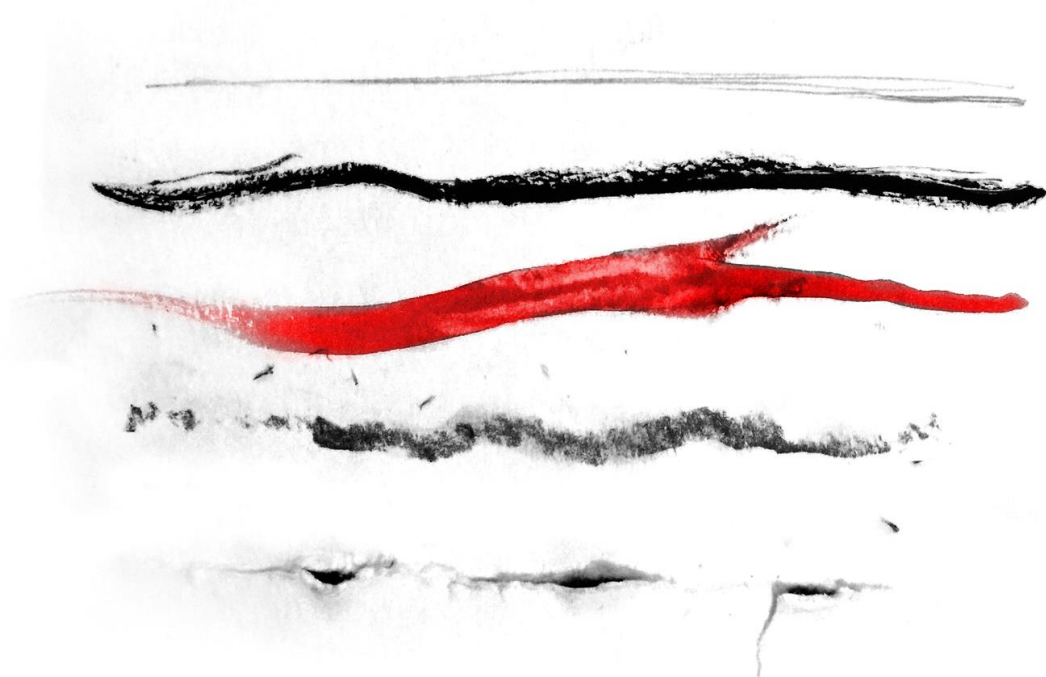


UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

**POLIFONIA**



BRÁULIO AUGUSTO GREGORIO

BELO HORIZONTE

2017

**BRÁULIO AUGUSTO GREGORIO**

**POLIFONIA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado ao Colegiado de Graduação em  
Artes Visuais da Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal de Minas Gerais, como  
requisito parcial para a obtenção do grau de  
Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Maria da Conceição P. Bicalho

**BELO HORIZONTE**

2017

## **RESUMO**

O texto apresenta duas áreas na arte em que vivencio, visual e música, que se relacionam e se influenciam diretamente. Como estes dois caminhos me ajudou a desenvolver meu trabalho, onde a música me ajudou a compreender o momento que busco retratar no desenho. Usando Schelling para falar do retrato, que entra mais do que a simples representação, e Bachelard onde utilizo a idéia do canto para descrever o que sinto e como enxergo o músico sendo tomado pela música. Também coloco propriedades da música ao lado de propriedades do desenho em uma comparação demonstrando várias similaridades, e concluo como estes dois caminhos se completam e transformaram meu trabalho no que é hoje.

