

Mesa Redonda RIIdIM-Brasil

Cláudio Santoro: pintor?

Beatriz Magalhães Castro

Universidade de Brasília
RIIdIM-Brasil/DF

Resumo

O compositor Cláudio Santoro produziu um conjunto de telas, com técnicas diversas desconhecidas, tanto no meio acadêmico quanto o público em geral, com exceção da exposição realizada em 2006 durante o XVI Congresso da AN-PPOM em Brasília, sob minha curadoria. A construção de discursos artísticos de um autor/compositor extrapolando-se a mídias diversas, não é fato isolado entre compositores renomados desde o século XII com Hildegard Von Bingen (1098–1179), ao século XIX com E. T. A. Hoffmann (1776-1822), e de forma mais contundente a partir do século XX com Schönberg (1874–1951) e Luigi Russolo (1885–1947). Embora cada um destes autores possua características específicas nos caminhos trilhados entre as versões seja como representação iconográfica seja registrada como “partitura,” seus discursos intrínsecos acabam por extrapolar a última enquanto representação/registo sonoro, encontrando na visualidade caminho para a sua expressão. No caso de Santoro analisamos esta produção em função do contexto de composição de algumas das suas obras, e os dilemas ideológicos que as permearam, mas demonstrando ainda seu conceito de “quadros sonoros” nos quais apresenta-se a interseção (ou um *gesamtkunstswerke*) destas linguagens.

Palavras-chave: Claudio Santoro; quadros sonoros; música eletroacústica; objeto-partitura; processos criativos em música.

Nos processos criativos em música, constatamos a reificação do objeto-partitura como suporte privilegiado para o seu registro tornando a relação de comunicação compositor-intérprete-público coligida por meio da codificação em sinais musicais de um discurso abstrato/abstraido que, não obstante, pode extrapolar-se a mídias diversas. Portanto, verificamos na percepção geral e no trabalho musical/musicológico em específico, que o objeto-partitura permanece ainda como referência primal assim fixada desde que, por exemplo, Beethoven decide apropriar-se do processo editorial das edições impressas de suas obras, outorgando-lhes “autoridade” ao visar uma “pós vida” para suas obras, versões estas por ele reconhecidas como “autênticas” e/ou “verdadeiras.” Esta marca impressa pelo criador - exposta/revelada na forma da partitura, - faz-nos, mais frequentemente do que se pudera esperar, esquecer as várias mídias que podem também vir a conter o(s) seu(s) discurso(s), até mesmo outros possíveis aportes encontrados em documentação *a priori* considerada apenas como complementar.

Exemplos de discursos criativos extrapolados em mais de uma mídia iniciam-se desde o século XII com *Hildegard von Bingen* (Latim: *Hildegardis Bingenensis*) (1098–1179), - escritora, compositora, filósofa, mística cristã, abadessa Beneditina, visionária e polímata¹ - personagem relativamente incógnito e essencialmente controverso por suas visões teológicas (figura 1), mas que alcança reconhecimento numa sociedade patriarcal misógina apesar de atribuir grande papel ao feminino na sua “visão” da ordem do universo (figuras 2 a 4).

¹ Fundou os mosteiros de Rupertsberg em 1150 e Eibingen em 1165. Uma de suas obras como compositora, o *Ordo Virtutum*, é um exemplo inicial de drama litúrgico e possivelmente o mais antigo drama moral sobrevivente. Escreveu textos teológicos, botânicos e médicos, como também produziu cartas, cantos litúrgicos e poemas, enquanto supervisionou iluminuras no manuscrito de Rupertsberg de sua primeira obra *Scivias*. Embora o histórico do reconhecimento de sua trajetória cristã seja complicada, foi reconhecida como “santa” por ramos da Igreja Apostólica Romana, mas somente em 7 Outubro de 2012 o Papa Bento XVI veio a nomeá-la *Doctorum Ecclesiae* (título conferido a indivíduos de reconhecida importância, particularmente nos campos da teologia ou doutrina católica).



Figura 1 - Hildegard Von Bingen (1098–1179), *Angels, Scivias Codex*, ca. 1142-1151.



