

Música e artes plásticas: interações

Jean-Yves Bosseur

A principal razão que me levou a realizar uma investigação sobre as interações entre música e artes plásticas, foi o facto de que normalmente as relações que potenciamos entre estas disciplinas serem de ordem analógica, metafórica (as "vagas metáforas" que denuncia o esteta Etienne Souriau na sua obra *La correspondance des arts*), enquanto que, ao analisarmos os centros de interesse de diferentes pintores face ao domínio musical, nos apercebemos que sendo em grande número, tornam a procura de um simples paralelismo entre estes modos de expressão, um facto de importância menor. Além disso, para além dos autores mais citados, como sejam, Kandinsky, Scriabine ou Klee, parece-me necessário mostrar que muitos outros artistas já haviam fomentado várias hipóteses susceptíveis de provocar múltiplas formas de prolongamento, ramificação, ou mesmo desvio face ao préestabelecido. Este facto revela-se ainda mais premente, após a expansão ideológica e a diversificação estética que se opera no início do século e após a segunda guerra mundial, pois observamos de novo uma certa compartimentação das disciplinas artísticas, enquanto que os desenvolvimentos mediáticos e tecnológicos mais recentes, por princípio, incitariam à transgressão de qualquer atitude ou princípio convencionalmente associado à História da Arte.

No meu livro *Musique, passion d'artistes* (Edições Skira), os capítulos consagrados ao século XX estão organizados segundo cinco eixos: as equivalências sensoriais; a abordagem do ritmo entre tempo e espaço; as correspondências estruturais; a plasticidade do fenómeno musical; as interações efectivas entre as várias formas de expressão, parecendo-me que cada tendência apresenta, ainda hoje diferentes formas de ressonância. Tratando-se apenas de orientações esquemáticas, certas obras, como a de Paul Klee, intervêm, a este nível, segundo diferentes pontos de vista. O estudo das relações entre música e artes visuais continua, a meu ver, a articular-se em redor destes princípios, eixos de orientação, independentemente dos meios técnicos utilizados. É assim que noções como vibração, ritmo, variação, colagem, série, acaso... podem ser encaradas nas suas relações ambivalentes com o tempo e o espaço, no intuito de

preservar um carácter fundamentalmente interrogativo.

Os temas que desenvolvi em *Musique/arts plásticos: interactions au xxème siècle* (Edições Minerve) reflectem o mesmo tipo de abordagem. O primeiro eixo, correspondências sensoriais, orienta-se em torno de Scriabine e a sinestesia, de Kandinsky e o *Blaue Reiter*, e do musicalismo.

Assim, e no decorrer do século XVI, verificamos que Arcimboldo imaginou um sistema de equivalências entre as várias cores (valores graduados do preto ao branco) e as diferentes alturas sonoras. Em 1740, o matemático jesuíta Louis-Bertrand Castel mostra, no seu tratado sobre a óptica das cores, um quadro de concordâncias entre a escala temperada e o espectro cromático, fundando o seu raciocínio sobre duas tríades: a das cores primárias e a dos sons do acorde perfeito. Castel sublinha ainda a importância da figura circular para as artes visuais e sonoras, encontrando-se o círculo presente tanto no jogo das tonalidades como no das cores. O autor insiste ainda na importância dos números 3, 7 e 12 nas teorias relativas aos dois domínios chegando a esboçar, em 1734, os projectos de um "cravo ocular" e de uma "tapeçaria musical" chamando a atenção de compositores como Rameau, Telemann e Jean-Jacques Rousseau.

No entanto, é no romantismo que as diferentes artes põem em causa os princípios estabelecidos e os academismos vigentes, interrogando-se sobre as raízes comuns a qualquer expressão artística independentemente dos saberes próprios de cada disciplina. Sem dúvida que impera a nostalgia de uma idade de ouro, de uma festa primitiva, de uma unidade original, anterior à separação dos sentidos, capaz de operar uma autêntica fusão com a natureza.

Elaborada a partir do interesse desenvolvido no final do século XIX pelos mistérios gregos e o conceito de *Gesamtkunstwerk* desenvolvido por Wagner, a concepção sinestésica incentivou a experimentação de modos de escrita sintéticos, de teclados de cores, de associações múltiplas de sons e imagens, testemunhando as investigações tanto de Scriabine como de Baranoff-Rossiné.

Outra forma de inflectir os diferentes domínios artísticos consiste em tomar como ponto de partida o facto de a energia corporal ser determinante, sendo a noção de ritmo comum às categorias do espaço e do tempo. O sentimento de que o acto pictural repousa em parte sobre a gestualidade, sobre impulsos físicos que não são estranhos à prática de um instrumento de música, está igualmente presente no espírito de Van Gogh, quando declara em 1889: "... a forma como o pincel se encontra entre os meus dedos é igual à forma como estaria um arco sobre o violino, e, unicamente, para meu prazer".