## **ABSTRACT**

The text presents two places in art that I live, visual and music, that has a relationship and direct influence each other. How this two paths helped me to develop my work, where the music helped me to understand the moment I seek to portray in the drawing. Using Schelling to talk about portrait, that goes deeper than simply representation, and Bachelard where I use the idea of corner to describe what I feel and how I see the musician being taken by the music. Also, I put the properties of music besides the properties of the drawing in a comparison showing various similarities, and I close with these two paths that complete each other and changed my work to what it is today.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	6
2	A POLIFONIA .....	6
3	CANTO A CANTO .....	13
4	PARALELO .....	16
5	CONSTANTE AFINAÇÃO .....	20
6	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	21

## **1. INTRODUÇÃO**

Polifonia, na música, é a ocorrência simultânea de duas ou mais melodias que são diferentes umas das outras. Por este significado, chamo este trabalho de Polifonia, uma vez que várias melodias da minha vivência me trouxeram para este lugar. Minha vida na música, no desenho e na pintura são algumas das melodias que executo e que tocam simultaneamente e acontecem de maneiras diferentes.

Graças a estas vivências escrevo este texto, que tem como objetivo abordar a propriedade da música de exprimir intenções, sensibilidade, ideias e ideais através dos músicos, compositores, intérpretes e também ouvintes. À universalidade atemporal e cultural que a música possui, submetidos que estamos às suas ondas sonoras e sendo ela a base do desenvolvimento do meu trabalho de desenho, acrescento aspectos da fisiologia dos diversos seres vivos com uma proposta de produção de retratos em grafite, que detalharei ao longo do processo.

## 2. A POLIFONIA

Mas se por retrato se entende uma descrição tal que, imitando a natureza, ao mesmo tempo se torna intérprete de sua significação, traz para fora e torna visível o interior da figura (SCHELLING, 2001, p. 194)

Meu desejo não é representar o caráter pictórico da execução musical, mas o etéreo que se dá na junção dos pequenos momentos dentro da peça.

O músico, aqui, é o intérprete da peça escrita por um compositor. Ele trabalha para executar a música, traduzindo e expondo as intenções de quem escreveu tal música e adicionando à execução tudo o que sabe: a técnica, apreendida e assimilada com anos de prática, treino e estudo a partir da orientação de um mestre; e sua vivência, sua experiência pessoal, o sentimento, suas intenções, seu estilo, seu modo de pensar, sua cultura e tudo o que carrega como valor. A execução de uma peça é, assim, uma mistura complexa de técnica e expressão do intérprete, combinadas para entregar, da melhor maneira, a obra proposta. Estou aqui tratando da Teoria Musical – que engloba leitura de partituras, solfejos, harmonia, técnicas de instrumentos específicos e de metodologias de mestres e de seus intérpretes. Acabo, assim, entrando no campo da tradução.



Figura 1 – Estudo em pintura digital, Sem título (2016).

Quando entrei no universo da música e comecei a me aprofundar, fui descobrindo que tudo nela possuía uma base, não ignorava a sua história e requeria uma técnica apurada. Para poder executar uma peça, o músico precisa ter um conhecimento desenvolvido. Precisa saber executar seu instrumento na exigência que a música em questão requer. Seguindo esta idéia, então, pude observar a necessidade da perfeição e do domínio na execução do instrumento.

Para atingir um alto nível técnico, muitos iniciam seus estudos bem jovens, não só na vivência musical mas, também, no aprendizado do instrumento. Muitos músicos, incluindo aclamados “virtuosos” do mundo, começaram seus estudos enquanto ainda crianças.

Refiro-me a Itzhak Perlman, violinista israelita que iniciou seus estudos aos 5 anos, Yo-Yo Ma, cellista virtuoso que, aos 3 anos, já estudava junto com sua irmã Yeou-Cheng e Joshua Bell, também violinista, se tornando solista de orquestra mais jovem até do que quando estreou com a Orquestra da Filadélfia, com apenas 14 anos. Estes são músicos famosos mais recentes, mas tal fato é recorrente na história da música, em que muitas pessoas iniciam seus estudos precocemente para, assim, atingir um alto nível técnico e musical.

