

Pensando o Tempo e o Espaço

Thinking time and space

Jane Victal

PUC-Campinas, Brasil.

janevictal@puc-campinas.edu

Abstract. *This paper compares the musical and architectural languages exploring the similarities between works related to Twelve-tone music and Deconstruction. To do this, first looks at Opus 27 by Anton Webern whose goal was to explore the spatiality in the context of sound perception by using a topology based on a square matrix of twelve rows and columns. Next, compares these procedures to those adopted by Peter Eisenman to design the conceptual model Guardiola House (1988), demonstrating the affinity between spatial and temporal constructions in the works of these two authors.*

Palavras chave. Peter Eisenman; Anton Webern; Dodecafonismo; Deconstrutivismo.

Os experimentos de Peter Eisenman para as casas realizadas a partir de 1968 até o final da década de 1980 representaram um período de transição entre paradigmas que teve o projeto da Guardiola como ápice. A partir desse momento, Eisenman inicia uma fase internacionalmente reconhecida pelo seu caráter inovador. No entanto, os trabalhos seus e de outros arquitetos associados ao Deconstrutivismo só puderam ser desenvolvidos em sua plenitude devido às possibilidades oferecidas pelas tecnologias digitais, que permitem pensar a categoria espacial em simultaneidade com a categoria temporal, gerando modelos tridimensionais. Igualmente, os teóricos somente reconheceram a legitimidade destes estudos quando as suas ideias puderam receber certa visualidade. Este estudo analisa e compara os procedimentos e os resultados da Opus 27 de Webern com os da Guardiola de Eisenman, buscando demonstrar as afinidades entre pensamento musical e arquitetural.

O estudo sobre as relações entre tempo e espaço pode ser realizado por meio da análise de obras de arte principalmente comparando as linguagens musical e visual, das chamadas vanguardas do início do século XX. Isso se deve ao fato de que esses artistas buscavam uma linguagem baseada em qualidades puras, próprias de cada meio de expressão, mas também estavam experimentando a disposição dessas qualidades na extensão espaço-temporal. Após os primeiros resultados dentro do âmbito de cada linguagem, a comparação entre meios de expressão seria a decorrência natural, e foi justamente o que ocorreu.

No caso de Scriabin, a questão da relação entre visualidade e sonoridade foi pensada por meio da comparação direta entre cores e sons. Sua obra Prometeu representou uma tentativa de combinar sons e cores performaticamente, com luzes e cores projetadas simultaneamente aos sons, onde desenvolveu também o chamado “acorde místico”. Sendo editor da revista Almanach der Blaue Reiter, Kandinsky, artista e professor da Bauhaus, interessado em discutir experimentações dessa natureza, publicou um artigo sobre essa composição na primeira versão do periódico trazendo a discussão para o campo das artes visuais.

Enquanto outros experimentos estavam sendo realizados na Europa no mesmo período, Kandinsky e Schönberg produziram obras musicais, visuais e teóricas sobre o fenômeno das aproximações espaço-temporais. O caso das coincidências tanto na obra como na vida pessoal desses dois artistas, um pintor e outro músico e, ambos, pedagogos natos, ainda provoca curiosidade nos meios intelectuais contemporâneos. Pintor e músico se conheceram e mantiveram relacionamento por um breve

instante quando já haviam desenvolvido as bases para as abordagens da produção madura sem que os historiadores pudessem ter registrado indícios de influência recíproca, concluindo que as respectivas produções intelectuais e artísticas desenvolveram-se independentemente. Como pintor e músico, Kandinsky acompanhava as vanguardas musicais tomando conhecimento sobre o trabalho de Schönberg e reconhecendo imediatamente as afinidades entre ambos. Esse fato também foi fartamente demonstrado na historiografia e pela teoria da arte, onde podemos acompanhar as fases das obras pictóricas e musical de cada um, iniciando pelas experiências musicais do pintor e pictóricas do músico, passando pelas discussões estéticas que culminaram no “Harmonielehre” de Schönberg, escrito em 1910 e publicado em 1922, e no “Über das Geistige in der Kunst, de Kandinsky, originalmente publicado em 1911. Nesse texto, Kandinsky elabora os preceitos da fase abstrato-conceitual do período da Bauhaus, por meio dos quais exerceu influência considerável na formação de arquitetos e nas artes visuais. Embora tratadas fartamente pelos historiadores e teóricos da arte, essas pesquisas tiveram pouca repercussão na produção dos arquitetos, talvez, devido ao teor místico a elas associado ou pela dificuldade em efetivar projetos concebidos a partir da ideia de espaço-tempo de caráter instável e intangível.

