

Ana Carolina Zanotti

GRR20172027

A inter-relação entre as Artes Visuais e a Música no livro *Todas as artes* PNL D 2018 para o Ensino Médio

Monografia apresentada à disciplina OA027- Trabalho de Conclusão de Curso Licenciatura como requisito parcial à conclusão do Curso de Licenciatura em Música - Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli

CURITIBA

2020

Ana Carolina Zanotti

GRR20172027

A inter-relação entre as Artes Visuais e a Música no livro *Todas as artes* PNL D 2018 para o Ensino Médio

Monografia apresentada à disciplina OA027- Trabalho de Conclusão de Curso Licenciatura como requisito parcial à conclusão do Curso de Licenciatura em Música - Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli.

CURITIBA

2020

Agradecimentos

A mim mesma, por buscar tanto o aprendizado em tudo que a vida me traz. Por me permitir, hoje, ser minha melhor versão. Por minha persistência e lucidez, ao ter me deparado com desafios. Por ter sido luz quando a vida me mostrou trevas. Por ser exatamente eu mesma, me apoiar e consolar, independentemente de ter ou não quem o faça também. Por nunca, jamais, me permitir ser vítima das situações ou depender do apoio de outrem. Mas, principalmente, por me amar, por amar e por colocar esse amor no que quer que eu faça, seja nesta monografia, seja na pintura ou na música, seja no caminhar.

À minha querida avó, que não pode me ver formada, mas esperou pacientemente durante os quatro anos de minha formação e pelos duros períodos da pandemia, sendo impulso e motivo para que eu não vacilasse, não procrastinasse, não deixasse para mais tarde; na ânsia por realizar, junto dela, os planos e viagens que faríamos juntas, “depois”.

Aos meus amados pais, os primeiros que estiveram aqui para mim, desde o primeiro violão, desde a primeira tela. Por sua persistência em tentar me orientar pelo caminho mais seguro, não medindo esforços para me auxiliar em minhas conquistas, e, sobretudo, estando ao meu lado para celebrá-las. Porque, tudo que vem deles, me faz crescer e querer voar mais.

À Salete, porque me disse que eu era capaz, que eu era a melhor de todas e merecedora de tudo que há de melhor. Por ter estado comigo em minhas angústias, em meus momentos de crise e superação. Me permitiu trabalhar e desenvolver meus talentos enquanto estudava, me deu a chance de ter, todo santo dia, motivos incríveis para dar e ouvir as risadas mais gostosas da minha vida. Por ter me ensinado a gargalhar. Por ter me ensinado a orar e a abençoar. Por ter me ensinado a pintar e a entender as pessoas e o mundo por um prisma dos mais lindos e coloridos. Por ter me mostrado antigas máscaras, das quais eu precisava me desfazer, e por continuar ao meu lado, mesmo depois de tantos desamparos e mesmo conhecendo minhas maiores dores e mentiras.

Ao Gui. Se não fosse por ele, eu não teria migrado para o curso de Música, e, talvez, tivesse persistido num ambiente e em pessoas que não condiziam com minhas aspirações e valores. Por ter sido minha primeira noção de amor puro e companheirismo, e porque, em dois anos aqui, me ensinou e amou mais do que muitos o farão em uma vida. Porque, assim como a Salete, reconheceu em mim as sombras que eu tentava esconder, até de mim mesma, manteve-se ao meu lado, firme e constante, mostrou-me o caminho e me ensinou a ser minha própria luz e guia.

À minha Núbia Parol, o espírito amigo esperado por tantos anos, que chegou na hora certa para me dizer “Porque você não fala sobre a relação entre pintura e música?”.

Por tudo isso e muito mais: Obrigada, meu Deus!

“Tem sempre Ítaca na tua mente.
Chegar lá é o teu destino.
Mas não te apresses absolutamente nada na tua viagem.
Será melhor que ela dure muitos anos,
para que sejas velho quando chegares à ilha,
rico com tudo o que encontraste no caminho,
sem esperares que Ítaca te traga riquezas.

Ítaca deu-te a tua bela viagem.
Sem ela não terias sequer partido.
Não tem mais nada a dar-te.

E, sábio como te terás tornado,
tão cheio de sabedoria e experiência,
já terás percebido, à chegada, o que significa uma Ítaca.”

Konstantínos Kaváfis

RESUMO

As articulações interdisciplinares nos métodos de ensino estão previstas nos documentos oficiais brasileiros de orientação educacionais e curriculares. A interdisciplinaridade, como busca de um conhecimento unitário e totalizante do mundo, tem sido analisada e explorada por diversos autores. Aplicadas às linguagens visuais e sonoras, como se dariam essas convergências? Como os músicos, pintores; artistas no decorrer da história exploraram essa correlação? Sob a perspectiva da arte-educação, a proposta desta pesquisa é realizar uma análise sobre as inter-relações entre Artes Visuais e Música tratadas no livro *Todas as artes* PNLD 2018 para Ensino Médio, buscando compreender o que há em comum, não apenas entre as práticas artísticas ou entre os produtos acabados, mas entre os aspectos formais, históricos, composicionais e culturais que os tornam possíveis. O método utilizado foi um estudo de levantamento e análise documental, respaldado na metodologia de análise do conteúdo.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade, Livro didático, Artes Visuais e Música

ABSTRACT

The interdisciplinary articulations in the teaching methods are foreseen in the official Brazilian educational and curricular guidance documents. The interdisciplinarity, as a search for a unitary and totalizing knowledge of the world, has been analyzed and explored by several authors. Applied to visual and sound languages, how would happen these convergences? How have musicians and painters; the artists throughout history explored this correlation? From the perspective of art-education, the purpose of this research is to perform an analysis about the interrelationships between Visual Arts and Music addressed on the book *All the Arts* PNLD 2018 to High School, aim at to understand what there is in common, not only between artistic practices or among finished products, but between the formal, historical, compositional and cultural aspects that make them possible. The method used to carry out this work was a survey and documental analysis study, supported by a methodology of the content analysis.

Keywords: Interdisciplinarity, Textbook, Visual Art and Music.

ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - Luigi Russolo: *La musica*, 1911. Óleo sobre tela..... 18
- Figura 2** - John Cage: notação gráfica de *Ária*, 1958..... 22
- Figura 3** – Paul Klee: Exemplo comparativo de malha de construção com módulos quadrados e, ao lado, uma pauta musical de um compasso quaternário com as divisões dos tempos23
- Figura 4** - Paul Klee: aplicação da subdivisão modular em *Paisagem rítmica com árvores*, 1920. Óleo sobre cartão 24
- Figura 5** – Beatriz Milhazes: *Sinfonia Nordestina*, 2008. Gravura sobre tela..... 32
- Figura 6** – Paul Klee: *Fuga em Vermelho*, 1921. Aquarela. 32

TABELAS

TABELA 1 – Análise do sumário do livro Todas as Artes PNLD 2018.....	14
TABELA 2 – Síntese dos conteúdos na pesquisa	16

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. O LIVRO DIDÁTICO	05
1.1 O livro didático de Arte	06
1.2. O edital PNLD 2018 e a exigência para a integração das artes.....	06
2. A INTER-RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E ARTES VISUAIS SOB A PERSPECTIVA DE YARA CAZOK E DE SEUS REFERENCIAIS TEÓRICOS	09
3. METODOLOGIA	13
3.1 Do objeto de estudo	13
3.2 Categorias de análise	14
3.3 Recorte.....	16
4. A INTER-RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E ARTES VISUAIS NO LIVRO <i>TODAS AS ARTES PNLD ARTE 2018 PARA O ENSINO MÉDIO</i>	18
4.1 A materialidade nos sons de Luigi Russolo	18
4.2 Cores, linhas e sons em John Cage	21
4.3 Tecnologia e integração das artes.....	25
4.4 O que é veículo para o fazer artístico	27
4.5 A arte cinética de Alexander Calder.....	29
4.6 A sonoridade carnavalesca nas cores de Beatriz Milhazes	31
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
6. REFERÊNCIAS	37
7. APÊNDICE	41

INTRODUÇÃO

No decorrer da minha vivência síncrona em ramo artístico visual e musical, não há como ignorar a constância de relações formais e composicionais entre as duas práticas; relações estas já estudadas por vários autores de vários períodos, entre eles, Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879- 1940), que viveram essa mesma dualidade e que simbolizam a inspiração para esta pesquisa. Lembrando, que esses foram, também, professores da tradicional escola de arte e design, Bauhaus, em Weimar, aplicando e desenvolvendo seus métodos interdisciplinares próprios dentro de sala de aula. “Uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios” (KANDINSKY, 1996, p. 56). É nesse ponto que a aproximação com a arte pictórica, traz novas lentes de entendimento da música.

Na busca por um problema que fosse parte de minha realidade, fui apresentada às teorias dos já citados músicos e artistas plásticos do século XX, assim como de inúmeros outros autores e artistas de períodos anteriores, como o padre jesuíta Louis-Bertrand Castel (1688-1757) ou o próprio Leonardo da Vinci (1452-1519), que traziam questionamentos acerca dos paralelos entre o visual e o musical, citados, sobretudo, no livro de Yara Casnok, *Música: entre o audível e o visível* (2008). Além disso, tive acesso ao livro didático *Todas as Artes* PNLD (Programa Nacional do Livro Didático)¹ 2018, na turma de estágio em Práticas Pedagógicas II, com constantes referências a inter-relações audiovisuais. A temática de integração entre Artes Visuais e Música é relativamente escassa na literatura em geral, entretanto, é bem presente nos livros didáticos de arte, já que os últimos editais PNLD exigem tal integração.

Dessa forma, a pesquisa se presta à análise do recém apresentado livro de Arte para o Ensino Médio, escrito por Eliana Pougy e André Vilela, tendo como foco as propostas de interlinguagem entre as artes do tempo e as artes do espaço, especificamente, entre a música e as linguagens visuais, apresentadas na obra. Esta, foi selecionada para a análise, entre os outros exemplares PNLD 2018, já que foi a escolhida para as escolas estaduais do Paraná e, utilizada na turma de Ensino Médio onde eu regeria as aulas de estágio, em Práticas Pedagógicas II do ano corrente. Busca-se entender os caminhos pelos quais as artes têm sido abordadas e compreendidas de maneira multissensorial. Essa perspectiva consiste numa contraposição no tocante à rotulagem tradicionalista, que divide as linguagens em artes do tempo (música, poesia e dança) e artes do espaço (arquitetura, escultura e pintura), fruto de um pensamento baseado nos referenciais

¹ Programa destinado a avaliar e disponibilizar obras didáticas, pedagógicas e literárias, entre outros materiais de apoio à prática educativa, nas escolas públicas de educação básica brasileira (BRASIL, 2017).

acadêmicos europeus, que pode distanciar-se de elementos de criação e à vivência artística próprios da atualidade. Aqui, serão privilegiadas referências de produção artística nas artes visuais e na música, mesmo que o livro estudado também aborde a dança e o teatro, conforme preconizam as orientações oficiais para o componente curricular Arte e os editais do PNL D.

Wassily Kandinsky e Paul Klee concentraram-se em romper a divisória entre as duas áreas artísticas, utilizando-se da estrutura e do espírito musical. Klee, por exemplo, procurou constantemente introduzir a estrutura e ideia temporal da fuga em suas pinturas. Representados pela visão de Yara Caznok (2008), o pensamento desses artistas guiou a análise do livro didático na busca de entender como se concretizam as questões conciliantes entre Música e Artes Visuais. Um dos exemplos mais claros dessa relação, é o nascimento da abstração nas mãos do pintor russo, Wassily Kandinsky, e do atonalismo pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951). Existe uma farta correspondência entre os dois, num período que vai de 1910 até 1914, demonstrando sua influência recíproca (SCHOENBERG, 1984). Os tratados teóricos *Harmonia*, escritos por Schoenberg e *Do espiritual na arte*, escrito por Kandinsky, são publicados no mesmo ano, o segundo, inclusive, citando ideais artísticos do compositor, ao tratar de motivações criativas comuns a diferentes formas de arte. Suas propostas são semelhantes em vários aspectos, desde a configuração elementar, segundo a qual as obras são desenvolvidas, passando por questões técnicas do tratamento do material até a compreensão do propósito do fazer artístico. “A música é, há muitos séculos, a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista, portanto, as aproximações das artes visuais com a música são as mais ricas de ensinamentos” (KANDINSKY, 1996, p.55-56).

Pretende-se desenvolver e elucidar os elos compreendidos entre as duas artes, mostrando como pode ser enriquecedor o dialogar entre as artes ao criar e ao lecionar. Tendo em vista que, segundo o levantamento feito por Maura Penna (2002), os cursos de graduação formam professores para lecionar, especificamente, uma das artes, estes, se veem desencorajados de aprofundar devidamente os outros três gêneros artísticos que não são de seu domínio. De acordo com Ana Mae Barbosa (2016), a aula de artes que abarca todas as habilidades seria “perigosíssima” e cara, porque demandaria quatro professores trabalhando juntos em sala, sendo ela a favor da interdisciplinaridade,

Há três processos fundamentais para a formação do professor de arte. Primeiro, o fazer (...). Segundo, a leitura da imagem (...) encontrar o sentido escondido por trás delas. Terceiro, contextualizar. Esse processo é a porta aberta para a interdisciplinaridade, o diálogo com outras disciplinas (BARBOSA, 2016).