O instrumento estudado por tanto tempo, então, se torna parte do músico – uma extensão de seu corpo –, virando uma ferramenta para apresentar a obra musical, a técnica como meio para fazer a música desejada acontecer. Uma orquestra, muitas vezes, pode ser criticada por formar músicos “virtuosos”, mas é inegável a exigência desta formação para a preservação da conquista e para a existência destes coletivos e da garantia de seu legado humanitário.

Ao contrário do que testemunho nas Artes Visuais, em que observo que a formação de desenhista, em que quase toda a minha geração se inicia muito mais tarde, apresenta conseqüentes fatores retardadores do aprendizado desta linguagem. No meu caso, especificamente, isto ocorreu de outra maneira.

No desenho, iniciei-me ainda criança, com a influência do meu irmão mais velho – ao observá-lo desenhar e pintar –, fato que criou em mim o interesse após repetir o que ele fazia. Vejo que muita coisa de desenho e pintura me vem de intuição e de um conhecimento que absorvi durante esses longos anos. Muitas vezes não preciso pensar muito sobre o ato e o gesto de criação para solucionar alguma questão em desenho. Já na música, me iniciei aos 19 anos, com pouquíssima experiência formal anterior. Comecei estudando teoria e violino formalmente. Por começar na adolescência, percebi que explicações técnicas funcionaram melhor em meu aprendizado do que funcionam hoje quando ensino crianças e que, para



alguns jovens que estudam desde a infância, questões mais abstratas da música são absorvidas mais facilmente. Entretanto, mesmo com toda a dedicação que tive em meus três primeiros anos de estudos musicais, não conseguiria alcançar o nível técnico necessário no instrumento para me tornar membro de grandes orquestras como, por exemplo, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais ou a Filarmônica de Minas Gerais.

De minha formação anterior à EBA, compreendi que representar a técnica do músico executando seu instrumento é mais fácil de realizar, uma vez que basta comparar a imagem com o músico quando o assistimos tocando. Entretanto, abordar a vivência, os sentimentos e intenções do músico, com ênfase onde a música realmente começa a existir e afinar o instrumentista, é bem mais delicado e desafiador, e é onde meu trabalho nasceu – muito antes desse texto –, com o objetivo de tratar do impalpável e suas propostas de transformação, e de explorar a beleza viva impulsionada pela música.

Logo que iniciei meus estudos na música, entendi que ela é feita de fraseados e que estes são pequenos momentos de sensações que, em seu conjunto, apresentam a execução por inteiro. Tais sensações, variando em nuances, intensidades e volumes, entre outros aspectos, me inspiraram para a série que aqui apresento e que me ajudaram a pensar em como traduzir, em sutilezas, algumas idéias em desenho. Um bom exemplo é o de que, ao subdividir o todo da performance musical, e aqui não consigo deixar de me referenciar a um raciocínio gráfico, aliado à noção temporal nítida na pauta e em suas nuances de duração, consigo alcançar alguns pequenos momentos e, nestes pequenos momentos, enxergo, talvez por sinestesia, e sei que é possível também a outras pessoas que visualizem um pouco das intenções do intérprete apresentadas fisicamente, em seu corpo, enquanto o observam.


Sendo esta a premissa para desenvolver este trabalho, que se baseia nesses ínfimos instantes observados na postura e expressões mutantes dos músicos, me proponho a uma imersão no meio visual e sonoro de minha experiência, sendo eu mesmo um músico.




Figura 2 – Quatro momentos de uma performance.  
Fonte: Arquivo pessoal.

Da mesma maneira, a experiência em que se passa a performance do músico é cheia de pequenos detalhes. Durante a execução, o músico compartilha seu íntimo, ao mesmo tempo em que se concentra – se fecha e se abre, paradoxalmente – e busca, dentro de si, sua maneira de evocar e expressar.

