



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

MATHEUS DAL BEM BUSETTO

PAISAGENS IMAGINADAS E PAISAGENS IMAGINANTES:

UM COMPARATIVO ESTÉTICO ENTRE A PINTURA DE
ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD E A MÚSICA DO CLUBE
DA ESQUINA

MONOGRAFIA

2023

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

Graduanda: Matheus Dal Bem Busetto

Data da defesa: 31/05/2023

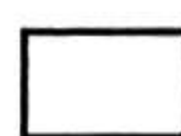
Título do TCC: Paisagens Imaginadas e Paisagens Imaginantes – Um comparativo estético entre a pintura de Alberto da Veiga Guignard e a música do Clube da Esquina

Orientadora: Paulo da Costa e Silva Franco de Oliveira

A sessão pública foi iniciada às 10h00. Após a exposição do TCC pela graduanda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerada:



Aprovada



Reprovada

Observações:

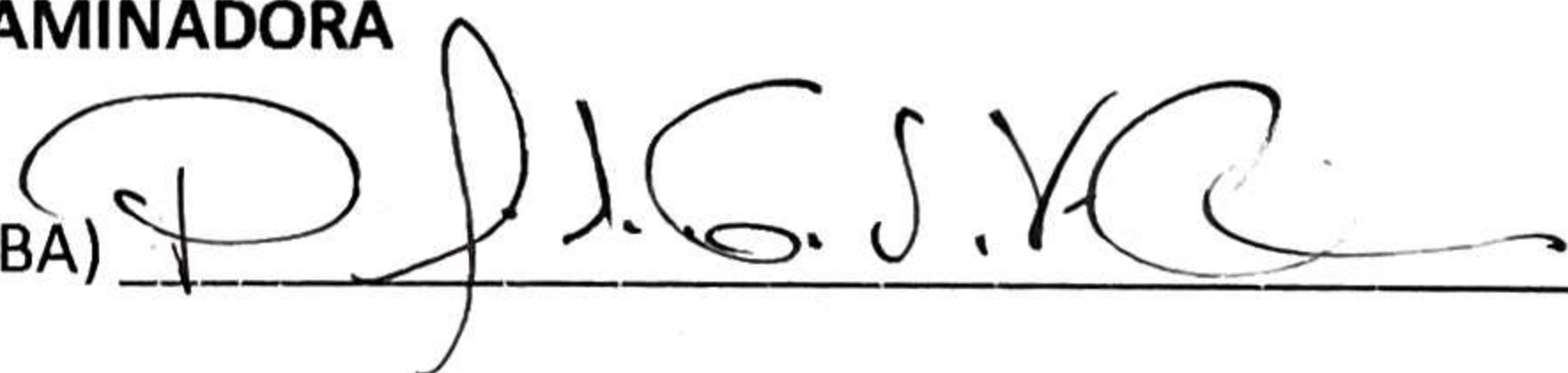
A BANCA DESTACA A ORIGINALIDADE E A SENSIBILIDADE DA LEITURA COMPARATIVA ENTRE GUIGNARD E CLUBE DA ESQUINA, ALÉM DA QUALIDADE DA ESCRITA E DO MANEJO DE REFERÊNCIAS VINDAS DOS CAMPOS DAS ARTES PLÁSTICAS E DA MÚSICA. A BANCA INDICA EM PESQUISAS FUTURAS UMA REVISÃO DA PARTE HISTORIOGRÁFICA DO TRABALHO.

Nota conferida pela Banca: 9.

