

Desenho e música

Paulo Frade

No que respeita às origens, tanto a música como o desenho nos surgem embrenhados nos confins nebulosos da mitologia, tudo misturado com pitadinhas do acaso. É assim que, se por um lado o desenho aparece nas suas origens associado às incisões abstractas do homem primitivo, que depois dão origem à escrita, por outro se assinala à música uma origem mais declaradamente mimética: se o epicurista Lucrécio a pretendia originada na imitação do canto das aves e do silvo do vento, já Reynolds, diversamente, lhe catava a origem num acidental acontecimento em forja de ferreiro: o som ritmado dos golpes batidos por um martelo sobre uma bigorna.

Entramos assim em cuidar das relações entre o desenho e a música que nos colocam algumas questões, não só porque desde logo é possível estabelecer-lhes as diferenças, mas também porque muitas vezes mutuamente se estabelecem cumplicidades e complementaridades.

A música, dada a natureza do som, perfaz-se sobretudo como algo fugaz e efémero. Tal como a luz do fogo de artifício, a sua fulgurância tem a duração do instante.

Em Paragone, incluído no seu Tratado da Pintura, Leonardo compara a pintura não apenas com a escultura e a poesia, mas também com a música, determinando-lhe a sua inferioridade em virtude da evanescência, por "morrer fulminada após a sua criação", mas concedendo-lhe no entanto o estatuto de irmã menor da pintura. Hegel, por seu lado, sublinha a aproximação das artes do som ao modelo volátil da voz e da palavra (*verba volant*). Tal como Leonardo, Hegel enfatiza o lado evanescente da música, que mal surge, logo desaparece, dela ficando apenas o eco, que percute no fundo da alma, morada recôndita da subjectividade.

As relações entre o desenho e a música convocam portanto e desde logo a atenção sobre os elementos constituintes e condicionantes da sua existência: a luz e o som. O eclesiástico Kircher, contemporâneo do nosso P.e António Vieira, estudou em Roma as múltiplas facetas aproximativas entre o som e a luz, estabelecendo-lhe as semelhanças e diferenças, chegando inclusive a afirmar que o som imita a luz.

Todavia, são evidentes as diferenças entre ver e ouvir. A começar, desde logo, pelos dispositivos físicos e respectivas características. O ouvido é menos selectivo do que o olho, pois está destituído de pálpebras, fazendo parte da sua natureza o não poder deixar de ouvir. Por isso Kant considerava-o um sentido não urbanizado, no sentido mais corrente, pois enquanto podemos contornar imagens que possam incomodar-nos, o som expande-se para além do desejável, incomodando o outro, a vizinhança.

Em termos etimológicos, o que há de irredutível entre a música e o desenho parece poder subsumir-se na diferença entre os verbos latinos *tendere* e *tradere*. A música resulta da tensão da matéria (as cordas, etc.) enquanto que no desenho é relevante o carácter agente, implicado em termos como traço e tracção.

Um ponto, no entanto, queremos desde já precisar. Há dois aspectos de convergência flagrante entre o desenho por um lado e os mundos da palavra e da música por outro, sendo que estes últimos repartem entre si o exclusivo da sonoridade, que àquele é alheia. Por um lado, a todos é comum a dupla vertente *interna* e *externa* que Zuccari atribui ao desenho, e que estabelece as relações entre pensamento e acção, entre ideia e concreção. Na verdade tanto a palavra como a música são meras exteriorizações do pensamento ou do desejo humano.

Temos ainda que, por outro lado, se a positivação gráfica é indispensável ao desenho, ela acontece também, embora em modo não tão absolutista, com a palavra e a música através das respectivas escritas, o mesmo acontecendo com outras formas de expressão humana, desde o ballet até às táticas futebolísticas, variando as grafias desde a mais absoluta liberdade até à codificação e convencionalização mais estrita.

Uma diferença fundamental radica no facto de a música, tal como a escrita, no que respeita à sua inscrição gráfica, se constituir como um fenómeno linear, enquanto que a imagem se plasma na superfície. Linha e plano estão portanto na base da sua diferenciação. A imagem, na retórica visual, é

