, mais livre e com poucas normas. Sua liberdade de escrita permitia poemas mais leves e cotidianos, por vezes, humorísticos. Eram os chamados *haikai-renga* e seus três primeiros versos, o *hokku*, tornam-se independentes. Produzir esse de tipo texto, cheio de sátiras e paródias, tornou-se uma atividade que muitos poetas realizavam.

A partir do século XVII, Matsuo Bashô traz temas sérios e profundos à poesia *haikai*. Machado (2012) nos conta que o autor refinou essa arte até que ela se tornasse rival em popularidade da poesia *tanka*, sendo que “este autor e seus discípulos se baseavam no zen budismo para compor seus versos” (MACHADO, 2012, p. 19).

Como se percebe, mesmo a terminologia dessa forma poética é diversa. Há teóricos que se referem a ela usando o termo *haikai*, como ficou mais conhecido no Brasil. Os japoneses utilizam dois termos para se referir ao *haikai*: *haiku* e *haikai*. Porém, assim como em alguns outros países, no Japão o termo preferido para se referir a esse gênero poético ou designar o poema de dezessete sílabas ou sons é *haiku*.

A construção de um *haikai* pressupõe particularidades poéticas, que afloram de uma linguagem verbal que, além da sonoridade do ideograma, evoca também imagens, trazendo valores e concepções da forma de vivenciar o mundo oriental. Desde a precisão na contagem da divisão de sons/sílabas para cada verso até o espírito que emana do texto: tudo é nomeado e perfeitamente alinhado a uma certa visão filosófica e estética japonesa.

Nesse contexto se inscreve a tradição dos poemas da morte, que envolve uma imersão na visão oriental sobre a conclusão da vida, com seus ritos, textos, canções e outras manifestações de uma indissociável relação entre cultura e arte. Confluem um espírito de celebração ao morto e um direcionamento de mensagens aos vivos advindos dos finados, sendo os poemas da morte parte dessa expressão.

No Japão, como em outras partes do mundo, tornou-se habitual escrever um desejo ao se preparar para a morte. Mas a cultura japonesa é única nesse sentido, pois, além da redação de um testamento, há uma tradição de escrever uma “despedida, um poema à vida” (*jisei*) que criou raízes e se espalhou (HOFFMANN, 1986, p. 27, tradução nossa).

Hoffmann também descreve que os poemas da morte são como uma saudação final para aqueles que permanecem vivos e um ponto de rompimento com as restrições desta vida, não se apegando a bens materiais ou refletindo preocupações sociais em seu conteúdo. “Os poemas da morte parecem refletir, mais do que qualquer outra coisa, o legado espiritual da cultura japonesa” (HOFFMANN, 1986, p. 28, tradução nossa). Esse é um legado que vê a morte como um momento de júbilo, um ponto de renascimento para a alma diante do perecimento do corpo:

O amor japonês pela natureza, no entanto, não impedia qualquer escape para a abstração; aquilo que é sem forma e incolor, sem nenhum consolo para o coração. A ideia de transitoriedade, expressa na literatura budista da Índia pela visão de putrefação dos cadáveres e comida podre, é transmitida para o contexto japonês como a mudança das estações. Embora não haja uma salvação metafísica nos espetáculos da natureza, eles oferecem ao menos uma espécie de estética salvadora (HOFFMANN, 1986, p. 38, tradução nossa).

Poemas da morte estão presentes em muitos gêneros literários para além da poesia *haiku*, como destaca Hoffmann, sendo os

*haikais* uma dessas possibilidades empregadas pelos poetas para escrever sobre a morte. Em seu *Requiem*, Karl Jenkins insere cinco *haikais* de autores representativos desse gênero. Na sequência, buscaremos desvelar relações entre a palavra, som, ideia e imagem que o compositor aplica em sua peça e como a morte se configura no elemento temático que Jenkins utiliza para entrelaçar tradições fúnebres orientais e ocidentais nesta obra.

## **Diálogos entre a poética japonesa e o texto litúrgico**

Depois dessa breve jornada histórica e cultural entre essas tradições distintas (a missa réquiem e a poesia *haiku*), chegamos a ponto de, enfim, discutir como essas modalidades artísticas dialogam na obra de Karl Jenkins. Como já apresentado, essa peça possui ao todo treze movimentos, que alternam seções musicais tradicionais das missas dos mortos e outras seções que o compositor agrega a sua criação.

A inserção dos poemas da morte *haiku* no *Requiem*, de Jenkins, ocorre nas seções que o compositor acrescenta à estrutura tradicional da missa. Ao todo, cinco poemas da morte são inseridos no *Requiem*.

Em ambas as modalidades artísticas aproximadas por Jenkins (a poesia e a missa como gênero musical), a palavra se constitui como uma substância comum entre essas artes e, a partir daí, o compositor constrói uma relação de exploração da sílaba como unidade escrita mínima, que se apresenta no corpo da composição, seja no latim do texto litúrgico, seja em japonês.

Ao mesmo tempo, como já descrito anteriormente, na poesia *haiku* há uma divisão métrica em que a unidade de som mínima é pensada em subdivisões de presenças nos versos, criando uma relação de: frase com cinco sílabas/sons, frase com sete sílabas/sons e, novamente, uma frase de cinco sílabas/sons. Jenkins busca respeitar essa sequência e forma de construção ao realizar a inserção dos *haikais* na maior parte do aparecimento dos trechos da poesia japonesa.

Figura 1 – Trecho de “Farewell”,  
12º movimento do *Requiem*, de Jenkins

89

The image shows a musical score for the 12th movement of Jenkins' Requiem, titled "Farewell". It features vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The score includes a section marked "optional solo" and a section marked "[tutti]". The lyrics are: "Ma-me de i - yo", "Mi-wa na-ra wa-shi - no", "Ku-sa no tsu", and "do-na e-is re-qui - em".

Fonte: Jenkins (2004, p. 89).

Podemos observar, no exemplo anterior, extraído da partitura vocal com a redução de orquestra para piano, que o autor faz essa inserção do texto do *haiku* em um trecho extraído do décimo segundo movimento do *Requiem*, “Farewell”. Jenkins apresenta o poema, trabalhando as sílabas e considerando prolongamentos de som, de modo a enfatizar musicalmente a construção poética na divisão 5-7-5. A frase “Mame de iyo” tem cada sílaba posicionada em uma colcheia até a última sílaba, na qual o som “yo” é trazido para a música como uma nota Si sustentada por quatro tempos, representada por duas mínimas ligadas. Desse modo, temos cinco ataques sonoros, mesmo que a duração seja diferente entre eles. Essa relação também se apresenta nos dois versos seguintes na mesma página: em “Miwa nara-washino” temos sete ataques, sendo seis deles em colcheias, e na última sílaba há novamente um Si sustentado por quatro tempos, agora em uma semibreve. Por fim, em “Kusa no tsuyu”, a mesma construção se repete, porém ampliando a duração da nota final.

Veremos, então, com mais detalhes como os cinco poemas *haiku* se apresentam no *Requiem* e o que mais podemos depreender desse diálogo texto/música no interior da obra.

### *“The snow of yestarday”*

A primeira inserção de um *haikai* no *Requiem*, de Karl Jenkins, acontece no terceiro momento criado pelo compositor, “The snow of yesterday”. Nessa seção musical, Jenkins insere um texto do poeta Gozan, que traz uma reflexão sobre a transição do estado físico da água, que outrora foi neve, e que, no alvorecer seguinte, cai como pétalas de cerejeira.

Usamos como referência para a nossa tradução do poema a versão em inglês que Hoffmann (1986) apresenta desse *haiku* em seu livro que reúne poesias de alguns poetas japoneses que se dedicaram aos poemas de morte. Como uma possível versão em língua portuguesa, propomos os seguintes versos: “A neve de ontem/ lembra pétalas de cerejeira/ ao ser água mais uma vez”.

|                              |                 |
|------------------------------|-----------------|
| The snow of yesterday        | Hana to mishi   |
| that fell like cherry petals | yuki wa kinō zo |
| is water once again.         | moto no mizu    |
| (HOFFMANN, 1986, p. 180)     |                 |

O poema é inserido de forma musical por Karl Jenkins em dueto do coro feminino, composto para voz soprano e *mezzo-soprano*, trazendo também uma sugestão de um solo de soprano sendo cantado de forma opcional simultaneamente ao dueto. Iatesen (2017) descreve esse movimento como de extrema simplicidade e leveza musical em sua análise do *Requiem*, ressaltando que “The snow of yesterday” antagoniza com a seção anterior, o “Dies irae”, que é ritmicamente denso e cheio de tensões, como costuma ser esse movimento na tradição do gênero.

A pesquisadora também destaca o hibridismo entre tradições musicais nesse movimento, ao descrever a instrumentação musical que acompanha o dueto feminino sobre as palavras do *haiku*. O compositor conduz seu *Requiem* de modo a enfatizar o hibridismo de técnica, meios e instrumentos.

Ele usa uma técnica minimalista, instrumentos asiáticos (*shakuhachi*, semelhante à flauta tradicional; bambu chinês para percussão), bem como uma organização antifonal do discurso (diálogo entre soprano/coro e conjunto instrumental), recorrendo a estruturas isócronas e isorrítmicas, para obter um caráter estático atemporal. Na sua economia de meios, destinada a destacar as entonações pentatônicas que são retomadas em uma alternância das tonalidades mi menor e fá menor, desenvolvidas na dinâmica difusa (pp), o autor utiliza acompanhamento de cordas com ampla presença [...] (IATESEN, 2017, p. 52, tradução nossa).

Como já destacado nos tópicos anteriores, o tema da natureza é algo recorrente nos *haikais*, sendo uma das suas características mais notáveis. A citação dos temas fúnebres ocorre de maneira muito sutil em sua vinculação com uma tradição japonesa. Sobre esse tema, Hoffmann (1986) relata que há uma relação metafórica no Japão entre os elementos neve e flor de cerejeira:

Somente *hana*, “flor”, é mencionada no poema. Mas, na tradição do *haiku*, essa palavra se refere a flores de cerejeira. Na literatura japonesa mais antiga, as flores de cerejeira caindo estão ligadas à neve em queda. As duas imagens não são visualmente semelhantes, mas compartilham o significado metafórico da transição. A árvore cerejeira floresce somente uma semana e a neve de primavera derrete quase imediatamente ao tocar o chão (HOFFMANN, 1986, p. 180, tradução nossa).