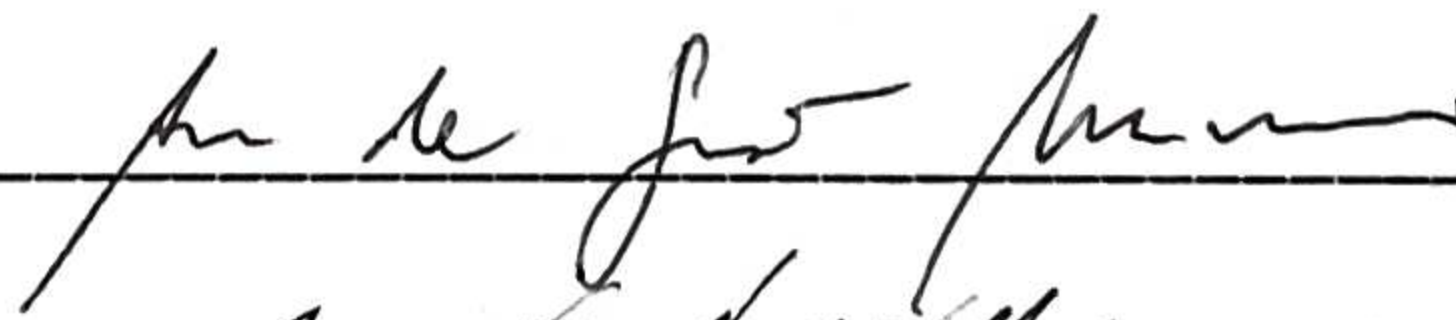
A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Banca e pela graduanda.

BANCA EXAMINADORA

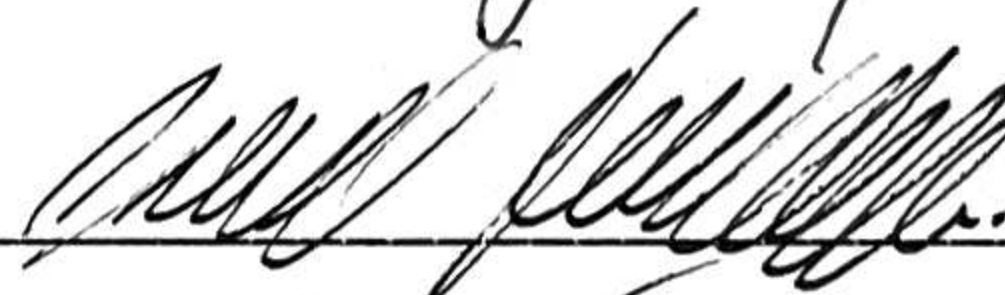
Prof^a. Paulo da Costa e Silva Franco de Oliveira (EBA)



Prof^a. Ana de Gusmão Mannarino (EBA-UFRJ)



Prof^a. Bruno Cosentino Vianna Guimarães (UFRJ)



Matheus Dal Bem Busetto



Coordenadora do Curso



Aline Couri Fabião
Coord. do Curso de História da Arte
SIAPE 2523872 - EBA/UFRJ

Rio de Janeiro, 31/05/2023.

MATHEUS DAL BEM BUSETTO

**PAISAGENS IMAGINADAS E PAISAGENS IMAGINANTES: UM COMPARATIVO
ESTÉTICO ENTRE A PINTURA DE ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD E A MÚSICA DO
CLUBE DA ESQUINA**

Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em
História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes do
Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção
de grau de bacharel em História da Arte,

Orientador: Prof. Dr. Paulo da Costa e Silva

Rio de Janeiro

2023

Agradecimentos:

Agradeço a cada um dos colegas, familiares e professores que contribuíram, de inúmeras formas, com a jornada que leva até a produção deste texto.

Agradeço ao professor Paulo da Costa e Silva por ter aceitado a orientação desta monografia e pelos valiosos conselhos em aula.

Sobretudo, agradeço a Akihiro, alma gentil, eterno irmão e par de olhos quando os meus pararam de funcionar. Sem sua presença, não poderia finalizar este texto.

