

Comunicações — Sessão 1

Como analisar iconologicamente os instrumentos Smetak?

Daniel Urpia

Pablo Sotuyo Blanco

PIBIC-EMUS-UFBA; PPGMUS-UFBA; RiDIM-Brasil/BA

Resumo:

O presente trabalho discute a dimensão visual dos instrumentos Smetak a partir de uma discussão construída face ao simbolismo imanente nos instrumentos Smetak junto ao pensamento do seu criador. No contexto dos estudos iconográficos e iconológicos, duas linhas de pensamento e análise se confrontam: Panofsky e Warburg. A escola de Warburg centralizava suas preocupações na questão da psicologia da imagem. Warburg se mostra muito interessado pela questão da utilização de formas de um tempo passado em uma geração posterior levando em consideração uma motivação psicológica para a reutilização dos objetos do passado. De acordo com Warburg, as imagens seriam formadas por motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época e carregadas para dentro de outras culturas, onde seriam remobilizadas em função do seu conteúdo e reorganizada em função do novo contexto. Assim, Warburg concebe a imagem como resultado do contexto social, político, religioso e psicológico. Considerava que o trabalho de decifração das imagens dependia da sua posição histórica específica e acreditava estar atuando na revitalização das imagens do coletivo do passado da mesma forma que o artista ao criar a obra. Para Panofsky o objeto estudado é dividido em três camadas caracterizando a peça pelo tema, sendo analisada esteticamente em seguida e decifrando seu significado de acordo com o sentido que lhe foi dado na origem. Nesse sentido, Panofsky explica as diferenças existentes entre os termos iconografia e iconologia. A primeira tem por objetivo ser um estudo informativo e classificativo sobre uma dada imagem, a segunda é utilizada para denominar o estudo cultural de uma obra, como símbolo de uma sociedade baseado em seu contexto. Procura a relação da imagem com a cultura da época de determinado povo que se apresentem retratados em uma obra. Em suma, Panofsky estabelece como objetivo a interpretação de todos os elementos: formas, motivos, histórias. O principal problema do método a partir do século XX é a não possibilidade de aplicá-lo em todas as obras, a exemplo das mais abstratas.

Apresentação

O presente trabalho é o resultado parcial de uma pesquisa PIBIC que tem por objetivo analisar iconologicamente as plásticas sonoras do suíço-brasileiro Walter Smetak buscando realizar uma análise iconológica das estruturas desenvolvidas por Smetak a partir de noções teóricas que emergem da obra de Aby Warburg e Erwin Panofsky. A partir da verificação do suposto conflito entre o pensamentos de Warburg e Panofsky, tentamos identificar tendências essenciais a diversas tendências artísticas do século XX.

Breve biografia

Anton Walter Smetak, nascido em Zurique, Suíça em 13 de Fevereiro de 1913, foi violoncelista, compositor, escritor, escultor e construtor de instrumentos musicais. Smetak veio da Suíça para o Brasil em 1937 contratado pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, mudando-se ainda mais algumas vezes. Em 1957, a convite de Koellreutter, muda-se para Salvador para ensinar nos Seminários livres de música da Universidade Federal da Bahia e fazer parte da Orquestra Sinfônica da Universidade onde enveredou pela pesquisa.

A partir de tubos de plástico, latas, painéis, cabaças, madeiras e outros materiais, Smetak que inventou suas “plásticas sonoras”. Esses elementos, aparentemente rústicos, transformaram-se em esculturas que foram concebidas dentro de uma formulação inovadora. Atualmente a Associação Amigos de Smetak (em diante AAS) protege, preserva e promove o seu espólio.

Metodologia

A Iconografia é a disciplina que estuda sistematicamente as questões em torno do conteúdo das obras de arte, por oposição à forma. Entre os principais domínios da Iconografia, podem citar-se, por exemplo; a identificação das fontes de inspiração para a imagem, a análise da contaminação das formas e dos significados de imagens provenientes de outros contextos, e o estudo dos significados simbólicos, profundos e intrínsecos. Trabalhar com imagens impõe diferentes entrelaçados interdisciplinares fazendo as ligações entre o tema, o contexto de sua produção, relacionando o conteúdo imagético com os domínios sociais e culturais abrangidos pelos ícones representados. Dentro desse contexto, duas linhas de pensamento e análise entram em cena: Aby Warburg e Erwin Panofsky.