Figuras 2 e 3 – Hildegard Von Bingen (1098–1179), *Scivias Codex*, ca. 1142-1151.



Figura 4 - Hildegard Von Bingen (1098–1179), *Six Days of Creation*, ca. 1142-1151.

Dentre as suas obras, produziu 3 volumes sobre teologia visionária – o *Scivias* (“Conhecei os caminhos do Senhor,” composto entre 1142-1151), o *Liber Vitae Meritorum* (“Livro dos méritos da vida,” composto em 1158-1163); e o *Liber Divinorum Operum* (“Livros das Obras Divinas,” composto em 1163/4-1172 ou 1174) quando já tinha mais de 60 anos – nos quais primeiro descreve cada visão – “*et vidī...*,” numa forma herdada de visionários como Ezequiel, Daniel, e João, - e logo interpreta o seu conteúdo teológico nas palavras da “voz da Luz Divina,” segundo o modelo estrutural padrão de exegese das escrituras. Aos textos acompanham iluminuras que frequentemente foram questionadas quanto ao papel por ela exercido na sua produção, em especial no *Scivias*,² conhecido também como o Códex Rupertsberg. Contudo, Campbell (2013, p. 1) argumenta a favor do reconhecimento da supervisão de Hildegard destas imagens:

² A composição da primeira obra, *Scivias*, foi desencadeada por experiências visionárias a partir de 1142, aos 43 anos, ao perceber um comando divino “Escreva o que você vê e ouve.” Posteriormente Hildegard encomenda um manuscrito ricamente decorado do *Scivias* (o Códex Rupertsberg), o qual desencadeia a discussão sobre a sua participação. Este original foi perdido quando, por questões de segurança, foi removido para Dresden em 1945. As imagens hoje conhecidas foram preservadas em um fac-símile pintado à mão da década de 1920.

com base em sua função como um discurso teológico refratando o texto. As imagens não são acessórias para ou derivadas do trabalho; **elas lhe são partes integrantes.** [grifo nosso] Uma área-chave do design do manuscrito que revela estas intervenções autorais é o **esquema de cor.** O uso de determinadas cores, como verde e vermelho, que têm significados específicos no vocabulário simbólico de Hildegard — mesmo quando em desacordo com as cores descritas no texto registrado sobre a visão — revela o lugar teológico de cada imagem dentro da percepção de Hildegard na história da salvação. Além disso, o uso extensivo de prata, ouro e azul no manuscrito pode ser entendido tanto através do uso provável de Hildegard de joias existentes que continham trabalho de esmalte e estes metais, quanto dos significados teológicos com que Hildegard impregna os pigmentos metálicos. Tais marcadores visuais investidos de significado teológico argumentam assim para o design de Hildegard do manuscrito e auxiliam o espectador-leitor na interpretação das complexas alegorias visuais em operação nas muitas vezes enigmáticas visões de Hildegard. Finalmente, revelam as formas dinâmicas em que Hildegard usou as imagens para enfatizar seus insights teológicos sobre o divino feminino e sua conexão especialmente a ela e à sua comunidade enquanto membros virgens de uma igreja virgem. (CAMPBELL, 2013, p. 1)

Desta forma, não só identificadas por Goethe em suas viagens entre 1814-15 que à época as classificou como “merkwürdige” (“extraordinárias”), o manuscrito – embora perdido desde 1945 – motivou debates entre estudiosos alemães do pré- e pós-guerra sobre a efetiva participação autoral de Bingen. Os primeiros, segundo Campbell, possivelmente tendo contato com os originais, reconheciam a sua autoria; já os segundos passam a questioná-la; contudo, hoje estudiosos anglófonos tendem a concordar com os primeiros, corroborando com a autoria de Bingen destas imagens.

Já no século XIX, temos o exemplo de **E.T.A. Hoffmann** (1776-1822): escritor, compositor, e pintor Alemão, conhecido pelas suas histórias fantásticas com personagens sinistros e sobrenaturais, revelando de forma irônica os aspectos trágicos ou grotescos da natureza humana.