Sobre a inserção do poema, Jenkins escreve as linhas vocais nas quais o texto do *haiku*, seguindo a construção de cinco ataques de som para o primeiro verso, sete para o segundo e cinco para o terceiro. O compositor subdivide as sílabas pensando na ideia da unidade sonora individual ao posicionar os ataques na escrita do ritmo que abarca colcheias, semínimas e mínimas.

Figura 2 – Trecho de “The snow of yesterday”,  
3º movimento do *Requiem*, de Jenkins

The musical score is for the third movement of the Requiem by Jenkins, titled "The snow of yesterday". It features vocal parts for Mezzo-Soprano and Alto, and piano accompaniment. The lyrics are in Japanese: "Mo-to no mi - zu. Ha-na to mi-shi Yu - ki wa ki-no-u-zo". The score includes dynamic markings like "tutti", "sempre p", and "A".

Fonte: Jenkins (2004, p. 36).

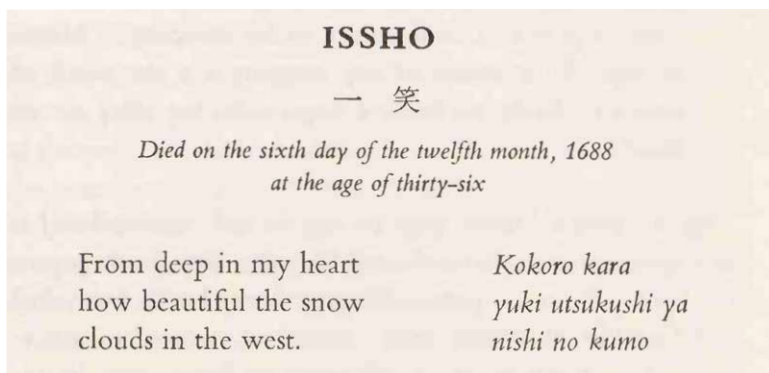
Essa é uma peça de grande leveza de som, graças à construção de frases melódicas, da escolha de instrumentação, que flui acompanhando as vozes femininas, e às intensidades suaves solicitadas (pianíssimo). Tudo isso parece favorecer a compreensão dessa metáfora de transição, em que a breve florada de uma árvore é relacionada à ideia da passagem da vida. Impõe-se uma experiência sensível, a imagem mental da poesia toma forma musical.

## *“From deep in my heart”*

A segunda inserção de um *haikai* ocorre no sexto movimento da peça, chamado “From deep in my heart”. Nessa seção, Karl Jenkins insere um *haiku* de autoria do poeta Issho, que novamente traz a ideia da contemplação dos fenômenos da natureza, retomando também a imagem mental da neve vinculada à tradição dos poemas da morte. Assim como no movimento anterior, em que houve uma menção aos *haikais*, Jenkins, nessa seção, trabalha somente com o texto em japonês, não mesclando os idiomas da liturgia ocidental com a poesia oriental.

Também a partir da versão inglesa de Hoffmann, propomos a seguinte tradução: “Do fundo do meu coração/ quão bonita é a neve/ as nuvens no oeste”.

**Figura 3 – Haiku de autoria de Issho publicado no livro *Japanese death poems***



Fonte: Hoffman (1986, p. 201).

Em relação aos elementos musicais dessa peça, Iatesen (2017) faz a seguinte descrição:

Entramos nesse reino em primeiro lugar através da pentatônica tocada pelo refinado instrumento asiático *shakuhachi*,

complementada pelas vozes femininas cantando (soprano, *mezzo-soprano*, alto) em uníssono, no acompanhamento discreto de cordas (IATESEN, 2017, p. 54, tradução nossa).

O coro feminino, nessa peça, canta em uníssono uma melodia que se apresenta em diferentes registros de altura, configurando uma divisão de quatro vozes nos naipes: soprano I, soprano II, *mezzo-soprano* e contralto. A autora descreve que os efeitos vocais sutis que surgem com a divisão dos sopranos contribuem para o espírito de mistério que essa peça transmite, existindo diferenças entre a articulação do canto entre os naipes:

Uma parte do conjunto canta sílabas do poema *haiku* em *staccato*, *piano* e contraponto, enquanto o segundo o grupo feminino repete o mesmo pentacorde, sugerindo a busca de tranquilidade. Essa parte da partitura parece inspirada na realidade, o compositor usa meios simples, mas extremamente sugestivos. Por exemplo, ele insiste em desbotar a dinâmica (p-pp), recorre a expressões poéticas intimistas, desoladas, torna acentos vocais em tons reduzidos (IATESEN, 2017, p. 54, tradução nossa).

Podemos destacar que, como na peça anterior, Karl Jenkins traz esse *haiku* para dentro de uma peça escrita em uma linguagem musical ocidental, prossegue com a construção das frases melódicas e rítmicas aplicando um evento sonoro por sílaba, trabalhando mesmo nos trechos em que existem vocalizes e não textos, com a subdivisão das frases em 5/7/5, como pode ser observada na imagem a seguir:

Figura 4 – Trecho de “From deep in my heart”,  
do 6º movimento do *Requiem*, de Jenkins

54

**B** optional solo voice.

Ko - ko - ro ka - ra Yu - ki u - tsu - ku - shi ya Ni - shi no ku - mo.

Ko - ko - ro ka - ra Yu - ki u - tsu - ku - shi ya Ni - shi no ku - mo.

Ko - ko - ro ka - ra Yu - ki u - tsu - ku - shi ya Ni - shi no ku - mo.

Fonte: Jenkins (2004, p. 54).

Hoffman (1986) destaca que há uma frase presente nesse *haiku* que, em geral, não faz parte de outras poesias do gênero:

A frase de Issho “Do fundo do meu coração” (“Kokoro kara”) é uma expressão raramente encontrada no *haiku*. Issho morreu no meio do inverno, quando a neve cobria sua província. As “nuvens no oeste” (“nishi no kumo”) podem ser consideradas uma imagem sazonal, mas nesse poema provavelmente se referem aos mensageiros de Amida que vêm cumprimentar os mortos a caminho da terra pura (HOFFMANN, 1986, p. 202, tradução nossa).

Em sua análise sobre esse *haiku* e a poesia de Issho, Hoffmann cita a figura de Amida, o Buda de Luz e das Vidas Infinitas, cultuado no Japão medieval. Nesse culto religioso, como apresenta Gonçalves (1974), havia uma devoção ao Buda Amida, uma vertente do Budismo, sendo a chegada ao paraíso de Amida (a Terra Pura) uma recompensa pela prática religiosa.

Esse *haiku* acaba trazendo, de forma sutil, outra faceta da morte vista pelo prisma cultural japonês, agora por meio de outras metáforas, com a relação entre uma das religiões desse país e o findar dos dias de uma pessoa.

Desse modo, nesse trecho do *Requiem*, Jenkins aproxima facetas contrastantes da religião oriental para com a ocidental, considerando que tradicionalmente os textos contidos nos réquiens são permeados de súplica, por exemplo, no “Kyrie eleison” (“Senhor, tende piedade”).

No texto desse *haiku*, percebe-se uma visão em que prevalece a crença em um mensageiro dessa terra de paz que vem ao encontro da pessoa que está morrendo. O poeta, usando da arte da palavra e imbuído de uma certa estética da metamorfose do sentido em seus versos, escreve sobre cenário usando elementos na natureza, como as nuvens e a neve, para cantar sobre sua morte.

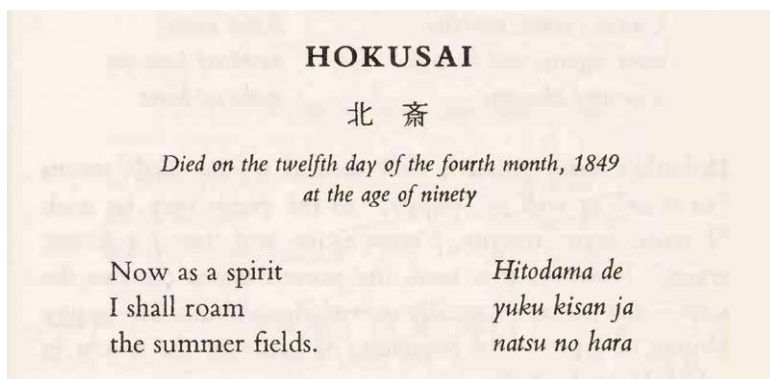
### ***“Now as a spirit”***

No oitavo movimento do *Requiem*, de Karl Jenkins, encontramos o terceiro *haiku* utilizado pelo compositor. Dessa vez, do poeta Hokusai, que trata o tema sob a perspectiva de uma pessoa que já fez a passagem. Morta e agora como um espírito, percorre o mundo físico por um período de tempo determinado.

Hokusai foi um dos maiores artistas do Japão, sendo muito conhecido por suas pinturas coloridas da vida cotidiana, nas ruas da cidade de Edo. Por sua vez, sua série de *37 vistas do Monte Fuji* trouxe-lhe uma fama pouco menor do que a da própria montanha (HOFFMANN, 1986).

Como nos dois últimos casos apresentados, nessa seção Jenkins usa somente o texto do poema em japonês. Esse poema também foi traduzido para o inglês na obra de Hoffmann (1986):

**Figura 5 – Haiku de autoria de Hokusai**  
publicado no livro *Japanese death poems*



Fonte: Hoffman (1986, p. 189).

Como tradução para o poema em japonês, propomos os versos: “Agora como um espírito/ eu percorrerei/ os campos de verão”. Acerca dos versos do *haiku*, o autor traz uma interpretação sobre os termos escolhidos pelo pintor-poeta, de modo que a escrita para o espírito citado no primeiro verso do *haikai* remete a uma determinada imagem/descrição na cultura japonesa:

*Hitodama* (literalmente homem-bola) refere-se ao fantasma ou espírito dos mortos. Várias crenças sobre *hitodama* existentes no Japão falam que o espírito deixa o corpo no momento da morte na forma de uma bola de fogo azul pálido flutuando no ar, que fica perto da casa do falecido por 49 dias após a morte, e que fantasmas pairam nos cemitérios (HOFFMANN, 1986, p. 190, tradução nossa).

Sobre a parte musical do movimento, Karl Jenkins busca traduzir musicalmente a imagem do fantasma *hitodama* na construção da peça, a começar pela indicação de um andamento no início da partitura não convencional: *mysteriously* (misteriosamente). A ambientação proposta

pelo compositor mantêm-se em uma dinâmica que parte de um *ppp* (*pianississimo*). Por fim, vozes parecem surgir sobrenaturalmente sob fundo contínuo e acelerado para as cordas, com a harpa, percussão e *shakuhachi*. Iatesen destaca que esse caráter místico que o compositor mantém cria um efeito sonoro que faz referência clara à cultura oriental, “bem como a um tempo original em que o espírito do presente está em uma busca perpétua de seu antigo eu” (IATESEN, 2017, p. 56, tradução nossa).

