

Paisagem e Visualidade na Música: Lugares e Universos Paralelos

Paulo Freire de Almeida

A audição e a visão são sentidos de distância que permitem uma apreensão do espaço alargado em relação à nossa posição (Vieira, 2009)¹. A complementaridade entre a visão e a audição possibilita a percepção do espaço público e da paisagem, registrando uma série de efeitos simultâneos e coincidentes. Em condições normais, vê-se e ouve-se o mesmo acontecimento em sincronia, associando-se percepções distintas ao mesmo acontecimento (Villafane & Mínguez, 1996, p. 234). Essa experiência consolidada torna-se uma unidade, como por exemplo associar a observação e audição do mar, do vento, automóveis, pássaros, automóveis a circular e pessoas a falar².

Porém e no que respeita à relação com as frequências de onda, estes sentidos captam segmentos diferentes no espectro e são autónomos entre si. Também se considera que a percepção visual se relaciona com a percepção de espaço, no plano ou profundidade, e a percepção auditiva se relaciona com a percepção temporal, pela sequência de sons ao longo de uma linha de tempo.

1. Para uma leitura aprofundada sobre este tema leia-se J. Gehl (2004) e E. T. Hall (1996).

2. Curiosamente, este exemplo serve para explicitar uma diferença entre visão e audição que constitui uma experiência perturbadora. O som desloca-se numa grandeza de velocidade muito inferior à luz, pelo que existem fenómenos de dessincronização acentuada entre som e imagem como por exemplo a trovoadas e o som de aviões.

Estas indicações são, no entanto, algo elementares. A audição percebe a profundidade ou sons mais próximos e distantes e, a visão contém uma experiência temporal de leitura da imagem ou uma sequencialidade.

Se os artistas visuais conhecem a linguagem visual e desconhecem as convenções da linguagem musical, poderão ter tendência a traduzir visualmente certos aspectos perceptivos da música e do som por imagens. Este conjunto de relações permite analogias imediatas entre visão e audição, desde logo na percepção de ritmos, espaços e intervalos entre estímulos e também posições superiores e inferiores. É aliás nessa relação que assenta o carácter perceptivo e não arbitrário da pauta de música. Por exemplo, o artista visual percebe sons agudos como sendo mais elevados e sons graves como mais baixos. As notas são alinhadas por posições superiores e inferiores, segundo intervalos regulados. Para além destes pressupostos espaço-temporais, existem afinidades expressivas. Os efeitos de nitidez ou desfocagem presentes na imagem são análogos aos que são percebidos no som. A clareza e recorte do estímulo opõem-se à sua diluição e esbatimento, marcando as polaridades entre contorno e mancha, ou entre nitidez e desdobramento da forma. Também por essa razão a notação musical possui algumas informações para indicar a expressão e intensidade da execução. Essas analogias asseguram um conjunto de paralelismos entre as percepções da imagem e do som, cuja relação é abstrata, ou seja, não remete para figuras ou formas concretas, histórias ou narrativas, mas antes para relações entre espaço e tempo.

No âmbito sensorial e fisiológico, apesar do campo visual aberto, a visão é focada em um ponto de maior acuidade designado por fóvea. Mas a audição apreende o espaço sem um centro ou sem um foco tão nítido. A audição permite a capacidade de localização (Matlin & Foley, 1996, p. 298), mas de modo diferente da visão central, não existe uma “audição central”. Isto deve-se a um fator fisiológico em parte explicado pela topografia do sistema visual prolongando a informação do espaço observado nos tecidos corticais, em oposição à ausência de topografia da ‘membrana basilar’ onde se localizam os sensores de som no interior do ouvido. Nesse sentido, e tal como acontece com a visão, é importante ter dois ouvidos para estabelecer

posições no espaço. A diferença de tempo na recepção de um som permite localizar a sua origem e criar uma representação tridimensional das fontes sonoras (Matlin & Foley, 1996, p. 298).

Para além de conceitos espaciais relativos a posições e intervalos, o conceito de “ruído visual” alude a um excesso de informação ou obstáculos à percepção da forma e relaciona-se com o universo sonoro. Do ponto de vista da Teoria da Gestalt, o ruído corresponde a uma inversão da lei de Figura-Fundo, onde o fundo passa para um primeiro plano dificultando a percepção da figura. Essa aplicação comum do conceito de ruído entre imagem e som é relevante porque permite compreender melhor a diferença entre visão e audição. A analogia entre ruído e sonoro e visual exprime-se pelo conceito de textura, como um padrão de micro interferências moduladoras da superfície.

Em termos semânticos, refere-se que as artes visuais são “representacionais” enquanto a música é considerada “abstrata” (Halliwell, 2002, p. 236)³. No entanto, esse princípio assenta numa relação concetualmente incerta, na medida em que as artes são “representacionais” ou “figurativas” porque formas gráficas ou pictóricas referem fenómenos visuais percebidos pela visão. A representação visual de uma árvore corresponde à imagem da árvore, enquanto resultado da luz refletida pelas suas superfícies e recebida pela visão. Portanto, os sons não representam formas visuais, considerando-se que a música poderá ser mais efetiva na imitação de emoções ou sentimentos. Como refere Paddison, a música tem propriedades miméticas sobretudo numa conceção Aristotélica onde a imitação envolve ações, ritmos e movimentos em vez de formas visuais. Desta premissa resulta uma evolução do conceito de imitação em música, associado à expressão de emoções (Paddison, 2010). Porém, apesar dessa especificidade, os instrumentos musicais podem mimetizar sons naturais, como por exemplo o som do vento, de pássaros, de impactos, ou do caminhar de uma pessoa.

3. Halliwell expõe o contraste entre a ampla literatura clássica assumindo a relação entre Música e Imitação e a convicção de que a música é, na sua essência, abstrata. Porém o âmbito da imitação na música incide mais nas emoções do que em objetos.