Figuras 5 e 6 - E.T.A. Hoffmann (1776- 1822), *Kapelmeister Kreisler* (esq.) e Jacques Callot, (ca.1592 –1635), da série *Commedia dell'Arte*, ca. 1612-1621 (dir.).

Segundo Barbosa (s.d.), Hoffmann no seu breve texto sobre “Jacques Callot” de 1814 - um desenhista e gravador em cobre, que viveu em Nancy entre 1592 e 1635 – expressa-lhe elogio que seria uma confissão sobre um objetivo antes literário, qual seja uma

aposta sobre a riqueza de detalhes e na profundidade de campo (zona de nitidez atrás e à frente de uma cena), características das ilustrações do mestre francês, o que demonstra afinidade com tendências intertextuais bastante contemporâneas. (BARBOSA, 2005)

Tal intertextualidade exemplifica processos comuns a vários outros compositores românticos especialmente no que permite evadir a espaços do subconsciente nos quais o(s) discurso(s) podem interpenetrar-se e encontrar meios de expressão diversos. Permite ainda estabelecer jogos na percepção do “sujeito-ouvinte” (MORENO, 2004), nos processos de análise daquilo que se percebe ao experienciarmos uma obra musical. Moreno (2004) aponta que os românticos passam a empregar tropos da temporalidade – enquanto representação romântica do tempo (id., 2004, 142) - negociados a partir de recursos linguísticos, nomeadamente os da ironia e da alegoria.

Segundo Hoffmann, “poeta ou escritor, a quem se apresentassem em seu espírito romântico figurações da vida comum” encontra sentido nos contos e ensaios literários reunidos na referida coletânea como *Stücke* (cuja forma singular é *das Stück*), acepção equivalente ao termo *Gemälde* (quadro), cujas imagens inspiraram a literatura hoffmanniana.

Por que nunca me canso de olhar para suas ilustrações fantásticas, Ousado Mestre! Por que é que suas figuras, quase sempre apenas sugeridas por alguns traços arrojadados, não me saem da cabeça? Fixo o olhar em suas composições, criadas pelos elementos mais heterogêneos, e milhares e milhares de figuras adquirem vida, todas se movimentam, vindas às vezes do mais remoto pano de fundo, a princípio quase irreconhecíveis, depois elas se aproximam e saltam brilhando nítidas e naturais para o primeiro plano. (HOFFMANN, 1814)

Para Hoffmann, e outros compositores do romantismo, tratar a música como uma arte independente significava referir-se somente à música instrumental a qual, “desprezando a assistência e associação a outra arte, nomeadamente a poesia, expressa aquela propriedade específica que só pode ser encontrada na música,” a qual considera como

a mais romântica das artes, que pode ser considerada como a única arte realmente romântica, já que seu único objeto é a **expressão do infinito**. A lira de Orfeu abre as portas de Orkus. A música revela ao homem um reino desconhecido, um mundo não tendo nada em comum com o mundo sensual externo o qual o circunda e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definidos de forma a se abandonar a uma inexprimível saudade. (HOFFMANN, 1814)

Exemplos mais recentes na expressão deste horizonte subjetivo infinito, incluem Arnold Schönberg (1874-1951) e Luigi Russolo (1883-1947), como também o compositor lituano Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911) com suas telas denominadas “Noturnos” e “Sonatas,” o americano Carl Ruggles (1876–1971), para citar alguns.

No caso das telas de **Arnold Schönberg** (1874-1951), segundo Kandinsky (1912), estas recaem sobre duas categorias: “aquelas que são perfeitamente fiéis à natureza, como pessoas ou paisagens, e aquelas que são cabeças intuitivamente concebidas, as quais ele denomina como ‘Visões’ ” (figura 7a e 7b). Estas seriam meios de expressão para os movimentos da alma *externos* à música – ou que não encontrariam meios de expressão por meio da música. Nestas Schönberg retrata rostos com todos os traços apagados com exceção dos olhos, que observam o observador, comunicando sua própria solidão e aquela do observador. Em seu objetivo de dar voz a uma subjetividade interior, o expressionismo de Schönberg dialoga entre os limites do seu próprio mundo exterior e interior.