Reflectindo sobre as relações frutuozas, embora por vezes igualmente ingénuas e ilusórias, existentes entre música e artes plásticas, não devemos esquecer a afirmação de Klee que, na sua extrema concisão, nos transporta para além dos dualismos académicos que têm sido determinantes na elaboração da estética tradicional: "um ritmo, vê-se, percebe-se, sente-se nos músculos". Salientamos que este terceiro termo nos afasta definitivamente de qualquer finalidade comparativa, de qualquer sistema de correspondências mais ou menos arbitrário. A sua constatação é imparável: Klee sublinha a parte física do gesto, independentemente de este estar ligado a uma acção de natureza instrumental, vocal, gráfica ou coreográfica, pois independentemente dos instrumentos empregues, um arco a friccionar uma corda, um pincel sobre uma tela, ou o facto da origem do acto se confundir, ou não, com a respiração, e aparentemente sem intermediário exterior, encontramos princípios elementares de energia ancorados nas componentes musculares do corpo. É por isso que a transferência, a viagem de um modo de expressão a outro, não tem necessidade de se apoiar em convenções estranhas às práticas artísticas propriamente ditas; a passagem faz-se sem problemas.

Neste segundo eixo, que poderia intitular-se "o ritmo entre tempo e espaço", os principais temas de reflexão são: Kupka e o ritmo; Delaunay e a simultaneidade; Matisse, o movimento e a harmonia; F. Léger e a dissonância; A. Gleizes e a questão da temporalidade; as primeiras experiências cinematográficas abstractas; o gesto gráfico e o gesto instrumental (Jackson Pollock, Olivier Debré, Jean Berthier, Claude Melin...), sendo a influência do Jazz determinante para numerosos pintores.

Para além das conjunções sensoriais efectuadas, vários artistas tentaram explorar as relações entre música e as artes plásticas ao nível da sua estrutura formal, do seu "número". A procura de uma osmose entre construção visual e acústica, presente no pensamento estético de Goethe quando qualifica a

arquitectura de uma "arte musical silenciosa", referenciando provavelmente Schelling, que menciona a propósito, a existência de uma "música bloqueada". Num dos seus pensamentos de "*Maximes e reflections*", Goethe evoca a arte de Orfeu, "a quem atribuí um vasto estaleiro caótico". Graças aos sons rejuvenescedores da sua lira, as rochas dispuseram-se de acordo com as regras da arte, "formando em seguida estratos e muros rítmicos"; porque, para ele, mesmo que os sons desapareçam, a harmonia continua presente. Por analogia, o habitante de uma cidade bem construída vive entre melodias eternas, penetrado de um sentimento de ideal que se refere conjuntamente ao visual e ao sonoro, participando assim "de um prazer ético e religioso mais elevado" (*Écrits sur l'art*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 286).

Quando Delacroix se interessa pela fuga, na sequência de um encontro com Chopin, entramos igualmente num registo de relação entre duas linguagens artísticas, que engloba a noção de composição enquanto princípio gerador. "Interrogando-o sobre o que estabelecia a lógica em música, Chopin fez-me sentir que é a harmonia e o contraponto, sendo a fuga reflexo de uma lógica pura. Verifiquei ainda que dominando a arte da fuga, se domina o acto criador. Pensei então como gostaria de me instruir nestes domínios [...]. Este sentimento fez-me sentir o prazer que os cientistas, dignos desse nome, encontram na ciência. A verdadeira ciência, não representa uma parte do conhecimento diferente da arte. A ciência encarada por um homem como Chopin, é a arte ela mesma. A arte deixa assim de ser vulgar, uma inspiração que vem não se sabe bem de onde, que anda aleatoriamente, apresentando apenas o exterior pitoresco das coisas, sendo a Razão, ela mesma, ornada pelo génio, de acordo com uma lógica necessária e regida por leis superiores" (*Journal*, Paris, UGE, 1963, pp. 283-284). Neste caso, a aspiração final não é conduzir a uma fusão de todas as artes, a uma comunhão polisensorial, mas encontrar uma lei geral superior, apta a ir para além dos constrangimentos materiais próprios a cada arte fomentando autênticas correspondências estruturais.