Os experimentos de Arnold Schönberg e de seus alunos Alban Berg e Anton Webern, realizados no início do século XX, forneceram um amplo campo de possibilidades que foram posteriormente exploradas pelos músicos da nova geração com o objetivo de desafiar as linguagens baseadas no sistema tonal que havia se tornado recorrente na música erudita ocidental. De forma semelhante, a partir da década de 1970, na área da arquitetura, alguns arquitetos buscaram alternativas para a estética da estabilidade e para o sistema ortogonal, desenvolvendo uma arquitetura de procedimentos, que incorpora a dimensão temporal. Essa produção, inspirada na obra do filósofo Jacques Derrida, foi apresentada numa mostra ocorrida no Museum of Modern Art de Nova York em 1988 e recebeu o título de “Deconstructivist Architecture”.

Embora a influência da Bauhaus para a formação de toda uma geração de arquitetos modernistas seja bem conhecida, os experimentos sobre as aproximações entre tempo e espaço só produziram obras significativas após um longo período de amadurecimento e quando os pressupostos modernos já haviam sido aferidos e abandonados e uma nova geração de arquitetos apresentava alternativa

à estética da estabilidade que dominou a arquitetura ocidental desde a antiguidade greco-romana. Dentre esses arquitetos, pode-se citar Peter Eisenman que elaborou um conjunto de pequenos projetos residenciais, alguns construídos, outros apenas concebidos e teorizados. Nesses estudos, Eisenman realizou desenhos para dez casas elaboradas num circuito contínuo de idéias. Após esse conjunto, outros dois desenhos foram concebidos: a El Even Odd, de 1980, e a Guardiola, de 1988; neste conjunto de obras podemos acompanhar, como se fosse uma espécie de previsão, todos os procedimentos que seriam utilizados pelo arquiteto em suas demais obras, pelo menos até o final do século XX.

Para esclarecer nosso ponto de vista, selecionamos uma das composições de Anton Webern, aluno de Schönberg. A Opus 27, Variações para Piano, é única criada para instrumento solo. Composta em três movimentos, seus esboços foram iniciados em 1935 a partir da série dodecafônica. Tal como a Guardiola, a peça é exemplar, pois nela estão presentes todos os procedimentos adotados no tratamento das séries nas outras obras, representando uma revisão conceitual para posteriores desdobramentos.

Os experimentos dodecafônicos de Webern surgiram devido a uma incursão da música no domínio espacial. Nas análises das suas obras, é comum encontrar o designativo “pontilhismo musical” pois teóricos a definem como sendo mais uma forma de matematismo do que música propriamente, desprovida de valores expressivos, mais apropriada para a execução mecânica do que para a interpretação instrumental. De fato os elementos expressivos se diluem dando prioridade à arquitetura bem construída, que é explicitada por meio do som como qualidade pura, independente dos recursos melódicos e harmônicos do período. Em algumas de suas peças, observa-se o deconstrutivismo sendo colocado em operação na música. Ali o tempo se transforma em extensão mensurada pelo som como qualidade, dividindo os instantes e constituindo um espaço que é mais lugar do que extensão dimensional, pois o tempo se expande e se aprofunda. Na sua música, as relações sonoras por justaposição alteram as quantidades criando vazios, sustentando espaços intermediários, desconectando as figuras das linhas dodecafônicas iniciais geradoras para evitar o efeito melódico. Dessa mesma forma deconstrutiva, as figuras sonoras, criadas em transparência pela sobreposição de complexos sonoros, seguem evitando o efeito harmônico. A independência do som em relação à textura musical global gera a sensação de pontos isolados, fazendo surgir, no primeiro plano, “grupos de pontos cintilantes” sobre um fundo infinito onde o resultado dá a impressão de figuras dispostas em camadas de espaço sonoro. O procedimento será mais tarde colocado em operação pelos arquitetos do Deconstrutivismo.

Observando as configurações próprias da dimensão temporal, verifica-se que qualquer série de sons quando ordenadamente entoada, produz no ouvinte uma forma de apreensão sensível particular, segundo uma única direção. Seu percurso é percebido como uma melodia que tem um início, um meio e um fim. Dentro do campo sonoro, já apresentado o som inaugural e durante o curso da série, o ouvido espera diligentemente pelo descanso da resolução, por meio da chamada nota sensível, que prepara a finalização. Esta forma de percurso sonoro havia sido incorporada pelo ouvinte ocidental como sendo um caso típico de presença temporal. Como o intuito de Webern era tratar o discurso musical partindo da forma de apreensão espacial por meio da qual o olho apreende as qualidades na totalidade, era necessário encontrar uma forma de deconstruir esse tipo de apreensão utilizando para isso, o próprio som. Segundo Schönberg, dessa maneira a eficácia da série de doze tons estava garantida, o que, consistia em apresentar a série harmônica inteira a cada momento e no seu conjunto, sem repetir uma única nota antes que todas fossem apresentadas, diluindo os efeitos da predominância de uma nota sobre as outras.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Figura 1. Quadrado Sator.