Quanto ao texto do *haiku*, Iatesen (2017, p. 56, tradução nossa) descreve que “os sopranos, alternando com os altos, cantam simples fórmulas melódicas pentatônicas, diatônicas ou cromáticas”. O poema vai sendo apresentado com as notas finais de cada verso, as quais são sustentadas por oito tempos de duração, com crescendo e decrescendo na dinâmica, e finalizando no mesmo *pianississimo* proposto no início.

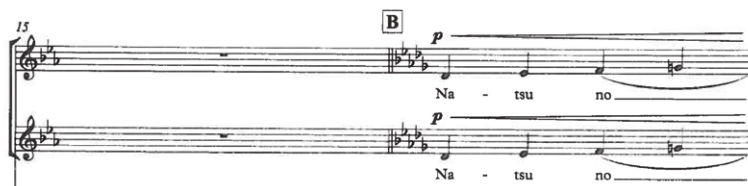
**Figura 6** – Trecho de “Now as a spirit”,  
8º movimento do *Requiem*, de Jenkin



Fonte: Jenkins (2004, p. 65).

Como nos *haikus* anteriores, a linha melódica cantada é destinada ao coro feminino, sendo um uníssono melódico de sopranos e contraltos, iniciando com as vozes do soprano e, a partir da seção B, tendo o acréscimo do naípe contralto, finalizando a peça após algumas repetições do último verso do poema, “natsu no hara”.

**Figura 7** – Destaque ao dueto em uníssono das vozes femininas cantando o último verso do *haiku*



Fonte: Jenkins (2004, p. 68).

Nesse movimento, por sua vez, Karl Jenkins explorou mais a ideia da articulação de som dentro da sílaba do que um ataque sonoro rítmico mais definido. No trecho das vozes anterior, por exemplo, a frase “*natsu no hara*” cria uma linha melódica em que essas cinco sílabas percorrem uma sequência de notas, seguindo um desencadeamento de dinâmica da voz que começa soando *piano* (leve), cresce levemente (*mezzo-piano*) e finaliza em *pianissimo*.

### “*Having seen the moon*” e “*Farewell*”

Nos dois movimentos com inserção de *haikus* que analisaremos nesta seção, Karl Jenkins, enfim, une a parte textual duas tradições culturais com as quais trabalha em seu *Requiem*, por isso falaremos deles em conjunto.

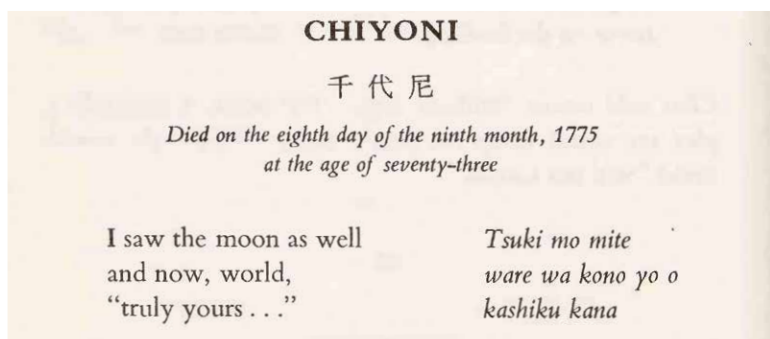
Em “*Having seen the moon*”, o compositor cria um diálogo entre o texto litúrgico “*Benedictus*”, que tradicionalmente compõe as missas de réquiem, e um *haikai* de Chi-yoni. Encontramos duas possibilidades de tradução desse *haiku* para a língua inglesa: uma está presente na partitura do *Requiem*, na primeira página do movimento, e a outra está nos *Japanese death poems* (HOFFMANN, 1986).

No livro de Hoffman, temos: “*I saw the moon as well/ and now, world,/ ‘truly yours...’*” (que traduzimos como “Eu também vi a Lua e, agora, o mundo, verdadeiramente seu”). Por sua vez, a partitura traz

o texto em inglês com outros termos: “Having seen the moon, even I take leave of this life with a blessing”, que podemos traduzir como “Tendo visto a lua, até eu me despedi desta vida, com uma benção”. O sentido de ambas as traduções aborda a metáfora de despedida.

Sobre a autoria do *haikai*, segundo Hoffmann, Chiyoni foi uma poetisa japonesa muito reconhecida, que se tornou freira budista aos 52 anos, e em cujo poema da morte “cria uma metáfora da vida como uma carta. ‘Kashiku’ é uma frase usada por mulheres para terminar suas cartas” (HOFFMANN, 1986, p. 152, tradução nossa).

**Figura 8 – Haiku de autoria de Chiyoni**  
publicado no livro *Japanese death poems*



Fonte: Hoffman (1986, p. 152).

O texto litúrgico que é utilizado por Jenkins nesse movimento, por sua vez, traz: “Benedictus, benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis” (“Bendito, bendito o que vem em nome do Senhor, Hosana nas alturas”). Trata-se de um canto de louvor litúrgico para um deus que, na tradição cristã, reside nos céus. O mesmo céu onde se encontra a lua, citada no poema japonês como um elemento de despedida.

O diálogo entre os textos em latim e japonês é realizado na interação entre as vozes femininas e masculinas: o coro feminino canta o texto do *haiku*, intercalando com as vozes dos homens cantando o

texto litúrgico. As frases “Tsuki mo mite” e “Benedictus”, por exemplo, são sobrepostas em uma estrutura de pergunta-resposta criada pelo compositor, que segue a mesma lógica com os demais versos da liturgia e do poema.

**Figura 9 – Trecho de “Having seen the moon”,  
10º movimento do *Requiem*, de Jenkins**

76

9 A

*p* Tsu-ki mo - mi - te

*p* Tsu-ki mo - mi - te

Be-ne-dic - tus.

Be-ne-dic - tus.

A 3 3

Fonte: Jenkins (2004, p. 76).

A sobreposição das culturas nesse movimento é ainda mais salientada ao se considerar a instrumentação de acompanhamento que a peça possui. Iatesen descreve que o coro masculino remete à tradição do canto gregoriano e a presença de um pedal acústico resulta em uma “estrutura harmônica que recompõe o ambiente severo e austero de catedrais medievais, onde eram cantadas formas polifônicas primitivas, como *organum* paralelo” (IATESEN, 2017, p. 57, tradução nossa).

O coro feminino, por sua vez, interpreta fórmulas melódicas pentatônicas das linhas do *haiku* e o timbre do todo soa como se “o ambiente de um mundo asiático distante fosse trazido à tona através dos sons, através da contramelodia exposta pelo misterioso *shakuhachi*” (IATESEN, 2017, p. 57, tradução nossa).

Outro detalhe interessante é que há uma sobreposição entre as métricas do texto em latim e o do *haikai*, já que o primeiro não segue a relação silábica 5-7-5 como o segundo.

Passando agora para o último texto *haiku* utilizado por Karl Jenkins, encontramos um novo diálogo entre texto religioso e poesia. Em “Farewell”, o 12º movimento da peça, o compositor novamente usa a estrutura de pergunta-resposta entre o coro feminino e masculino. O *haiku* presente nesse movimento trata do tema da morte como uma passagem, um ciclo que se encerra, e é de autoria do poeta Bazan (*apud* JENKINS, 2004, p. 90):

Mame de yio  
miwa nara washino  
kusa no tsuyu

Para a tradução, partimos da versão em inglês presente na partitura, que diz: “I pass as do all things do like dew on the grass”. Em português, pode ser traduzida como: “Eu passo, como todas as coisas, como orvalho sobre a grama”. No último *haiku* que agrega ao seu réquiem, Jenkins traz um poema que novamente usa os elementos da natureza e a escrita de forma reflexiva para aludir à morte.

Em contraponto ao *haikai*, está a liturgia cantada pelos homens: “Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam” (“Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-lhes o repouso eterno”). Os textos vão se alternando, como se criassem uma relação em que uma pessoa (as vozes femininas) anuncia o final de sua passagem por este mundo e outro ser (as vozes masculinas) faz uma prece pedindo descanso ao sagrado para a pessoa que está partindo.

Figura 10 – Trecho de “Farewell”, 12º movimento do *Requiem*, de Jenkins, destacando estrutura de pergunta/resposta de litúrgia com *haik*

90

15

Ma-me de i - yo

Ma-me de i - yo

Ma-me de i - yo

De - i qui tol-lis pec - ca-tamun-di do-na e - is re-qui-

De - i qui tol-lis pec - ca-tamun-di do-na e - is re-qui-

Fonte: Jenkins (2004, p. 90).

Iatesen indica que nessa peça o coro masculino canta em uníssono uma linha de um canto gregoriano “acima da qual uma fórmula melódica pentatônica é tocada, transposta em diferentes níveis, de acordo com a relação com as linhas do *haiku*” (IATESEN, 2017, p. 58, tradução nossa). A pesquisadora salienta ainda que novamente a flauta *shakuhachi* traz uma atmosfera exótica à instrumentação e que, “não por coincidência, o compositor escreve a indicação *Serenely* no início do movimento, conseguindo transpô-lo ao ambiente com a ajuda de meios musicais concentrados, criando assim a imagem de um mundo transcendente” (IATESEN, 2017, p. 58, tradução nossa).

Considerando a posição desse movimento em relação à estrutura total desse réquiem, temos como movimento seguinte, “*In paradisum*”, no qual se mencionam anjos que conduzem à entrada no paraíso, para o repouso eterno. Desse modo, podemos pensar que em “*Farewell*” demarca-se a morte física, enquanto no último movimento, “*In paradisum*”, chega-se à terra de paz, ao final da jornada.

## Considerações finais

Esta pesquisa nos aproxima do diálogo que o compositor Karl Jenkins estabeleceu em seu *Requiem* com tradições fúnebres orientais e ocidentais. Destacamos que, ao longo de treze movimentos que compõem essa peça, em cinco estão inseridos *haikais*, sendo que em dois deles há sobreposição do texto litúrgico em latim ao poema em japonês.

