



## **Cubismo analítico e sintético: uma abordagem sobre a simultaneidade nas obras de Stravinsky e Ives**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Marco Antônio Crispim Machado*  
UNICAMP – *m.a.crispim.machado@gmail.com*

**Resumo:** Artigo que apresenta estágio de pesquisa de doutorado em andamento. Propõe uma reflexão acerca das características técnicas e conceituais referentes ao cubismo em seus dois momentos, analítico e sintético, estabelece um comparativo com projetos de simultaneidade na composição musical do começo do século XX, ressaltando as obras de Igor Stravinsky e Charles Ives.

**Palavras-chave:** Cubismo. Colagem. Simultaneidade. Stravinsky. Ives.

**Analytical and Synthetic Cubism: An Approach about Simultaneity in Works of Stravinsky and Ives**

**Abstract:** Paper presents ongoing doctorate research. It proposes a reflection about the technical and conceptual features of cubism in two moments, analytical and synthetic, establishes a comparison with simultaneities in project of musical composition of the beginning of the twentieth century, emphasizing the works of Igor Stravinsky and Charles Ives.

**Keywords:** Cubism. Collage. Simultaneity. Stravinsky. Ives.

O presente artigo aborda reflexões e resultados parciais de pesquisa de Doutorado em andamento. O foco da pesquisa é a Colagem de Citações como modelo composicional no século XX, além de projetos criativos para a contemporaneidade. Neste texto volto minha atenção a dois dos principais compositores do século passado, Charles Ives (1874-1954) e Igor Stravinsky (1882-1971), entendendo que são pioneiros e que suas composições são fundamentais no entendimento do uso do recorte e da colagem na primeira metade do século. O uso de procedimentos de “estratificação, interlocução e síntese” (CONE, 1962: p. 19) é averiguado em toda obra de Stravinsky, e, como aponta Edward Cone, possibilita que vislumbremos o fio condutor do “progresso do método” desse compositor. Em Ives o que chama a atenção são seus “livres empréstimos de quase qualquer material que possa se adaptar a sua mensagem” (COPE, 2001: p. 201), ou como aponta Miguel Roig-Francolí: “o uso de música pré-existente, Ives as cita ou as integra em sua música de diversas maneiras” (ROIG-FRANCOLÍ, 2008: p. 146).

Estabelecer comparação entre procedimentos composicionais e o cubismo, determinado gênero da arte plástica do começo do século XX, é uma tarefa complexa. De maneira geral, traçar paralelos entre música e outras artes não é simples. Como comentado por Cintia Cristiá, no século XX um trabalho destacado de comparação entre música e artes

plásticas é o do compositor Jean-Ives Bosseur, quem busca estabelecer em seus tratados correspondências sensoriais, interações tempo/espço e equivalências estruturais (CRISTIÁ, 2012: p. 4). Mas como afirma o próprio Bosseur essas comparações não buscam estabelecer uma teoria unificadora ou formar uma visão acerca dos campos das artes do som e da luz, mas sim, nascem do fato de que em muitos momentos músicos foram influenciados pela arte plástica assim como o contrário. Ou como diz o próprio autor:

Numerosos são, de fato, os compositores que tomaram como fonte de inspiração uma obra visual. Mais ainda numerosos são os pintores que adotaram pensamentos musicais, ou uma partitura em particular, como base de reflexão ou de impregnação sensorial para sua própria prática (BOSSEUR, 1992: p. 5).

Cristiá estabelece duas dimensões de relação entre plástica e música. Uma seria a dimensão da ‘migração’ – quando um determinado elemento, temática ou técnica é levado de uma arte a outra. A outra seria a dimensão da ‘convergência’ – onde elementos são integrados em uma obra que envolvam as duas artes (CRISTIÁ, 2012: p. 4). Nesse trabalho o foco está na dimensão de migração, pois acredito haver uma interlocução entre os processos que abarcam o cubismo analítico e sintético e as composições de Stravinsky e Ives, que posteriormente se projetaram nos processos de colagem e multiplicidades ao longo do século XX.