Mas para Webern, não bastava apenas esse recurso, outros ainda deveriam ser adotados, pois segundo ele, a Música Nova produzida pela vanguarda era uma decorrência natural do desenvolvimento da música ocidental ao longo de sua história e não um rompimento total com a tradição do passado. O sentido desse desenvolvimento, conforme sua afirmação textual poderia ser traduzido como sendo o resultado de uma busca pela ampliação do espaço na música, ou seja, a expansão dos meios expressivos na vertical, horizontal e em profundidade.

Dando continuidade aos seus estudos, além do uso da série de doze tons, Webern adotou outro procedimento que o destacou como compositor do estilo. Após alguns anos de pesquisa, encontrou uma forma de palíndromo espacial que chamou de quadrado Sator (Figura 1). Esse quadrado, que se tornou uma forma emblemática para as suas composições, pode ser lido a partir de qualquer uma das suas quatro direções sem que o sentido seja alterado. O procedimento utilizado na Opus 27 e também nas outras obras dodecafônicas caracteriza-se pela disposição das séries de doze tons sobre uma estrutura quadrada, composta por linhas e colunas.

Pelos seus manuscritos, sabe-se que Webern iniciava todas as suas composições dodecafônicas conduzindo estudos preliminares para encontrar a série mais apropriada na expressão de uma idéia musical. Essas matrizes forneciam a macro-estrutura das obras e também as variações das séries que ficavam impregnadas em toda a textura musical. Assim, a série original será utilizada como uma espécie de mônada linear, multiplicada e organizada na extensão temporal, seguindo procedimentos de duplicação, permutação, repetição, sobreposições, justaposições, entre outros. Sendo uma primeira frase, engendrará toda a constituição “genética” da opus e nela ficará impressa nos fragmentos e no todo.

Como a peça musical deve ser apreendida a partir de um conteúdo inteligível em que o objeto é posto em relevo dentro a globalidade auditiva, a unidade é preservada pela repetição das partes. As variações aparecem como elaboração formal, multiplicando os pontos de vista a partir dos quais a idéia é apreendida. As várias apresentações da idéia musical contribuem para a apreensão da sua essência na medida em que essa não se identifica totalmente com a forma, mas apenas se explicita parcialmente a cada momento.

5	1	12	4	3	2	8	6	9	7	11	10
Ré #	Si	La #	Ré	Do #	Do	Fa #	Mi	Sol	Fa	La	Sol #
9	5	4	8	7	6	12	10	1	11	3	2
Sol	Ré #	Ré	Fa #	Fa	Mi	La #	Sol #	Si	La	Do #	Do
10	6	5	9	8	7	1	11	2	12	4	3
Sol #	Mi	Ré #	Sol	Fa #	Fa	Si	La	Do	La #	Ré	Do #
6	2	1	5	4	3	9	7	10	8	12	11
Mi	Do	Si	Ré #	Ré	Do #	Sol	Fa	Sol #	Fa #	La #	La
7	3	2	6	5	4	10	8	11	9	1	12
Fa	Do #	Do	Mi	Ré #	Ré	Sol #	Fa #	La	Sol	Si	La #
8	4	3	7	6	5	11	9	12	10	2	1
Fa #	Ré	Do #	Fa	Mi	Ré #	La	Sol	La #	Sol #	Do	Si
2	10	9	1	12	11	5	3	6	4	8	7
Do	Sol #	Sol	Si	La #	La	Ré #	Do #	Mi	Ré	Fa #	Fa
4	12	11	3	2	1	7	5	8	6	10	9
Ré	La #	La	Do #	Do	Si	Fa	Ré #	Fa #	Mi	Sol #	Sol
1	9	8	12	11	10	4	2	5	3	7	6
Si	Sol	Fa #	La #	La	Sol #	Ré	Do	Ré #	Do #	Fa	Mi
3	11	10	2	1	12	6	4	7	5	9	8
Do #	La	Sol #	Do	Si	La #	Mi	Ré	Fa	Ré #	Sol	Fa #
11	7	6	10	9	8	2	12	3	1	5	4
La	Fa	Mi	Sol #	Sol	Fa #	Do	La #	Do #	Si	Ré #	Ré
12	8	7	11	10	9	3	1	4	2	6	5
La #	Fa #	Fa	La	Sol #	Sol	Do #	Si	Ré	Do	Mi	Ré #

Figura 2. Matriz dodecafônica para a Opus 27.

