

POLTERGEIST: ESTUDO ACERCA DO VAIVÉM ENTRE PROJETO E MATERIAL, VISÃO E ESCUTA, LEMBRANÇA E ESQUECIMENTO NO PROCESSO COMPOSICIONAL

Austecílio Lopes de Farias¹

Resumo: O presente texto empreende uma investigação da obra “Poltergeist” de Austecílio Lopes de Farias, destinada à execução em flauta solo, propondo uma análise da intersecção entre concepções conceituais e suas interações com a materialidade inerente ao processo composicional. De igual importância é o destaque atribuído aos ensaios colaborativos com a intérprete Vanessa Maria André, cuja contribuição se mostra medular na tessitura da peça. Nesse contexto, a noção de “imagem” assume um papel intermédio, englobando os polos, ideias e materiais que permeiam o tecido composicional. São alçadas à superfície as concepções de “involução” de Dufourt, bem como as estratégias de repetição e variação inerentes ao corpus artístico do pintor Alfredo Volpi, reverenciado como referência artística por um ponto de vista tanto sonoro quanto visual. A abordagem aspira à emancipação do espaço gráfico na escrita musical, assentando-se em uma paralela centralização da materialidade sonora, que se sobrepõe com primazia às categorias conceituais de ordem principalmente abstrata. Em um paralelismo, tais mudanças de paradigma são equiparadas ao modernismo pictórico, sob o prisma das concepções de Greenberg, que primou pela ênfase na planaridade e nos materiais pictóricos, concebidos como elementos imanentes da criação artística. A reflexão culmina com a exploração do conceito de anamorfose, engendrando uma ilustração da mutabilidade da percepção como mediada pela rememoração, em especial no contexto de um objeto retratado, cujo trama se enreda em uma multiplicidade de combinações e permutações de parâmetros musicais, conferindo a “Poltergeist” uma variabilidade contínua do motivo musical. A influência assertiva das estratégias de Volpi na cristalização da obra é enfatizada, congruente com a reflexão exauriente acerca da “pré-audibilidade” assinalada por Grisey, numa intersecção com a emancipação do espaço gráfico, aspectos os quais se imiscuem ao longo de toda a investigação empreendida.

Palavras-chave: Composição Musical; Escrita Musical; Processo Composicional; Visualidade; Técnica Estendida

¹ Austecílio Lopes de Farias é formado em Composição Musical pela Universidade de Brasília e mestrando em Processos de Criação Musical na Universidade de São Paulo. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4786-3684>. E-mail: kinolopes1@gmail.com

POLTERGEIST: STUDY CONCERNING THE PUSH-AND-PULL BETWEEN PROJECT AND MATERIAL, MEMORY AND FORGETFULNESS, VISION AND HEARING IN THE COMPOSITIONAL PROCESS

Abstract: *This text undertakes an investigation of the work "Poltergeist" by Austeclínio Lopes de Farias, intended for performance on solo flute, proposing an analysis of the intersection between conceptual conceptions and their interactions with the inherent materiality in the compositional process. Equally important is the emphasis placed on collaborative rehearsals with performer Vanessa Maria André, whose contribution is essential in shaping the piece's tessitura. In this context, the notion of "image" assumes an intermediary role, permeating the poles of ideas and materials that traverse the compositional fabric. The concepts of "involución" by Dufourt, as well as the strategies of repetition and variation inherent in the artistic corpus of painter Alfredo Volpi, revered as both a sonic and visual reference, are highlighted. The approach aspires to the emancipation of the graphic space in musical notation, based on a parallel centralization of sound materiality, which prevails over higher-level abstract categories. In parallel, these paradigmatic changes are equated with pictorial modernism, under the prism of Greenberg's conceptions, who emphasized planarity and pictorial materials as inherent elements of artistic creation. The reflection culminates with the exploration of the concept of anamorphosis, engendering an illustration of the mutability of perception mediated by remembrance, especially in the context of a portrayed object, whose fabric becomes entwined in a multiplicity of combinations and permutations of musical parameters, giving "Poltergeist" a continuous variability of the musical motif. The assertive influence of Volpi's strategies in the crystallization of the work is emphasized, congruent with the exhaustive reflection on "pre-audibility" signaled by Grisey, at an intersection with the emancipation of the graphic space, aspects that intertwine throughout the entire undertaken investigation.*

Keywords: *Musical Composition; Musical Notation; Compositional Process; Visuality; Extended Technique*

Poltergeist: Estudio sobre el Vaivén entre Diseño y Material, Memoria y Olvido, Visión y Escucha en el proceso compositivo

Resumen: *El presente texto emprende una investigación de la obra "Poltergeist" de Austeclínio Lopes de Farias, destinada a ser interpretada en flauta solo, proponiendo un análisis de la intersección entre concepciones conceptuales y sus interacciones con la materialidad inherente al proceso compositivo. De igual importancia es el énfasis atribuido a los ensayos colaborativos con la intérprete Vanessa Maria André, cuya contribución resulta esencial en la tesitura de la pieza. En este contexto, la noción de "imagen" asume un papel intermedio, permeando los polos de ideas y materiales que atraviesan el tejido compositivo. Se destacan las concepciones de "involución" de Dufourt, así como las estrategias de repetición y variación inherentes al corpus artístico del pintor Alfredo Volpi, reverenciado como referencia artística desde una perspectiva tanto sonora como visual. El abordaje aspira a la emancipación del espacio gráfico en la escritura musical, basándose en una paralela centralización de la materialidad sonora, que se superpone con primacía a las categorías conceptuales de orden mayormente abstracto. De manera paralela, estos cambios de paradigma son equiparados al modernismo pictórico, bajo el prisma de las concepciones de Greenberg, quien hizo*

hincapié en la planaridad y en los materiales pictóricos, concebidos como elementos inmanentes de la creación artística. La reflexión culmina con la exploración del concepto de anamorfosis, engendrando una ilustración de la mutabilidad de la percepción mediada por la rememoración, especialmente en el contexto de un objeto retratado, cuyo entramado se enreda en una multiplicidad de combinaciones y permutaciones de parámetros musicales, otorgando a “Poltergeist” una variabilidad continua del motivo musical. Se enfatiza la influencia determinante de las estrategias de Volpi en la cristalización de la obra, congruente con la reflexión exhaustiva acerca de la “pre-audibilidad” señalada por Grisey, en una intersección con la emancipación del espacio gráfico, aspectos que se entrelazan a lo largo de toda la investigación emprendida.

Palabras clave: Composición Musical; Escritura Musical; Proceso Compositivo; Visualidad; Técnica Extendida

Introdução

O presente texto empreende uma exploração da interação retroalimentar entre os polos da “ideia” e da “materialidade” inerente ao processo criativo. Seu foco principal inicia-se com a cartografia de um terceiro domínio: o das “imagens” que permearam a composição da peça *Poltergeist*² do compositor Austeclínio Lopes de Farias para flauta solo. Posteriormente, essa investigação se empenha em elucidar a maneira pela qual o domínio ideal é moldado pela concretude da prática – englobando particularidades relacionadas a aspectos instrumentais, a interação com a intérprete Vanessa Maria André e as descobertas acidentais e frutíferas surgidas durante os ensaios e estudos da peça, dentre várias outras facetas.

A concepção de “ideia” refere-se aqui às projeções formais que antecedem, acompanham ou são extraídas da concretização de sínteses materiais. Na literatura composta por escritos de compositoras e compositores, reconhece-se tal concepção quando se está diante dos conhecidos “problemas” artísticos a serem “resolvidos na prática”.

A prática da pintura, geralmente associada a objetos concretos e tangíveis (tais como tipos de tinta, pincéis e suportes), difere do caso peculiar da música, em que um elemento abstrato e projetivo é também internalizado enquanto “material”. Escalas musicais, projeções harmônicas e esquemas arquitetônicos-formais são noções que não se referem diretamente a objetos tangíveis, como instrumentos musicais, salas de concerto, intérpretes ou mesmo fenômenos sonoros apreendidos pela audição.

No entanto, por anteciparem ou coexistirem com tais objetos, esses “materiais i-materiais” podem ser atualizados de diversas maneiras, sempre

² Peça esta que pode ser encontrada ao final do seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=GvHP87qqdU&t=747s>

sensíveis às concretudes que medem essa atualização. A noção mesma de “transcrição” se estende como uma operação que extrai uma relação de um fenômeno sonoro para outro, transformando-a em uma ideia transcendente, abstraída de objetos concretos (DUFOURT, 1997)³.

Por “materialidade” entende-se justamente o antagônico à ideia, às instâncias locais que ostentam singularidades que escapam à abstração e à predicação. Instâncias materiais seriam, para citar poucas, a particularidade de um instrumento, timbres, a gestualidade do instrumentista, a acústica de um local. Em suma se trata de dimensões *inteiramente contingências*.

E, por fim, as “imagens” podem ser entendidas como referências que tanto se associam a ideias previamente sedimentadas quanto podem despertar ideias inéditas. O propósito dessas imagens é análogo ao de uma base bibliográfica, capaz de tanto auxiliar como inspirar uma pesquisa. A imagem reside precisamente entre a esfera da 'ideia' e a da 'materialidade': é, por conseguinte, uma percepção extraída de uma ocorrência externa, uma *memória do choque gerado pelo encontro entre os polos ideias e materiais*. “A imagem” explica o compositor François Bayle “se define a partir de uma marca em um suporte sensível à energia luminosa vinda do objeto” (BAYLE, 1989. p 8).