O professor esclarecido sobre esses paralelos e essa visão universal artística, tem sua desenvoltura ao lecionar as áreas que lhe são menos familiares vinculada à compreensão da arte

como um corpo único, conectada ao seu entendimento e vivência na área que lhe é mais avançada. Esse docente ainda é capaz de propor atividades interdisciplinares que associam as práticas visuais e musicais e colocam o fazer artístico integral em vivência. Segundo a professora Maura Penna (2011, p. 14),

é indispensável ao professor articular o que e como ensinar, para que esse ensino seja efetivo e desenvolva um verdadeiro processo educativo, compreendido não apenas como transmissão de conteúdos, mas como um processo de desenvolvimento das capacidades, de modo que ele se torne capaz de apropriar-se significativamente de diferentes saberes e fazer uso pessoal destes em sua vida (apud BARBOSA, 2013, p. 25).

Compreendendo a arte integralmente e todas as suas facetas interligadas, o professor lega a seus discentes uma visão artística e de mundo ilimitada, onde serão capazes de compreender a arte e a vida como um todo, como uma rede, onde todas as suas extensões se completam e se relacionam na construção do um. Para Wassily Kandinsky,

Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar. Desse modo se chegará, enfim, à união das forças de todas as artes. Dessa união nascerá um dia a arte que podemos desde já pressentir, a verdadeira arte monumental. (1996, p.57)

Essa citação esboça o objetivo da pesquisa, em investigar e entender como os músicos e artistas plásticos, no decorrer da história e nos dias atuais, exploraram e exploram as correlações entre Música e Artes Visuais. Assim, o procedimento pelo qual se deu a investigação, de ordem analítica documental, foi desenvolvido pelo método de análise do conteúdo, permitindo ampliar os horizontes da análise social, política e cultural do objeto, bem como dos processos constitutivos desse campo de conhecimento.

A partir da problemática de compreender com mais clareza o diálogo entre Artes Visuais e Música, os referenciais teórico-metodológicos, nos quais se apoiou o trabalho, consistem em análises de obras artísticas e teóricas dos artistas já citados, respaldados nos estudos de Yara Caznok (2008), com o objetivo de alicerçar a compreensão das interlinguagens audiovisuais propostas no livro didático *Todas as artes* (POUGY & VILELA, 2016) e delinear as ações analíticas para compreensão das diversas dimensões que o assunto envolve. Inclusive, busca-se por vezes, apresentar filosofias, poéticas e técnicas comuns ou concomitantes entre os artistas colocados na obra didática e os referenciais teóricos. Não se pretende aqui, anular as especificidades de cada uma das linguagens, mas expor suas intercessões mútuas, subvertendo as classificações tradicionais adotadas pelo pensamento ocidental.

O conteúdo desta monografia se divide em quatro capítulos. O primeiro discorre sobre a função do livro didático como objeto de estudo no campo da manualística, além de breve levantamento procedimental e histórico acerca do programa governamental que torna possível seu acesso a todo o ensino básico, com ênfase para os livros escolares de artes. No segundo, debruça-se sobre o embasamento teórico, nas concepções de Yara Caznok, Wassily Kandinsky e Paul Klee. O terceiro capítulo vai aprofundar-se sobre a metodologia utilizada, apresentando o documento primário explorado no desenvolvimento da pesquisa, além de orientar para seu recorte necessário e as categorias utilizadas para fazê-lo. O capítulo quatro é o item que desenvolve toda a análise das interseções entre as linguagens sonora e visual selecionadas no livro didático, guiada pela bibliografia de base.

1. O LIVRO DIDÁTICO

O livro escolar tem sido considerado o dispositivo fundamental para a transmissão de saberes, para organização das práticas didáticas e, desde as últimas três décadas, fonte documental para as pesquisas histórico-educativas (BADANELLI & CIGALES, 2020). O campo de conhecimento da manualística² vem ganhando espaço na pesquisa histórica e didática, e tem no livro escolar um importante documento para a compreensão dos processos de definição do trabalho intelectual na sociedade, acolhendo-o como objeto de estudo em suas diversas frentes analíticas e epistemológicas.

Para Pierre Bourdieu (2007), os livros didáticos têm um papel importante no processo de perpetuação de formas específicas de pensar, uma vez que “as antologias e os manuais constituem o gênero por excelência das obras subordinadas à função de valoração e ordenação que cabe à escola” (p. 215). Desta forma, a manualística ligada ao ensino das artes é o objeto de estudo. É reconhecido que existem, no livro didático de qualquer área do conhecimento, diversos elementos materiais e simbólicos (imagens, emoções, narrativas, intenções...), e interdisciplinares, sendo importante que todas as linguagens que ele se vale sejam igualmente desenvolvidas e conectadas à vivência prática. Ao utilizá-lo como objeto de pesquisa, visa-se a compreender, além de sua dinâmica interdisciplinar interna, o processo de construção dessas conexões entre os campos de conhecimento. Serão apresentados aqui, os processos dessa análise.

A princípio, cabe contextualizar brevemente o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), enquanto uma das políticas públicas do governo brasileiro ligado ao Ministério da Educação, que distribui gratuitamente livros didáticos às escolas públicas brasileiras, mediante seleção pública por uma comissão especialista e pela escolha de professores e equipes pedagógicas das escolas beneficiadas.

O Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) é o mais antigo dos programas voltados à distribuição de obras didáticas aos estudantes da rede pública de ensino brasileira e iniciou-se, com outra denominação, em 1937. Ao longo dos anos, o programa foi aperfeiçoado e teve diferentes nomes e formas de execução, consolidando-se no formato mais próximo do atual em 1985 e trazendo consigo diversas mudanças, como a indicação do livro didático pelos professores, reutilização do livro e abolição do livro descartável (BRASIL, 2017). Atualmente, o PNLD é

² Termo proposto por Escolano-Benito (2006), para definir a área de estudo dedicada aos múltiplos temas relacionados à produção, circulação e utilização de materiais didáticos escritos que circulam nos diversos espaços educacionais, e sob as mais variadas configurações (ROMANELLI, 2019).

voltado à toda educação básica brasileira, tendo como única exceção os alunos da educação infantil.

1.1. O livro didático de Arte

Para o componente curricular Arte, é muito recente a presença de livros didáticos no PNLD, constituindo-se enquanto importante conquista para a educação brasileira. Essa fase teve início em 2015, quando foram distribuídos livros de Arte para o Ensino Médio; em 2016, para os anos iniciais do Ensino Fundamental, e no PNLD 2017, para os anos finais do Ensino Fundamental (BRASIL, 2017). Os livros se apresentam em volume único a serem utilizados por três anos consecutivos.

É comum nos livros de artes, um diálogo interdisciplinar entre as quatro linguagens artísticas (Artes Visuais, Música, Teatro e Dança), seguindo as estruturas curriculares previstas pela legislação educacional brasileira, que será tratada a seguir. Nesse quesito, muito há se discutido e a se discutir sobre o caráter polivalente da disciplina e de seus livros didáticos, o que tem conferido um desafio não só aos professores, mas aos autores desse material, que têm buscado nos meios interdisciplinares a possibilidade de abrangência de todo o conteúdo. Desse modo, as obras didáticas de Arte podem conferir um grande alicerce e uma poderosa fonte de pesquisa no âmbito da estética comparada ou da integração entre Artes Visuais e Música, áreas em que há pouco material científico para pesquisar. À parte de qualquer crítica que se possa fazer a respeito da polivalência da disciplina, este trabalho atenta para a tarefa imprescindível de oportunizar ao aluno e ao professor, o conhecimento, vivência e apreciação integral da Arte, ou ao menos, em mais de uma de suas facetas, sendo capaz de compreendê-las como interdependentes, partes da composição de uma estrutura maior, uma grande área, que é a Arte em si.

1.2.O edital PNLD 2018 e a exigência para a integração das artes

Por meio da Lei nº 13.278/2016 foi alterada a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB Lei 9.394/1996), instituindo a obrigatoriedade da Música, da Dança, do Teatro e das Artes Visuais na educação básica brasileira e exigindo formação específica de seus professores. Como consta no § 6º do Art. 26 da Lei nº 13.278, “as artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste

artigo” (BRASIL, 2016). Até então, apenas a música era componente “obrigatório, mas não exclusivo” do ensino de arte (BRASIL, 2008).

No ano da promulgação, Ana Mae Barbosa, professora do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, e especialista em arte-educação, advertia, em entrevista à revista *Época*, sobre a polivalência atribuída à disciplina Arte, "A batalha ainda não está ganha. A gente continua a discutir as Bases Nacionais Curriculares Comuns, que querem fazer das artes meros subcomponentes do currículo" (BARBOSA, 2016). A professora, que criou um abaixo-assinado contra o texto provisório da Base, disse que, como está, o documento abre espaço para uma abordagem superficial das artes e para a não contratação de professores especialistas.

De todo modo, as artes vêm caminhando integradamente no percurso da escolaridade, e seus livros didáticos são prova disso. A edição PNLD 2018 é a segunda vez em que os estudantes do Ensino Médio recebem o livro didático do componente curricular Arte pelo PNLD. Os autores têm buscado cada vez mais, desde 2016, recursos para trabalhá-las igualmente, sem desfavorecer uma linguagem em detrimento da outra, o que tem aprimorado bastante o ensino da Arte. Dentre tais recursos, o diálogo entre as obras de diferentes artistas, em diferentes linguagens e em períodos diversos são tidos em evidência no livro *Todas as artes* (POUGY & VILELA, 2016), bem como nos demais livros didáticos aprovados, conseguindo desenvolver o conhecimento e noção básica em mais de uma linguagem artística ao mesmo tempo, já que são trabalhadas associadamente (BRASIL, 2017). Segundo consta no Guia PNLD 2018, os livros também passaram a ser escritos, levando em consideração a “complexidade do campo artístico na construção de produções estéticas e de uma cidadania multicultural” (p. 6).

O processo de avaliação do PNLD 2018 - Arte teve início com a publicação da Portaria nº 69/2017, e foi realizado por equipe de especialistas na área, sob a coordenação da Secretaria de Educação Básica. No edital PNLD 2018 para o componente curricular Arte no Ensino Médio, foram aprovadas cinco obras, tendo sido escolhidas pelas escolas e professores, a partir de seus próprios critérios, como o que seria a coleção mais adequada ao trabalho com seus respectivos públicos e seus Projetos Político-Pedagógicos (PPP), durante o triênio 2018/2019/2020. Destaca-se que, nesse processo de seleção, é fundamental, no momento de sua escolha, que o professor leve em consideração, tanto o PPP da escola onde atua, quanto o contexto de estudantes e comunidade onde está inserida.

Para a escolha dos livros didáticos, é importante reconhecer as especificidades características dos estudantes do Ensino Médio. Levar em conta esse perfil, na organização da vida escolar, como no planejamento do ensino, é um requisito indispensável para o reconhecimento da função social do Ensino Médio, como processo de formação pessoal e reconstrução de conhecimentos relevantes para seus anseios de egresso na vida pública e no mundo do trabalho.

Nessa perspectiva, diálogos profícuos com culturas e perspectivas diversas tornam-se fundamentais, assim como abordagens curriculares integradas dos planejamentos do ensino e das práticas de sala de aula (BRASIL, 2017).

As políticas voltadas para a melhoria do Ensino Médio, propostas na primeira metade da última década, têm sido pensadas por uma perspectiva de educação que se traduz pelo aprimoramento de todas as dimensões do ser humano: éticas, estéticas, históricas, culturais, corporais, entre outras, compreendendo os sujeitos na sua totalidade (BRASIL, 2017). O artigo 13 das Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio - DCNEM (Resolução CNE/CEB nº 2/2012) afirma que as propostas curriculares devem contemplar: o trabalho, a ciência, a tecnologia e a cultura, entendidos como dimensões da vida em sociedade e como eixos integradores entre os conhecimentos de naturezas distintas. Compreende-se, portanto, que a educação deve desenvolver-se de forma contextualizada e interdisciplinar, e articular os componentes curriculares das áreas e entre as áreas, no processo de desenvolvimento e de aprendizagem dos estudantes. É em meio a essas perspectivas que o livro didático para o Ensino Médio deve ser inserido, constituindo-se como mais uma ferramenta de apoio à construção dos processos educativos. Além disso, a obra didática, como mediador pedagógico, proporciona, ao lado de outros materiais pedagógicos e educativos, ambiente propício à busca pela formação de um indivíduo pensante e crítico, que estabelece relações e julgamentos, toma decisões e busca um entendimento cada vez mais amplo no seu crescimento pessoal.

No livro *Todas as artes* (POUGY & VILELA, 2016), a integração entre as linguagens e o diálogo entre as obras é discutido, mais explicitamente, nos subcapítulos *Interlinguagens*, em que são apresentados artistas e trabalhos em linguagem diversa daquela que encabeça o capítulo, inter-relacionando-as de alguma forma, seja pelo tema gerador, pela técnica composicional ou pela filosofia que lhes é característica. Essa subdivisão do conteúdo do livro será referenciada nesta análise, pois se configura enquanto opção de escrita que contribui para as noções de correlação e caminhar conjunto entre as artes. Além disso, em alguns casos, o próprio conteúdo do capítulo já compreende uma interlinguagem. As atuais mudanças e inclusões no material artístico escolar vêm refletindo como essa nova atribuição das quatro linguagens em uma só disciplina teve um papel essencial na premissa de um olhar integralizado sobre a Arte, como pré-requisito para que esta seja trabalhada na sala de aula.