No processo de conversa entre as culturas, expressas em suas diferentes artes, há uma antagonização dos temas e sentidos abordados nos textos em latim e japonês. A morte e a passagem da alma são apresentadas em diferentes facetas, aproximando a diversidade cultural do sentido de morrer. O encontro entre as formas poética e musical entrelaça-se a uma reflexão simbólica da morte através de um caleidoscópio multifacetado em que as culturas ocidental e oriental apresentam suas visões do fim da vida. A morte expressa pela palavra, seja ela emanada da sua natureza verbal, seja vinculada a uma relação de alturas de som, remete-nos a John Dewey e a sua reflexão sobre o conceito de “substância comum das artes”, presente em seu livro *Arte como experiência* (1934), que Karl Jenkins explora. Encontramos nesse conceito o espírito dessa obra de arte, o hibridismo sonoro e verbal em torno dessa reflexão sobre falecimento e luto pelo prisma artístico.

Por fim, entendendo a relação com a morte como uma temática de ligação entre o poema *haiku* e a missa fúnebre, podemos destacar a análise musical realizada por Iatesen (2017) do *Requiem*, de Karl Jenkins. A pesquisadora propõe a interpretação de que o compositor se utiliza da ferramenta de criação de novos movimentos, acrescentados a uma estrutura tradicional, para refletir sobre a morte e o sagrado em diferentes culturas por meio da música, criando uma nova visão de um réquiem:

Esses são apenas alguns dos argumentos que poderiam contribuir para apoiar a ideia veiculada pelo compositor de reviver

o sagrado em outros espaços culturais, relacionados à primordialidade do sentimento, da palavra, da estática. O compositor recorre a essas não litúrgicas seções para a criação de imagens sonoras não evolutivas, a fim de metaforicamente imortalizar a eternidade, ou assim parece (IATESEN, p. 54, tradução nossa).

Karl Jenkins também consegue criar linhas melódicas em que a divisão silábica tão tradicional da poesia *haiku* é respeitada, seja em ataques rítmicos definidos, seja na exploração de uma sílaba dentro de uma melodia. Com uma rica instrumentação e sonoridade, o compositor nos guia nessa jornada estética entre Oriente e Ocidente, expressando musicalmente a temática da morte.

## Referências

- BURTON, Anthony. Benjamin Britten (1913-1976): War Requiem, Op. 66. **Chandos Britten War Requiem**, [s. l.], 2015. Disponível em: <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/LS0719.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2019.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- DEWEY, John. **A arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 1934.
- FRANCHETTI, Paulo. O haicai no Brasil. **Alea**, [s. l.], v. 10, n. 2, p. 256-269, jul./dez. 2008.
- FREITAS, Alexandre Siqueira de. Choque entre formas: aproximações intra e interartísticas. **Pós: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 164-177, nov. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15711/pdf>. Acesso em: 28 mar. 2024.

- GONÇALVES, Ricardo Mário. Considerações sobre o culto de amida no Japão medieval: um exemplo de consciência histórica no budismo japonês. **Revista de História**, v. 48, n. 97, p. 19-47, 1974.
- HOFFMANN, Yoel. **Japanese death poems**. North Clarendon: Tuttle, 1986.
- IATESEN, Loredana Viorica. Requiem by Karl Jenkins. An analytical approach to the interweaving of various traditions in music. **Review of Artistic Education**, Romania, n. 13, p. 43-59, 2017.
- JENKINS, Karl. **Requiem**. Londres: Boosey, 2004.
- KARP, Theodore; FITCH; Fabrice; SMALLMAN, Basil. Requiem mass. In: GROVE music online. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043221>. Acesso em: 14 dez. 2019.
- MACHADO, Daniel dos Santos. **Haicai, uma análise da produção em língua portuguesa**: tema, forma e conteúdo. 2012. 115f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- PISETTA, Écio Elvis. Para uma tematização da morte. **Sofia**, v. 12, n. 17 e 18, p. 21-55, 2007.
- REQUIEM. In: ARTOPIUM music dictionary. 2018. Disponível em: <https://musicterms.artopium.com/r/Requiem.htm>. Acesso em: 14 dez. 2019.
- SIR Karl Jenkins CBE: biography. Karl Jenkins [website], 2017. Disponível em: <http://www.karljenkins.com/biog>. Acesso em: 1 dez. 2019.



# Entre nós da morte, espírito e provocações na arte do Provos

*Léa Araujo Rodrigues da Silva*

“A imaginação ao poder”, clamaram jovens franceses em maio de 1968, um dos eventos que marcou tanto o imaginário coletivo dessa década quanto o espírito da época. Anos antes, no mesmo continente, jovens holandeses decretavam: “Imaginação contra o poder”. Eles eram conhecidos como Provos, abreviação de *provokatie*, que significa provocação em holandês. Em uma espécie de jogo de palavras, o Provos foi composto por um conglomerado jovem denominado Provotariat, termo que pode ser traduzido como “provotariado” e que foi cunhado por uma de suas mais proeminentes figuras, Roel Van Duijn, nascido em 1943. A provocação que denominou esse conglomerado proveio de um termo pejorativo para se referir à juventude da época utilizado por Dr. Wouter Buikhuisen, criminologista holandês, em sua dissertação datada em 1965, *Achtergronden van nozemgedrag*, um tipo de histórico sobre o comportamento dos nozem holandeses.

Os *nozem*, assim como os *pleiners*, eram jovens da década de 1950 que se apresentavam como opositores ao sistema vigente. Os primeiros eram intelectuais, estudavam filosofia e escutavam jazz,

relacionados aos *beats* estadunidenses. Em contraponto, os *pleiners* eram jovens que frequentavam o Leidsplein (movimentado centro da vida noturna de Amsterdam), ouviam *rock* e andavam em suas motocicletas. Algo não muito diferente do que ocorria nos outros países do Ocidente.

Mudanças notáveis atingiram o mundo, como destaca o historiador Eric Hobsbawm (2005), ao tratar da Era de Ouro desenvolvimentista dos países capitalistas. A não necessidade de estar em um campo de guerra aumentou a expectativa de vida e, consequentemente, as maneiras de como preenchê-la. Novas necessidades, impensadas em tempos de guerra, como acesso a bens de consumo, tornaram-se prioridades.

O surgimento de novos empregos e a contínua migração rumo às grandes cidades geraram a necessidade de um estudo prolongado e de especializações, visando melhores oportunidades e remunerações, guiando esse novo sujeito ao consumo desses, agora indispensáveis, bens de eletrodomésticos a automóveis. A promessa comprada junto do objeto era de facilitação desse novo e atribulado modo de viver. O precioso tempo livre do indivíduo da sociedade capitalista deveria ser preenchido. As alternativas eram recorrer a pacotes de férias paradisíacas prolongadas ou, em caso de menor disponibilidade, à indústria cultural.

Na era da estatística, as massas estão muito escaldadas para se identificar com o milionário na tela. [...] A felicidade não deve chegar para todos, mas para quem tira a sorte, ou melhor para quem é designado por uma potência superior – na maioria das vezes a própria indústria do prazer, que é incessantemente apresentada como estando em busca dessa pessoa (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 24).

De modo sucinto, para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural massifica a sociedade e a consciência coletiva definindo o que deve

ser consumido, subjugando a capacidade do espectador diante da produção vigente e prejudicando a formação da consciência autônoma.

O crescimento exponencial da comunicação de massa disseminou e fixou tais ideias, dialogando com cada um desses indivíduos, desde o executivo com poder aquisitivo à mulher confinada nas tarefas domésticas e na maternidade, como fica claro, se recorremos às campanhas publicitárias da época. O mercado rapidamente absorveu a nova parcela de consumidores, a juventude, visada como um núcleo individual lucrativo que não poderia ser ignorado, ocasionando o surgimento da internacionalizante “cultura popular jovem”.

Após tal parcela ser devidamente categorizada e enxergada como potencial consumidor, faltava, então, os jovens serem ouvidos. O embate com a geração anterior, seus pais e chefes era iminente. Uma expressiva parcela da juventude clamava contra tudo que a sociedade vigente pregava: opunham-se à guerra, à repressão, à desigualdade, reivindicavam a liberdade de poder ser quem quisessem ser, de questionar e de funcionar coletivamente em uma tentativa de renegar seus patrimônios. A comunicação de massa e a indústria, quando admitiram esses jovens como potenciais consumidores, passaram a adotar esse estilo de vida em um paralelo um tanto quanto problemático, vendendo o estilo de vida dos jovens. O modo de se relacionar, vestir e pensar foi imediatamente absorvido pela indústria, que fomentava tais ideais, visando o lucro imediato a partir da massificação e propagação.

Nesse contexto, nasceu e se expandiu a chamada “contracultura”, que, de acordo com Roszak (1972, p. 54), era “tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura”. Era uma espécie de miscelânea de influências de todos os campos, dispondo de toda a munição conceitual para se opor à normatividade social.

Admito que a alternativa se apresenta vestida com uma bizarra colcha de retalhos; suas vestes foram tomadas emprestadas

de fontes variadas e exóticas – a psiquiatria profunda, os adocicados remanescentes da ideologia esquerdista, as religiões orientais, o Weltschmerz romântico, o anarquismo, o folclore indígena norte-americano e, suponho a sabedoria (ROSZAK, 1972, p. 8).

## Mortes e (a)fins

Retornemos um pouco na história da arte, de forma que o salto ao início da arte contemporânea não seja tão abrupto. De acordo com Bürger (2017, p. 100), é sabido que apenas no século XVIII, com o desdobramento da sociedade burguesa e sua conquista tanto econômica quanto política, “o conceito de arte autônoma é criado”. Só ao final desse século, o conceito de arte passou a ser utilizado correntemente como designação abrangente para poesia, música, teatro, pintura e arquitetura. Ao tratar da vanguarda, o autor, em vez de recorrer ao termo “manifestação vanguardista”, afirmou que, “na verdade, a categoria obra de arte não é destruída pelos vanguardistas, mas totalmente transformada” (BÜRGER, 2017, p. 118).