Conceitos perceptivos para uma analogia entre audição e visão

Da reflexão indicada anteriormente existem um conjunto de estruturas perceptivas comuns entre visão e audição, permitindo analogias imediatas e acessíveis à experiência comum. São “estruturas” no sentido de organizarem os dados de percepção segundo uma ordem “gestáltica” (Matlin & Foley, 1996, p. 318)⁴ e também de suportarem variantes de ambiente e contexto cultural. Assim poderemos indicar as seguintes analogias:

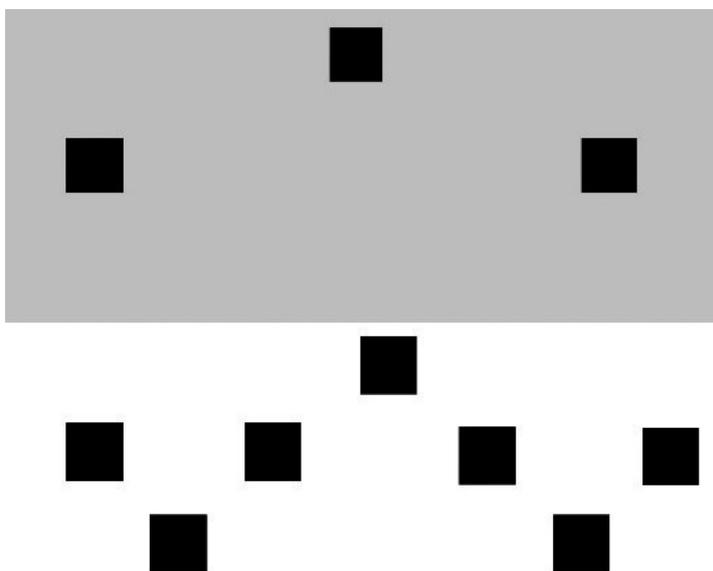


Fig. 1. Posições superiores e inferiores sugerem sons agudos e graves.

Relações Alto-Baixo: tons agudos tendem a ser graficamente representados acima de tons graves, que por sua vez são representados em baixo. A convenção visual de uma notação musical assenta nessa relação entre marcas superiores e inferiores distribuídos por uma métrica. As relações alto-baixo encontram um fundamento físico nas frequências de onda, correspondendo os sons graves a baixas frequências e os sons agudos a altas frequências.

4. Relativas à Teoria da Gestalt, que desde o início do século XX preconiza a subordinação da complexidade de estímulos do ambiente a princípios perceptivos de simplicidade, economia, relações de figura fundo e associações por grupos de proximidade, semelhança e simetria.

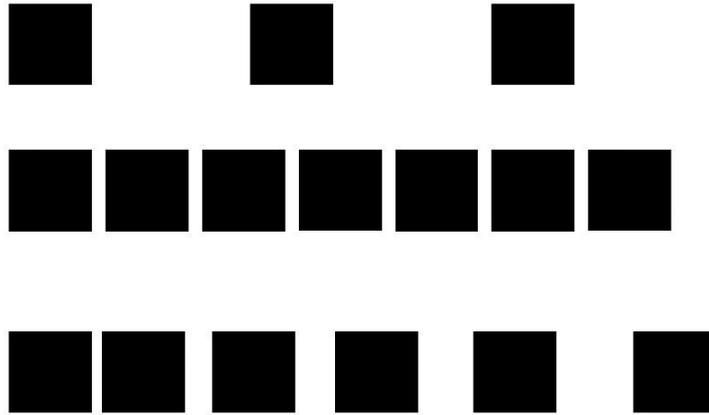


Fig. 2. Espaços e intervalos sugerem ritmos, regularidades e progressões.

Intervalos / Espaços: O intervalo é um tempo ou pausa entre dois sons e eventos sendo visualmente representado por um espaço vazio ou um espaço negativo. Se um acorde musical for considerado uma figura, ou se um motivo gráfico correspondente a um som, então, o espaço vazio da pauta corresponde a um silêncio. A simples relação entre cheios e vazios permite indicar ritmos, progressões, variações e cadências. Esse processo é tão comum na música como nas artes visuais e estabelece relações imediatas: ritmos visuais podem ser transpostos para ritmos musicais e vice-versa, estabelecendo uma equivalência espaço-temporal ou uma escala (Villafane & Mínguez, 1996, p. 140).

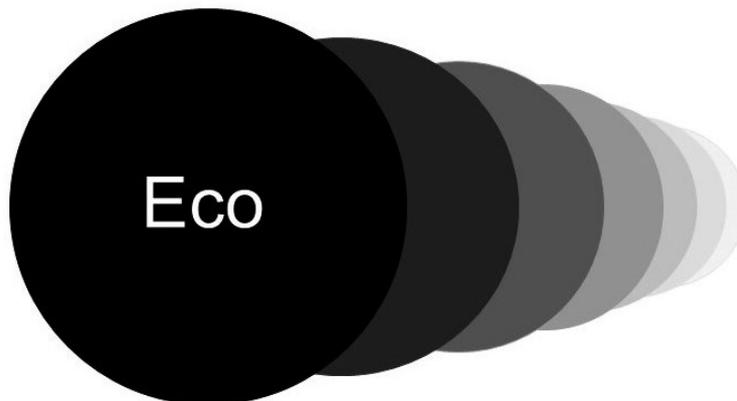


Fig. 3. Perspetiva atmosférica é visualmente análoga ao eco, enquanto expressão de distância e profundidade.

Eco / Perspetiva Atmosférica: O eco consiste num som repetido com gradual perda de intensidade. O fenómeno decorre do efeito do som que é refletido em superfícies como montanhas, no sucessivo afastamento da paisagem. Esse efeito sonoro tão paisagístico tem uma afinidade perceptiva na perspetiva atmosférica. No resultado visual da perspetiva atmosférica, a luz refletida nas superfícies mais distantes chega ao espetador com um menor grau de nitidez e contraste. Tal como o som, as formas ficam cada vez mais pequenas e as cores mais esbatidas e difusas. Em ambas as linguagens, eco e perspetiva atmosférica traduzem o efeito de distância e vastidão, por um efeito de progressiva degradação da forma.

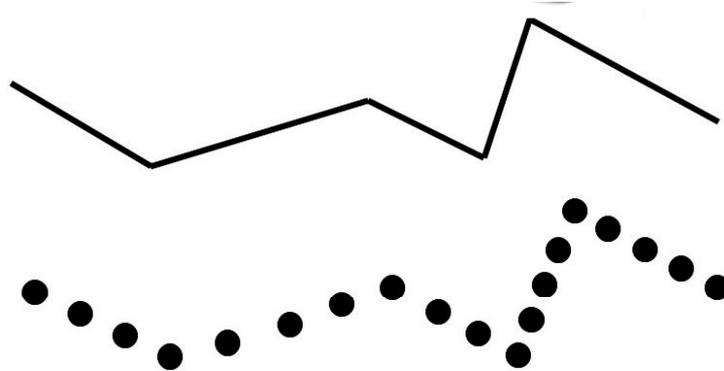


Fig. 4. Certas melodias são percebidas como um som contínuo e linear e outras são percebidas como uma sucessão de pontos percutidos.