O *locus* dessa dimensão imagética é a produção de conceitos que dialetizam as barreiras erguidas pelas ideias precedentes ou a imediaticidade da realidade palpável. A imagem não seria o mesmo que a ideia, justamente por ter uma relação de incompletude com esta, como também se dissocia do polo material, tendo em vista que se formam por meio das “marcas codificadas de sua produção de escuta, ao contrário do som natural para quem tais códigos e marcas se referem a um sistema exterior” (BAYLE, 1989. p.8). Assim como a memória proustiana pensada por Walter Benjamin (BENJAMIN, 2012), a imagem produz associações não apenas regidas pela jogabilidade, mas também de caráter involuntário, como se projetasse em direção ao polo subjetivo uma força escassamente mediada pelos predicados até então consolidados⁴.

³ Segundo Hugues Dufourt, a música escrita habita justamente “no espaço intermediário, e, no entanto, específico, da transcrição”. A duplicidade “intermediário” e “específico” ilustra de forma precisa o limiar entre concreto e abstrato de materiais privilegiados da tradição escrita. Dufourt prossegue com uma pergunta ilustrativa: “E o que é transcrever se não converter uma ordem de apreensão em outra e procurar os agenciamentos que dão conta simultaneamente de um e de outro?”. (DUFOURT, Hugues. *O artifício da escrita na música ocidental*. Rio de Janeiro: DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 1, 1997. p.10.)

⁴ Vale de exemplo a colocação de Marco Giannotti de que o processo criativo se dá justamente na associação livre de imagens provenientes da biblioteca imaginária do produtor (GIANNOTTI, 2015). (Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xy3NvgVW0Hw&t=3100s>. acesso em 21/07/2023). Segundo Ferraz, menos importa a coerência externa que uma imagem possui com seu objeto, do que “o que resulta de uma imagem, qualquer que seja esta imagem, qualquer que seja a sua relação com um super-pensamento estruturado ou não” (FERRAZ, Silvio. Varèse: a composição por imagens sonoras. 2002, p.19).

Por mais que sejam de ordens distintas, todas contaminam e se confundem umas com as outras ao decorrer de todo o processo composicional. Em suma, aqui é válido o que o filósofo Theodor Adorno diz em relação à própria noção de material, entendendo-o como “tudo aquilo que se apresenta adiante e que se tenha que decidir a respeito” (ADORNO, 1970. p.170).

Mas voltemos-nos por ora às principais imagens que circundam *Poltergeist*. Essas imagens, por questão de economia, podem ser setorizadas em duas: 1- a concepção de *involução* como pensada pelo filósofo e compositor Hugues Dufourt; e 2 - as estratégias empregadas pelo pintor Alfredo Volpi para conjugar repetição e variação em um único movimento.

A noção de *involução*

Nossa primeira imagem se configura como uma espécie de fantasmagoria que permeia o processo de criação da música escrita. Trata-se de uma dimensão puramente contingencial, imanente e irrepresentável do fenômeno sonoro que tem sido objeto de preocupação para diversos pensadores e pensadoras, sobretudo do século XX. Esse problema – que podemos, por enquanto, identificar como uma prática que se baseia em estratégias composicionais negligenciadas pela tradição ocidental – não surge apenas da composição enquanto organização do som, mas talvez, mais profundamente, do próprio ato de *escrever* música, da composição enquanto organização também visual.

Se o plano gráfico com sua tendência de condensar o fenômeno sonoro em uma representação fixável sobre uma superfície plana (DUFURT, 1997) passa a cristalizar uma prática ora identificada como *Common Practice*⁵ (prática comum), o século XX testemunhou uma série de tentativas que buscam descentralizar a parametrização na sua forma usual para explorar o potencial construtivo do som enquanto fenômeno. Essa busca reflete uma composição que se concentra no “recentramento no som” (SOLOMOS, 2015).

É justamente esse fascínio pela imanência sonora que levará Makis Solomos a discorrer sobre uma “emergência do som” que marca um paradigma composicional que se sensibiliza por uma dimensão eminentemente fenomênica. Segundo o autor,

⁵ Na tradição musical ocidental, o período caracterizado pelo uso dominante do sistema tonal é reconhecido como a época da prática comum. Esse período abrangeu uma extensa parte da história musical, estendendo-se desde meados do período Barroco até os períodos Clássico e Romântico, compreendendo aproximadamente o intervalo temporal de 1650 a 1900 (MORGAN, 1978).

o som se tornou um dos aspectos mais relevantes – se não o mais relevante – da música. Tudo aconteceu como se em aproximadamente um século, a música tivesse iniciado uma mudança de paradigma: estamos em vias de passar de uma cultura musical centrada na nota musical (tom) para uma cultura do som. (SOLOMOS, 2015. p.55)

A noção de “som” conforme mencionada por Solomos engloba justamente as singularidades sonoras que escapam parametrizações clássicas articuladas via sua representação gráfica centrada na altura. Uma composição construída ‘pelo som’ seria consequentemente aquela que é organizada por dimensões que excedem os categóricos de uma “prática tradicional” como altura, ritmo, dinâmica – em última instância *símbolos visualmente verificáveis* sobre o plano gráfico (SOLOMOS, 2015).

De tal forma, ao invés de uma “combinatória de notas”, a criação musical enquanto “som organizado” implica uma mutação paradigmática, sobretudo em relação ao papel da partitura e a noção de solfejo e seu par ‘ouvido interno’⁶ (SOLOMOS, 2015)⁷.

Segundo Solomos, na composição pelo som, “a escuta constitui um processo, o som não é um objeto” (SOLOMOS, 2015. p.56) que preencheria uma posição pré-determinada por um modelo estipulado de antemão. Contrariamente, uma construção musical que parte do encontro com dimensões sonoras que escapam às modelizações historicamente cristalizadas implica na produção de formas emergentes de maneira *contemporânea à sua própria produção*.

A “emergência do som” – que representaria à primeira vista um corte epistêmico em relação à tradição clássico-romântica – se colocaria como possível condição para a negação de *a-prioris* formais (DUFOURT, 2012). Surpreendentemente, a centralidade do som se estabeleceria duplamente como condição para a continuidade do programa romântico de “música absoluta”⁸ ao advogar por uma arte que “em vez de ser a mera aparência de um pensamento ou

⁶ Isto é, a capacidade que um indivíduo possui de “ouvir” uma música mentalmente ao ler sua partitura. Aquele que possui um ouvido interno bem desenvolvido “será capaz de lhe despertar a audição mental”. PEREIRA, Antônio de Sá. *O Solfejo na Berlinda*. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, v. 10, p. 75-88, 1944.

⁷ Como explica Solomos em relação à tradição escrita, aqui “a música não reside no som; ela se encontra no gesto dos músicos e em suas estruturas internas e até mesmo na intenção musical pura. Os músicos clássicos têm desenvolvido, através da partitura, a famosa “audição interior” com o qual se pode ouvir a música sem que nenhum som seja ouvido! No que diz respeito ao ouvinte, a “escuta estrutural” (...) uma escuta que visa identificar a organização interna da obra, cujas características às vezes não estão evidentes no evento sonoro – é, em certo sentido, o ideal dessa cultura tradicional”. (SOLOMOS, 2015. p. 58).

⁸ A ideia de música absoluta de Eduard Hanslick é uma concepção de música enquanto forma de arte autônoma e independente, que dispensa a necessidade de um programa externo ou de uma narrativa para ser interligada. Segundo Hanslick, a música pode existir em sua própria essência, transmitindo emoção e expressão por meio de seus elementos estruturais. Assim, a música absoluta seria desprovida de referências extramusicais, como textos, histórias ou representações visuais. Como afirma o filósofo, trata-se de “uma arte sem objetivo, uma linguagem que fala diretamente ao coração sem mediação” (HANSLICK, 2022). Ou ainda como diz Eduardo Socha – para Hanslick, em última instância a música consiste de “idéias musicais, cujos objetos nada mais são do que formas sonoras em movimento” (SOCHA, 2008. p. 96).

sentimento, é ela mesma um pensamento” (DAHLHAUS, 1997, p.136. t.n)⁹.

O som liberaria finalmente um processo de composição que parte de uma epistemologia que privilegia uma apreensão fenomenológica do acontecimento sonoro, ao invés do favorecimento de sua organização mediada predominantemente pela compatibilidade que esse portaria com uma lógica construtiva calcada em símbolos gráficos sedimentados anteriormente à escuta do fenômeno sonoro (D'ERRICO, 2018). Tal mudança paradigmática proclama pela busca de categorias que nasceriam juntamente à escuta do material sonoro, ao invés de projetar neste sua compatibilidade com parâmetros e estruturas sedimentadas *a-priori*¹⁰ e passíveis de transposições universais por meio de categorias visíveis, fiáveis e estáveis¹¹.

É possível ensaiar uma reconstrução da trajetória “da música ao som”, empreendida por Solomos, sob a perspectiva delineada por Dufourt no que concerne à arte musical do século XX, que adere a um “imperativo de imanência” no qual “as regras de ajuste das partes não deveriam ser externas às partes ajustadas” (DUFOURT, 2005, p. 8). Nesse ponto, desponta uma concepção mesmo de “construção musical” – de composição e escrita – que estabelecerá suas diretrizes de significado posteriormente ao encontro com o material, e não contrariamente.

