

Públio Athayde

As Quatro Estações: Mimeses



Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

2007

Públio Athayde

As Quatro Estações: Mimeses.

Monografia apresentada como trabalho de conclusão do XV Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Cultura e Arte Barroca, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto; redigida sob orientação do Professor Doutor João Adolfo Hansen.

**UFOP/IFAC
Ouro Preto
2007**

Capa:**Primavera**; POUSSIN, Nicolas. c1630.

**«La Peinture n'est point faite
pour être vu de près, non plus
que la poésie.»**

Roger de Piles

**«L'homme, tout menteur qu'il
est, ne hait rien tant que le
mensonge, et le moyen le plus
puissant pour attirer sa
confiance, c'est la sincérité.»**

Roger de Piles

Dedico esta monografia e o Programa Iconográfico As Quatro Estações à minha mãe, dona Laura Vianna Athayde, como expressão máxima do amor filial e tributo pelo contínuo estímulo ao crescimento pessoal, intelectual e artístico.

***Meus muito penhorados
agradecimentos aos senhores
professores:
Dr. João Adolfo Hansen, orientador,
Dr. Romero Alves Freitas e
José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima,
pelos préstimos e empréstimos de
seus saberes.
Agradecimento especialíssimo a
Will Oliveira pela parceria na
pintura e nas quatro estações.***

Sumário

Índices	7
Resumo	9
Abstract	10
1 Descrição	11
2 Demonstração	15
2.1 Significação	28
2.2 Universalidade	30
3 Mimese	33
3.1 Imitação: Antônio Vivaldi.....	38
3.1.1 Os sonetos de Vivaldi	41
3.1.2 Os Concertos As Quatro Estações – Opus 8	47
3.1.3 Exposição.....	50
3.2 Emulação: poesia contemporânea	56
4 Retórica	70
4.1 Invenção	75
4.1.1 Campos áureos.....	78
4.1.2 Temas locais	81
4.1.3 Roteiro adaptado	81
4.2 Disposição	83
4.2.1 Suportes	83
4.2.2 Palheta	86
4.2.3 Estratificação	91
4.3 Elocução	93
4.3.1 Programação visual.....	93
4.3.2 Fundos das telas.....	98
4.4 Memória	100
4.4.1 Produção	101
4.4.2 Produto.....	106
4.5 Ação	107
4.5.1 Arte	108
4.5.2 Poética	110
4.5.3 Prolepse	113
5 Cronogramas	117
6 Bibliografia	118
6.1 Livros, teses, dissertações e artigos.....	118
6.2 Sítios e arquivos de Internet	122
6.3 Dicionários	124
7 Anexos	126
7.1 Poemas de Vivaldi em versões brasileiras	126

7.2	As Quatro Estações em versões portuguesas.....	127
7.2.1	A Primavera.....	127
7.2.2	O Verão.....	127
7.2.3	O Outono.....	127
7.2.4	O Inverno.....	127
7.3	Ascoltando Vivaldi.....	128
7.4	Primeiros estudos da composição.....	129
7.4.1	Primavera.....	129
7.4.2	Verão.....	129
7.4.3	Outono.....	129
7.4.4	Inverno.....	129
7.5	Os personagens.....	130
7.5.1	Sinhá Olímpia.....	130
7.5.2	Bené da Flauta.....	131
7.5.3	Tiradentes.....	132
7.5.4	Aleijadinho.....	133

Índices

Quadro Sinótico 1-1 – Descrição.....	14
Quadro Sinótico 2-1- Interdisciplinaridade	20
Quadro Sinótico 2-2 – Mimese & Metáfora.....	22
Quadro Sinótico 2-3 – Transdisciplinaridade.....	26
Quadro Sinótico 3-1- Relação em Platão.....	33
Quadro Sinótico 3-2 – Período das estações.....	41
Quadro Sinótico 3-3 – Quatro Estações: movimentos e métrica.	56
Quadro 1 – Roteiros literários e musical	74
Quadro 2 – Alegorias – Primavera e Verão.....	76
Quadro 3 – Alegorias – Outono e Inverno.....	77
Quadro 4 – Temas Locais.....	81
Quadro 5 – Roteiro adaptado.....	82
Quadro 6 – In coloris.....	90
Quadro 7 – Suporte, estratificação e palheta.	92
Foto 1- Detalhe de tela em algodão cru.....	84
Foto 2- Detalhe de tela em linhagem.....	84
Foto 3- Detalhe de tela em juta.....	84
Foto 4- Detalhe de tela em TNT.....	84
Foto 5 – Sinhá Olímpia.....	130
Foto 6 – Olímpia Cota.....	131
Foto 7 – Bené da Flauta.....	131
Ilustração 1 – As Quatro Estações coroando Cronos. ALTOMONTE, Bartolomeo.....	30
Ilustração 2 – Capa da publicação de Vivaldi.	38
Ilustração 3 – Primavera: VAN DE VELDE, Jan. 1617.....	40
Ilustração 4 – Verão: VAN DE VELDE, 1617.	40
Ilustração 5 – Outono: VAN DE VELDE, 1617.	40
Ilustração 6 – Inverno: VAN DE VELDE, 1617.....	40
Ilustração 7 – Alegoria das Quatro Estações. MANFREDI, Bartolomeo c.1610 Óleo sobre tela, 134 x 91,5 cm. Dayton Art Institute, Dayton.....	42
Ilustração 8 Primavera, ou O Encontro: van de Venne, Adriaen Pietersz.	43
Ilustração 9 – Verão, ou A Saudação: van de Venne, Adriaen Pietersz.	44
Ilustração 10 – Outono, ou A Conversa: van de Venne, Adriaen Pietersz.	45
Ilustração 11 – Inverno: VAN DE VENNE, Adriaen Pietersz.	46
Ilustração 12 – Primavera: MUCHA, Alphonse. 1890.	47
Ilustração 13 – Outono: MUCHA, Alphonse. 1890.....	48
Ilustração 14 – Verão: MUCHA, Alphonse. 1890.....	48
Ilustração 15 – Inverno: MUCHA, Alphonse. 1890.	49
Ilustração 16 – Chafariz da Barra. ATHAYDE, P. Primavera, 1, Allegro. Detalhe da produção.....	57
Ilustração 17 – Chafariz do Raimundo Nonato Athayde. ATHAYDE, P. Primavera, 1, Allegro. Detalhe da produção.	57
Ilustração 18 – Chafariz da Coluna. ATHAYDE, P. Primavera, 2, Largo. Detalhe da produção.....	58
Ilustração 19 – Chafariz do Bom Jesus. ATHAYDE, P. Primavera, 2, Largo. Detalhe da produção.....	58
Ilustração 20 – Chafariz do Pilar. ATHAYDE, P. Primavera, 3, Allegro. Detalhe da produção.....	59
Ilustração 21 – Chafariz da Glória. ATHAYDE, P. Primavera, 3, Allegro. Detalhe da produção.	59
Ilustração 22 – Ponte de Antônio Dias. ATHAYDE, P. Verão, 2, Adagio. Detalhe da produção.	61

Ilustração 23 – Helio e Feton e as Quatro Estações Poussin, Nicolas. Óleo sobre tela, c1629-1630. Gemaldegalerie, Berlin.	88
Ilustração 24 – Palheta de Will Oliveira ao pintar O Verão (2007).....	89
Ilustração 25 – Emblema CVIII – <i>In coloris</i> . ALCIATO, A.	90
Ilustração 26 – Ascoltando Vivaldi. FURNÒ, 2005.....	128
Ilustração 27 – Tiradentes. TURIN, João.	132
Ilustração 28 – Aleijadinho. VENTURA, Euclásio Pena.....	133

Resumo

Este trabalho apresenta as mimeses transversais entre duas leituras contemporâneas de duas obras do século XVIII e discute a invenção baseada em emulações sobre As Quatro Estações, de Antonio Vivaldi. O engenho focado é um conjunto pictórico capaz de representar simultaneamente as Quatro Estações como ciclo temporal e metáfora das fases da vida. A composição pictórica integra elementos formais da iconografia antiga a elementos da linguagem plástica contemporânea tendo como referenciais: a iconografia de Cesare Ripa e o trabalho de Amílcar de Castro.

A proposta inclui aspectos transdisciplinares entre poesia, a música e a pintura. Uma das leituras, a literária, feita nos últimos anos do século passado, e outra o Programa Iconográfico, mais recente ainda, dos primeiros anos do XXI. Essa sobreposição de mimeses, além da emulação entre artes distintas, compreende a transversalidade da leitura interpretativa.

O objetivo do Programa Iconográfico em questão não foi fazer doutrina da percepção sensorial, estética ou intersemiológica. A pretensão foi a da produção artística. Ao cabo do processo, essa monografia discute a investigação que resultou na pintura e os resultados dela.

Abstract

This work presents the transversal mimeses between two contemporaries' readings of two works of the XVIII century and argues the invention based on emulations on the Antonio Vivaldi's Four Seasons. The focus is on the pictorial set that represents simultaneously the Four Seasons as both secular cycle and metaphor of the phases of the life. The pictorial composition integrates formal elements of the antiques iconography to the plastic contemporary language; references: Cesare Ripa's iconographies and the work of Amílcar de Castro. The proposal includes transdisciplinary aspects among poetry, music and painting. One of the readings is the literary ones, which was presented in the last years of the XX century. Another one was the Iconographic Program, which one is presented in the first years of the XXI century. This mimeses overlapping, besides this emulation among distinct arts, understands the transversality of the reading. The objective of the Iconographic Program was not to make doctrine of the sensorial perception, aesthetic or semiotic, it was the artistic production. To the handle of the process, this monograph argues the inquiry that resulted in the painting and its results.

1 Descrição¹

Esta monografia versa mimeses transversais² entre diferentes manifestações artísticas do século XVIII e atuais, discute a invenção baseada em emulações sobre um tema restrito: As Quatro Estações.

O engenho focado, analisado e discutido é o de um conjunto pictórico cuja arte, retórica e poética, teria sido capaz de representar simultaneamente um Programa Iconográfico das Quatro Estações como ciclo temporal e metáfora das fases da vida além de juntar aos elementos universais do mote a visão contemporânea sob o ponto de vista do autor.

Essa pintura é, a um só tempo, produto da mimese³ de obras literárias e musicais e expressão de análise visual das metáforas naquelas obras. Procurou-se, na composição, a integração dos elementos formais da iconografia a elementos da

¹ Os títulos dos capítulos deste trabalho se inspiram na antiga retórica, mas foram tomados em sentido lato. Descrição, aqui emulado apenas o sentido de *descriptio*, sem a amplitude de ἔκ-φρασις, cujo sentido completo se expressa pelo termo exposição. Demonstração será empregado adiante no sentido de *demonstratio*, sem necessária referência a καλον ου αισρον. Mimese será empregado como referência às fontes que emularei. Retórica, elocução e disposição serão termos empregados no sentido retórico próprio.

² Vide transversalidade p. 35.

³ Mimese em retórica: figura em que o orador, usando discurso direto, imita outrem, na voz, no estilo ou nos gestos; literatura: recriação, na obra literária, da realidade, a partir dos preceitos platônicos, segundo os quais o artista, ao dar forma à matéria, imita o mundo das Idéias [É em ARISTÓTELES, na **Poética** (XXI-128), que se encontra a primeira teorização acerca desse procedimento da arte; no entanto, para este filósofo, a mimese seria a imitação da vida interior dos homens, suas paixões, seu caráter, seu comportamento (idem, II e III)]; literatura: a partir do Classicismo (s. XV), princípio que orientou os artistas quinhentistas e seiscentistas que acreditavam ter a arte greco-latina qualidades superiores, devendo por isso ser imitada. HOUAISS.

linguagem plástica contemporânea, tendo-se como referenciais básicos daqueles a obra de Cesare RIPA⁴ e destes o trabalho de Amílcar de Castro.

A amplitude da proposta reside em ela incluir, na construção do Programa Iconográfico, aspectos transdisciplinares⁵ entre poesia, música e pintura. A retórica do Programa é pautada pelos concertos grossos **As Quatro Estações**, de Antônio VIVALDI⁶, como eixo, subsidiado pelos quatro sonetos atribuídos a esse mesmo autor e que teriam precedido e inspirado a composição musical, cada um como referência para uma das Estações.

Subsidiariamente ainda, mas vistos como roteiro do subtexto, foram focados os 12 sonetos da mesma autoria que o Programa Iconográfico em pauta, também intitulados **As Quatro Estações**, compostos há pouco mais de uma década⁷, inspirados nos concertos de Vivaldi, porém sem conhecimento prévio de seus poemas. No caso desta poesia, cada soneto se remete a um dos movimentos daqueles concertos.

Não puderam deixar de ser consideradas, tangencialmente ou ilustrativamente, inúmeras outras obras de arte sobre o tema das quatro estações, dada a extrema recorrência do mote e constante intercomunicação entre os diferentes produtos.

Portanto, este trabalho constará da apresentação e discussão focadas em duas leituras contemporâneas de duas obras do século XVIII. Uma das leituras, a literária,

⁴ RIPA, 1593.

⁵ Vide Transdisciplinaridade p. 19.

⁶ VIVALDI, 1725.

⁷ In ATHAYDE, 2001.

feita nos últimos anos do século passado, e outra o Programa Iconográfico, mais recente ainda, dos primeiros anos do XXI.

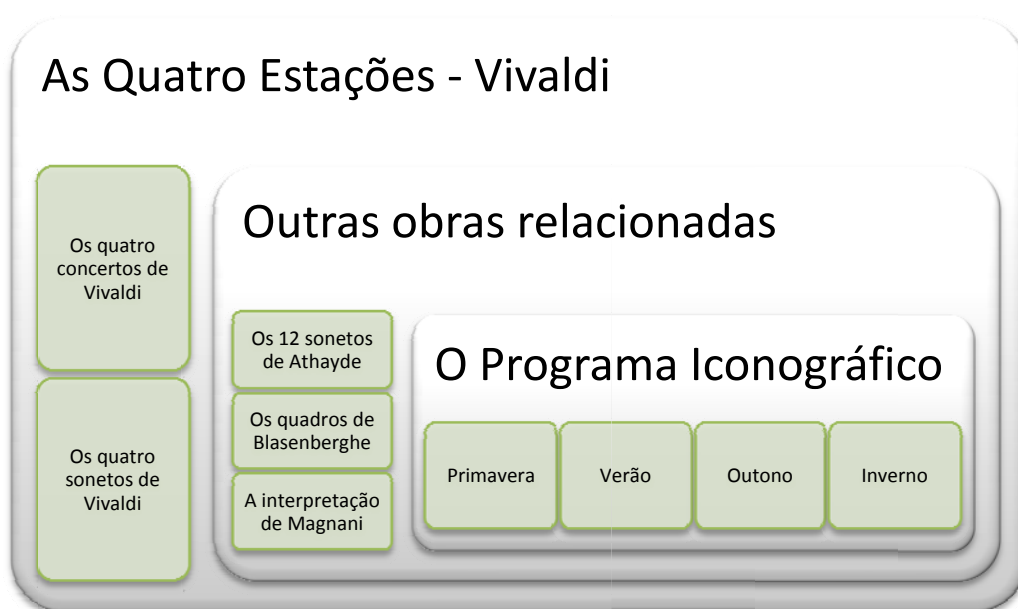
Como a própria proposta de VIVALDI⁸, a do Programa Iconográfico teve o propósito de fazer *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, mas desta vez com diferente carga interpretativa e expressiva, o que não descartou o fato de que, de resto, em qualquer desempenho contemporâneo da música ou de qualquer outra manifestação estética ocorre o mesmo – apenas que a interpretação se deu pela expressão plástica estendida em todo um Programa Iconográfico tão complexo – ou tão simples – quanto os programas musical e literários precedentes. Programa dotado de discurso próprio, mas completamente conectado às obras emuladas.

O interesse pelo tema surgiu quando, em Vitória (ES), meados da década de 90 recém passada, uma audição de *As Quatro Estações* (Vivaldi) interpretada pela sinfônica local – de recursos muito modestos – sob a batuta do maestro Sergio Magnani, apresentou tanto brilho, tanto vigor, tanto frescor, dinamismo e eloquência que causou muito vívida impressão.

O fato é que se tratava de uma peça absolutamente conhecida, um popular do erudito, e de uma orquestra com sérias limitações, em todos os aspectos. Mas o maestro Magnani teve o condão (mais que a batuta) de dirigir os músicos em interpretação singularmente boa.

⁸ VIVALDI, 1725.

A questão que inquietou, desde aquela época, foi a capacidade interpretativa, o domínio da técnica e dos recursos disponíveis para recriar uma obra de arte já tão explorada, tão difundida e de ela apresentar tanta qualidade simplesmente pelo desempenho de absoluto brilhantismo sob a direção de um artista do jaez daquele Maestro.



Quadro Sinótico 1-1 – Descrição

2 Demonstração

A proposta deste trabalho inclui discutir diversos graus de mimese⁹ sobrepostos, como de resto é característico se estabelecer uma cadeia contínua de referências entre signos nas artes discretas, estabelecendo o vínculo de *auctoritas*, virtualmente imprescindível ao decoro setecentista e assimilado no engenho estético moderno aqui analisado. Essa sobreposição de mimeses, além da emulação entre artes distintas, compreende a transversalidade¹⁰ da leitura interpretativa.

A emulação entre as artes, preconizada desde a antiguidade, era composta por procedimentos miméticos que, inclusive, ordenavam os efeitos de uma arte em outra, visando o amplo alcance das funções retóricas: ensinar, agradar e convencer.

Dentre as emulações da proposta, a mais importante foi a que, partindo dos quatro concertos de Vivaldi, As Quatro Estações, resultaram no programa iconográfico As Quatro Estações, analisado mais à frente. Partiu-se da música por ser a arte imaterial e mais representativa da abstração de temas.

⁹ Vide Mimese p. 33.

¹⁰ Vide transversalidade p. 35.

O objetivo da representação visual de obras musicais e poesia é o de recriar-lhes interpretações, ampliar-lhes a acessibilidade por um código mais universal que a língua escrita e que interaja complementarmente ou subsidiariamente à música. Amplifica-se a acessibilidade pela extensão sensorial, difundindo aquelas obras de arte pela pluralidade de mídias, permitindo aperfeiçoar a fruição além do hedonismo.

A pintura permite, assim como qualquer texto, diversos graus de acessibilidade, de acordo com a ilustração e cultura do receptor. A universalidade do código não significará unicidade interpretativa nem uniformidade afetiva.

O objetivo do Programa Iconográfico em questão não foi fazer doutrina da percepção sensorial, estética ou intersemiológica. O propósito foi o de esquecer a classificação e ir à prática. Abandonar os modelos e aderir a eles. Abandonar como simplificação e aderir como referência. Por isso mesmo, uma série de painéis a óleo, não uma tese.

“A música sempre procurou ‘mimetizar’ (no sentido aristotélico) aspectos da natureza compatíveis com sua própria natureza. Uma vez que o som é ‘imaterial’, sua perspectiva de mimese mais proeminente sempre foi a representação de sentimentos, estados de espírito, climas e sensações, que compartilham deste estado de ‘imaterialidade’. Assim foi toda a música aristocrática da renascença e barroco, assim é a música religiosa, a música para fins festivos, militares, para dança, sem falar no romantismo, a própria canção popular, etc. Toda a música assim constituída, cuja mimese era imaterial e se voltava para a própria música, foi chamada música ‘absoluta’.”
(SALLES, 2002.)

A pretensão foi a da produção artística. Não era fazer ciência, não seria esta a proposta, ainda que houvesse uma investigação metódica da qual resultou a base cognitiva para a produção material, conhecimento como meio e não fim.

Ao cabo do processo, essa monografia discute a investigação e os resultados dela, apresentados materialmente como Programa Iconográfico das Quatro Estações, uma invenção polissêmica, subsunção a meta-referências retóricas sublimando-as na autofagia do modelo alheio à categorização aristotélica, mas fiel a sua estrutura. Aceita-lhe os fundamentos, mas nega-lhe as conseqüências.¹¹

A compreensão ampla da textualidade, a ser alcançada pelo recurso das multimídias, não é, absolutamente, novidade. Assim como as emulações na produção artística não o são. A homologia é parte necessária da retórica e é o que se esteve buscando. O exercício consistiu em aplicar essas técnicas com eficácia. Algum tipo de sinestesia, não no sentido próprio – fenômeno perceptivo bastante estudado, que consiste na confusão de sentidos – mas como a percepção simultânea de dois ou mais sentidos, com resultante única, uma impressão final convergente,¹² foi propiciada pela abordagem aqui proposta. Trata-se de um fusionismo.

A semiótica é ferramenta que permite a compreensão de sons, palavras, imagens em todas as dimensões. Ela fundamenta as linguagens todas, baseadas em esquemas perceptivos. Os processos de percepção são objetos dos estudos semióticos. Sendo a

¹¹ MONGELLI, 2006.

¹² SALLES, 2002.

semiótica, também, o estudo dos processos de comunicação – não há mensagem sem signos nem comunicação sem mensagem¹³ – aplicação desses conceitos, que são emocionais, sensoriais e racionais na elaboração metafórica e simbólica, nos processos de criação do texto visual e da informação é inexorável para o sucesso na obtenção de um signo qualquer: um logotipo, uma marca, a identidade visual de uma instituição, o conceito para uma campanha publicitária, ou produção de um Programa Iconográfico baseado na retórica e emulando música e poesia.

“As imagens feitas para significar uma coisa diversa daquela que se vê com o olho não têm outra regra mais certa, nem mais universal que a imitação (...).”¹⁴ A produção da arte deve então ser feita em perspectiva semântica, interrogando as formas de significação e os tipos de significado presentes em determinada obra de arte precedente. Nesse sentido, a tarefa primordial da emulação foi investigar as obras antecedentes, isolá-las analiticamente, estudar as relações existentes entre as partes e as relações entre o todo e as partes.

A interrelação entre diversas formas de arte e o estudo dessa transdisciplinaridade não são novidades; a comparação de Horácio entre a poesia e a pintura se apresenta quase atemporal. Desde a antiguidade até as poéticas mais recentes,

¹³ SANTAELLA, 2004.

¹⁴ RIPA, 1593 – Proêmio.

passando pelo ataque platônico¹⁵, a formulação horaciana é reiterada inclusive pela utilização que dele fez o Renascimento¹⁶.

Transdisciplinaridade, do latim *trans*, que indica o movimento entre partes. É aquilo que está “ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento”.¹⁷ A transdisciplinaridade “engloba e transcende o que passa por todas as disciplinas, reconhecendo o desconhecido e o inesgotável que estão presentes em todas elas, buscando encontrar seus pontos de interseção”¹⁸. Piaget, Jantsch, Michaud estabelecem uma taxonomia da interdisciplinaridade, situando a transdisciplinaridade como patamar superior dessa escala. A transdisciplinaridade é concepção de pesquisa baseada em novo marco de compreensão.¹⁹ O marco de compreensão é compartilhado por várias disciplinas e vem acompanhado por interpretações epistemológicas recíprocas.²⁰ Assim, cria-se a transdisciplinaridade pela construção de novo modelo de aproximação entre realidade e objeto significativo.

¹⁵ Vide p. 33.

¹⁶ MORA, 2004.

¹⁷ NICOLESCU, 1999:46.

¹⁸ CETRANS, 1998-2001 *apud* FERREIRA, 2001.

¹⁹ FERREIRA, 2001.

²⁰ HERNÁNDEZ, 1998:46.