Figuras 7a e 7b - Arnold Schönberg (1874-1951), *Der Rote Blick* (Red Gaze), 1910 e *Blaues Selbstportrait*, 1910.

Já o futurista italiano **Luigi Russolo** (1883-1947), incorporando as funções de pintor, compositor, construtor de instrumentos musicais experimentais, e autor do manifesto *L'Arte dei Rumori* (1913), expande as fronteiras entre som e ruído, afirmando que a revolução industrial havia possibilitado ao homem moderno uma capacidade maior para apreciar sons mais complexos, julgando limitante a música tradicional melódica e imaginando a música do ruído como seu futuro substituto.

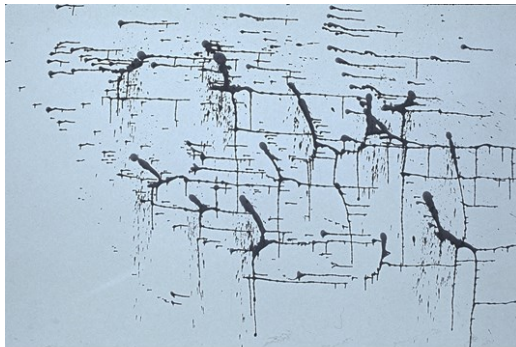


Figura 8 - Luigi Russolo (1883-1947) – *La Rivolta*, 1911.

Nestas obras (figuras 7a, 7b, 8) não se identifica uma relação direta entre obra musical (objeto-partitura) e visual (objeto-iconográfico), mas uma expressão de um sistema de representação do pensamento criativo/artístico construído a partir de uma percepção e mundividência do contexto temporal no qual se insere.

CLAUDIO SANTORO

O caso de **Claudio Santoro** (1919-1989) reúne muito dos aspectos aqui descritos embora possua de imediato uma particularidade distinta: suas telas não eram apenas meios de extrapolação do objeto-partitura, ou mesmo um complemento à sua necessidade expressiva, mas a expressão musical integrada “entre” mídias enquanto “quadros sonoros.” Por este motivo, podemos considerar que realiza um experimento de uma obra de arte total – i.e. *gesamtkunstwerke*,³ ao integrar mídias em áudio e vídeo às suas experimentações com a música eletroacústica.



Figuras 9 e 10 – Claudio Santoro (1919-1989) – [sem título], 1966-67.

³ *Gesamtkunstwerk* (traduzido como obra de arte total, obra de arte ideal, obra de arte universal, enquanto síntese das artes, abrangente, abarcante, compreensiva).

Entre o que aparentemente serão nanquins e óleos (figuras 9 e 10),⁴ as primeiras de desenho mais controlado do que as segundas, estes “quadros sonoros” foram produzidos em Berlim durante os anos de 1966-67, como parte integrante dos *Aleatórios I, II, III*, e marcam o início da sua experimentação com a música eletroacústica. Esta fase sucede à sua saída da Universidade de Brasília, após demissão em massa (outubro 1965) de 223 professores - um protesto contra a repressão da ditadura militar, obrigando-o a exilar-se na Alemanha Ocidental, onde dispôs de estúdio equipado e oportunidade para a experimentação.

No contexto da sua produção musical, as obras eletroacústicas totalizam 18 itens produzidos entre 1966/67 e 1976, segundo o inventário desenvolvido pela família,⁵ e são elencadas por Guerra (2009) (Tabela 1).

Até onde pudemos averiguar, não se encontra disponível a mídia áudio (“fita magnética”) que correspondem aos *Aleatórios I, II, III* e, portanto, não conhecemos o seu resultado numa performance. A estas obras seguiu-se a série *Mutationen*, desenvolvida de forma temporalmente mais alongada, entre 1968-1976, a qual abandona a experimentação audiovisual assim como em outras obras eletroacústicas posteriores.