Linhas, Pontos e Manchas: um tema tocado em piano será interpretado por um artista visual como uma sucessão de pontos, na medida em que cada som é percutido e tem uma duração limitada. Enquanto que um tema tocado em violino ou flauta será visualizado como uma linha porque existe, ou pode existir, uma continuidade entre as diferentes notas. Uma massa orquestral assume visualmente a expressão de uma mancha por ocupar um espectro maior e menos localizado. Talvez por essa razão os conjuntos orquestrais são adequados para evocar jogos de luz e sombra. Se for percebida uma multiplicidade de sons e timbres, essa sobreposição adquire para o artista visual propriedades de textura e rugosidade.

Relações: Do mesmo modo que cada nota ou som é percebido na relação com outro som, cada cor, forma ou dimensão também varia na relação com outra cor ou forma. Não existem assim absolutos perceptivos, mas apenas relações.

Figura / Fundo: a relação figura fundo é uma das mais importantes leis da Gestalt, que indica a tendência imediata da percepção a separar uma forma em relação à sua envolvente. Na música, uma linha melódica de um solista destaca-se em relação ao fundo orquestral, ou, uma voz destaca-se em relação ao fundo instrumental.

Visualidade para a música

Na relação entre música e artes visuais, como se desenvolve uma visualidade para a música? Essa visualidade concretiza-se em produtos tão variados como cenografia, roupas e adereços, cartazes promocionais, vídeos e capas de discos. No âmbito da visualidade para a música, escolheu-se a capa de disco como uma das práticas mais completas entre os diversos exemplos indicados, porque precede a recepção musical como um primeiro contacto entre o público e a obra. Também ao longo da sua história, a comunicação visual da música gravada tem produzido diversos fenómenos de identidade editorial, expandindo o âmbito poético e estético dos músicos. No essencial, a capa de disco é uma imagem especulativa, ou seja, por um lado procura refletir o conteúdo musical do disco e por outro, oferece-se a um exercício de adivinhação através do qual o ouvinte tenta experienciar a música por antecipação. A capa de disco, outrora de dimensões razoáveis pelo tamanho do formato Longa Duração, tornou-se agora um quadrado com cerca de 12 cm no formato de Disco Compacto.⁵

Algumas capas de disco são casos interessantes de análise, como formas de contaminação entre música, imagem, literatura e cinema, enquanto característica própria de visualidade como Cultura Visual. Ou seja, troca e associação de imagens procurando tirar vantagem de processos associativos de reconhecimento público, ou “... do estudo da construção cultural do visual em artes, media e quotidiano. É uma área de estudo da

5. Sobre o retorno do formato Vinil ao mercado enquanto derradeira expressão da nostalgia tecnológica, valeria a pena escrever outro ensaio.

imagem visual como centro num processo onde o sentido é construído no contexto cultural”. (Dikovitskaya, 2005, p. 1). Também nessa medida, será pertinente um instrumento de análise baseado na expressão Retórica da Imagem apresentado por Roland Barthes (Barthes, 1964) procurando estabelecer uma analogia entre imagem e texto, a partir das designadas figuras de estilo: metáfora, sinédoque, hipérbole, entre outras. Barthes analisou anúncios comerciais, como a marca francesa de produtos de culinária italiana chamada *Panzani*. Comercializando molhos de tomate, pizzas, massa e queijo parmesão, a *Panzani* usou elementos apelativos do conceito de “italianidade”, tais como cores quentes, abundância, festa e animação, bem como, os elementos culinários explícitos, entre os quais, o tomate ou o trigo e as massas. Nos anúncios da *Panzani*, Barthes identifica três níveis. O nível linguístico associado à mensagem escrita, e presente na marca, informação nutricional e frases publicitárias. No segundo nível, a mensagem literal ou denotativa consistindo nos produtos figurados de forma explícita e por fim, a mensagem simbólica ou conotativa, como por exemplo, a significação da festa, alegria e abundância⁶. Por esse processo comunicativo, Barthes afirma que a marca *Panzani* utiliza a retórica da imagem para comunicar ao público o conceito Italianidade. Paradoxalmente, para Barthes esse conceito é transmitido à generalidade dos franceses, mas não aos italianos, mais refratários aos lugares comuns em relação a si próprios. No anúncio da marca *Panzani*, Barthes refere, por exemplo, a Sinédoque como uma forma particular de metáfora, de tomar a parte (tomate ou trigo) pelo todo (comida italiana).

Tal como a generalidade dos produtos visuais, as capas de discos possuem uma dimensão retórica, onde se pretende adequar dois universos paralelos: música e imagem, ou no caso de um livro, literatura, poesia e imagem. Em certos géneros muito marcados, como a designada Música Minimal Repetitiva e tomando a obra de Steve Reich como exemplo, verifica-se que a maioria das capas dos seus discos são ocupadas por padrões geométricos repetitivos, como grelhas, sequências de fotografias,

6. Barthes considera também que a figuração literal é “denotativa”, porque representa efetivamente o que as coisas são. Em complemento, a significação simbólica é “conotativa” porque associa significados autónomos e depende de um contexto cultural.

imagens do mar ou motivos urbanos. No caso de *Octet, Music for Mallet Instrument, Violin Phase*, [ECM New Series, 1168, 1980] a designer Barbara Wojirsch colocou a pauta de abertura da composição *Octet*, permitindo ao público a percepção de uma série de motivos repetitivos, evidentes mesmo para o ignorante musical. Outro exemplo eloquente desta analogia é a capa da célebre gravação *Music for 18 Musicians* [ECM 1129, 1978] com um desenho de Beril Korot, onde numa folha de papel quadriculado se compõem séries de linhas oblíquas sugestivas da abertura da composição, marcada por pulsações repetitivas ou vagas sucessivas. No primeiro caso estamos perante um exercício de denotação literal reduzindo o espaço de leitura e interpretação. No segundo caso procura-se uma associação denotativa entre padronização visual e sonora.

Considere-se então o universo discográfico da “Música Clássica”⁷ como campo de análise, justificada pelo carácter abstrato da música, ou seja, da sua autonomia em relação a conteúdos objetivos. Em relação à cultura visual da música clássica, existem algumas adversidades. Por um lado, subsiste uma certa desvalorização da capa, pela pretensa autonomia em relação a outras artes (Osborne, 2014, p. 212). Por outro lado, o ouvinte tradicional de música clássica subvaloriza o aspeto visual da capa em benefício da composição e da interpretação, na medida em que é um “especialista amador”, alguém que mesmo não tendo formação musical, se interessa pela música com uma atenção aprofundada. Porém, apesar destas reservas, o universo da música clássica permite isolar algumas vantagens de análise, pelo modo como a sua cultura independente negocia a respetiva identidade com outras linguagens, como as artes e a poesia.