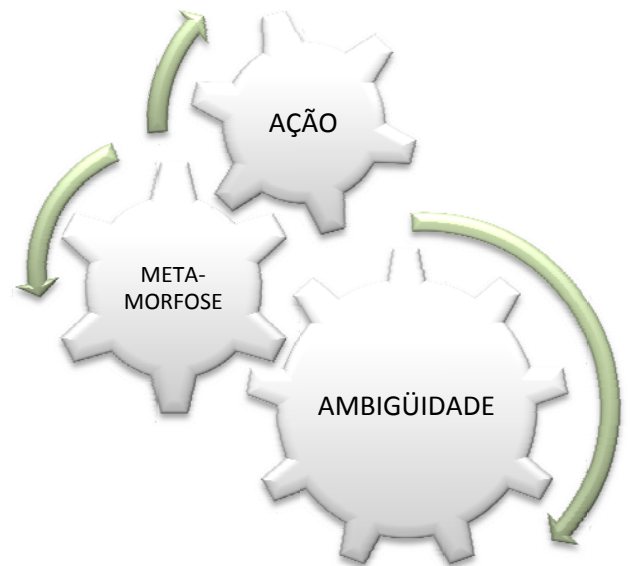
A interdisciplinaridade existe na ação em movimento²¹, e esse movimento pode só ser percebido em sua natureza ambígua, tendo a metamorfose, a incerteza como pressupostos. O projeto interdisciplinar nasce de *locus* bem delimitado, portanto são fundamentais a contextualização – que exige a recuperação ampla da memória – e a análise conceitual – que facilita a compreensão de elementos interpretativos do cotidiano; é necessário compreender-se a

linguagem em sua expressão e comunicação, uma linguagem reflexiva e corporal. Nas questões da interdisciplinaridade, todo projeto é composto por um pró (o que antecede) e um jecto (que impulsiona para frente).²²

O cotejo entre duas ou mais artes foi realizado sob

diferentes óticas e parece indubitável que não se tenha encontrado maneira mais precisa e sincrética para exprimir a complexidade que a analogia e a intertextualidade. Quando Horácio, no verso 361 da sua *Ars poetica*, escreve o famoso *ut pictura poesis*, ele já era herdeiro de um costume poético solidamente consolidado, mas é também filho de seu tempo. Para compreender o sentido da comparação, temos que considerar o contexto

Quadro Sinótico 2-1- Interdisciplinaridade



²¹ FAZENDA, 2001.

²² FAZENDA, Ivani. **Interdisciplinaridade** – História, Teoria e Pesquisa. Campinas: Papyrus, 1994; *apud* FAZENDA, 2001.

em que são escritas as palavras do poeta latino e, antes de perguntar por suas implicações, especular sobre o que não implicam.

No Renascimento, a pintura tinha forte componente da retórica e era mesmo equiparada a ela. Admitindo que a doutrina pictórica renascentista estivesse imbuída claramente de retórica; isso não significa que o vínculo entre pintura e arte oratória tivesse sido estabelecido à margem da poética²³. Como acontece com as artes em geral e pela poética em particular, a doutrina pictórica fica impregnada da estruturação e da terminologia retóricas, mas nesse fato não se deve ver aproximação entre duas atividades que se afastam nos objetivos e nas metodologias. Assim, segundo esse pensamento, o tópico horaciano *ut pictura poesis* não pode ser estendido em sentido completamente lato.

Ao valorizar a visão em detrimento da audição e propor que a poesia, arte da imitação como a pintura, é imagem, assim como o pincel imita os topoi narrativos das écfrases (ἔκ-φρασις) de autoridades²⁴, Horácio implica que também a pena deve imitar o pincel, produzindo metáforas visualizantes de efeitos maravilhosos, adequados simultaneamente à utilidade e ao prazer. O que justificará a pretensão de reflexividade no lugar-comum horaciano.

Mas resta mais um ponto segundo o qual é perfeitamente possível a aproximação entre pintura e poesia, além da música – como foi de interesse específico

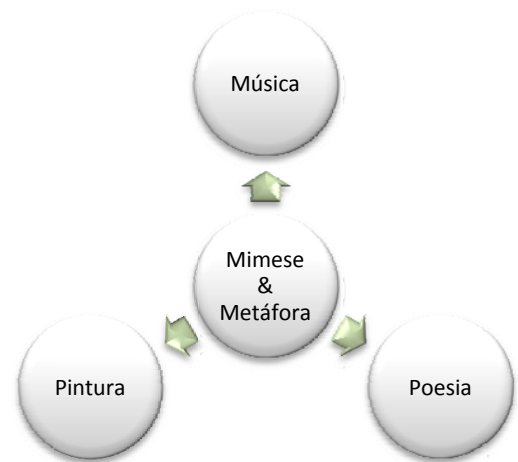
²³ MORA, 2004.

²⁴ HANSEN, 1995.

nesse caso: trata-se da mimese e de sua elaboração metafórica. Trata-se de aproximação poética, gene comum na base do construto, perfeitamente identificável e bastante conhecido.

Assim, identificada a geratriz comum às três manifestações artísticas, pode-se prosseguir entre elas usando como ponte o mesmo elemento de conexão.

Existem três tipos de música, quanto à narrativa: um que conta uma história, outro que “pinta” um quadro e ainda a música absoluta, aquela auto-sustentável. Para o Programa Iconográfico proposto, a escolha mais óbvia seria a de uma obra do primeiro caso, por terem serem escritas propositamente para descrever uma ação narrativa completa e estarem imbuídas de contornos melódicos e estruturas formais propícias à associação imagética natural que elas mesmas propõem. É o caso, claro, de



Quadro Sinótico 2-2 – Mimese & Metáfora

As Quatro Estações. Essas foram algumas das características dos concertos que conduziram ao Programa Iconográfico discutido aqui. Foram emuladas três manifestações de duas formas de arte opostas inclusive pelo suporte tempo/espaço: a pintura situa-se num eixo de concepção espacial, bidimensional, deixando o aspecto temporal em aberto e em construção a cada vez que a obra é visitada por um espectador, ao passo que a música segue o inverso disso, o espectador constrói o espaço, pois a

música situa-se sobre o tempo²⁵; já a poesia escrita é atemporal e virtualmente não depende também do espaço; tratando de poesia declamada, algumas das características de temporalidade apontadas à música são semelhantes – mas a emulação nesse caso se ateve à poesia impressa.

Assim, pintar referências à música e poesia prende-se mais à maneira de interpretar a obra musical, em oposição à “música que conta uma história”, que propriamente a um confronto de suportes²⁶, ou de dimensões físicas (tempo e espaço). A pintura não possui necessariamente eixo narrativo linear, e, assim, é possível adotar a narratividade envolvendo música e poesia em sentido muito mais aberto a livres interpretações. No caso do Programa Iconográfico das Quatro Estações, a linearidade dos textos musical e poético é substituída pela circularidade, pois qualquer ponto de partida faz sentido na alegoria de fenômenos cíclicos.

O gramático John WALLIS²⁷, na busca da iconicidade na linguagem e, portanto, nos sons, resumiu assim a fórmula: “*Soni rerum indices.*”²⁸ Para ele, a ordem das palavras reflete a ordem do mundo, doutrina que, já no passado da semiótica, parece simpática para a abordagem desta monografia.

²⁵ SALLES, 2002.

²⁶ SALLES, 2002.

²⁷ WALLIS, John. *Grammatica Linguae Anglicae*, 1653.

²⁸ *Apud* LIMA, 2004: “os sons são os índices das coisas”.

No Ocidente, o som sempre teve um quê de misterioso. Onipresente e, ao mesmo tempo, evanescente, o som não se rende ou se submete facilmente ao raciocínio acostumado a coisas, locais e configurações estáveis. Som é mutação.²⁹

Som é mutação e música é som no tempo. Quando esse tempo é histórico, quando falamos de música do passado, a relativização é exponencial, pois estamos lidando com um objeto artístico produzido e consumido “naquele tempo”, algo que se esgotou em sua fruição. Os registros que permanecem do objeto, as partituras, são imperfeitos em mais de um sentido, longe de serem capazes de propiciar a reprodução dos sons daquela época. As performances atuais de músicas do século XVIII serão sempre reinterpretações.

E se os sons são representações das coisas, observemos que são representações sincrônicas, representam as coisas que lhes são contemporâneas em sua evanescência. Os sons e as coisas do passado se contaminam reciprocamente pela natureza vã de sua essencialidade, por pertencerem concomitantemente ao tempo do *perfectum*. Um tempo de outra mentalidade, de outras pessoas, diferentes motivações e tudo o mais que costumamos costurar sob o rótulo de ideologia.

“Na terminologia da teoria da recepção, o leitor ‘concretiza’ a obra [musical, literária ou pictórica], que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página. (...) A obra cheia de ‘indeterminações’, elementos que, para terem efeito, dependem da interpretação (...), e que podem ser interpretados de várias maneiras, provavelmente conflitantes entre si.”
(EAGLETON, 1983:82.)

²⁹ PINTO, 2001.

Sobretudo, trata-se do tempo kairológico muito mais que cronológico – ainda que esta discussão aqui apontada seja excedente, ela merece ser apontada.³⁰

A obra musical teria se concretizado em sua audiência, aquele momento para o qual foi concebida, dela restando a possibilidade reinterpretativa.

Os conceitos estéticos e ontológicos se abrem ideologicamente, desdobrando-se sobre as determinações estruturais das possibilidades “dos sentidos dos signos”³¹, remetendo-se à desconstrução – crítica das oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental: dentro/fora, corpo/mente, literal/metafórico, fala/escrita, espaço/tempo, presença/ausência, natureza/cultura, forma/sentido, letra/música, arte/ciência. O sujeito e o objeto constituem sistema complexo com contradições, oposições, contrastes, que vivem e se auto-influenciam e, com isso, ampliam o jogo lingüístico.

“A linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lugar de ser uma estrutura bem definida, claramente demarcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionando com tudo.

EAGLETON, 1983:144.

A relatividade exposta acima, em História ou em Estética é elemento absoluto, qualquer deslize nos leva à diacronia, ao mais terrível equívoco no ramo. Quando se

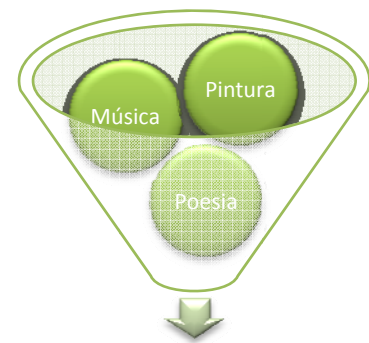
³⁰ Vide FAZENDA, 2001.

³¹ EAGLETON, 1983.

trata de representações identificadas como manifestações estéticas, necessariamente estamos imbricados em múltiplos aspectos sensoriais, no mínimo – desconsiderados todos os demais fatores, inclusive os ideológicos. É necessário ter-se a noção precisa de que os sentidos também sofrem modificação ao longo dos séculos, tanto por fatores ambientais, os mais diversos, quanto pela forma como eles são educados.

Refletirá a ordem, a percepção e a retórica dos sons a natureza das coisas. A música espelhará, como estrutura orgânica de som, assim como a linguagem – de alguma forma, a essência de uma sociedade, uma era, um pensamento? Sou levado a crer que sim e é nessa hipótese que calço meu argumento. Mas não se pode ouvir a música setecentista com ouvidos modernos, supondo que o homem de alguns séculos a ouviu com o mesmo ouvido de hoje, nem do ponto de vista físico. Nem podemos ler versos de duzentos anos como se tivessem sido escritos hoje – pois, em sede de mutação, o sentido da palavra é a instância mais fluida.

Foi na elaboração do mais alto grau metafórico, empreendendo a mimese nessa trama de sinais, que foi estabelecida a compreensão dos processos semióticos das obras emuladas e que se pôde obter um produto mais próximo à realidade e de sua



Transdisciplinaridade

**Quadro Sinótico 2-3 –
Transdisciplinaridade**

compreensão figurativa – tanto do ponto de vista visual direto quanto simbólico discreto.

Urdir esta complexa trama de conexões múltiplas implicará o enfrentamento com a diversidade discursiva pretensamente intimidativa, legitimada pelos saberes cristalizados. É modo de devorar o objeto a ponto de desfigurá-lo, realizar a carnavalização da retórica nesse ritual canibalístico e fazer do banquete dionisíaco fonte produtiva de texturas híbridas, polifônicas, babélicas³², eis alguns dos propósitos da obra em análise.

O discurso transdisciplinar, a retórica iconográfica na linguagem contemporânea, tem por um lado amplificada sua eficácia, mas se torna mais neutra à medida que sua linguagem é mais complexa, metafórica, metonímica, universalista. Prosseguindo na linha desta aparitmese³³, o discurso deixa de ser dominante, para ser dialógico; deixa de ser didático para ser didascálico, deixa de ser literal para ser literário; o discurso desta retórica não é jornalístico, mas é cotidiano e atual; não é discurso persuasivo, mas não deixa de ser sugestivo³⁴. É discurso apofântico³⁵, lúdico, polêmico, aberto.

³² TREFZGER, 2007, adaptado.

³³ Aparitmese: na retórica, ato ou efeito de enumerar, especificação, designação de coisas uma por uma. HOUAISS.

³⁴ Para taxonomias de discurso, vide CITELLI, 1986.

³⁵ Apofântico: enunciado verbal passível de ser considerado verdadeiro ou falso, em função de descrever corretamente ou não o mundo real Aristóteles considerou-o o único objeto a ser estudado pela lógica, em contraste com as manifestações lingüísticas afetivas, desejanças, interrogativas etc., que pertenceriam antes à retórica ou à poética. HOUAISS.

2.1 Significação

Para representar as metáforas emuladas foram levantados os signos mais representativos. As estações, por exemplo. Uma cena ou paisagem situadas em estação do ano bem determinada geralmente correspondem ao estado de alma do sonhador. As cenas alegres acontecem quase sempre na primavera ou verão, os sonhos de renascimento na primavera. Não obstante, com maior freqüência se tem consciência do elemento característico da estação (por exemplo: sol muito forte, brotos nas árvores ou neve que cai) antes da estação em conjunto. Na interpretação, há que se ter em conta tanto o elemento subjetivo dominante quanto a estação em si mesma. Tanto os signos quanto os significados se codificaram em representações metafóricas e repletas de emulações transversais.

Sendo o texto montagem de signos codificados, ele é construído (e interpretado) em referência às convenções associadas ao gênero polímico, utilizando meio específico de comunicação. Embora existam discrepâncias em relação à possibilidade de se dizer a mesma coisa em dois ou mais sistemas semióticos que utilizem unidades semânticas diferentes, e sendo consciente das limitações que tal diferença estabelece em relação aos possíveis códigos utilizados³⁶, a proposta foi aproveitar favoravelmente tal fato. Se os diversos sistemas semióticos fossem sinônimos, então a proposta iconográfica não faria sentido nenhum.

³⁶ BLANCO, 2007.

As teorias que lidam com a construção dos sentidos na relação entre leitores incluem opções entre: Objetivistas, para quais o significado está inteiramente incorporado ao texto (sendo então o significado simplesmente transmitido ao leitor); Construtivistas, para quais o significado é construído na interação entre texto e leitor; terminando nos Subjetivistas, para quais o significado é recriado segundo interpretação do leitor. Isso pode ser resumido em duas tendências gerais: as formais e as dialogais. No processo de estabelecer o texto iconográfico, definiram-se os elementos pictóricos (e entre eles os não-verbais) e semânticos a ser aproveitados em função das suas possibilidades narrativas (com as suas potencialidades conotativas, designativas, simbólicas, indicativas ou icônicas), com o objetivo de entabular comunicação direta com o leitor. Estabeleceram-se os códigos e subcódigos que organizam o sistema de signos textuais, procurando conscientemente refletir valores, atitudes, crenças, paradigmas e práticas, a fim de que as relações entre eles gerassem o sentido desejado nos leitores, mesmos os de diversas culturas e diferentes graus de erudição. Nesse sentido, observou-se a necessidade de ultrapassar os elementos comumente aceitos e gerais no percurso inventivo. Procurou-se incorporar algum elemento conectado às visões autorais de mundo. O desafio foi grande. É daí a idéia de lidar com algumas das questões humanas mais culturalmente inquietantes, entre que se contam sexo, morte, origem da vida, existência de Deus (ou de algum tipo de ser superior), o Além (da morte, da terra, a vida extraterrestre). Em termos mais gerais e usando terminologia

mítica e psicanalítica: a resultante da relação entre Eros e Tanatos, entre a invenção e a destruição.³⁷

2.2 Universalidade

A universalidade do tema das Quatro Estações é outro aspecto que sempre impressionou. Nesse sentido, as metáforas e metonímias inerentes ao tema alcançam uma gama enorme de culturas, sendo os tópicos emulados com frequência enorme e reinterpretados sob as mais diferentes versões e em diferentes linguagens e manifestações estéticas.

O tema das Estações do Ano é excelente ainda para demonstrar como a Ciência e a Arte sempre tiveram presença transversal na cultura humana, assim como se interpenetram de modo incruento.³⁸ Nele, a Física se junta à Astronomia para explicar o fenômeno, enquanto a Música, a Pintura e a Poesia possibilitam viagens à imaginação, permitindo ver



Ilustração 1 – As Quatro Estações coroando Cronos.
ALTOMONTE, Bartolomeo.
Óleo sobre tela, 74,5 x 94,5 cm.

³⁷ BLANCO, 2007, adaptado.

³⁸ PEDROSA, 2006.

como esse mote tem estado presente há alguns séculos em várias culturas.³⁹

Partindo de diferentes objetos e eventos de arte, tais que se harmonizem com a vivência cultural ocidental em especial, podem-se recuperar fragmentos das ontologias climática e astronômica, por um lado – e estética, por outro, tanto presentes nas obras de Vivaldi, quanto no Programa Iconográfico das Quatro Estações, e assim motivar a construção de modelo mental que tenha suas bases na Física, na Matemática e na Música, Poesia e Pintura como representações estéticas daquele modelo.

A construção desse modelo é feita a partir de parâmetros multidimensionais e da rememoração de fatos do cotidiano, como observação de sombras ao longo de um dia ou do ano, relacionando-as à altura em que o Sol é visto no céu e às diferentes posições da Terra em seu movimento de translação. Tal construção se dá no entrelaçamento entre a observação climática (astronômica) e a sensibilidade estética, possibilitando a expressão retórica dos diferentes climas e afetos pelo fato de o planeta estar em diferentes posições ao longo de seu caminho em torno do Sol. Essa situação fática se traduz, por exemplo, em cromatismos distintos a cada Estação, variações de temperatura e a uma série enorme de eventos de grande influência no cotidiano e com correspondências nas diversas regiões do Planeta.

Ao gerar representações mais amplas para explicar qualquer fenômeno cotidiano, nosso conhecimento intuitivo assume, de forma implícita, princípios sobre a natureza da realidade e atua conforme eles. No caso das estações do ano, o que se

³⁹ QUEIROZ, LIMA, e VASCONCELLOS, 2004.

mostra sensorialmente perceptível para todos é o aquecimento maior ou menor de acordo com a distância entre o Sol e a Terra – o que ocorre em todas as áreas habitadas do planeta, ainda que em intensidades variadas. “O modelo físico da distribuição da radiação pela superfície de acordo com o ângulo de incidência foi elaborado pela ciência para dar sentido a uma realidade que não é facilmente percebida pelo senso comum imerso em figurações estéticas culturais.”⁴⁰ Mas o modelo estético do Programa Iconográfico se propôs representar simultaneamente a realidade física do clima e a universalidade dos afetos que lhes correspondem bem como as correspondentes metáforas. É uma proposta universalizante.

O tema das quatro estações é um lugar-comum. Mas tão comum e tão sem lugar que é universal. A idéia original seria fazer um levantamento panorâmico das emulações de quatro estações em manifestações estéticas ou retóricas, mas a amplitude das ocorrências faz a tarefa ficar muito além da possibilidade momentânea e da necessidade nesta discussão. Depois foi constatado que, na idéia inicial, não havia nada de original – nenhuma novidade, então a única abordagem para o universal passou a ser a proposta aristotélica⁴¹ de contrapô-lo ao particular deixando esta para o exercício do historiador e aquele para o poeta. O Programa Iconográfico é proposta de poesia visual. Abordagem universalizante de tema universal.

⁴⁰ QUEIROZ, LIMA, e VASCONCELLOS, 2004:51.

⁴¹ ARISTÓTELES. **Poética**, IX-50.

3 Mimese

Platão aponta os fundamentos que permitiam a contraposição entre pintura e poesia no décimo livro da República. O filósofo estabelece três aspectos em que podem assentar os pontos de contacto existentes entre pintura e poesia: o ontológico, o gnosiológico e o psicológico, isto é, o âmbito da essência própria da atividade: a imitação (*mimesis*), reapropriação dos conhecimentos, dos lugares comuns, inexistentes em relação à fabricação e ao uso do que está a representar, mas apenas no que toca sua aparência e aos efeitos produzidos no espectador.⁴²

A relação entre esses aspectos foi compreendida como circular e contínua.

Chama-se à reapropriação entre campos de expressão estética distintos mimese



transversal, postulando que seja a emulação

Quadro Sinótico 3-1- Relação em Platão

complexa e abrangente, capaz de fornecer elementos expressivos mais compreensivos em sua amplitude retórica.

Na expressão platônica, essa mimese transversal processa no campo gnosiológico, mas permite melhor aproximação do ser pelo aprofundamento da

⁴² MORA, 2004.

emulação mimética e, conseqüentemente, produzirá efeitos psicológicos mais abrangentes.

No território do design gráfico – modernamente – e na arte discreta⁴³ – desde sempre – é que se encontra o maior potencial para a criação de imagens ligadas à palavra escrita, quando elegemos diferentes corpos e famílias tipográficas (fontes – em editoração eletrônica), cores e disposições, formando novos universos de relações e significados com os objetos do mundo.⁴⁴

Ao se fazerem abordagens poéticas comparativas, inclusive literárias, musicais e certamente pictóricas, fazem-se com a aceitação implícita de se transcenderem estudos comparativos estrito senso. Arte comparativa é campo expandido que continua se abrindo para outras áreas, outras disciplinas e para temas mais amplos que a estética, que cruzam as fronteiras presumidas entre as ciências e as artes. Esse

“A transversalidade, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade situam-se na lógica teórico-metodológica do novo paradigma de conhecimento, que entende o conhecimento dialogando com o próprio conhecimento em busca de compreensão da realidade enquanto objeto múltiplo. Numa visão pragmática, as concepções TIT são instrumentos intelectuais para iluminar a passagem da ação elaborativa do pensamento ‘simplificador’ para o pensamento ‘complexo’. Não estamos falando do conhecimento do objeto, somente reduzido à pura abstração, mas conhecimento do objeto em sua multirreferência.”

FERREIRA, 2001:48.

⁴³ O uso da expressão arte discreta tem o sentido retórico de oposição à nescidade; *mutatis mutandis* é a oposição entre *hight art and low* ou *grand art et l’art trivial* – arte erudita ou popular.

⁴⁴ LIMA, 2004.

diálogo interdisciplinar é compreendido como conjunto de mimeses transversais, nas quais os topoi são na verdade transdisciplinares.

A proposta de abordagem comparativa, transversal e interdisciplinar de mimese parte da atitude hermenêutica e heurística para com os diversos saberes visando instaurar diálogo entre eles,⁴⁵ construindo conhecimentos válidos para a estrutura e métodos da prática pictórica no contexto atual. Trata-se de atitude de reinterpretação dos conhecimentos teóricos, sistematizados para a descoberta de conceitos e referências iconográficos.

A transversalidade proposta refere-se ao colateral, ao que passa ou atravessa os objetos significativos. “Transversalidade” aqui remete à idéia de “fenda”, “abertura”, “alinhamento em outra direção”. A transversalidade é abertura, possibilidade metodológica para expressão estética, ao alinhar os conteúdos tópicos em outra direção, estabelecendo novas relações entre os pontos de vista: os que são teoricamente sistematizados e emulados das artes eruditas e os que estão na vivência, no cotidiano autoral. A transversalidade é estratégia de resgate da percepção ampla da realidade mediante emprego de determinados elementos de grande potencial significativo, denominados, nesse caso, de **eixos/temas transversais** (musical, literário, pictórico)⁴⁶.