2. A INTER-RELAÇÃO ENTRE ARTES VISUAIS E MÚSICA SOB A PERSPECTIVA DE YARA CAZNOK E DE SEUS REFERENCIAIS TEÓRICOS

O livro *Música: entre o audível e o visível* (CAZNOK, 2008), originalmente tese de doutorado apresentada à USP em 2001, por Yara Borges Caznok, professora do Instituto de Artes (IA) da UNESP, retoma aspectos históricos e estéticos que relacionam o sonoro ao visual, respaldados em estudos já realizados sobre as relações dos sons com as cores, com o espaço e com as imagens. A autora explora a temática da unidade dos sentidos manifestada na própria obra de arte, além de pesquisar especificamente os paralelos entre as Artes visuais e a Música. Desse modo, consiste de aparato teórico primordial no estudo da interdisciplinaridade na música. A obra retoma a importância do conceito de sinestesia, considerando o homem um ser sensível às mais diversas manifestações artísticas e pondo em questão a classificação acadêmica, que divide as artes em: artes do tempo (música, poesia e prosa); artes do movimento (dança, teatro e cinema) e; artes do espaço (arquitetura, escultura e pintura).

Nota-se, na atualidade, a necessidade de um ensino voltado para a formação integral da personalidade humana, para o desenvolvimento intelectual, psicológico, sociocultural e ecológico do indivíduo. Segundo a doutora em interdisciplinaridade e educação, Sonia Albano de Lima, o mundo vem se mostrando cada vez mais complexo e globalizado, com forte evolução tecnológica que pede, por sua vez, uma integração dos saberes cada vez maior (2007). Nesse sentido, a interdisciplinaridade teria surgido da necessidade de uma interação dinâmica entre as ciências, viabilizando a existência de sistemas funcionais de ação dentro de uma heterogeneidade científica. Estabelecendo uma sequência organizada na comunicação do saber, integrando e traçando o diálogo entre as estruturas disciplinares, do seu núcleo para seu entorno, destacando, inclusive, o papel das emoções e dos sentimentos na maneira como as competências humanas evoluem, faz-se com que as disciplinas se tornem cada vez mais conectadas com as atuais necessidades socioculturais.

A conduta interdisciplinar forma o indivíduo interdisciplinar, que sabe aplicar seu saber em diferentes contextos, em diferentes circunstâncias, integrando os conhecimentos disciplinares e colocando-os de forma a contribuir nos processos de apreensão do real em constante mutação, resolvendo os problemas do mundo contemporâneo (ALBANO, 2007, p. 54), caracterizado por uma extrema complexidade. Esse indivíduo pode vir a ser o futuro músico profissional, professor ou estudioso da música, que, com essa visão e vivência mais amplas da arte, se torna mais aberto para métodos, criações e uma escuta musical cada vez mais rica e abrangente.

Dentre as poéticas que aproximam o fazer musical das diversas áreas do conhecimento, inúmeras são as que reconhecem a sua proximidade com as Artes Visuais. De todas as formas de correspondências, a que ocorre entre sons e cores é a mais antiga e comum, a começar pela relação timbre instrumental/cor, empregada em diversos dos mais importantes tratados de orquestração. Como exemplo, é citada a obra expressionista de Arnold Schoenberg (1874-1951), *opus 16, Cinco peças para orquestra* (1909), que traz a compreensão da nova sensibilidade timbrística defendida por ele em seu *Tratado de Harmonia*, de 1911. Como o compositor austríaco, inúmeros outros autores anteriores e posteriores a ele vivenciaram essa correlação audiovisual, a citar o pintor Wassily Kandinsky (1866-1944), que influenciou profundamente as obras de Schoenberg, a partir de 1911, e foi influenciado por elas, transpondo a atonalidade da música para suas telas.

A leitura do livro de Yara Caznok remete frequentemente às obras de Kandinsky (já mencionado) e de Paul Klee (1879-1940), que trabalharam com temas essenciais para a música, como a temporalidade, a improvisação, a abstração e as ressonâncias acústicas, e, concentraram-se seriamente em romper a divisória entre as duas áreas artísticas. Kandinsky vai se referir frequentemente à “Necessidade interior”, como sendo o princípio de contato da arte com a alma humana e à “sonoridade” das linhas, cores e formas, como a impressão sensorial que estas trariam ao espectador. O referencial teórico, também compreende o conceito de sinestesia e contribuições da psicologia e da fenomenologia de Merleau-Ponty a respeito da vivência multissensorial. Cita-se autores como Alexander Scriabin (1872-1915) e Rimsky-Korsakov (1844-1908), que viam em cada tonalidade uma coloração única, dizendo ser impossível a transposição sem perdas. “A mudança de tonalidade acarretaria uma mudança de cor e esta seria uma espécie de parâmetro da tonalidade” (CAZNOK, 2008, p. 45).

Como explica o compositor Gerard McBurney (1954), em seu artigo virtual *Wassily Kandinsky: the painter of sound and vision* (2006), explorar a barreira entre o visual e o sonoro não é novidade. O que acontece é que a partir do final do século XIX e início do XX, isso se torna uma espécie de obsessão para artistas – sobretudo, vanguardistas, interessados em romper com a simples representação do real. Exemplos disso são os *Études-Tableaux* (Estudos-Pinturas), *op. 39* (1917) de Rachmaninoff; Debussy com sua música impressionista, equivalente sonoro das pinceladas de Monet, além de outros representantes dessa escola; e ainda Modeste Moussorgski, com seu *Quadros de uma Exposição* (1874), representação musical inspirada em uma exposição que o compositor visitou. Se essa é, pois, uma realidade tão aplicada na prática artística, por que não a levar em sua abordagem interdisciplinar ao ensino da arte, como fizeram Klee e Kandinsky? O ensino da arte, que precede a prática, antes de segregar as linguagens, deve uni-las.

Dessa forma, a partir da primeira metade do século XX, as faculdades pertencentes, *a priori*, às artes temporais, como organização rítmica, temporalidade, improvisação passam a ser

integradas aos elementos das linguagens visuais, e vice-versa. Em seu livro *Do espiritual na arte* (1996), o pintor Wassily Kandinsky esclarece a necessidade sentida pelas Artes Visuais de buscar para si, as características imateriais da Música,

Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem-sucedida das coisas da natureza não pode ter um fim em si. E ele inveja a desenvoltura com que a arte mais imaterial de todas alcança esse fim. Compreende-se que ele se volte para essa arte e que se esforce, na dele, por descobrir procedimento similares. Daí na pintura a atual busca de ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor. (p. 55-56)

A abstração e caráter temporal da música podem ser vistos como os principais elementos que dificultam sua compreensão a partir de parâmetros racionais. É nessa perspectiva que Paul Klee e Kandinsky trazem para as artes plásticas o questionamento sobre esse caráter estático e instantâneo da visão, bem como a consciência de que o espaço é, também, temporal e que as cores têm uma acústica. Kandinsky apresenta essa concepção de forma explícita em suas obras, defendendo que uma linha é o mesmo que um ponto em movimento, assim constituindo o elemento tempo, visto o comprimento da linha corresponder a noção de duração. De acordo com o pintor, a escrita musical é uma combinação de pontos e de linhas, sendo a duração dada pela cor do ponto e pelo número de colcheias e a altura dada pelo número de linhas que lhe servem de base (KANDINSKY, 2005).

Por outro lado, Paul Klee foi mais dedicado ao componente da forma musical, em especial, à estrutura contrapontística da fuga, por reconhecer nela uma vivência temporal pura, que combina diversas músicas ao mesmo tempo. O artista identificou as relações formais entre a Música e as Artes Visuais, apresentando conexões entre a linha melódica e a linha no desenho; o ritmo e as sequências de módulos e sub-módulos; os tempos dos compassos e as divisões da pintura; a métrica da Música e a modulação da forma e da cor nas Artes Visuais. Klee também apresentou suas experiências com superposição de cores e texturas para representar visualmente a polifonia (KLEE, 1980). Segundo Pierre Boulez (1989, apud VALLE, 2007, p. 1), Klee teria “dito resolutamente adeus à literatura, à música” por volta de 1901, mas não rompeu os profundos laços de sua formação e manteve a referência musical sempre muito presente em sua obra. Em sua abordagem como professor, os exemplos musicais estavam sempre presentes sob forma de diagramas e representações.

Outra característica principal da arte temporal é a improvisação, que se faz presente nas obras pictóricas dos dois pintores já citados; Kandinsky pintou várias obras intituladas *Improvisações*, além de diversas outras que compôs como transposições de peças de Scriabin e Wagner. Aqui, as formas, cores e equilíbrio não serão definidos *a priori*, mas constituídos

instantaneamente, de acordo com a necessidade sentida enquanto se constrói a obra e conforme esta solicita, fazendo do instante sua base essencial, como já ocorria na música.

Já o aspecto da abstração, busca por libertar o fazer pictórico dos limites que a representação e a narrativa lhe infringem, propondo a forma pura, a cor com um fim em si e o espaço como elemento temático e não mais como simples arcabouço. A arte que mais fornece subsídios para reflexão é a música, considerada a mais abstrata de todas as artes, por não ter um suporte concreto palpável e por seu modo de presentificação se valer do tempo, que também, não deixa rastros físicos visíveis. A partir disso, Kandinsky (apud CAZNOK, 2008, p. 110), coloca, sobre arte figurativa e a abstrata: “na primeira, a sonoridade do elemento em si é velada, reprimida. Na arte abstrata, a sonoridade é plena e desvelada”, o que exemplifica seu discurso interdisciplinar no ensino das Artes Visuais pela Música. Por meio da interdisciplinaridade, torna-se possível a aplicação prática e didática das inter-relações aqui estudadas. Segundo Ivani Fazenda,

[um] olhar interdisciplinarmente atento recupera a magia das práticas, a essência de seus movimentos, mas, sobretudo, induz-nos à outras superações, ou mesmo reformulações. Exercitar uma forma interdisciplinar de teorizar e praticar Educação, demanda, antes de mais nada, o exercício de uma atitude ambígua. Tão habituados nos encontramos à ordem formal convencionalmente estabelecida, que nos incomodamos ao sermos desafiados a pensar a partir da desordem ou de novas ordens que direcionam provisórias e novas ordenações. O sentido de ambiguidade em seu exercício maior impele-nos ao mesmo tempo a encontrar o caos e a buscar a matriz de uma ordem, de uma ideia básica de organização (s/d. apud ALBANO, 2007, p. 62-63).

Dessa forma, compreende-se que as artes, como as ciências, se influenciam mutuamente, e cooperam com a construção umas das outras, sendo favorável utilizar-se dos benefícios dessa inter-relação ao lecionar. Nesse sentido, a interdisciplinaridade se faz necessária para oferecer ao indivíduo uma visão tão ampla e criativa, que seja capaz de acompanhar e viver as transformações e integrações que o mundo globalizado opera cada vez mais. Apesar disso, Yara Caznok verifica, no decorrer de sua obra, que, na tradição da música ocidental, mesmo antes do século XIX, independente da tecnologia ou do mundo globalizado, a audição sempre esteve estreitamente ligada à visão.

3. METODOLOGIA

A análise proposta neste trabalho, pretende discutir os aspectos conciliativos entre o fazer artístico visual e musical, apresentados pelo livro didático *Todas as artes* (POUGY & VILELA, 2016) PNLD Arte 2018, para o Ensino médio, manual do professor. Esta, corresponde a modalidade de pesquisa qualitativa, chamada de análise documental (LÜDKE & ANDRÉ, 1986), podendo ainda ser enquadrada na definição de pesquisa exploratória, que visa a proporcionar maior entendimento sobre o assunto. Envolve um levantamento bibliográfico e documental, considerando, além do livro escolar, uma seleção de escritos já citados de Yara Caznok (2008) e de seus referenciais Wassily Kandinsky (1996) (2005) e Paul Klee (1990) (2001), como pressupostos teóricos para discussão desse material. O livro didático é aqui tratado como documento técnico de fonte primária, sendo focado seu discurso acerca das inter-relações entre as linguagens plásticas e musicais.

A análise documental, deve ser utilizada quando a linguagem adotada nos documentos se constitui elemento fundamental para investigação; nesse caso, o traquejo das artes em geral e sua vivência no âmbito pedagógico. Segundo Lüdke & André, documentos “não são apenas uma fonte de informação contextualizada, mas surgem num determinado contexto e fornecem informações sobre esse mesmo contexto” (1986, p. 39). Os autores ainda sugerem, para desenvolvimento da análise documental, a metodologia de análise do conteúdo, definida por eles como um método de investigação do conteúdo simbólico das mensagens. A análise de conteúdo “é uma técnica para produzir inferências de um texto focal para seu contexto social de maneira objetivada” (BAUER, 2002, p. 191). Assim, os materiais textuais são trabalhados sistematicamente, tentando evitar que a análise seja confundida com uma interpretação subjetiva e garantindo que seja compreendido as maneiras como o conhecimento interdisciplinar e visão universal da arte influencia em suas práticas.

3.1. Do objeto de estudo

Para escolha do livro didático, que constitui objeto de estudo nesta investigação, foi selecionado o material ministrado nas aulas de Arte do período de estágio em colégios estaduais, no ano corrente³. O livro *Todas as artes* PNLD Arte 2018 foi escolhido para todas as escolas estaduais do Paraná dentre as cinco coleções aprovadas pelo PNLD. A obra é voltada para

³ Estágio não-remunerado, realizado para a disciplina de Práticas Pedagógicas II, no sétimo período de graduação em Música pela Universidade Federal do Paraná, 2020.

estudantes a partir de 14 anos, tendo sido essa a faixa etária escolhida para a pesquisa, por representar, também, a turma escolar trabalhada no estágio da disciplina de Práticas Pedagógicas II.