Analisando a publicação discográfica, e observando um conjunto de obras emblemáticas de compositores famosos, constata-se que a tendência na escolha de imagens não depende de analogias percetivas entre música e imagem, mas antes de outro tipo de associações de natureza estilística ou

7. Este universo que inclui o período entre a Música Clássica (Mozart, Haydn) e o princípio do Impressionismo, com um período de edição desde os últimos 50 anos e considerando principais editoras internacionais especializadas. A noção “Música Clássica” é usada neste texto de forma conscientemente grosseira, mas justificada pelo contexto cultural de arrumação de discos numa loja, ou em formas coloquiais de designação na cultura popular. Na realidade, esse universo inclui períodos e estilos diferentes como o classicismo, o romantismo e o impressionismo. Feita esta reserva, sugere-se assim a aceitação do conceito num contexto “conotativo”.

circunstancial. Por exemplo, no caso das Sinfonias de Londres de Haydn, algumas receberam designações sugestivas como em particular, a nº 94, com a alcunha de *Die Paukenschlag* ou *Surpresa*, pela inusitada percussão de um tambor no segundo andamento, após breves minutos de acalmia orquestral. Segundo histórias picarescas a propósito desta sinfonia, terão perguntado a Haydn: “É para acordar o público?”. Não o admitindo abertamente, Haydn reconheceria que “irá certamente sobressaltar as senhoras” (Golding, 1994). Esse episódio justifica que essa sinfonia seja apresentada com esse título e visualizada com um tambor ou uma baqueta, para sinalizar a composição de maneira mais sugestiva do que o simples número 94. O mesmo fenómeno se aplica à edição da sinfonia nº 101, *Die Hur* (O Relógio) onde aparece com frequência a imagem de um relógio. Neste mesmo exemplo, o ouro sobre azul é conseguido numa edição da Decca onde a imagem escolhida para sinfonia nº 101 de Haydn é o relógio do palácio de Westminster, também conhecido por *Big Ben*⁸. Ou seja, um célebre relógio londrino numa Sinfonia de Londres designada como *O Relógio* funciona ao nível da retórica visual como a figura de pleonasma ou literalidade denotativa, na relação entre imagens e designações. Contudo, como se pode assinalar, a relação produz-se entre imagem e conteúdo verbal e não entre imagem e conteúdo musical.

No panorama editorial, o design das capas de discos de música clássica na década de cinquenta e parte da década de sessenta, foram dominados por uma imagética moderna, no sentido de usar processos de colagem, formas abstratas, nivelamento formal, cores planas, exploração da tipografia e citação de linguagens modernistas como o cubismo. Essa tendência decorre de uma identificação entre erudição musical e visual sob o signo da abstração, bem como de maior liberdade na exploração estética no sentido de singularizar cada capa como um objeto artístico. Exemplos desta afirmação visual existem nos catálogos da RCA Victor, Decca e Columbia. Como consequência, deu-se uma uniformização relativa das opções gráficas, produzindo-se capas semelhantes para obras

8. Joseph Haydn, Philharmonia Hungarica, Antal Dorati. Symphonies n.94 *Surprise*, n.100 *Military* & n.101 *The Clock*, Decca, 467405-2.

muito distintas e também obras de períodos e estilos diferentes⁹. Nos anos sessenta começou-se a vulgarizar o uso de fotografias dos intérpretes e maestro, bem como imagens da história da arte, criando uma maior identificação visual entre período histórico e estilo musical, mas reduzindo o caráter autoral do design. Desde então, apesar de evoluções técnicas e formais, especialmente associadas ao uso da imagem digital (Seker, 2017), a evolução tem sido mais lenta e linear, ou seja, sem roturas significativas.

Atualmente, e numa primeira abordagem, podem observar-se vários tipos de opções gráficas estáveis na publicação de música clássica¹⁰. Uma parte significativa da visualidade na música clássica consiste em capas com fotografias dos intérpretes ou do maestro, cuja relevância para a compreensão da música é de ordem convencional e circunstancial, salvo se o espetador pretender retirar algumas indicações a partir do penteado, roupa, expressão facial ou pose da figura. A emoção expressiva de algumas poses e expressões faciais pode sugerir conteúdos musicais, mas o seu âmbito de relação é estreito, assente em convenções e códigos estabelecidos, como a circunspeção, agitação, melancolia, furor ou riso. Em seguida existem quatro categorias dominantes de onde se pode retirar algum conteúdo percetivo:

1) Retratos dos compositores num registo pictórico ou gráfico alusivo à sua época. Esta categoria é quase autoevidente na medida em que se tratam de pinturas feitas em vida do compositor e refletem os aspetos estilísticos e históricos paralelos entre música e artes visuais. O estilo de representação e, mesmo a roupa ou penteados, podem dar pistas conotativas importantes sobre o estilo musical.

2) Paisagens rurais ou urbanas relativas à época de conceção da obra, remetendo duplamente para o contexto histórico e local da composição, também realizados por um pintor contemporâneo e conterrâneo. A

9. Veja-se exemplos em www.78rpmcommunity.com.

10. Numa outra análise, Cinla Seker (2017) identifica 13 categorias nas capas de discos de Beethoven e Bach: compositores, músicos, maestro, pauta musical, pintura, escultura, instrumentos acústicos, arquitetura, paisagens, flores, curvas e cruz. Essa opção poderá ser simplificada centrando em motivos e eliminando a diferença de técnicas, bem como reunindo motivos: assim poderá ser retrato (músico, compositor, maestro); paisagem (natural e urbana) pormenores abstratizantes e temas abstratos como padrões, manchas ou formas não figurativas. Tipografia e objetos ocupam um número muito residual.

afinidade regional e histórica dará indícios estilísticos da mesma ordem do ponto anterior, mas também reforça a identidade cultural consolidada pelo lugar. No caso de um disco de Ravel poderá ser uma pintura impressionista de Paris em 1890, em Sibelius, poderão ser paisagens de lagos ou um glaciador de 1910 e nunca será uma floresta tropical, mais comum numa obra de Heitor Villa-Lobos. O estilo pictórico e expressivo assume afinidade histórica e geográfica com o conteúdo musical cuja evolução consiste numa crescente insistência em paisagens locais, à medida que o compositor tem origem em lugares mais distantes da Europa Central. Compositores como Smetana, Grieg, Sibelius, Granados, Falla, Borodin, são normalmente apresentados com imagens dos seus países ou equivalentes geográficos, também porque as suas obras assumem uma abordagem patriótica ou nacionalista. Como variante menos comum para estas situações existem também, pinturas de costumes, muito usadas por exemplo nos compositores espanhóis e nesse caso, com trajes sevillhanos, toureiros, e *majas* goyescas, ou seja, lugares comuns etnográficos, em busca da “hispanidade”.