O limite da transversalidade seria o que os sofistas definiram como programa de *ενκυκλιος παιδεια* (*paidéia* cíclica ou enciclopédia, conjunto de todas as ciências).

⁴⁵ FERREIRA, 2001.

⁴⁶ FERREIRA, 2001, adaptado.

Preocupando-se com a compreensão generalista no limite possível da completude. O programa da *ενκυκλιος παιδεια* foi retomado e elaborado pelos retóricos romanos, que transmitiram o esquema das *orbis doctrinae* (*doctrinarum orbem*) aos mestres do ensino medieval.⁴⁷ A idéia foi retomada por Diderot e D'Alembert.

Essa visão globalizante se opõe à disciplinaridade disjuntiva⁴⁸, segmentação de significações e de referenciais estéticos. O conhecimento disjuntivo, estanque, propugna a objetividade asséptica e tem a subjetividade eliminada, o sujeito é excluído do processo. NICOLESCU⁴⁹ diz que “a objetividade instalada como critério supremo de verdade teve uma conseqüência inevitável: a transformação do sujeito em objeto”.

O fracionamento do saber e do ver implica a especialização das ciências também e resulta na fragmentação das consciências, na interpretação isolada dos eventos e dos signos. A realidade vista apenas em fragmentos seccionados, forjando-se a ilusão e incorrendo em erro de paralaxe. Essa visão destorcida do mundo é o que vem ocasionando a poluição, a destruição do equilíbrio na natureza, na medida em que as visões separatistas desvinculam a ciência da consciência, a sensibilidade da racionalidade, a materialidade da espiritualidade, o sonoro do cromático, o poético do científico.⁵⁰

⁴⁷ FERREIRA, 2001:54.

⁴⁸ ARAÚJO, 2000.

⁴⁹ NICOLESCU 1999:18.

⁵⁰ ARAÚJO, 2000, adaptado.

Esse modelo disciplinar ou estético separatista desvincula o conhecimento da sinuosidade, complexidade e multiplicidade do cotidiano, constituindo-se de teorias abstratas, lineares e cinzentas – em termos pictóricos, monótonas ou monorrítmicas – em termos musicais. “O pensamento é separado da carnalidade do vivido.”⁵¹ Os conteúdos fracionados e reduzidos a fórmulas analíticas quantitativas desfiguram o dinamismo qualitativo do ser, das coisas, das interligações existentes entre parte e todo. A segmentação analítico-funcional e estética denegou o ontológico, a compreensão expressiva do ser em sua *unitas multiplex*, a inteireza e complexidade das coisas, dos seres, dos signos.

A “carnalidade do vivido”, quer posta em termos estéticos ou científicos, há que ser devidamente torcida, para que dela se extraia o sumo que o verbo, o compasso ou o arco-íris da palheta representam.

ANTES, O VERBO

Torcer o verbo,
Antes que ele se torne carne.
Rasgar a carne,
Antes que ela se torne pecado.
Gozar o pecado,
Antes que ele se torne proibido.
Esquecer o proibido,
Antes que ele se torne verbo.
Torcido e rasgado,
Gozado e esquecido,
O verbo e a carne,
O pecado e o proibido.

Que tudo se torne.
Antes.

Araguaína, 2 de dezembro de 1994

ATHAYDE. P. 2001:72.

Mesmo a dicotomia arte-ciência é empobrecedora, veda o universo sensorial, obsta a imaginação (principalmente dos leigos). É a ciência positiva, matematizada, fria e tecnicizada (obsoleta!), isolando filosoficamente o homem social.⁵² Descartar a ciência no processo inventivo é abandonar o elemento gnosiológico do contato entre a

⁵¹ ARAÚJO, 2000.

⁵² PEDROSA, 2006.

poesia e a pintura no discurso platônico. Descartar a arte no conhecimento científico é relegar ou negar o papel do sujeito na construção do saber.

3.1 Imitação: Antônio Vivaldi

As **Quatro Estações** foram publicadas em Amsterdã, em 1725, com mais oito concertos em volume denominado *Opera Ottava* (Opus 8). As datas exatas da composição dos concertos não são conhecidas. Esse conjunto concertístico foi denominado *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*; um testamento artístico, tal o teor de técnica intelectual e fantasia inventiva de Vivaldi. As **Quatro Estações** são, acima de tudo, a celebração da rica impressão individual das mudanças de estações, inspirando a evocação do universo inteiro de emoções associadas a elas. Vivaldi esforçou-se para completar a experiência de seu público exibindo pinturas e sonetos para os músicos e para a platéia.⁵³



Ilustração 2 – Capa da publicação de Vivaldi.

Na Idade Média, e mesmo muito depois dela, até o século XVIII inclusive, comumente músicos eram empregados de nobres, governantes ou eclesiásticos, sendo sua função compor para grande número de acontecimentos. Nascido um príncipe, componha-se uma Missa em Ação de Graças pelo fato. Para uma grande recepção, o compositor particular crie novas peças e ensaie-as com a orquestra à disposição até a

⁵³ Portal Itália Brasil.

data apazada. Se morrer uma rainha, um réquiem já deverá estar preparado para a ocasião.

Cito os sonetos que acompanham esta obra como exemplo do que havia de emulação dos topoi na proposta de Vivaldi: transversalidade. Em relação à popularidade dos concertos, poucas pessoas os conhecem, apesar de sua enorme função operística quando considerados em conjunto. Parece que Vivaldi, ao contrário do que seria de se esperar, a seu tempo e segundo os cânones da História da Música, já compunha para auto-satisfação ou com vistas à remuneração pela audiência, já que não teria havido encomenda ou função ritualístico-representativa para a obra.

O tema das Quatro Estações é simples, popular, dado que se refere à nossa Terra e a todos os habitantes, mas ao mesmo tempo, amplia-se simbolicamente de maneira rica e complexa, pois que está ligado a tudo que se refere ao número 4, às quimeras, às visões bíblicas, aos elementos, aos evangelhos, às fases da lua, ao Tarô.⁵⁴ O significado elementar desse símbolo é: refere-se às quatro fases de qualquer ciclo. E o ciclo das estações é exemplo cheio de sentidos. A popularidade destes concertos grossos de Vivaldi fizeram deles uma das obras de música erudita mais gravadas: 475 registros, contra 275 da Quinta Sinfonia de Beethoven⁵⁵, por exemplo.⁵⁶

⁵⁴ Toda simbologia que se segue é tradução e adaptação de KULTURICA, 2007.

⁵⁵ LEBRECHT, 2007.

⁵⁶ “Desde a invenção do gramofone, 95 violinistas já gravaram *As Quatro Estações*, de Vivaldi. A peça tornou-se assim campeã absoluta na lista de obras mais gravadas para violino e orquestra, cabendo a medalha de prata ao concerto de Tchaikovsky, com 72 interpretações diferentes. Em terceiro e quarto lugar, aparecem os concertos de Beethoven e Mendelssohn, com 69 e 64 versões, respectivamente.” COHEN, 1998.

A primavera é a chegada, o início, a infância, o nascer do sol, o princípio de uma atividade, a virgindade, otimismo, dinâmica, sentimentos voluntariosos. É o bastão do Tarô e o entusiasmo de Mercúrio.



Ilustração 3 – Primavera:
VAN DE VELDE, Jan. 1617.



Ilustração 4 – Verão:
VAN DE VELDE, 1617.

O verão representa a juventude, o sol que chega a seu zênite: as forças são reunidas, preparadas, é o momento de agir. É também plenitude em conexão com a realidade. É por sua vez o corte generoso do Tarô e a combatividade de Marte.

O outono é o tempo das colheitas, mas também o das lamentações. O sol começa a inclinar-se sobre o horizonte. O tempo de colher os frutos e de gozar, o tempo de lamentar a beleza passada. É a época da opulência. É o dinheiro do Tarô, é a potência de Zeus.



Ilustração 5 – Outono:
VAN DE VELDE, 1617.



Ilustração 6 – Inverno:
VAN DE VELDE, 1617.

Por último, o inverno é o descanso que segue o período de atividade, aquilo pode ser a morte, mas a morte é realmente um fim? É a velhice de Cronos, a terra que se prepara para uma nova primavera, então, o que seria o fim é o que precede o recomeço.

Em diversos países, existem datas oficiais para início das estações com diversos efeitos práticos locais, datas que não são coincidentes; mesmo do ponto de vista astronômico, há alguma variação (irrelevante no cotidiano) quanto ao momento de transição entre as estações. Todavia, são geralmente aceitas as referências seguintes:

Quadro Sinótico 3-2 – Período das estações.

Primavera	<ul style="list-style-type: none"> •No hemisfério sul, estende-se do equinócio de setembro (22) ao solstício de dezembro (20); no hemisfério norte, do equinócio de março (21) ao solstício de junho (20)..
Verão	<ul style="list-style-type: none"> •No hemisfério sul, inicia-se quando o Sol atinge o solstício de dezembro (21) e termina quando ele atinge o equinócio de março (20); no hemisfério norte, inicia-se no solstício de junho (21) e finda no equinócio de setembro (21).
Outono	<ul style="list-style-type: none"> •No hemisfério sul, inicia-se quando o Sol atinge o equinócio de março (21) e finda quando ele atinge o solstício de junho (20); no hemisfério norte, principia quando o Sol atinge o equinócio de setembro (22) e finaliza quando ele alcança o solstício de dezembro (20).
Inverno	<ul style="list-style-type: none"> •No hemisfério sul, estende-se do solstício de junho (21) ao equinócio de setembro (21); no hemisfério norte, do solstício de dezembro (22) ao equinócio de março (21).

3.1.1 Os sonetos de Vivaldi

As Quatro Estações são, acima de tudo, a celebração das múltiplas impressões de cada indivíduo ou coletivas das mudanças de estações, inspirando a evocação do universo inteiro de emoções associadas a elas e às transições climáticas e ontológicas envolvidas. Num desses exemplos pioneiros de “programa de música”, Vivaldi teria se esforçado para completar a experiência do público exibindo pinturas e sonetos para os músicos e para a platéia. A partitura foi marcada com letras do alfabeto correspondendo

às mesmas nos sonetos, apontando assim para o instrumentista que frases musicais se referem a que linhas na respectiva descrição nos poemas.

A autoria destes sonetos não é confirmada⁵⁷, embora se acredite que eles descrevem a música tão bem que Vivaldi seja perfeito candidato a tê-los escrito. Mas para o efeito do Programa Iconográfico, de fato, essa atribuição não é de todo importante, já que o próprio Vivaldi reconhece e admite a conexão dos sonetos à sua música.

Adite-se que não foi encontrada nenhuma contestação de autoria, portanto a subsunção dos sonetos no universo vivaldiano parece perfeitamente legítima.

Vejam-se os sonetos de Vivaldi em versão portuguesa nos anexos.⁵⁸

Ilustração 7 – Alegoria das Quatro Estações.
MANFREDI, Bartolomeo c.1610
Óleo sobre tela, 134 x 91,5 cm.



⁵⁷ SONETOS.COM.BR.

⁵⁸ Vide p. 127.

3.1.1.1 La Primavera

*Giunt'è la Primavera e festosetti
 La Salutan gl'Augei con lieto canto,
 E i fonti allo Spirar de'Zeffiretti
 Con dolce mormorio Scorrano intanto:
 Vengon' coprendo l'aer di nero amanto
 E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti;
 Indi tacendo questi, gl'Augelletti
 Tornan' di nuovo al lor canoro incanto:
 E quindi Sul fiorito ameno prato
 Al caro mormorio di fronde e piante
 Dorme'l Caprar col fido can' à lato.
 Di pastoral Zampogna al Suon festante
 Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato
 Di primavera all'apparir brillante.*



**Ilustração 8 Primavera, ou O Encontro: van de Venne, Adriaen Pietersz.
 Óleo sobre XXX, 37,5 x 15 cm, 1625.**

3.1.1.2 L'Estate

*Sotto dura Staggion dal Sole accesa
Langue L'huom, langue 'l gregge, ed arde il Pino;
Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa
Canta la Tortorella e 'l gardelino.*

*Zeffiro dolce Spira, mà contesa
Muove Borea improvviso al Suo vicino;
E piange il Pastorel, perche Sospesa
Teme fiera borasca, e 'l Suo destino;*

*Toglie alle membra lasse il Suo riposo
Il timore de'Lampi, e tuoni fieri
E de mosche, e mossoni il Stuol furioso!*

*Ah che pur troppo I Suoi timor Son veri
Tuona e fulmina il ciel e grandinoso
Tronca il capo alle Spiche e a'grani alteri.*



**Ilustração 9 – Verão, ou A Saudação: van de Venne, Adriaen Pietersz.
Óleo sobre XXX, 37,5 x 15 cm, 1625.**

3.1.1.3 L'Autunno

*Celebra il Vilanel con balli e Canti
Del felice raccolto il bel piacere
E del liquor di Bacco accesi tanti
Finiscono col Sonno il lor godere.*

*Fà ch'ogn'uno tralasci e balli canti
L'aria che temperata dà piacere,
E la Staggion ch'invita tanti e tanti
D'un dolcissimo Sonno al bel godere.*

*I cacciator alla nov'alba à caccia
Con corni, Schioppi, e canni escono fuore
Fugge la belua, e Seguono la traccia;*

*Già Sbigottita, e lassa al gran rumore
De'Schioppi e canni, ferita minaccia
Languida di fuggir, mà oppressa muore.*



**Ilustração 10 – Outono, ou A Conversa: van de Venne, Adriaen Pietersz.
Óleo sobre XXX, 37,5 x 15 cm, 1625.**

3.1.1.4 Inverno

*Aggiacciato tremar trà nevi argenti
 Al Severo Spirar d'orrido Vento,
 Correr battendo i piedi ogni momento;
 E pel Soverchio gel batter i denti;
 Passar al foco i di quieti e contenti
 Mentre la pioggia fuor bagna ben cento;
 Caminar Sopra 'l giaccio, e à passo lento
 Per timor di cader gersene intenti;
 Gir forte Sdruzziolar, cader à terra,
 Di nuovo ir Sopra 'l giaccio e correr forte
 Sin ch'il giaccio Si rompe, e Si disserra;
 Sentir uscir dalle ferrate porte
 Sirocco, Borea, e tutti i Venti in guerra
 Quest'è 'l verno, mà tal, che gioja apporta.*



Ilustração 11 – Inverno: VAN DE VENNE, Adriaen Pietersz.
 Óleo sobre XXX, 37,5 x 15 cm, 1625.

3.1.2 Os Concertos As Quatro Estações – Opus 8

O objetivo aqui será apenas o de apontar algumas relações entre os poemas acima e a conhecidíssima obra musical.⁵⁹

3.1.2.1 A Primavera – Concerto N° 1 em Mi Maior



**Ilustração 12 –
Primavera: MUCHA,
Alphonse. 1890.**

O primeiro movimento relaciona-se à primeira e à segunda estrofes; o segundo à terceira e o terceiro à quarta. Vivaldi descreve a chegada da primavera com toda sua singularidade, representada por uma melodia doce, remetendo aos cantos dos pássaros. Mas também há a tempestade, raios e trovões cobrem o ar em manto negro. Apesar disso, sem se importar, ficam os passarinhos, retornando a seu encanto canoro. Uma festiva reunião onde dançam as ninfas e os pastores ao som alegre das gaitas camponesas e sob o ansiado e brilhante céu de primavera. O solo de violino representa o pastor atormentado e os demais violinos representam o ambiente revolto.

⁵⁹ Os textos descrevendo os Concertos que foram aproveitados nesse tópico são tão difundidos que se torna impossível lhes determinar autoria ou fonte original.

3.1.2.2 O Verão – Concerto N° 2 em Sol Menor

Pode ser considerado o concerto com mais eficácia descritiva. De novo o primeiro movimento relaciona-se às duas primeiras estrofes; o segundo à terceira e o terceiro à quarta. O grande protagonista é a tempestade. As coisas aqui começam serenas, mas não doces. O sol a pino derruba tanto homem como a natureza. E após o anúncio do rouxinol, chega a tempestade. O pastor teme a tempestade. É quase uma destruição.

3.1.2.3 O Outono – Concerto N° 3 em Fá Maior

O primeiro movimento refere-se à primeira estrofe, o segundo à segunda e o terceiro às duas últimas. O protagonista agora é Baco.



**Ilustração 13 –
Outono: MUCHA,
Alphonse. 1890.**



**Ilustração 14 –
Verão: MUCHA,
Alphonse. 1890.**

Pode-se sentir novamente um ambiente alegre, onde o camponês celebra com festas e cantos a feliz colheita, com intenso prazer. O campônio está tão aceso pelos vinhos de Baco que sua alegria se transforma em sono. A música representa a embriaguez, A Bacanal prossegue até que a orgia adormece todos os participantes, no segundo movimento. No dia seguinte, terceiro movimento, o caçador sai à caça com trompas, espingardas e cães ferozes. Podemos sentir a fuga da presa com os caçadores seguindo suas pegadas. Já esgotada e temerosa com o grande

alvoroço de rifles e cães, a presa é ferida, tenta fugir, mas é atingida e morre.

3.1.2.4 O Inverno – Concerto Nº 4 em Fá Menor

O primeiro movimento corresponde à primeira estrofe. O segundo, bem curto, prende-se apenas aos dois primeiros versos da segunda quadra. Os demais versos estão vinculados ao terceiro, desenvolvendo-se em crescendo cuja interpretação aceita algum otimismo. Esse concerto foi concebido para ser interpretado na igreja, portanto toda a orquestra toca em surdina a maior parte do tempo, como a não querer perturbar os fiéis.⁶⁰ Em O Inverno, podemos sentir a imagem de alguém tremendo sem parar sobre a neve, castigado pelo severo soprar do vento cortante, a sensação de correr batendo os pés a todo o instante e o bater dos dentes em um frio intenso. Em seguida, o aconchego de ficar ao fogo, quieto



**Ilustração 15 –
Inverno: MUCHA,
Alphonse. 1890.**

e satisfeito, enquanto a chuva do lado de fora a tudo banha, pode ser perfeitamente sentido pelo doce e expressivo solo de violino do segundo movimento, e também pelo *pizzicatto* da orquestra imitando a chuva. O terceiro movimento sugere o caminhar sobre o gelo, a passos lentos, com medo de cair, o caminhar com mais decisão e cair sobre a terra, novamente, ir sobre o gelo e correr forte, sem que o gelo se rompa. Ao final podemos sentir, apesar do frio, dos ventos e da neve, uma alegria talvez fatal.

⁶⁰ KULTURICA, 2007.

3.1.3 Exposição⁶¹

Os quadros que foram expostos na primeira audição pública dos concertos **As Quatro Estações** eram de autoria de Jean von Blasenberghé⁶². Deles restam apenas três e já puderam ser vistos: os quadros correspondentes à Primavera e ao Verão pertencem atualmente ao Musée Marmottan, em Paris, tendo sido adquiridos pela família Marmottan bem antes de legarem a casa e a coleção que deram início ao museu, fins do século XIX. Os dois quadros estão em sala especial, no quarto andar do museu, em ambiente sempre sonorizado com os dois concertos respectivos. O quadro correspondente ao Outono pertence ao acervo do MASP, tendo sido adquirido por Chateaubriand com doações de fundos de pensões. Foi visto também, mas se encontra hoje recolhido à reserva, por ter sido danificado em ato de vandalismo na década de 1960, até então não houve interesse ou recursos para restaurar tão importante obra. Por último, o Inverno, consta ter desaparecido em Milão nos anos de 1930, em incêndio mal explicado, no qual não se tem certeza se o quadro queimou completamente ou se foi roubado em circunstâncias ligadas a uma herança conflituosa.

Infelizmente não foi possível obter imagens fotográficas daqueles quadros, o Marmottan não as fornece e o MASP as esconde.

Recorrendo à memória para os descrever, ressaltam-se os aspectos de intertextualidade e as emulações de Vivaldi, principalmente as tratadísticas que muito chamaram atenção.

⁶¹ No sentido retórico de *écfrase* (ἔκ-φρασις), sem *ecgonina* (εγκονισμός).

⁶² MATTOS, 2003.

Baseado na descrição feita e em reproduções de qualidade bem inferior⁶³, impossíveis mesmo de serem impressas aqui, as telas de von Blasenberghé foram recriadas por Will Oliveira, a pedido e em estreita colaboração, especialmente para ilustrarem este trabalho e acompanharem as emulações deste estudo como referência iconográfica suplementar.

Resultou desse pedido que o Programa Iconográfico das Quatro Estações, preconizado para emular uma série de referências anteriores, foi construído em diálogo com ainda mais uma obra de arte, produzida em paralelo, simultaneamente e no mesmo ambiente. Quero apontar esse fato e a consciência das benéficas e amplas contribuições recíprocas na produção para deixar essa questão de lado, abandonar a discussão dessa recíproca contaminação em todos seus aspectos por opção metodológica.

3.1.3.1 Primavera

Von Blasenberghé representou uma primavera lúdica e canora, uma ciranda entre dois casais de adolescentes voltados para o exterior do círculo, de costas uns para os outros, leve e coloridamente trajados. Personagens angelicais ilustram a musicalidade da cena. A remissão é à puerilidade do relacionamento, mas já em presença de certo idílio, platônico ainda, juvenil, mas em processamento.

⁶³ As ilustrações foram obtidas de um negociante de postais e fotos, à margem do Sena. São duas laudas amarelcidas, sem notas tipográficas, reproduzindo as gravuras de duas Estações em cada. Papel e impressão sugerem que o material date do primeiro quartel do sXX, mas as gravuras originais teriam sido bem anteriores. Não há referência a autoria ou quaisquer textos impressos, exceto o nome de cada estação. Apenas pela memória das imagens de Von Blasenberghé as ilustrações puderam ser identificadas e fornecer pistas para a recriação do Inverno.

A cena é campestre, há diversas floradas à vista e os jovens estão cobertos de ornamentos florais: guirlandas, colares e coroas.

O horizonte, em fundo infinito, é luminoso e percorre todo o fundo da tela, permitindo ser relacionado a amplas opções de vida e futuro promissor.

À esquerda, as faces de Jano sobre pedestal remetem ao inverno recém terminado e ao ano que está em seus primórdios.

A presença constante de quatro personagens centrais nas Estações de Blasenberghe permite supor metarreferência à quaternidade das estações, como ciclos e como fazes. Além do quê, na iconografia renascentista (Ripa e sucedâneos), metade dos elementos representativos das estações é homem (inverno e verão) metade mulher (inverno e primavera).

Existe outra Primavera em cuja representação a ciranda se faz presente, a de Nicolas Poussin (c1630 – vide capa desta monografia), mas naquela todos os elementos da roda são femininos e existem mais anjos e elementos alegóricos dentre as nuvens. Outro ponto comum entre os dois autores, na representação da Primavera é a presença de Jânus.

3.1.3.2 Verão

O verão de Blasenberghe tem também quatro personagens centrais em cena campestre, dois homens e duas mulheres, em situação quase circular, apesar de as mulheres estarem ao chão e os homens, de pé ou recostados. Pode-se especular que os

personagens seriam os mesmos do quadro da primavera, apesar de não haver elementos concretos para se estabelecer essa relação.

Aparentemente, entre os personagens à direita existe um idílio formado, a se supor pelas direções dos olhares entrecruzados. A mulher à esquerda, apesar de ter os olhos e quase o rosto cobertos pelo braço, aparenta pelo gesto alguma emoção relacionada a mais alguém do grupo. Pode-se presumir uma insatisfação por rejeição, uma gargalhada longa... Qualquer emoção extremada.

O último elemento é o homem que, em segundo plano, tem o olhar voltado em direção que não permite identificar-lhe a visada entre qual dos dois personagens primeiramente descritos.