Warburg (2012; 2013) compreendeu que uma imagem é sempre um organismo complexo, que os gestos humanos eram eles próprios, montagens temporais. Em “Atlas Mnemosyne” ele põe em prática essa constatação sobre imagens compreendidas como organismos complexos e não naturais. Analisar uma imagem para Warburg era analisar a complexidade de uma estrutura psíquica feita de memórias sobrepostas umas às outras.

O conceito de história em Warburg é fundado na sua teoria da memória social ou coletiva. Essa questão da memória coletiva é explicitada e desenvolvida nos escritos mais tardios, mas ela começa a ganhar forma desde o seu estudo de 1893 sobre “O nascimento de Vênus” e “A primavera”. Descobriu em seus estudos e investigações, a sobrevivência na arte de vestígios de formas de um tempo passado. O movimento de vestes e cabelos de algumas figuras femininas nas obras de Botticelli foi comparado com obras antigas, como as figuras das ninfas presentes em sarcófagos greco-romanos. Nesta investigação, Warburg ficou intrigado com a importância dada aos movimentos e seu caráter frequentemente antinaturalista. Uma contradição do que era difundido na cultura renascentista, de cunho naturalista.

Dessas observações, Warburg desenvolveu a “fórmula de pathos”, o que para ele seria a explicação para essa motivação psicológica que levava a reutilização de determinadas formas antigas em obras pesquisadas. Um reaproveitamento de conteúdos expressivos da antiguidade nas obras do Renascimento, que depois Warburg viria a provar que essas expressões de uma época para outra nas artes seriam mecanismos de transmissão da memória coletiva por meio das imagens. Assim, Warburg concebe a imagem como resultado do contexto social, político, religioso e psicológico.

Para Panofsky (2010) o objeto estudado é dividido em três camadas caracterizando a peça pelo tema, sendo analisada esteticamente em seguida e decifrando seu significado de acordo com o sentido que lhe foi dado na origem. Nesse sentido, Panofsky explica as diferenças existentes entre os termos iconografia e iconologia. A primeira tem por objetivo ser um estudo informativo e classificativo sobre uma dada imagem, a segunda é utilizada para denominar o estudo cultural de uma obra, como símbolo de uma sociedade baseado em seu contexto histórico, filosófico e social. Procura a relação da imagem com a cultura da época, filosofia, religião e hábitos de determinado povo que se apresentem retratados em uma obra. Em suma, Panofsky estabelece como objetivo a interpretação de todos os elementos: formas, motivos, histórias. Por exemplo, até pouco tempo atrás existia o hábito de se retirar o chapéu em ordem de se cumprimentar um conhecido na rua. Quando você identifica, como automaticamen-

te faz, essas imagens como objeto (pessoa), e a mudança de detalhe como um evento (remoção do chapéu), você já atravessou os limites da percepção puramente formal e entrou na primeira esfera do significado. O que Panofsky se refere como “factual meaning” é compreendido como simplesmente a identificação dos objetos pelas formas puras, linhas e cores que formam o conjunto. Pela maneira como um conhecido realiza uma determinada ação, somos capazes de dizer se ele está em bom humor ou não, a esta análise Panofsky deu o nome de “Expressional” e diferencia-se da primeira por não ser uma análise puramente visual, utilizando-se de empatia para compreensão. Esta sensibilidade também é fruto de um pré-conhecimento, ou em outras palavras, da experiência prática que adquirimos através do dia-a-dia. Estas duas formas de identificação constituem a primeira classe de Panofsky, também conhecida como primária ou “Natural meanings”. A segunda esfera, conhecida também como “Conventional Subject Matter” é compreendida como sendo a associação feita imediatamente como tradução de determinada imagem, como por exemplo. Um homem segurando uma faca como sendo São Bartolomeu ou que treze homens sentados ao redor de uma mesa em determinadas poses represente a Santa ceia.

A terceira e última esfera, chamada de “Intrinsic meaning” é compreendida como sendo a razão que explica o significado de determinado objeto. Fazendo uso novamente do exemplo de retirar o chapéu a fim de cumprimentar alguém na rua. Identifica-se o objeto: homem, chapéu. Primeira fase. Retirar o chapéu é um ato tradicional de polidez e educação. Segunda fase. O terceiro momento é onde se explica, através de um contexto de origem o porque de determinado ato, ter certo sentido. Neste caso, explica-se a origem do ato buscando-a na idade média, onde existia o hábito de se retirar o elmo ao adentrar um castelo como forma de mostrar ao senhor dele que suas intenções eram pacíficas.