Tais complexidades de códigos me levam a tomar um exemplo na escrita musical, ressaltando mais um fator entre as linguagens aqui abordadas e suas aproximações. Para pensar no pequeno momento em que busco capturar, enquanto aquela nota que faz o músico respirar fundo ou se contorcer, pego a idéia da *fermata*:

FERMATA é o nome Italiano para o símbolo , que em inglês é comumente chamado de Pausa, e significa que a nota em que é colocada deverá ser estendida além da sua duração natural. Em alguns casos indica um curto intervalo de silêncio. Schumann, no primeiro movimento de seu “Faschingsschwank in Wien” para piano, coloca o símbolo sobre a barra dupla, onde a tonalidade muda de dois bemóis para seis sustenidos, onde também está escrito “Kurze Pause”. (PARRY, 1910, tradução nossa)<sup>1</sup>

Meu desejo de invenção do tempo sobre a bidimensionalidade coincide com o ponto de vista de uma composição gráfica simultaneamente à composição musical, pois imagino uma *fermata* sobre meus trabalhos, em que prolongo o momento enquanto o desenho sobre aquele papel existir.

<sup>1</sup> FERMATA is the Italian name for the sign , which in English is commonly called a Pause, and signifies that the note over which it is placed should be held on beyond its natural duration. It is sometimes put over a bar or double bar, in which case it intimates a short interval of silence. Schumann, in the first movement of his 'Faschingsschwank in Wien' for the pianoforte, has the sign over the double bar in this manner, where the key changes from two flats to six sharps, and has also written 'Kurze Pause'. (PARRY, 1910)

Coloca-se a *fermata* sobre uma nota em que o regente/instrumentista tem a liberdade de segurar pelo tempo que achar necessário, prolongando aquele momento como em um retrato em que busca capturar algo de um momento específico, prolongar a experiência e contemplação, além claro de expressar o que está intrínseco na figura.

Schelling utiliza a música como ferramenta do pensar e a coloca junto com as outras artes. Referindo-se à música como uma das artes plásticas, recusa-se a categorizá-la como simplesmente sentimentos, tratando a sonoridade como materialidade: “Assim como a música constitui a primeira potência da série real, nela o ritmo também irá vigorar como potência primeira, seguida pela modulação, a título de elemento pictórico, e pela melodia, que aqui corresponderá à plástica” (BARROS, 2007, p. 108).

Com respeito a questão de se a pessoa deve ser exposta em repouso ou em ação, é manifesto que o maior repouso possível é em regra preferível, pois toda ação possível suprime a totalidade da imagem e fixa o ser humano no *momento*. A única exceção permitida ocorre ali onde a ação é tão uma com a essência do ser humano, que por sua vez faz parte da característica dele. Representar um músico exercendo sua arte seria preferível, por exemplo, a representar um poeta com a pena na mão, porque o talento musical isola mais e é o que mais está enlaçado à essência daquele que o possui. De resto, a verdade suprema é a exigência que o retrato tem necessariamente de satisfazer, mas não deve ser buscada no detalhe e naquilo que é *meramente* empírico. (SCHELLING, 2001, p. 195)

Para pensar a representação do poeta segurando a pena e o retrato do músico com seu instrumento, continuo a citar e discutir com Schelling e sua época o conceito de retrato, ora discordando, ora concordando, na tentativa de explicitar o meu desenho dentro do conceito de momento.

Em seu livro “Filosofia da Arte”, o autor coloca a questão da representação do retrato humano como o melhor na pintura: “[...] é aquele que aparece como interior, orgânico, vivo e móvel” (Schelling, p. 194). O retrato, uma representação da figura humana, aqui, não é simplesmente copiar a natureza, mas ir além e expor a figura em outros sentidos, além de uma simples tentativa de cópia do que é visto pelos olhos dentro do senso comum.

Representar o músico em ação não só diz sobre seu talento, mas sobre uma percepção fina da música que estava acontecendo naquele momento. Independentemente de criar uma narrativa, acrescenta ao olhar do espectador aspectos impalpáveis e mais sutis do retratado. Quando represento um músico, tento trazer para fora tudo o que está além da mera representação fiel da figura, e ousa utilizar a palavra “talento”, como diz Schelling, para abordar características do ser que vão além do corpo. Desta maneira, concordo e busco nas reflexões de Schelling um dos fatores que torna o retrato um meio atemporal de grande valor

artístico. Assim, por se tratar da categoria da imagem que mais me desafia na transmissão destas idéias, escolhi o retrato.