Todos os personagens estão despidos, o que sugere calor ambiente e certamente intimidade de alguma espécie entre todos. Apesar do calor presumível e de as vestes estarem pelo chão, formam-se ao fundo nuvens tempestuosas, indicando clima tendente a chuva ou entrevero na relação do grupo.

A vegetação ambiente é de verde profundo, os pontos de fuga, tendentes ao centro, são de maior luminosidade e a paisagem em planos posteriores aos personagens tende ao infinito.

Existem, aqui também, elementos que permitem conexão entre o trabalho de Blasenberghé com os de Poussin e de Boucher. Há indícios de que a mulher recostada à direita tenha sido inspirada na mesma fonte que o elemento feminino central na tela **A**

Primavera, de François BOUCHER (1775), senão Boucher emulou Blasenberghé diretamente.

3.1.3.3 Outono

A cena pastoril é a de um bacanal; o quarteto se diverte com a dança, a bebida, carnes e com as frutas, enquanto os corpos, assim como os claros e escuros assumem os tons terrosos que são peculiares, a relação entre os personagens aparenta ser a de satisfação, completude, lascividade e até mesmo tédio.

O galhado ainda está coberto de folhas, mas suas cores já acompanham a palheta terrosa da cena, permitindo entrever um céu de contrastes, a tempestade de ventos é claramente representada.

A referência a Poussin é evidente, com vários elementos emulados da Bacanal da National Gallery (Londres), pintada entre 1631 e 1633. Mas a quadratura da composição mantém a linha da série.

3.1.3.4 L’Inverno

Quase monocromático o inverno. Tons de cinza e pastéis esmaecidos – inclusive porque outras cores não podem ser recuperadas pela imagem da gravura. O mesmo número de personagens, mas um é morto – aparentemente uma mulher, mas até esse dado é algo indefinido. Sempre cena pastoral, mas agora à beira de um lago ou curso d’água, reforçando a friquidez hiemal; um homem excessivamente encarquilhado

ao canto, os dois outros personagens velam o corpo que aguarda (Caronte?) em um bote encalhado à margem.

A distribuição da cena é similar aos quadros antecedentes, nova disposição de circularidade sugerindo trama, roteiro entre os protagonistas. Agora a dor é a do fim, do limite. Mas também a dor das memórias.

Os planos são arranjados da mesma forma que nos quadros referentes às estações já descritas, inclusive no fundo de horizonte infinito. A diferença aqui é a quase ausência de vegetação.

3.2 Emulação: poesia contemporânea

Estes sonetos, precedentes ao Programa Iconográfico e do mesmo autor⁶⁴, foram compostos, cada um deles inspirado em um dos movimentos dos concertos do ciclo **As Quatro Estações** de Vivaldi, como foi mencionado, guardando com eles relação de proporção métrica correspondente aos respectivos andamentos.

Assim, aos *allegros*, correspondem versos octossílabos, aos *largos*, versos dodecassílabos (alexandrinos, em alguns casos); aos *adágios* versos decassílabos (heróicos); os *prestos*, versos hexassílabos; o *allegro non molto* foi representado por verso eneassílabo.

Quadro Sinótico 3-3 – Quatro Estações: movimentos e métrica.

			
<p>Primavera</p> <ul style="list-style-type: none"> • Allegro: octossílabos. • Largo: dodecassílabos. • Alegro: octassílabos 	<p>Verão</p> <ul style="list-style-type: none"> • Allegro: octossílabos. • Adagio: decassílabos. • Presto: hexassílabos. 	<p>Outono</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presto: exassílabos. • Alegro: octassílabos. • Adagio: decassílabos. 	<p>Inverno</p> <ul style="list-style-type: none"> • Allegro non molto: eneassílabo. • Largo: dodecassílabo. • Allegro: octassílabo.

Ilustrações: François BOUCHER, 1775.

⁶⁴ ATHAYDE, 2001.

3.2.1.1 Soneto I/XII Primavera: Allegro

Ilustração 16 – Chafariz da Barra.
ATHAYDE, P. Primavera, 1, Allegro.
Detalhe da produção.



*Que lúdico existir sem prova
 Cantar estes versos e amores,
 Proveito de vida em cores,
 Delícia de gozo na trova.*

*Feliz de viver pela vida,
 Tão simples e leve cantiga
 Seduz, que se espera prossiga,
 Em versos de rima incontida.*

*Que vaga de prazer, cantei-a,
 Com graça de amores ferazes,
 Desperto, entre o sonhar das frases,*

*Na dúvida que hora permeia,
 Mas bem certo de ser indene,
 Pois não ouvirei quem me condene.*

Belo Horizonte, 3 de agosto de 1996.



Ilustração 17 – Chafariz do Raimundo
Nonato Athayde.
ATHAYDE, P. Primavera, 1, Allegro.
Detalhe da produção.

3.2.1.2 Soneto II/XII – Primavera: Largo

Ilustração 18 – Chafariz da Coluna.
ATHAYDE, P. Primavera, 2, Largo.
Detalhe da produção.



*Horizonte aberto para ilusão que inunda,
 Um mar de desejo muito tempo frustrado
 Encara o destino qual sempre foi mostrado:
 Vaga de esperança pela paixão profunda.*

*Saberes ocultos descobertos em breve,
 Quando tais amores alcançarem a carne,
 Poderão decerto acalmar o duro farne
 Que tanto tormenta quem inda não atreve.*

*Meu sonho de musas que me fazem cativo
 Deste amor platônico somente cantado,
 O grande suplicio por eu ser recatado.*

*Já fico contente sem ter bem um motivo,
 Pois será logo em breve que tal desidério,
 Deixará para mim de ser grande mistério.*

Belo Horizonte, 4 de agosto de 1996.



Ilustração 19 – Chafariz do Bom Jesus.
ATHAYDE, P. Primavera, 2, Largo.
Detalhe da produção.

3.2.1.3 Soneto III/XII – Primavera: Allegro

Ilustração 20 – Chafariz do Pilar.
ATHAYDE, P. Primavera, 3, Allegro.
Detalhe da produção.



*Só sabe o futuro que tem
 Quem conhece dia de amanhã.
 Que problema e dúvida insã:
 A sina não informa ninguém.*

*A dívida o tédio destrói,
 E que drama de amor tecer
 É possível que venha a ser
 A roda que o destino mói.*

*O fado que concerne a mim,
 Não importa que sorte se leu,
 É ver que o lucro seja meu.*

*Não espero pela hora do fim:
 Seja lá o destino o que diz,
 O que interessa é ser feliz.*

Belo Horizonte, 5 de agosto de 1996.



Ilustração 21 – Chafariz da Glória.
ATHAYDE, P. Primavera, 3, Allegro.
Detalhe da produção.

3.2.1.4 Soneto IV/XII – Verão: Allegro

*Separa-se o certo do errado,
Não tem motivo que confunda
Quem neste quesito se funda,
Cria juízo e se torna honrado.*

*A enseada da ciência é segura,
Quando diz que sim é bem certo,
Quando não, nem passa por perto,
Saber e erro não se mistura.*

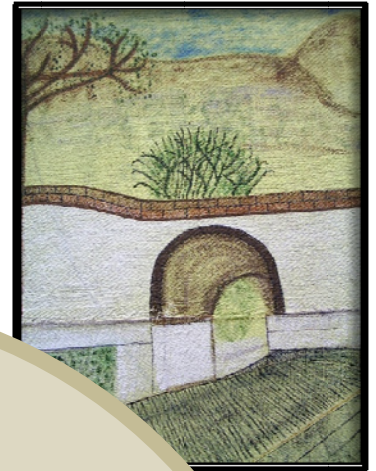
*Eu, para mim, tudo que almejo
É segurança e a luz que existe,
Clareia trevas e vida triste.*

*Sei bem quem sou, sei meu desejo,
Que desta vida terei tudo
Estou tranqüilo, não me iludo.*

Belo Horizonte, 5 de agosto de 1996.

3.2.1.5 Soneto V/XII – Verão: Adagio

**Ilustração 22 – Ponte de Antônio Dias.
ATHAYDE, P. Verão, 2, Adagio. Detalhe
da produção.**



*Fogo de indústria dos deuses roubado
É nova ciência para as mesmas artes;
Dobre-se engenho todo de outras partes,
Que se fará aqui mais que foi cantado.
De saber novo nem sempre se alcança
Toda beleza que, é certo, se espera,
Conta-se então com o que o tempo opera:
Perfeição plena ao conhecer que avança.
Torno-me ativo sujeito e trabalho,
Com esperança em cada novidade;
Aprendo e faço da maior qualidade.
Aí, dou-me conta de tudo que valho,
Cubro da vida por meu desempenho,
Que sorte minha, boa paga que eu tenho.*

Belo Horizonte, 4 de agosto de 1996.

3.2.1.6 Soneto VI/XII – Verão: Presto

*Febril amor, que cálido,
Chamando o corpo estúrdio,
Deseja, estapafúrdio,
Gozar que seja válido.*

*Mas é prazer sintético,
Assume tom hilário,
Anula-se contrário
Ao motivo dianético.*

*Não quero ser enérgico
Com toda minha glória
Na fricção corpórea,*

*Serei apenas sinérgico
Neste instante magnífico,
Dubiamente letífico.*

Belo Horizonte, 3 de agosto de 1996.

3.2.1.7 Soneto VII/XII – Outono: Allegro

*Triste encanto assola o coração,
Toda alma a querer, só desejo,
Mas nenhum sentimento ou pejo,
Nada excita o ser, amor não.*

*Vale a carne pelo seu gosto,
Supre a vontade de ter sexo,
Não mais se suspira em amplexo,
Põe-se a gemer, e mostra o rosto.*

*Neste tempo, só penso em mim,
Descri de outro afeto que existe,
Que só na renúncia consiste.*

*Eis-me, que agora agindo assim,
Quase me completo sozinho,
Mesmo acompanhado no ninho.*

Belo Horizonte, 2 de agosto de 1996.

3.2.1.8 Soneto VIII/XII – Outono: Adagio

*Fogo de indústria dos deuses roubado
É mesma ciência para as outras partes;
Pobre de engenho, todo de mesmas artes,
Nunca fará aqui mais que foi cantado.*

*De saber velho tem sempre quem cansa,
Nula beleza que nada mais gera,
Nem se conte com o que o tempo opera:
Conhecer pleno nunca que se alcança.*

*Fico passivo, sujeito, e trabalho
Sem esperança em cada novidade;
Faço que aprendo, não tem qualidade.*

*Aí, tomam conta de tudo que valho,
Cobram da vida por meu desempenho.
Tenho que paga Deus teve no Lenho.*

Belo Horizonte, 4 de agosto de 1996.

3.2.1.9 Soneto IX/XII – Outono: Allegro

*No pleito de dúvida faz-se
Verso e mote para a cantiga,
Vem com a sorte, velha amiga,
E cada rima é assim que nasce.*

*Glosa o destino num soneto
Com uma quadra benfazeja,
Outra muito dura que seja,
Mas puro azar cada terceto.*

*No universo tão deplorado,
De meu trabalho e minha sina,
Não tem poesia, caí na rotina.*

*Cansado de ser explorado,
Volto cedo a vida privada,
Impeço à musa que ela evada.*

Belo Horizonte, 5 de agosto de 1996.

3.2.1.10 Soneto X/XII – Inverno: Allegro Non Molto

*Os prazeres se esvaindo diluem,
Num correr ondas de baixa-mar,
O que restou de aprender e amar:
São sonhos e quimeras que ruem.*

*Cada delícia de outrora é má,
E polui a saudade sem perdão,
Consome a memória de emoção,
Pois pouca novidade agora há.*

*Engodo de certezas que sou eu,
Clama pela dúvida qualquer
Que minore o sofrer se puder.*

*Da mesma forma que a alma morreu,
Encontra-se este meu corpo vil
Sem as forças que eram mais de mil.*

Belo Horizonte, 3 de agosto de 1996.

3.2.1.11 Soneto XI/XII – Inverno: Largo

*Vê-se a morte, encontra-se este último prazer,
Alegria final de quem vive no que aprende,
E encontra o nada, que da salvação depende,
Onde, em geral, a esperança tende a jazer.*

*Nada mais resta, para esta vida malsã,
Que morte inglória daquele que tudo sabe,
Mesmo que não há Deus, e nenhum apelo cabe,
Morre feliz, na alegre certeza pagã.*

*Porque parei de aprender, eu morro feliz,
E porque fui o mesmo por quase dois segundos.
É sem receio que cruzo a ponte entre tais mundos:*

*Qual de certeza, tédio este que eu nunca quis,
Tal de dúvida, último prazer sempre incerto,
Esta alegria, novidade que está mais perto.*

Belo Horizonte, 2 de agosto de 1996.

3.2.1.12 Soneto XII/XII – Inverno: Allegro

*Acabou tudo, tudo mesmo.
Nem o alívio, nada mais resta.
Havendo algo, luz, uma fresta,
Não é morrer, porém viver a esmo.

Não há qualquer sinal, sensação,
Nenhuma ciência existe mais,
Nem enseada, nem outro cais;
Caos de querer, de sim, de não.

Ainda bem! Era o meu desejo.
O desejo também morreu,
E não sei nem se sou mesmo eu.

Ainda bem! Aproveito o ensejo,
Não questiono agora mais nada:
Não há questão certa, nem errada.*

Ouro Preto, 6 de agosto de 1995.

Sem precisar citar aqui, vale mencionar que esses sonetos já foram vertidos para o inglês, francês, alemão, italiano, espanhol e mandarim. O interesse para tanto se deveu ao caráter universalista do tema, assim como pela referência cruzada com a obra de Vivaldi.

4 Retórica⁶⁵

O Programa Iconográfico consta de 12 painéis correspondentes a cada movimento dos concertos de Vivaldi, com características técnicas que buscam ampliar a interrelação entre as obras e as integrem transdisciplinar e intersemiológicamente. A busca foi a da complementaridade de significações em signos diferentes. A intertemporalidade não se perde em diacronismos indesejáveis, mas reflete diálogo interpretativo cuja diacronia pode ser vista como leitura histórica, como tributo estético e como esforços de leitura, assimilação, emulação e divulgação.

O texto do Programa Iconográfico se prendeu, naturalmente, às referências da proposta, mas as transcendeu em referências geográficas, transpondo os ciclos europeus setecentistas para o ambiente que nos circunda.

Assim como a Europa foi trocada pela América, na inversão dos ciclos climáticos pelo Equador, a paisagem muda se muda o país. Não menos setecentista que as obras emuladas, Ouro Preto emprestou ao Programa Iconográfico imagens que, da memória mais longínqua do autor e do imaginário coletivo, passaram às telas em composições de recriação do cenário urbano em ritmos e andamentos sazonais.

A mesma Ouro Preto, sempre pródiga, legou às telas personagens de seus filhos que substituíram os anônimos da iconografia clássica, tomando-lhes os atributos e os enriquecendo com suas personalidades e histórias.

⁶⁵ Retórica é a arte de persuadir pelo discurso. REBOUL, 2000:XIV.

Sinhá Olímpia⁶⁶, Bené da Flauta⁶⁷, Tiradentes⁶⁸ e Aleijadinho⁶⁹ emprestaram caracteres de suas figuras ao Programa, em relações de natureza metafórica, referências cronológicas metalépticas, analogias e metonímias de diferentes matizes; foram eleitos esses personagens para figurar no Programa Iconográfico, integrando a paisagem da qual eles se tornaram indissociáveis.

São quatro personagens que ilustram, ou exemplificam, o ciclo da vida e o ambiente ouro-pretano desses ciclos. Longevos uns, outro teve a vida ceifada na juventude. Mistos de loucura em cada um deles. Pelos azares da vida, ou pela sorte que projeta ninguéns em minutos de fama, os quatro alcançam dimensão equivalente no imaginário da cidade de Ouro Preto e dos que dela tomam consciência nativa.

Os fluxos de imagem, substituindo os de melodia, são aqui sincopados pela geometria sacra, pelo cromatismo escalar, pela progressão logarítmica, mas nem se prendem a esses limites lógicos quando o enredo pede. A liberdade inventiva, em conflito com a rigidez da forma arquitetônica e geométrica, dobra uma segundo a perspectiva e a fluidez do pincel na superfície variada dos diferentes suportes, submete outra pela irresponsabilidade lúdica da invenção desvinculada de rigor academicista. A linguagem cifrada das notas adossadas à brancura da superfície arquitetônica completa o jogo intercambiante de signos, abrindo-se os muros como rolos de informações sonoras, mas silentes.

⁶⁶ Vide Sinhá Olímpia p. 130.

⁶⁷ Vide Bené da Flauta p. 131.

⁶⁸ Vide Tiradentes p. 132.

⁶⁹ Vide Aleijadinho p. 133.

Os signos musicais perdem aqui sua significância musicológica para resignificarem na poesia visual, grafismo nos muros desta *urbs* idealizada retórica e poeticamente. Voltam a ser linhas e pontos, curvas e cores em contraste nos planos. Cadeia de marcas negras incorporadas ao espaço pictórico como signos ambíguos, grafite polissêmico. Quem o desejar, que os leia como Vivaldi os lia – o mesmo texto está ali. Só não se pode afirmar que não haja expressividade concretista numa partitura, assim como é leviano negar tal existência; é lícito especular sobre essa questão – não especificamente tratando do **Opus 8**.

Como as notas musicais na poesia visual, silentes estão os personagens: Aleijadinho, Tiradentes, Bené da Flauta e Sinhá Olímpia não dizem nada, não há balões ou legendas, mas suas imagens têm discurso metagógico próprio. Personagens-ícones. Gente-signo.

Personagens que, com sua significância e significação construíram o Autor dessas Mimeses, impregnando-o de algumas de suas características: mineiridade, poética, libereza, loucura. De certa forma, a inclusão de suas representações no Programa Iconográfico pode ser associada a uma referência, simplesmente lhes atribuindo o significado de representar a origem de um pensamento inclusive estético.

Atores coadjuvantes, crianças brincando ou tocando, casais namorando, transeuntes, impessoais e em escala hierárquica de expressão hierática; não têm personalidade, mas personificam, integram o discurso pelo fragmento de ação descrita nas obras emuladas. Mais gente-signo.

Observe-se que as ferramentas descritivas do Programa Iconográfico são as mesmas dos Concertos Grossos: escalas, cromatismo, curvas, progressões, contraponto, forma. Há ainda enredo, trama. Mas trama aberta, com possibilidades interpretativas personalíssimas, fazendo de cada indivíduo elemento ativo na decodificação do supertexto⁷⁰.

Retomando o referencial platônico, a relação entre os fatores ontológicos permitiu a amplificação⁷¹ do processo gnosiológico e multiplicou as possibilidades de interpretações psicológicas. E aqui viajamos de Platão a Freud.

Elementos ilustrativos do texto, subtextos e intertextos foram extraídos da decupagem das obras emuladas.⁷² A observação imediata é a da coincidência intertextual entre os roteiros literário e musical de Vivaldi.

Partindo desses roteiros, foi elaborado outro que correspondesse à leitura moderna, iconográfica, geograficamente adaptadas do Programa Iconográfico.⁷³

⁷⁰ “El análisis de textos [...] se resume en el concepto de ‘supertexto’, que puede entenderse en contraste con el de ‘sub-texto’. Mientras un sub-texto es un significado implícito y no dicho de un texto, un supertexto es el significado oculto que se hace explícito”. MAGEEQ, 2007.

⁷¹ Amplificação: figura de **retórica** que consiste no prolongamento de um membro da frase pelo acréscimo de outro(s) elemento(s) da mesma natureza com o fim de dar maior ênfase. HOUAISS.

⁷² Vide Quadro 1 – Roteiros literários e musical, p. 74.

⁷³ Vide Quadro 5 – Roteiro adaptado, p. 82.

Quadro 1 – Roteiros literários e musical

<i>Estação</i>	<i>Mov.</i>	<i>Eixo Literário de Vivaldi</i>	<i>Eixo Literário Contemporâneo</i>	<i>Eixo Musical</i>
Primavera	Allegro	Festa, canto, vento, pássaros.	Jogos, irresponsabilidade, cantigas, cores, gozos. Dúvidas, inseqüência.	Melodia doce, cantos dos pássaros. Tempestade, raios e trovões cobrem o ar. Apesar disso, ficam os passarinhos cantando. Uma festa, som alegre, gaitas camponesas, dançam ninfas e pastores, céu de primavera brilhante. O solo de violino representa o pastor atormentado e os demais violinos o ambiente revolto.
	Largo	Fonte, cão fiel.	Muitas opções, ilusões, esperanças. Desejos insatisfeitos, amores platônicos.	
	Allegro	Elementos pastoris, ninfas, brilho.	Dúvida sobre o futuro, os azares do amor adolescente, não importa como, ser feliz.	
Verão	Allegro	Sol a pino, cuco, outras aves, ventos em conflito, tempestade?	Certo/errado. A segurança do conhecimento. Tranqüilidade, sem ilusão.	O grande protagonista é a tempestade. As coisas aqui começam serenas, mas não doces. O sol a pino derruba tanto homem como a natureza. E após o anúncio do rouxinol, chega a tempestade. O pastor teme a tempestade. É quase uma destruição.
	Adagio	Na hora do repouso vem a tempestade.	Já sabe ofício, mas ainda tem muito que aprender, trabalha muito e está contente.	
	Presto	A tempestade destrói a lavoura.	Amor violento, carnal, quente, rápido.	
Outono	Allegro	Cantos e festas de colheita. Embriaguez.	Frustração, amores carnais, decepção amorosa.	O protagonista é Baco. Ambiente alegre, o camponês celebra com a feliz colheita.
	Adagio	O clima é bom, param a dança, repouso.	O trabalho já não atrai, monotonia, tédio, insatisfação financeira, repetição.	O campônio dorme. A música representa a embriaguez. A orgia adormece todos.
	Allegro	Cena de caça, trompas, cães, fuga frustrada, tiros, morre.	Os azares da vida, dúvidas eternas, rotina. Abandona o trabalho e volta a se inspirar.	No dia seguinte o caçador sai à caça com trompas. A presa é ferida, tenta fugir, mas é atingida e morre.
Inverno	Allegro non molto	Vento terrível, neve, tremores, batidas de pé e de dentes: frio.	Ruína de quimeras. Não há mais prazeres. Falsas certezas. Sem alma e sem forças.	Crescendo com otimismo. Surdina, para não perturbar os fiéis. Tremendo na neve, o vento cortante, corre batendo os pés e os dentes no frio.
	Largo	O fogo se apaga e chove muito.	Entrevê a morte pagã, como saída para a falta de esperança. Morro feliz por não aprender mais. dois mundos: duvida e certeza.	O aconchego do fogo, quieto e satisfeito, a chuva do lado de fora: solo de violino, o <i>pizzicato</i> da orquestra imitando a chuva.
	Allegro	Caminhar lento. Perigo de cair. Ventos fortes trazem alegria.	Fim de tudo. Sem alívio. O nada. Ausência de desejo. Fim do certo e do errado.	Caminhar sobre o gelo, a passos lentos, com medo de cair. Ao final podemos alegria talvez fatal.

4.1 Invenção⁷⁴

Para levar a cabo a preparação heurística do material do discurso estético; base da invenção direcionada aos sentidos, *res quæ significantur*, os significantes que só obterão os significados adequados na Elocução⁷⁵, foi feito o levantamento das alegorias clássicas segundo os cânones de Cesare RIPA⁷⁶, a partir dos eixos literários e musical, e delas feita a eleição para o Programa Iconográfico segundo o roteiro de intertexto. Outras referências constantes são HORAPOLO⁷⁷, em seu **Hieroglyphica**, que se tornou tópos desde sua primeira impressão, no século XVI, e ALCIATO⁷⁸, tradutor da obra de Horapolo.

Também foram feitos levantamentos em dicionários contemporâneos de símbolos, complementarmente.