3) Numa terceira categoria, encontram-se fotografias modernas e abstratizantes que remetem, mais uma vez para a geografia e as suas condições tipificadas de clima, relevo, vegetação e costumes. No entanto essa abordagem é estilizada e intemporal, por vezes contrariado os símbolos históricos com elementos atuais, sugerindo uma interpretação musical contemporânea. Por outro lado, e retomando Barthes (1964), existe uma maior opção por figuras retóricas como a Elipse, enquanto modo de contornar um motivo principal, ou a Sinédoque pela estratégia de tomar a parte pelo todo. Assim, em vez do espaço arquétipo da floresta ou do glaciador, surgem imagens de folhas ou gelo a estalar. Ou em vez de figuras, surgem algumas silhuetas fugazes, pegadas no chão, ou uma peça de roupa.

4) No quarto grupo, assume-se o distanciamento metafórico pelo recurso a imagens abstratas, com pormenores sem escala, de brilhos, atmosferas, padrões geométricos, registos gestuais, texturas, sombras, jogos tipográficos e motivos descontextualizados. Essa estratégia abstrata é mais comum em reedições de obras conhecidas, onde não é tão necessário colocar uma imagem literal e denotativa, e por outro lado, se pretende distância em relação ao lugar comum.

Para além destas categorias, são frequentes imagens de objetos como instrumentos ou naturezas mortas, ou quadros históricos e ainda casos excêntricos que seria maçador enumerar. Essas categorias são, no entanto, algo residuais considerando o mercado mais massificado de distribuição. Se a análise incidisse sobre a música Barroca, seriam encontrados outros grupos significativos: pintura e escultura religiosa, cerimoniais, festas galantes ou ornamentação decorativa.

Paisagem como motivo comum: exemplos paradigmáticos

Excluindo as capas de discos com retratos de compositores, músicos ou maestros – aliás muito dominante – o motivo mais comum na (impropriamente) designada “música clássica” é a representação da paisagem urbana ou natural, associada ao contexto de criação da música. Esta incidência implica uma intenção em reunir a música à geografia, através de uma opção cenográfica¹¹.

No período Romântico existe um interesse pela natureza como conceito, mas também como motivo visual, com a fixação em alguns temas como, tempestades, céus, montanhas, noturnos ou o mar (Hinson, 2002, p. 4)¹². A partir de 1750, na génese do Romantismo Europeu estão as teorias de Sublime de Edmund Burke, que indica serem necessárias atmosferas obscuras para produzir o sentimento de perigo e de angústia (Paddison, 2010, p. 130). A natureza funciona como um espelho de emoções e como tal, a sua presença torna-se uma inspiração de efeitos sonoros. Se numa peça Barroca, a sonoridade é relativamente constante, numa peça romântica, existe uma grande variedade de timbres e intensidades, conquistadas pela liberdade formal exprimindo-se na música pela variação de volume sonoro, tempos, ritmos e acordes, por vezes no limite da harmonia. Do ponto de vista do artista visual, a variação de ritmos e intensidades favorece

11. Como metodologia geral para confirmar este resultado poderão ser seguidas duas opções. Realizar uma pesquisa de imagens de capas de disco por título, por exemplo, Smetana, *Ma Vlast*, Album Cover ou Schumann, *Children Song*, Album Cover, ou consultar uma série de cem edições consecutivas de uma editora musical, como por exemplo Erato, Deutsche Grammophon.

12. “Another important element was the interest in nature and sometimes in the representation of its sounds (e.g. Grieg, *To Spring* and Mendelssohn, *Venetian Boat Song*)”. (Hinson, 2002, p. 4)

a sugestão de espaço: diferentes velocidades, distâncias e luminosidade.

É também no período Romântico que se torna mais forte essa ligação empática entre artes (música, pintura, poesia) e paisagem, de modo explícito na pintura pelo seu carácter representacional, mas também na música. De maneira mais evidente, na segunda metade do século XIX, a integração de elementos locais e populares contribui para o impulso nacionalista (Brisson, 1993, p. 391) que se manifesta através da paisagem local, celebrando o lugar como um elemento fundador da identidade. A paisagem como veículo de emoções associa-se à paisagem como valor nacionalista.

As relações entre artes visuais e música estabelecem motivos comuns, emocionais e paisagísticos. Mas entre pintura e música interpõem-se a poesia e as referências literárias clássicas, mediando som e imagem pelo título ou por uma designação identificadora por vezes posterior à receção da obra. Muitas obras adotam títulos e designações que na sua maioria, fazem referência a locais, paisagens e viagens, desde o nome do lugar, à indicação de atmosferas, climas e luminosidades.

No contexto editorial da chamada “Música Clássica” que na arrumação comercial das lojas inclui de modo pouco rigoroso, a música barroca tardia, clássica, romântica, ópera e primeiras vanguardas, existem composições de grande popularidade com múltiplas edições, por imperativos comerciais e por obrigações de carreira pessoal. Daí um abundante número de gravações, onde se pode referir a título de exemplo, os *Noturnos* de Chopin ou *La Mer* de Debussy, o conjunto de canções *Winterreise* (Viagem de Inverno) de Schubert, ou certos fenómenos de moda editorial como *Assim Falou Zarathustra* de Richard Strauss, ou ainda a famosa *Sonata ao Luar* de Beethoven.

Observando várias capas desses discos confirma-se as tipologias gráficas referidas antes. Numa primeira abordagem pode-se dividir o universo da “Música Clássica” entre conjuntos ou séries identificadas por números, como por exemplo as Sinfonias de Brahms ou Sonatas de Beethoven, e por outro lado, obras de carácter singular designadas com títulos, como por exemplo as referidas: *Winterreise*, *Wanderer Fantasie*, *Noturnos* ou *La Mer*. Será provável que na primeira categoria

das composições designadas por números, as capas sejam preenchidas com imagens dos compositores ou intérpretes. Na segunda categoria identificada por um título, tendem a ser iconográficas com uma relação normalmente literal ou denotativa entre título e imagem e nesse caso, a paisagem torna-se um género predileto, dentro das variantes iconográficas referidas.

Por exemplo, nas capas de discos de Eric Satie ou Debussy, são comuns os retratos dos compositores, ou em fotografias de época, ou em pinturas e desenhos de carácter Impressionista ou Simbolista. Também no estilo Impressionista, Simbolista ou *Fauve*, surgem pinturas de Paris, como expressão de uma emoção local associada à *Belle Époque*. No caso de Debussy, a composição *La Mer* é quase unicamente apresentada com imagens do mar, seja sob a forma de pinturas impressionistas¹³, ou na variante nada casual da famosa litografia de Hokusai, *A Grande Onda de Kanagawa* (1823). A generalidade da comunidade artística francesa de 1900 estava obcecada com a arte japonesa e as litografias japonesas foram uma importante fonte de inspiração para os impressionistas (Wichmann, 1999, p. 128). Se uma simples fotografia do mar reflete uma abordagem denotativa, o uso da Onda de Hokusai assume uma relação conotativa, porque solicita um conhecimento sobre aspetos culturais e históricos da cultura francesa do fim de século XIX, bem como uma consciência sobre a integração de orientalismos na música.