O principal problema do método a partir do século XX é a não possibilidade de aplicá-lo em todas as obras, a exemplo das mais abstratas. Apesar de muitos autores compreenderem estas duas linhas de pensamento como contrárias, nós as enxergamos como complementares.

Plásticas sonoras

Em Salvador, Smetak produziu toda a sua obra plástica sonora como trabalho de pesquisa. Apesar dos instrumentos tradicionais permitirem sons não convencionais, em sua oficina na Universidade Federal da Bahia, buscou a inovação. Descobriu na cabaça, e a ela atou diversos tipos de materiais. Smetak

enveredou pela pesquisa da fisiologia do som. sobre como se produz e se propaga a onda sonora. A partir daí surgiram os instrumentos cinéticos e coletivos. Com o desenvolvimento do violão tocado pelo vento, Smetak mergulhou no universo microtonal, e acreditando na possibilidade de popularização da microtonalidade musical, investiu na formação de um grupo de seis violões, cada um com seis cordas iguais.

Considerando o artista como alguém que imerso no processo de criação, dá origem a algo, a um fenômeno que, no caso, é a obra de arte e, também, que esta obra de arte tem como causa a a relação direta desse artista com a matéria, o conceito, a forma e o formar da obra, não há como desprezar os conteúdos que nos dão pistas sobre a formação do artista, a técnica, as influências e o ambiente no qual está inserida sua produção, no caso de Smetak, suas plásticas sonoras. Para poder analisar iconograficamente as plásticas sonoras de Smetak, é necessário fazer uso apenas de um olhar estético, analisando as estruturas como arte visual, desprezando, assim, sua função organológica. Desta forma, é possível identificar aspectos essenciais à tendências artísticas e fazer sua classificação.

O que é uma escultura Sonora?

Segundo o *Grove Dictionary of Music and Musicians* (2013) as esculturas sonoras são definidas como esculturas ou construções que criam sons. Nem sempre de natureza musical, por iniciativa de mecanismos internos próprios, pelo ambiente ou quando manipuladas. O termo escultura tem vindo a alargar-se desde o século XIX: deixou de pertencer apenas ao conceito de objetos físicos tridimensionais para reunir várias artes, várias linguagens, meios e métodos: linguagem corporal (performance), fotografia, pintura, vídeo e som/música. A escultura sonora enquadra-se nesta expansão escultórica e faz parte do que é a arte contemporânea. A arte sonora caracteriza-se pela junção de som, imagem, espaço e tempo. Existem dois processos pelos quais é possível criar esculturas sonoras: através da criação de uma escultura/estrutura que produza um determinado som ou percussão, ou através de um som que, pelas suas qualidades de vibração, amplitude e frequência pode ser “manipulado” de forma a dar origem a um elemento escultórico. As primeiras exposições de esculturas sonoras aconteceram em Vancouver, Edinburgh, Ghent e Oakland em meados da década de 70. O violão eólico de Smetak (Figura 1) preenche todas estas condições, sendo uma estrutura vertical feita de madeira, metal e cabaça capaz de produzir sons por estímulos externos (vento) ou pela manipulação humana.



Figura 1 – violão eólico (foto: Claudiomar Gonçalves e acervo da AAS)¹

Por sua vez, a Arte Cinética é uma corrente das artes plásticas que explora formas e efeitos visuais para gerar movimento e ilusão de óptica. Busca romper com a condição estática da pintura e da escultura, apresentando a obra como um objeto móvel, que não apenas traduz ou representa o movimento, mas está em movimento. Se caracterizou por experiências de exploração tempo-espaciais reformulando os conceitos clássicos do espaço da obra de arte. Entre 1954 e 1958 inaugurou as chamadas “superfícies moduladas”, em que o artista rompe com a superfície do quadro e com a moldura.

¹ Cf. Walter Smetak, *Simbologia dos instrumentos*. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak, 2001. Pag. 184

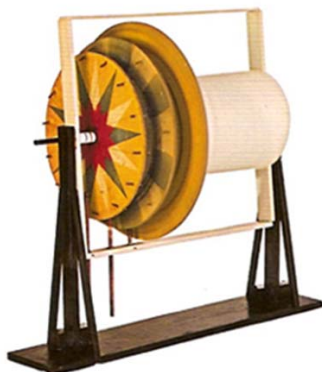


Figura 2 – Três Sóis (foto: Claudiomar Gonçalves e acervo da AAS)²

A escultura *Três Sóis* de 1971, feita em madeira, metal, isopor e cano de PVC com 113 cm de altura possui todas as características necessárias para ser classificada como escultura cinética e sonora graças aos recursos desenvolvidos por Smetak que permite a produção de sons quando se faz girar o corpo da mesma.