Todas as artes foi escrito por André Vilela e Eliana Pougy, ambos autores de livros didáticos sobre Arte. De acordo com determinação do edital do PNLD, a obra analisada se apresenta em volume único a ser utilizado durante todo o Ensino Médio e contemplando as quatro linguagens artísticas (Artes Visuais, Dança, Música e Teatro). É estruturada em três unidades de conteúdo, que possuem um tema central. Cada unidade é formada por uma introdução, cinco capítulos e um projeto, que trabalham cada uma das linguagens, como será representado na Tabela 1. Acompanha também, um CD de áudio, com proposição de faixas que adensam e viabilizam os conteúdos vinculados à Música. Não há uma ordem cronológica orientando a organização das diversas seções (capítulos e subcapítulos) e o livro é organizado a partir de eixos temáticos, com ênfase à arte moderna e contemporânea. A tabela a seguir esboça o sumário da obra didática, com breve descrição de cada capítulo.

TABELA 1 – Síntese do sumário do livro *Todas as Artes* PNLD 2018.

Unidade 1 – O que é arte?	Capítulo 1 – Escultura e Materialidade: a obra dadaísta de Marcel Duchamp e a construção do conceito de arte através da história.
	Capítulo 2 – Música e estranhamento: o trabalho de John Cage e o estranhamento na produção artística.
	Capítulo 3 – Dança e representação: os recursos expressivos da dança contemporânea e a ruptura com as noções clássicas.
	Capítulo 4 – Teatro e reflexão: a arte como elemento político e transformador da sociedade.
	Capítulo 5 – Tecnologia e subversão: o uso de novas tecnologias nas produções artísticas.
Unidade 2 – Arte para quê?	Capítulo 6 – Instalação e meio ambiente: a arte ecológica e instalações <i>site specific</i> .
	Capítulo 7 – Canto e memória: cultura, música e artesanato do povo guarani.
	Capítulo 8 – Corpo e circo: as técnicas, linguagens e tecnologias que compõe as artes circenses modernas.
	Capítulo 9 – Teatro e afirmação: perpetuação e afirmação cultural por meio da arte, direcionada a cultura africana.
	Capítulo 10 – Animação e coletividade: as produções contemporâneas coletivas, com finalidade de democratizar o acesso ao conhecimento e à arte.
	Capítulo 11 – Gravura e circulação: as inserções em circuitos ideológicos e os meios que a arte se utiliza para chegar aos cidadãos

Unidade 3 – Onde encontrar arte?	Capítulo 12 – Música e periferia: a importância da participação de artistas negros e periféricos na cena cultural.
	Capítulo 13 – Dança e brasilidade: as danças nas festas populares brasileiras e sua relação com a dança tradicional europeia.
	Capítulo 14 – Teatro e rua: democratização da arte, extrapolação dos ambientes específicos e participação popular.
	Capítulo 15 – Cinema e compartilhamento: a diversidade cultural e a internet como meio de integração dessas culturas.

A maneira como os conteúdos são apresentados, revela uma forma quase que integrada de abordar as áreas do conhecimento, fato ainda singular na maioria dos livros de arte (ROMANELLI, 2019). Em certas partes do livro, verificou-se a proposição de abordagens e dinâmicas bem originais, mesmo que de forma tímida, renovando algumas formas tradicionais de ensinar. Todo o conhecimento, novas obras e concepções, foram apresentadas no livro de forma intimamente vinculada ao seu contexto sociocultural e histórico, conectando suas correspondências específicas entre as demais linguagens, especialmente no subcapítulo *Interlinguagens*.

Foi realizado um recorte temático de análise, privilegiando as referências em Artes Visuais e Música. Essa foi uma medida indispensável, dado que o livro contempla, explicitamente, as quatro linguagens artísticas, conforme determinações legais para a disciplina de Arte (BRASIL, 2016). Foi considerada ainda, a presença dos preceitos fundamentais para concordância e correlação com a literatura de base.

3.2. Das categorias de análise

É importante estipular aqui, os parâmetros utilizados na seleção dos capítulos analisados no livro didático. Esses parâmetros incluem, primeiramente, favorecer as referências pertencentes ao campo das Artes Visuais e da Música, despriorizando os materiais em Dança, Teatro e Cinema, que não corroboram com o aprofundamento da pesquisa⁴. Visto que a investigação consiste, exclusivamente, dos paralelos e ligações compreendidas entre o fazer visual e o fazer sonoro, desconsidera-se também algumas propostas de interlinguagens, que não configuram uma inter-relação, mas sim, coincidências autorais ou temáticas, não fornecendo subsídios para as especulações que esse projeto exige. Um terceiro fator levado em consideração, foi a aproximação

⁴ Já que estas também consistem de um relevante amparo para uma investigação mais detalhada sobre o assunto, poderão ser abordadas em pesquisas futuras.

dos artistas referenciados no livro, ao fazer artístico universal, encontrando, em sua vida e obras, recursos colhidos e aprendidos das outras artes. Há ainda um quarto fator que sustenta essa escolha, ligado às áreas de conhecimento do domínio da autora desta monografia, incluindo experiências profissionais tanto nas Artes Visuais quanto na Música.

As referências inerentes a este estudo, foram categorizadas de acordo com a natureza da inter-relação que apresentam. Em primeira instância, estão as ligações práticas, composicionais entre o fazer pictórico e o musical, dentro das quais se compreendem os aspectos sonoros usados como recurso em Artes Visuais e os aspectos visuais usados como recurso para a Música. Compõe-se ainda, essa classificação, das ligações teóricas, no que diz respeito aos aspectos contextuais, culturais e formais das artes, e das ligações filosóficas, equivalências defendidas pelas concepções de Paul Klee e Kandinsky.

3.3. Do recorte

Para que pudesse ser melhor apreendida a temática aqui estudada, foi necessário um recorte no conteúdo da obra didática. Sobretudo, o tópico que mais se buscou destacar neste recorte, foi o subcapítulo *Interlinguagens*, por representar especificamente, o assunto de interesse da investigação, a interdisciplinaridade. De acordo com as categorias de análise já colocadas, estipula-se a seguir, os temas e/ou subtemas a serem investigados, aqui, no capítulo quatro, inerentes para com seus objetivos finais aqui propostos.

TABELA 2 – Síntese dos conteúdos na pesquisa.

Capítulo do livro didático	Forma de abordagem na pesquisa
1. Escultura e materialidade	Ênfase para o subcapítulo <i>Interlinguagens</i> ; a materialidade como um aspecto comum entre as obras de Marcel Duchamp e Luigi Russolo.
2. Música e estranhamento	John Cage sua escrita musical singular, onde formas e cores representam sons, pausas e ritmos.
5. Tecnologia e subversão	Paralelos entre Artes Visuais e Música nas obras do Grupo Fluxus.
6. Instalação e meio ambiente	Conteúdo do subcapítulo <i>Interlinguagens</i> , respondendo à questão do que se pode considerar como meio ou espaço comum para as artes.
8. Corpo e circo	A busca de movimento nas esculturas de Alexander Calder.
13. Dança e brasilidade	As obras plásticas de Beatriz Milhazes em interlinguagem com os ritmos nordestinos brasileiros.

Dentre os capítulos da unidade um, se destacaram o primeiro, *Escultura e materialidade*, com ênfase para o subcapítulo *Interlinguagens*, em que se atribui a materialidade como um aspecto

comum entre as obras de Marcel Duchamp e Luigi Russolo, músico e pintor. O segundo capítulo, intitulado *Música e estranhamento*, também foi selecionado, por se referenciar ao também pintor e músico John Cage e à sua escrita musical singular, onde formas e cores representam sons, pausas e ritmos. A partir disso, o próximo capítulo que corresponde às categorias de análise será o quinto, *Tecnologia e subversão*, onde se encontram diversas informações conciliativas entre Artes Visuais e Música nas obras do Grupo Fluxus, citando nomes importantes, que corroboram com a proposta de intervenção artística, como Nam June Paik, Karlheinz Stockhausen, Jackson Pollock, e, novamente, John Cage.

Na unidade seguinte, toma-se a temática do capítulo seis, *Instalação e meio ambiente*, relacionada ao conteúdo do mesmo subcapítulo *Interlinguagens*, para responder à questão do que se pode considerar como meio ou espaços comuns para as artes. O capítulo oito, *Corpo e circo*, também é utilizado no que se trata de uma das representações artísticas mais universais, ligada ao trabalho do pintor e escultor Alexander Calder, em constante busca por movimento em suas obras, aprimorando a concepção de arte cinética.

Da unidade três, foi analisado o capítulo treze, *Dança e brasilidade*, onde encontra-se a obra de Beatriz Milhazes em interlinguagem com os ritmos nordestinos brasileiros, respaldando a discussão que coloca a cor e a forma como paralelo entre a Música e as Artes Visuais. Os demais capítulos e subcapítulos não puderam ser considerados por não apresentarem conteúdo inerente à investigação.

4. A INTER-RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E ARTES VISUAIS NO LIVRO *TODAS AS ARTES PNLD ARTE 2018 PARA O ENSINO MÉDIO*

Foram selecionados aqui, segundo os critérios já apresentados, os temas e subtemas do capítulo um, *Escultura e materialidade*, que aproxima Artes Visuais e Música por via das obras de Luigi Russolo e Marcel Duchamp; capítulo dois, *Música e estranhamento*, que apresenta na notação gráfica da década de 1950, um elo entre cores, formas e sons; capítulo cinco, *Tecnologia e subversão*, ao apresentar as inovações tecnológicas como forma de integração entre as artes; capítulo seis, *Instalação e meio ambiente*, para falar do espaço e natureza como veículo comum entre linguagem musical e visual; capítulo oito, *Corpo e circo*, para reforçar a investigação acerca do caráter tempo nas artes; e capítulo treze, *Dança e brasilidade*, trabalhando a cor e a forma como paralelo entre as duas práticas. O foco, neste recorte, também se orienta para os subcapítulos *Interlinguagens*, os quais apresentam subsídios altamente relevantes para o desenvolvimento de uma concepção interdisciplinar.

4.1. A materialidade nos sons de Luigi Russolo

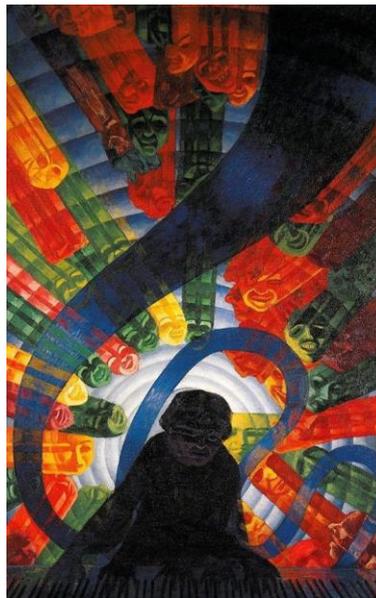


Figura 1 – Luigi Russolo: *La musica*, 1911. Óleo sobre tela. (PIERI, 2016, p. 1.)

Como já previsto, foi considerado, na escolha deste capítulo, o aspecto correlativo prático entre as linguagens visuais e sonoras, além de tratar de um artista que atuou em ambas as áreas do conhecimento artístico, podendo trazer uma rica análise de convergências entre elas, em suas obras, bem como, servir de parâmetro para análises futuras. Os autores do livro apresentam, no subcapítulo *Interlinguagens*, uma analogia notável entre a obra de Marcel Duchamp (1887-1968), representante dadá⁵, e de Luigi Russolo, (1885 - 1947), precursor da música eletrônica contemporânea (criada com sons sintéticos); entre os *ready-mades* – objetos já fabricados presentes no cotidiano, sem valor estético, expostos como obras de arte em espaços especializados – e o *Intonarumori*, entoador de ruídos - geradores acústicos, que permitam criar e controlar a dinâmica e a frequência de vários tipos de ruídos. As aproximações entre as obras desses dois artistas decorrem, primeiramente, da idealização das formas, sons e objetos triviais, que são transformados em obra de arte. Ambos têm a materialidade como principal aspecto de sua produção artística; o ideal não se tratava da perpetuação das tradições, assim como, no cenário urbano e tecnológico, mas sim de pesquisar algo que ainda não tivesse sido criado, colocando em questão o que é instrumento para a arte.

Enquanto Duchamp buscava materiais cotidianos que, *a priori*, nada tinham a ver com arte, e os colocava em pedestais e envoltos numa poética e crítica específicas, dentro dos museus e galerias, Russolo se utilizava das sonoridades mais triviais que o público urbano poderia conceber, para transformá-los em instrumento para a música. Como a Revolução Industrial pedia que tudo se desenvolvesse, se criasse e que as informações chegassem e fossem compreendidas cada vez mais rapidamente, também era assim nas obras desses artistas, que não exigiam demorada análise ou entendimento harmônico ou melódico; a informação vinha pronta, colhida da realidade externa.