A categoria de *forma*, no transcorrer da saturação da tonalidade, deixará de operar como um *template* geral no qual as relações das partes reportam impunemente à um todo pré-existente, como encontra-se nas consolidações formais desenvolvidas sob o prisma da tonalidade (sonatas, fugas, rondos, etc.). A sua efetivação ocorre então como uma meticulosa desarticulação na qual cada particularidade, em sua sintaxe, incita um movimento retroativo que permeia a fisionomia estrutural como um todo. Esse movimento, de natureza não prenunciada

⁹ Para tal projeto, ao invés da ilustração da 'boa forma', “A experiência é antes de tudo a emergência do dado, o teste” (DUFOURT, 2006. p.5. t.n). Assim como o som deixa de se confundir com sua extensão visual e resiste a todo caráter representativo (seja esta a representação do modelo previamente concebido), “A forma artística é uma forma de essência, não de aparência” (DUFOURT, 2006. p.5. t.n).

¹⁰ Segundo o compositor Pierre Boulez, a predeterminação juntamente ao recorrente uso de formas “clássicas” dentre as culturas nas quais permeiam, garantiam um “ângulo de audição a-priori” isto é, a antecipação de marcadores formais que auxiliam tanto na apreensão quanto na elaboração da forma musical. Já as mais diversas experiências do século XX deslocam o ângulo de audição dos hábitos auditivos adquiridos em “três séculos” para trazer adiante uma noção de forma que se caracteriza pela sua “mobilidade” (BOULEZ, 1995). Diversas operações exploradas no vigésimo século viriam para recusar a prefiguração da forma, da função historicamente fixada de um dado material e da experiência auditiva, advogando por um “ângulo de audição a-posteriori”.

¹¹ Pode-se observar algumas particularidades que emanam do artifício da escrita em suas instâncias que tendem a tal antecipação das configurações das relações possíveis e sobre quais predicados um objeto poderia ser experimentado. Destaca-se aqui o enfraquecimento da potencialidade de uma edificação formal a partir de singularidades que demandariam uma reformulação do dinamismo prescrito por não reportarem às suas coordenadas, e com isso a predisposição à acomodação do agenciamento dos materiais a um ordenamento cravado. Esta relação de correspondência levaria em última instância ao condicionamento do que seria ou não capaz de ser computado enquanto “um som musical” - isto é, que não poderiam ser quantificados segundo os parâmetros pré-estipulados. Toma-se como exemplo o raspar da corda de um violão com a unha: tal som não poderia ser computado pelo ordenamento tonal por não dispor de uma clareza frequencial suficiente para representá-lo no papel por meio da imagem “nota”.

na formação sintática da obra, destoa daquela “ordenação a priori dos elementos” que, “caracteriza, portanto, o procedimento tradicional” (SOCHA, 2008). Ao contrário, emerge aqui um campo que pressupõe distintas sintaxes, intrinsecamente vinculadas aos materiais utilizados, quaisquer que sejam. Aqui, diferentes materiais levam a diferentes formas de organização. Ao invés de sub-servirem suas funções segundo uma determinação preestabelecida, é a partir deles que se deriva a disposição contextual. A própria concepção de material enseja, nesse caso, uma noção singular de técnica: “o material transforma-se no próprio sistema de produção da obra” (SAFATLE, 2007. p.395)¹².

Assim delinea-se o entendimento de que “O novo movimento, na música, passará a consistir na implantação de uma lei de gênese” (DUFORT, 2005, p. 7). A mencionada “música absoluta” – conotando tanto uma montagem indissociável ao *meio*, como a rejeição à expressividade mediada por protótipos abstratos – é empregada como estratégia para que uma esfera não-subjetiva transgrida procedimentos fossilizados, outrora confinados às projeções oriundas da figura de um ente inconstrangivelmente atualizado. A recusa de modelizações prévias, articuladas pela noção de parâmetro enquanto elemento visual (SOCHA, 2019), aproxima a composição de estruturas que não mais se baseiam em categorias universais e extensivas como altura e métrica, mas que abraçam as dimensões *involutivas* do material musical como sua substância primeira e última. Como aponta Dufourt,

a música centra-se assim nas representações detalhadas de uma estrutura interna. É um fenômeno de involução: a música é estruturalmente internalizada. O que constituía o núcleo tradicional da música – harmonia, contraponto, linearidade de vozes e acordes, ritmo, métrica – tornou-se o seu envoltório. O que, por outro lado, pertencia à ordem das determinações adventícias da composição musical e, portanto, foi rejeitado na periferia – polaridades dinâmicas, uso construtivo dos timbres, qualidades de profundidade e transparência do campo colorido, texturas, grão, densidade, plasticidade – adquiriu um caráter central e agora faz parte da intimidade da estrutura. (DUFORT, 2005. p.8. t.n)

Tal *involução* possivelmente testemunhou sua conceitualização mais notória na “pintura modernista”, sobretudo quando refletida pelo filósofo Clement Greenberg. Para o pensador estadunidense essa arte que passa por artistas como

¹² Não obstante, não é mero acaso que múltiplas experiências musicais ao ensejo do século XX hajam sido denominados com base em termos que, em primeira instância, remetem ao seu respectivo material e técnica: “dodecafonismo”, “serialismo”, “musique concrète”, “elektronische musik”, “aleatorismo”, “improvisação livre” (etc.), constituindo-se como expressões que ostentam em suas próprias denominações a exposição intrínseca dos materiais afeitos (diversamente das denominações atribuídas a movimentos como “romantismo”, “barroco”, “classicismo”, etc.). Mesmo correntes aparentemente antagônicas, a exemplo da supracitada “Escola de Darmstadt” e a “Escola de Nova York”, compartilham, de acordo com Safatle, um mesmo gesto: “elas mediam a modernidade das obras pela modernidade dos materiais” (SAFATLE, 2007. p. 403).

Cézanne, Matisse, Picasso, Pollock e Rothko, para mencionar poucos, marcaria a “autonomização” da prática pictórica por meio de uma negação das forças projetivas de modelos lastreados na mimese. Essa negação, por sua vez, amplifica a potencialidade inerente à materialidade dos elementos fundamentais da pintura, tais como a cor, o gesto, a tinta e, sobretudo aos olhos de Greenberg, a *planaridade* do suporte.

Segundo o filósofo, os “modernistas”, sensíveis à tradicional contradição que animava a arte pictórica, sistematizada pelo menos desde o século IV – isto é, de “afirmar a presença persistente da planaridade sob a mais vívida ilusão de espaço tridimensional”– “invertem” os polos dessa duplicidade entre literalidade do suporte e ilusão (GREENBERG em ORG FERREIRA, 1997. p. 3)¹³.

A consumação última dessa empreitada residiria na compulsiva explicitação do suporte e materiais pictóricos, conferindo à pintura uma práxis na qual esses seriam explorados de maneira desentrevada de projeções formais que paralisessem construções que escapem sua imagem. A busca por autonomização se atingiria, nesse contexto, por meio da “liberação dos meios”:

a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios. A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. “Pureza” significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de auto-definição radical. (GREENBERG em ORG FERREIRA, 1997. P. 2)

Alfredo Volpi e a Repetição

Tal prática calcada na elaboração artística fundada somente a partir do encontro com as dimensões “involutivas” dos materiais nos direciona à segunda imagem que cerca “Poltergeist”: a obra do pintor Alfredo Volpi – mais especificamente sua produção dos meados dos anos 60.

¹³ Como propõe o autor estadunidense, na arte modernista somos levados a perceber a planaridade de suas pinturas antes mesmo de perceber o que essa planaridade contém. Enquanto diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura. (GREENBERG em ORG. FERREIRA, 1997. p.3). Como afirma também Edmond Couchot, “tudo se passou como se os pintores tivessem feito voar aos pedaços o anteparo de vidro de da Vinci, no qual o mundo vinha projetar sua imagem ordenada. Como se o próprio real se projetasse no plano do quadro para nele se esmagar, como se tendesse a incorporar-se ou substituir-se à imagem, a inscrever, da maneira mais direta possível, sua própria materialidade na tela, sem a mediação de qualquer emanação luminosa organizada. Como se tratasse de apresentar o real e não mais de representá-lo. E foi exatamente essa ambição que caracteriza a maior parte da arte depois do início do século. A representação cedia seu lugar, no domínio da arte, à apresentação”. (COUCHOT, 1994. p.41) Finalmente, a frontalização da planaridade desencadeia um processo dialético que se estende à frontalização dos materiais e dos meios artísticos.

Faz-se necessário frisar que a relação que Volpi possui com o ímpeto artístico europeu do século XX não seria caracterizaria principalmente pela radical recusa de *a-prioris* formais, parametrizações, abandono do desenho, e liquidação integral de objetos reconhecíveis. Antes de tudo, a problemática abordada por Volpi reside na investigação da coordenação necessária para assegurar que o conteúdo da experiência seja, ao cabo, de natureza involutiva, abarcando o gesto, a cor, o pigmento e suas interações com a planaridade do suporte (KLABIN, 2009).

Para isso, Volpi fará uso sistemático da *repetição e reiteração* como ferramentas articuladoras de um movimento duplo: conforme a repetição abstrai a percepção das extensividades, direciona-a às intensividades.