Também é bastante usual a comparação entre música e literatura. Sobretudo no que se refere a ideia de texto, subtexto, intertexto e hipertexto. Nesta pesquisa, esta dupla comparação entre música e arte plástica e música e literatura tem papel fundamental. O próprio termo ‘Colagem de Citações’ faz uso de dois conceitos onde o primeiro é extraído das artes visuais – a *Collage* surrealista (FONSECA, 2009: p. 54), e o segundo da escrita – a citação como a extração de um texto para adquirir novo sentido ou embasar o discurso (BICKNEL, 2001: p. 185).

Assim como esses paralelismos não pretendem aqui comporem uma teoria unificadora, também se destacam problemas com terminologias ao transpô-las. Gustavo Penha, ao desenvolver uma pesquisa no âmbito da relação da composição musical com a textualidade afirma:

Vale ressaltar que os termos não se equivalem, muito pelo contrário, cada conceito possui seus próprios limites e carrega consigo um modo de funcionamento particular; ele está diretamente conectado a uma epistemologia a partir da qual foi criado e com a qual opera (PENHA, 2013: p. 1).

Seguindo em sua pesquisa, Penha propõe uma reflexão sobre hipertextualidade sob a ótica de Genette e sua aplicação musical. Um projeto de hipertextualidade teria duas

maneiras de tratar o texto fonte: 1) relação indireta: “texto construído a partir de elementos constituintes de um vocabulário e uma gramática provinda de um corpus de texto que forma um gênero ou estilo”; e 2) relação direta: “reescrita de um texto a partir de um outro texto determinado”. De modo que na relação indireta seria como dizer outra coisa da mesma maneira e na relação direta seria como dizer o mesmo de maneira diferente (PENHA, 2013: p. 5-6).

Anne-Claire Gignoux também estabelece uma relação binária quando trata de reescritura. A autora opta por utilizar duas palavras diferentes para delimitar o sentido na reescritura. Ela usa *réécriture* (re-escritura) no sentido de dar uma nova versão a um texto determinado e *écriture* (escritura) como escrever algo novo dentro de um corpo de estilo ou gênero. Sendo a *réécriture* intertextual e a *écriture* genética (GIGNOUX, 2006: p. 4).

Já para Henrique Iwao este tipo de comparação ligada ao uso composicional tem mais conexão com a ideia de presença e visualidade. Ele também estabelece uma relação binária, onde a ideia de presença pode se dar através da evocação ou da invocação:

...pode-se, no entanto, estipular uma diferença de ênfase entre dois tipos de presença: uma que envolve prioritariamente o referir-se a algo, e outra que envolve prioritariamente o colocar algo. A questão incide se a presença reforça o que não está ali ou, contrariamente, o que está ali. Desta forma é estabelecida uma diferença poética: dado um empuxo rumo ao referir-se a, coloca-se a citação como mais próxima à evocação, ao passo que se considera a colagem musical eletrônica como mais próxima à invocação (IWAO, 2012: p. 95-96).

Estas três abordagens, de Penha, Gignoux e Iwao tratam de um assunto semelhante, que seria a ideia de criar algo novo dentro de um estilo *versus* criar algo fazendo uso específico de um material determinado. Nas três abordagens há a utilização de termos e conceitos ligados a textualidade e a visualidade. Deste modo justifico o conceito Colagem de Citações, entendendo que para muitos compositores e, especialmente, para mim um projeto composicional dialoga entre o textual e o visual. Inclusive um analista pode ter uma abordagem mais ligada à sintaxe ou mais ligada à sensualidade de uma mesma obra.