Luigi Russolo era pintor. Frequentou a Academia de Belas Artes de Brera, tendo optado por assuntos relacionados à cidade e à civilização industrial - subúrbios industriais – interpretados num simbolismo fantástico. Participou também, nesse período, da restauração da *Última Ceia* (1495-1498) de Leonardo da Vinci, em Santa Maria delle Grazie (TAGLIAPIETRA, 2006, p. 4). O pintor cresceu e se desenvolveu numa época em que o desenvolvimento das ciências e das técnicas amplia os limites da percepção e propõe novas representações de mundo. O acesso ao que era até então, invisível, se torna possível, e Russolo adentra, por fim, o caminho da música futurista. Só mais tarde, em seus últimos anos, retornou à pintura (CHESSA, 2012, p. 173).

⁵ Diferente das outras correntes, que nascem de uma vontade de conhecer, interpretar a realidade, o movimento Dada é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte. O movimento surge quase simultaneamente em Zurique, a partir de um grupo de artistas e poetas, e nos Estados Unidos (depois da exposição de 1913, o *Armory Show*, aberto à arte de vanguarda), com os pintores europeus, Duchamp e Picabia. São os anos da Primeira Guerra Mundial, cuja deflagração pôs em crise toda a cultura internacional (ARGAN, 1992, p. 353).

Escreveu seu manifesto futurista, *L'arte dei rumori*, em 1913, sendo considerado o primeiro teórico da música eletrônica de concerto.

Afirma Russolo, no seu manifesto, que a vida contemporânea era demasiado ruidosa e que esses ruídos deveriam ser utilizados em música. Nesse sentido, se tem em vista que os ruídos já representam uma imagem em si mesmos, remetendo a uma cena ou objeto no instante em que são emitidos; daí o seu aspecto mais material. Klee aplicava na pintura este aspecto, quando escreve em seus *Diários* (2001), “O que vemos é só aparência. A arte não reproduz o visível, ela torna visível”. Para Klee, em períodos anteriores, os pintores se ocupavam das coisas que podiam ser vistas na terra, daquilo que se gostasse de ver. Porém, a partir do momento em que a relatividade do visível se torna evidente, infunde-se a aceitação em compreender uma simples partícula na totalidade do universo (2001). Partícula esta, representada em música por Russolo, como o ronco de um carro ou o barulho de um trovão,

A vida antiga foi toda silêncio. No século dezenove, com a invenção das máquinas, nasce o Ruído. Hoje, o Ruído triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Por muitos séculos a vida se desenvolveu em silêncio, ou, no melhor dos casos, em *sordina*. Os ruídos mais fortes que interrompiam este silêncio não eram nem intensos, nem prolongados, nem variados. Pois que, se negligenciarmos os excepcionais movimentos telúricos, os furacões, as tempestades, as avalanches e as cascatas, a natureza é silenciosa (RUSSOLO, 1996, pp. 51-52)

Outra equivalência notável que se pode traçar é a que aproxima a sonoridade dos *Intonarumori* daquela orientada pelos *leitmotivs* de Wagner, no que chamamos de música descritiva ou programática. Ambos buscam na natureza as representações imagéticas de suas obras sonoras. Segundo Caznok (2008) “a música descritiva solicita a participação da visão; imitação de sons e ruídos da natureza, reconhecimento da referência”, no que Wassily Kandinsky apresenta a seguinte concepção:

Uma música programática concebida de maneira por demais estreita é a prova dos resultados a que se chega ao querer que a linguagem musical reproduza efeitos que ultrapassam seus meios. Tais experiências foram tentadas ainda recentemente. O coxar de rãs, a gritaria no galinheiro, o afiar de facas, são imitações dignas, no máximo, de um palco de variedades. Podem, a rigor, passar por uma brincadeira bastante agradável, mas devem ser banidas da música séria. Tais extravagâncias devem servir de exemplos, de advertências para todos que tiverem a ideia de reproduzir a natureza. A natureza tem sua linguagem própria, cuja ação sobre nós é irresistível. Tal linguagem não se imita. Evocar um galinheiro com os meios da música para dar aos ouvintes uma impressão de natureza, é uma tarefa tão impossível quanto fútil. Cada arte é capaz de evocar a natureza. Mas não é imitando-a exteriormente que o conseguirá. Tem que transpor as impressões da natureza em sua realidade íntima mais secreta (1996, p. 58)

É claro que um futurista não estaria interessado em estar de acordo com a música séria, quanto menos, estaria preocupado que sua obra fosse considerada uma “extravagância”, tendo em vista que, no seu caso, a reprodução dos efeitos naturais não ultrapassavam seus meios. Os músicos

mais modernos em comparação com Wagner, como Debussy, também forneciam impressões que, com frequência, tiravam da natureza e transformam em imagens “espirituais” (KANDINSKY, 1996). Como Wagner e ainda, como Debussy, Russolo inspira suas composições nas impressões colhidas da natureza que o rodeia. Todos esses artistas procuram nas formas exteriores o conteúdo interior. Porém, ao contrário da “expressão interior” vista por Kandinsky na obra de Debussy, Russolo e os futuristas, detêm-se na estrutura da imagem, a busca da “forma absoluta”, não imitando as formas e ruídos externos; reproduzindo-os através das novas ferramentas tecnológicas. Além disso, o movimento futurista não se prende à carga emotiva e a expressão de estados de alma. A forte politização é outro traço marcante.

O ruído é, portanto, familiar a nosso ouvido, e tem o poder de nos remeter imediatamente à vida mesma. Enquanto que o som, estranho à vida, sempre musical, coisa em si, elemento ocasional não necessário, tornou-se já para o nosso ouvido aquilo que aos nossos olhos apresenta-se como um rosto muito conhecido, o ruído, ao contrário, derivando-se confusa e irregularmente da confusão irregular da vida, jamais se revela inteiramente a nós, reservando-nos inúmeras surpresas. (...). Ainda que a característica do ruído seja a de nos remeter brutalmente à vida, a arte dos ruídos não deve se limitar a uma reprodução imitativa. Ela atingirá sua maior faculdade de emoção na degustação acústica em si mesma, que a inspiração do artista saberá extrair dos ruídos combinados (RUSSOLO, 1996, p. 45).

Segundo Russolo (1996), toda as manifestações da nossa vida são acompanhadas de ruído. O ruído salva a arte musical da alienação estética, ao fazê-la dialogar estreitamente com a vida, mas não destrói, de modo algum, a inspiração artística, à qual caberá gerar obras que emocionarão o público, como mostra o capítulo a seguir. Tal conceito será explorada por inúmeros autores e intérpretes no decorrer do século XX, dentre eles, um em especial, o compositor John Cage.

4.2. Cores, linhas e sons de John Cage

No segundo capítulo do livro, Música e Estranhamento, Pougy e Vilela encabeçam o conteúdo com a nova concepção de John Cage (1912-1992) sobre o fazer musical, sobretudo, por meio do contato com sua notação gráfica, que evoluiu na década de 1950 e que constitui um novo conceito em música, além de uma relação íntima entre esta e as Artes Visuais. Nesse sentido, os autores comparam partituras dos antigos compositores Bach e Beethoven à nova escrita de John Cage, sugerindo a reflexão sobre as diferenças entre as duas escritas, ressaltando as convenções nas quais as primeiras são baseadas, contra a intuição da segunda. Ou seja, o novo sistema de notação gráfica, desenvolvido por Cage e por outros compositores, como Karlheinz Stockhausen

(1928–2007), apresentava signos novos, não-convencionais e por vezes abstrusos, determinando uma sonoridade menos previsível, uma estrutura sonora mais aberta.

Assim como Russolo, Cage foi artista plástico além de músico, tendo suas pinturas expostas em galerias e museus até os dias atuais. Além disso, seu tipo próprio de escrita musical é baseado em cores, formas geométricas e lineares, que representam alturas e ritmos de acordo com as relações entre estes, por meio dos desenhos e representações gráficas. Compositores, muitas vezes, dependem dessa nova escrita em música experimental, onde a notação musical padrão pode ser ineficaz. Contudo, não se aterá, nesta pesquisa, às suas interpretações e significados, cabendo somente compreendê-la como um elo entre os conceitos musicais e visuais.

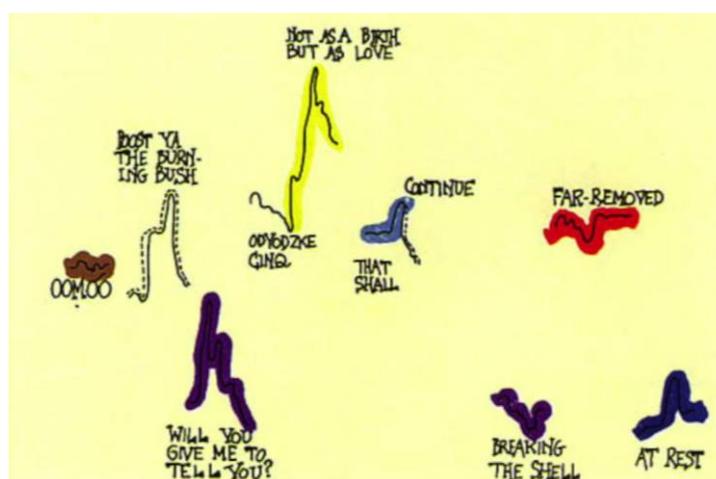


Figura 2 – John Cage: notação gráfica de *Aria*, 1958 (LYNCH & FOSTER, 2016).

John Cage, como mencionado acima, foi um artista multifacetado e versátil, com interesse por diferentes expressões artísticas. De acordo com Vales (2016, p. 31), Cage influenciou e recebeu, também, influências com o contato que teve com as artes plásticas, em especial, com o pintor Robert Rauschenberg, cujo nome aparece por vezes associado ao Neo-dadá. Em 1951, Robert Rauschenberg pintou um conjunto de telas totalmente brancas, que intitulou *White Paintings* (GUGGENHEIM, s.d.). Estas telas brancas foram uma fonte de inspiração para John Cage em sua composição *4'33''* (1952), por se apresentarem numa superfície fluida, e pelo fato de não haver uma maneira específica de contemplação. Cage, compreendeu nesta obra, algo muito maior que um vazio absoluto, visto que as telas estavam sujeitas às alterações do ambiente, hipersensíveis à luz, sombra e pequenos reflexos, até mesmo a quantidade de pessoas presentes na exposição era suficiente para afetar e alterar a superfície branca. Cage tirou daqui inspiração para desenvolver, no ano seguinte, sob a influência da estética zen-budista, a noção de silêncio vs. som ambiente, na música, com a célebre peça *4'33''* (GUGGENHEIM, s.d.), que consistia num pianista sentado em silêncio ao piano, sem tocar nas teclas por quatro minutos e trinta e três segundos, de

modo que sons incidentais no ambiente - como o vento ou os sussurros da plateia - determinavam o conteúdo da peça. No entender de Cage, a pintura é branca por abarcar todas as cores; assim como o silêncio abarca todos os sons.

Por sua vez, também Klee, como Kandinsky, buscaram entender como os pressupostos formais pictóricos estão relacionados com a escritura musical. Enquanto Klee procurava desenvolver um trabalho lógico, construtivista, Kandinsky buscava a interação espiritual através da pintura expressionista. Rosana Costa Ramalho (2010), a partir das concepções de Paul Klee, coloca os componentes básicos da pintura - fundo e forma -, como análogos aos componentes básicos da música – silêncio e som. Klee vê na sequência de pontos que forma uma linha, exatamente o que acontece na sequência de notas que determina a trajetória da linha melódica (RAMALHO, 2010). As subdivisões em módulos, na estrutura de suas telas, encontram seus paralelos formais na mesma divisão rítmica dos compassos, estabelecendo, definitivamente a relação entre as divisões do espaço bidimensional e do compasso musical.

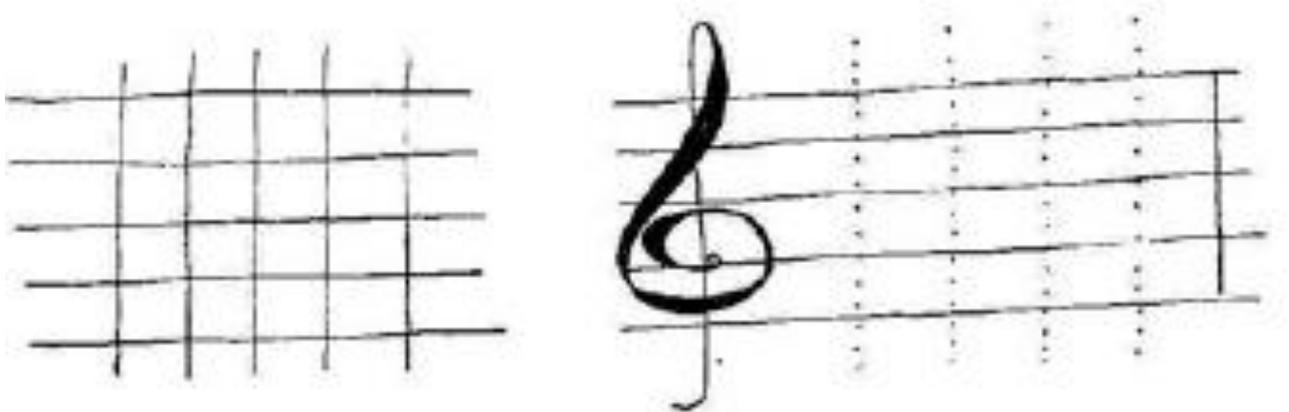


Figura 3 – Paul Klee: exemplo comparativo de malha de construção com módulos quadrados e, ao lado, uma pauta musical de um compasso quaternário com as divisões dos tempos (RAMALHO, 2010, p. 11).