percebida através de mecanismos como a variação, irradiação e errância, que é proporcionada pela *variação e multiplicidade dos elementos visuais*, e pela natureza específicas das suas próprias regras, não restringidas pela limitação constrangedora da linearidade, para além de que aí a relação entre figura e fundo tem importância decisiva. Já o discurso musical ou escrito segue uma lógica de linearidade, de sequencialidade, pois cada elemento precede ou segue o outro, sendo que é desse modo que cada fragmento chega ao campo da consciência e convoca a intervenção da memória. Neles acontece portanto um peso muito maior das convenções, ao contrário do desenho ou da pintura, em que os signos gráficos apresentam uma variação quase infinita e uma enorme arbitrariedade. O sistema tradicional de notação musical, mas sobretudo o carácter linear dos processos de comunicação escrita viu-se reforçado pela descoberta de Gutemberg. No entanto, o primado da imagem que se vem impondo mais recentemente parece poder vir a subverter essa linearidade, sobretudo com as mutações que se têm vindo a verificar, em parte como contributo da artes gráficas. A poesia visual, p. ex., tem empreendido um esforço no sentido de ultrapassar esse espartilho, explorando as potencialidades da inscrição no plano. Não apenas a escrita, mas também a música têm vindo a constituir-se não apenas como um rio que flui no seu leito, mas outrossim como uma paisagem abrangente, transformando-se o campo de inscrição numa espécie de página-paisagem. Se a ausência de vírgulas nos textos de Saramago constitui uma tímida fuga às convenções, em tentativa de aproximação à fluência oral, as grafias de alguma poesia visual e concreta ensaiam uma maior aproximação da escrita ao desenho e às formas visuais. E se na música o pentagrama foi duradouramente um continente formal, cuja infracção se convencionou de pouca utilidade, as composições de Stockhausen, Cage, Busotí, Xenakis, Ligeti e outros indiciam que os últimos saltos inventivos nesta matéria se têm feito acompanhar duma intensa aproximação ao mundo do desenho e das artes plásticas em geral.

E essas cumplicidades contaminam mesmo a vida dos criadores. A mero título de exemplo, podemos constatar que Cage pratica também gravura, Xenakis praticou arquitectura e F. Rozen consegue uma espécie de osmose ou mútua comunicação entre a criação musical e a criação pictórica.

No entanto, se nos seus elementos constituintes relevam desde logo as relações entre luz e som, já no que respeita à forma se estabelece uma curiosa dialéctica entre espaço e tempo. O desenho como arte espacial e a música como arte temporal.

No que respeita à música, e à falta dum enquadramento preciso, poderemos partir do princípio de que o espaço, enquadrando a música, constituirá a sua forma externa, tendo ela sobretudo a ver com o tempo, sua forma interna. No entanto, para o ideal musical clássico a obra não tem espaço, não tem fora, sendo interioridade pura. Em Hegel se encontra essa exclusão expressa, sofrendo as artes do som uma aproximação ao modelo volátil da voz e da palavra, como ficou referido. Afirma Hegel que "as figuras da escultura e da pintura são justapostas no espaço e formam por esta justaposição uma totalidade real ou aparente. Mas a música não pode produzir sons senão provocando um movimento vibratório em corpos dispostos no espaço. E estas vibrações tomam-se arte apenas pela sua sucessão, se bem que os corpos sensíveis participem da música não pela sua forma espacial, mas pelos seus movimentos no tempo e pela duração desses movimentos. Ora, todo o movimento dum corpo se efectua no espaço, de maneira que as figuras da escultura e da pintura, estando, do ponto de vista da realidade, em estado de repouso, não têm por isso menos direito de representar o movimento; mas, no que diz respeito a esta espacialidade, a música não a utiliza para exprimir o movimento, mas serve-se para as suas produções unicamente do tempo durante o qual se efectuam as vibrações dum corpo."

O carácter de interioridade pura como atinente à música e a referida aproximação da música à voz e à fala entende-se sobretudo no que o mesmo Hegel afirma a propósito da interpretação. Para Hegel, "é a interioridade subjectiva ela mesma que a música toma por conteúdo, com a finalidade de se apresentar não sob o aspecto duma obra objectiva tendo uma forma exterior, mas como uma expressão dessa mesma interioridade..."

A palavra "espaçamento" é aquela que melhor ideia nos dá da ligação íntima entre espaço e tempo. O som insere-se no espaço, e por sua vez a forma estática ganha dinâmica temporal. Sendo que, tradicionalmente os elementos principais da música contemporânea eram o timbre e a dinâmica, mais recentemente e sobretudo obra da música electrónica, tem-se dado uma crescente importância ao elemento direccional, através do qual o compositor pode distribuir as fontes sonoras no espaço. Deste modo, a obra musical já se não apresenta como uma mera sucessão de agregados sonoros no tempo, passando também a adquirir uma configuração no espaço físico.

Inversamente, uma arte plástica que se atenha apenas às dimensões espaciais corre o risco de se limitar a uma objectividade parménica, estática, que

se esgota na petrificação conseguida, alheia à "plasticidade" do devir e às transformações que pode obrar o tempo. Movimentos como o cubismo e o futurismo, e mais tarde a arte cinética constituíram avanços, ainda que provisórias, nesse campo.