Figura 3 – Cellista, (2016).

### 3. CANTO A CANTO

Uma performance, em sentido genérico, é uma ocorrência preenchida por muitos pequenos detalhes, sendo forte na proporção da vivência experimentada pelo músico. Durante a execução, o músico compartilha seu íntimo, ao mesmo tempo em que se concentra – adentra – e busca, em si, a maneira mais fiel e íntegra de emissão e transmissão sonora.

Lendo “A poética do espaço”, de Gaston Bachelard, no capítulo “Os cantos”, não consegui tirar da cabeça a ideia de um canto que criamos ao adentrarmos em nós mesmos. Como no caso de alguns artistas plásticos que percebem a importância da solidão destas buscas e mergulham em seu “canto” – não necessariamente físico – enquanto pensam e desenvolvem seu trabalho. Como músico que sou, vivo e experimento diariamente a ocorrência de me fechar em meu canto quando vou buscar determinado som, nota ou melodia num lugar além de meu próprio corpo para exprimir o mais corretamente a execução da música.

Foi com estas percepções que capturei as expressões no rosto dos meus colegas músicos enquanto executavam uma performance musical, seja solo ou em grupo. Percebi neles também a ocorrência de um movimento, quase um transe, não só da ação de produzir um som específico de seus instrumentos, mas de buscá-lo tão séria e profundamente de seu interior, que se apresenta inevitavelmente também na expressão física resultante desta procura: um pequeno deslumbre imagético da sensação.

A consciência do ser em paz no seu canto propaga, ousamos dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um aposento imaginário se constrói em torno do nosso corpo que se acredita bem escondido quando nos refugiamos num canto. As sombras logo são paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto. (BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço, 1993, p. 287)

Seguindo a ideia de Bachelard, o próprio espaço em que o músico adentra para tocar seu instrumento poderia ser considerado um canto. Entre a cadeira e a estante de partitura se fecha um espaço íntimo onde acontecerá e se expandirá a música.

Acredito, ainda, que este espaço vai mais fundo, e nosso próprio corpo se torna o canto, aderindo-nos ao instrumento como extensão do nosso próprio corpo, no qual nos refugiamos para buscarmos tudo aquilo que queremos expressar. Ao mesmo tempo, porém, em que se fecha em seu íntimo, também se torna vulnerável, pois a música é pública a menos que se distancie em isolamento de qualquer ser. Sendo assim, toda a sensibilidade colocada na

música é carregada pelas ondas sonoras até os ouvintes, levando pelo ar parte do canto do músico, expondo o que estava guardado dentro de si como músico, suas memórias, seus afetos, frustrações, desejos e intenções.

Ao observar os trabalhos dos maestros Carlos Kleiber e Herbert Von Karajan, músicos cujos instrumentos são os próprios corpos e os corpos de todos os integrantes do grupo a ser regido, verifico que este canto é formado de paredes de carne, pele, pelos, com a estrutura de ossos, músculos e veias; pulmão, fígado, intestino; todos os órgãos funcionando juntos, em harmonia; coração batendo em seu ritmo, que é pura música, puro desenho. O corpo do músico tomado pela vibração. Cada um à sua maneira conduzindo a música tocada pela orquestra, toda a preparação feita, expressada de maneiras bem diferentes no uso de seus corpos.