No caso de Santoro, pelo recorrente aspecto de autodidatismo que envolve seus processos criativos, – exemplificado no seu uso do serialismo da primeira fase, desenvolvido pelo próprio antes de formalizá-lo com Koellreutter – não se pode aferir se tenha tido influência de tendências específicas na sua elaboração imagética, como a Arte Informal ou Informalismo (como a Arte Bruta, *Action Painting*, Pintura Matérica, Pintura Espacialista) do Pós-Segunda Guerra Mundial, quando a arte ocidental seguiu caminhos cada vez mais individualizados, e deixou de depender dos centros produtores europeus, transferindo-se para os centros de arte americanos, sobretudo Nova Iorque. Segundo França (2011), no Brasil a abstração informal ganhou visibilidade a partir, principalmente, da IV (1957) e V (1959) edição da Bienal Internacional de São Paulo. Nessa época, a discussão em torno da abstração na arte ainda se mostrava bastante acesa e o fato de obras abstratas receberem os maiores prêmios da exposição ainda gerava polêmica. Neste momento surge “a abordagem do termo pintura-pintura [...] cunhado pelo crítico de arte Antônio Bento (1902-1988) com a intenção de caracterizar a abstração informal, exaltando sua proeminência diante da arte concreta.” Visava defender a abstração informal, com base na “ideia de

⁴ Não foi possível ainda realizar exame técnico que confirme a mídia utilizada.

⁵ Alessandro Santoro, disponível em: claudiosantoro.art.com

"Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos"

uma pintura mais íntegra, mais característica e, conseqüentemente, mais digna de ser chamada vanguarda.” (idem)

Tabela 1: Lista de obras eletroacústicas de Cláudio Santoro

1966/67	Aleatórios I, II, III (audio-visuais) - para fita magnética.
1968	Mutationen I (3'00) - para cravo e fita magnética.
1969	Mutationen II (8'00) - para violoncelo e fita magnética.
1970	Mutationen III (8'00) - para piano e fita magnética.
1971/72	Mutationen IV (8'00) - para viola e fita magnética.
1972/75	<i>Struktur von Zement und Eisen</i> - para fita magnética
1972	Mutationen V (8'00) - para 2o violino e fita magnética.
1972	Mutationen VI (8'00) - para 1o violino e fita magnética.
1973	Mutationen VII (8'00) - para quarteto de cordas ou qualquer combinação das Mutationen II, IV e VI com fita.
1974/75	Ciclo Brecht (29'30) - <i>Von den verführten Mädchen</i> (5'00); para 1 voz solo, 2 vozes gravadas e fita mag. com sintetizador - <i>Sonnet der Emigration</i> (4'00) para voz e fita magnética. - <i>Liturgie von Hauch</i> (14'30) para voz (manipulada, cantada, falada e transformada por sintetizador) e 2 fitas magnéticas (4 canais) com sons de sintetizador - <i>Liebes Lied</i> (3'00) para voz, piano e sintetizador - <i>Das Lied von der Wolke der Nacht</i> (3'00) para voz feminina e fita magnética
1975	Nur eines wird verbotenbleiben: Lieben ohne Liebe; texto: Thiago de Mello; (3'00) - para voz recitada e sons de sintetizador
1975	Poemas 3 (8'00) - para voz recitada com manipulação.
1975	Mutationen VIII (8'00) - para quarteto de cordas, piano (combinação das MUTATIONEN II, III, IV, V, VI e fita magnética).
1976	Mutationen X (6'00) - para oboé solo e fita magnética.
1976	Mutationen XI (8'00) - para contrabaixo solo e fita mag.
1976	Mutationen XII (8'00) - formada pelo conjunto das Mutationen II, IV, V, VI e XI; para quinteto de cordas ou orquestra de cordas e fita magnética.
1976	Diálogo de Amor entre um Gongo e um Chocalho (9'52) - para gongo, chocalho, fita magnética e sons de sintetizador. 1. Introdução (melodia); 2. Conversa entre o gongo e o chocalho; 3. Idílio trágico Estudo para fita magnética.
1976	Bodas sem Figaro - <i>Musikalischer Spass</i> (7'00) – para flauta piccolo, clarineta em si bemol, piano, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, sintetizador.