Aprofundemos agora na comparação específica entre o cubismo e procedimentos composicionais. Para início desse debate é importante discorrermos sobre a ideia de simultaneidade na arte. Para Stuckenschmidt houve uma clara influência da simultaneidade sobre os pintores do começo do século XX:

Várias formas de arte novas tem despertado e podem ser explicadas e compreendidas apenas por referência à moderna e tecnológica vida urbana. A noção

de simultaneidade deu uma nova visão à geração de pintores dos anos de 1910 (STUCKENSCHMIDT, 1976: p. 71).

A ideia de que na vida contemporânea há um jogo de sobreposições e que nossas experiências em centro urbanos se assemelham a projetos de *collage* ou *recodage* também fica explicitada no comentário de John Cage em entrevista a Bosseur: “eu penso que nossas experiências hoje em dia são experiências de reflexões, de transparências e de colagens: como se diz, vemos muitas coisas ao mesmo tempo” (BOSSEUR, 1992: p. 121). Para Cage o horizonte está para a visão assim como o tempo está para a audição, de modo que ver muitas coisas no mesmo campo é como ouvir muitos materiais ao mesmo tempo.

A simultaneidade, entretanto, na música exerce papel importante desde o começo de seu desenvolvimento histórico, sobretudo quando falamos de música tradicional ocidental. Stuckenschmidt aponta em seu livro *Twentieth Century Music* procedimentos de simultaneidades não usuais desde o século XIII, alguns *motetos*, por exemplo, com sobreposição de textos em línguas diferentes e com sobreposição de processos musicais e métricas diferentes (STUCKENSCHMIDT, 1976: p. 71-72). De certa maneira a polifonia como era aplicada mesmo dentro dos moldes mais tradicionais não deixa de ser um rico processo de simultaneidades. Mas o próprio autor reforça que é no século XX que a simultaneidade adquire novo sentido e passa a ser explorado de maneira mais intensa. Ele elenca obras como *Sarcasmes* de Prokofiev, as *Bagatelas* de Bartok, a *Segunda Sonatina* de Busoni, *Pelléas e Mélisande* de Debussy, *Salomé* de Strauss e a obra pianística de Scriabin como exemplos de projetos de simultaneidade emblemáticos do começo do século XX (Ibid.: p. 77-78).

É interessante observar que o cubismo se desenvolve nesse mesmo período. Aline Karen Fonseca posiciona o princípio do cubismo analítico (primeira fase) no ano de 1903 e adiciona:

Dois dos primeiros artistas a romperem com o conceito de perspectiva e utilizarem as novas influências foram Georges Braque e Pablo Picasso, com o simultaneísmo, para quem, desmembradas todas as partes do objeto, elas são vistas ao mesmo tempo (FONSECA, 2009: p. 55).

Para a autora o que define a primeira fase do cubismo é a “decomposição do objeto que é reorganizado em planos diferentes” (Ibid.: p. 55). Não mais a sujeição a um ponto de vista, mas buscar capturar a essência do objeto retratando-o da maneira mais múltipla e simultânea possível. Este projeto de simultaneidade passou por três aspectos de desenvolvimento. Ruth Markus identifica o primeiro desses aspectos como “simultaneidade compreensiva”: onde os fragmentos mais óbvios da experiência visual do objeto são

representados na obra. O segundo aspecto ela chama de “simultaneidade do interior e do exterior”: onde há elementos da experiência visual somado a elementos estruturais, internos, daquilo que não é possível ver normalmente. O terceiro aspecto Markus chama de “simultaneidade entre objeto e espaço”: onde há a mistura dos elementos do objeto (internos e externos) com elementos do espaço em que o objeto ocupa e, ainda, com os usos que se faz do objeto (MARKUS, 2013: p. 235).