Resumo: O presente texto se configura como um comparativo estético e poético entre as obras de Alberto da Veiga Guignard, em especial sua série de “Paisagens Imaginantes”, e o trabalho do grupo Clube da Esquina, com ênfase no seu primeiro disco homônimo de 1972. Através deste comparativo, objetivamos elencar algumas das chaves de leitura que possibilitem a comparação entre objetos pictóricos e musicais, bem como mostrar como dois conjuntos estruturados em diferentes meios acabaram por construir relações culturais e históricas similares em contextos diferentes.

Palavras-chave: Guignard, Clube da Esquina, Paisagem, Imaginação, Estética

Abstract: The following work is constituted by an aesthetic and poiesis based comparative analysis over the body of work of Alberto da Veiga Guignard, specially his “Paisagens Imaginantes” series, and the body of work of the group Clube da Esquina, with emphasis on their same title debut album from 1972. By making this comparative analysis, we hope to summarize some of the keys to reading and comprehending pictoric and music objects, enabling a comparison between them. We also hope to demonstrate how two bodies of work structured in different mediums made similar historical and cultural assets in different time periods.

Key Words: Guignard, Clube da Esquina, Landscape, Imagination, Aesthetics

SUMÁRIO:

1. Introdução	7
2. 1. Imaginação	
1.1 Saber Imaginante em face da ideia de Utopia e desejo	12
1.2 Subjetividades e temporalidades	14
3. 2. Paisagens Imaginantes	
2.1. A experiência fenomenológica	24
2.2. Paisagem Imaginante	33
4. 3. Considerações finais	37

Introdução

A constituição da identidade nacional através da prática artística implica, por vezes, na exclusão de determinados setores de produção que não se enquadram, a longo ou curto prazo, na narrativa que se intenta estabelecer – seja esta por via de manifestos de grande concatenação cultural em determinado período, ou por via de enquadramentos históricos posteriores. Por vezes, esses sujeitos são relegados ao papel de secundários, como representantes de uma "pré-constituição" da cultura dominante.

Por motivos geográficos, políticos e culturais, dois dos nomes que se colocam como referência a identidade cultural do estado de Minas Gerais, o pintor Alberto da Veiga Guignard (1906 – 1962), e o grupo musical conhecido como "Clube da Esquina" (formado em 1963), ocupam papéis análogos no decorrer da historiografia da música e da pintura brasileira – um "proto-desenvolvimento" de algum movimento plástico ou musical contemporâneo ou posterior, nesse caso, o modernismo paulista e carioca, e a música da Tropicália. Tirá-los de tal papel e entendê-los em acordo com os seus próprios termos e objetivos artísticos, bem como caracterizar sua unicidade enquanto sujeitos históricos e culturais, tem sido um gesto necessário e recorrente na bibliografia contemporânea, junto com a revisão do papel histórico das vanguardas pictóricas e musicais brasileiras.

No tocante a Guignard, este foi compreendido como "modernista" na mesma medida em que foi assimilado como um "beato". Para entender seu posicionamento na História da Arte, devemos nos atentar, primeiramente, ao papel que Minas Gerais desempenhou dentro do escopo do modernismo brasileiro como parte da "jornada de redescoberta" empenhada por Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Olivia Guedes Penteadó, Godofredo da Silva Teles e Blaise Cendrars.

É em Minas que o projeto modernista em sua fase nacionalista pôde achar o seu exemplo ideal a uma "cultura brasileira genuína", sem interferência estrangeira. Assim, Minas vira um atestado do "tradicional", do "puro" e da "simplicidade" da cultura popular que resistia ainda no interior do país, uma das vigas "primitivistas" do projeto nacional arquitetado pelo modernismo. Descrevendo sua viagem a Minas, Tarsila do Amaral afirma:

"Senti um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retomo à tradição, à simplicidade [...] Encontrei em Minas as cores que adorava quando criança." (AMARAL apud AULICINO, 2007, p.10)