Após um momento introspectivo da arte, no qual a arte se voltou apenas a si mesma, com questionamento acerca de suas próprias funções e materialidades, o ideal de pureza greenberginiano, segundo o qual uma certa “pureza” garantiria a qualidade da arte, entraria em colapso. De acordo com Danto, por meio da *pop arte*, na década de 1960 e a partir desta, nasce para o filósofo a arte pós-histórica. Tal colapso já foi visto e revisto por diversos teóricos, seria esse um dos fins da arte. No século XIX, Hegel já havia anunciado o “fim da arte”, evocando não só o final, mas também sua finalidade. Danto menciona Hegel ao discorrer sobre esse novo fim, que não se trata de um fim, no qual a arte nunca mais seria produzida, e sim uma libertação da arte, uma independência diante da história e dos cânones impostos. Hans Belting (2006), em *O fim da história da arte*, identifica no

período após as vanguardas um fim das narrativas históricas e estilísticas da arte, sendo nesse processo de esgotamento das vanguardas que se situa um grande enodamento das artes. Como afirma Durão, em seu artigo pautado nos escritos de Christine Eichel:

Todas as vezes que se decreta, de forma forte e persuasiva, o falecimento da arte, ela de fato perece, ao mesmo tempo que renasce. Morre em seu conceito vigente, aquele que é usado para provar sua impossibilidade ou seu caráter supérfluo, mas ressurge com novas feições e novo apelo. De fato, para Adorno, a necessidade da arte é estrutural, sua superação só poderia ocorrer na dominação mais absoluta (que em última instância aniquilaria o homem: daí o lado consolador da arte) ou no mundo redimido (seu lado utópico) (DURÃO, 2003, p. 54).

Adorno se refere a um processo de “*desartificação*”, em sua percepção da derrocada de gêneros artísticos. Uma fragmentação estritamente ligada à crítica do autor sobre a indústria cultural. Segundo Duarte, estão relacionados, entre outros fatores: “O estreitamento da concepção de estilo, a liquidação do trágico, o desarme do caráter de sublimação da arte e a instrumentalização da beleza – cristalizada na ideia de fetichismo das mercadorias culturais” (DUARTE, 2007, p. 25).

A partir de sua análise, Duarte traz o pensamento de Danto como uma consequência da ideia de *desartificação* da arte, mencionando uma suposta simetria entre autores. Para Duarte (2007, p. 32), “assim como a massa imbecilizada pela indústria cultural pode desartificar”, outra possibilidade seria a de “artificar” por um público “especializado” pertencente ao “mundo da arte”. Nesse caso:

[Uma] confecção não tinha originalmente em vista uma produção artística, a qual só pôde advir da adoção, pelo artista, de uma radical desartificação (no segundo sentido relativo ao risco calculado de uma descaracterização da obra mediante

sua aproximação do âmbito extra-artístico) ao propô-lo como “obra” (DUARTE, 2007, p. 32).

Um dos maiores acontecimentos vanguardistas, com importantes consequências, foram os *readymade*, de Duchamp, apesar de omitidos na obra de Adorno e de ocupar um espaço bastante inferior à *pop arte* nas obras de Danto. Foram considerados por Bürger (2017, p. 121) “manifestações de arte”, e não obras de arte. Tal leitura do sentido de sua provocação pode ser feita “a partir da oposição entre objetos em série, por um lado, e assinatura, e exposição de arte por outro”. O autor ainda considera:

Evidente que esse tipo de provocação não se pode ser repetido quando se bem entende. A provocação depende daquilo contra o que ela se volta: nesse caso, depende da representação de que o indivíduo seja o sujeito da criação artística. Uma vez aceito [...] assinado como objeto digno de estar em museu a provocação cai no vazio, transformando-se em seu oposto (BÜRGER, 2017, p. 121).

Como visto, rupturas já haviam ocorrido na arte com os movimentos de vanguarda. Ao longo do século XX, o desejo de afastar-se das questões essencialmente burguesas e a ligação com o cotidiano afirmaram-se tanto nas artes tidas como plásticas quanto na literatura, a exemplo da literatura *beat*, também na música, que não só rendia enorme lucro capitalista, mas também trazia as letras afiadas do *folk* de Dylan, ou na determinante mudança ao longo das décadas vivificadas pelos garotos de Liverpool, não apenas em suas composições, como ainda em comportamento e visual. É importante citar as experimentações, a exemplo de John Cage, relevante nome do Black Mountain College, que refletia uma nova visão de arte “desertificada” ou após seu “fim”. O senso de comunidade e integração da contracultura se apresentou na arte produzida de maneira coletiva e

dependente do outro para existir, como se nota na propagação mundial dos *happenings* após Kaprow.

Um dos fins da arte, especificamente o fim da arte do filósofo Arthur Danto, demonstra o fim de uma narrativa linear e estética que fora percorrida por pensadores como Hegel anteriormente. Apesar de Danto fixar sua obra literária em Warhol, podemos trazer todo o pensamento a partir do urinol de Duchamp, que, ao questionar a instituição, a autoria e o objeto de arte, abriu portas para a produção de coletivos, como o Fluxus, e dos *happenings*, como os de Kaprow.

Tais acontecimentos foram concomitantes em diversas localidades do Ocidente. Pode-se destacar no Brasil, mesmo sob regime ditatorial, nomes como o de Hélio Oiticica, que definiu heroicidade ao marginal e fez com que pessoas penetrassem em sua obra para que ela existisse. De sua Tropicália ao Tropicalismo musical, o “novo” vinha antes mesmo do cinema, a mudança de técnica e narrativas tanto aproximavam quanto afastavam espectadores das produções de Glauber Rocha. Publicações como *O Pasquim* deram nome e voz à contracultura brasileira, a exemplo da coluna “Underground”, de Luiz Carlos Maciel.

Uma espécie de reflexão do “espírito do tempo” ou *Zeitgeist* permitiu a diversos teóricos criar uma interconexão com uma realidade plural, principalmente no Ocidente. Freitas (2012) menciona em sua tese Jean-Jaques Nattiez, que tomou o *Zeitgeist* como uma primeira família morfológica em seu estudo das interseções entre arte e música.

O que une as artes são forças de uma determinada sensibilidade sincrônica. A arte está integrada em todo um quadro histórico e, quando observamos uma obra, podemos buscar os princípios subjacentes que revelam a mentalidade de uma nação, de uma classe, de uma filosofia etc. (FREITAS, 2012, p. 103).

Por um outro viés, a partir de Étienne Souriau, fundador da chamada Estética Comparada, o espírito do tempo se encarnaria nas

obras que “se constituiriam como símbolos ou sintomas culturais de uma época ou local” (FREITAS, 2012, p. 103).

## Provos

Na Holanda, durante os anos 1950, a *persona* de Robert Jasper Grootveld havia atraído olhares da imprensa, quando velejou à deriva, conceito esse posteriormente trabalhado por Guy Debord pelos canais de Amsterdam. A bordo de seu *raft kom-tiki*, construído a partir de materiais descartados, caracterizado como o personagem folclórico holandês Zwart Piet<sup>17</sup>, Grootveld denunciou o racismo em um período de luta pelos direitos civis estadunidenses, no qual a contracultura não foi uma escolha por ideologia dos negros estadunidenses, mas uma estratégia de sobrevivência em meio à recusa da sociedade, como mencionado por James Campbell (1999, p. 272).

Além de outras críticas diretamente ligadas aos acontecimentos de sua vida privada, que em nada se dissemelhavam de sua produção, institucionalizada apenas em seu *post mortem* por galeristas, curadores e pesquisadores, Grootveld denunciou o abuso contra homossexuais, travestis e transexuais em suas *performances*. Uma delas consistia apenas em andar sem rumo, à deriva, pela cidade de Amsterdam e experimentar de maneira pacífica a violência física e verbal de transeuntes e autoridades, motivada apenas pelo fato de trajar vestimentas determinadas como femininas em sua *persona* denominada Miep. Ele, ainda, questionou o conceito de autoria ao realizar

---

17 Zwart, que significa a cor preta em holandês, e Piet, um nome como Pedro, são os ajudantes de Sinterklaas, uma espécie de Papai Noel. De acordo com a tradição, ambos chegam da Espanha em um barco no dia 5 de dezembro, e Piet auxilia o personagem principal tanto em sua jornada quanto na distribuição de doces para as crianças holandesas, visto que o protagonista aparece sempre montado em cavalo branco.

intervenções em propagandas posicionadas em lugares públicos com a letra “K”, que indicava, entre outros malefícios da sociedade, o câncer (*kanker*, em holandês) normalizado por propagandas de cigarro, por exemplo. Grootveld causou dificuldade à resposta policial, ao perceberem que a “ação” havia se espalhado de tal forma que, mesmo durante o período de sua detenção, outros Ks continuaram aparecendo na cidade. Ao se vincular com o Provos, Grootveld concordou com Van Duijn que deveriam abolir a mentalidade autoritária das pessoas. Passou a propagar o Provos em seus *happenings* semanais na praça Spui embaixo da estátua do Lieverdje, um garoto esculpido em bronze de sorriso zombeteiro, uma representação da juventude *amsterdamer* e um presente da fábrica de cigarros local à cidade. Lieverdje foi uma das estátuas apropriadas e permanentemente vinculadas à existência do Provos.

Nota-se, mesmo nos poucos exemplos mencionados anteriormente, que os recursos na produção de Grootveld, como nos *happenings* e outras intervenções, revelam questões que em muito se assemelhavam à produção contemporânea. Esses recursos evocavam também a arte vanguardista, principalmente nos conceitos de antiarte dadaísta, “introduzida no mundo das artes para desestabilizar valores convencionais e provocar respostas estéticas positivas e/ou respostas éticas” (KAPROW, 1971, p. 217).

Deve-se, entretanto, salientar que o Provos nunca veio a ser caracterizado exatamente como um movimento de arte, grupo ou coletivo. No entanto, eventualmente, foi utilizado o termo “movimento”, quando tratado como um exemplar dentro da abrangente contracultura, e foi chamado de “revolução”, como no título da obra de Guarnaccia ou “um monstro de várias cabeças sem um líder”, frase com a qual caracterizou o Provos no documentário *Rebelse stad*, de Willy Lindwer.

Contemporâneo ao Provos, o Fluxus possuía um líder, fundador, identificava-se como um grupo pautado no cenário das artes e afirmava sua oposição ao *status quo* da arte e suas instituições.

Agregando artistas de diversas nacionalidades, tanto no Ocidente quanto no Oriente, os artistas do Fluxus se colocavam radicalmente contra os valores hegemônicos da sociedade. O Provos, por sua vez, voltou-se contra toda a estrutura social vigente, sem um líder e sem recorrer “apenas” à arte para realizar suas ações, divergentes ao ideal de proposições referentes ao afastamento social e à formação de novas comunidades, a exemplo de Otto Muhel, integrante dos Acionistas Vienaenses, e do “*drop out*” ou “cair fora” adotado pelos jovens na contracultura. O Provos pretendia “permanecer na sociedade, causando assim um curto-circuito” (GUARNACCIA, 2010, p. 13) interno em seu funcionamento.