Figura 4 – Paul Klee: aplicação da subdivisão modular em *Paisagem rítmica com árvores*, 1920. Óleo sobre cartão (RAMALHO, 2010, p. 15).

Para Kandinsky, tanto na música como na pintura, a linha é o modo de expressão predominante e afirma-se pelo volume e pela duração. Desse modo, o elemento tempo estaria presente na linha, visto o comprimento corresponder a uma noção de movimento do ponto. No entanto, seguir uma linha reta ou uma curva corresponde a durações diferentes, mesmo que o comprimento das duas seja igual, visto a duração ser mais longa se a linha for curva. O ponto, por sua vez, seria a “forma temporal mais concisa”. Sua recusa em se mover no plano, reduz ao mínimo o tempo necessário para a sua percepção, de tal forma que o elemento tempo se encontra praticamente excluído. Este, corresponderia à “breve percussão do tambor ou de qualquer outro instrumento de percussão” (KANDINSKY, 2005, p.26-28).

Kandinsky almejava para a pintura, a construção de uma terminologia própria, que, assim como as partituras musicais, possibilitasse o mesmo grau de abstração e flexibilidade, podendo acompanhar a evolução da sua arte ao longo dos tempos, como uma espécie de dicionário de referência, além de gerar meios para o trabalho científico (KANDINSKY, 2005). Segundo ele, um trabalho metódico permitiria estabelecer um dicionário de elementos, e conseqüentemente um tratado de composição que ultrapasse as particularidades das distintas artes e seria válido para a Arte em geral.

Kandinsky ainda faz uma analogia entre o ritmo das combinações de linhas e a repetição de compassos numa melodia. Em sua teoria da forma, o triângulo corresponde ao amarelo, o quadrado ao vermelho e o círculo ao azul. Por sua vez, as cores quentes, corresponderiam a sonoridades agudas, enquanto as frias, teriam marcada sua sonoridade mais grave (1996). O preto e o branco por sua vez, remeteriam ao silêncio, à pausa, sendo o preto correspondente ao silêncio absoluto, e o branco, ao silêncio como expectativa, a tensão lírica (p.89-90). Erich von Hornbostel

(1877-1935), famoso por sua participação na construção do método para classificação dos instrumentos musicais junto a Curt Sachs (1881-1959), também enxergava essa possível analogia, definindo claridade como corolário da intensidade, onde as variações existentes entre o preto e branco seriam paralelas às frequências combinadas com os timbres e intensidades (apud CAZNOK, 2008).

No que diz respeito à prática musical improvisada, este foi um pressuposto que Kandinsky, como outros pintores modernos, invejou na música e projetou, também, na pintura, inclusive intitulado suas telas *Improvisações*. Desse modo, a pintura se questiona sobre a possibilidade do “gesto único” e de uma forma de “improvisação pictórica”, correndo o risco que os músicos já haviam incorporado em seus *métiers*, no que Yara Caznok (2008) explica da seguinte maneira,

os critérios para agenciamento de formas, cores, contrastes e equilíbrios, por não dependerem mais de uma narrativa ou de uma representação, não são totalmente decididos a priori, vão se construindo a medida que o próprio material solicita. Nesse sentido, aparece o risco (p. 110).

Como fora percebido, nas décadas de 1950-60 as artes plásticas foram de grande influência no que concerne à música, e vice-versa. John Cage, no processo de composição da obra *4'33"*, inspirou-se em um dos trabalhos do pintor Robert Rauschenberg. Por sua vez, Cage também serviu de fonte inspiradora para o movimento Fluxus, através das suas aulas na New School for Social Research, e seus trabalhos composicionais (VALES, 2016).

4.3. Tecnologia e a integração das artes

O uso de novas tecnologias na arte, em geral, vem permitindo e até exigindo a integração das linguagens. O Grupo Fluxus, organizado na década de 60, aplicava essa ideia por meio de performances em meios audiovisuais e videoarte, propondo também a busca de aproximação e participação das pessoas que não frequentavam concertos e galerias. “Para eles, a arte tinha que estar nas ruas, nas ações e na interação com o público. Por isso trabalhavam principalmente com intervenções, performances e *happenings*” (VILELA & POUGY, 2016, p. 120).

O movimento Fluxus representou mais uma atitude diante do mundo, do que um estilo ou procedimento, estando relacionado ao significado da palavra latina *fluxu*; movimento, fluidez. Este, se manifesta com efeito universal, interdisciplinar e plural do ponto de vista das artes - música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras. As músicas de John Cage e Nam June Paik (1932-2006), comprometidas com a exploração de sons e ruídos tirados do

cotidiano, têm lugar central na definição da atitude artística do Fluxus. “Trata-se de romper as barreiras entre arte e não arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo, seja à natureza, seja à realidade urbana, seja ao mundo da tecnologia” (FLUXUS, 2020).

Além da música experimental, as principais fontes do movimento podem ser encontradas num certo espírito anárquico de contestação, que caracteriza o dadaísmo, nos *ready-mades* de Marcel Duchamp e em sua crítica à institucionalização da arte, e na *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956), com ênfase no processo de criação, no gesto e na ação. As realizações do grupo justapõem não apenas objetos, mas também sons, movimentos e luzes, invocando todos os sentidos sensoriais simultaneamente. Nesse contexto, é gerado o *happening*; em tempo real, como teatro e ópera, mas recusando as convenções artísticas com seu caráter improvisatório marcante, não podendo ser reproduzido. Nesses espetáculos, diferentes materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista, o que diferencia o *happening* das performances.

As performances e os happenings, amplamente realizados pelos artistas ligados ao Fluxus, remetem ao pensamento artístico defendido nos escritos de Paul Klee, onde coloca “A obra de arte [...] é em primeira instância gênese, nunca pode ser vivenciada (puramente) como produto” (2001, p. 47), e ainda, “não pensar na forma, mas na *formação*. Não abandonar o caminho, não romper com a coerência da ideia original. [...] manter nas mãos a linha condutora criativa da forma, não abandonar o fio vermelho da criação” (KLEE, 1979, p. 67). Dessa maneira, Paul Klee entende o fazer pictórico como entende o fazer musical; um processo criativo, ao final do qual, se obtém a arte, que não é um objeto ou um resultado, mas tudo que se construiu e se transformou, ao longo do percurso. O contrário - a ênfase no resultado final do trabalho - redundaria invariavelmente naquilo que ele qualificava de “forma morta”. Portanto, além de incorporar estruturas de formas musicais específicas, aproximando assim o seu trabalho como pintor daquele do compositor, como foi visto no subcapítulo anterior, as obras de Klee também buscam exibir a própria maneira como foram executadas. “Nesses casos, o *métier* do artista plástico se encontra igualmente irmanado àquele do intérprete musical, do instrumentista, que Klee, como exímio violinista que era, conhecia muito bem” (VALLE, 2007, p. 7).

Nam June Paik, que norteia o conteúdo do capítulo com suas produções em videoarte, foi músico além de artista plástico e realizou produções em parceria com Stockhausen e Cage, com experimentações audiovisuais e criações no campo da música eletrônica que sintetizavam as linguagens (FLUXUS, 2020). Interessou-se, sobretudo, pela videoarte, estabelecendo um diálogo entre as artes e o corpo espectador, e explorando sensações sinestésicas e persistência retiniana com imagens em movimento, não só na videoarte, mas em videoesculturas e performances. Pougy e Vilela explicam que “uma das características principais da videoarte é a maneira como os artistas

brincam com o tempo” (2016, p. 114). Resulta, assim, no que Klee chamou de “fio vermelho da criação”, que consiste da experiência vivida em si, como em música, evidenciando o caráter temporal da obra e a sua relação intrínseca com o público, o ambiente e a natureza.

Nesse contexto, Pougy e Vilela (p. 115), abrem um parêntese para citar uma nova integração performática na videoarte, *Para iniciantes* (2012), de Bruce Nauman (1941), que, desde os anos 60, tem desafiado as convenções com a abordagem interdisciplinar radical de suas obras. De acordo com o texto colocado, a inspiração para essa obra, surgiu quando o artista leu a indicação “Para crianças” na capa de um livro, o que o fez pensar nas peças para piano, escritas especialmente para o ensino dessa faixa etária. Assim sendo, Nauman criou trinta e uma combinações do polegar com os outros dedos da mão, formando duas grandes projeções de vídeo. Sobrepondo as imagens, estão as gravações de áudio em que ele narra as instruções para cada combinação.

Dessa forma, a partir do Fluxus, atributos que, tradicionalmente, pertenciam as “artes do tempo” são, cada vez mais, pensados como elementos constituintes das “artes do espaço”, e, inclusive, a serem transformados em dados importantes para a fruição destas, como a temporalidade, o ritmo, o improviso e a interação com o público e com o ambiente. Em 1957, é Cage quem define a direção das novas produções artísticas: "Para onde vamos a partir de agora? Em direção ao teatro. Essa arte, mais que a música, liga-se à natureza. Temos olhos, assim como ouvidos, e é nossa tarefa utilizá-los" (apud FLUXUS, 2020).

4.4. O que é veículo para o fazer artístico

No quarto capítulo, Instalação e meio ambiente, retoma-se a temática de Luigi Russolo na arte de Henrique Oliveira (1973) e dos grupos de percussão em sucata, no que diz respeito à atribuição de significado artístico a materiais triviais, neste caso, recicláveis. Ainda sobre esse compartilhar de visões, o conteúdo apresentado neste capítulo está associado à uma das vertentes da arte conceitual, a arte ecológica, que traz, antes da técnica e do bom acabamento, a preocupação com o meio ambiente. Nesse contexto, é abordada, em *Interlinguagens*, a arte ecológica nos grupos *Patubatê* e *Blue Man Group*, com instrumentos construídos e aprimorados a partir de materiais descartáveis, como baldes de plástico e escapamento de automóveis, rendendo, independente do material, uma qualidade superior em música percussiva. Além disso, a excentricidade dos instrumentos confeccionados e o forte apelo visual em seus shows, conferem sensações diversas ao público, sendo surpreendido a todo momento com experiências visuais e sonoras.

A obra trabalhada à frente nesse capítulo, são as *site specific Tapumes*, de Henrique Oliveira, em que o artista, literalmente, reutiliza a madeira de compensado de tapumes da construção civil como matéria primária em suas instalações. Por meio do tingimento e colagem desses materiais, a composição lembraria uma tela de grosseiras pinceladas, segundo Oliveira, que começara a carreira na pintura. Dentre seus trabalhos em tapumes, referenciados no livro didático, está sua abstração do óleo sobre tela *Tempestade de neve*, de Willian Turner (1775-1851), em que Henrique, reproduz e evidencia os tons e o movimento da pintura de Turner, ao despojá-la de narrativa e de representação (POUGY & VILELA, 2016, p. 148). Esse evidenciar do que Kandinsky definiria como a “sonoridade plena e desvelada” da obra original, é particularmente importante por permitir o olhar para as sensações provocadas pelas cores, formas e elementos gráficos, que antes ficavam submergidos pelas informações da narrativa ou do objeto, e que também consiste de um princípio colhido da música, a abstração.

As *site specific* são instalações que só existem para um ambiente específico, para os quais foram projetadas, não podendo ser recriadas em outro local com o mesmo sentido. Pensando o contexto em que as instalações em tapumes são construídas, especificamente, para um determinado espaço, pode-se associá-las à música, no que conferem uma “sonoridade” particular, uma acústica própria, a cada ambiente em que são concebidas. Ambas as práticas dialogam diretamente com o ambiente no qual são apresentadas. Cabe aqui incluir o paralelo colocado por Yara Caznok (2008, p. 68-77), em que Música e Artes Visuais também teriam em comum o uso do espaço (bi e tridimensional; escrita musical e acústica). Em música, essa combinação ocorre, sobretudo, na parte acústica, que modifica o som, sua nitidez e reverberação, de acordo com a planta e arquitetura do local. A construção dos instrumentos, no século XVIII levava esse aspecto, do futuro *habitat* do instrumento, muito em consideração, principalmente para órgãos e pianos. A disposição física de cantores, coros (*cori spezzati*) e instrumentos no palco (e fora dele), também representa uma relação física e acústica entre os ouvintes e a fonte sonora.

No século XIX, as buscas acústicas se concentraram nas sonoridades intimista e *épatante*, como maneiras de “agenciar a ambientação acústica (instrumentação/orquestração, andamentos, desenvolvimento harmônico, intensidades e texturas, entre outros componentes)” de forma ou a envolver o ouvinte ou tomá-lo de assalto. A essa sonoridade romântica, a poética impressionista reagiu com uma sonoridade mais leve, que busca tirar a música do confinamento a recintos fechados e conferindo-lhe novos ares e espaços. Como planejado por Debussy em seu livro *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música* (1971, p. 70-71),

a possibilidade de uma música construída especialmente para o ‘ar livre’, toda em grandes linhas, em ousadas vocais e instrumentais que brincariam e planariam no topo das árvores, na luz do ar solto. Aquela sucessão harmônica que parece anormal no espaço fechado de uma sala de concertos,

certamente aí assumiria seu justo valor. Talvez fosse encontrado o meio de se liberar das pequenas manias de forma, de tonalidade arbitrariamente precisa que atravancam tão desajeitadamente a música (apud CAZNOK, 2008, p. 74).