Finalmente, a Arte Interativa envolve, de algum modo, a participação do espectador. Tem como proposta que a obra de arte responda à ação do observador, sem permanecer fixa e estática, gerando, através do contato entre obra de arte e público, um resultado único e irrepetível.

Entrevistei alguns artistas que expuseram na Arte e Tecnologia I e seus depoimentos confirmam que o alastramento do conceito de interatividade vem da *pop art*; vem da 'antiarte' de Hélio Oiticica (seus 'parangolés' eram capas para o público vestir); vem do 'participacionismo' que envolvia o público em manifestações artísticas dos anos 60, uma tendência presente em diversos países do Ocidente. A concepção corrente entre artistas da época era que a arte não deveria ser vista apenas, mas penetrada fisicamente pelo público. Assim valorizavam a participação. (Marco Silva, sociólogo)³

² Cf. Walter Smetak, *Simbologia dos instrumentos*. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak, 2001. p. 160.

³ Marco Silva, UFRJ, mestre em Educação pela Fundação Getúlio Vargas. Disponível em <<http://www.senac.br/BTS/242/boltec242d.htm>>. Acesso em 2 dec. 2013.



Figura 3 – Pindorama (foto: Claudiomar Gonçalves e acervo da AAS)⁴

Construído em 1973 com cabaças, tubos plásticos, bambu, cano de PVC, madeira e metal, com uma altura de 210 cm, o Pindorama, exige a interação de vários participantes como se mostra na Figura 3.

Considerações finais

É do nosso parecer que não existe confronto entre o método de Panofsky e os pressupostos da escola de Warburg, apenas complementação. Identificamos aspectos essenciais à diversas tendências artísticas do século XX na idealização e funcionamento das plásticas sonoras. Foram realizadas as duas primeiras fases da metodologia analítica proposta por Panofsky: pré-iconográfica e iconográfica. Para diminuir a dimensão visual dos instrumentos Smetak assim como para realizar uma análise iconológica profunda, precisamos nos adentrar no pensamento místico-filosófico de Smetak tentando reconhecer as correspondências cronológicas entre a produção organológica/plástica e as

⁴ Cf. Walter Smetak, *Simbologia dos instrumentos*. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak, 2001. p. 178

diversas fases de desenvolvimento (i.e. Antroposófica e Eubiose) para assim poder apontar caminhos para analisar o simbolismo imanente nos instrumentos Smetak junto ao pensamento do seu criador.

Referências

- DAVIES, Hugh. Sound Sculpture, In *Grove Music Online*. Disponível em <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em 18 nov. 2013.
- FONTANA, Bill. The Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture. *Leonardo Special Issue: Visual Art, Sound, Music and Technology*, Vol 20 N° 2 p. 143-147. 1987.
- NOGUEIRA, Isabel; CERQUEIRA, Fábio; MICHELON, Francisca. "Iconografia musical e performance através de fotografias: entre o recordar e o esquecer", In Baldassarre, Antonio; Pring, Debra; Sotuyo Blanco, Pablo (eds.). *Enhancing Music Iconography Research: Considering the Current, Setting New Trends*. Viena: Hollitzer Wissenschaftsverlag (no prelo).
- PANOFSKY, ERWIN. *Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance*. Boulder (CO): Westview Press, 2010.
- SMETAK, Walter. *A simbologia dos instrumentos*. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak, 2001.
- SCARASSATTI, Marco. *Walter Smetak: O Alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SOTUYO BLANCO, Pablo. Challenging the boundaries of musical iconography: the process of re-signification of Smetak instruments. In *Musik, Raum, Akkord, Bild: Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann = Music, space, chord, image : festschrift for Dorothea Baumann's 65th Birthday* Bern, New York, Antonio Baldassarre (ed), Bern; New York: Peter Lang, 2012, p. 641 -656.
- WARBURG, Aby. *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012.
- _____. "Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projeto sobre ninfas." Trad. A. Morão. Disponível em <www.proymago.pt> (Set. 2012). Acesso em 10 dez 2013.