As alegorias obtidas nas diversas fontes foram organizadas em quadros comparativos dos quais se pudesse montar síntese lógica inspiradora da busca pela representação metonímica mais pertinente para a linguagem desejada. Do complexo de signos obtidos, buscou-se representação sintética, limpa, mas que alcançasse a profundidade do tema.

⁷⁴ *Inventio* – do grego Ευρεσις (invenção): buscar todos os argumentos e outros meios de persuasão relativos ao tema do discurso. REBOUL, 2000.







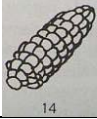


⁷⁵ Vide p. 93.

⁷⁶ RIPA, 1593.

⁷⁷ HORAPOLO, 1547.

⁷⁸ ALCIATI, 1531.

Quadro 2 – Alegorias – Primavera e Verão

		<i>Alegorias do Eixo Vivaldi</i>	<i>Alegorias do Eixo Literário Contemporâneo</i>
Primavera	FRUTIGER ⁷⁹		 Tulipa (fertilidade)   6 Árvore da vida ou árvore de maio (alegria)
	ALIER	Cordeiro, cabrito, arbusto, guirlandas de flores, Hermes	
	RIPA ⁸¹	Solstício da primavera. 	
Verão	FRUTIGER		Lírio (pureza e inocência/ falo e vulva), rosa e margarida (amor)  1 Heliotrópio (flor do Sol – fidelidade no amor)  11 Espiga de milho (fertilidade)  14
	RIPA	Equinócio do verão 	
	ALCIATO ⁸²		Emblema XLV In dies meliora 


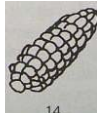

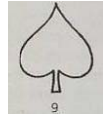



⁷⁹ FRUTIGER, 2001:224-5.

⁸⁰ CHEVALIER, 1997, *passim*.

⁸¹ RIPA, 1709.

⁸² ALCIATI, 1531.

Quadro 3 – Alegorias – Outono e Inverno

		<i>Alegorias do Eixo Vivaldi</i>	<i>Alegorias do Eixo Literário Contemporâneo</i>
Outono	FRUTIGER ⁸³		 Lírio (pureza e inocência/ falo e vulva), rosa e margarida (amor)  Espiga de milho (fertilidade)
	CHEVALIER ⁸⁴	Lebre, parras, cornucópia, Dionísio.	
Inverno	FRUTIGER		 Cogumelo (sorte/ veneno)  Folha de tília (morte)
	CHEVALIER	Salamandra, pato selvagem, fogo na lareira. Hefestos.	
	RIPA ⁸⁵	Solstício de inverno. 	
	ALCIATO ⁸⁶	Solstício de inverno. 	Emblema CLVIII Terminus 

⁸³ FRUTIGER, 2001:224-5.

⁸⁴ CHEVALIER, 1997, *passim*.

⁸⁵ RIPA, 1709.

⁸⁶ ALCIATI, 1531.

4.1.1 Campos áureos

Foi eleita uma dimensão de razão áurea para os quadros. Na grandeza de $122\text{cm} \times 197\text{cm}$ ⁸⁷, em formato de retrato para os quadros referentes aos movimentos rápidos e paisagem para os lentos. Essa dimensão corresponde ao maior formato possível com a folha de Eucatex inteira, como se encontra no mercado.

A composição das estações em cada concerto foi baseada em progressões cromáticas crescentes ou decrescentes dentro dos polígonos áureos e espirais logarítmicas das telas.

A Proporção Áurea, Número de Ouro ou Número Áureo é constante real algébrica irracional. Número há muito tempo empregado na arte. Também é chamada de: razão áurea, razão de ouro, divina proporção, proporção em extrema razão, divisão de extrema razão.

$$\begin{aligned} \text{Phi} &= \sqrt{1 + \sqrt{1 + \sqrt{1 + \sqrt{1 + \sqrt{1 \dots}}}}} \\ \text{Phi} &= 1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \dots}}} \\ x_2 &= \frac{1 + \sqrt{5}}{2} \cong 1,618 = \text{Phi} \end{aligned}$$

Representações de Phi.

O Phi (φ), como é chamado o número de ouro, tem esse nome em homenagem ao arquiteto grego Phidias ($\Phi\iota\delta\iota\alpha\sigma$), construtor do Parthenon, que o utilizou em muitas de suas obras. A razão áurea pode ser encontrada em diversos lugares na natureza: na proporção em conchas; nos seres humanos (o tamanho das falanges); na relação dos

⁸⁷ Razão $\approx (1 \times 1,618)$.

machos e fêmeas de qualquer colméia do mundo, e em outros exemplos principalmente ligados a fatores de crescimento.⁸⁸

Por estar envolvido no crescimento, esse número se torna tão freqüente. E justamente por haver essa freqüência, o número de ouro ganhou status de quase mágico, sendo alvo de pesquisadores, artistas e escritores. O fato de ser encontrado por desenvolvimento matemático é que torna fascinante a relação áurea e faz dela uma tópica tão freqüente em diversas manifestações estéticas.

Os fundos das telas do Programa Iconográfico foram compostos em estrato cromático escalar, segundo os retângulos áureos inscritos no polígono (quadro) representante de cada movimento dos Concertos (Vivaldi), as espirais foram destacadas por estrato contrastante.

As diagonais áureas, representadas também em estrato de contraste, metálico no caso, foram inseridas na composição como parciais limitadoras dos campos da composição. Sem fazer que esses campos se estanquem, ou sem os hierarquizar lógica ou cronologicamente, determinam grandes áreas do construto imaginário da representação.

Os fundos de tela foram produzidos na disposição retórica eleita. Foram desprezados os processos clássicos e românticos de criação de espaços, como a perspectiva, angulações, claro-escuro, por produzirem imagem passiva e prejudicarem

⁸⁸ GELONEZE NETO, 2007.

a força espacial, elemento essencial à sensibilidade moderna.⁸⁹ A geometria áurea foi usada para estabelecer a relação de planos na superfície, criando a tensão e gerando força, o que o espaço, por si, não faz.

Os espaços criados pelos planos se tornaram ativos por associações de emoção e tensão em combinação com os sistemas psíquicos de energia. A força emana dos planos da tela e não do espaço real retratado, a tensão emotiva é criada pelos deslocamentos das imagens, suas distorções espaciais, suas escalas heterodoxas, cromatismo e todos os mais aspectos transgressores da representação icástica.

O diálogo se dá entre a geometria sacra e a transgressão ressignificativa.

Faço notar que, para reforço da referência à proporção áurea, esta monografia foi formatada e impressa em folha no formato de $184mm \times 297mm$, guardando a razão áurea na dimensão máxima a partir da página de papel em formato A4, reduzida de 26mm em sua largura. Para preservar ainda a mesma proporção ϕ na mancha impressa, foram determinadas margens de 40mm superiores e inferiores, 35mm a esquerda e 15mm a direita, formando retângulo de $134mm \times 217mm$, mantendo sempre a função $\approx (1 \times 1,618)$.

⁸⁹ PEDROSA, 2006.

4.1.2 Temas locais

Foram escolhidos aspectos urbanos e arquitetônicos da cidade de Ouro Preto e personagens da cidade para integrar o Programa Iconográfico, juntamente dos personagens já mencionados no início da Retórica⁹⁰.

Os elementos escolhidos foram distribuídos segundo as conexões simbólicas e cronológicas estabelecidas, naturalmente de forma inteiramente arbitrária.

Quadro 4 – Temas Locais

Estação	Personagem	Paisagem
Primavera	Sinhá Olímpia	Chafarizes
Verão	Bené da Flauta	Pontes
Outono	Tiradentes	Telhados
Inverno	Aleijadinho	Igrejas/Torres

4.1.3 Roteiro adaptado

Os elementos do texto, subtextos e intertextos extraídas da decupagem das obras emuladas, segundo se pode observar no Quadro 1 – Roteiros literários e musical⁹¹ foram adaptados aos Temas locais.

A coincidência intertextual entre os roteiros literário e musical de Vivaldi possibilitou a quase imediata associação dos fatores e a posterior adição dos elementos literários mais recentes.

⁹⁰ Vide p. 68.

⁹¹ Vide p. 74.

Quadro 5 – Roteiro adaptado

Estação	Mov.	Eixos Literários e Musical Originais	Adaptações
Primavera	Allegro	Festa, canto, vento, pássaros. Jogos, irresponsabilidade, cores, gozos. Dúvidas, inseqüência.	Chafarizes, jogos infantis, ipês amarelos, andorinhas. Itacolomi. Partitura. Alfa.
	Largo	Fonte, cão fiel. Muitas opções, ilusões, esperanças. Desejos insatisfeitos, amores platônicos.	Chafarizes, Sinhá Olímpia
	Allegro	Elementos pastoris, ninfas, brilho. Dúvida sobre o futuro, os azares do amor adolescente, não importa como, ser feliz.	Chafarizes, pipas, andorinhas.
Verão	Allegro	Sol a pino, cuco, outras aves, ventos em conflito, tempestade? Certo/errado. A segurança do conhecimento. Tranqüilidade, sem ilusão.	Pontes
	Adagio	Na hora do repouso vem a tempestade. Já sabe ofício, mas ainda tem muito que aprender, trabalha muito e está contente.	Pontes, Bené da Flauta
	Presto	A tempestade destrói a lavoura. Amor violento, carnal, quente, rápido.	Pontes
Outono	Allegro	Cantos e festas de colheita. Embriaguez. Frustração, amores carnis, decepção amorosa.	Telhados,
	Adagio	O clima é bom, param a dança, repouso. O trabalho já não atrai, monotonia, tédio, insatisfação financeira, repetição.	Telhados, Tiradentes
	Allegro	Cena de caça, trompas, cães, fuga frustrada, tiros, morre. Os azares da vida, dúvidas eternas, rotina. Abandona o trabalho e volta a se inspirar.	Telhados
Inverno	Allegro non molto	Vento terrível, neve, tremores, batidas de pés e de dentes: frio. Ruína de quimeras. Não há mais prazeres. Falsas certezas. Sem alma e sem forças.	Torres, queimadas.
	Largo	O fogo se apaga e chove muito. Entrevê a morte pagã, como saída para a falta de esperança. Morro feliz por não aprender mais. dois mundos: duvida e certeza.	Igrejas, Aleijadinho
	Allegro	Caminhar lento. Perigo de cair. Ventos fortes trazem alegria. Fim de tudo. Sem alívio. O nada. Ausência de desejo. Fim do certo e do errado.	Torre, cemitério, Phi,

4.2 Disposição⁹²

Foram feitos ensaios das composições, experimentadas as diversas possibilidades dos modelos áureos propostos e feitos estudos em aquarela para definição das camadas estratigráficas e dos elementos da linguagem composicional. O Programa Iconográfico foi também esboçado nesses ensaios, com projeção dos respectivos suportes, e demais elementos pictográficos. Tudo isso pode ser visto na Memória e nos anexos, pelas imagens da produção do Programa de alguns dos estudos.

4.2.1 Suportes

Foram articulados diferentes suportes como elementos expressivos dos diferentes afetos. Empregou-se o algodão cru, TNT⁹³ (tecido não-tecido), linhagem⁹⁴ e juta⁹⁵, colados com vinil⁹⁶ sobre fibra Eucatex, selados com tinta vinílica reforçada com cola igualmente vinílica a 20%.

⁹² *Dispositio* – do grego Τάξις (disposição): ordenar os argumentos e os elementos encontrados, buscando a organização interna do discurso, seu plano. A melhor tradução para *dispositio* seria composição, mas este termo será adotado aqui com os cuidados para não gerar ambigüidade, pois *compositio*, em latim, diz respeito unicamente ao arranjo das palavras no interior da frase. Numa sintagmática aumentativa ela seria a primeira classe, seguida pela *conlocatio*, que designa a distribuição das frases no interior de cada parte, e a *dispositio* que designa a disposição das partes no todo. REBOUL, 2000.

⁹³ O nome não-tecido vem do fato de que este material não é fabricado em teares. As fibras não são tecidas pelo modo convencional, passando a ser designado como não-tecido. Suas fibras não são tramadas segundo um arranjo ordenado, mas dispostas aleatoriamente. O TNT é uma estrutura plana, flexível e porosa, constituída de véu ou manta de fibras ou filamentos, orientados direcionalmente ou ao acaso, consolidados por processo mecânico (fricção) e/ou químico (adesão) e/ou térmico (coesão) e combinações destes. ARAÚJO, 2005.

⁹⁴ Linhagem – Tecido grosso de linho. [Não é o caso, mas] também designado ao método de traçar o desenho na tela antes da execução do bordado de Arraiolos. SARMENTO, 1998.

⁹⁵ Juta – Erva anual, da família das tiliáceas (gên. *Corchorus*), originária da Índia e cultivada em grande escala na Amazônia para a obtenção de valiosas fibras têxteis. SARMENTO, 1998.

Seguem-se detalhes dos suportes escolhidos já fixados em placas de Eucatex, ainda sem o tratamento de tinta de base e fixação vinílica.

Foto 1- Detalhe de tela em algodão cru.

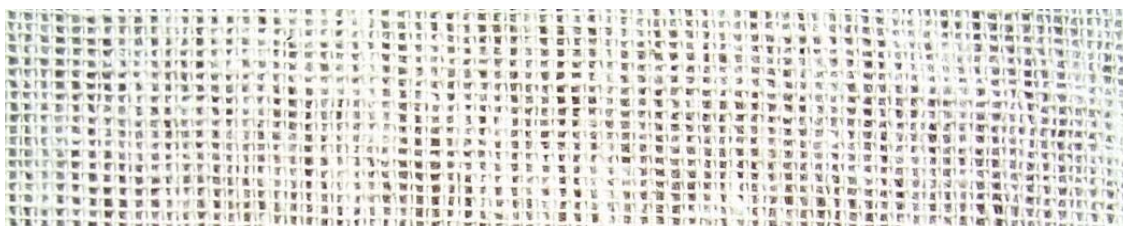


Foto 2- Detalhe de tela em linhagem.



Foto 3- Detalhe de tela em juta.



Foto 4- Detalhe de tela em TNT.



⁹⁶ Vinil – radical insaturado ($\text{CH}_2=\text{CH}-$), encontrado em diversos compostos orgânicos, empregado em colas (HOUAISS) e tintas solúveis em água, geralmente preferidas sobre a tinta alquídica (esmalte), pois secam rápido, possuem pouco odor e requerem somente sabão e água para limpeza (FAZENDA, 2001).

Os suportes e os trabalhos concluídos foram preservados com pulverização de óleo essencial de cravo⁹⁷.

As diferentes tramas do suporte permitiram tessituras distintas e diversas possibilidades de estratificações resultando em efeitos de transparência e refração bem peculiares, principalmente quando articuladas com a volumetria das pinceladas e variações de extratos cromáticos.

A tela de algodão cru cria superfície áspera, regular, mas que permanece fosco com extrato magro. Pareceu adequado para representar a primavera, imatura, novidadesca, promissora.

A linhagem produz superfície irregular, pesada, de difícil trabalho; sugere rusticidade e vibração; O relevo acentuado permite exploração de estratificação em diversos planos, resultando em

camadas mais profundas foscas e mais externas brilhantes. Foi escolhida para representar o peso do calor do verão, sua abrasividade, até mesmo a canícula⁹⁸.

“A texturização dessa telas, acromática acontece para acentuar o impacto das cores futuras. Numa superfície devidamente texturizada, as cores aí incidentes passam a produzir sombras e conseqüentemente mais cores, potencializando seu efeito. A preparação do terreno possibilita uma explosão cromática.”
FAZENDA, 2001:36.

⁹⁷ Essência de cravo-da-índia (*Syzygium aromaticum*, Myrtaceae) obtida do botão floral seco adquirido no comércio. O cravo-da-índia apresenta relevante potencial antifúngico contra fitopatógenos. AMARAL e BARA, 2005. O óleo de cravo servirá para evitar o crescimento de bolor; e, segundo MAYER (1996), deve ser adicionado “apenas o suficiente para permitir que seu odor seja perceptível”.

⁹⁸ (Calor muito forte) lat. *Canicula,ae* ‘cadelinha; nome da estrela Sírius; constelação’; o nascimento heliaco da estrela Sírius, da constelação do Grande Cão, no hemisfério boreal se dá no início de agosto, coincidindo assim com os grandes calores de verão [setentrional]. HOUAISS.

A juta proporciona superfície regular, mas com relevo destacado. Apresenta mais brilho, mas ainda existe fundo opaco a ser explorado. Pareceu adequada para representar a fartura, a opulência e as cores terrosas do outono.

As telas de algodão cru, linhagem e juta proporcionam pelo relevo um efeito algo assemelhado ao *sgraffito*, mas obtido praticamente de modo inverso: pela sobreposição de estratos em sentidos diferentes e profundidades variadas.

O TNT empregado é uniforme e plano, oferecendo superfície lisa e que não comporta estratificações muito complexas. Camadas médias de tinta de espessura já tendem a refração muito elevada. A necessidade é de estratos bem magros para produzir o *sfumato* que represente a frieza do inverno, os cinzentos da morte e o negro do fim.

4.2.2 Palheta

A importância da palheta decorre do discurso autônomo da cor. Portanto foram selecionadas diferentes palhetas, adequadas a cada uma das Estações. Procuraram-se as cores que permitissem ao espectador identificação cromática tanto quanto simbólica.

“É importante ressaltar que as cores, cada uma com sua característica, têm influência sobre todos nós. Porém, dependendo da experiência positiva ou negativa relacionada a cada uma delas, canalizam de forma diferente nossas emoções. As cores tanto servem para acalmar, quanto para estimular. As quentes (vermelha e laranja) podem trazer estímulos e ânimo às pessoas. Já as frias (azul e verde) podem acalmar e trazer leveza. Mas tudo isso depende de como as pessoas reagem a essas cores.”
W. CARRION, 2005.

Para Wellington CARRION⁹⁹, quando se fala das cores e de seus significados, devem-se ter dois focos para abordar: o que elas representam para nós e o que podem representar para os outros.

A informação cromática é uma das ferramentas mais importantes e versáteis que se pode usar. A “cor direciona o olhar do observador ao longo da imagem; integra ou destaca áreas do campo visual, organiza a informação textual, cria a disposição de ânimo geral e provoca resposta emocional do observador.¹⁰⁰ O código cromático é forma clássica de valorização da informação, a cor pode agrupar elementos relacionados, destacar itens ou indicar a seqüência de leitura.

Desde a Renascença, franceses e italianos teóricos da pintura passam a distinguir com precisão *colorito* ou *coloris* de *color* ou de *couleur*.

Essa distinção conceitual teve importante papel no que se convencionou chamar doutrina colorista. Essa expressão tem mais sentido em seus

“Plusieurs, en parlant de peinture, se servent indifféremment des mots de couleur et de coloris, pour ne signifier qu'une même chose; et quoique pour l'ordinaire ils ne laissent pas de se faire entendre, il est bon néanmoins de tirer ces deux termes de la confusion et d'expliquer ce que l'on doit entendre par l'un et par l'autre.”

DE PILES, 1708:148.

“La couleur est un aspect de la perception visuelle qui attribue aux lumières un caractère très spécifique permettant de reconnaître les choses autrement que par leur forme ou leur texture et dont seul le langage permet d'apprendre et de communiquer les particularités.”

CNRS, 2001.

⁹⁹ CARRION, 2005.

¹⁰⁰ GONÇALVES, 2007.

equivalentes em francês (de *coloris* em oposição a *couleur*) ou em italiano (*colorito* em oposição a *color*) por serem as línguas correspondentes às escolas de pintura em que a técnica se desenvolveu. Hegel usou a expressão *Kolorit*, como neologismo, distinguindo da idéia de *Farbe*, no sentido dos correspondentes italiano e francês, mas para se referir àquelas doutrinas.¹⁰¹ Acredito que se possa usar o termo colorismo, para técnica, ou doutrina colorista, em português, expressando bem o conceito.

Ilustração 23 – Helio e Feton e as Quatro Estações
Poussin, Nicolas. Óleo sobre tela, c1629-1630. Gemaldegalerie, Berlin.



¹⁰¹ LICHTENSTEIN, 1994.

Postas essas considerações lingüísticas, cabe apontar que, em síntese, o colorismo consiste em subordinar o cromatismo à retórica. Fazer uso das cores para criar afeto, para inserir subtexto; usar luz e sombra para ambientar, para tornar a mensagem mais sutil, ao invés de somente para representar a realidade circundante. Cabe concluir que o Programa Iconográfico das Quatro Estações é nitidamente colorista, no sentido de que emprega cores em representação metafórica, alegoricamente e segundo os arquétipos sazonais.

“Na obra de um artista plástico, artista gráfico, fotógrafo, designer, cientista ou técnico, a intencionalidade é inerente ao trabalho produzido, e as cores cumprem o papel de transmitir esta intencionalidade visualmente; é de se prever que o desejo maior do artista seja mostrar o mais fielmente possível aquilo que imaginou, o que e como informa, incluindo-se as cores; tons, matizes, saturação.”
BARROSO FILHO, 2004:5.

Os estímulos cromático-visuais são fundamentais como possibilidade de provocar reações nos espectadores, reações que podem passar de incompreensão ou indiferença à catarse.



As vivências artísticas da cor fundamentam-se nas ações, nutrem-se do trabalho, experiências e conhecimento alicerçados interdisciplinarmente.¹⁰²

Ilustração 24 – Palheta de Will Oliveira ao pintar *O Verão* (2007).

A iconografia clássica já preconizava discurso cromático; assim, encontramos em ALCIATO ¹⁰³ o emblema de número CVIII, intitulado *In Colores*, no qual se estabelecem significações e significados de diferentes naturezas às cores.



**Ilustração 25 –
Emblema CVIII –
In coloris. ALCIATO, A.**

Quadro 6 – In coloris

ALCIATI – EMBLEMATUM LIBER EMBLEMA CVIII – IN COLORES	Livre tradução
INDEX MOESTITIAE EST PULLUS COLOR: UTIMUR OMNES HOC HABITU, TUMULIS CUM DAMUS INFERIAS:	O cinza escuro é sinal da tristeza; nós todos cingimos esta roupa quando fazemos nossos sacrifícios no cemitério.
AT SINCERI ANIMI, ET MENTIS STOLA CANDIDA PURAE: HINC SINDON SACRIS LINEA GRATA VIRIS.	Mas uma veste branca é sinal de alma honesta e de mente pura; portanto o linho fino e sagrado é agradável aos homens.
NOS SPERARE DOCET VIRIDIS. SPES DICITUR ESSE IN VIRIDI, QUOTIES IRRITA RETRO CADIT.	O verde ensina-nos esperança. A esperança está expressa no verde – mas frequentemente decepciona.
EST CUPIDIS FLAVUS COLOR: EST ET AMANTIBUS APTUS, ET SCORTIS, ET QUEIS SPES SUA CERTA FUIT.	O amarelo claro é a cor da concupiscência. É própria para amantes e prostitutas, para aqueles cuja esperança é certeza.
AT RUBER ARMATOS EQUITES EXORNET AMICTUS; INDICET ET PUEROS ERUBUISSE PUDOR.	Mas a veste vermelha orna os cavaleiros armados e mostra a vergonha dos meninos cujas caras enrubescem.
COERULEUS NAUTAS, ET QUI CAELESTIA VATES ATTONITI NIMIA RELIGIONE PETUNT.	Azul-celeste é a cor dos marinheiros e dos poetas celestiais que, chocados pela falta de religião, buscam o céu.
VILIA SUNT GILVIS NATIVAQUE VELLERA BURRHIS: QUALIA LIGNIPEDES STRAGULA HABERE SOLENT.	A lã natural para cobertas coloridas é barata; tais cobertores pertencem geralmente a homens com poucos recursos.
QUEM CURAE INGENTES CRUCIANT, VEL ZELUS AMORIS, CREDITUR HIC FULVA NON MALE VESTE TEGI.	Quem se preocupe demais, ou padeça por ciúmes amorosos, acredita-se que deva se vestir de trajes amarelo-escuros, evitando os vermelhos
UISQUIS SORTE SUA CONTENTUS IANTHINA GESTET; FORTUNAE AEQUANIMIS TAEDIA QUIQUE FERAT.	Quem esteja feliz com sua sorte esbanja vestuários violetas; do mesmo modo que carrega o tédio da fortuna.
UT VARIA EST NATURA COLORIBUS IN GIGNENDIS, SIC ALIIS ALIUD: SED SUA CUIQUE PLACENT.	Como a natureza produz várias cores de modo a agradar a gente diferente, a cada um apraz a que lhe concerne.