Por sua vez, os *Noturnos* de Chopin ou Debussy são apresentados com pinturas dentro de um vasto conjunto de escolhas de pintura noturna de Whistler, Seurat, Millet, Courbet, Turner ou Caspar David Friedrich cumprindo uma obsessão pictórica comum durante o século XIX. De cariz romântico, pois a época assim o obriga, as sonatas de Beethoven, apresentam amiúde imagens da lua ou do luar, por imperativo comercial da famosa *Sonata ao Luar*. A série das *Sinfonias de Londres* de Haydn costuma ser ilustrada com imagens de Londres dos finais do século XVIII, como é expectável. Durante o século XIX surgiram várias obras com designações geográficas, sublinhando o carácter de origem, como *Die Deutsche Requiem* de Brahms, *Polonaises* de Chopin, *Die Deutsche Messe*

13. Ou em movimentos afins, como o pós-impressionismo, simbolismo, fauvismo.

de Schubert, *Concerto de Aranjuez*, de Joaquim Rodrigo, *Ma Vlast* (Meu País) de Smetana, *Novo Mundo* de Dvorak, *Finlândia* de Sibelius.

Conotação e contaminação cultural: de Franz Schubert a Darth Vader

Várias obras revelam um processo de contaminação ou associação cultural insistente. O conjunto de canções de Franz Schubert, *Winterreise*, numa tradução livre como Viagem de Inverno, dá voz a um solitário viajante a deambular pela neve, como metáfora do prenúncio de fim de vida. Observando os conteúdos poéticos, desde a lírica, ao título, os motivos visuais incidem sobre elementos paisagistas. As imagens prediletas para esta obra são paisagens inverniais, em pinturas de Caspar David Friedrich ou de um contemporâneo romântico, mostrando carvalhos retorcidos e neve, ou numa tipologia mais moderna, com fotografias de paisagens alvas e desoladas. Nessa escolha coincide o motivo da paisagem invernal, com a época e estilo romântico, bem como a conveniente identidade nacional ou local, expressas nas características botânicas e arquitetônicas da paisagem nórdica, geralmente atravessadas por um caminho ou trilho de pegadas. Essa opção sublinha o valor simbólico do viajante solitário em busca do seu lugar, o sentido e metáfora da viagem, ensaiada também na obra *Die Wanderer Fantasie*, de Schubert. O tema do *Wanderer* (Viajante) é aliás, identificado como um dos motivos prediletos na pintura de paisagem que consiste na pequena figura desamparada percorrendo espaços naturais sem um destino, prestando-se a uma interpretação simultaneamente mística e pagã, um andarilho ou um sem abrigo.

Já observado nas pinturas de Albrecht Altdorfer, no século XVI, o tema do viajante é um símbolo de demanda existencial. Segundo Christopher S. Wood, em Altdorfer, o género da paisagem origina-se no viajante, aquele que se confronta com a natureza e experimenta uma sucessão de vistas e de quadros cénicos. Corresponde a um viajante, mas também à combinação de um peregrino, um louco, marginal, sem abrigo, fora da lei. A alguém que se procura fora da sociedade e que não teme o perigo da natureza (daí em parte a sua loucura) (Wood, 2014, p. 229).

Tal como no poema da canção de Schubert, o viajante assume-se como “estranho em qualquer lugar” (Fisk, 1997, p. 199). A figura do viajante assume peculiar força no Romantismo, como testemunham as pinturas de Caspar David Friedrich. Um homem de costas para o espectador, no topo de uma montanha, enfrentando o sublime da paisagem. A pintura de Friedrich, *Die Wanderer* (1818), torna-se um motivo predileto para algumas edições de *Die Wanderer Phantasie*, mas posteriormente afigura-se como um verdadeiro estereótipo para edições dos livros de Friedrich Nietzsche, com destaque para *Assim Falou Zarathustra*.

Pode-se dizer que a pintura de Caspar David Friedrich se tornou um lugar comum, indiciando uma estratégia editorial de conotar um objeto, musical ou literário – com uma imagem emblemática. Portanto, pode-se admitir que sob certas condições culturais as imagens assumem uma função conotativa com o objetivo de ligar obras entre si, exercendo um efeito de reconhecimento visual imediato. As pinturas de Friedrich sinalizaram o Romantismo Alemão pela sua integração de um sentimento melancólico com a paisagem e a luz.

Porém, seguindo uma mesma tendência de uniformidade visual conotativa e simbólica, a sinfonia de Richard Strauss intitulada *Assim Falou Zarathustra* (1896), que também chegou a ter uma edição com a pintura de Friedrich¹⁴, sofreu uma mudança iconográfica por causa de um filme. Em 1968, a abertura de Strauss foi usada por Stanley Kubrick no genérico do seu famoso filme *2001, Odisseia no Espaço*, com um efeito de sincronia visual e musical, como refere Phillip Clark:

Kubrick’s borrowing of Strauss’s orchestral introduction to underscore the opening of his 1968 film *2001: A Space Odyssey* – the scene is set as the sun rises from behind the earth – remains one of the single most inspired link-ups between sound and imagery in cinematic history: good for film buffs but with unfortunate and unintended consequences for our understanding of Strauss’s music. (Clark, 2014)

14. Karl Bohm & Berliner Philharmoniker, Deutsche Grammophon, 1976, 2543 206.

As imagens da abertura do filme mostram uma sequência onde por detrás de um planeta emerge o sol, num alinhamento frontal. Cada momento dessa abertura, intitulada *Nascer do Sol* é sincronizado com o aparecimento do astro, criando um efeito de simultaneidade. O culminar triunfal do trecho de abertura coincide com a plena revelação da estrela fulgurante. Se a abertura de Strauss é uma elevação apoteótica, Kubrick constrói o movimento ascendente do sol culminado no seu pleno brilho, implicando a sincronia de eventos e relações entre baixo e alto, trevas e luz. Assim, se na opção gráfica da pintura de Friedrich, a relação entre música e imagem se faz a partir de referências literárias, estilísticas e históricas, a tendência visual presente nas imagens de Kubrick estabelece associações perceptivas, gerando dinâmicas paralelas entre audição e visão, portanto no domínio da denotação.