Essa ideia de Minas Gerais como um depósito de aferências culturais tal qual elaborado pelo modernismo paulista, é parte do porquê Guignard obteve a alcunha de nacionalista lírico por parcela da crítica e do público. Como podemos deduzir pela fala de Lourival Gomes Machado, no que diz respeito ao projeto modernista arquitetado por Mário e Oswald de Andrade, Guignard era um objeto de identificação relativo a uma paisagem idealizada do cenário tupiniquim:

"Alberto da Veiga Guignard cresceu praticamente na Europa. Trazia, ao voltar homem feito para o Brasil, uma bagagem de erudição que como prejudicasse sua fase de adaptação. Procurou recuar para o campo da técnica a sabedoria adquirida lá fora e penetrou no mais íntimo do brasileiro de assunto e de sentimento... uma medida perfeita da pureza do povo e do seu mundo interior de crenças e valores refletidos nessas figuras que posam, como se fosse diante do fotógrafo ambulante, procurando mostrar o quanto valem [...] O seu lirismo nacionalista é passo legítimo da segunda fase do modernismo" (1943, p. 64 – 65)

Em sua dissertação acerca do trabalho de Guignard, Marcos Rodrigues Alucinio indica ainda que Guignard ganhou tal alcunha por frequentar o mesmo ciclo social de nomes como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Antônio Bento, Jorge de Lima e Murilo Mendes, que reconheceram no pintor um traço "poético", logo se convencendo a se referir a obra do pintor como "lirica" (2007). Como intentamos mostrar ainda no texto, Guignard possui um diálogo com a musicalidade, mas tal acepção, neste contexto, indica uma redução do caráter visual do pintor, cuja versatilidade em articular linguagens pictóricas da vanguarda europeia com uma poética própria, o torna como de difícil categorização estilística no cenário popular brasileiro.

Esse mesmo problema de classificação geral, referente a um grande emblema da cultura de Minas Gerais, é encontrado na produção musical de um grupo mineiro, quase dez anos após o falecimento de Guignard. Com uma mistura incomum de repertório musical, o Clube da Esquina desafiou a categorização entre os gêneros de

Bossa-Nova e *rock and roll*, bem como a própria sigla da MPB, quando Milton Nascimento trouxe aos palcos de festivais as canções "Travessia" e "Morro Velho", primeiros indícios do vasto repertório que seria construído posteriormente pelo grupo. Essa característica, de certo, não veio sem atritos simbólicos entre o material produzido pelos mineiros e o que estava em voga na então atual conjuntura da música popular brasileira.

Graças a tais choques, o Clube da Esquina também acabou sendo minimizado em favor de outro movimento. A Tropicália, que se estabelecia como fonte de resistência cultural ao cenário de repressão política e social dado pela ditadura militar, trazia em seu cerne uma diferença simbólica, que implicava em uma articulação temporal diferente – outra forma de entender o então futuro da música popular em relação ao que era o passado constituído pela influência da Bossa-Nova.

A ideia de brasilidade contida na Tropicália se colocava como intrinsecamente diferente à mineiridade do Clube no referente à absorção de influências estrangeiras e o diálogo com a sociedade brasileira. Enquanto o Clube da Esquina seguia em diálogo pleno com os produtos musicais internacionais, acoplando o plano técnico-industrial de forma orgânica, a Tropicália tentava se estabelecer como um aglomerado de produções que rivalizava ao conteúdo da indústria internacional, em uma espécie de "antropofagia" paralela àquela do modernismo, dialogando com setores da cultura visual brasileira que também se articulavam com preceitos similares, de forma a construir uma "poética-manifesto". Segundo Sheyla Castro Diniz:

"O Tropicalismo muito se apoiou, entre outras referências, na arte ambiental de Hélio Oiticica, no Teatro Oficina de José Celso Martinez Correia, no concretismo dos poetas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, na contribuição fundamental dos maestros e arranjadores Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella e na habilidade empresarial de Guilherme Araújo. Ostentando happenings e visuais excêntricos nos meios de comunicação de massa, os artistas repaginaram a antropofagia de Oswald de Andrade, deglutindo e adaptando traços da contracultura anglo-americana à luz do contexto local. Dialogaram ainda com a Bossa Nova e a Jovem Guarda e retomaram tradições do cancionário popular que haviam sido desprezadas pela MPB, como os boleros e os sambas-canções, o considerado kitsch ou de mau gosto e o exotismo de Carmen Miranda. O grupo não se furtou de criticar o regime ditatorial nem de mobilizar, com tratamentos diferenciados, matérias-primas caras ao nacional-popular, mirando, no entanto, em estruturas mais íntimas e não menos enraizadas na sociedade brasileira:

os dogmas comportamentais, a família burguesa e conservadora e a padronização da vida e dos costumes gerada pela industrialização". (2018, p. 133)

Isso acabou por acarretar no desenvolvimento de uma visão geral sobre o Clube da Esquina atrelada ao contexto simbólico da Tropicália de tal forma que, quando o último tornou-se referência chave à música popular brasileira no meado dos anos 90, o Clube foi deixado de lado à História e à crítica musical. Podemos captar uma nota ressentida por Márcio Borges em seu livro de memórias sobre o Clube da Esquina (1996), que acusa a mídia nacional de ter colocado a produção do grupo em posição relativa, negando-lhe . Isso exacerbou uma tendência pejorativa, relacionada à ideia de "nacionalismo" projetada sobre o Clube da Esquina, este que, quando abordado na narrativa canônica, marcou-se como o "meio do caminho" em relação à progressão Bossa-Nova e Tropicália.

Jogado a escanteio, a sensibilidade musical do Clube se torna secundária ao grande manifesto por uma reforma sócio-cultural representado pela Tropicália – quando trazido à tona, salientava a narrativa de um instinto nacional pungente, estado intermediário na progressão Bossa-Nova e Tropicália. Novamente segundo Diniz:

"[...] tão logo surgiu na cena musical do eixo Rio-São Paulo, [o Clube da Esquina] foi associado ao "nacional-popular". Em linhas sucintas, o nacional-popular relacionava-se com a construção da memória nacional; pautava-se na valorização do folclore e da cultura popular como categorias que resguardariam a identidade da nação." (2018, p. 132)

Tendo em vista a trajetória do Clube da Esquina e de Guignard no território cultural brasileiro, bem como seu papel na formação da imagem da cultura mineira perante o restante do país, o seguinte texto tem como objetivo elucidar algumas similaridades entre a obra dos dois sujeitos culturais em questão. Acreditamos que desta forma, possamos contribuir com a necessária dissolução de narrativas até pouco tempo imperantes. Para isso, analisaremos pinturas selecionadas de Guignard, em especial aquelas que perpassam ou se situam sobre o conceito de paisagem, em comparativo com algumas canções do Clube da Esquina, em sua maioria, presentes no disco homônimo de 1972.

Desta forma, utilizaremos dois conceitos chaves, o de "imaginação" e o de "paisagem", que serão abordados em dois capítulos separados. Acreditamos que ambos, conforme a definição epistemológica por nós trazida, baseada principalmente

sobre as acepções de Ernst Bloch e Maurice Merleau-Ponty, serão capazes de trazer ao texto a capacidade de elucidar determinadas qualidades em relação às obras, possibilitando a análise comparativa da obra dos sujeitos culturais em questão. Também devemos nos atentar para o uso de ferramentas epistemológicas, em especial no segundo capítulo, que possibilitem uma conexão entre os meios de produção musical e visual, tendo como base os escritos de Yara Borges Caznok, levando em consideração a aplicação de uma visão fenomenológica sobre a ideia de paisagem contida nas obras tanto do Clube quanto de Guignard.