“Com o advento da música concreta francesa e eletrônica alemã, no final da década de 1940, o desenvolvimento da ideia de espacialização do som ganhou contornos nítidos e definidos” (p. 75). Já no âmbito da música eletroacústica, o conceito *espacialização*, está relacionado à distribuição de diversos “pontos de emissão sonora” pelo espaço, o que propicia ao ouvinte a fruição real de uma multidirecionalidade sonora. Ainda, outro desdobramento significativo a esse respeito, seria o conceito de paisagem sonora, desenvolvido por Murray Schafer (1933), o que o levou a obras musicais em espaços não convencionais e que congregam relações com o ambiente humano e natural. Nesse sentido, Paul Klee aconselha, em seus diários, sobre a importância de se estender o ensino da arte ao contato com a natureza, o que resume aqui, o caminho pelo qual se tornaram possíveis obras de arte feitas com tapumes ou apresentações musicais feitas com baldes de plástico e escapamento de automóveis; e talvez, revelando ainda, a origem misteriosa de tal criatividade.

Leve seus alunos para a natureza. Deixe que experimentem, que vejam como um botão se forma, como uma árvore cresce, como uma borboleta nasce. Eles também se tornarão tão ricos e tão determinados quanto a natureza, pois a contemplação é uma revelação (1990, p. 49).

4.5. A arte cinética de Alexander Calder

O subcapítulo *Interlinguagens* do capítulo oito, *Corpo e circo*, mostra como o circo representou uma inspiração para artistas visuais, como para o pintor e escultor Alexander Calder (1898-1976), no que se refere a pensar a arte em todas as dimensões físicas. Um dos precursores da arte cinética, amigo de Duchamp, Calder questiona o caráter estático da pintura e escultura, tendo dedicado sua carreira à investigação de formas em movimento. Não foi o primeiro a trabalhar o movimento em escultura; talvez Duchamp tenha ganho esse patamar ao equilibrar a roda de bicicleta sobre a banqueta. Mas desde inícios dos anos 1930, ele parte a explorar formas, cores e elementos como arames e fios para dar movimento e equilíbrio à sua arte, incorporando a quarta dimensão na escultura, ficando conhecido como o artista que modelava o tempo (THE ECONOMIST, 2017).

A recente exposição *Calder: Hypermobility (2017)*, no Whitney Museum de Nova York, levanta importantes questões sobre a arte de Alexander Calder e sua relação com a música do século XX, focando na extraordinária amplitude de movimento e som de sua obra (CALDER,

2017). Quando morou em Paris, em 1926, se tornou amigo de muitos dos principais artistas e músicos, como, Piet Mondrian, Marcel Duchamp, Eric Satie e Edgard Varèse. Essa foi uma época de auge para os artistas parisienses, que mantinham estreita relação e se inspiravam uns nos outros. A *Art Nègre* - que influenciou Picasso e Matisse-, e a Idade do *Jazz* de Paris trouxeram muitos intérpretes e artistas americanos a Paris, e Calder compartilhou sua obra e vivência com eles (CALDER FOUNDATION, s/d.).

O livro didático tem seu foco no famoso *Circo Calder*, que consiste de mini esculturas de artistas de circo, animais e objetos circenses que podem ser manipulados pelo artista e ganhar movimento em suas apresentações, não tendo sido feito para ficar exposto. Mas, esses elementos infantis escondem uma revolução e uma revelação: a demonstração de que a imaterialidade do tempo pode ser evocada por meio da mais material das formas. O fascínio que Calder tinha por experiências alternativas se estendia ao elemento sonoro, como se percebe em *Red Disc and Gong* (1940), móbile em que uma baqueta, impulsionada por variações nas correntes de ar, faz soar um gongo a intervalos imprevisíveis, criando uma música minimalista que antecipa a indeterminação das composições de John Cage, cujo experimentalismo poderia estar intimamente ligado às criações artísticas de Calder, na medida em que transmite a música como objetos sonoros, flutuantes no espaço, imprevisível, evocando cores diferentes, mudando com diferentes intérpretes em ambientes diferentes - deixando a experiência e a interpretação abertas ao ouvinte / espectador - uma experiência verdadeiramente satisfatória e única. Este trabalho celebra não apenas os investimentos de Calder em som, mas também seus experimentos com o ruído.

Calder utiliza, sobretudo, arames, fios e tecidos para dar jogos de equilíbrio e movimento a suas delicadas e flutuantes estruturas, quase imateriais, chamadas *móviles*. Nesse sentido, Paul Klee serviu de inspiração para o artista (CALDER, 1962). Klee, em seus estudos gráficos – como exemplo, sua obra *Máquina de Gorjeios* (1922), que precedeu ideias similares do escultor -, também explorou com afinco a aplicação de equilíbrio, movimento e tempo, conforme os “pesos” presentes na própria obra, combinados como uma estrutura. Os *móviles* de Calder, ou o próprio *Circo Calder*, citado por Pougy e Vilela, inclusive, tem muito de comum e em muito remetem ao *Teatro de marionetes* de Klee, feitas com materiais tão sutis, como gesso, caixas de fósforo, papel machê, ossos de boi e tomadas. Para este artista também, o aprimoramento da linguagem visual passava pelas questões que envolviam a representação do movimento e da profundidade (tridimensionalidade) e, nesse quesito, os atributos musicais tinham muito a oferecer. “Quando o ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços” (KLEE, 2001, p. 45-46). A forma em formação nasce da linha pictórica em ação, que, por sua vez, parte de um ponto fixo, transformado em agente do movimento. Desse modo,

cada elemento formal em sua obra, consiste de um dinamismo, que vem, desde o gesto e do fazer do autor, ao olhar do observador, constituinte do processo de criação. Ainda segundo Paul Klee, além dos meios intrínsecos à obra,

A atividade essencial do espectador também é temporal. Ele vai trazendo pedaços, um por um, para a cavidade ocular, sendo que para focalizar cada pedaço novo precisa abandonar o antigo [...]. Na obra de arte encontram-se disponíveis os caminhos que conduzem para o olho do espectador, o olho que tateia ao redor como faz um animal ruminante ao pastar (KLEE, 2001, p. 47).

Assim, enquanto Calder transforma o tempo em um meio escultural, Klee revela um espaço que não é sequência de planos, e um tempo que não é progressão, já que tudo, inclusive espaço e tempo, confundem-se em função da instabilidade do objeto. Partindo de um mesmo ponto filosófico: a transcendência da dualidade tempo-espaço em um conceito fundante de movimento. Ou, por outras palavras, a construção dos sentidos de temporalidade e espacialidade da obra a partir de seus movimentos internos. O trabalho desses dois artistas compartilha, desse modo, não apenas a temporalidade por meio de atributos formais, na construção do sentido da obra, mas através de seu interlocutor e da consciência de que o espaço também é temporal.

4.6. A sonoridade carnavalesca nas cores de Beatriz Milhazes

No capítulo treze, *Dança e brasilidade*, Pougy e Vilela trazem a abordagem da arte neobarroca de Beatriz Milhazes (1960), na sessão *Interlinguagens*, mostrando como a artista plástica se utiliza do clima carnavalesco e cultural nordestino em suas obras. Milhazes usa elementos como flores, formas geométricas e alvos multicoloridos, mas a maior constante de suas telas é a sobreposição, justaposição de formas e as cores vibrantes, como esboça a imagem a seguir, intitulada *Sinfonia Nordestina*.



Figura 5 - Beatriz Milhazes: *Sinfonia Nordestina*, 2008. Gravura sobre tela. (ARTE BRASILEIRA UTFPR, 2011).

Milhazes consegue fundir uma sonoridade característica nas cores, movimentos e ritmo de sua obra, sendo possível compará-la às obras de Klee, que desenvolveu todo o seu estudo da música em pintura por meio da divisão geométrica da tela e pela sobreposição de formas e tons cromáticos. Em seus trabalhos, a melodia toma, em geral, forma de linha. O ritmo manifesta-se na sobreposição de motivos e de campos cromáticos. Às harmonias sonoras nas obras de Klee correspondem às harmonias de cor, brilho, luz e sombra (RAMALHO, 2010). Como é representado em *Fuga em vermelho* (1921), os campos de cor são a ilustração sinestésica da qualidade e intensidade do som, onde os tons mais fortes representariam as vozes em primeiro plano, e sua sobreposição seria a forma como essas vozes se perseguem dentro da obra fugada.



Figura 6 – Paul Klee: *Fuga em Vermelho*, 1921. Aquarela. (ARANHA; OLIVEIRA, 2019)

Este é talvez, o quadro onde Klee mais claramente exprime os seus estudos sobre harmonia. Ouve-se - ou lê-se, uma composição/partitura a múltiplas vozes, em quatro temas como um coro de formas, que vão tomando variações na cor e na dimensão, partindo da forma vaga e obscura no sentido da nitidez e da luz, sobrepondo-se parcial e progressivamente, resultando na impressão do movimento da forma (VALLE 2007, p. 9). A simultaneidade de campos sonoros, a gradação, a vibração harmônica de todo o conjunto, transformam-se na experiência sinestésica proposta por Klee.

Muito tem-se estudado sobre as ressonâncias entre sons e visão ao longo dos séculos. Em Yara Caznok (2008), encontram-se registros de importantes autores e compositores do passado, como as relações entre sons e cores estudada cientificamente pelo pensador jesuíta Castel. Este, argumentava que a luz, tal como o som, seria um produto de vibrações e que, assim, a cor e o som musical seriam análogos por natureza. A cor e o som seriam as principais manifestações da luz e do som respectivamente. Também o compositor belga, André-Ernest-Modest Grétry (1741-1813), a esse respeito, confirma que os sons graves ou bemolizados causam aos ouvidos o mesmo efeito que as cores escuras causam aos olhos; os sons agudos ou sustenizados, ao contrário, causam um efeito das cores vivas e trinchantes. “Entre esses dois extremos, encontram-se todas as cores, que, em música, são o mesmo que em pintura” (apud CAZNOK, 2008, p. 43).

Uma outra reflexão, que reforça o campo tímbrico da pintura interpretado em analogia com o campo tímbrico dos sons, é a relação subjetiva traçada por Kandinsky⁶. Este artista investiu sério estudo acerca da cor, forma e sua “sonoridade interna”. Em seu livro, *Do Espiritual na Arte*, ele faz uma importante colocação,

cores ‘agudas’ têm uma maior ressonância qualitativa nas formas pontiagudas, (como, por exemplo, o amarelo num triângulo). As cores que se podem classificar de profundas são reforçadas nas formas redondas (o azul num círculo, por exemplo). É evidente que a dissonância entre a forma e a cor não pode ser considerada uma ‘desarmonia’. Pelo contrário, pode representar uma possibilidade nova e, portanto, uma causa de harmonia (KANDINSKY, 1996, p.71).

Ainda neste livro (p. 93-100), Kandinsky empenha-se em descrever cada cor para com sua sonoridade, intensidade, timbre e ressonância características, no que Caznok organiza da seguinte maneira:

Amarelo “potente”, com elevado grau de atividade: trompete ou fanfarra estridente
Azul claro: flauta
Azul escuro: violoncelo
Azul mais escuro: contrabaixo

⁶ Não foram encontrados relatos de Beatriz Milhazes sobre essa relação timbre- cor em sua obra, tratando-se de uma interpretação analítica da autora.

Azul muito escuro: sons graves do órgão
Verde absoluto (estabilidade): sons amplos e calmos do violino, no registro médio
Vermelho claro quente (vermelho saturno): fanfarra na qual sobressai a trombeta
Vermelho médio: tuba
Vermelho frio: sons médios e graves do violoncelo
Vermelho frio claro: sons agudos do violino
Laranja: sino do ângelus, voz de contralto, viola tocando um largo
Violeta: vibrações surdas do corne inglês, da charamela, sons graves do fagote
Branco: silêncio absoluto repleto de potencialidades
Preto: silêncio eterno, pausa final, é a cor mais desprovida de ressonância.
(KANDINSKY, 1996 apud CAZNOK, 2008, p. 111-112)

Dessa forma, Kandinsky fornece novas lentes para se analisar a arte, mesmo não representando relação direta com o trabalho de Milhazes. Torna-se clara a ligação da obra de Milhazes com os elementos da música carnavalesca, se associada, principalmente, aos ideais e estudos de Klee, sobre inter-relações cores/sons, estendida à analogia entre a sobreposição das formas e a divisão rítmica.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Música e Artes Visuais têm naturezas distintas e visam, a princípio, diferentes percepções sensoriais. Em um primeiro momento poderiam parecer incompatíveis, porém, há muitos séculos, vem emergindo a consciência de um diálogo entre as artes, estimulando inúmeras indagações, que podem nutrir e enriquecer ambas as partes. As possíveis interseções entre as linguagens sonora e visual, respaldadas na teoria de unidade dos sentidos, nos incitam a ir além de comparações superficiais e a estabelecer linhas de força para uma aproximação analítica não apenas do objeto, mas do fazer artístico. Partindo de fatos históricos e discussões acerca do fenômeno temporal das artes visuais e musicais, situa-se a estética comparada, disciplina para a qual destina-se este estudo futuramente.

A temática de integração entre Artes Visuais e Música é relativamente escassa na literatura em geral, entretanto, é bem presente nos livros didáticos de Arte. Isso pode ser resultado dos últimos editais PNLD, que exigem tal integração, e também por conta da disciplina de Arte, que integra, obrigatoriamente, as quatro linguagens artísticas, segundo a Lei nº 13.278/2016. Nesse sentido, a riqueza do conteúdo didático do livro *Todas as artes* (POUGY & VILELA, 2016), foi essencial para alavancar os estudos aqui propostos, sugerindo notáveis convergências entre as linguagens, como, por exemplo, a colocada entre a pichação e o rap, que poderia ser aprofundada numa próxima pesquisa, rendendo, certamente, resultados enriquecedores.