Duas figuram simbolizam no entanto estas aproximações entre desenho e música: Duchamp e Cage.

Contrariando as pretensões de Hegel, Duchamp manifestou-se contra o virtuosismo e o carácter evanescente da música. Duchamp propunha a espacialização da música, numa tentativa de assimilar a música à natureza da pintura ou da escultura. O projecto do neo-plasticismo para a música consistia na pretensão de imobilizar os sons, pretensão detectável por exemplo nas propostas de Mondrian. A tentativa de transformar o tempo em espaço desembocaria no espaço imóvel da eternidade.

Contraposta à obra de Duchamp, uma obra como 4' 33'' de John Cage perfaz o movimento inverso. Sendo verdade que a obra não olvida a intenção de ser ouvida, o espaço transubstancializa-se assim em musicalidade, assumindo a forma musical do silêncio.

Por outro lado, ainda, uma obra como o "Quadrado branco sobre fundo branco" de Malevitch é duma eloquência extrema. Aí, a forma é subentendida no sentido em que, aparecendo muitas vezes como um simples vazio mais ou menos contornado por uma linha, convém-lhe mais o conceito de entre-linhas, recorrendo à analogia do verbo e da escrita. O equivalente oral de entre-linhas, o inter-dito, tem curiosamente conotação com proibição. A palavra inter-dito, na sua polissemia, diz também da dificuldade que engendra o não-dito, o obscuro, e do correspondente desafio que lança à imaginação.

Francisco de Holanda, bem como Lomazzo, entendia que a solidão e o silêncio propiciavam a criatividade. Acontece que na oratória o laconismo, o estilo chamado tático, faz apelo também às potencialidades que contem em si a postura despojada e parcimoniosa, estribando-se nessa forma branca, o silêncio, como paradigma de sentido.

Na música, o correlato da suspensão no desenho é a pausa, o silêncio. De Haydn a Mozart e a Beethoven o seu uso é frequente e intenso. Mais do que mera pausa, elemento de pontuação ou respiração, o silêncio (que em Cage se assume como um absoluto) desempenha muitas vezes o papel de elemento estrutural, com forte potencial

significante, tal como no desenho as formas suspensas desempenham um papel activo na composição.

Assistiu-se no último século a um processo de impregnação da arte por um irreversível destino marcado pela fragmentação. Assim com o cubismo. No programa cubista é pela fragmentação que se subverte a construção espacial, subversão que desemboca por fim no "Quadrado branco sobre fundo branco" de Malevitch, em que o novo princípio da realidade acaba por abolir os objectos, como que num retorno às origens, dando a representação objectiva lugar a uma realidade abstracta. Nesse sentido, o abstraccionismo pode ser considerado como um ponto de chegada, um culminar dum processo de fragmentação e ruína da realidade tal como até então fora entendida.

Se o quadro de Malevitch leva a suspensão ao absoluto, o mesmo acontece com a obra de Cage em relação à pausa. Desde o canto das aves, passando pela rápida assunção do carácter abstracto, a música desemboca no abstraccionismo absoluto do silêncio. Embora no desenho e na pintura o carácter mimético tenha perdurado praticamente até aos inícios do séc. XX, a abstracção, que tem em Kandinsky um surto epifânico, desemboca também no absoluto do branco, equivalente do silêncio, de que o referido quadro de Malevitch é o mais expressivo paradigma.

A referida obra de Cage interpretamo-la assim como um movimento inverso daquele que pautou as intenções de Mondrian e de Duchamp, que no fundo sentiam o constrangimento da estrita espacialização estática das artes plásticas, pretendendo que elas comungassem do factor tempo.

Mondrian e Duchamp, tal como já acontecera com Kandinsky, tentam portanto aproximar da música o desenho, a pintura e a escultura.

E é tempo de fechar esta breve incursão em dois mundos aparentemente separados, não querendo, no entanto, deixar de assinalar que todas estas considerações, um pouco desgarradas e incompletas, e até imprecisas talvez, nos foram ditadas pela agradável estranheza a que estamos entregues num Departamento universitário em que as artes do desenho se exercitam rodeadas por todos os lados do frenesim de pianos e oboés e do ondular melódico de estranhos exercícios canoros.

Bibliografia

Leonardo da Vinci- *Tratado da pintura*, Ed. Akal, 1995
Derrida, Jacques- *Marges de la Philosophie*, Les Éditions de
Minuit, 1972

D. e J. Y. Bosseur- *Revoluções musicais- Caminho*
Les cahiers de l'Ircam (Recherche et musique)- número 5
Hegel- *Estética-parte III* (O tempo, a medida, o ritmo)