Refere-se aqui ao uso de suas notórias “bandeirinhas” - faixa e retângulo (NAVES, 2001) – que, conforme repetem exaustivamente, descentralizam o olhar do contorno de tais figuras e, conseqüentemente, direciona o receptor ao que “constitui” as figuras geométricas. Percebemos por meio da padronização de suas formas os diversos rastros de pinceladas cujas direcionalidades variam de bandeira para bandeira, ou a maneira com que é a cor que articula o vaivém entre figura e fundo em detrimento do desenho¹⁴. Essa padronização das figuras ainda põe em primeiro plano, sobretudo, a textorialidade da têmpera - é essa que fornece-lhe rastros de sua fatura, acoplada com a vivacidade da pigmentação (NAVES, 2001).

Ainda que fosse enriquecedor examinar minuciosamente a maneira como cada um desses elementos em Volpi apresenta uma série de desafios e soluções pictóricas, o que se torna predominante na obra “Poltergeist” é a forma pela qual Volpi concentra as involuções da pintura, não através do abandono da figura ou do motivo, mas sim por meio de sua compulsiva repetição como impulsionadora de sua abstração. Em última instância, a imagem extraída de Volpi pode ser assim descrita: à medida que o motivo se mantém constante, porém o tom varia, esse último torna-se o conteúdo distintivo da percepção. Aqui, a repetição opera enquanto suporte que proporciona as condições de possibilidade para que a diferença entre elementos não-figurativos seja experimentada.¹⁵ (Ver figura 6).

¹⁴ Ao optar por padronizar o tamanho das figuras em vez de fragmentar a imagem em partes escalonadas segundo a pirâmide visual de Alberti (ALBERTI, 1999), as obras de Volpi acabam por resultar em um espaço não-perspectivado (GIANNOTTI, 2018). Mas esse espaço não é simplesmente plano: segundo Naves, “Volpi joga com as formas, com a instabilidade de fundo de sua concepção de forma (...) Em meio à aparência discreta de seus quadros, Volpi em geral introduz um contraponto colorístico que desfaz aquela continuidade esmaecida (...) Se as leves passagens tonais das margens quase indiferenciam a relação entre as bandeiras e o “fundo”, por sua vez as bandeiras vermelhas e azuis — prejudicadas em parte pela excessiva centralidade de sua disposição — e o mastro puxam o quadro para frente, fazendo com que ocorra nas obras uma dupla temporalidade extremamente complexa”. NAVES, 2001. p. 188, 189.

¹⁵ Samuel Beckett, em diversas de suas obras, tais como “Not I,” “O inominável,” “Ghost Trio,” “Ping,” e “Esperando Godot,” faz uso da repetição e acumulação para deslocar as palavras de sua função representativa, direcionando-as para o âmbito dos sons e ritmos, resultando na dissolução do sentido das palavras por meio desse processo, ressaltando, assim, as relações musicais presentes no texto dramático (BADIOU, 2003). Esse efeito é comumente denominado em inglês como “semantic satiation,” podendo ser traduzido para o português como “saciedade semântica” ou “fadiga semântica.” Tal fenômeno ocorre quando uma palavra é repetida várias vezes em sequência, levando à perda temporária do sentido e da

Assim sendo, com as suas bandeiras como motivo único que engloba o quadro por inteiro, totalizando assim o *all over* - assim designado por Greenberg uma estratégia de planarização que consiste em cobrir “toda a superfície do quadro com um sistema fortemente indiferenciado de motivos uniformes que geram a impressão de que poderiam ser continuados indefinidamente” (GREENBERG em ORG FERREIRA, 1997. p.83)¹⁶ - garantindo homogeneidade e unidade em termos motivicos e possibilitando heterogeneidade e dinamismo em termos de gesto e cor. Esta serialização resulta na *experimentação da involução* de cada elemento da pintura.

Conforme enfatizado por Sônia Salzstein (2000) e Rodrigo Naves (2001), o desafio de Volpi é em última instância firmar, por meio da reiteração e acumulação, um espaço limiar que dialetiza oposições como diferença e repetição, planaridade e profundidade, repetição e variação, figura e fundo e, centralmente, a manualidade do artesanato e a abstração da geometria¹⁷. Nesse lugar, o observador se depara com uma dualidade enraizada que permite o re-direcionamento de seu olhar, resultando em uma possibilidade combinatória para quem contempla e reconstrói os potenciais itinerários instigados tanto pela cor quanto pela gestualidade, assim como Volpi experimentou ao pintar suas bandeiras e orquestrar tais tensões¹⁸, conduzindo o receptor a se desviar de sua rota original em direção à luminosa textura erguida pelas bandeiras e/ou casas. Enquanto conjunto, esses elementos construtivos tecem uma trama sinuosa, que se desvela transversalmente até mesmo no interior de um único elemento, marcado por direcionalidades distintas das pinceladas e tonalidades que o preenchem (KLABIN, 2009).

Da música-imagem à rememoração-expectativa

Considerando as duas imagens supracitadas - a concepção de *involução* como agente mobilizador da forma musical e a abordagem adotada por Volpi, que convoca a repetição para conferir centralidade às instâncias *involutivas* do material – é pertinente destacar, adicionalmente, as transversalidades que permeiam a

compreensão da palavra (BLACK, 2003). Segundo Grisey, o mesmo se aplica para a experiência musical: “Como resultado da expansão extrema do tempo, chegamos ao próprio coração do som (...). O que resta do dinamismo dos sons é como o olho para um microscópio; nos tornamos surdos a cada evento macrofônico, ou mais precisamente, a todas as formas de relacionamento que ligam esses eventos: melodia, harmonia, articulação, gesto rítmico etc..., em suma, tudo o que a música ocidental tradicional propõe?”. GRISEY, 1987. p.259, t.n).

¹⁶ Como insere Rodrigo Naves, na obra de Volpi, “Os poucos elementos formais que comparecem na superfície de tempera — “bandeira”, faixa e retângulo — permanecem inarticulados na extensão em que se encontram. Justamente porque se encontram *nela*”. NAVES, 2001. p. 177 .

¹⁷ Segundo Salzstein, os momentos mais decisivos da obra de Volpi aparentam “oscilar maliciosamente entre um elementarismo que evoca a visualidade popular e certa transcendência haurida à tradição culta da abstração geométrica. Não reside aí, aliás, toda graça e insolência intelectual da obra?”. SALZSTEIN, 2000. p. 21. Rodrigo Naves acrescenta que, no trabalho de Volpi, “Ao mesmo tempo em que a cor estritamente superficial da tela de Volpi lhe confere um caráter moderno inofismável — uma presença simultaneamente imediata e reflexiva —, um simbolismo virtual a envolve em questões bem diversas, um arcaísmo certamente muito rico e revelador”. NAVES, 2001. p.178.

¹⁸ Na obra de Volpi, “as partes que formam as obras parecem disponíveis para um jogo que as reorienta constantemente”. NAVES, 2001. p.188.

planarização da pintura com aquilo que poderia ser identificado, em possibilidade, como uma *planarização da escrita musical*.

A síntese de repetição e diferença presente nas obras de Volpi é de natureza intrigante, uma vez que sugere a existência de uma dimensão temporal inerente a essa forma de pintura, fundamentada na serialização de elementos discretos. A despeito de exibirem visualmente uma multiplicidade de combinações e direções, que inicialmente podem ser apreendidas como totalidade, uma sutil descontinuidade se instaura devido à sobreposição de múltiplas direções que cada elemento individual sugere e abarca.

Aqui, faz-se presente a noção de *Kairós*, em que o tempo é apreendido não enquanto medido e regular, mas como uma fuga da métrica fixada (FERRAZ, 2015). O conceito de *Cronos*, tempo cronológico e sequencial, entrelaça-se com o *Kairós*, estabelecendo um vaivém entre a delimitação de contornos e a manifestação da materialidade, da contingência. A convergência entre continuidade e descontinuidade, visualmente percebida nessas obras, “temporaliza-se” na memória do observador, tornando-se potencialmente transferível para o domínio da composição musical. À luz de tal passagem, cabe ressaltar a observação de Gérard Grisey para quem “o verdadeiro material do compositor” consiste na dialética memória-expectativa: “o grau de pré-direcionalidade, ou melhor o grau de pré-audibilidade” (GRISEY 1987. p. 258. t.n).

A forma pela qual Volpi utiliza a planaridade da tela para conduzir polaridades entre continuidade e descontinuidade pode ser transferida para o campo da composição musical quando consideramos a leitura de Hugues Dufourt sobre o processo de “autonomização” que permeia, desta vez, o domínio da música escrita.

Não será gratuitamente que Dufourt pensará o movimento de *involução* da música escrita marcada pela manipulação daquilo que é propriamente sonoro – isto é, o timbre, e não exclusivamente o rearranjo de categorias abstratas (DUFOURT, 2005). Porém, como o filósofo francês demonstra em seu texto *O Artífice da Escrita na Música Ocidental*, o polo abstrato da escrita musical, ou seja, sua extensão paramétrica e, portanto, gráfica, terá um papel central nesta trajetória rumo ao propriamente sonoro.

Para Dufourt, a topologia plana da escrita também integra os meios imanentes da composição ocidental. A emancipação do símbolo musical, da notação, também fará parte da construção de “uma lógica de autonomização do fato musical em relação a tudo aquilo que é extramusical” (SAFATLE, 2007. p. 392). A composição ocidental do século XX irá, segundo Dufourt, reconhecer a centralidade que o plano gráfico ocupa na sua história, condicionado mesmo à

própria noção de material enquanto elemento discreto visualmente perceptível (DUFORT, 1997). Conseqüentemente, internaliza-se a representação gráfica como “dispositivo de interdependência” dos eventos sonoros: da notação enquanto articuladora da *temporalidade*.