Devemos atentar ao leitor, contudo, que não intentamos analisar as canções do Clube da Esquina puramente baseados em aparatos próprios à musicologia, que não necessariamente concernem a proposta de nosso trabalho, respeitando o fato de que este texto é um trabalho de conclusão de curso voltado à uma área majoritariamente focada nas artes visuais. Estes serão abordados conforme forem entendidos como necessários à análise fenomenológica das obras, mas não serão uma prioridade. Isto não significa que analisaremos as canções sem levar em consideração as suas melodias, mas sim considerando sua relação com o conteúdo lírico, entendendo a canção popular como um produto entre essas duas esferas. Intentamos analisar as canções de forma a tomar a entender matéria musical dentro do escopo da visualidade, buscando enriquecer a relação entre a música e a produção plástica.

Desta forma, acreditamos que o comparativo se torna possível através do fato de que elucidar pontos de correlação entre o Clube da Esquina e Guignard, é também elucidar pontos constantes da cultura mineira e suas reverberações no panorama cultural nacional. Entender o ambiente estético e cultural no qual ambos se inserem, comparando-os, dada a semelhança entre temáticas, dispositivos plástico-sonoros, motivos e poéticas – tais quais estradas de terra, montanhas, trens, nuvens, entre outros – é propor-se a dissolver qualquer alcunha pejorativa de "popular", "lírico" e "nacionalista".

1. Imaginação

1.1. Saber imaginante em face da ideia de Utopia e desejo

O que talvez seja o ponto de aproximação mais latente entre a música do Clube da Esquina e as pinturas de Guignard, ao menos em termos de *poiesis*, se caracteriza por uma percepção “utópica” de temporalidade, que permeia e direciona o “sentimento de mundo” contido em ambos os conjuntos. Neste sentido, a fim de que iniciemos um processo de observação acerca das “utopias” evocadas pelos trabalhos, bem como acerca de suas intersecções, estabeleceremos os contornos, as limitações e as influências referentes àquilo que posteriormente faremos referência como “utopia” – termo que reconhecemos em essência como polissêmico e aplicável em uma variedade de áreas e contextos, mesmo que em nosso trabalho ele seja posto sobre delineamentos próprios, não sendo o intentado que estes funcionem como excludentes de outros pontos de vista sobre ambos os objetos.

Para nos lançarmos à tal análise comparativa, tomaremos mão da óptica do filósofo e historiador alemão Ernst Bloch – tido por vezes como “o filósofo da Utopia” –, responsável por uma reintrodução e reavaliação do termo dentro da lógica materialista. Realocando e redefinindo o papel da utopia nas engrenagens da dialética histórica-social, não a limitando sobre os domínios do dito “socialismo utópico” ou sobre as conotações recorrentes tanto nas vertentes mais conservadoras quanto nas trincheiras do pensamento materialista da primeira metade do século passado. (ZABEL, 1990, p.82).

Acrescenta-se que o conceito da Utopia mesmo, conforme analisado na vasta obra de Bloch voltada ao tema, não se restringe apenas ao território da Utopia social – *id est.*, o espectro referente ao fervoroso debate acerca da necessidade de instauração ou conservação de determinada estrutura social que se dê com um projeto de melhora das carências básicas para a condição plena do *ser humano*. O próprio as define como uma das várias manifestações do “impulso utópico” que dá motriz a uma variedade de manifestações advindas do *desejo* (ZABEL, p. 82, 1990).

A noção de Utopia que Bloch tateia ao longo do terceiro volume de sua obra se alinha a tese freudiana do *Freiheitsdrang*, a soberania e a indestrutibilidade do desejo enquanto impulso, a pulsão de liberdade inerente a cada ser (DIDI-HUBERMAN, p.40, 2011), que também pode ser encontrada em manifestações coletivas, assim como em

grande parte dos objetos artísticos, em outras palavras, um saber imaginativo. O ponto inicial destas advém, de forma latente, de períodos e temporalidades "submersos" – como a imaginação púbere do Clube da Esquina que se mantém até os galhos mais recentes do trabalho do grupo, ou as ressurgências infantis de Alberto da Veiga Guignard, perseverantes em seu trabalho ao longo de décadas.