O impacto desta cena foi impressionante e determinou, em primeiro lugar, o sucesso comercial desta sinfonia de Strauss. A cultura visual dessa época ficou saturada da conexão Strauss/Espaço ao ponto da BBC ter usado o referido trecho na cobertura das missões Apollo (Wise, 2018). Tornou-se quase inevitável que as capas das gravações de *Also Sprach Zarathustra* fossem ilustradas com imagens de planetas em efeitos astrais. Note-se ainda a analogia entre a abertura de Strauss, as imagens de Kubrick e a própria referência literária original, onde livro de Nietzsche abre com uma primeira provocação de Zarathustra, dirigida ao sol: “Astro Rei, que seria da tua grandeza se não fossem aqueles que os teus raios iluminam?” (Nietzsche, 2006). Kubrick inaugura precisamente o seu filme com a emergência do sol, que se tornará o ícone dominante nas diferentes edições discográficas. No entanto, fora esta relação com a aurora, não há na obra de Nietzsche ou na homenagem de Strauss, um tema astronómico.

Richard Strauss's *Also Sprach Zarathustra* (Thus Spoke Zarathustra) was an homage to Friedrich Nietzsche's famous book of the same name, which had nothing to do with astronomy. But it became one of the most recognized songs to be associated with the cosmos after its use as the opening theme for Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*. (Springer, 2010)

Outras obras da banda sonora de *2001* foram também publicadas com imagens espaciais, tais como *Lux Aeterna* de Gyorgy Ligeti, mas de modo menos exuberante. A música de Ligeti, atonal e contemporânea, não teve a mesma recepção comercial e popular da composição de Richard Strauss¹⁵. O evento editorial de *2001* ditou o sucesso de outra composição, composta em 1916 por Gustav Holtz e intitulada *The Planets*, com um pico de gravações e edições durante a década de setenta do século XX¹⁶.

Ainda semelhante fenómeno serviu de propulsor às digressões planetárias da simbiose audiovisual durante a década de setenta. O surgimento do sucesso comercial de *A Guerra das Estrelas* (1977), de George Lucas, contou com o mérito da banda sonora de George Williams, um assumido admirador de Holst e da sua sinfonia. Com efeito, o trecho da figura Darth Vader é acompanhado por uma marcha militar inspirada em *Mars, The Bringer of War*, uma das peças da sinfonia de Holst (Barone, 2017).

As associações esboçadas nesta teia são múltiplas e em diversos graus. Num nível mais imediato e linguístico, existe a relação entre designações verbais, alusivas ao espaço e astronomia. Num segundo nível existe uma associação visual permitida pelas imagens das capas, onde rompendo o contexto normalmente historicista da música clássica, surgem motivos de ficção científica. Num terceiro nível musical, surge a marcha militar, com a referência marcial e mitológica onde Marte não é um planeta, mas antes o Deus da Guerra, como de certa forma, o próprio Darth Vader na cultura popular. O espetador é envolvido nesta rede de relações, perseguindo em Holst, uma possível e curiosa extensão de dois universos cinematográficos e grande impacto comercial. O mercado discográfico aproveita essa expectativa.

15. Apesar da diferença de sucesso comercial entre as duas obras, é normalmente atribuída a este episódio a relativa popularidade de Ligeti quando comparado com outros compositores modernos.

16. Entre 1922 e 1970 fizeram-se 16 edições de *The Planets*. Entre 1970 e 1980 foram editadas mais 15 gravações.

In the 20th century, the sound of outer space was defined by Gustav Holst, Richard Strauss, and John Williams. Stanley Kubrick's use of the classical repertoire for *2001: A Space Odyssey* (1968) taught viewers to associate space with both the classic sound of the orchestra and the dissonant clangour of the mid-century avant-garde. In his score for *Star Wars* (1976), John Williams updated Holst — and Korngold — for a new generation of sweeping space opera. (Tiederman, 2015)

As paisagens espaciais assumem um valor conotativo com objetos exteriores à música, do modo distinto do uso de paisagens românticas ilustrando música romântica. A composição de Holst de 1916, facilmente ilustrada por imagens planetárias, beneficiou de um contexto comercial e de uma cultura visual marcada pela imagética *Space Age*¹⁷, culminando na saga de *A Guerra das Estrelas*. O impacto mediático de *2001* terá arrefecido a partir de 1980, antes de recuperar o seu estatuto como obra-prima essencial do cinema. Em 1983, Umberto Eco (1986, p. 130) resume o carácter então datado do filme de Kubrick, num parágrafo com a seguinte conclusão: “O resto é discográfico, música e capas”¹⁸.

Em alternativa, e retomando a breve referência a *Lux Aeterna* (1966) de Ligeti, várias análises coincidem em que se tratou de uma composição “espacial” por direito próprio induzindo a sensação de distância e profundidade cósmicas (Wise, 2018). O sentido de espaço dado pelo coro com a sobreposição gradual de diversas vozes dissonantes, suscita uma emoção intemporal e autónoma de referências locais ou geográficas. Processo semelhante se passa com *Atmospheres*, onde vários instrumentos se sobrepõem criando um ambiente ou um espaço sem centro. Com efeito, para o ouvinte leigo, estas peças de Ligeti estão mais próximas do ruído do que da música, na aceção de dispensarem um desenho melódico, sugerindo em sua vez, texturas, modelações, superfícies que evoluem no tempo e se

17. *Space Age* foi uma tendência do *design* e música popular, do final da década de sessenta, absorvendo várias referências cinematográficas e literárias, bem como as missões espaciais americanas e soviéticas. Para uma introdução ao tema sugere-se P. Garner (1996, p. 96).

18. Note-se, no entanto, que se em 1983 o filme poderia parecer algo obsoleto, entretanto recuperou um culto de obra prima, a julgar pelas sucessivas interpretações e análises sob todos os prismas culturais: cinematográficos, musicais e literários. É interessante, no entanto, que Eco destaque as capas de discos como um elemento memorável.

expandem, pela sobreposição de sons ampliando a percepção do espaço sem escala. O estranhamento sonoro e musical, próximo de uma textura ou ruído (Paulus, 2009, p. 113), evoca imagens abstratas, e sugestivas de infinito e vastidão, mas sobretudo de desorientação. A ausência de melodia e a acréscimo de linhas de som (vozes, instrumentos) neutraliza a sensação de “cima e baixo”, de localização definida, expressa nas palavras de Patterson (2004, p. 457): “Texture itself becomes a symbol of the perception of the universe as chaos”. Mais do que as peças de Strauss e Holtz, provavelmente alheadas de uma visão cósmica e astral no seu momento de concepção, Ligeti parece contemplar a escala espacial e temporal do universo. Todas estas considerações são tão mais significativas recordando que Kubrick usou peças previamente compostas e desse modo, finalizou a montagem tendo a música em mente (Patterson, 2004, p. 447). O seu próprio filme acaba por ser também feito para aqueles temas musicais, e assim, um objeto visual concluído a partir da música.