Expõe-se então a posição que a categorização do som ocupa na dialética entre as partes e o todo – em última instância, na maneira em que se estabelece a codeterminação e solidariedade entre material e forma. O espaço gráfico, compreendido enquanto instrumento manipulável, entrega a “oportunidade de uma nova ordem de possibilidades” (DUFORT, 1997. p.13) – de maneira não muito diferente daquela como o reconhecimento do *suporte* forneceu à pintura.

A reflexão de Dufourt articula-se em torno da ideia fundamental de que a liberação da composição musical, juntamente com a desnaturalização de suas soluções formais e o agenciamento de materiais –sua autonomização – ocorreu de maneira concomitante com a emancipação de sua manipulação gráfica. Portanto, o material a ser liberado pela composição musical não se restringe ao som, mas estende-se à própria concepção de escrita musical¹⁹.

A notação se instalará para Dufourt como um artifício que não apenas registra, mas que também contamina o raciocínio composicional – o espaço plano da notação, assim como o suporte plano da pintura, deixarão de ser pensados como elementos inatos.

Poltergeist e o rearranjo de Marcas Musicais

Voltemos ao processo de escrita de “Poltergeist”, tendo em vista agora a interação entre visualidade, repetição e involução.

Para uma parte considerável da construção desta obra, o autor empreendeu uma busca por procedimentos que não se fundamentam estritamente no som, mas sim na centralidade da organização visual da partitura, na topologia do papel. As “direcionalidades visuais” da notação foram utilizadas como um primeiro horizonte, buscando proporcionar a almejada *centralização do involutivo*, das dimensões não-macrofônicas da organização sonora, tais como o timbre, a textura e o gesto (GRISEY, 1987). Examinemos, portanto, como o compositor se engaja na exploração das dimensões involuntárias do som através da autonomia do grafismo.

¹⁹ Na imanência gráfica, “Não são as formas que contam, nem sua significação intrínseca, mas a posição que cada unidade discreta ocupa no sistema de referência” (DUFORT, 1997. p. 12). Isto é dizer que paralelamente à ocorrência da fragmentação e setorização do som, instala-se uma correspondência e correlação visual (a nota ou o ritmo que tornam visível um material no plano gráfico) e funcional (em que esses componentes se inserem no escalonamento estipulado) entre distintos sons, produzindo assim um dispositivo de interdependência que tanto regula quanto codetermina os elementos (DUFORT, 1997).

Partindo da imagem da redução motivica de Volpi e com a instrumentação da peça já especificada (para flauta solo), o compositor selecionou dois motivos de Stravinsky²⁰ – ambos derivados de trechos para flauta de *Quatre chants russes* (*Quatro cantos russos*) – para deles escolher aquele que melhor suporta o que foram inicialmente 9 técnicas selecionadas. Essas foram:

- (1) Marcato
- (2) Legato
- (3) Tongue Ram
- (4) Multifônico
- (5) Eólio
- (6) Flutter Tongue
- (7) Com voz
- (8) Glissando
- (9) Harmônicos

Figura 1 - Primeiro motivo retirado de *Quatre chants russes* de Igor Stravinsky.



Fonte: IMSLP/Petrucci Music Library, 2023. Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/4_Russian_Songs%2C_K083_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/4_Russian_Songs%2C_K083_(Stravinsky%2C_Igor)). Acesso em: 26 de julho de 2023.

Figura 2 - Segundo motivo retirado de *Quatre chants russes* de Igor Stravinsky.



Fonte: IMSLP/Petrucci Music Library, 2023. Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/4_Russian_Songs%2C_K083_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/4_Russian_Songs%2C_K083_(Stravinsky%2C_Igor)). Acesso em: 26 de julho de 2023.

Desde cedo iniciou-se o processo de troca entre intérprete – a flautista Vanessa Maria André – e compositor, com esse enviando para ela os motivos para testar qual melhor “suportaria” as técnicas estipuladas. Nesse contexto, a noção de

²⁰ Vale mencionar aqui a noção de “reescritura” de Silvio Ferraz; o deslocamento de um material de outra peça, qualquer que seja, e reelaborado “como se a outra música se convertesse em um grande gesto a ser refeito” (FERRAZ, Silvio. *A fórmula da reescritura*. São Paulo: Seminário Música Ciência Tecnologia, v. 1, n. 3, 2008, p. 47).

“suportar” adquire a significação de aprimorar a expressão das distinções entre as técnicas em questão, conferindo-lhes, portanto, o estatuto primordial como elementos distintivos e de interconexão entre os diversos momentos musicais.

Inicialmente, foi fornecido à intérprete um esboço com os dois motivos, sendo que cada um passou por 5 das 9 técnicas selecionadas – aquelas que demandam menos variação estrutural deles (a discussão acerca da necessidade de variação estrutural será abordada posteriormente). Essas técnicas eram: marcato; legato; *flutter tongue*; com voz; harmônicos.

Figura 3 - Técnicas sobre dois motivos retirados das *Quatre chants russes* de Igor Stravinsky.

Fonte: acervo do autor.

Após a troca de múltiplas gravações, foi selecionado o motivo da primeira figura. Ambos os motivos se adequam de forma satisfatória ao paradigma estipulado, entretanto, o segundo motivo, devido ao emprego de uma nota repetida (C) e sua notável característica distintiva entre as primeiras notas com articulação marcada (G, B \flat , C e A \flat) e a última nota de maior duração (D \flat), resultou nas sonoridades “legato” e “eólio” menos enfáticas em comparação à sua aparição no primeiro motivo. A homogeneidade do primeiro motivo, um simples movimento de arpejo ascendente, contribuiu para que o seu conteúdo central fosse, de fato, enfatizado pelas suas diversas *roupagens*.

Juntamente à seleção do primeiro motivo, ocorreu um processo de troca das técnicas estipuladas, entre compositor e intérprete.. Algumas delas, como “com voz” e “harmônicos”, se diferenciavam minimamente do “*flutter tongue*” e “legato” respectivamente. Porém, por meio da experimentação da intérprete em cima do motivo selecionado, encontraram-se técnicas que não estavam dentre as

estipuladas. Essas foram o “ataque duplo”, para repetir uma única nota, e o “*sforzato*”, que operava auditivamente como uma síntese da colisão entre “*marcato*” e “*eólio*”. Portanto, as nove técnicas selecionadas foram, finalmente:

- (1) *Marcato*;
- (2) *Flutter Tongue*;
- (3) *Legato*;
- (4) *Ataque Duplo*;
- (5) *Sforzato*;
- (6) *Eólio*;
- (7) *Tongue Ram*;
- (8) *Glissando*;
- (9) *Multifônico*.

Após determinar as técnicas que seriam utilizadas e o motivo a media-las, considerando a atuação das dimensões involutivas da figura a ser repetida e variada, o próximo passo do processo consistiu na elaboração de variações rítmicas que permitissem a incorporação das técnicas que demandam uma adaptação do motivo de Stravinsky, a saber: “*tongue ram*”, “*multifônico*”, “*glissando*” e “*sforzato*”. No domínio rítmico, o que ocorreu foi uma “*desaceleração*” do motivo principal, a fim de acomodar as particularidades mecânicas impostas ao instrumentista pelo instrumento submetido a essas técnicas. O “*sforzato*”, por exemplo, por requerer um maior consumo de ar do instrumentista e, conseqüentemente, diminuir sua capacidade de executar trechos de natureza acelerada, demandou a troca do motivo de 7 notas tocadas em semicolcheias para uma figura rítmica de tercina de 1 tempo.

Com relação ao “*tongue ram*”, a impossibilidade de sua execução em semicolcheias a 120 bpm, devido às exigências físicas para sua realização²¹, levou à necessidade de uma variação que adotasse uma figura rítmica de tercina, desta vez de dois tempos. Nessa variação, o primeiro ataque seria o “*tongue ram*”, seguido por duas notas tocadas em ordinário, possibilitando, assim, a reintegração do movimento ascendente característico do motivo originalmente selecionado.

²¹ O *tongue ram* “é um gesto percussivo explosivo produzido vedando completamente o orifício do bocal com os lábios e impulsionando vigorosamente a língua para dentro do orifício do bocal. A ressonância sonora produzida não corresponde à mesma altura da nota dedilhada. Em geral, a flauta em dó ressoa uma sétima maior abaixo da altura dedilhada/escrita. A flauta contralto e a flauta baixo ressoam uma sétima maior ou menor abaixo da altura escrita, dependendo da digitação. A flauta piccolo ressoa uma nona menor abaixo da altura escrita.” FLUTEXPANSIONS. FluteXpansions. Disponível em: <<https://www.flutexpansions.com/tongue-ram>>. Acesso em: 27 jul. 2023, t.n.

Figura 4 -Variações da figura rítmica.