Enquanto Kleiber demonstra movimentos longos e parece levar a música com os braços desenhando algo no ar, Karajan parece contido e com movimentos quase calculados, numa diferenciação de performances individualizadas, mas toda a música poderosa pode ser ouvida na orquestra que os mesmos prepararam e regem. Não digo que um seja melhor músico que outro, mas sim que somos pessoalmente diversos, sendo a música o elemento comum que nos atinge e, ainda assim, o faz de maneira diferente para cada um. Kleiber e Karajan são bons exemplos de nosso cérebro regendo tudo: nossa consciência existindo como resultado desta grande sinfonia, este canto, espaço físico e mental unindo todo o corpo, comparável à inauguração do próprio canto. Nosso corpo possui seu próprio “en-canto”, canto enquanto voz, beleza, ritmo e singularidade.

Quando digo que a música é pública e que carrega o peso também para quem é o ouvinte, digo que não limito necessariamente esta ideia apenas aos músicos, mas a amplo também a quem está submetido a escutar a vibração das notas.

O poeta desperta no homem através de um acontecimento inesperado, um incidente externo ou interno: uma árvore, um rosto, um “motivo”, uma emoção, uma palavra. E às vezes é uma vontade de expressão que começa a partida, uma necessidade de traduzir o que se sente; mas às vezes, ao contrário, um elemento de forma, um esboço de expressão que procura sua causa, que procura um sentido no espaço de minha alma. (VALERY, Paul, p. 218)

Quem nunca parou enquanto escutava alguma música de que realmente gostava e foi completamente imerso naquilo, abrindo sorrisos involuntários somente ao som daquela canção? Ou se sente empolgado, feliz, triste, dependendo do que se escuta? Várias expressões passam pela nossa face sem nem percebermos. Quando nos deixamos afundar na música, tornamo-nos parte dela pelo tempo determinado de sua duração, ou de uma pequena passagem que nos toca, que nos abraça mais forte. Com essa força o músico nos alcança, sendo ele um catalisador para transmitir tal potência – aqui pensando o instrumento como parte do músico.

#### 4. PARALELO

O artista plástico Paul Klee, em seu livro “O Diário de um Artista”, já afirmava que “Muitos irão ignorar a verdade do meu espelho”. No entanto, minha intenção não é refletir a superfície assim como uma chapa fotográfica, mas penetrar seu interior. No desenho, entre um risco e outro, entre uma linha e uma curva, uma hachura e uma mancha, existem os espaços e as pausas, intervalos entre um rabisco e outro que regem todo o desenho e ditam, junto à linha, um ritmo único. O espaço negativo, que é todo o espaço em volta do objeto – sua contra forma e/ou figura retratada no desenho, também entra em ação, juntando todo o trabalho. Seja em imagem ou em teoria musical há concordância entre as duas coisas. É o que constatamos ainda no livro “O som e o sentido”, na afirmação de José Miguel Wisnik:

O som é a presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso pode dizer, com John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*. (WISNIK, José Miguel, 1989, p. 18)

Seguindo estas palavras de Wisnik, digo que a música é formada em um conjunto de sons e pausas, em que nem um nem outro possuem mais peso na composição de uma música. Sendo assim, posso relacionar o espaço e os rabiscos no papel com uma pausa e um som executado em uma música, respectivamente.

Um compositor, ao produzir sua música, se servirá tanto da adição daquele momento em que o som deve ser executado quanto do momento em que o silêncio deve ser utilizado para, assim, criar todas as tensões e repousos, podendo concluir seu trabalho final, que é a música íntegra. Da mesma maneira, um desenhista, em seu suporte bidimensional e sob as condições de seu material gráfico, executa toda uma gestualidade para alcançar a forma a ser representada por sua escolha, deixando registros desses movimentos através de traços e espaços, deliberadamente forçando a leitura também para seu espaço negativo ou contra forma. A bidimensionalidade, assim preenchida, pode ocupar toda a superfície restante na finalização do trabalho. Traços e espaços estão, dessa maneira, ligados à idéia do som e da pausa, onde um não existe sem o outro.

Num universo onde existisse som constante, não saberíamos o que é uma pausa, e o som se tornaria desinteressante. Da mesma forma, um universo onde só existissem linhas, juntas, sem intervalos, sem alternância, fluidez e espaço, se tornaria igualmente entediante e desinteressante.