¹⁰³ ALCIATI, 1531.

4.2.3 Estratificação

Os fundos de telas são diferentes em cores e estratos, cada Estação pautada por mote-cor correspondente ao respectivo afeto. Verdes para Primavera, amarelos correspondendo ao Verão, tons de terra para o Outono e azuis para o Inverno pareceram ser soluções adequadas.

Cores de contraponto foram eleitas para destacar as espirais algébricas.

Camadas intermediárias, definidoras ou indicadoras de planos ou campos da composição foram aplicadas em cores derivadas ou anteriores ao mote-cor, ou mesmo contrastantes, conforme foi definido pelos esboços cromáticos em aquarela e computação gráfica.

De acordo com os suportes definidos para cada tríptico, dependendo do ângulo de incidência da luz e do relevo da trama, a refração permitirá diferentes leituras dos estratos, compondo a imagem segundo a resultante cromática. Portanto, a composição leva em conta os estratos em sua polissemia, considerando as leituras diversas, segundo os pontos de vista – vistas de diferentes pontos – como metáfora das diferentes visões de mundo. Esse efeito é reduzido no tríptico relativo ao

“Arquiteticamente falando, construir um quadro é como construir um edifício. A escolha da cor de fundo dá o embasamento para a arrancada da obra, com suas vigas, lajes, pilares e vão que sustentam o discurso do artista. Essa grelha estrutural também suporta o volume das cores intencionais. Essas cores nela se apóiam e passam a refletir luz e alterar suas vizinhas, fazendo do quadro um microcosmos de cores que relacionam-se entre si. Cada cor fala com a próxima e com seu interlocutor. São infinitas as possibilidades de observá-las. A cada hora do dia então nem se fala. Uma obra de arte passa a ser também uma representação do universo em que vivemos – infinito e em constante transformação.”

Inverno, sobre o qual se apresenta a hipótese de que as visões de mundo correspondentes tenham maior uniformidade.

Quadro 7 – Suporte, estratificação e palheta.

<i>Estação</i>	<i>Mov.</i>	<i>Suporte</i>	<i>Estratificação</i>	<i>Palheta</i>
Primavera	Allegros	Algodão cru.	Fundo em escalas crescente de óxido de cromo verde. Contraste da espiral em amarelo permanente claro. Linhas geométricas em preto. Diagonais áureas em bronze.	Verdes de óxido de cromo, esmeralda e terra; amarelos indiano, ocre, Nápoles e permanente; azul cobalto; gris de Payne; terra de Siena; sombra natural; branco de prata.
	Largo	Algodão cru.	Fundo em escalas crescente óxido de cromo verde. Linhas geométricas em preto. Diagonais áureas em bronze.	Verdes de óxido de cromo, esmeralda e terra; amarelos indiano, ocre, Nápoles e permanente; azul cobalto; carmin; terra de Siena; sombra natural; branco de prata.
Verão	Allegro	Linhagem	Fundo em escalas crescente de amarelo permanente. Contraste da espiral em laranja. Linhas geométricas em preto. Diagonais áureas em ouro.	
	Adagio		Fundo em escalas de amarelo permanente Linhas geométricas em preto. Diagonais áureas em ouro.	
	Presto		Fundo em escalas crescente de amarelo permanente. Contraste da espiral em laranja. Linhas geométricas em preto. Diagonais áureas em ouro.	
Outono	Allegros	Juta	Fundo em escalas de terra de Siena. Contraste da espiral em sombra natural. Linhas geométricas em verde terra. Diagonais áureas em cobre.	
	Adagio		Fundo em escalas de terra de Siena. Diagonais áureas em cobre.	
Inverno	Allegro non molto	TNT	Fundo em escalas de azul cobalto. Contraste da espiral em verde terra. Linhas geométricas em branco. Diagonais áureas em prata.	
	Largo		Fundo em escalas de azul cobalto. Contraste da espiral em verde terra. Linhas geométricas em branco. Diagonais áureas em prata.	
	Allegro		Fundo em escalas de azul cobalto. Linhas geométricas em branco. Diagonais áureas em prata.	
<i>Estação</i>	<i>Mov.</i>	<i>Suporte</i>	<i>Estratificação</i>	<i>Palheta</i>

4.3 Elocução¹⁰⁴

4.3.1 Programação visual

Na programação visual foram adotados campos áureos em composição que representa os andamentos dos concertos, sua dinâmica e seu afeto. O grafismo na composição do Programa Iconográfico integra os quadros em discurso lógico, simbólico e icônico; o planejamento de sua posição relativa, cada um em função dos demais, em cada um dos trípticos, e deles entre si, funciona como rubrica da exposição quase tanto quanto a própria seqüência das Estações (como música, poesia ou fases do ano) o faz naturalmente. Todos esses elementos foram articulados com coerência retórica, apresentando-se em conjugação alguns dos princípios mais clássicos e outros dos contemporâneos.

“Tudo se inicia numa prospecção de um traçado livre num espaço etéreo, porém é o traçado que me incita o olhar para dentro do universo fechado, sagrado e desconhecido da cor, a desvendar seus mistérios, seus encantos, sua magia.”

FAZENDA, 2001:36.

A referência contemporânea mais forte no Programa Iconográfico é Amílcar de Castro, tanto por sua macro-influência como prócer do neoconcretismo quanto pela remota relação discente daquele mestre para com o autor do Programa.

Em suas reformas gráficas e ao longo de sua carreira como professor e precursor da moderna diagramação, Amílcar de Castro propõe a verticalidade da composição em

¹⁰⁴ *Elocutio* – do grego *Λεξις* (elocução): redigir o discurso, zelando por seu estilo e ornamentação.

confronto com a horizontalidade; cria jogos de matérias simétricas com outras assimétricas; retira quase todos os fios; amplia o claro (canal) entre os campos, padroniza o tamanho e tipo de linguagem; recomenda a exclusão de dobras ou joelhos que prejudiquem a forma retangular da composição; no projeto original, as matérias não passariam de uma lauda e meia (na tipografia, resultavam retângulos próximos à proporção áurea, em duas colunas) valorização do material iconográfico, uso do claro-escuro para trabalhar o equilíbrio estético.¹⁰⁵

Segundo BLIKSTEIN¹⁰⁶, a verticalidade e tudo que a ela se associa (em pé, alto – por exemplo) é sinal de valorização, melhorativo. Indica superioridade, majestade. Contrariamente, a horizontalidade tem conotação pejorativa, via de regra. Deprecia-se o que está caído, deitado, abaixo. Outros vieses interpretativos seriam a frontalidade contra a posteridade, retidão contra tortuosidade, claro contra escuro. Esses padrões ou “óculos sociais”, como os chama Adan SCHAFF¹⁰⁷, são estereótipos do campo semântico, fornecendo-nos pistas de significâncias para interpretação ou composição discretas. Por esses signos interpretamos o dado intertextual, multimídia – como se diz atualmente.

Entre os aspectos que aproximam Vivaldi de Amilcar de Castro está o privilégio da visualidade da música e poesia transpostas para a materialidade espacial, tomando as palavras e os sons por sua representação gráfica. Amilcar explora a metalinguagem da

¹⁰⁵ Adaptado de ROCHA, 2007.

¹⁰⁶ BLIKSTEIN, 1985:61.

¹⁰⁷ SCHAFF, 1974.

escultura, do desenho, do grafismo e da composição, fazendo saltar à percepção aspectos como o peso e a conquista da dimensão espacial contra a temporal. O método comparativo, que é a própria técnica das símiles e da transversalidade, serve ainda para confrontar o projeto construtivo presente em ambos, mas que em Amílcar toma as peculiaridades da ruptura neoconcreta.

Se o concretismo já se apresenta como a atitude resultante de visão ampla da arte, como produto ou matéria filosófica,¹⁰⁸ o neoconcretismo pode ser visto como nova síntese sucedânea ou como aprofundamento da experiência anteriormente contida. E se já nos aproximamos de meio século do Manifesto Neoconcreto, várias sínteses se transformaram em análises, o neo ficou velho, os pós foram depostos e o ismo se presta ao obsoletismo. Compartimentalizar, fragmentar e rotular – principalmente no fragor da batalha criativa – não têm mais sentido.

Mas a referência aos movimentos estéticos dos séculos decorridos se presta a comparações e para manter vínculos de *autoritas* recentes nessa trama de supertextos poéticos.

Curiosamente, o neoconcretismo rejeita a formulação da obra de arte como máquina, aproximando-a da noção de organicidade¹⁰⁹ da apreensão fenomenológica do objeto. Todavia o Programa Iconográfico articula elementos claramente neoconcretos à

¹⁰⁸ GULLAR, 2006.

¹⁰⁹ GULLAR, 2006.

retórica, o que não parece contrariar a prática neoconcreta, mas tão somente esse postulado teórico.

Os painéis de As Quatro Estações delimitam planos, tanto quanto são superfícies pictóricas, são planos que discursam em sua articulação plana. São planos que significam pela razão (áurea) de sua dimensão, pela escala (amplitude – grandeza... aqui as palavras se confundem, mas a referência é ao tamanho dos objetos), são ainda planos que têm característica bidimensional à primeira vista, mas há dois aspectos que trazem o Programa para o universo fronteiro entre a escultura e a pintura em que se situa grande parte da poesia visual até estes primórdios de século: o primeiro aspecto – geral – é o fato de que a terceira dimensão é antecedida de duas dimensões, necessariamente (a bidimensionalidade é conteúdo da tridimensionalidade continente); outro ponto – mais particular, é que a disposição ideal do Programa seria em ambiente retangular – quadrado se possível, no qual o espectador pudesse ver uma das estações em cada direção, completar o périplo visual entre elas pelo giro em torno de seu próprio eixo anatômico e, assim, reforçar a noção cíclica do discurso proposto.

Eis que o Programa Iconográfico se transformou, com a proposta do parágrafo anterior, em imenso objeto escultórico, feita a apropriação do espaço expositivo como matéria vazia do objeto e inserindo nele o espectador, para que ali ele se perca em meio ao discurso da obra e aos outros eventuais observadores, e que o conjunto todo possa interagir, o supertexto plástico completado pela manifestação ou simples existência do

espectador – aqui já devorado pela tridimensionalidade, como expectador agora – e até mesmo pela eventual música ambiente; qual seria esta?

O elemento concretista no Programa iconográfico transcende o uso do espaço pictórico e dos suportes e mesmo o uso do espaço expositivo. Há no trabalho em estudo investigação ligada à infinitude da superfície – material e iconicamente plana – mas circular e infinita na representação. Há questionamento da relação espaço-tempo, tanto no sentido histórico das durações quanto no sentido psicológico das emoções. Há multiplicidade de direções e pontos de partida, pois se pode iniciar a observação do programa partindo de qualquer das Estações, não há estação inicial, assim como as pessoas nascem igualmente em qualquer delas.

O ritmo das Quatro Estações, quer expresso pela alternância de movimentos lentos e rápidos dos Concertos Grossos, quer marcado pelas alternâncias ou repetições dos sentidos dos retângulos nos painéis, é o ritmo da vida. Há problemas geométricos, escalas cromáticas, retórica, múltiplas manifestações artísticas envolvidas nesse “hiperdiscurso”, mas houve sempre a unidade no múltiplo, assim como autonomia nas partes. Poesia visual composta como épico particionado em sonetos.

Finalmente, a abordagem fenomenológica das obras As Quatro Estações permite descobrir na dobra (no sentido plástico) ou nos planos contrapostos o encontro,

confronto e complementaridade entre arte visual, poesia e música, deixando de lado as notórias diferenças, sobretudo para asseverar as semelhanças.¹¹⁰

4.3.2 Fundos das telas

Os fundos das telas correspondem a leituras combinatórias entre os fatores cromáticos estabelecidos na Palheta, Estratificação¹¹¹ e os Suportes¹¹².

Os fundos de tela apresentados a seguir são fotografias das telas reais do Programa Iconográfico, apresentadas na disposição retórica eleita. Pela dificuldade de manuseio, apenas uma das telas dentre as referentes ao primeiro e último movimento de cada um dos concertos foi fotografada, as inversões axiais e rotações necessárias à apresentação da composição foram feitas digitalmente.

Nas fotografias das telas em preparação – suportes montados e estratos de fundo aplicados – a Programação visual¹¹³ para a exposição dos trabalhos já está prevista, feita a articulação entre as telas concernentes a cada Concerto, tal como devem ser apresentadas.

Essa disposição é essencial, pois ela possibilita a leitura entre as telas, para tanto que foram concebidas.

¹¹⁰ DUARTE, 2004, adaptado.

¹¹¹ Vide p. 86.

¹¹² Vide p. 83.

¹¹³ Vide p. 93.

4.3.2.1 Primavera



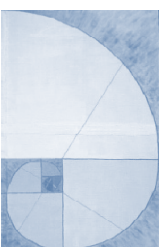
4.3.2.2 Verão



4.3.2.3 Outono



4.3.2.4 Inverno



4.4 Memória¹¹⁴

A memória da retórica refere-se à assimilação *par cœur* do conjunto dos topoi emulados, da estrutura dos argumentos construídos, do discurso em si, de tal modo que ele possa ser enunciado sem se recorrer ao texto, socorrendo-se no máximo em notas, de sorte a possibilitar total fidedignidade quando da apresentação.

Raríssima em nossos dias essa capacidade, discutível sua necessidade – ainda que se reconheça o prodigioso efeito do discurso bem construído proferido como improvisado sem o ser.

Aqui foi tomado por empréstimo o termo “memória” em sentido inverso, o de que foram feitos registros, inclusive fotográficos, de todas as fases da produção do Programa Iconográfico das Quatro Estações, inclusive para se preservarem as interessantes vicissitudes do desfio.

Diversos aspectos técnicos da empreitada não puderam ser previstos, considerada a inexperiência do autor em projeto de tal vulto. As despesas ultrapassaram qualquer tentativa de orçamento. Não é intento detalhar aqui essas questões, pois elas são bem menores que outros pontos privilegiados por opção.





¹¹⁴ *Memoria* – do grego Μνεμε (memória): memorizar o discurso para dominá-lo e poder improvisar sobre ele. Segundo os antigos, a memória é fator essencial para a invenção.





4.4.1 Produção





Os trabalhos se desenvolveram na seguinte seqüência, e segundo ilustram as fotos¹¹⁵:



Mês	Dia	Trabalhos	Foto
Fevereiro	14	Montagem de tela de juta. O desafio da tela em branco, como o do terreno virgem para o arquiteto. Nele escondem-se as infinitas possibilidades de realização da obra concreta e, no entanto, aponta possibilidades para sua execução pessoal e exclusiva. A execução passa pelos sentidos, configura-se na mente e começa a modificar o espaço construtivo e pictórico.	
	14	Discutindo montagem em linhagem. A texturização acromática dessa tela foi eleita para acentuar o impacto das cores futuras. Na superfície naturalmente texturizada, as cores incidentes passam a produzir sombras e conseqüentemente mais cores, potencializando seu efeito. A preparação do terreno possibilita a explosão cromática vindoura.	
Maio	17	Escalas cromáticas em verde. A cor toma conta da superfície, transformando-a, ora livre em razão das forças da natureza (clima, gravidade, catalisação), ora submissa ao comando gestual. O incidental e o programático, a competência e a limitação.	

¹¹⁵ Os textos remetendo à produção contêm em sua maioria fragmentos livremente adaptados de FAZENDA, 2001.

	<p>23</p> <p>Fundos de tela para o Verão. É curioso falar sobre o próprio trabalho, como se não fosse capaz de fazê-lo – e ao mesmo tempo fazendo-o, como se o texto acadêmico estivesse a milhares de quilômetros da produção artística – o que não procede em nenhuma hipótese. Escrever pressupõe refletir, processar idéias e reproduzi-las em linguagem formal, universitária. Já pintar é diferente, parece mais livre.</p>	
	<p>23</p> <p>Will Oliveira, colaborando. A escolha do mote cor é intuitiva. Muita das vezes ela acaba predominando no contexto. Talvez por ser a linha mestra da obra, por estar na base de tudo. Da mesma forma ocorre com o contraste. Mas tudo tem base nas referências dos lugares-comuns.</p>	
	<p>O fundo para o Outono. A partir dessa cor de fundo surgirão outras. Ora intuitivamente, ora fruto de das regras cromáticas, contrastes, complementaridade, são idéias que num relance escapam do cérebro, transformando-se em gesto. A intuição compartilha o espaço da racionalidade. As teorias cromáticas afloram assim como vislumbres das obras dos mestres.</p>	
<p>Junho</p>	<p>14</p> <p>Trabalhando juntos. A experiência partilhada na construção das telas contribuiu fundamentalmente na elaboração do arcabouço dos trabalhos, pois permitiu, pela experimentação da cor, do tema, do diálogo, fundir etapas distintas das vivências e estabelecer conexões com o mundo artístico do outro – a interlocução na criação.</p>	

	<p>15</p> <p>A geometria áurea e o esboço da Primavera. A questão do sentido de espaço e da cor implica em movimento entre conhecimento e experiência sobre ambos os elementos da composição.</p>	
	<p>16</p> <p>A Primavera de Athayde e o Verão de Oliveira: primeiros traços de cor. Em arte, o que conta não é a expressão e a representação da cor tão somente, mas o indivíduo, sua identidade e humanidade. Primeiro vem o cultivo da criação do indivíduo, depois esse indivíduo pode criar, criar com sentido do que é tempo próprio e tempo transcendente.</p>	
	<p>16</p> <p>Os trabalhos no jardim. A escolha do “lugar sagrado” para o ritual da pintura pode parecer aleatória, mas os limites ocupados pela cor e luz, muitas vezes pouco nítidos, sequer delineados, estão lá, no ambiente. A pintura passa a representar um pouco o lugar no qual os artistas completam sua missão de colorir. A linguagem da pintura vincula-se à idéia do binômio cor-luz. A luz manifesta a cor e por ela é manifestada aos olhos do mundo.</p>	
<p>Julho</p>	<p>18</p> <p>Composição do painel central da Primavera. Ao defrontar com o desafio de compor um conjunto de quadros para expressar idéias tão complexas, surge a perplexidade oriunda do hábito de compor em outras sedes, as de alguém cujos projetos acadêmicos nunca foram tão livres e cujos projetos pictóricos tão presos.</p>	

	<p>Os dois primeiros painéis da Primaveras. As imagens vão surgindo aos poucos, da seleção preliminar dos aspectos escolhidos, das fotografias. Percebe-se agora o quanto cada escolha feita encontra-se na relação intersubjetiva, interdisciplinar com o conhecimento e o quanto a retórica pode pautar o trabalho.</p>	
	<p>O Outono de Oliveira progredindo. Pintar relaciona-se a colorir o espaço, ao gesto e às sensações do artista. É expressão individual, carregada de procedimentos exclusivos. Trabalhar no plano da tela revela possibilidades infinitas de texturas, formas, grãos, brilho, matizes. O exercício da pintura dura segundos ou anos, de acordo com o desejo de cada um e termina de acordo com sua intencionalidade.</p>	
	<p>Emendando as idéias da Primavera. A vivência prática veio consolidar a teórica, em movimento muitas vezes oposto às convenções; mas a questão fundamental é a perseguição dos sentidos em toda potencialidade pictórica, a partir das obras emuladas.</p>	
<p>Julho</p>	<p>Sinhá Olímpia, sem véu. Representar um ícone que já foi gente, e gente que se via pela rua, com quem se conversava, é um desafio interessante. Aqui se misturaram muitos ícones nesta representação, cujo nome apenas é o de uma figura que teve vida.</p>	

	24 A chegada do Verão	
	24 A Primavera de Oliveira tomando forma.	

4.4.2 Produto

Primavera	Allegro	
	Largo	
	Allegro	

4.5 Ação¹¹⁶

O texto pictórico de As Quatro Estações apresenta-se e apresenta arte e poesia. Sua apresentação demanda espaço e se pauta pela Disposição¹¹⁷ preconizada. Mas essa apresentação é recurso retórico integrado na Elocução¹¹⁸ com o objetivo de alcançar as significações e públicos desejados.

Todos os elementos integrantes do Programa, textos, suporte, signos, personagens, foram articulados – ou seja – postos com arte. Isso significa que cada aspecto da estrutura demandou conhecimento de fatores e variáveis intervenientes no resultado e que a operacionalização das ações tinha escopo adrede concebido. À natureza específica dessa forma de operacionalização é que se chama arte.

O referido escopo de se pôr com arte os elementos em interação significativa é construto que, por ter um tipo linguagem caracterizada pela complexidade do belo, pela polissemia, pela flexibilidade e por muitos mais aspectos que têm sido motivo de querelas teóricas há milênios, por essa especificidade tão fugidia, mas totalmente perceptível, rege a arte de modo muito especial e se chama poesia.

O Programa Iconográfico é poesia visual transdisciplinar; a interdisciplinaridade latente na ação em movimento¹¹⁹ percebido na natureza ambígua do construto. O

¹¹⁶ *Actio* – do grego Ηψποχρισισ (ação): preparar o que foi escrito para ser proferido; acrescentar ao discurso efeitos de voz, gestos, mímicas; nesta etapa o orador deve tratar o texto como ator.

¹¹⁷ Vide p. 83.

¹¹⁸ Vide p. 93.

¹¹⁹ FAZENDA, 2001.

projeto interdisciplinar nasceu de locus limitado, portanto contextualizado – passou pela recuperação ampla da memória – e pela análise conceitual – para a compreensão de elementos interpretativos do cotidiano; foi necessário compreenderem-se as linguagens em sua expressão e comunicação, linguagens reflexivas, especulares ressonantes.

4.5.1 Arte¹²⁰

Os procedimentos técnicos da síntese dos ornatos da Elocução¹²¹ são encenados no Programa Iconográfico, disso decorre a estruturação especular da forma, tal como texto decorrente de vários textos¹²² – música, poesia e imagens – produzidos a partir da análise das tópicas da Invenção¹²³ e segundo prescrito na Disposição¹²⁴. Os ornatos, que figuram significações análogas às dos conceitos obtidos pela análise da matéria da *inventio* e da *dispositio*, são-lhes sobrepostos, multiplicando-os como sinédoques de efeitos pictóricos. Não se trata nunca de expressão de conceitos, ou de exercício de estética teórica, mas sempre de dramatização pictográfica de conceitos por meio de técnicas retóricas e pictóricas objetivamente partilhadas. Fazendo a análise e a

¹²⁰ **Arte** – Regras, & methodo, com cuja a ob[se]rvação se fazem muitas obras, aggradaveis, & nece[ss]aria à Republica. Neste fentido Arte se differença de Sciencia, cujos pricipios con[s]tem em demon[st]raçoens, & neste proprio sentido se divide a Arte em dous ramos, a saber o das Artes Liberaes, que são sete, *Grammatica, Rhetorica, Logica, Aritmetica, Música, Architectura, Astrologia*, & se cõprehendem neste ver[bo]: *Lingua, Tropus, Ratio, Numerus, Tomus, Angelus, Astra*, & o das artes mechanicas, que tambem são sette principaes, das quaes dependem todas as mais, *Agricultura, caça, guerra, todos os officios fabris, a cirurgia, as artes de tecer, & navegar*. (BLUTEAU, 1712). Por arte entenda-se aqui a tradução do grego *τεχνη* (técnica), conjunto de regras que podem ser analiticamente desvendadas, terminologicamente objetivadas e sistematicamente ensinadas. REBOUL, 2000:XIV.