1

2

3

4

5

6

2/4 $\text{♩} = 125$

p *gua*

p 3 *gua*

p *gua*

p *gliss.* (♭)

p *gua*

pp

2/3
4/4
2/3

Fonte: acervo do autor

O multifônico poderia ser executado em uma tercina de dois tempos, com três multifônicos sucessivos, de modo a aproximar-se de maneira notável da sonoridade característica do *flutter tongue*, tal como ocorreu durante a execução conjunta da flauta com a voz. Com o intuito de preservar a peculiaridade sonora do multifônico²², essa técnica passou a ser a única a se distanciar quase que completamente do motivo stravinskiano, emergindo somente como um único ataque sustentado por uma breve duração, notada como mínima pontuada, conectada a uma colcheia. A semelhança com o motivo modelo recai sobre as notas imutáveis durante toda a progressão harmônica (D e A). Dada a sua aparição com uma drástica redução da figura musical, o multifônico acabou por operar de forma mais proeminente como uma interrupção do fluxo acelerado da peça, proporcionando momentos de repouso, ao invés de representar uma variação da figura ascendente que caracteriza toda a composição.

Já a técnica eólio, na qual “os sons são tonalidades aéreas coloridas, destituídas do timbre normal da flauta”, motivou um deslocamento oitavado para um registro inferior, haja vista que “esse fluxo de ar através do bocal gera uma

²² “Multifônicos” são duas ou mais notas soando simultaneamente. Isso pode ser obtido usando dedilhados especiais e uma embocadura precisa. Existem dois tipos básicos: multifônicos usando a série harmônica e multifônicos combinando tons não relacionados. Os multifônicos dentro da série harmônica são o resultado do exagero nos harmônicos acima de um tom fundamental. Multifônicos com alturas não relacionadas envolvem dedilhados especiais. Os multifônicos não são realmente harmonias ou acordes, mas sim efeitos de cor em uma nota. Eles são mais uma estrutura/som semelhante a um *cluster*. FLUTEXPANSIONS. FluteXpansions. Disponível em: <<https://www.flutexpansions.com/tongue-ram>>. Acesso em: 27 jul. 2023, t.n.

ressonância de tonalidade etérea somente na primeira oitava, abrangendo desde o B grave até o D-# médio (podendo-se estender até o F# médio mediante a utilização das chaves de trinado)²³.

As variações rítmicas, imprescindíveis para incorporar essas técnicas ao contexto do motivo selecionado, foram distribuídas para outras técnicas que ainda poderiam ser executadas em sua forma original, seguindo a concepção de Stravinsky – uma possibilidade que não havia sido previamente contemplada. Tomemos como exemplo o *flutter tongue*, que normalmente seria executado na forma base em semicolcheias com 7 notas; nesse caso, passou a ser filtrado com 7 notas e uma tercina de um tempo. Considerando a viabilidade de aplicar filtros tanto timbrísticos quanto rítmicos ao motivo stravinskiano, o parâmetro harmônico também foi objeto de serialização. Inicialmente, a entidade harmônica do motivo se apresentava na seguinte configuração original, disposta do grave para o agudo: D, F, G, A, D#, F#, A. A partir dessa configuração primordial, o compositor elaborou cinco modelos de projeções harmônicas distintas, cada qual seguindo um processo próprio. De fato, a explanação minuciosa das particularidades de cada modelo harmônico excede o escopo deste texto. Contudo, é relevante salientar que todas as projeções harmônicas compartilhavam de um elemento comum, isto é, estavam restritas a no máximo quatro mudanças em relação à entidade harmônica anterior, sendo essas mudanças expressas por notas ou intervalos. Esse critério de limitação conferiu uma contextualização auditiva ao conjunto das projeções, ao mesmo tempo em que permitiu uma diversidade de variações em torno da entidade harmônica original²⁴.

Por exemplo, considerando a configuração harmônica original como D, F, G, A, D#, F#, A, a segunda projeção harmônica seria representada por D, F#, G#, A, D#, F#, A. O compositor optou, então, por acrescentar mais sete entidades harmônicas, resultando em um total de oito entidades harmônicas serializadas. Esse procedimento proporciona a disponibilidade de uma *escala de graus de distância* em relação à configuração harmônica original do motivo extraído da primeira das *Quatro Cantos Russos* de Stravinsky, com a primeira variação sendo a mais próxima e a sétima a mais distante. (A sexta variação foi reservada para o multifônico D-A, o único no contexto do multifônico).

A seleção da quinta variação ocorreu após uma audição cuidadosa das cinco projeções, envolvendo a intérprete e o compositor. A escolha dessa projeção se justifica pelo fato de proporcionar diferenças mais acentuadas entre cada entidade

²³ FLUTEXPANSIONS. FluteXpansions. Disponível em: <<https://www.flutexpansions.com/aeolian-colored-air>>. Acesso em: 27 jul. 2023, t.n.

²⁴ Tal procedimento reproduz de forma considerável as reflexões de Florivaldo Menezes Filho acerca da projeção de “*redes harmônicas*” em Henri Pousseur. Para mais, ver: MENEZES FILHO, 2002.

harmônica, permitindo um deslocamento de até quatro notas em relação à entidade anterior. Essa característica revelou-se crucial para assegurar que essas mudanças fossem claramente perceptíveis, mesmo em alta velocidade de execução da figura musical. A filtragem harmônica procedeu finalmente da seguinte maneira:

1 - D, F, G, A, D \sharp , F \sharp , A;

2 - D, F \sharp , G, B, D, E, A;

3 - D, F, A, C, D \flat , F \sharp , A;

4- D, F, A \flat , B, C \sharp , G \sharp , A;

5- D, E \flat , G, A \sharp , B, G \sharp , A;

6- D, A;

7- D, E \flat , A \flat , C, D \sharp , F \sharp , A;

8 - D, F, G \sharp , A \sharp , C \sharp , G \sharp , A;

Tal como nas dimensões rítmica e timbrística, a progressão harmônica também não seguirá uma estrutura linear e previsível. Em vez disso, ela terá a liberdade de realizar saltos e desvios não sequenciais, permitindo, por exemplo, que a sequência harmônica transite da quinta entidade diretamente para a segunda, e em seguida, avance para a oitava.

Após a consolidação das séries tímbrica (9 possibilidades), rítmica (6 possibilidades) e harmônica (8 possibilidades), se deu uma etapa cujo sentido era majoritariamente visual, isto é, o preenchimento da fôrma da partitura.

O compositor adotou uma abordagem para preencher o restante da página de rascunhos com os dois motivos inicialmente selecionados, restando nela 6 sistemas, tendo 4 compassos em cada um. Esse procedimento foi realizado com o objetivo de explorar as possíveis figuras musicais que poderiam ser utilizadas na composição. Ao tomar essa decisão, a duração total da peça já estava estabelecida, resultando em 52 segundos, uma vez que o motivo original de Stravinsky permaneceu no mesmo andamento (120 bpm a semínima).

A abordagem prosseguiu com a subdivisão de cada “caixa” (ou compasso) em três partes distintas, formando três subseções dentro de cada compasso. A

primeira subseção correspondeu à técnica utilizada, a segunda abrangeu o padrão rítmico adotado e, por fim, a terceira subseção tratou da entidade harmônica.

Para ilustrar, consideremos o primeiro compasso como exemplo. Nele, a técnica selecionada foi a número 1 (*marcato*), o ritmo escolhido foi o número 1 (sete semicolcheias seguidas de uma pausa de semicolcheia) e a progressão harmônica utilizada foi a número 1 (D, F, G, A, D \sharp , F \sharp , A).

Já no compasso 12, as escolhas foram diferentes. A técnica selecionada foi a número 5 (*sforzato*), o ritmo empregado foi o número 3 (cinco colcheias) e a progressão harmônica adotada foi a número 4 (D, F, Ab, B, C \sharp , G \sharp , A), a qual foi adaptada para a figuração de cinco notas em vez das sete originalmente presentes (resultando em: D, Ab, Db, G \sharp , A).

Assim, o compositor abriu espaço para um jogo visual no contexto da partitura musical. Através da utilização dos números que representavam as respectivas técnicas, ritmos e harmonias de cada série, foi possível criar direcionamentos diversos, no sentido vertical, horizontal ou diagonal. Torna-se assim perceptível a existência de linhas e padrões visuais que surgiram mesmo antes da transposição para a notação musical tradicional. Por exemplo, os compassos 1, 6, 11 e 16 formam uma linha diagonal que percorre desde o primeiro compasso do primeiro sistema até o quarto compasso do quarto sistema. Essa disposição espacial cria uma sequência visual em que as técnicas musicais representadas pelos números 1, 2, 3 e 4 ocupam a primeira subseção de cada um desses compassos. Nesse contexto, podemos visualizar uma sucessão das técnicas *marcato*, *flutter*, *legato* e *sforzato*, seguindo a ordem estabelecida.

Figura 5 - Grade Numérica

// T R H

1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 2

6 2 1 2 3 2 2 1 3 7 5 1

9 6 6 6 1 3 3 1 2 5 3 4

4 3 2 1 1 5 7 5 3 4 2 4

9 6 6 5 2 4 2 1 5 8 4 1

7 5 5 8 4 7 6 7 8 3 1 3

Fonte: acervo do autor

Figura 6 - [SEM Título] de Alfredo Volpi. Década de 1980.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.

Uma outra possibilidade, por conseguinte, consiste em considerar uma linha que se estende diagonalmente, passando pelos compassos 12, 15, 18 e 21, a qual engendra a manipulação da variação “quinta” nas esferas técnica, rítmica e harmônica.