Contudo, os procedimentos técnicos utilizados apontam para um uso “natural” dos materiais, como emulando e/ou utilizando o movimento do ar como “excitador” do material (no caso provavelmente nanquim) para criar movimento nos desenhos obtidos.⁶

Mesmo assim, e a título preliminar para futuros estudos, um resultado visual símile poderia ser identificado na obra de Wols, como é conhecido o pintor e fotógrafo Alemão Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-1951), especialmente numa das obras da série de gravuras produzidas entre 1942-1950, adquiridas pela Tate Gallery (sem título, no. de catálogo P07948 - figura 12).⁸ Segundo o respectivo catálogo, estas gravuras possuem características das obras tardias de Wols,⁷ com traços muito finos e delicados, retratando imagens alusivas a formas botânicas e biológicas assim como rostos, barcos e paisagens.⁹ Wols, enquanto fotógrafo, colaborou com a geração surrealista, especialmente Jacques -André Boiffard (1902-1961, um assistente de Man Ray (1890 -1976).

Mesmo tendo deixado a técnica dodecafônica para experimentar com outras formas de escrita, o ímpeto composicional experimental de Santoro – e, por conseguinte, imbuído de caráter eclético constante, – não deixa de nos fazer reportar aos propósitos surrealistas especialmente no que estes vieram a influenciar e integrar aspectos estéticos da segunda geração dodecafônica do serialismo integral. Se, quando e como isto pode ter tido repercussões nas suas experimentações, resta aberto para futuro aprofundamento.

⁶ Agradeço à Profa. Belinda Neves (UFBA) pelos comentários oportunos sobre esta questão.

⁷ Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-1951). Thirty-three etchings and dry-points in range 2 3/4 × 4–12 1/4 × 9 1/8 (64 × 102–324 × 248) on thin ivory Japan paper approximately 15 × 10 1/4 (381 × 267), printed and published posthumously by the artist's widow (edition size and printer not known). Not inscribed. Purchased from Reiss Cohen Inc., New York (Grant-in-Aid) 1983. *Lit:* Will Grohmann, ‘Das Graphische Werk von Wols’, *Quadrant*, 6, 1959, pp. 95–118 (repr. with the exception of no.XXXV) .

⁸ Agradeço à Profa. Dra. Luciane Páscoa (UEA) pelas indicações pertinentes sobre a obra de Wols.

⁹ Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wols-no-title-p07948/text-catalogue-entry>

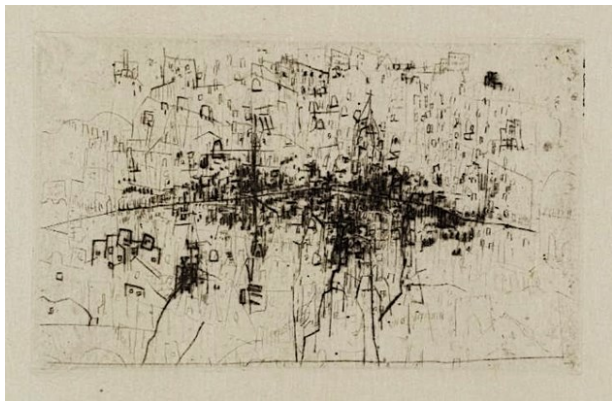


Figura 12 – *Wols*, ou *Alfred Otto Wolfgang Schulze* (1913-1951) – [sem título], ca. 1942-1950.

À GUISA DE EPÍLOGO (à maneira de Santoro...)

Como dizia Santoro, “A música apesar de tudo ainda é uma arte, que não dispensa a ciência, e não uma ciência que dispensa a emoção controlada.” Entrelaçado nesta tensão polarizadora entre arte, ciência e emoção controlada, Santoro permanecia livre para experimentar em mídias diversificadas, controlando os aspectos formais destas linguagens em função do seu impulso criativo, optando por exercitar-se diretamente sobre os materiais artísticos originais.

Embora um levantamento mais amplo resta a ser feito nesta relação dos compositores com as artes visuais, nos exemplos acima esta se manifestou seja como exteriorização de puras “visões” (Bingen, Hoffmann, Schönberg), como extrapolações do discurso estético em imagens independentes (Russolo, Schönberg), ou como processos inerentes ao discurso levando à integração destas linguagens (Santoro) numa mesma obra.