¹²¹ Vide Elocução p. 93.

¹²² HANSEN, 2001.

¹²³ Vide Invenção p. 75.

¹²⁴ Vide Disposição p. 83.

classificação das imagens da elocução com as categorias aristotélicas, buscou-se a *maravilha*, pois esta aplicação permitiu aproximar conceitos de coisas distantes e detalhá-los pela reapresentação de suas particularidades icásticas e fantásticas como substância nova na síntese, qualidade diferente, quantidade alteradas, lugar outro, relação diversa, tempo distinto, situação transitória, hábito divergente¹²⁵.

Assim como Camões sempre pensa a poesia como artifício que resulta de operações técnicas (para ele, o poema é literalmente poiema, produto, controlado racionalmente por preceitos),¹²⁶ a execução de programa iconográfico como o que está em questão pressupõe inúmeras ações desta natureza.

Na poesia, música ou pintura, o artifício do ato da invenção é operado como máquina ou maquinação, do latim *machina*, do grego *μηχανε*, (invenção astuciosa), como na expressão “máquina do mundo”, do Canto X de Os Lusíadas. Em latim, o equivalente de *μηχανε* é *ingenium*, de *gignere*, (gerar), e designa o talento intelectual da *inventio* retórico-poética a que geralmente se associa *instrumentum*, de *instruere*, (dispor), como na expressão ciceroniana que define a inteligência, *instrumentum naturæ*, (instrumento da natureza).¹²⁷

O Programa Iconográfico das Quatro Estações é engenho poético-retórico de figuração pictográfica.

¹²⁵ HANSEN, 2001, adaptado.

¹²⁶ HANSEN, 2006.

¹²⁷ HANSEN, 2006.

4.5.2 Poética¹²⁸

Esta Monografia trata até aqui principalmente dos aspectos retóricos do Programa Iconográfico, descrevendo e analisando sua gênese e sua proposta de discurso. Como levantamento retórico, esteve apontando o que pode ser ou não ser, hipóteses constituintes ontológicas no texto pictórico. Quanto aos elementos da Poética do Programa, estarão indicando alguns aspetos metafísicos (no sentido de sua imaterialidade) e da possibilidade de esses elementos transcenderem ao mundo fático. Esse é o terreno que compete verdadeiramente ao poeta.¹²⁹

Em certo sentido, e em linguagem acadêmica atual, serão apontadas algumas conclusões – com plena consciência de seu caráter provisório – e indicativos de continuidade da investigação estética e pictográfica. O que não é, mas pode vir a ser.

A investigação estética, investigação pela produção e para a produção, assim como a investigação pelo conhecimento, têm a característica de que, concluída a etapa, ela já pode ser reiniciada, pois se não tiver sido trilhado o caminho do conhecimento do que fazer, certamente já se terá progredido em alguns passos na direção contrária do que não se fazer.

Posto que, poeticamente, o artifício resulte de maquinações do *engenho* e do *instrumento*, significando a ficção produzida com arte e indústria visando fim

¹²⁸ “Poesia, segundo o modo de falar comum, quer dizer duas coisas. A arte, que a ensina, e a obra feita com a arte; a arte é a poesia, a obra poema, o poeta o artífice.” ALMEIDA (sXVI) *apud* MUHANA, 2006.

¹²⁹ ARISTÓTELES. Poética, IX-50.

determinado,¹³⁰ as invenções, fricções e experimentalismos – esta a novidade – serão os fios a moverem essa máquina do poema visual, na contemporaneidade, exercitando-se a poética cujo impacto estético decorra da forma utilizada, da configuração das imagens no espaço do suporte que a suplemente¹³¹.

A questão que se coloca não é se o belo, de alguma forma, foi alcançado pelo Programa Iconográfico, mas antes se – por se prender tão fortemente quanto foi desejado a elementos ligados ao belo residente na grandeza, na unidade, na proporção e na ordem preconizadas pela retórica – terá havido aproximação desse desiderato, ainda que não haja enteléquia.

A questão seguinte é se as qualidades dinâmicas do produto: tensão, energia, força, vibração, atração, inerentes à sensibilidade contemporânea,¹³² foram conjugadas no construto em harmonia ou contraponto às noções de balanceamento (proporção e ordem), composição (unidade), espaço (grandeza) do mesmo modo, poeticamente.

Na fugacidade da pesquisa estética, apesar do esquema flagrantemente aristotélico da retórica e seus desdobramentos, pela ambigüidade e polissemia dos instrumentos verbais e não-verbais das obras que foram objeto direto da Mimese¹³³, dos

¹³⁰ HANSEN, 2007.

¹³¹ CASA NOVA & BAHIA, 2007.

¹³² PEDROSA, 2006.

¹³³ Vide Mimese p. 33.

quais foram extraídos os topoi¹³⁴, o referencial resta mais alicerçado no pensamento platônico.¹³⁵

O tempo da doutrina (a Monografia) concomitante ao engenho (o Programa Iconográfico) estabelece uma promiscuidade salutar entre os elementos temporais cronológicos e kairológicos, resultantes dessa busca de meta-referências e especularidade intertextual, trazendo a desordem como ponto de partida para a invenção. Desordem inventiva, daquela situada à borda do caos. A questão deste tempo não-reconciliado vai tornando nítida uma série de paradoxos na disposição do invento, no corpo de cada figuração, paradoxos que se aceleram e se retroalimentam no desvelamento recíproco de doutrina e engenho.¹³⁷

O Programa Iconográfico é exercício estético pautado pela forma, território por excelência da retórica. Mas como discurso pretensamente convincente, em delícia de atração e repulsa, é autoconvincente – ou procura sê-lo. Assim, nos meandros nas metáforas e metonímias, no abscondito das polissemias e da complexa trama intersemiológica poderá ser encontrada a autopoiesis.

No discurso de forma rígida, de referências tópicas constantes, na transdisciplinaridade entre lugares-comuns, ressurge ou fulgura a autoria personalíssima, expressão de genótipo, mas sobretudo fenótipo, inexoravelmente constituído de mimeses consciente ou inconscientemente hauridas. A essência do ser se

¹³⁴ Vide Invenção, p. 75.

¹³⁵ MONGELLI: 2006.

¹³⁷ FAZENDA, 2001, adaptado.

sobrepondo, contrapondo ou – mais que tudo – se expondo em discurso pictográfico e poético que, como representação do ciclo da vida, metaforizado nas estações do ano, trata da projeção da experiência e expectativa vivenciais pelas lentes dos lugares-comuns emulados.

4.5.3 Prolepse¹³⁸

Não cabe discutir a psicologia do eu poético, nem cabe ver no parágrafo anterior confessionalidade de autoria, tampouco se podem denegar ambas as coisas. Se não se pretende em nossos dias o mais perfeito afastamento pessoal do objeto da ciência, escusado dizer é que não se pretendeu tal façanha em produto cuja natureza seja estética. Tampouco se pretendeu, quando da opção pela abordagem explicitamente retórica, refutar ou sobrevalorizar qualquer discurso.

No Programa Iconográfico, os planos das superfícies dos signos pictográficos conectam-se aos planos das superfícies dos signos dos suportes. As interfaces são criadas entre suportes e signos em combinações diferentes e eles suplementam-se ou friccionam-se, a ponto de fazerem da imagem *design* ubíquo que permeia outras e diversas manifestações estéticas e exercícios languageiros.¹³⁹

Assim como o Programa Iconográfico é em si uma alegoria retórica, repleto de referências discretas em leitura e expressão contemporâneas, esta Monografia sobre aquele Programa procurou seguir-lhe a trilha. Ora com rigor categórico, ora com

¹³⁸ Figura de retórica que consiste na previsão de objeções, refutando-as *a priori*; antecipação de um argumento ou réplica em relação a uma esperada objeção. HOUAISS.

¹³⁹ CASA NOVA & BAHIA, 2007, adaptado.

metáforas e estendendo o sentido dos termos retóricos, foi emulado o discurso formal, eivando-o de transgressões até permissivas ou mesmo inconscientes, mas sempre desejáveis, pois coerentes com “modernidade” ou “pós-modernidade” de ambos os produtos¹⁴⁰.

A busca não foi, como já se afirmou aqui, por uma doutrina, caracterização ou mesmo investigação teórico-bibliográfica no campo da arte, mas da produção nesse campo; todavia a doutrina está latente no invento e vice-versa. O Programa Iconográfico das Quatro estações foi entrega à prática polissêmica transdisciplinar, subsunção a meta-referências retóricas sublimando-as num tipo de autofagia do modelo que foge à frieza da categorização aristotélica aderindo-lhe à estrutura. Aceitando-lhe os fundamentos, mas negando-lhe as conseqüências.¹⁴¹

A reapropriação da retórica figura aqui como ressonância de causalidade acrônica, espécie de isomorfia não-contígua, decorrente da idéia de recaimento (*retombée*)¹⁴². Para explicitar essa idéia, o caminho adotado foi o cotejo entre os campos da arte e da ciência, à luz das relações entre esses dois campos e a opção pela investigação no campo da estética arte negando implicitamente a dicotomia ortodoxa dos campos¹⁴³. Em segundo passo, elementos daquela arte e daquela ciência são examinados empiricamente sob o prisma da mesma episteme, quando “a seqüência de **recaimentos** assegura a primazia da artificialização como via possível para encararmos

¹⁴⁰ PEDROSA, 2006:50.

¹⁴¹ MONGELLI: 2006.

¹⁴² TREFZGER, 2007, adaptado.

¹⁴³ PEDROSA, 2006.

a rede de textos que se entrecruzam, gerando uma mestiçagem fértil e salutar de saberes e estéticas irmanados”¹⁴⁴.

A isomorfia foi encarada como prática retórica operacional para teatralizar, no âmbito do discurso pictórico, a incorporação, pela expressão plástica, de linguagens artísticas e reflexivas afins. Ao aquiescer à expansão desse intercâmbio estético e discursivo, foram engendrados simulacros que evocaram recursos técnicos a que já se aludiu como neobarroco¹⁴⁵, mas prefira-se o cioso distanciamento de enquadramentos que tendem a se tornar restritivos, quando não minimizantes, afinal, não existem mais modelos a copiar nessa episteme visual que tem sede na ruptura.¹⁴⁶

O jogo especular transdisciplinar da proposta deixa ao espectador o trânsito pelos espaços interespeculares, não sem lhe esconder alguns pontos de vista, mas sem querer limitar-lhe a vista a um ponto. E nesse jogo de palavras, como no jogo de espelhos, há caminhos para se perder, mas os há para se achar ou para achar o outro. “A consciência desse espaço vacante, onde repousava a solidez dos pilares conceituais a sustentar verdades **irrefutáveis** erigidas pela *ratio*, franqueia a proliferação retórica, a metástase irreprimível do discurso, a contrapelo da linguagem econômica e funcional, refratária ao desperdício.”¹⁴⁷

¹⁴⁴ TREFZGER, 2007:5.

¹⁴⁵ TREFZGER, 2007, adaptado.

¹⁴⁶ HERKENHOFF, 2006.

¹⁴⁷ TREFZGER, 2007:6.

Essa linguagem econômica e funcional, tão característica da manifestação pictórica dos dias de hoje, é a expressão do Programa Iconográfico. É a linguagem que, criando espaços vacantes entre os espelhos e prismas da significância pretendida, estabelece os limites – tal como a arquitetura – e a forma a serem ocupados pela interpretação.

O Programa Iconográfico está repleto de poéticas do tempo e do espaço contemporâneo que podem parecer paradoxais, pois passado e presente coexistem. As poéticas visuais reinscrevem continuamente em seus diferentes suportes a multiplicidade apontada pelos concretismos, tão farta de signos visuais que se atualizam a cada processo.¹⁴⁸

Cada processo de atualização dos signos e suportes abre possibilidades visuais, mas também, auditivas, tácteis. Sobretudo são propostas discursivas. Cabe sobrepor à metáfora do labirinto especular o desfiladeiro de ecos, não transpondo a construção imagética do raciocínio para a sonora, mas transliterando os tropos literários e musicais para a expressão plástica e, aí sim, amplificar pela matéria que ocupa o espaço de ressonância a experiência sensorial-estética. Essa foi a tentativa.

Resta que não cabe ao autor, nem no Programa Iconográfico, nem na Monografia, interpretar-lhes ou explicar-lhes o que reside no óbvio ou o transcende, pois tal seria o mesmo que destruir a obra. Fiquem os textos em aberto, mantidos os espaços lúdicos para o autor e os intérpretes na eterna dialética reinterpretativa.

¹⁴⁸ CASA NOVA & BAHIA, 2007, adaptado.

5 Cronogramas

Cronograma primário

Fevereiro	Março	Abril	Maio	Junho
Preparação dos suportes.	Programação visual.	Preparação dos fundos.	Pintura das Estações.	Acabamento.
Levantamento das fontes iconográficas.	Esboços cromáticos em computador.	Esboços cromáticos em aquarela.		
Consolidação da minuta.	Redação da demonstração	Redação da demonstração	Documentação da produção.	Revisão do texto.

Etapa atual

Fevereiro	Março/ Abril	Maio	Junho/ Julho	Legenda
Preparação dos suportes.	Programação visual.	Pintura das Estações.	Fundos das telas	Concluído
Levantamento das fontes iconográficas.	Esboços cromáticos.	Fundos das telas	Pintura da iconografia das Estações.	Em andamento
Consolidação da minuta.	Redação da demonstração	Documentação da produção	Documentação da produção.	Adiado ou cancelado

Cronograma atual

Fevereiro	Março	Abril	Maio/ Agosto	Setembro
Preparação dos suportes.	Programação visual.	Preparação dos fundos.	Pintura da iconografia das Estações.	Acabamento, emolduração.
	Levantamento das fontes iconográficas.			
Consolidação da minuta.	Redação da demonstração e da exposição.	Esboços cromáticos em aquarela.		Revisão do texto.
	Documentação da produção.			

6 Bibliografia

6.1 Livros, teses, dissertações e artigos

ALBERS, Josef. **La interacción del color**. Madrid: Alianza, 1996.

ALCIATI, Andrea. **Emblematum Liber**. Augsburg, 1531.

ALMEIDA, Manuel Pires de (1597-1655). **Discurso sobre o poema heróico**. Manuscrito depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa), *cota*: Casa do Cadaval, vol.1, fls.629-37.

AMARAL, Mônica Franco Zannini Junqueira; BARA, Maria Teresa Freitas. Avaliação da atividade antifúngica de extratos de plantas sobre o crescimento de fitopatógenos. **Revista Eletrônica de Farmácia**. Suplemento Vol 2 (2), 5- 8, 2005.

ARAÚJO, Miguel Almir L. de. Transdisciplinaridade e educação. **Revista de Educação CEAP**. Salvador: ano 8, p. 7 a 19, dez-fev. 2000.

ARAÚJO, Nelma Camêlo de. **Resposta Técnica**. Brasília: Ministério da Ciência e Tecnologia, Sistema Brasileiro de Respostas Técnicas. SBRT-1798, 2005.

ATHAYDE, Públio. **Manual para redação acadêmica**. Belo Horizonte: Editora Keimelion, 2003.

ATHAYDE, Públio. **Sonetos para ser entendido**. Prefácio de Ronald Polito. eBooksBrasil.com, 2001.

BARROS, Cassiano de Almeida. **A orientação retórica no processo de Composição do Classicismo observada a partir do tratado Versuch einer Anleitung zur Composition (1782-1793) de H.C. Koch**. Campinas: UNICAMP (Dissertação), 2006.

BARROS, Diana L. Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1997.

BARROSO FILHO, Clicio. **A poética das cores – Objetividade e subjetividade das cromaticidades no fluxo digital**. São Paulo: Faculdades Senac de Comunicação e Artes, 2004.

BLIKSTEIN, I. **Kaspar Hauser ou A fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 1985.

CATAPAN, Araci Hack. **Tertium**: o novo modo do ser, do saber e do apreender. Florianópolis: UFSC (Tese), 2001.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 1986.

CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique). La couleur des œuvres d'art. **CNRS INFO** 391, mars 2001.

COHEN, Arnaldo. “O gênio do arco”. **Revista Veja**, Ed. de 20 de out. de 1998.

- COHEN, Jean *et al.* **Pesquisas de Retórica**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1975.
- DANTO, Arthur C. **A Transfiguração do Lugar-Comum**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- DE PILES, Roger (François Torteбат). **Cours de peinture par principes**, Genève, Slatkine Reprints (réimpression de l'édition de Paris, 1708), 1968.
- DE PILES, Roger (François Torteбат). **Dissertation sur les plus fameux peintres**, England, Gregg International Reprints, (réimpression de l'édition de Paris, 1771) 1962.
- DE PILES, Roger (François Torteбат)., «L'idée du Peintre parfait», **Abrégé de la vie des Peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages Et un Traité du peintre parfait, de la connaissance des Dessesins, & de l'utilité des Estampes**. Hildesheim: Olms (réimpression de l'édition de Paris, 1699) 1969.
- DIDEROT, Denis. **Œuvres esthétiques**. Paris: Garnier, 1968.
- DOCZI, György. **O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura**. São Paulo: Mercuryo, 1990.
- DUARTE, Ana Beatriz Teixeira Domingues. **Máquinas minerais: um estudo comparativo entre as poéticas de Amílcar de Castro e João Cabral de Melo Neto**; Rio de Janeiro: PUC-Rio, (Dissertação) 2004.
- EAGLETON, Terry. “*Intentio Lectoris*: apontamentos sobre a semiótica da recepção”. In: EAGLETON, Terry. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgar Blücher, 1992.
- FAZENDA, Carla Maria Arantes. **O sentido da cor: uma investigação interdisciplinar**. São Paulo: FAU/USP (Tese), 2001.
- FERREIRA, Nali Rosa Silva. **As concepções de Transversalidade, Interdisciplinaridade e Transdisciplinaridade como base do processo de formação de formadores da Educação Básica**; um estudo de caso no Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH). Belo Horizonte: CEFET (Dissertação), 2001.
- FIORETO, Thissiane. **Retórica e Argumentatio: Uma disputa entre Mem de Sá e Cururupeba**. Assis, UNESP (Dissertação), 2005.
- FRUTIGER, Adrian. **Sinais & símbolos**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- GOETHE, J.W. **Doutrina das cores**. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GREIMAS, A. et FONTANILLE, J.. **Sémiotique des passions**. Paris, Édition du Seuil, 1991.
- GREIMAS, A. J. **Du sens II (essais sémiotiques)**. Paris, Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J. *et alii*. **Essais de sémiotique poétique**. Paris, Larousse, 1972.

- GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido**. Petrópolis, Vozes, 1975.
- GULLAR, Ferreira. Arte neoconcreta uma contribuição brasileira. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2006; p.55-73.
- HERKENHOFF, Paulo. Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2006; p.365-80.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa. Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 2, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. “Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII.” In: VV. AA. **Para Segismundo Spina**. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, Edusp, 1995.
- HANSEN, João Adolfo. O Discreto. In: **Libertinos e Libertários**. São Paulo: Minc-Funarte/Companhia das Letras, 1996.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.
- HERNANDEZ, F. **Transgressão e mudança na educação: os projetos de trabalho**. Porto Alegre: ArtMed, 1998.
- HORAPOLO (Ἡραπόλλων). **Hieroglyphica**. Venecia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.
- ITTEN, Iorran. **The art of color**. The subjective experience and objective rationale of color. New York: Van Nostrand Reinhold, 1973.
- KÜPPERS, Harald. **Color**. Origem, metodologia, sistematização e aplicação. Barcelona: Lectura, 1973.
- LEBRECHT, Norman. “Clássicos na UTI”. Entrevista a **Revista Veja**, Ed. 2013 de 20 de junho de 2007.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – textos essenciais**; São Paulo: Editora 34 (14 volumes), 2004.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline. **A cor eloqüente**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LIMA, Luís Filipe Silvério. “Ver sem abrir os olhos”, “sonhar com os olhos abertos”: sonhos, visões e profecias no Portugal seiscentista. **História e Perspectivas**, Uberlândia (34): 139-188, jan.-jun. 2006.
- LIMA, Patrícia C. **Fonemas da criação | uma doce investigação semiótica dos começos**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2004.
- LIOTARD Jean-Étienne. **Traité des principes et règles de la peinture**, Genève: Minkoff Reprints, (réimpression de l'édition de Paris, 1785) 1973.
- LIVIO, Mario. **Razão áurea: a história do fi**. São. Paulo: Record. 2006.

- MAMMI, Lorenzo. *Canticum Novum*: música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Santo Agostinho. **Estud. av.**, Jan./Apr. 2000, vol.14, no.38, p.347-366.
- MAYER, Ralph. **Manual do Artista**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.
- MORA, Carlos de Miguel. Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate** 6 p7-26, 2004.
- MONGELLI, Lênia Márcia. A indisciplinada *retórica* de Platão. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, a. 2, n. 2, 2006.
- MUHANA, Adma. **Poesia e pintura ou pintura e poesia**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- MUHANA, Adma. **Discurso sobre o poema heróico. Comentário**. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 2, n. 2, 2006.
- PEDROSA, Mário. Ciência e Arte: vasos comunicantes. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2006; p.49-54.
- PLAZA, Júlio. Poéticas visuais. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2006; p. 395-6.
- NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. São Paulo: Triom, 1999.
- QUEIROZ, Glória Pessoa, LIMA, Maria da Conceição Barbosa, VASCONCELLOS, Maria das Mercês Navarro. Física e arte nas estações do ano. **Rev. Lat.-Am. de Educação em Astronomia – RELEA**, n. 1, p. 33-54, 2004.
- REBOUL, O. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.
- REIS, Amélia Paes Vieira. **Design concretista**: um estudo das relações entre o design gráfico, a poesia e as artes plásticas concretas no Brasil, de 1950 a 1964: Rio de Janeiro : PUC-Rio (Dissertação), 2005.
- RIPA, Cesare. **Iconologia** ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa perugino. Opera non meno utile, che necessaria à poeti, pittori, & scultori, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, & passioni humane. Roma: per gli heredi di Gio. Gigliotti, 1593.
- RIPA, Cesare. **Iconologia** or moral emblems. London: Benj. Motte, 1709.
- RIPA, Cesare. **Iconologia** del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi. 5 vols. Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-67.
- SAINT YENNE, La Font de. **Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture en France**, Genève, Slatkine Reprints, (réimpression de l'édition de La Haye, 1747) 1970.
- SALLES, Filipe. **Imagens Musicais ou Música Visual** – Um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme 'Fantasia' (1940) de Walt Disney'. São Pulo: PUC/SP (Dissertação), 2002.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Editora Thomsom, 2004.

SARMENTO, Maria do Carmo: **Tapeçaria Portuguesa** – Design de uma Aplicação Multimédia. Escola de Engenharia da Universidade do Minho (Dissertação), 1998.

SAUSSURE, F. **Curso de lingüística geral**. São Paulo, Cultrix, 1973.

SCHAFF, A. **Langage et Conaissance**. Paris: Anthopos, 1974.

SOARES, Paulo Toledo. **O mundo das cores**. São Paulo, Moderna, 1991.

VALLE, Giorgio. **Relazione di comunicazione visiva**. Milano: Univesita' degli Studi di Milano, 2002-2003.

VIVALDI, Atonio. **Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione**. Amsterdã: Le cene, 1725.

WEIL, Pierre e TOMPAKOW, Roland. **O corpo fala**. Petrópolis: Vozes, 1986.