## A pluralidade Provos

De 1965 a maio de 1967, incontáveis figuras permearam a existência do Provos, algumas como Grootveld, cujo trabalho já havia chamado atenção da imprensa local e, mesmo antes da formação do Provos, suas ideias personificavam o que o Provos viria a ser. Alguns artistas influenciaram nos acontecimentos e ações, enquanto outros fizeram-se presentes orbitando o Provos. Não é de suma relevância mencionar todos, creio que não seja nem possível em um capítulo e de fato seria desrespeitoso, visto a enorme produção e importância de tais artistas. Com isso em mente, pretendo me ater a dois deles, que me parecem mais apropriados no contexto de um estudo que se associa ao campo das Interartes.

Aat Veldhoen (1934-2018), em uma de suas últimas entrevistas concedida à imprensa holandesa, menciona Grootveld como um visionário (2008), o que de fato foi reconhecido após sua morte. As ideias de ambos se interconectavam de tal forma que a figura de Grootveld esteve presente em algumas de suas obras e a ligação com o Provos ainda era pauta de entrevistas realizadas mais de quarenta anos após sua dissolução.

Em meio às ideias libertárias da década, Veldhoen subverteu diversos valores de arte e sociedade, assim como o Provos, de maneira lúdica e pacífica. Com uma produção quase maquinária por diversos anos, atenho-me neste capítulo a *Rotaprentenplan*, hoje propriedade da Rembrandthuis no Rijksmuseum, em Amsterdam. A obra foi celebrada por seus 50 anos em 2014 com uma exposição que contava com 42 impressões do artista: um reconhecimento de algo que curiosa e ironicamente se perdeu diante do plano original.

O talento acadêmico tradicional de Veldhoen não inspira dúvidas, sua riqueza de detalhes e o olhar atento e cuidadoso do artista a cenas comuns retomam a ideia do cotidiano na arte, a grandeza e ao mesmo tempo simplicidade de seu olhar perante a normalidade da vida, voltado principalmente para os mais humanos dos atos: o nascimento e a concepção. Veldhoen prezava pela representação da pessoa despida de qualquer vestimenta que pudesse encaixá-la em algum local determinado na sociedade, preocupando-se em representar as relações humanas, e não as sociais. Nenhuma novidade até então, cenas cotidianas já haviam sido pintadas e gravadas na arte holandesa há anos, assim como os nus, principalmente femininos, não são algo chocante dentro de um museu ou galeria. Mas, ao contrário de Duchamp, que transpôs o urinol para dentro do espaço de arte, Veldhoen levou suas gravuras, em cima de uma bicicleta de carga, à praça Spui, lotada de jovens que participavam dos *happenings* de Grootveld.

O artista propunha um outro curto-circuito social, voltado para o mercado de arte. Fiel ao seu intuito de propagação e distribuição de arte para todos, criou um método de produção, que consistia em desenhar diretamente na chapa de impressão da gravura, e denominou *rotaprenten*, traduzido livremente como “impressões de rota”. O plano das impressões de rota, assim como quase todas as ações efetivas do Provos eram chamadas de “planos”, consistia em vender tais gravuras por apenas três *guilders*, moeda corrente da época, um valor ínfimo para uma obra de arte. Dessa maneira, qualquer um poderia

ter posse de uma obra de arte, com o objetivo final de causar uma mudança no mercado de arte holandês.

O plano não obteve muito êxito, tanto Veldhoen quanto Grooveld foram multados, algumas das obras foram apreendidas, e o conteúdo delas foi considerado obsceno. A venda de tais obras em locais públicos foi proibida. Cinco décadas depois, o plano continuou a ser celebrado na Holanda, mas dessa vez absorvido por uma de suas maiores instituições de arte, atualmente empossada das gravuras, que foram postas a público dentro do espaço expositivo de um dos maiores museus de Amsterdam. Com isso, é demonstrada mais uma vez a faculdade da arte como instituição capaz de absorver, mesmo que algum tempo depois, provocações e adequá-las ao seu sistema – o que Bürger uma vez sinalizou como fracasso, que já havia acontecido com as vanguardas históricas no início do século passado.

Uma vez que o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte *enquanto arte* se tornou receptível nesse meio-tempo, o gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade. Tendo-se provado irredutível, sua pretensão de ser protesto não mais se sustenta (BÜRGER, 2017, p. 121, grifo nosso).

O Provos, apesar de ter um nome, integrantes, manifestos e publicações, ainda é algo complicado de denominar, como já mencionado. Coexistindo com o Provos esteve o grupo Fluxus. Além da existência concomitante, o Fluxus atuou na Holanda, representado pelo artista Willem De Ridder, e foi responsável pelo primeiro *happening* realizado no país. Atuaram em solo holandês outros grupos importantes, como a Internacional Situacionista, representada pelo artista Constant, antigo integrante do grupo CoBrA (1948-1951).

O Sigma, por sua vez, surgiu de um integrante da Internacional Situacionista, Alexander Trocchi, como proposta de atravessar barreiras de localidade, promovendo a expansão pelo Reino

Unido, França e Holanda. Chegou a Amsterdam pelas mãos de Simon Vinkenoog, um dos poetas e escritores mais consagrados da literatura contemporânea holandesa. Tinha como proposta destinada exclusivamente às artes uma reunião de teatro, literatura, música e artes plásticas. Mesmo com produção vasta e sem intervalos, o Sigma conseguiu manter-se por apenas um ano (1966-1967). Quando levada ao conselho de vereadores para solicitação de subsídio governamental, a proposta foi negada por Bernard de Vries, integrante do Provos eleito pela chapa recém-formada, sob argumento de o Sigma ser extremamente elitista, sentindo a ausência da criatividade e espontaneidade requerida pelo Provos. Mesmo com tal rusga do passado, até o presente momento, Vinkenoog ainda é vinculado ao Provos.

Simon foi o fundador de algumas revistas literárias, entre elas a *Blurb*, algo como “balbuciar”, acreditando que o título traduziria a incredulidade no ato de encontrar palavras escabiosas em dicionários inexistentes, escolhendo o balbucio como uma sinopse; dessa forma, as possibilidades se tornariam ilimitadas. Vinkenoog se tornou símbolo dos *vrijers* holandeses, os *beats* dos Países Baixos. Ele é também idealizador do Poesia em Carré, em 1966, um dos mais famosos eventos literários da história holandesa, em que propôs uma leitura de poesia que se misturava com *performance*. Nesse evento, alguns nomes se destacaram, a exemplo de Johnny van Doorn (mais conhecido como Johnny the Selfkicker), notório pelo método de apresentação: ele repetia sua poesia das mais diversas maneiras até que ela se tornasse uma espécie de grunhido ou gritos, com posturas corporais que acompanhavam suas *performances*, em um frenesi, cujo resultado vinha em forma de colapso, na grande maioria das vezes. Nesse momento, Vinkenoog já havia consagrado seu nome na literatura holandesa com sua notória antologia *Atonal*.

Em sua tese sobre o artista, Pieterse (2011, p. 48, tradução nossa) afirma que o “poeta acreditava no ritmo, especialmente em romper com o ritmo”, sendo essa quebra uma maneira de florescer em

seu autoconhecimento, pois considerava a *performance* da poesia tão importante quanto a própria, refletindo valores de liberdade e autonomia. Assim como arte e vida estavam intrinsecamente conectadas, estavam igualmente a escrita e o seu modo veiculação. Apesar de ter produzido diversos livros, Vinkenoog prezava pela interpretação de sua poesia, a *performance* de seus dizeres. Tais interpretações estiveram presentes em diversas músicas, pois a música funcionava com inspiração melódica da escrita. E a escrita era declamada de modo autônomo em relação ao que ocorria na execução musical, sem a necessidade de uma completude e interconexão óbvia.

O poeta escreveu letras de músicas e participou de diversas gravações musicais. O álbum *Woorden*, de 1968, contou com a parceria de outros poetas e era apenas encontrado em lojas literárias. Durante tal período, além da experimentação com as palavras e as *performances*, recorria a experimentações de instrumentos ligados à música asiática, principalmente instrumentos de origem indiana, disseminada às grandes massas, na música popular, pelo Beatle George Harrison e atraindo uma nova leva de interessados pelo que consideravam exótico, característico da contracultura. As parcerias musicais de Vinkenoog perduraram até anos 2000, quando recitava seus escritos de maneira a forçar as palavras a contraporem-se aos sons melódicos dos fundos, e simultaneamente recorria às melodias para reafirmar o que fora uma vez um escrito sem voz.

O rompimento com ritmo, afirmado por Pieterse e demonstrado quando o poeta se nega a uma cantoria melódica e se propõe a uma declamação, reflete-se em sua primeira grande obra: *Atonal*. Durante o século XX, muitas das poéticas eram descompromissadas da música tonal, reunidas sob o amplo conceito de música atonal, que já não obedecia aos pilares da outra. A música atonal pode causar a estranha sensação de aleatoriedade, uma imprevisibilidade, por exemplo, não apresentar uma nota central como na música tonal ou modal. Alguns teóricos acreditam na ausência de tonalidade, outros divergem e afirmam que seria o tonalismo levado ao extremo, proporcionando

uma liberdade musical, uma nova forma de raciocínio, assim como Vinkenoog pregava em sua literatura.

A combinação de sons dissonantes e a estranheza se conectam imediatamente com a ideia dos balbucios de Vinkenoog. Os balbucios nos remetem às primeiras *performances* dadaístas, tanto na composição de seus poemas, feitos com palavras aleatórias sorteadas, quanto nas apresentações realizadas no Cabaret Voltaire. O ruído fora uma questão do Futurismo, presente no manifesto escrito por Luigi Russolo, em 1913, no qual se destaca o ruído como elemento básico da qualidade poética musical e a partir do qual ainda criam instrumentos que produzem tais ruídos. Esses aspectos são retomados na contemporaneidade, como no interesse de John Cage pela experimentação com ruídos e silêncio, e nos *happenings* de Grootveld cuja desconexão, repetição e entoação de barulhos não se configuram como palavras.

## Considerações finais

A partir deste breve percurso, tomando como exemplo um artista pictórico, um artista de reconhecimento póstumo e um escritor com grande influência musical, dentro de um mesmo cenário, nota-se a impossibilidade de os afastar de um grande cenário de confluência ao *Zeitgeist* e o intrínseco emaranhamento com as postas mortes artísticas do período pós-histórico. Ao mesmo tempo, coloca-nos em uma posição de impossibilidade de ruptura extrema ao que havia num período crítico de crise mundial em uma guerra anterior, a exemplo do dadaísmo, futurismo, entre outros movimentos de vanguarda. Os recursos intercorrentes das artes, cada vez mais próximos da prática arte e vida, amplamente associados à arte contemporânea, diante de críticas vorazes, ainda não deveriam ser descritos como um desaparecimento, e sim um enodamento das tais. O verdadeiro desaparecimento que se nota é o das barreiras que dividem e afastam cada especificidade de campos diante de um falso declínio da arte.

## Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu, 2017.
- CAMPBELL, James. **À margem esquerda**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CAZNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. São Paulo: Odysseus, 2016.
- DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- DUARTE, Rodrigo. A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 2, p. 19-34, jan. 2007.
- DUIVENVOORDEN, Eric. **Magier Van een Nieuwe Tijd**: Her Leven Van Robert Jasper Grootveld. 1. ed. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2009.
- DURÃO, Fábio. As artes em nó. **Alea**, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 47-60, jan./jun. 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2003000100004#backx4](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100004#backx4). Acesso em: 20 nov. 2019.
- FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Ressonâncias, reflexos e confluências**: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Paris-Sorbonne, Universidade de São Paulo (cotutela), São Paulo, 2012.
- FREITAS, Alexandre Siqueira de. Sobre “fim da arte”, “percepção digital” e vagalumes”. **Revista Texto Digital**, Santa Catarina, v. 14, n. 1, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2018v14n1p40>. Acesso em: 21 nov. 2019.

- GUARNACCIA, Matteo. **Provos**: Amsterdam e o nascimento da contracultura. Tradução de Leila de Souza Mendes. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2010.
- HOBBSBAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. 2. ed. 30. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HOME, Stewart. **Assalto à cultura**: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX. Tradução de Cris Siqueira. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- KAPROW, Allan. **A educação do não-artista**. Parte I. [S. l.: s. n.], 1971. Disponível em: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-a-educaccca7ao-do-nao-artista.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- KEMPTON, Richard. **Provo**: Amsterdam's Anarchist Revolt. 1. ed. New York: Autonomedia, 2007.
- KLIMKE, Martin; PEKELDER, Jacco; SCHARLOTH, Joachim. **Between Prague Spring and French May**: oposition and revolt in Europe. 1. ed. Nova York: Bergham Books, 2011.
- PIETERSE, Vincent. **From artist-as-leader to leader-as-artist**: the dutch beat poet and performer Simon Vinkenoog as exemplar of leadership in contemporary organizations. Netherlands: Real Life, 2011. Disponível em: [https://www.academia.edu/1931298/From\\_artist-as-leader\\_to\\_leader-as\\_artist\\_The\\_Dutch\\_Beat\\_poet\\_and\\_performer\\_Simon\\_Vinkenoog\\_as\\_exemplar\\_of\\_leadership\\_in\\_contemporary\\_organizations](https://www.academia.edu/1931298/From_artist-as-leader_to_leader-as_artist_The_Dutch_Beat_poet_and_performer_Simon_Vinkenoog_as_exemplar_of_leadership_in_contemporary_organizations). Acesso em: 21 nov. 2019.
- REBELSE Stad: Provo in Amsterdam. Direção de Willy Lindwer. Holanda: Amstelfilm, 2015. 1 DVD (120 min.).
- RICHTER, Hans. **Dadá**: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- RUSSOLO, Luigi. **L'arte dei rumori**: manifesto futurista. Milan: Governing Group of the Futurist Movement, 1913. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/20037/view/1/1/>. Acesso em: 30 nov. 2019.
- SCHOENBERGER, Janna. **Ludic Conceptualism**: art and play in the Netherlands, 1959 to 1975. 2017. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – City University of New York, New York, 2017. Disponível em: [https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2785&context=gc\\_etds](https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2785&context=gc_etds). Acesso em: 22 nov. 2019.
- VELDHOEN, Aat. **Aat Veldhoen (1934-2018) en Hedy d'Ancona**: een strijdbaar stel. Entrevista concedida a Harm Edie Botje e Mischa Cohen. Amsterdam: Vrij Nederlands, 2008. Disponível em: <https://www.vn.nl/aat-veldhoen-en-hedy-dancona-een-strijdbaar-stel/>. Acesso em: 21 nov. 2019.
- ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. **Ars**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 10-21, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2920>. Acesso em: 22 nov. 2019.

## Sobre os autores

---

### Abraão Carvalho Nogueira

Doutor em Estudos Literários (PPGL/Ufes), mestre em Filosofia (Ufes, 2017) e em Artes (Ufes, 2021), especialista em Informática na Educação (Cefor/Ifes, 2014) e licenciado em Filosofia (Ufes, 2007). Professor-tutor a distância (licenciatura em Filosofia EaD/Sead/Ufes, 2014-2018) e professor de Filosofia desde 2002.

### Alexandre Siqueira de Freitas

Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes. Doutor em Artes pela Paris-Sorbonne (França) e Universidade de São Paulo (USP), em regime de dupla titulação, mestre em Musicologia pela Universidade de Toulouse (França) e bacharel em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pianista e autor dos livros *Rencontre des artes* (Harmattan, 2015) e *Ressonâncias: relações entre música e pintura* (PRPPG-Ufes/Edufes, 2021).

## **Douglas Gomes Silva**

Mestre em Artes (PPGA/Ufes), especialista em Práticas Pedagógicas para Professores (Ifes, 2020), com aperfeiçoamento em Design Educacional (Cerfor-Ifes, 2021), e bacharel em Arquitetura e Urbanismo (Ifes, 2018). Tem como áreas de interesse e pesquisa a interseção de temas vinculados a teoria e história da arquitetura e da arte.

## **Geraldo Henrique Tadeu Santos Teixeira**

Licenciado em Música pela Ufes e Técnico em Música (Curso de Formação Musical em Violão e Música Popular) pela Faculdade de Música do Espírito Santo. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (2018-2019) e do Programa Institucional de Iniciação Científica (2019-2021), na temática interartes. Atualmente é professor de Música/Arte na Educação Básica.

## **Hendy Anna Oliveira**

Licenciada em Música pela Ufes e especialista em Arte-Educação. Mestre em Artes (PPGA/Ufes), no campo dos estudos interartes, pesquisando particularmente os aportes em Paul Klee para a educação interdisciplinar em artes. Atua como professora de artes na educação básica, nas redes municipal (Vila Velha) e estadual (ES) de ensino.

## **Idayana Maria Borchardt Leite**

Escritora, musicista, professora e pesquisadora capixaba. Licenciada em Música (Ufes) e em Pedagogia (Facevv), mestre em Artes (PPGA/

Ufes). Suas pesquisas estão vinculadas ao estudo da canção como espaço de confluência das artes e da educação musical.

### **Karoline Flegler de Souza**

Mestre em Artes (PPGA/Ufes), especialista em Arte na Educação (Cesap) e graduada em Artes Visuais (Ufes). Atua na educação básica como professora de artes nas redes municipais de ensino de Cariacica e de Vila Velha.

### **Léa Araújo Rodrigues da Silva**

Doutoranda em Artes Visuais (EBA/UFGM), mestre em Artes (PPGA/Ufes) e licenciada em Artes Visuais (Ufes). Como pesquisadora, seu foco é o desenvolvimento de estudos a respeito de arte contemporânea, arte política e contracultura. Atuou no campo da mediação cultural em espaços expositivos. É arte-educadora.



## Índice remissivo

---

### A

Alexandre Siqueira de Freitas 11,  
47

Amarelo-vermelho-azul 28, 29,  
31, 32, 37, 40, 45

aproximações 28, 29, 30, 37, 45,  
47, 48, 59, 71, 94

arte sonora 12, 17, 18, 19, 23

Arthur Danto 76, 141

### B

Beatriz Milhazes 9, 47, 52, 54, 56,  
59, 60

### C

Cadão Volpato 9, 71, 72, 73, 75, 77,  
81, 82, 83, 85

choque 65, 106

confluências 8, 10

### E

espaço acústico 12, 14, 17

Estética Comparada 45, 48, 49,  
55, 64, 141

Étienne Souriau 9, 11, 45, 48, 49,  
64, 141

### F

fim da arte 141

Fim da arte 76, 138

Fluxus 141, 143, 144, 146

### H

*haikai* 105, 110, 112, 113, 115, 117,  
118, 120, 124, 129

harmonia 15, 96, 101

Haroldo de Campos 9, 16, 71, 80,  
83, 84, 85

Hermann Hesse 73, 75

hibridismo 9, 10, 12, 20, 21, 109,  
118, 131

hibridização 21, 22

## I

interartes 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16,  
17, 19, 20, 22, 23, 44, 48, 49, 61,  
64, 65, 109

intervenção 7, 8, 9, 28, 29, 34, 35,  
36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45  
intracódigos 38, 39, 40, 41, 42, 43

## J

Jasper Grootveld 142

## K

Karl Jenkins 10, 105, 106, 107, 109,  
110, 115, 117, 120, 121, 123, 124,  
126, 129, 131, 132

## M

*Minha mini-Naná power* 62, 63  
música 81, 109, 148

## N

*Nana Maison II* 47, 50, 51, 52, 55  
narrativa 84, 139, 141  
Niki de Saint Phalle 9, 47, 50, 52,  
59, 60, 66

## P

Paul Klee 10, 87, 91, 93, 94, 96, 97,  
98, 99, 100, 101  
Piatan Lube 9, 10, 27, 28, 34, 35,  
40

pintura 38, 50, 97, 123  
poética 57, 61, 63, 85, 106, 109,  
112, 148  
Provos 10, 135, 142, 143, 144, 145,  
146

## R

recriação 80  
*Requiem* 10, 105, 106, 107, 108, 109,  
110, 115  
ressonâncias 8, 9, 10, 22, 30, 44,  
54, 58, 95, 97  
ritmo 81, 96, 101

## S

semelhança 8, 9, 29, 37, 44, 45, 47,  
49, 57, 58, 61, 65, 94, 110  
serigrafia 8, 47, 48, 53, 54, 61, 62  
signo 8, 20, 33, 85, 101  
similaridade 30, 45, 58  
substância comum 12  
supersônica 72, 75, 76, 77