Além daqueles citados ao longo do trabalho, outros importantes compositores como Couperin (1688-1733), Rimsky-Korsakov (1844-1908), Scriabin (1872-1915) e Oliver Messiaen (1908-1992) desenvolveram investigações, poéticas e teorias sobre a possibilidade de união das cores com os sons (CAZNOK, 2008), ou se interessaram em desenvolver notações musicais-imagéticas, como Stravinsky (1882-1971), que fez representações gráficas, como a planta arquitetônica da Catedral de São Marcos na estrutura formal de *Canticum sacrum* (CAZNOK, 2008, p. 25), ou os desenhos de coreografia de Nijinski (1889-1950) sob a partitura da *Sagração da Primavera*. Koellreutter (1915-2005), com sua escrita planimétrica, usou formas artísticas japonesas, formas geométricas e cores como motivos musicais, fazendo constantes analogias às concepções de Kandinsky e Klee (HERCI, 2017, p. 91-93). Koellreutter ainda descreve um processo análogo aos propostos pelos dois pintores, propondo uma tradução entre a música e os mesmos movimentos da dinâmica da composição das dimensões. Ele faz isso utilizando o mesmo modelo dinâmico de Klee, mas redefinindo os termos “ponto”, “linha”, “plano” (cluster) do ponto de vista da produção de compostos sonoros.

Ponto: impulso curto determinado pelo som característico do instrumento (ex.: *Woodblock*) ou por articulação (maneira de tocar). Outros exemplos: nota curta cantada ou tocada. Linha: contínuo sonoro produzido por um só instrumento ou uma só voz (linha reta, quebrada ou ondulada). Um som continuado. Cluster: complexo sonoro de sons sobrepostos e emitidos simultaneamente (tridimensional) (KOELLREUTTER, 1987, apud HENRI, 2017, p. 94).

Desse modo, é possível questionar a classificação acadêmica da Arte em artes do tempo e artes do espaço, já que, claramente, ao longo da história, inúmeros compositores e artistas plásticos exploraram e mostraram a aplicação prática e teórica da música em função do espaço e das artes plásticas em função do tempo. Nisso, abre-se caminho para pensar sobre a importância de o professor de música ter interesse e conhecimento, mesmo que diletante, em outras artes, além daquela que é de seu domínio. Reflita-se acerca das proposições inovadoras e marcantes de Paul Klee e Kandinsky, lembradas e estudadas, mesmo após um século de suas aulas na Bauhaus. É compreendido, neste trabalho, como os artistas conseguiram ir muito longe em sua criatividade e originalidade ao se deixarem ultrapassar as barreiras do pensamento acadêmico. Pensar a arte é pensar o mundo todo, é conceber toda a natureza na criação de cada frase musical ou de cada gesto pictural. Aqui, eu só trago exemplos de Música e Artes Visuais, mas essas relações certamente são ricas em quaisquer outras artes, e, quanto menos se segregá-las, mais se compreenderá a seu respeito, mais se revelará sobre a natureza do fazer criativo e das possibilidades criadoras em cada uma delas, assim como na Arte como ser universal.

5. REFERÊNCIAS

- ALBANO DE LIMA, S. *Interdisciplinaridade: uma prioridade para o ensino musical*. Revista Música Hodie, v. 7 n. 1. 2007. p. 51-65.
- ARANHA, Carmem; OLIVEIRA, Alecsandra M. A arte não reproduz o visível, ela torna visível. *Jornal USP*. São Paulo, 22 de fev. de 2019.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARTE BRASILEIRA UTFPR. *Sinfonia Nordestina, Beatriz Milhazes* – 2008. Paraná. 1º de Jul. de 2011. Disponível em: <https://artebrasileirautfpr.wordpress.com/2011/07/01/como-vaovoces/2008beatriz-milhazes_sinfonia-nordestina1/>. Acesso em: 12 de Out. de 2020.
- BADANELLI, A. M.; CIGALES, M. P.(2019). Dossiê 1: Questões metodológicas em manualística. *Revista Brasileira De História Da Educação*, v. 20 n. 1, 2020. Publicação contínua.
- BARBOSA, Ana Mae. A importância do ensino das artes na escola. *Revista Época*, São Paulo. Maio, 2016. Entrevista. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2016/05/importancia-do-ensino-das-artes-na-escola.html>>. Acesso em 14 de ago. 2020.
- BARBOSA, Vivian Dell' Agnolo. *Análise de livros didáticos de música para o ensino fundamental I*. Orientador: Profº. Drº. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013. 99 f.
- BAUER, M., & GASKELL, G. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis: Editora Vozes; 2002.
- BOULEZ, Pierre. *Le pays fertile: Paul Klee*. Paris: Gallimard, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BRASIL. *Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016: altera o § 6º do artigo 26 da Lei no 9.394/96, referente ao ensino da arte*. Diário Oficial da União. Brasília, 2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm>. Acesso em: 14 de ago. 2020.
- _____. MEC, Secretaria de Educação Básica. *Guia de Livros Didáticos: PNLD 2018*. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: <<https://www.fnnde.gov.br/index.php/programas/programas-do-livro/pnld/guia-do-livro-didatico/item/11333-guia-pnld-2018-escolha-arte>>. Acesso em: 16 de ago. de 2020.
- _____. MEC, Secretaria de Educação Básica. *Histórico PNLD*. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: <<http://www.fnnde.gov.br/index.php/programas/programas-do-livro/legislacao/item/518-hist%C3%B3rico>>. Acesso em: 1 de ago. de 2020.
- _____. MEC. *Edital de Convocação 4/2015-CGPLI*. Processo de Inscrição e Avaliação de Obras Didáticas para o Programa Nacional do Livro Didático - PNLD 2018. Brasília: MEC, 2015.
- CALDER, Alexander. *Modern Painting and Sculpture. Berkshire Museum*. Pittsfield, 1933. p. 2-3. Disponível em: <http://www.calder.org/system/downloads/1933_Statement.P0303.pdf>. Acesso em: 25 de ago. de 2020.

- _____. Exposição *Hypermobility*. *Whitney Museum of American Art*. New York, 2017. Disponível em: <<https://whitney.org/exhibitions/calderhypermobility>>. Acesso em: 28 de ago. de 2020.
- _____; KUH, Katherine. *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*. New York e Evanston: Harper & Row, 1962. Entrevista. Disponível em: <<http://calder.org/life/system/downloads/1962-Artists-Voice.pdf>>. Acesso em: 25 de ago. de 2020.
- CALDER FOUNDATION. Biography. Disponível em: <<http://www.calder.org/life/biography>>. Acesso em: 28 de ago. 2020.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2008.
- CHESSA, Luciano. *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*. Los Angeles: University of California Press. 2012.
- FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 06 de Ago. 2020.
- GUGGENHEIM MUSEUM. "White Painting" (1951). In: *Singular Forms (sometimes repeated): art from 1951 to the present*. Nova York, (s.d.). Disponível em: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/singular_forms/highlights_1a.html>. Acesso em: 12 de Out. de 2020.
- HERCI, Antonio. Ponto, linha, plano e movimento. Paul Klee, H. J. Koellreutter e as relações formais entre música e artes visuais. In: Simpósio Internacional de Música e Arte (1. 2017, São Paulo) . *MusicArte: campo dos sentidos*. Carmen S. G. Aranha (org.), Edson Leite (org.), Guilherme W. Rodolfo (org.). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Ponto e linha sobre plano: contribuição à análise dos elementos da pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KLEE, Paul. *Diários*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Cidade: Zahar, 2001.
- _____. *La Pensée Créatrice: Écrits sur L'Art / 1*. Textes recueillis et annotés par Jurg Spiller. Paris: Dessain et Tolra, 1980.
- _____. *Teoria del Arte Moderno*. Buenos Aires: Calden, 1979.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Wu-li: um ensaio de música experimental*. Estud. av., São Paulo, v. 4, n. 10, p. 203-208, dez. 1990.
- LYNCH, Kimberley; FOSTER, Adrian. *John Cage- "Aria"/"Piece for Organ (on Fontana Mix)"* (Kimberley Lynch/ Adrian Foster). 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=USJBhk9Rzfw>>. Acesso em: 17 de out. de 2020.
- LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. Pesquisa em educação: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.
- MCBURNEY, Gerard. Kandinsky. Wassily: the painter of sound and vision. *The Guardian*. Londres jun. de 2006. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jun/24/art.art>>. Acesso em: 26 de ago. de 2020.
- PENNA, Maura. *Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 7, 7-19, set. 2002.
- PIERI, Giuliana. *Interartistic Exchange in Luigi Russolo's La Musica*. Publicado em *Interdisciplinary Italy*. Londres: Royal Holloway, out. de 2016. p. 1.

- POUGY, E.; VILELA, A. *Todas as artes*: volume único: arte para o ensino médio. São Paulo: Ática, 2016.
- RAMALHO DE CASTRO, R. C. *O pensamento criativo de Paul Klee*. Belo Horizonte: Per Musi, n.21, 2010, p.7-18
- ROMANELLI, Guilherme Ballande. Entre o digital e o impresso: perspectivas nos manuais e mídias para o ensino de música no Brasil. RELATEC 18 (2), dez, 2019.
- RUSSOLO, Luigi. “A Arte dos Ruídos: Manifesto Futurista (1913)”. In Flo Menezes. *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCHOENBERG, Arnold et al. *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents*. Faber & Faber, 1984.
- SCULPTURE in four dimensions: Alexander Calder made time a sculptural medium. *The Economist*. Londres, 22 de jul. de 2017. Disponível em: <<https://www.economist.com/books-and-arts/2017/07/22/alexander-calder-made-time-a-sculptural-medium>>. Acesso em: 11 de ago. de 2020.
- SACKS, Oliver. O homem que confundiu sua mulher com o chapéu. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- TAGLIAPIETRA, Franco. *Luigi Russolo: Life and words of a futurist*. Londres: Estorick Collection of Modern Italian Art, 2006.
- VALLE, Arthur. O paralelo entre a pintura e a música no pensamento e na obra de Paul Klee. *Anais do II Colóquio de Psicologia da Arte*. São Paulo: USP, 2007.
- VALES, Ivete Maria Antónia Cândido. *John Cage e a notação gráfica: música e artes visuais nos anos 1950-60*. Dissertação (Mestrado em Criação Artística Contemporânea). Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. 2016.

6. APÊNDICE

TABELA 1 – Análise do sumário do livro Todas as Artes PNLD 2018.

Unidade 1 – O que é arte?	Capítulo 1 – Escultura e Materialidade: a obra dadaísta de Marcel Duchamp e a construção do conceito de arte através da história.
	Capítulo 2 – Música e estranhamento: o trabalho de John Cage e o estranhamento na produção artística.
	Capítulo 3 – Dança e representação: os recursos expressivos da dança contemporânea e a ruptura com as noções clássicas.
	Capítulo 4 – Teatro e reflexão: a arte como elemento político e transformador da sociedade.
	Capítulo 5 – Tecnologia e subversão: o uso de novas tecnologias nas produções artísticas.
Unidade 2 – Arte para quê?	Capítulo 6 – Instalação e meio ambiente: a arte ecológica e instalações <i>site specific</i> .
	Capítulo 7 – Canto e memória: cultura, música e artesanato do povo guarani.
	Capítulo 8 – Corpo e circo: as técnicas, linguagens e tecnologias que compõem as artes circenses modernas.
	Capítulo 9 – Teatro e afirmação: perpetuação e afirmação cultural por meio da arte, direcionada a cultura africana.
	Capítulo 10 – Animação e coletividade: as produções contemporâneas coletivas, com finalidade de democratizar o acesso ao conhecimento e à arte.
Unidade 3 – Onde encontrar arte?	Capítulo 11 – Gravura e circulação: as inserções em circuitos ideológicos e os meios que a arte se utiliza para chegar aos cidadãos
	Capítulo 12 – Música e periferia: a importância da participação de artistas negros e periféricos na cena cultural.
	Capítulo 13 – Dança e brasilidade: as danças nas festas populares brasileiras e sua relação com a dança tradicional europeia.
	Capítulo 14 – Teatro e rua: democratização da arte, extrapolação dos ambientes específicos e participação popular.
	Capítulo 15 – Cinema e compartilhamento: a diversidade cultural e a internet como meio de integração dessas culturas.

TABELA 2 – Síntese dos conteúdos na pesquisa.

Capítulo do livro didático	Forma de abordagem na pesquisa
3. Escultura e materialidade	Ênfase para o subcapítulo <i>Interlinguagens</i> ; a materialidade como um aspecto comum entre as obras de Marcel Duchamp e Luigi Russolo.
4. Música e estranhamento	John Cage sua escrita musical singular, onde formas e cores representam sons, pausas e ritmos.
7. Tecnologia e subversão	Paralelos entre Artes Visuais e Música nas obras do Grupo <i>Fluxus</i> .
8. Instalação e meio ambiente	Conteúdo do subcapítulo <i>Interlinguagens</i> , respondendo à questão do que se pode considerar como meio ou espaço comum para as artes.
9. Corpo e circo	A busca de movimento nas esculturas de Alexander Calder.
14. Dança e brasilidade	As obras plásticas de Beatriz Milhazes em interlinguagem com os ritmos nordestinos brasileiros.