Esta relação exacerba-se sobretudo a partir do século XIX quando processos de intertextualidade são requeridos para determinados fins (evasão a espaços do subconsciente), os quais acabam por estabelecer jogos na percepção do “sujeito-ouvinte,” abrindo caminhos para a análise sobre a percepção de uma obra (musical, imagética ou mista). Ao que se poderia denominar um tropo de mídias – enquanto espaço de representação de um dado discurso estético – negociados a partir de recursos imagéticos mais livres mesmo, como no caso de Santoro, na ausência de processos mais formais para a sua elaboração/criação.

Bibliografia

BARBOSA, Maria Aparecida. “Jacques Callot.” *Zunái, revista de Poesia & Debates*. S.d. Disponível em: http://www.revistazunai.com/galeria/jacques_callot/jacques_callot.htm

CAMPBELL, Nathaniel M. “*Imago expandit splendorem suum*. Hildegard of Bingen’s Visio-Theological Designs in the Rupertsberg *Scivias* Manuscript.” *Eikón / Imago* 4 Vol. 2, No. 2 (2013). ISSN-e 2254-8718 Disponível em: <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/88/pdf>

COOPER, Philip “Wols.” *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press. Web. 1 Sep. 2015. <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T092064>

FRANÇA, Ana Paula. “Retorno à pintura-pintura: abstração informal e o discurso crítico de Antônio Bento.” VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP, 2011. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Ana_Paula_Franca.pdf

GUERRA, Anselmo. MUTATIONEN III de Cláudio Santoro: uma Releitura Eletroacústica. XIX CONGRESSO DA ANPPOM, 2009, Curitiba, PR. *Anais...* Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 521–525. Disponível em: https://www.academia.edu/831932/MUTATIONEN_III_de_Cláudio_Santoro_uma_Releitura_Eletracústica

GUERRA, Anselmo; BAUER, Gunter. MUTATIONEN III de Cláudio Santoro no CONGRESSO DA ANPPOM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mU7OgrwMJvk>

HOFFMANN, E.T.A. “Jaques Callot.” In: *Fantasiestücke in Callots Manier – Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*. Bamberg: Neue Leseinstitut von C. F. Kunz, 1814.

_____. “Beethoven's instrumental music.” Translated from E. T. A. Hoffmann's Kreisleriana with an introductory note by Arthur Ware Locke. *The Musical Quarterly*. Vol. 3, No. 1 (Jan., 1917), pp. 123-133. Published by: Oxford University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/738009>

KANDINSKY, Wassily. "Die Bilder." *Arnold Schönberg*. Münch: R. Piper & Co., 1912, pp. 59-64.

MORENO, Jairo. *Musical representations, subjects and objects: the construction of musical thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber*. Bloomington (IN): Oxford University Press, 2004.

TAPIÉ, Michel. *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris: Gabriel-Giraud et fils, 1952. Libre del Mal, 1964.

SCHULZE, Alfred Otto Wolfgang. Thirty-three etchings and drypoints in range $2\frac{3}{4} \times 4-12\frac{1}{4} \times 9\frac{1}{8}$ ($64 \times 102-324 \times 248$) on thin ivory Japan paper approximately $15 \times 10\frac{1}{4}$ (381×267), printed and published posthumously by the artist's widow (edition size and printer not known). Not inscribed. Purchased from Reiss Cohen Inc., New York (Grant-in-Aid), 1983. *Lit*: Will Grohmann, 'Das Graphische Werk von Wols', *Quadrum*, 6, 1959, pp. 95-118 (repr. with the exception of no.XXXV) Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wols-no-title-p07948>

TATE GALLERY. *The Tate Gallery 1982-84: Illustrated Catalogue of Acquisitions*. London: Tate Gallery, 1986. 572pp. ISBN-10: 1854370057; ISBN-13: 978-1854370051 Disponível em: http://www.tate.org.uk/search?page=85&f%5B0%5D=im_vid_49%3A1940

