

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

MARIA DO CARMO TORRI DISCHINGER

TRADUÇÕES CERÂMICAS

PORTO ALEGRE
2010

MARIA DO CARMO TORRI DISCHINGER

TRADUÇÕES CERÂMICAS

Trabalho apresentado como requisito parcial para obtenção de título de
Bacharel em Artes Plásticas com ênfase em Cerâmica

Orientador: Prof. Me. Rodrigo Núñez

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Augusto Nunes Camargo

Prof. Dr. Celso Gianetti Loureiro Chaves

RESUMO

O presente texto tem como objetivo mostrar o estímulo original e decorrente processo de criação de três conjuntos de peças cerâmicas que foram apresentados em banca de conclusão de curso em Artes Plásticas pela UFRGS.

O ponto focal deste trabalho reside na tradução de obras musicais em objetos cerâmicos, em uma adaptação livre feita a partir da percepção da autora. A plasticidade de cada conjunto busca corresponder às nuances encontradas na melodia, ritmo e intensidade dos trechos musicais analisados. O resultado não é uma versão de entendimento universal, como o são as partituras musicais, mas sim uma leitura poética influenciada tanto pelas características próprias de cada textura musical escolhida como pelos referenciais prévios da autora. Este projeto exercita a ação de dar forma ao que naturalmente é intangível.

ABSTRACT

This paper aims to show the original stimulus and resulting process of creating three sets of ceramic pieces that were presented as final requisite for completion of Plastic Arts graduation at UFRGS.

The focal point of this work lies in the translation of musical pieces into ceramic objects, made in a free adaptation from the author's perspective. The plasticity of each set is intended to correspond to the nuances found in the melody, rhythm and intensity of the musical excerpts analyzed. The result is not a version of universal understanding, as are the musical scores, but a poetic reading influenced both by the characteristics of each musical texture chosen and the previous references of the author. This project exercises the action of giving shape to things that are naturally intangible.

SUMÁRIO

RESUMO	3
ABSTRACT.....	4
SUMÁRIO	5
REFLEXÕES INICIAIS A RESPEITO DA PERCEPÇÃO	6
SOBRE O INÍCIO DO PROJETO.....	8
UMA PRIMEIRA TRADUÇÃO	10
TEXTURAS MUSICAIS	13
NOVAS TRADUÇÕES	14
O ESPAÇO EXPOSITIVO	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	20
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	22

REFLEXÕES INICIAIS A RESPEITO DA PERCEPÇÃO

O mundo interno de uma pessoa é único, pois o percurso que cada um faz até chegar a ser o que se é, resulta da combinação de uma série de escolhas e acontecimentos aleatórios e singulares, que farão parte da delimitação do perfil de um indivíduo. Já não se nasce completamente inocente, como *tabula rasa*, pois a própria genética traz impressas tendências de comportamento. Desta forma, mesmo que os estímulos externos estejam se manifestando simultaneamente para diversas pessoas, sem que haja direcionamentos específicos ou distinções, não compartilhamos uma leitura unívoca sobre a realidade. Diz-se inclusive que jamais se saberá o que é a realidade propriamente dita, pois ela sempre estará sendo percebida através dos sentidos humanos, que não atuam na imparcialidade (DAMÁSIO, 1996).

Pode-se interpretar este contexto a partir de um viés de leitura, a visão semiótica, defendida por Charles Sanders Peirce. Seguindo a teoria semiótica de Peirce, o estímulo como consciência seria a primeiridade, a qualidade pura, que não traz nada além do presente, do sentimento, do fenômeno. Através do simples existir, o ser humano já se coloca em relação com o mundo, o que indica um segundo conceito que enfoca a materialização da qualidade pura no mundo real que é chamada de secundidade. A partir das nuances que caracterizam a pessoa surgem leituras, relações; a terceiridade que permite interpretar e representar o externo (PEIRCE, 2008). Certamente estas três categorias semióticas só são possíveis a partir dos receptores disponíveis para os diferentes tipos de estímulo: sonoro, visual, gustativo, tátil, olfativo ou ainda a combinação destes.

A percepção ocorre por exposição ao estímulo, o que necessariamente implica proximidade, não no sentido estritamente físico da palavra, mas em um sentido mais amplo que incluiria contato e disponibilidade do indivíduo de

ser “tocado”, atingido. Após ser captado pelos receptores específicos, o estímulo é então processado de acordo com suas características que podem pertencer a um ou mais sentidos. Deve-se ter em conta que estes sentidos trabalham freqüentemente em conjunto: visão, olfato e paladar atuam juntos para a alimentação diária; visão e audição para apreciar uma peça musical; visão, olfato e tato na escolha e compra de produtos, e assim sucessivamente.