Este terceiro eixo compreende os seguintes pontos: o universo musical de Klee; Mondrian e a música do Neo-plasticismo; a matemática musical de Van Doesburg; a música da Bauhaus; os contributos do Serialismo; o paradigma musical de Albert Ayme. Inscrito numa forma de teatralidade ou ritualidade, o instrumento musical introduz uma tonalidade tanto festiva, como meditativa, susceptível de coagir a atenção que o espectador consagra à obra de arte e, orientar a sua "audição interior", no sentido do imaginário. O fenómeno musical inundado de

informações visuais, que podem ser apreendidas de acordo com as suas consequências plásticas, mas também históricas, sociológicas, psicológicas ou políticas, contribui para a alteração da noção de figuração.

Os compositores não se privaram, a partir do desenvolvimento das notações gráficas, de brincar sobre o impacto visual das suas partituras. Por outro lado, numerosos artistas plásticos, nomeadamente os que praticam a colagem, tiraram partido, à sua maneira, deste espaço codificado de signos específicos (parcialmente secreto para os iniciados) que representa a partitura. Cruzando dados simbólicos e gráficos, a notação musical apresenta um interesse muito específico para o pintor, na medida em que não se encontra necessariamente familiarizado com o seu código de leitura.

O quarto eixo orienta-se sobre as diversas formas de representação visual da música: o cubismo e os instrumentos de música; o instrumento de música e a sua tonalidade visual (Dufy, Chagall); o surrealismo e a arte musical; a plasticidade do objecto sonoro (Pierre Buraglio, Aldo Mondino, Richard Di Rosa, Alain Kirili...); a notação musical e as artes visuais (Adolf Wölfli, Robert Motherwell, Jiri Kolar...).

Sem que possamos detectar uma ruptura objectiva entre as intersecções multi-artísticas do início do século e as das últimas quatro décadas, é ponto assente que os problemas se põem de maneira diferente aos artistas que assimilaram a experiência da obra aberta, desbravaram os territórios ainda parcialmente explorados dos mass-média, confrontando-os com os problemas das novas formas de notação e de comunicação. Se, durante a primeira parte do século XX, as associações entre várias disciplinas se ficaram normalmente pelo estado virtual (à excepção das formas tradicionais de confrontação audiovisual que representa a ópera ou o bailado), o imaginário contribui para tecer as relações sugeridas de forma mais ou menos indirecta. Em alguns casos, historicamente mais próximos de nós, é a cooperação efectiva das diferentes formas de expressão que nos convém. Verificamos ainda que, a ambição do autor não é produzir a obra de arte total, tornando-se o conceito de *Gesamtkunstwerk* despropositado. Certos movimentos artísticos, como o futurismo e o dadaísmo representam as premissas de tais diligências.

É assim, que o quinto eixo que proponho, se situa, de forma transversal, face às diferentes categorias artísticas, sendo as suas principais etapas: o projecto musical dos futuristas; os enigmas de Man Ray, Picabia e dos dadaístas; as partiuras de Marcel Duchamp; as interações entre o visual e o sonoro (Yves Klein, Jean Dubuffet, Tom Phillips, John Cage); os meios de suporte musicais e a sua visualização (Milan Grygar, Sarkis, Wolf Vostell...); o espírito Fluxus; os escultores sonoros (Jean Tinguely, Takis...); e a instalação e os desenvolvimentos tecnológicos dos multimídia.

Normalmente, os pintores projectam-se mais facilmente no universo sonoro que os compositores no das artes plásticas. Este facto confirma-se ainda hoje. No entanto, desde o romantismo, que encontramos múltiplos testemunhos de “audições coloridas”. Schumann escreve numa carta de 1833: “sinto-me imensamente feliz quando um raio de sol dança sobre o meu piano de cauda, como que brincando com o som, ele mesmo apenas uma luz vibrante”, ou ainda em Chopin que declarava a Delacroix ver a sua nota favorita, o sol, em azul.

Convém ainda acrescentar um sexto eixo, onde as relações entre o visual e o sonoro são encaradas, desta vez, a partir da experiência dos compositores (Claude Debussy, Erik Satie, Olivier Messiaen, Henri Dutilleux, Francis Miroglio, Iannis Xenakis, Morton Feldman...), em especial a partir de questões do imaginário visual, do espaço, dos contributos visuais inerentes à notação.

Através da pluralidade de diligências assinaladas, parece-me que diversas noções-chave se insinuam como um baixo contínuo: o jogo (com a flexibilidade e o risco que lhe são inerentes); o desvio em relação aos sistemas e às categorias artísticas mais convencionais; a interrogação subentendida em projectos tendo por base processos dinâmicos em detrimento de obras imutáveis; e frequentemente, e longe de ser valorizado como tal, a tecnologia como parte integrante desta problemática.

· Tradução

Helena Santana