O equilíbrio do som e da pausa, do traço e do espaço, dois valores que se contrariam, tem como fim o inteiro, sendo cada metade igualmente importante para integrar composições diversas ao trabalho desejado, seja pelo desenhista, seja pelo compositor.

O ritmo é a organização do tempo: ele não é um som, mas um tempo organizado, segundo Bohumil Med. citando Platão, “O ritmo é a ordem do movimento”. E conclui: “A palavra ritmo (em grego *rhythmos*) designa ‘aquilo que flui, aquilo que se move’”.<sup>2</sup> O ritmo é sentido por todos e é muito mais sentido do que é observado.

William Andrew Loomis foi um ilustrador Americano e professor de arte, deixando como legado ótimos livros, elogiados até pelo grande Norman Rockwell. Em seu livro “*Figure drawing of all its worth*”, Loomis disserta sobre o ritmo no desenho de figura, e ainda compara a música com o desenho.

O sentimento de ritmo é de tremenda importância no desenho de figura. Infelizmente, é uma das coisas mais fáceis de esquecer. Na música, sentimos o tempo e o ritmo. No desenho é praticamente a mesma coisa. Tecnicamente, ritmo é a “fluidez” das linhas contínuas, resultando num sentido de unidade e graça. (LOOMIS, Andrew. *Figure drawing of all its worth*, tradução nossa)<sup>3</sup>

Cada música possui seu ritmo único marcante, a fluidez que lhe dá identidade. O desenho também possui sua fluidez. Os traços e manchas seguem o ritmo desejado pelo artista. Curvas, retas, respingos intencionais criam uma fluidez para a imagem, impregnando nela a identidade de seu criador. Cada desenhista tem seu ritmo ao desenvolver o desenho. Alguns usam de gestos rápidos e curtos, longos e lentos, curvas picadas, pontos e linhas de várias espessuras. Estas combinações são ritmistas e compõem performances distintas.



Figura 4 – Rachmaninov nº 2, (2015).

<sup>2</sup> Bohumil Med em seu livro *Teoria da Música*, p. 20.

<sup>3</sup> The feeling of rhythm is of tremendous importance in figure drawing. Unfortunately, it is one of the easiest things to miss. In music we feel tempo and rhythm. In drawing it is much the same. Considered technically, rhythm is a “flow” of continuous line resulting in a sense of unity and grace. (LOOMIS, Andrew. *Figure drawing of all its worth*)

Ainda é possível comparar manchas – acidentes intencionais ou não – e linhas – de desejo do artista –, com os tipos de ondas de som.

A natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos. (WISNIK, José Miguel, 1989, p. 26)

Em outras palavras, podemos afirmar, com Bohumil:

Som é a sensação produzida no ouvido pelas vibrações de corpos elásticos. Uma vibração põe em movimento o ar em forma de ondas sonoras que se propagam em todas as direções simultaneamente[...] A vibração regular produz sons de altura definida, chamados sons musicais ou notas musicais. Por exemplo, o som do piano, do violino, etc. A vibração Irregular produz sons de altura indefinida, chamados de barulhos. Por exemplo, som de avião, de automóvel, de uma explosão, etc. Na música são usados não somente sons regulares (instrumentos musicais com notas definidas), mas também sons irregulares (instrumentos de percussão). (MED, Bohumil, 1996, p. 11)

Usando desses dois tipos de ondas, o compositor cria sua música ao colocar, nos momentos desejados, instrumentos afinados e percussivos, aliados ou mesclados entre estes rabiscos sonoros ou notas musicais, de acordo com seu desejo. Assim como na música, em um desenho o artista pode tanto utilizar de ruídos e manchas quanto de linhas pensadas e harmonicamente feitas. Como exemplos, temos os casos de Jeremy Lipking e de Jeremy Mann, artistas de minha preferência. Outra característica que pode ser facilmente comparável entre as duas linguagens é a de textura, na imagem, e de timbre, no som.