Para nos lançarmos à análise da imaginação utópica, observamos a relação entre o saber imaginativo aplicado sobre a prática, a articulação coletiva, e a imaginação hermética, nascente na esfera da *psiqué individual*. O desejo em Bloch se pauta por essas duas formas de imaginação, de forma retroalimentar.

Neste mesmo contexto, elaboramos os seguintes preceitos sobre a utopia e a sua relação com o objeto artístico:

“...os objetivos utópicos fundamentais do chamado querer artístico nos chamados estilos, esses ‘excedentes’ da ideologia, nem sempre desaparecem junto com a sua sociedade. A arquitetura egípcia é um querer tornar-se como pedra, tendo o cristal da morte como perfeição almejada. A construção gótica é um querer tornar-se como a videira de Cristo, tendo a árvore da vida como perfeição intencionada. E assim, a arte como um todo mostra-se repleta de manifestações... impulsionada para um fim de essência utópica. Até agora, todavia, apenas no caso das utopias sociais, era natural que elas fossem utópicas: primeiro porque são denominadas assim e segundo porque a expressão *castelo no ar* foi utilizada geralmente em conexão com elas, e não apenas com a mais abstrata dentre elas. O que fez com o que o conceito de Utopia fosse grosseiramente reduzido... em outros ideais e planos de ordem técnica, por exemplo, pouca coisa utopicamente digna de reflexão foi observada.” (p. 22, 2005)

Tanto em Guignard quanto no Clube da Esquina, manifesta-se um sentido de imaginação remanescente à esfera do desejo primário e dos sonhos diurnos, tal como aludida por Bloch: a capacidade de projeção e de criação de expressões que visam sanar as carências e as privações afetivas e materiais do cotidiano – sendo esta, a condição essencial ao estado humano; desejar por um *outro* e engendrar ações que a ele se refiram, ansiar por um estado que seja lido como *melhor* do que aquele presente (BLOCH, p 18, 2005).

Essas imagens que são inicialmente descritas como reminiscências ou sonhos individuais não de se manifestar através de desejos cada vez mais físicos e sensíveis, ecoando, por fim, no tecido daquilo que constitui a ideia do que chamamos de “coletividade”. Costurado a esse tecido, encontra-se um entrecruzamento de

temporalidades – o tempo vivido e o tempo “vivente”, o espaço entre a análise e a reflexão (MERLEAU-PONTY, 2018).

Devemos nos atentar que conforme consideramos os comentários de Bloch sobre o estatuto utópico das artes, em especial quando nos diz respeito às obras de Guignard, há de se reconhecer a dissonância estética criada entre as obras analisadas e algumas das acepções críticas do autor em relação à produção artísticas de outros períodos históricos e culturais, feitas sobre outros recortes que não necessariamente o nosso – e que em nossa monografia, não serão contempladas com maior afincio.

Tomaremos o cuidado de construir o invólucro da análise mantendo estes pontos de vista em mente, e resguardando-nos a reafirmar a posição de nos apropriarmos dos conceitos e ideias desenvolvidas por Bloch – de forma em que tanto o discurso feito sobre as obras quanto os conceitos por nós apropriados não limitem ou descartem outras possibilidades de leitura acerca dos objetos de estudo.

1.2. Subjetividades e temporalidades

Conforme traçado anteriormente, tanto a obra do Clube quanto a obra de Guignard se mostram um tanto quanto “inadequadas” a categorizações tradicionais e convergentes na História das artes visuais e na História da música, sendo as narrativas a eles associadas, majoritariamente enquadradas em vias de leitura que reiteram projetos políticos e culturais pré-estabelecidos aos quais os sujeitos em questão nunca de fato aderiram.