A decodificação do estímulo recebido envolve sua transformação em ondas elétricas que são enviadas ao cérebro para processamento: ali o fenômeno vai ser entendido e combinado a luz das experiências anteriores, sofrendo associações de um mundo interior composto por nuances próprias de cada ser. O caminho interno percorrido e o resultado acabam sendo únicos e próprios do ser que percebe, mas mesmo assim há ainda a possibilidade de transposição deste conteúdo individual para um entendimento mais geral, coletivo.

Para que a comunicação seja efetiva, utilizam-se na adaptação de percepções os sistemas de significação de caráter cultural que incluem a própria linguagem, tão útil na tradução para o outro daquilo que se quer participar. Assim é possível gerar o entendimento, que vai além da individualidade por adequar, transformar o estímulo em algo aceitável, entendível para os demais, usando a favor deste entendimento as experiências que compartilhamos como coletividade, como seres humanos.

SOBRE O INÍCIO DO PROJETO

O processo que inicia com a percepção, decodificação, compreensão e tradução para gerar um novo entendimento é, para mim, fascinante. Neste percurso são construídas pontes delicadas cuja função reside na busca da harmonia entre os que participam da aventura que pode ser a comunicação. O projeto aqui apresentado surge a partir deste interesse. Sua origem é composta de vivências simultâneas: um momento em que transitava pelos caminhos da minha formação como artista plástica, através das disciplinas de cerâmica, e do mundo da música, através das aulas de violoncelo.

Na época, as duas realidades pareciam correr em vias paralelas, como infelizmente tende a acontecer entre as diferentes manifestações artísticas, que acabam por não promover com frequência o intercruzamento das linguagens. Entretanto, a partir do envolvimento e estímulo que cada uma me trazia, a sua maneira, acabei por me colocar como um ponto de partida comum entre ambas e de repente percebi que poderia haver uma aproximação entre estes dois mundos.

Houve uma escolha intuitiva de ponto de partida e chegada: a construção da “ponte” seria feita a partir da música, intangível e fluida, para a cerâmica, sólida e imutável em sua transformação de sinterização. Aqui está outro aspecto que sempre me interessou em diversos momentos da minha formação: a materialização do efêmero, do intangível, presente inclusive na minha primeira formação em fotografia.

A música integrou o processo tanto como um elemento disparador, uma provocação, como também em um sentido de restrição, de norma. Inicialmente a música evocou em mim sensações que poderiam ser estendidas em analogias com diversos planos de associação e fruição. Claro que para a realização deste projeto foram priorizadas àquelas que pertencessem ao ambiente visual, plástico. Entretanto, no

momento da materialização desta leitura, essa liberdade sensorial acabava perdendo lugar para uma regularização da linha traduzida. Essa restrição ocorreu pela tentativa de manter certa proximidade entre questões melódicas e rítmicas apresentadas pela música e as formas correspondentes escolhidas para a tradução visual.

No percurso de ir e vir do original para o traduzido abdicou-se em grande parte da espontaneidade, que passou a ser racionalizada e calculada para que não fosse perdida a relação entre ambos durante a formalização da música em cerâmica. A necessidade foi de manter o contato com a linguagem original, pois partindo dela o novo objeto criado acabava invariavelmente adquirindo certa autonomia, própria de sua materialidade. Ele já não é mais uma sombra do original; passa a existir como objeto autêntico que conserva, entretanto, um parentesco, talvez distante, com sua geratriz.

Provavelmente em uma continuação deste processo de criação chegar-se-ia a uma situação de cada vez mais autonomia das peças criadas; percursos propostos, originados no mundo musical e lançados, a força própria, para uma seqüência visual, plástica, que lentamente perderia a relação causal entre a criatura e o ser que inspirou sua criação.

UMA PRIMEIRA TRADUÇÃO

Pensando em como se representaria plasticamente um trecho musical, surge o primeiro trabalho deste projeto, que se construiu a partir de uma adaptação da Sinfonia n.º 5 em Dó menor, Op. 67, de Ludwig van Beethoven (1770-1827). O intervalo trabalhado foi o primeiro movimento da Sinfonia, do primeiro ao vigésimo primeiro compassos. A interpretação feita partiu da partitura original, publicada e editada pela editora Eulenburg (BEETHOVEN, Symphony n.º5, C minor) que foi adaptada pela própria autora para uma versão mais concisa, onde notas longas que foram interrompidas por outra entrada de voz sejam representadas com a duração que elas parecem ter para quem ouve a música com ouvidos leigos. A melodia trabalhada seria equivalente a uma versão que pudesse ser cantada, assoviada por alguém.