Tal transposição de um valor numérico, enquanto entidade abstrata, ademais, revela-se de modo vertical nos compassos 12, 16 e 20, onde o elemento “quarto” tange de forma sinuosa os domínios da harmonia, técnica e ritmo.

Determinadas caixas vazias já se preenchiam inerentemente, a exemplo do multifônico, onde sempre que seu número era presente na caixa correspondente à técnica (a primeira sub caixa a ser preenchida ao longo de todo o processo), as dimensões rítmicas e harmônicas se encontravam automaticamente estipuladas (ritmo 6 e harmonia 6). Tal estipulação se baseia na premissa de que não é viável executar esta técnica de maneira distinta, de acordo com as concepções internas do presente jogo. Similarmente, a técnica *tongue ram* também segue essa dinâmica, na qual o seu ritmo já estaria estipulado (ritmo 5), deixando o espaço harmônico apto para a inclusão de qualquer uma das variações disponíveis.

É igualmente premente considerar que a dimensão harmônica necessitaria de ajustes de acordo com a técnica ou o ritmo atribuídos à mesma caixa, especialmente em virtude de a projeção harmônica ter sido concebida com 7 notas, enquanto alguns ritmos apresentavam apenas 3 ataques. Por exemplo, no compasso 12, no qual a técnica designada é o eólio (5) e o ritmo (3) tem cinco colcheias, a terceira sub caixa foi preenchida com a harmonia “quarta” (D, F, Ab, B, C#, G#, A). No entanto, devido à particularidade dessa figura rítmica, que conta com somente 5 ataques, a harmonia foi ajustada para D, Ab, C#, G#, A, a fim de adaptar-se adequadamente ao contexto rítmico apresentado.

Esse “jogo” visual oferece a possibilidade de gerar um resultado que pode ser ajustado ou transgredido caso algum aspecto não agrade a quem compõe, ou caso sejam identificadas oportunidades de conexões locais não previstas de antemão. Como ilustração, temos a inversão de algumas figuras (compassos 14, 18, 19 e 24 – formando uma linha diagonal que perpassa os compassos 14-19-24), proporcionando mais uma forma de variação do motivo, que somente se tornou aparente após a aplicação completa do jogo visual.

Essa flexibilidade inerente à abordagem visual proporciona um contínuo refinamento no processo composicional, permitindo que a própria estrutura musical seja moldada, reconfigurada e aprimorada ao longo de sua concepção. Embora a visualidade da notação desempenhe um papel significativo na construção formal da peça, esse processo não busca se limitar a um sistema visual auto-referencial, como se essa fosse a finalidade última. Em vez disso, esse procedimento tem o

objetivo de cristalizar uma situação musical que se concentra na tensão entre a elaboração de um processo musical fundamentado em sínteses propriamente materiais e a exploração de distintos modos de rememoração. A abordagem visa, assim, criar uma experiência musical na qual a interação entre essas duas dimensões – a materialidade e a memória – desempenhe um papel fundamental na configuração da obra.

Anamorfose enquanto Acúmulo de Reminiscências Truncadas

Essas diversas combinações e permutações de parâmetros musicais, que possibilitam uma contínua variação do motivo, metabolizam um processo de anamorfose tanto no objeto sonoro quanto no ouvinte. A presença dessas variações, em desacordo com uma repetição transparente, defasa o motivo a cada reaparição, dando origem a uma memória dividida em duas facetas: a lembrança (a semelhança entre as aparições anteriores) e o excesso (o que surge como diferença). Assim, o motivo sonoro (e por extensão a forma musical, que não é nada mais que a sua transfiguração) é apreendido de maneira análoga a uma escultura, que pode ser observada distintamente a partir de múltiplos ângulos (D'ERRICO, 2018)²⁵.

A concepção de anamorfose visa essencialmente ilustrar um processo no qual “a percepção do objeto retratado muda de acordo com ponto de vista do espectador, gerando assim uma duração da visão experiência, que se desenrola ao longo do tempo, bem como através do espaço” (D'ERRICO, p. 115. t.n), assemelhando-se, por exemplo, ao fenômeno de múltiplas formas geométricas que emergem ao se rodear uma escultura concebida por Amilcar de Castro.

A transversalidade entre os processos seriais na pintura, como vistos em Volpi, e a utilização de processos combinatórios de elementos visuais – articulados pelo espaço gráfico da notação musical – é que a continuidade visual do símbolo se desdobra de maneira espalhada e irregular no tempo e na escuta. Da mesma maneira, o desdobramento temporal e sonoro desse procedimento se assemelha à maneira pela qualum quadro de Volpi, ou uma escultura de Amilcar é frequentemente rememorada pelo receptor, como acúmulo de ângulos e imagens de um mesmo objeto, sobrepostos de forma descontínua.²⁶

²⁵ Lúcia D'errico afirma: “as ocorrências espaço-temporais do que se pretende qualificar como ‘o mesmo’ interferem entre si, perturbando a possibilidade de correspondência através do destaque de sua fisicalidade”, sendo assim, “a forma da peça musical é, então, o singular ‘ponto de vista’, ordenando a inapreensível multiplicidade de estados do mesmo objeto” (D'ERRICO, p.115. t.n).

²⁶ Apesar de a ordenação das bandeirinhas de Volpi se articular com precisão na literalidade de suas obras, elas provocam, ao serem lembradas, uma sensação imprecisa e móvel, em que a recordação predominante consiste em uma textura geral de múltiplas cores e elementos que compõem diversas direcionalidades. Não é gratuita a observação de Rodrigo Naves de que “o que Volpi acentua — como de resto em todos os aspectos de sua obra — é a multiplicidade de percepções e

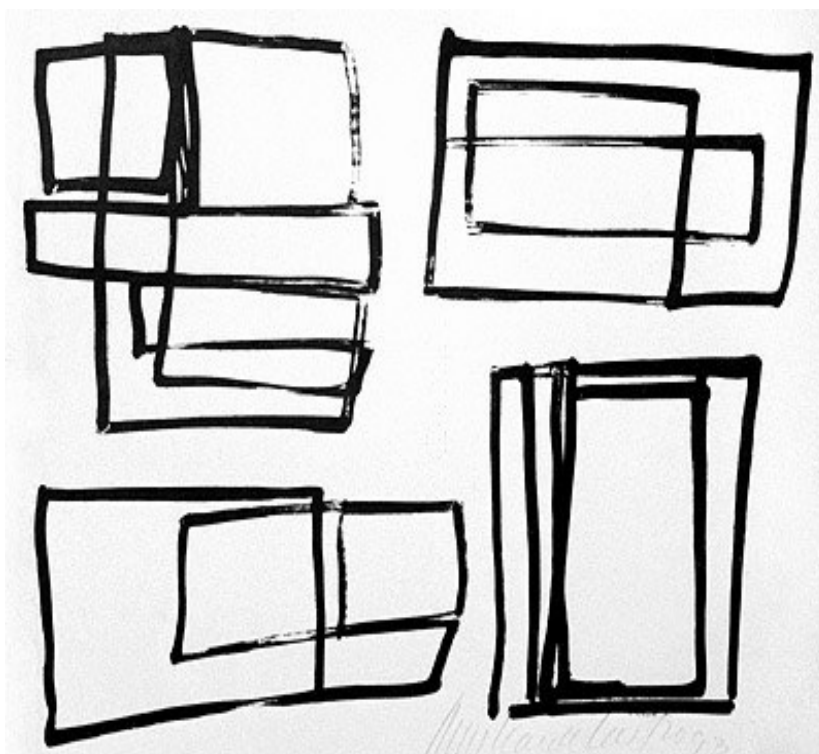
De tal forma, a anamorfose não é apenas uma operação exercida sobre o objeto representado, mas também uma modificação da relacionalidade entre objeto e receptor: é finalmente um movimento que diz respeito à comutabilidade entre sujeito-objeto, transformando a dialética memória-expectativa no material maior da composição musical (GRISEY, 1987) sem a necessidade de convocar modelos formais historicamente sedimentados que desempenham essa articulação da memória-expectativa *a-prior*²⁷. De tal maneira, a anamorfose aproveita-se da tensão entre repetição e variação – aqui mediada pelo rearranjo de combinações e permutações de elementos visuais – para transformar o receptor e sua memória em colaboradores do desdobramento formal.

Esse jogo visual, que se assemelha à construção de um caça-palavras, possibilita uma reinvocação sonora do mencionado “*all over*” greenbergiano – isto é, o preenchimento da superfície do suporte com um único elemento – sugerindo, à primeira vista, uma totalidade homogênea que, após uma observação mais detida, se revela enquanto variação contínua.

experiências sob essa aparência de igualdade e mesmice. Nas pequenas variações de cor, na mudança de ritmo das pinceladas, os quadros ganham configurações totalmente diversas, irredutíveis a uma espécie de matriz inicial”. (NAVES, 2001. p.182;187.) Nesse contexto, a anamorfose ilustra, conforme expõe D'errico, a maneira com qual “a memória se torna um plano espacial, no qual eventos passados, sua presença e a expectativa de seu futuro estão disponíveis simultaneamente. Utilizando a memória, a direcionalidade do tempo é suspensa, negada e transformada em um espaço dimensional que pode ser navegado em qualquer direção.” (D'ERRICO, 2015. p. 115, t.n)

²⁷ A anamorfose na música diz respeito a uma formalização que transcende as categorias preestabelecidas e extrai particularidades singulares de um objeto, em vez de encaixá-lo em um modelo prévio. Como salientado por D'errico, ao considerarmos a variação dentro do paradigma da anamorfose, “o objeto é repetido e modificado, transformado não tanto de acordo com um processo musical ‘variativo tecnicamente concebido, mas por meio de sua própria materialidade incompatível” (D'ERRICO, 2018, p.'115).