## T

tradução 80

## V

Vitória 30, 32, 33, 34, 35, 36, 38,  
39, 40, 42, 44, 54, 67

## W

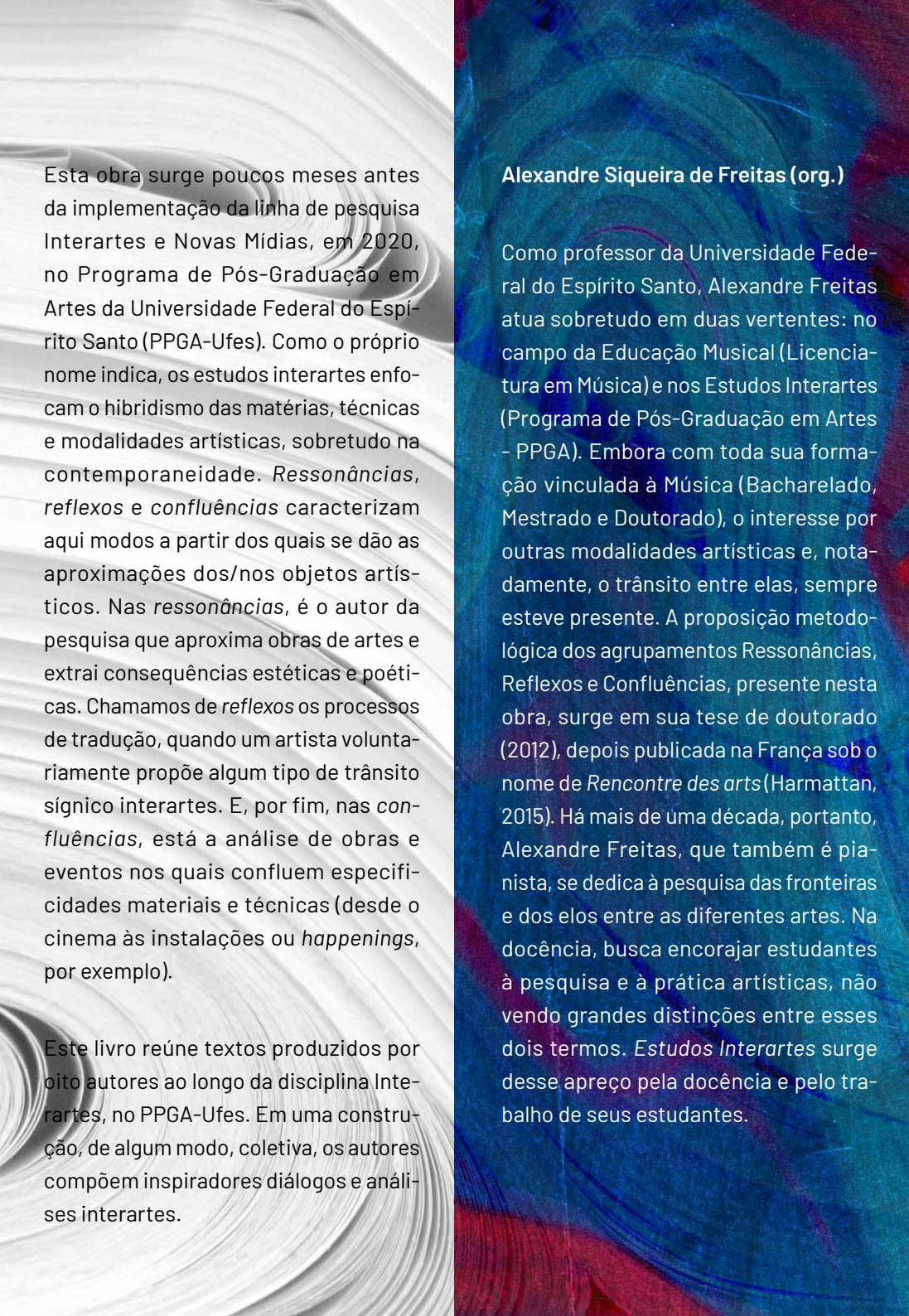
Walter Benjamin 16, 71, 77, 80  
Wassily Kandinsky 27, 32, 93

## **Y**

Yara Caznok 11, 84

## **Z**

*Zeitgeist* 141, 149

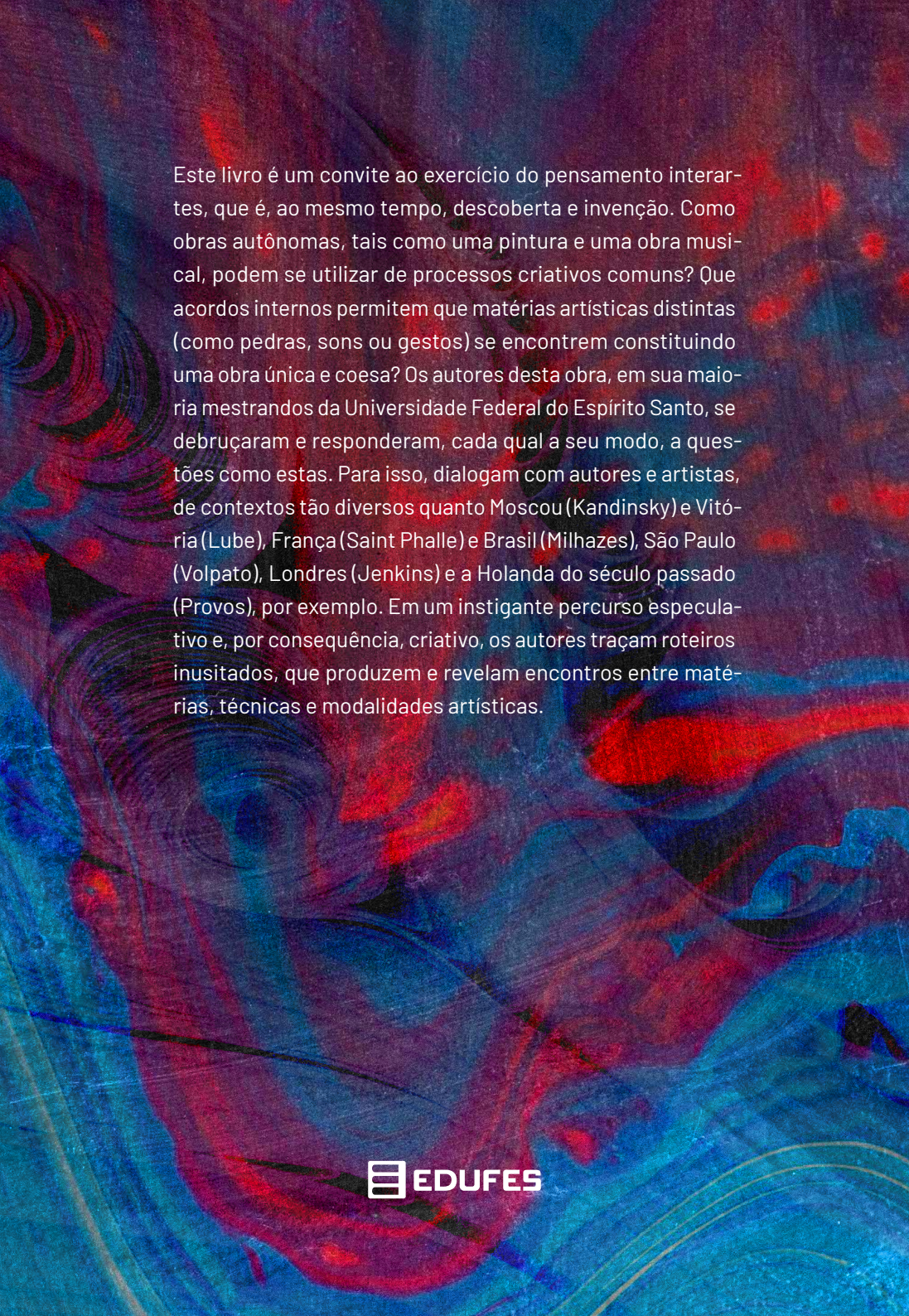


Esta obra surge poucos meses antes da implementação da linha de pesquisa Interartes e Novas Mídias, em 2020, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-Ufes). Como o próprio nome indica, os estudos interartes enfocam o hibridismo das matérias, técnicas e modalidades artísticas, sobretudo na contemporaneidade. *Ressonâncias*, *reflexos* e *confluências* caracterizam aqui modos a partir dos quais se dão as aproximações dos/nos objetos artísticos. Nas *ressonâncias*, é o autor da pesquisa que aproxima obras de artes e extrai consequências estéticas e poéticas. Chamamos de *reflexos* os processos de tradução, quando um artista voluntariamente propõe algum tipo de trânsito sógnico interartes. E, por fim, nas *confluências*, está a análise de obras e eventos nos quais confluem especificidades materiais e técnicas (desde o cinema às instalações ou *happenings*, por exemplo).

Este livro reúne textos produzidos por oito autores ao longo da disciplina Interartes, no PPGA-Ufes. Em uma construção, de algum modo, coletiva, os autores compõem inspiradores diálogos e análises interartes.

### Alexandre Siqueira de Freitas (org.)

Como professor da Universidade Federal do Espírito Santo, Alexandre Freitas atua sobretudo em duas vertentes: no campo da Educação Musical (Licenciatura em Música) e nos Estudos Interartes (Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA). Embora com toda sua formação vinculada à Música (Bacharelado, Mestrado e Doutorado), o interesse por outras modalidades artísticas e, notadamente, o trânsito entre elas, sempre esteve presente. A proposição metodológica dos agrupamentos *Ressonâncias*, *Reflexos* e *Confluências*, presente nesta obra, surge em sua tese de doutorado (2012), depois publicada na França sob o nome de *Rencontre des arts* (Harmattan, 2015). Há mais de uma década, portanto, Alexandre Freitas, que também é pianista, se dedica à pesquisa das fronteiras e dos elos entre as diferentes artes. Na docência, busca encorajar estudantes à pesquisa e à prática artísticas, não vendo grandes distinções entre esses dois termos. *Estudos Interartes* surge desse apreço pela docência e pelo trabalho de seus estudantes.



Este livro é um convite ao exercício do pensamento interartes, que é, ao mesmo tempo, descoberta e invenção. Como obras autônomas, tais como uma pintura e uma obra musical, podem se utilizar de processos criativos comuns? Que acordos internos permitem que matérias artísticas distintas (como pedras, sons ou gestos) se encontrem constituindo uma obra única e coesa? Os autores desta obra, em sua maioria mestrandos da Universidade Federal do Espírito Santo, se debruçaram e responderam, cada qual a seu modo, a questões como estas. Para isso, dialogam com autores e artistas, de contextos tão diversos quanto Moscou (Kandinsky) e Vitória (Lube), França (Saint Phalle) e Brasil (Milhazes), São Paulo (Volpato), Londres (Jenkins) e a Holanda do século passado (Provos), por exemplo. Em um instigante percurso especulativo e, por consequência, criativo, os autores traçam roteiros inusitados, que produzem e revelam encontros entre matérias, técnicas e modalidades artísticas.