A escolha desta música foi feita na época em nome de sua fácil identificação e seu caráter icônico e emblemático, evocado pela força dramática da repetição de um motivo de quatro notas categóricas.

As dinâmicas da música foram transpostas para dimensões de peças geométricas, paralelepípedos, onde a altura corresponderia ao registro da nota, podendo o som ser grave, médio ou agudo, a largura ao tempo, duração do som, e a profundidade ao volume, ou intensidade deste som. Esta última característica recebe ainda uma marcação na lateral da peça, comumente utilizada na escrita de partituras, onde a mudança de intensidade é indicada por letras em itálico. As pausas correspondentes ao trecho foram representadas por um intervalo, um espaço vago na montagem do conjunto, reforçado pela indicação de uma “sombra” sobre a mesa, em tonalidade cinza, que marca o espaço ocupado pela pausa; silêncio que precede o som logo no início desta peça e que prossegue como uma suspensão do discurso ao longo do trecho que se segue.

Tendo como referência o trecho escolhido, a construção das peças foi iniciada pela identificação da nota mais grave. A esta foi conferida uma altura mínima, a partir da qual, foram estipuladas as outras notas mais agudas, em intervalos de 2 cm para que a mudança provocasse uma diferença visualmente perceptível entre as peças. Estabelecidas as alturas das peças cerâmicas foram calculadas da mesma maneira a largura (duração do som) e a profundidade (intensidade). O conjunto gerado está então organizado a partir de relações que surgem de um tamanho mínimo possível e de intervalos de crescimento distinguíveis.

A massa cerâmica utilizada para a confecção das 64 peças foi o “Crema” da empresa Pascoal, queimado a 1.200°C. O método de fabricação foi através de placas cortadas nas medidas previamente estabelecidas e costuradas cuidadosamente para evitar rachaduras no processo de secagem e queima. Durante a secagem foi necessário virar os sólidos para que estes não se deformassem muito. Ao atingir o “ponto de couro”, em que a argila está firme, mas conserva certa umidade que permite intervenções mais precisas, cada uma das peças era raspada e preparada para sua forma final, acentuando os ângulos retos da forma, colocando marcações, quando houvessem, e fazendo os furos para posterior fixação das peças na parede.

A apresentação final do conjunto foi inicialmente projetada para ser feita na parede, utilizando para isso um suporte de madeira, uma espécie de painel, que facilitaria a fixação linear da sequência. Essa idéia vinha embasada em uma visualidade básica das três dimensões propostas e talvez facilitasse a leitura da peça. Entretanto, quando finalmente foi possível juntar todas as peças prontas em uma avaliação prévia do conjunto, foi percebida tanto pelos professores da banca quanto pela aluna a riqueza de leituras possibilitadas pela exposição do conjunto sobre uma mesa branca estreita e comprida, permitindo assim que as pessoas pudessem circular em torno ao trabalho e visualizar inclusive os furos

no verso das peças, ocupando assim um novo espaço em termos de leitura e ambiente (Imagem 1).



Imagem 1: Sinfonia N° 5 - Ludwig van Beethoven

TEXTURAS MUSICAIS

Segundo o Prof. Celso Giannetti Loureiro Chaves¹, a música pode ser analisada com ênfase nas relações que se estabelecem entre os seus componentes, o que se dá o nome de textura (informação verbal). Basicamente existem três tipos de estrutura para este tipo de estudo: Textura em Bloco, Textura Contrapontística (ou Polifônica) e a Melodia Acompanhada. Para identificar a textura em uma música observam-se quantas frases soam simultaneamente (o que gera a densidade do tecido sonoro) e como elas se desdobram ao longo do tempo.

A Textura em Bloco, segundo o Prof. Celso Loureiro Chaves, se refere àquelas composições onde as partes se relacionam entre si formando um bloco único e nenhuma delas é tratada de forma individual. Busca-se, neste tipo de obra, um efeito estético e afetivo caracterizado pelo todo.

Já a Textura Contrapontística é marcada pela entrada separada de cada voz, que apesar de eventualmente apresentar uma densidade de bloco, ainda assim conserva a individualidade de cada linha que pode ser identificada em sua conversa com o conjunto.