6.2 Sítios e arquivos de Internet

Acesso a Walnut rocking バー ステイツ コラム chair –
<<http://www.kjk.ne.jp/~states/cgi-bin/ken1.cgi?page=90>> em 28 de fevereiro de 2007.

Acesso a **อันโทนีโอ ลูซีโอ วิวาลดี** –
<<http://www.pantown.com/board.php?id=13220&name=board10&topic=14&action=view>> em 28 de fevereiro de 2007.

Acesso a 「四季」のソネット –
<<http://members.jcom.home.ne.jp/casavecia/vivaldi/sonetto.html>> em 28 de fevereiro de 2007.

ALCIATO'S Book of Emblems – The Order of the Emblems. Acesso a
<<http://www.mun.ca/alciato/>> em 26 de junho de 2007.

D'AMBRÓSIO, Oscar. **As cores escondidas dos poemas de Anibal Beça**. Acesso a
<<http://portalamazonia.globo.com/anibal/fortuna6.htm>> em 10 de março de 2007.

BLANCO Pablo Sotuyo, A potencialidade narrativa de uma “construção” sonoro-musical (2ª parte – Do Processo Criativo). Acesso a
<<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/21/39>> em 28 de fevereiro de 2007.

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. **Representação poética na arte barroca**. Acesso a
<<http://www.jackbran.pro.br>> em 27 de junho de 2007.

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. **A imagem e a poética: os gêneros emblemático, de empresa de divisa**. Acesso a
<<http://www.jackbran.pro.br>> em 27 de junho de 2007(b).

CASA NOVA, Vera & BAHIA, José Aloise. **O que se passa aí?** Acesso a
<<http://www.famigerado.com/quatro/novabahia.htm>> em 2 de julho de 2007.

- CARRION, Wellington. Cor, elemento fundamental. **Criação Teoria/Design**. Acesso em 21 de janeiro de 2007 a <http://www.imasters.com.br/artigo/3000/teoria/cor_elemento_fundamental/>
- FURNÒ, Maria Letizia. **Ascoltando Vivaldi...** 7 de março de 2005. Acesso em 3 de fevereiro de 2007 a <<http://www.istitutomassimo.it/modules.php?name=Materna&op=photogallery>>
- GABEIRA, Fernando. **Sinais de vida no Planeta Minas**. Acesso em 24 de junho de 2007 a <[HTTP://www.gabeira.com.br](http://www.gabeira.com.br)>.
- GELONEZE Neto, Antonio. A misteriosa razão áurea. **Galileu**. Acesso em 17 de janeiro de 2007 a <<http://galileu.globo.com/edic/113/eureca.htm>>.
- GONÇALVES, Berenice, GOMES, Deisi e CARSLON, Marcos. **Cor na Web**. Acesso a <<http://www.cce.ufsc.br/~berenice/teoriadacor/cornaweb2.doc>> em 17 de janeiro de 2007.
- GRIECO, Alfredo. **Livros de emblemas**: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa. Acesso a <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n6_Grieco.pdf> em 4 de fevereiro de 2007.
- HANSEN, João Adolfo. **A máquina do mundo**. Acesso a <<http://sibila.com.br/mapa12maquinadomundo.html>> em 2 de julho de 2006.
- KULTURICA. Les Quatre Saisons de Vivaldi. Acesso a <<http://www.kulturica.com/musique/quatre-saisons.htm>> em 28 de fevereiro de 2007.
- LANGLOIS, Monique. **L'imitation de la nature dans la peinture française du XVIII^e siècle: Reproduction ou production?** Acesso a <http://www.uqtr.ca/AE/Vol_12/libre/Langlois.htm> em 1 de fevereiro de 2007.
- MAGEEQ. Glosario. **In Mainstreaming y Políticas de Igualdad de Género en Europa**. Acesso a <<http://www.ucm.es/info/mageeq/inicio.htm>> em 26 de junho de 2007.
- MATTOS, Ricardo de. Da poesia na música de Vivaldi.. **Digestivo Cultural**, 6 de fevereiro de 2002. Acesso a <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=925>>. em 3 de fevereiro de 2007.
- PORTAL ITÁLIA BRASIL. Acesso em a <<http://www.portalitalia.com.br/artes/artes.asp>>. 17 de janeiro de 2007.
- ROCHA, Meira da. **Diagramação**. Conheça conceitos de diagramação e seu histórico no Brasil. Porto Alegre, RS, Brasil. Acesso a <<http://www.meiradarocha.jor.br>> em 17 de janeiro de 2007.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Regimes representativos da modernidade**. Acesso a <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n2_Schollhammer.pdf> em 3 de fevereiro de 2007.

SILVA, José Almeida da. As quatro Estações. **Folhas soltas 2**. 2 de fevereiro de 2003. Acesso a < <http://folhasoltas2.blogs.sapo.pt/arquivo/472883.html>> em 26 de junho de 2007.

SONETOS.COM.BR. Acesso a < <http://www.sonetos.com.br/vivaldi.php>> em 20 de janeiro de 2007.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. **Neobarroco – a apoteose do artifício**. Acesso a <<http://www.ufes.br/~mlb/multiteorias/pdf/FabiolaSimaoPadilhaNeobarrocoAApoteos eDoArtificio.pdf>> em 1 de julho de 2007.

TRINDADE, Jaelson Bitran. **Vieira, o império e a arte: emblemática e ornamentação barroca**. Acesso a <<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/019f.pdf>> em 1 de fevereiro de 2007.

VEIRA, João Guimarães. Amílcar de Castro, escultura também é cosa mentale. **Estud. av.**, São Paulo, v. 10, n. 26, 1996. Acesso a: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000100028&lng=en&nrm=iso> em 7 março 2007.

6.3 Dicionários

BIDERMAN, Hans. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario Portuguez e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Chimico, Dogmatico, etc. autorizado com exemplos dos melhores escriptores portuguezes e latinos, e oferecido a el-rey de Portugal D. João V.*, 8 tomos. Coimbra, 1712 a 1721.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais**. Bauru: EDUSC, 2004.

CARR-GOMM, Sarah. **A Linguagem secreta da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Lisboa: Teorema, 1994.

CHEVALIER, Jean, 1906. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**, Jean Chevalier, Alain Ghererbrant, com a colaboração de: André Barbault... [*et al.*]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

DUBOIS, Jean *et alii*. **Dicionário de Lingüística**. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

- FONTINHA, Rodrigo. **Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Revisto por Joaquim Ferreira. Porto: Domingos Barreira, s/d.
- FREIRE JUNIOR, Laudelino. **Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.
- GREIMAS, A. G. e COURTÉS J.. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- HOUAISS. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Editora Objetiva, 2001.
- LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.
- MARTINS, Luís da Silva. **Dicionário dos Sonhos**. Babylon.com, 2001.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo Dicionário Latino-Português**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993.
- SPITZER, Carlos. **Dicionário Analógico**. Rio de Janeiro: Globo, 1952.

7 Anexos

7.1 Poemas de Vivaldi em versões brasileiras¹⁴⁹

A Primavera

Chegada é a Primavera e festejando
A saúdam as aves com alegre canto,
E as fontes ao expirar do Zeferino
Correm com doce murmúrio.

Uma tempestade cobre o ar com negro manto
Relâmpagos e trovões são eleitos a anunciá-la;
Logo que ela se cala, as avezinhas
Tornam de novo ao canoro encanto.

Diante disso, sobre o florido e ameno prado,
Ao agradável murmúrio das folhas
Dorme o pastor com o cão fiel ao lado.

Da pastoral Zampónia ao Suon festejante
Dançam ninfas e pastores sob o abrigo amado
Da primavera, cuja aparência é brilhante.

O Verão

Sob a dura estação, pelo Sol incendiada,
Lânguidos homem e rebanho, arde o Pino;
Liberta o cuco a voz firme e intensa,
Canta a corruíra e o pintassilgo.

O Zéfiro doce expira, mas uma disputa
É improvisada por Borea com seus vizinhos;
E lamenta o pastor, porque suspeita,
Teme feroz borrasca: é seu destino [enfrentá-la].

Toma dos membros lassos o repouso
O temor dos relâmpagos e os feros trovões;
E de repente inicia-se o tumulto furioso!

Ah! No mais o seu temor foi verdadeiro:
Troa e fulmina o céu, e grandioso [o vendaval]
Ora quebra as espigas, ora desperdiça os grãos [de trigo].

O Outono

Celebra o aldeão com danças e cantos
O grande prazer de uma feliz colheita;
Mas um tanto aceso pelo licor de Baco
Encerra com o sono estes divertimentos.

Faz a todos interromper danças e cantos,
O clima temperado é aprazível;
E a estação convida a uns e outros
Ao gozar de um dulcíssimo sono.

O caçador, na nova manhã, à caça,
Com trompas, espingardas e cães, irrompe;
Foge a besta, mas seguem-lhe o rastro.

Já exausta e apavorada com o grande rumor,
Por tiros e mordidas ferida, ameaça
Uma frágil fuga, mas cai e morre oprimida!

O Inverno

Agitado tremor traz a neve argêntea;
Ao rigoroso expirar do severo vento
Corre-se batendo os pés a todo momento
Bate-se os dentes pelo excessivo frio.

Ficar ao fogo quieto e contente
Enquanto fora a chuva a tudo banha;
Caminhar sobre o gelo com passo lento
Pelo temor de cair neste intento.

Girar forte e escorregar e cair à terra;
De novo ir sobre o gelo e correr com vigor
Sem que ele se rompa ou quebre.

Sentir ao sair pela ferrada porta,
Siroco, Borea e todos os ventos em guerra;
Que este é o Inverno, mas tal, que [só] alegria porta.

¹⁴⁹ Tradução livre dos sonetos de Vivaldi presumivelmente por Ricardo de MATTOS.

7.2 As Quatro Estações em versões portuguesas¹⁵⁰

7.2.1 A Primavera

chegou a verde primavera num voo de andorinha
vêm-se ninhos de lama tecidos de cio e de alegria
move-se a esperança vestida de folhagem florida
há ovos nos ninhos de ternura a anunciar a vida.
só as árvores ressurgidas entoam um hino à eternidade
no canto harmonioso das aves em viagem.

7.2.2 O Verão

refrescam o calor os frutos estivais – suculentos sabores
tão doces ao olhar que animam o amor nas cores
da vida vesperais e sulcam a vontade solidária do mar
que banha a natureza que há em nós e no luar.
só as árvores maternais oferecem a inteira plenitude
em incêndios de odores e cores de beatitude.

7.2.3 O Outono

o cheiro a vinho novo e a castanhas traz um outro tempo
algum frio enrolado no vento do calor extinto do estio
outros cheiros ainda adocicados das espigas de milho
desfolhadas entre risos abertos e beijos roubados à mocidade.
só as árvores repousam no leito do tempo e do olhar
sulcado de folhas douradas pela luz da própria idade.

7.2.4 O Inverno

comove-me o inverno enregelado
tanto frio no corpo e na alma desolado
e a quase ausência do riso e da alegria
inscrevem-se na vida cada dia.
só as árvores nuas animam a paisagem
e o canto alegre das aves de passagem.

¹⁵⁰ Tradução livre dos sonetos de Vivaldi por José Almeida da SILVA, 2003.

7.3 Ascoltando Vivaldi

Muitas outras interpretações pictográficas de Vivaldi foram feitas, acredito mesmo que os concertos As Quatro Estações demandem esse tipo de resposta. Não vou relacionar exaustivamente o tema, mas exemplificarei.

Certamente a autora da imagem a seguir, ao fazer o trabalho (aos quatro anos de idade) não teve muitas referências clássicas, mas emulou os arquétipos de cada uma das estações.

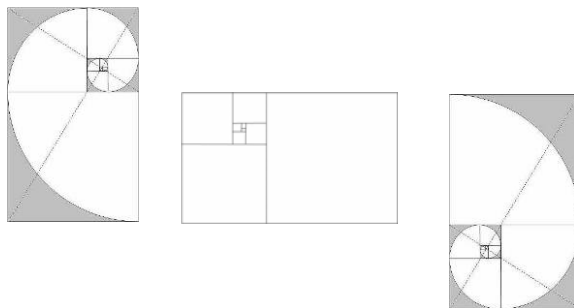


Ilustração 26 – Ascoltando Vivaldi. FURNÒ, 2005.

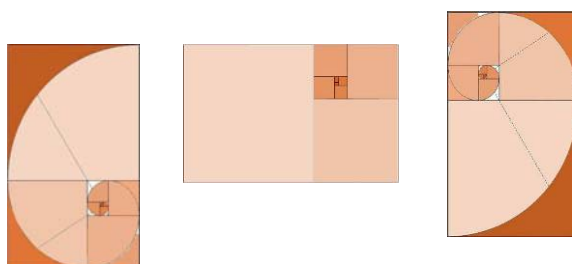
7.4 Primeiros estudos da composição

Nesta fase foram feitos ensaios gráficos da composição e sua disposição, chegando a algumas conclusões que tiveram evolução.

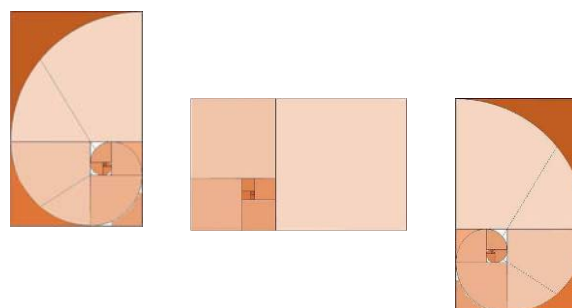
7.4.1 Primavera



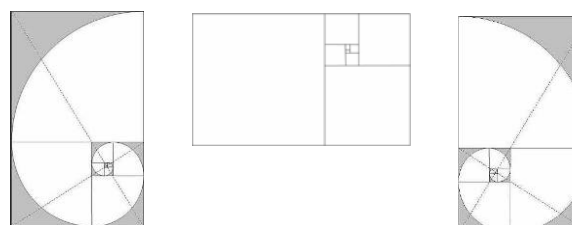
7.4.2 Verão



7.4.3 Outono



7.4.4 Inverno



7.5 Os personagens

7.5.1 Sinhá Olímpia

Por Fernando GABEIRA¹⁵¹

“Dona Olímpia, ao perceber, nas primeiras décadas de sua vida, que não ia mesmo se casar, caiu no mundo. Teve forças para ignorar a pressão da sociedade que a envolvia, mas resolveu ver de perto. Roupa? Era simples. Bastava inventar, usando um vestido sobre o outro. Horário? Para que, se o frio e o escuro lhe indicavam a hora de dormir e a ligeira pontada no estômago lembrava que tinha fome?

Passou a andar com um cajado na mão, o rosto muito pintado e o chapéu de uma antepassada. A cidade é feita de becos, ruelas e ladeiras. Ela subia e descia, chegando às vezes lá no alto, na Igreja de Santa Ifigênia. Apesar do cajado, do olhar em fogo, ela não pregava nada, nem falava em melhorar a vida na terra. E a ladeira é algo estranho, que desafia mesmo os seres chamados normais. Sim, porque a cabeça chega em cima muito antes das pernas, de forma que cada ladeira é um mergulho no inconsciente, um deliberado abandono do corpo, condenado a repetir mecanicamente o mesmo gesto.

Ela sabia que a Igreja de Santa Ifigênia tinha sido construída pelos negros que traziam ouro escondido em seu cabelo. Quando voltavam do trabalho nas minas, lavavam a cabeça para que o metal se depositasse na pia. Olímpia achava natural que os negros construíssem uma igreja católica para eles. Todo mundo era católico. É natural que acumulassem ouro. Ela mesma estava juntando umas moedas embaixo do colchão e vivia tocada pela esperança de um tesouro.

Às vezes era colhida por um zombeteiro grito de criança no meio da ladeira. Olhava para trás e percebia que estavam rindo dela. Jamais



Foto 5 – Sinhá Olímpia

“– *Eu, Olímpia Cota, neta do Marques de Paraná, nascida em 1888, mártir martirizada de Jesus Cristo...*”

¹⁵¹ GABEIRA, 2007:19.

revidou grosseria. Na realidade, achava indigno para uma neta do Marquês do Paraná. Sua vida era um mito em progresso e havia trechos verdadeiros que, de forma nenhuma, podiam caber nele.



Foto 6 – Olímpia Cota

Quase sempre era convidada por um grupo de estudantes para beber cachaça com limão, nas noites bravas de julho, quando o frio entrava nos ossos, a bruma envolvia tudo e a água da chuva escorria pelas calhas. Numa dessas rodas de cachaça, ela se embriagou, sentou-se no meio da praça central e disse tudo o que pensava da cidade. Foi um escândalo. Sob a estátua de um herói da Independência, ela lavou a roupa suja de Ouro Preto, ao ar livre, na garoa de julho. Dizem que revelou coisas tão espantosas que os sacristãos cobriram os santos de roxo e as beatas subiam e desciam ladeira, rezando o terço: Pai nosso que estais no céu, santificado seja vosso nome...

No dia seguinte, Olímpia era internada no Hospital de Barbacena. A cidade não podia suportar sua consciência. Temia-se pelos casamentos, pelas reputações e o próprio curso da política municipal poderia ser afetado.”

(Fotos de Joel Marinho

http://www.flickr.com/photos/joel_marinho/page7/).

7.5.2 Bené da Flauta

“Bené da Flauta, artista popular que viveu em Ouro Preto até os anos 70, fazendo música e esculturas. “Ele traficava idéias, porque saía do morro e trazia sua originalidade pro centro da cidade. Mesmo com poucos registros, hoje todo mundo fala dele”, diz Chiquinho (?).” (<http://www.ouopreto.com.br/noticias.asp?cod=3993>)

Quem mora em Ouro Preto sabe da história do artista popular que viveu na cidade até os anos 70, fazendo música e esculturas. Ele saía do morro e espalhava sua originalidade pelas ladeiras. Além das esculturas, deixou outra marca: as frases com idéias geniais. (<http://www.benedaflauta.com.br/redirect/>).



Foto 7 – Bené da Flauta

Foto: Victor Godoy

7.5.3 Tiradentes

Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier) (1746-1792) é considerado o grande mártir da independência do nosso país. Nasceu na Fazenda do Pombal, entre São José (hoje Tiradentes) e São João del Rei, Minas Gerais. Seu pai era um pequeno fazendeiro. Tiradentes não fez estudos das primeiras letras de modo regular. Ficou órfão aos 11 anos; foi mascate, pesquisou minerais, foi médico prático. Tornou-se também conhecido, na sua época, na então capitania, por sua habilidade com que arrancava e colocava novos dentes feitos por ele mesmo, com grande arte. Sobre sua vida militar, sabe-se que pertenceu ao Regimento de Dragões de Minas Gerais. Ficou no posto de alferes, comandando uma patrulha de ronda do mato, prendendo ladrões e assassinos.

Uma das primeiras figuras da Inconfidência foi Tiradentes. O movimento revolucionário ficou apenas em teoria, pois não chegou a se realizar. Em março de 1789, o coronel Joaquim Silvério dos Reis, que se fingia amigo e companheiro, traiu-os, denunciando o movimento ao governador.

Tiradentes achava-se, nessa ocasião no Rio de Janeiro. Percebendo que estava sendo vigiado, procurou esconder-se numa casa da rua dos Latoeiros, atualmente Gonçalves Dias, sendo ali preso. O processo durou 3 anos, sendo afinal lida a sentença dos prisioneiros conjurados. No dia seguinte uma nova sentença modificava a anterior, mantendo a pena de morte somente para Tiradentes.

Tiradentes foi enforcado a 21 de abril de 1792, no Largo da Lampadosa, Rio de Janeiro. Seu corpo foi esquartejado, sua cabeça foi erguida em um poste em Vila Rica, arrasaram sua casa e declararam infames seus descendentes.

(www.infonet.com.br/users/stocker/tiradentes.htm).



Ilustração 27 – Tiradentes.
TURIN, João.

Técnica: Escultura em bronze

Tamanho: monumento

Localização: Praça Tiradentes (Curitiba).

Obra realizada em Paris em 1922. Participou do salão dos artistas franceses, recebendo elogios da imprensa. No Brasil, no mesmo ano, participa da exposição comemorativa ao centenário da Independência no Rio de Janeiro e recebe menção honrosa.

Em 1927, por ocasião do cinquentenário da imigração italiana no Paraná, João

Turin doa a obra para colônia italiana e essa faz a fundição em bronze e a oferece ao povo do Paraná como forma de agradecer a terra que os acolheu. A escultura possui mais de dois metros.

A escultura não corresponde historicamente ao retrato do militar, mas está associada a ele, de quem não há registros imagéticos.

7.5.4 Aleijadinho

“Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, nasceu em Vila Rica, hoje Ouro Preto MG, por volta de 1730. Era filho natural de um mestre-de-obras português, Manuel Francisco Lisboa, um dos primeiros a atuar como arquiteto em Minas Gerais, e de uma escrava africana ou mestiça que se chamava Isabel.

A formação profissional e artística do Aleijadinho é atribuída a seus contatos com a atividade do pai e a oficina de um tio, Antônio Francisco Pombal, afamado entalhador de Vila Rica. Sua aprendizagem, além disso, terá sido facilitada por eventuais relações com o abridor de cunhos João Gomes Batista e o escultor e entalhador José Coelho de Noronha, autor de muitas obras em igrejas da região. Na educação formal, nunca cursou senão a escola primária.

O apelido que o celebrizou veio de enfermidade que contraiu por volta de 1777, que o foi aos poucos deformando e cuja exata natureza é objeto de controvérsias. Uns a apontam como sífilis, outros como lepra, outros ainda como tromboangeíte obliterante ou ulceração gangrenosa das mãos e dos pés. De concreto se sabe que ao perder os dedos dos pés ele passou a andar de joelhos, protegendo-os com dispositivos de couro, ou a se fazer carregar. Ao perder os dedos das mãos, passou a esculpir com o cinzel e o martelo amarrados aos punhos pelos ajudantes.”

(Extraído de <http://www.historiadaarte.com.br/aleijadinho.html>, onde se pode ler mais sobre a vida e obra do artista.)

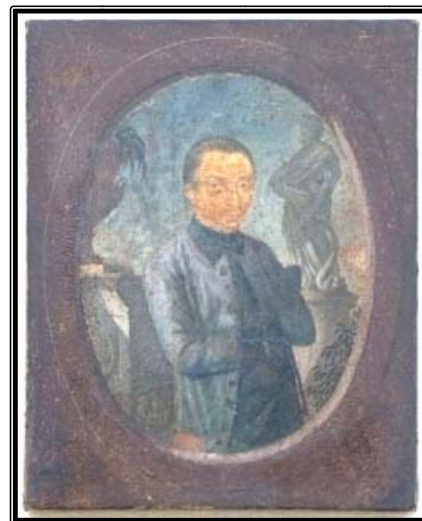


Ilustração 28 – Aleijadinho.
VENTURA, Euclásio Pena.

A pintura não corresponde historicamente ao retrato do escultor, mas está associada a ele, de quem não há registros imagéticos.

QUADRATUM INFODITUR FIRMISSIMA TESSERA SAXUM,
 STAT CIRRATA SUPER PECTORE IMAGO TENUS,
 ET SESE NULLI PROFITETUR CEDERE: TALIS
 TERMINUS EST, HOMINES QUI SCOPUS UNUS AGIT.
 EST IMMOTA DIES, PRAEFIXAQUE TEMPORA FATIS,
 DEQUE FERUNT PRIMIS ULTIMA IUDICIUM.¹⁵²



¹⁵² ALCIATI, 1531: Emblema CLVIII. “Uma coluna de prisma invertido é fixada no chão, um bloco sólido; sobre ela o busto de um homem com cabelos de caracóis, que proclama não ceder a ninguém. Tal é Término; o fim da trilha para todos. A data é fixa, determinado o tempo e os destinos, os últimos dias permitem o julgamento do primeiro.” Livre tradução.