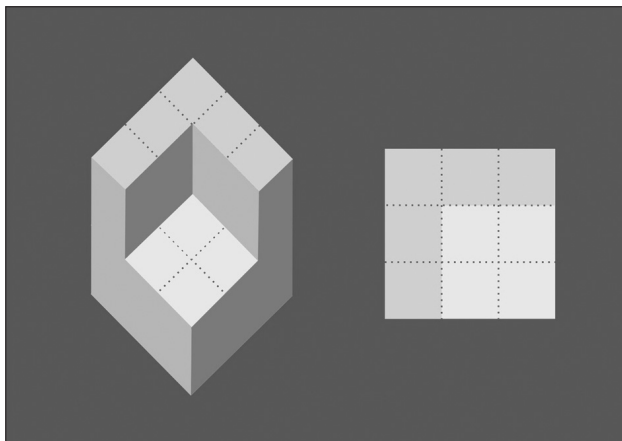


Figura 3. Forma geratriz para a Guardiola House.

Na Opus 27, a composição tem início com a apresentação da série escolhida com a disposição das doze notas sem que nenhuma fosse repetida antes que todas as doze fossem apresentadas fornecendo um todo acabado para a apreensão sensível. A partir daí, procedem as sessões em cânone: a série na posição original e nas suas três inversões. Dessas inversões, cada uma ainda inicia em um grau da escala melódico-harmônica. Todas as possibilidades se encontram apresentadas na matriz que também fornece um esquema complexo de simetrias e compensações qualitativas (Figura 2). O tom, material básico da música pura, é apresentado com valores específicos. À sua variedade qualitativa – timbre, grau cromático, intensidade e duração – somam-se as possibilidades de apresentação – simultaneidade, frequência, dinâmica, ritmo.

Com o movimento da série, contendo as sucessões sonoras e sendo apresentada diversas vezes em entrelaçamento, a sua conformação oferece o material básico que deve ser contado, subdividido e agrupado conforme o conceito de diferenciação e adesão, já na apreensão sensível.

No projeto para a Guardiola, Eisenman procede de forma semelhante, conduzindo o pensamento por meio das qualidades puras, mas tendo como origem o espaço. O primeiro passo como

alternativa ao tipo de espaço adotado pela geração antecedente de arquitetos foi uma revisão do conceito de espaço infinito e da modulação que o define como instrumento regulador. Nele, o espaço projeta-se homoganeamente em todas as direções. Desde a House I, concebida em 1968, o arquiteto parte de uma restrição precisa: o espaço é delimitado, circunscrito e subdividido, formando um lócus geométrico que servirá de campo para as inscrições espaciais – pontos, linhas, planos, volumes, vazio. Eisenman coloca em atrito concepções díspares como delimitação, determinação formal e centralidade, onde os quadrantes não são espaços de neutralidade, mas, resumem sinteticamente no cubo, como forma emblemática do espaço, os planos de fechamento e a densidade do vazio. Tendo o espaço essa constituição básica, as qualidades são formalizadas: opacidade, transparência, densidade, textura, entre outras.

Na versão para a Guardiola, elaborada em 1988, o arquiteto adota uma forma que vai ser usada como Mônada (Figura 3), tal como fizera Webern com a série de doze tons na Opus 27. A forma-mônada que “pode ser vista como a manifestação de um receptáculo no qual os traços de lógica e irracionalidade são componentes intrínsecos de um objeto/lugar” (Eisenman, 1995, p. 130), a repetição será aplicada por meio das suas possibilidades de aparição em simetrias complexas, mantendo sempre a sobreposição e o entrelaçamento.

Observando os modelos e desenhos que resultaram dessa ideação, percebe-se como função residual uma espécie de tempo original, proporcionado pela forma-mônada que ficou impressa em todas as partes do modelo. Não há qualquer procedimento que não tenha surgido dessa célula geratriz, o que faz com que tenhamos a apreensão de um tempo original e de um tempo presente. Simultaneamente, pode-se ver a forma simples e o movimento que a tornou complexa. Também pode-se observar a sua tendência a retornar à simplicidade de origem. Passados uns instantes na apreensão sensível, observa-se o movimento oposto movendo-se em direção ao futuro, que a instabilidade formal inaugurou pelo tensionamento do volume no ato de abandono da ortogonalidade produzido na primeira configuração do espaço.

Referências

Eisenman, P.: 1995, Eisenman Architects: selectec and current works, The Images Publishing Group Pty, Australia.