Por fim a Melodia Acompanhada apresenta um nível onde acontece a linha de suporte e um nível para a melodia principal. Aqui também há um respeito pela individualidade dos componentes, mas ouve-se, sobretudo, a melodia principal.

Seguindo esta qualificação indicada pelo Prof. Celso Loureiro Chaves em uma entrevista, percebeu-se facilmente a característica em bloco da Sinfonia n.º 5 de Ludwig van Beethoven. Curiosamente esta música já estava sendo traduzida na forma de blocos, paralelepípedos, quando houve esta verificação. Uma coincidência formal.

¹ Fonte: Entrevista realizada pela autora com o Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves, professor do Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre, no dia 03/09/2010.

NOVAS TRADUÇÕES

A partir da orientação do Prof. Celso Loureiro Chaves, resolveu-se trabalhar com outros dois trechos, cada qual ilustrando um tipo de textura musical. Para a Textura Contrapontística foi selecionada a Fuga 2 em Dó menor do segundo volume do Cravo Bem Temperado, publicado e editado pela editora Dover (BACH, The well-tempered clavier), BWV 871, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), do primeiro ao vigésimo oitavo compassos. A seleção deste trecho corresponde à apresentação das quatro vozes, com o respectivo tema da fuga sendo apresentado em cada uma delas.

Na confecção desta música a intenção principal era obter um conjunto de linhas melódicas que coexistissem permitindo a visualização do conjunto assim como a visualização das diferentes vozes individualmente. Para chegar a este resultado foi escolhido trabalhar com formas e cores diferentes para cada uma das linhas melódicas. As massas cerâmicas que foram utilizadas: Porcelana Branca, Preto, Vermelho e Creme. As unidades, ou notas, foram confeccionadas a partir de um rolo que foi fatiado. A cada um dos discos foi dado uma forma diferente com gestos rápidos, modificando a forma cilíndrica original e gerando uma identidade para a linha melódica, reforçada tanto por cor como por forma (Imagem 2). A coesão do conjunto ocorre pelo cuidado em gerar peças de peso visual equilibrado.



Imagem 2: Fuga 2 - Johann Sebastian Bach

A Fuga 2 em Dó menor de Bach surge como resultado plástico ao suspender cada uma das vozes em um plano aéreo individual, orientado a partir de um cabo de aço de onde saem os fios de nylon que prendem cada uma das notas individualmente. Notas mais longas que a colcheia foram feitas em tamanhos sutilmente maiores. Notas de duração menor foram reduzidas a partir da base que foi a escolha do tamanho da colcheia. A altura das notas foi estabelecida em função de um reconhecimento da variação entre elas. A transparência do material em camadas ajuda a preservar a individualidade das linhas melódicas assim como manifestar a totalidade a partir da sobreposição visual das quatro camadas de peças.

Para representar a textura de Melodia Acompanhada foi escolhido o Noturno em Mi bemol maior, Op. 9 no. 2, de Frédéric Chopin (1810-1849), do primeiro ao quinto compasso. A materialização desta música foi feita pensando no chão como suporte e explorando as diferentes alturas das notas através de formas fluidas e orgânicas, que remetem à

sensação de delicadeza e doçura evocadas pela composição de Chopin (Imagem 3).



Imagem 3: Noturno - Frédéric Chopin

Avaliando a hierarquia deste trecho percebeu-se que a melodia tocada pela mão direita no piano chama muito mais atenção do que o acompanhamento feito pela mão esquerda. A sensação da autora sobre este trecho é de que a linha principal “corre” sobre uma espécie de colchão melódico. Tendo isto em mente foi projetada uma base retangular onde aconteceriam “ondas” com intervalos regulares que manifestariam esse aspecto de “neutralidade” do suporte para a melodia. Sobre estas ondulações estaria, em uma representação mais acentuada, a frase principal que identifica esta música com clareza. Esta linha foi feita com uma placa bastante fina, que foi sendo modelada de acordo com o andamento da música. Todas estas formas mantêm com o original uma relação de referência, mas não mais de precisão melódica.

O material empregado neste trecho foi a Porcelana Branca em função da sua leveza e delicadeza tanto na

maleabilidade de construção como no resultado pós-queima. Para padronizar e suavizar a superfície da Porcelana foi aplicado um vidrado alcalino de alta temperatura, tanto na base quanto na ondulação. Este conjunto repousa sobre uma base de MDF, também branco, que eleva e destaca o trabalho do chão.

O ESPAÇO EXPOSITIVO

Todos os objetos criados para este projeto foram concebidos de maneira a serem integrados ao espaço expositivo disponibilizado aos alunos, a saber, a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, localizada no Instituto de Artes da UFRGS.