Stuckenschmidt comenta em seu tratado que entende as técnicas como a polirritmia, a polimétrica e a politonalidade como mecanismos musicais para estratificar os planos de ‘pontos de vista’ e complementa: “de maneira geral existem muitas conexões entre a arte surrealista e a música escrita em dois ou mais planos tonais” (STUCKENSCHMIDT, 1976: p. 80). É nesse momento que vejo a obra de Stravinsky como exemplar. Edward Cone aponta em suas obras processos de estratificação, interlocução e síntese e, de certo modo, a obra de Stravinsky, sobretudo entre os anos de 1904 a 1920, soam como fragmentadas, onde recortes e montagens foram operados. Cone explica da seguinte maneira estes três processos: Estratificação – as ideias musicais são apresentadas usualmente de maneira incompleta e por vezes fragmentadas, estratificação configura a tensão entre os sucessivos segmentos de tempo; Interlocução – o recorte e a justaposição de ideias díspares. Por se tratar da interlocução de ideias musicais incompletas e pelos recortes serem abruptos e inesperados o que ocorre é um retardo na satisfação das expectativas do ouvinte; Síntese – os diversos elementos são colocados cada vez mais próximos e juntos aumentando a relação de uns com os outros até que todos se encontrem para uma final resolução (CONE, 1962: p. 19-20).

O problema ao comparar o cubismo analítico com a obra de Stravinsky é que no primeiro se busca, como apontamos anteriormente, representar a essência do objeto através das simultaneidades de planos de perspectivas e, em se tratando de música, não vejo a representação de um objeto, mas sim a apresentação do mesmo. Então, se no cubismo há uma fragmentação da experiência do objeto para representá-lo de maneira simultânea, no ‘cubismo’ musical há a fragmentação no próprio objeto (obra musical) e os recortes são reorganizados justapostos e/ou sobrepostos para operar simultaneidades e jogar com os planos de perspectiva. *Trompe l’oreille* em vez de *trompe l’oeil*.

No começo da segunda década do século XX a prática de Picasso avança para o que se chama de cubismo sintético, podendo ser chamado também *papier collé* ou simplesmente colagem. Markus considera a obra *Guitar* de 1912 como a mais importante peça de transição entre o cubismo analítico e o sintético (MARKUS, 2013: p. 233). A autora entende que se por um lado o foco do cubismo analítico era o objeto, a expressão de sua

essência por meio da sobreposição de planos de seus elementos, já no cubismo sintético o foco passa a ser a própria visão subjetiva do artista que reúne tudo que está ao seu alcance no produto a ser elaborado (MARKUS, 2013: p. 237). É como comenta Luiz Renato Martins: “a colagem combina referências óticas e elementos táteis. Na produção, recorre fragmentos de materiais diversos ao alcance da mão” (MARTINS, 2007: p. 8). Esta mudança de foco causa um forte impacto na maneira de se pensar arte no século XX, talvez a maior mudança de paradigma dentro do modernismo (GREENBERG, 1958: p. 1).

Partindo desse referencial é interessante observar como a obra de Charles Ives estabelece pontos de contato com o cubismo sintético. De certo modo algumas de suas composições são como composições de ‘lugares’. Podemos citar como exemplo *Central Park in the Dark* (1909), *Putnam’s Camp* (1912) ou *The Fourth July* (1912). Em todos esses casos é como se o compositor estivesse compondo um determinado local, mas não através de metáforas arquitetônicas ou coisa do gênero, mas sim colando e sobrepondo suas experiências musicais e sonoras do local, ou seja, fazendo uso daquilo que está ao alcance de suas ‘mãos’. Ora hinos religiosos ouvidos ao longe, ora canções da guerra civil americana, ou até marchas e fanfarras tradicionais de paradas comemorativas.