TIMBRE – combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz. O timbre é a “cor” do som de cada instrumento ou voz, derivado da intensidade dos sons harmônicos que acompanham os sons principais. (MED, Bohumil. 1996, p. 12)

Podemos distinguir um violino de um violão pela textura que o som possui (timbre), da mesma maneira que ao bater em uma lata e em um tambor, mesmo sem usar da visão para ver o objeto que é utilizado, se sabe qual som foi produzido por qual instrumento, dada a materialidade de cada um deles.

No desenho, a utilização de materiais e suportes diferentes nos proporciona uma gama de texturas possíveis, simplesmente pela materialidade de cada objeto utilizado. Utilizando instrumentos diferentes com o mesmo material, por exemplo, uma tinta preta utilizada com caneta, bico-de-pena e pincel, irá produzir através de cada um deles, texturas e efeitos característicos de cada um. Podemos então trocar a tinta por outra ou por outro material que possa, de alguma maneira, manchar ou riscar o suporte utilizado, como o carvão ou o café. Conseguiremos, então, outros tipos de texturas graças ao material destes meios. Ainda é

possível conseguir texturas com o suporte utilizado. Folhas de papéis de gramaturas diferentes, papelão, cartão, tecidos, plásticos, entre vários outros, são materiais diferentes que, submetidos a manchas ou riscos, deixam sua textura própria impregnada no trabalho. Estes paralelos entre música e desenho foram levados em consideração na produção desta minha série de desenhos, quando música e desenho passaram radicalmente a integrar meu ser, como pessoa e como artista.

## 5. CONSTANTE AFINAÇÃO

Desde o início deste paralelo que vivo com o desenho e com a música, venho trabalhando simultaneamente as duas linguagens, sendo cada uma delas contaminada pela outra, numa constante evolução.

Este trabalho acontece da mesma maneira, pois resolvi trazer diretamente para o desenho este universo afim que é a música. Enxerguei o quão bem os dois caminhos dialogam e como começaram a fazer parte de uma “peça única”, gerando uma polifonia de arte e de vida em que as duas melodias se encaixam e funcionam juntas. Isso tudo me trouxe até aqui e me fez perceber durante o caminho o porquê de não escolher a fotografia para tal representação.

A fotografia como meio técnico de reprodução de imagens, penso, poderia “achatar”, reduzir ou planificar excessivamente minhas buscas, uma vez que só o desenho – executado por mim – pode ser fiel à fatura manual e gênese dessas questões. Talvez, um dia, eu esteja pronto para falar sobre fotografias e sintetizadores, por exemplo.



Figura 5 e 6 – Esq: Ensaio casual (2017). Dir: Prática, (2017).

Concluindo, dois músicos podem tocar a mesma peça, e esta peça será diferente para cada um. Como disse anteriormente, cada um tem sua musicalidade, e nestes trabalhos eu desejo expressar a minha. O desejo e prazer que tenho em tocar alguma música é o que me leva à mesma questão com o desenho. Os traços e rabiscos que faço na música me trouxeram até aqui, desejando a visualidade musical no desenho, e é desta afinação constante que advém a minha arte.

## 6. REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993

BARROS, Fernando de Moraes. *Schelling and the constitution of music aesthetics*. São Paulo: Trans/Form/Ação, 2007. v.30(2), p. 93-114

GROVE, George. *Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1910

KANDINSKY, Wassili. Do espiritual na arte. In: *Do espiritual na Arte*.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1996

Paul Klee: O Diário de um Artista, Direção: Michael Gaumnitz. França: Canal Curta!, 2005.  
Título original: Paul Klee: *The Silence of the Angel*

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. São Paulo: EdUSP, 2001

VALÉRY, Paul. *Poesia e Pensamento Abstrato*. Trad. Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras: 1991

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989