A organização dos conjuntos foi feita no eixo mais extenso da Pinacoteca, de aproximadamente 16 metros de comprimento por 6 metros de largura, que corresponde aos espaços expositivos 03 e 04.

O nome de cada um dos conjuntos é o nome da própria música que foi interpretada e traduzida. Acreditou-se que, ao revelar a relação entre as duas linguagens, ficaria mais fácil para o público fruir em torno das liberdades plásticas assumidas na transposição de uma linguagem para a outra.

A primeira montagem feita foi da textura em Bloco, “Sinfonia N° 5 - Ludwig van Beethoven”. As peças foram alinhadas em sequência sobre mesas brancas que totalizam aproximadamente 460 cm de comprimento, 40 cm de largura, estando a 80 cm do chão, permitindo assim a circulação das pessoas em torno das peças.

Na sequência estava a textura Contrapontística, “Fuga 2 - Johann Sebastian Bach”. A cortina de peças de alturas variadas foi montada transversalmente ao corredor de 6 metros, com cabos de aço e cada peça suspensa em espaçamento uniforme através de fios de nylon.

Ao fundo deste corredor foi apresentada finalmente a textura de Melodia Acompanhada, “Noturno - Frédéric Chopin”. A peça com base de 46 cm por 21 cm foi colocada sobre uma caixa branca de cerca de 20 cm de altura, a fim de separá-la do chão e criar um destaque.

A Imagem 4 ilustra esta montagem no espaço expositivo.



Imagem 4 - O espaço expositivo

Os três trechos musicais escolhidos para este projeto foram apresentados com o acompanhamento sonoro das músicas interpretadas, reproduzidas a partir de três caixas de som, dispostas próximas aos trabalhos. Os trechos selecionados foram apresentados ao público com uma pequena defasagem entre eles, de forma a impedir uma sobreposição das melodias, que geraria confusão na identificação e correlação da música com os trabalhos.

A iluminação era geral, sem marcar as peças ou suas sombras com intensidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação dos três tipos de texturas musicais aconteceu em material cerâmico não apenas por se tratar de uma linguagem que estava disponível no momento do início do projeto. Refletindo acerca do fazer cerâmico, e sobre o porquê desta escolha, foi possível apontar uma relação que pode ser estabelecida entre a cerâmica e a música, que são as mãos de quem as executa. A gestualidade que se imprime no barro é igualmente necessária para produzir o que apreciamos como música, de forma que se considerou oportuno explorar as características deste material para ilustrar o que o projeto propõe alcançar.

Música é execução; há uma necessidade de contato com a matéria, o instrumento que responde e amplifica o gesto. No caso a matéria da produção cerâmica é o gesto impresso no barro e na música é a ação de tocar o instrumento, de percutir, soprar e fazer com que um objeto produza som. A passagem para cerâmica de trechos musicais faz parte de uma interpretação, um diálogo com a música original. Através do fazer de cada uma das peças deste projeto se percebeu uma forma de produzir a música de outra maneira, dando continuidade a esta através de um instrumento que é “vivo”, que interage com o gesto e responde ora docilmente ora com certa rebeldia, falando uma linguagem muito própria. Muitas outras relações poderiam ser estabelecidas entre o músico com seu instrumento e entre o artista e sua matéria plástica, no caso, a argila.

Uma observação importante: a escrita musical que foi proposta é fruto de relações entre as notas dentro do contexto selecionado e não em função de uma normatização universal destas relações, como é a função das partituras musicais. Não há aqui intenção alguma de reproduzir partituras, mas sim interpretar a música, buscando materializar as sutilezas sonoras em escolhas plásticas. Não se deseja “recriar” o sistema de escrita musical, nem obter uma leitura universal,

padronizada de maneira que todas as pessoas entendam. Esta é uma leitura pessoal da artista, que pode perfeitamente diferir da tradução que outra pessoa daria para o mesmo trecho musical. Neste sentido a palavra “tradução” se emprega muito apropriadamente já que em sua origem latina ela se aproxima muito da palavra “traição” (*traduttore, traditore*). O trabalho desenvolvido neste projeto mostra apenas uma visão sobre o tema, sobre a música, e não pretende esgotar as transposições, que poderiam ser, com certeza, feitas à exaustão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACH, Johann Sebastian. **The well-tempered clavier**: books I and II. New York: Dover, 1983.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Symphony nº5, C minor**. London: Eulenburg, [1950-1991]

DAMÁSIO, A. **O erro de Descartes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.