Burkholder chega a elencar catorze categorias de meios de reutilização de material musical existente na obra de Ives e essas categorias apontam a gama de possibilidades no reuso: 1) Modelagem, de uma obra ou seção de obra; 2) Variações de uma canção ou melodia; 3) Parafrasear uma canção existente para criar uma nova melodia; 4) Configurar uma canção existente com um novo acompanhamento; 5) *Cantus Firmus*, apresentar uma melodia dada com notas longas acompanhada por texturas mais movidas; 6) *Medley*, justaposição de melodias existentes; 7) *Quodlibet*, combinação de duas ou mais melodias existentes em um contraponto de rápida sucessão; 8) Alusão estilística, não a uma determinada obra, mas a um gênero; 9) Transcrição de uma obra para novos meios (instrumentação); 10) Citação programática, para expressar um programa extramusical; 11) Configuração cumulativa, onde a melodia citada só aparece claramente no fim da peça, antes, por toda ela, desdobramentos e transformações são apresentados; 12) *Collage*, um rodaminho de citações e paráfrases ao mesmo tempo; 13) Miscelânea, onde dois ou mais fragmentos de melodias estão costurados juntos; e 14) Paráfrase estendida, onde a melodia inteira de uma peça ou seção é a extração literal de uma melodia existente (BURKHOLDER apud ROIG-FRANCOLÍ, 2008: p. 146-147).

De maneira resumida há a colagem por justaposição e/ou por sobreposição de elementos musicais ao alcance do compositor, o *trompe l’esprit* de Picasso.



É de fato interessante observar a proximidade cronológica dos eventos artísticos apresentados nesse artigo. As primeiras obras de Stravinsky com o cubismo analítico e as obras de Ives com a colagem do cubismo sintético. Não acredito que foram projetos intencionais, mas apresentam, por meios diferentes, resultados de reflexões no campo da arte que se relacionam.

Já encaminhando para o fim do texto reitero que entendo que os processos de fragmentação, recorte, estratificação e sobreposição por camadas integram o que seria a tentativa de sobrepor planos de perspectiva na música. Esses processos geram polirritmia, polimétrica, politextura e politonalidade. E que um passo adiante é aceitar também materiais externos e já existentes e recortá-los, reagrupá-los, transformá-los para a remontagem da nova peça. Assim eu vejo a transição do cubismo analítico para o sintético na música do começo do século passado.

### Referências:

BICKNELL, Jeanette. The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Malden: American Society for Aesthetics, vol. 59, n. 2, p. 185-191, 2001.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Le Sonore et le Visuale: Intersections Musique/Arts Plastiques Aujurd'hui*. Paris : Éditions Dis Voir, 1992.

CONE, Edward. Stravinsky: The Progress of a Method. *Perspectives of New Music*, vol. 1, n° 1, p. 18-26. Fall Winter, 1962.

COPE, David. *New Directions in Music*. Long Grove: Waveland Press, 2001.

CRISTIÁ, Cintia. Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino. *Revista transcultural de Música*, vol. 16, 2012.

FONSECA, Aline Karen. Collage: A Colagem Surrealista. *Revista Educação*, v. 4, n. 1, p. 54-64. Guarulhos, 2009.

GIGNOUX, Anne-Claire. De l'intertextualité à l'écriture. *Cahiers de Narratologie : Nouvelle approches de l'intertextualité*. N° 13, 2006.

GREENBERG, Clement. *Collage: The quintessential essay on Cubism and probably the most important single essay about 20th Century painting*. Art and Culture, September, 1958. Disponível em: <<http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html>>. Acesso em 23 de Setembro de 2013.



IWAO, Henrique. *Colagem musical na música eletrônica experimental*. USP, ECA. São Paulo, 2012.

MARKUS, Ruth. *Picasso's Guitar, 1912: The transition from analytical to Synthetic Cubism*. Find that PDF, Janeiro de 2013. Disponível em: <<http://www.findthatpdf.com/search-66701088-hPDF/download-documents-assaph2-gitar.pdf.htm>>. Acesso em 14 de Março de 2014.

MARTINS, Luiz Renato. *Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna*. ARS, vol. 5, n° 10. USP. São Paulo, 2007.

PENHA, Gustavo Rodrigues. *Breve levantamento de conceitos e teorias acerca do problema da reescrita*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013.

ROIG-FRANCOLI, Miguel. *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2008.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Twentieth Century Music*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1976.