O contraste entre estes diversos exemplos esboça a polaridade entre uma cultura visual marcada por conotação e relações literais entre imagem, palavra e música e, por outro lado, analogias abstratas e perceptivas entre imagem e som, dispensando a mediação de referências verbais. A preferência cultural por convenções e redundância é demonstrada pelo exemplo da associação massiva de imagens espaciais a propósito de sucesso cinematográfico de *2001, Odisseia no Espaço*, do uso frequente de imagens de Friedrich para apresentar música romântica alemã, a insistência em certas pinturas como *Die Wanderer*, e mais tarde, do uso de imagens planetárias para *Also Sprach Zarathustra*, ou de *A Onda* com alguma recorrência em capas de *La Mer* de Debussy, são exemplos de uma cultura visual inclinada para o lugar-comum, determinada por necessidades de mercado. Num contexto onde o ouvinte se confronta com diversas interpretações de uma mesma obra, a relação de reconhecimento imediata poderá sobrepor-se a outras preocupações.

Na iconografia, ignorando os retratos de compositores ou intérpretes, a geografia de lugares (terrestres ou não) suscita uma parte significativa das imagens, sugerindo uma comum analogia espacial e cénica entre música e imagem. Os conteúdos paisagísticos abrem um canal de comunicação

entre som e imagem, por via de uma série de analogias percetivas: posições, profundidade, movimento, mas também por referências literárias de carácter cultural, hábitos e lugares comuns.

Pesquisa. O método de consulta envolveu a pesquisa por Google Images, com algumas reservas. Considerar apenas obras entre Bach e Atonalismo; Não considerar coletâneas de editoras generalistas; óperas; edições anteriores a 1965. Percentagem: Retrato/Paisagem/Outros: por editoras: Erato: 35/16/28; EMI: 76/9/15; Decca: 95/2/3. Por compositor: Beethoven: 95/2/3; Schubert: 95/2/3. Brahms 96/3/1; Debussy: 38/52/12. Chopin, *Nocturnes*: 75/17/8. Brahms, *Symphonies*: 95/4/1; Beethoven, *Symphonies*: 93 / 3/ 4; Mozart Concertos 89/3/8; Debussy, *La Mer*; 40/50/10; Schubert, *Winterreise*: 77/21/2; Schubert, *Die Wanderer Phantasie*: 68/24/12; Brahms, *Ein Deutsches Requiem*: 57/19/24; Smetana, *Ma Vlast*: 34/58/8; Dvorak, *The New Wold*: 46/39/15 (as paisagens são alusivas aos Estados Unidos da América); Richard Strauss, *Also Sprach Zarathustra*; 39/41/20 (cerca de metade das paisagens são ocupadas com motivos espaciais).

Desta pesquisa verifica-se que a esmagadora maioria das capas de discos de música clássica são ocupadas com retratos dos músicos ou compositores. Quando a designação da publicação deixa de ser genérica e numérica – concerto nº 1, quarteto nº 1 – e passa a ter uma designação verbal, o número de capas com retratos diminui e aumenta o número de outros motivos, com uma tendência ilustrativa literal. Dos restantes motivos, a paisagem é um género significativo, especialmente em obras com uma designação ou título evocativo de conteúdos paisagísticos e geográficos. Estas opções definem uma visualidade em relação à música, de onde se pode deduzir, em parte, uma escolha neutra, como o retrato, ou, uma escolha essencialmente literal posteriormente dividida em grupos: pintura de época, pormenores, fotografias atuais. A título de exemplo, em 60 capas de *Winterreise* com imagens de paisagens, cerca de sete usam pinturas de Caspar David Friedrich. Este procedimento permite formar outros grupos e categorias.

Referências bibliográficas

- Barone, J. (2017, Set 17). Hear the Music that Inspire Star Wars. *The New York Times*.
Acedido em: www.nytimes.com.
- Barthes, R. (1964). La Rethorique de l'Image. *Communications*, 4, 40-51.
- Brisson, É. (1993). *La Musique*. Paris: Belin Poche.
- Clark, P. (2014, Nov 24). Strauss Also Sprach Zarathustra Wich Recording is the Best? (<https://www.gramophone.co.uk>, ed.) *Gramophone*. Acedido em: <https://www.gramophone.co.uk>: <https://www.gramophone.co.uk>
- Dikovitskaya, M. (2005). *Visual Culture, The Study of the Visual after Cultural Term*. Cambridge: The MIT Press.
- Eco, U. (1986). *Viagens na Irrealidade Quotidiana*. Lisboa: Difel.
- Fisk, C. (1997). What's Shubert Last Sonata Might Hold. In J. Robinson. *Music And Meaning*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Garner, P. (1996). *Sixties Design*. Koln: Taschen.
- Gehl, J. (2004). *La Humanizacion de Espacio Urbano, La Vida entre los Edificios*. Barcelona: Editorial Reverte.
- Golding, R. (1994). ...And Half a Dozen of the Other, Haydn's London Symphonies II. In K. T. Golding, *Haydn, The London Symphonies*. Philips.
- Grimley, D. M. (2011). Music, Landscape, Attunement: Listening to Sibelius Tapiola. *Journal of the American Musicological Society*, 64, 394 - 398.
- Hall, E. T. (1996). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio de Água.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Hinson, M. (2002). *Anthology of Romantic Piano Music*. USA, n.a: Alfred Music.
- Villafane, J. & Mínguez, N. (1996). *Principios de Teoria General de la Imagen*. Madrid: Pirámide.
- Matlin, M. W. & Foley H. J. (1996). *Sensación y Percepción*. Naucalpan de Juárez: Prentice Hall Hispano Americana.
- Nietzsche, F. (2006). *Thus Spoke Zarathustra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osborne, R. (2014). Audio Books, The Literary Origins of Grooves, Labels and Sleeves. In A. Hansen & R. Carroll, *Litpop, Writing and Popular Music*. New York: Ashgate.
- Paddison, M. (2010, Mar - Out). Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression. *Musica Analysis*, 19 (1-3).
- Patterson, D. W. (2004, Out). Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubric's 2001 Space Odissey. *American Music*, 22 (3), 444 - 474.
- Paulus, I. (2009). Stanley Kubrick Revolution in the Usage of Film Music, 2001: A Space Odissey. *IRASM*, 40, 99 - 127.
- Seker, C. (2017, Mai). New Classics: The Analisis of Classical Music Album Covers Digital Age Characteristics. *European Scientific Journal*.