Figura 7 - Sem Título, Amilcar de Castro, 1993.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.

Não é coincidência que o compositor Morton Feldman, que sempre reconheceu abertamente a influência que a arte abstrata exerceu sobre sua música²⁸, tenha atribuído o nome de “*simetrias truncadas*”²⁹ a essa “síntese entre variação e repetição” (FELDMAN, 2021, p. 60). O que o compositor estadunidense absorve

²⁸ “Se você entende Mondrian, então você me entende também. No começo não tenho nada, no fim tenho tudo – como Mondrian – em vez de ter tudo para começar e nada no final. (...) Acho que o grande problema é que aprendi mais com os pintores do que de compositores”. (FELDMAN, Morton em PERSSON, 2002. Disponível em: <<https://www.crvill.net/mfperssn.htm>>. Acesso em: 27 jul. 2023) Em consonância com o pensamento de Feldman, Adorno afirma que “técnicas musicais são claramente influenciadas por pictóricas, como as chamadas informais, mas também pelas construções do tipo da de Mondrian. Muita música tende para a arte gráfica em sua notação. Esta se torna parecida com figuras gráficas autônomas, mas sua essência gráfica assume diante do compor alguma independência” (ADORNO, 2017, p. 21).

²⁹ Estas simetrias truncadas consistem de estruturas repetidas, como padrões visualmente espalhados pelo espaço gráfico, e repetições simétricas de motivos musicais. Feldman aplicava processos que expandiam, comprimiam ou sutilmente alteravam estas simetrias, ‘truncando-as’. De tal forma a introdução destas variações, devido à sua sutil aplicação, acaba por criar um senso de mudança ralentada sobre os motivos, mas por tratar-se sempre de pouquíssimos objetos a serem variados, o senso de progresso e desenvolvimento pleno é frustrado, acabando por “dissolver a possibilidade de se colocar julgamentos sobre as relações de identidade e diferença, um pouco como na problematização do campo cromático” (SAFATLE, 2015, p. 23) dos abstracionistas. Esse processo de variar sutil e descontinuamente um único motivo musical por meio de diferentes combinações e permutações de parâmetros apresenta, por um lado, um alto grau de controle, uma vez que existe previamente uma distribuição de sistemas e compassos, além de uma redução radical dos motivos musicais disponíveis. No entanto, por outro lado, tal processo também carrega uma imprevisibilidade intrínseca. A direcionalidade visual aplicada em um parâmetro, como, por exemplo, na diagonal, resultará em uma sequência sonoramente descontínua, implicando em padrões visualmente lineares sobre a superfície da partitura, mas que se desdobram de maneira dispersa durante o momento da audição.

dos abstracionistas é o mergulho sistemático no suporte, considerando-o como uma fixação prévia de unidades que lhe proporciona uma multiplicidade de possibilidades direcionais que ora preservam a linearidade, ora a frustram.

O referido procedimento se manifesta, assim, de forma audível, como uma multiplicidade de processualidades que se entrelaçam em torno de um único motivo musical. Observa-se que, por vezes, um processo rítmico se desenvolve gradual e constantemente, enquanto uma variação harmônica se efetua através de saltos, ilustrando a convivência de temporalidades³⁰.

Conforme observado por Feldman, a abordagem de desarticular a distinção entre diferença e repetição representa uma “exigência consciente de formalizar uma desorientação da memória” (FELDMAN, 2000 apud SAFATLE, 2015. p. 16). Essa colocação evidencia a sensibilidade do compositor em articular tal contradição como condição para tornar audível um excesso que não poderia ser simplesmente evocado por meio de instâncias positivas e representativas – eis o grande vaivém entre material sonoro e visual. Dessa maneira, a escuta evocada pelas simetrias truncadas é aquela que vivencia uma vertigem entre memória e presença. Essa imbricação, como apontada por Safatle, busca “apreender um objeto que só se mostra através da confrontação entre dois modos contrários de organização temporal. Objeto que se apreende na intersecção entre dois impasses” (SAFATLE, 2015, p. 24).

Esse excessivo desdobramento advindo da colisão entre conceitualidade e materialidade, fenômenos sonoros e elementos visuais, lembrança e oblição, encarna, conforme Dufourt postula, a própria projeção limítrofe do artifício da escritura (DUFOURT, 1997).

Referências

ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes e primeira introdução à teoria estética*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic theory*. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 1970.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. 2ª. ed. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp (Coleção Repertórios), 1999.

³⁰ Essa unidade sonora, caracterizada pela onipresença do motivo que se desdobra ao longo de toda a obra, situa e suporta as projeções e combinações seriais, conferindo-lhes uma tangibilidade auditiva, e não somente visual. Sem tal presença, a multiplicidade de processos corre o risco de se desdobrar auditivamente como descontinuidade e aleatoriedade, em sua grande maioria. Isto é dizer que a constância do motivo viabiliza a experimentação da transformação desses parâmetros como forças também sonoras, e não apenas visuais. Os parâmetros são elementos que se aplicam sobre um objeto apreensível, e não são, eles próprios, objetos sônicos (SOCHA, 2019).

- BADIOU, Alain. *On Beckett* Ed. and trans. Nina Power and Alberto Toscano. Foreword: Andrew Gibson. Manchester: Clinamen, 2003.
- BAYLE, François. *Image-of-sound, or i-sound: Metaphor/metaform*. Contemporary music review, v. 4, n. 1, p. 165-170, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BLACK, Sheila R. *Review of semantic satiation*. Advances in psychology research, v. 26, p. 63-74, 2003.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- COUCHOT, E. *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração*. In: *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Org. André Parente. Rio de Janeiro: Editora 34, p. 37-48, 1993.
- DAHLHAUS Carl. *L'Idée de la musique absolue: Une esthétique de la musique romantique*. Trad. Martin Kaltenecker, Genebra: Contrechamps, 1997.
- D'ERRICO, Lucia. *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*. Lovaina: Leuven University Press, 2018.
- DUFOURT, Hugues. *Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio*. Musica/Realtà, Lucca, XXVI-77, Julho, s.p., 2005.
- DUFOURT, Hugues. *Les paradigmes du processus et du matériau et leurs crises dans la musique occidentale*. Paris: Presses universitaires de France; Cités, n. 3, 2012.
- DUFOURT, Hugues. *O artifício da escrita na música ocidental*. Trad. Carole Gubernikoff. Rio de Janeiro: DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO n. 1, 1997.
- FELDMAN, Morton. *Give my regards to eight street*. Collected writings of Morton Feldman. Cambridge: Exact Change, 2000.
- FELDMAN, Morton. *O futuro da música local: XXX Peripécias e desenhos*. Trad. Bárbara Costa Lima, Tomás Cunha Ferreira. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2021.
- FERRAZ, Silvio. *A fórmula da reescritura*. São Paulo: Seminário Música Ciência Tecnologia, v. 1, n. 3, 2008.
- FERRAZ, Silvio. *Kairós: ponto de ruptura*. Uberlândia: OuvirOUver, UFU, v. 11, n. 1, p. 34-52, 2015.
- FERRAZ, Silvio. *Varèse: a composição por imagens sonoras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- FLUTEXPANSIONS. FluteXpansions. Disponível em: <<https://www.flutexpansions.com/>>. Acesso em: 27 jul. 2023.
- FERREIRA, Glória (org.) et al. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 101-110, 1997.

- GIANNOTTI, Marco Garaude. *Veneza em Volpi*. São Paulo: ARS , v. 16, p. 165-175, 2018.
- GRISEY, Gérard. *Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time*. Contemporary music review, v. 2, n. 1, p. 239-275, 1987.
- HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*. BoD–Books on Demand, 2022.
- KLABIN, Vanda Mangia et al. *6 perguntas sobre Volpi: um debate sobre arte brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MENEZES FILHO, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MORGAN, Robert P. *Schenker and the theoretical tradition: the concept of musical reduction*. In: College Music Symposium. Montana: College Music Society, p. 72-96 1978.
- NAVES, Rodrigo. *Anonimato e singularidade em Volpi*, em *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, p. 177-190, 2001.
- PEREIRA, Antônio de Sá. *O Solfejo na Berlinda*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, v. 10, p. 75-88, 1944.
- PERSSON, Mats. *To be in the silence: Morton Feldman and painting*. 2002. Disponível em: <<https://www.cnvill.net/mfperssn.htm>>. Acesso em: 27 jul. 2023.
- SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana*. Porto Alegre: Discurso, n. 37, 2007.
- SAFATLE, Vladimir. *Morton Feldman como crítico da ideologia: Uma leitura política de Rothko Chapel*. Revista Dissertatio de Filosofia, v. 42, p. 11-26, 2015.
- SOCHA, Eduardo. *Adorno e a morfologia do tempo musical de Karlheinz Stockhausen*. Em: Clovis Salgado Gontijo; José Antônio Baêta Zille. (Org.). *Os filósofos e seus repertórios*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2018.
- SOLOMOS, Makis. *Da música ao som: a emergência do som na música dos séculos XX e XXI – uma pequena introdução*. Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, v. 2, n. 1, p. 54-68, 2015.