Tais projetos – o modernismo paulista e as reverberações midiáticas da música da Tropicália –, em si, também englobam uma forma de saber imaginativo que engendra uma *vontade de outro*, embora esta seja estruturalmente divergente daqueles contidos, de forma latente, em Guignard e no Clube. Isso se dá não apenas porque se arquitetaram em forma de manifesto, – algo que, como já mencionado, diverge do ato composicional desinteressado à noção de “estilo”, isento de qualquer relação imposta aos objetos da dita “modernidade” –, mas também pelo seu alinhamento a narrativa dominante, construído tanto nos momentos posteriores e anteriores à feitura das obras. Seja por deliberação dos seus fatores ou não, o modernismo e a Tropicália

acabam por serem lidos como hierarquicamente superiores às qualidades subjetivas que outrora qualificam as produções do Clube da Esquina e de Guignard.

Guignard ganha a alcunha de “nacionalista lírico” por boa parte da trajetória crítica de sua obra (AULICINO, 2007), enquanto o Clube é geralmente lido pela crítica e teoria musical jornalística brasileira enquanto um braço mais “bruto” e “provinciano”. Isso se baseia sobre a construção de dois galhos “beatos” e “sensíveis” da produção artística nacional, duas espécies de “proto-modernidades”. Servem como justificativa à dita “ruptura” sistemática que tanto a Tropicália quanto o modernismo paulista representam na narrativa artística, histórica e cultural brasileira, preponderante na maior parte da segunda metade do século XX e na primeira metade do século XXI.

É certo que há a presença de subjetividades pessoais e coletivas que tomam um papel capital dentro da trama de engrenagens que movimentam tanto o processo de criação do primeiro disco do Clube da Esquina, quanto boa parte da produção pictórica de Guignard. Não qualificando nenhum tipo de “ingenuidade” imbuída no processo de fatura, a obra de ambos foi equivocadamente colocada em uma categorização hierarquizante pela narrativa dominante – o que, pelas semelhanças entre os contextos culturais dos dois sujeitos abordados, pode ser apontado através de um comparativo estético. Tanto Guignard quanto o Clube da Esquina estão em diálogo integral e consciente com a modernidade e suas múltiplas formas, sem relação de precedência ou sucessão para algum movimento estilístico.

A fim de que nos aprofundamos acerca do assunto relativo à esfera da subjetividade e das temporalidades presentes tanto na obra de Guignard quanto no catálogo do Clube da Esquina, analisaremos, por breve, duas obras de Guignard presentes no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro – e que, até o ponto de escrita deste trabalho, se encontram em exposição permanente, conjunto ao processo composicional de “Alunar”, obra reconhecida na voz de Milton Nascimento e com a composição de Lô e Márcio Borges, e de Travessia, cantada por Milton Nascimento e composta pelo mesmo e Fernando Brant. Tratam-se de objetos que enunciam *sonhos diurnos* contidos em ambos os sujeitos abordados neste trabalho, e que esboçam suas intersecções e diálogos para com a ideia de modernidade.



Figura 1: As Gêmeas, por Alberto da Veiga Guignard (1950). Óleo sobre tela, 110cm x 130cm. Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br

A primeira pintura à óleo mencionada (Figura 1), contida no acervo do Museu Nacional de Belas Artes da cidade do Rio de Janeiro, destaca-se no conjunto do artista por manter traços mais próximos de uma pintura formalista e “tradicional” no que diz respeito aos cânones do modernismo – como o uso parcial da perspectiva no fundo do retrato –, assim como por ser uma das obras que compõe a produção de Guignard na capital fluminense, como evidenciado pela paisagem situada entre o bairro de Laranjeiras e o Largo do Machado. A paisagem, nesta tela, serve como elemento visual de identificação do local e da temporalidade. Não resta dúvida de que é representacional a um território urbano da década do final da década de 30, e a organização composicional do quadro não nega o pertencimento das duas figuras centrais àquele local.

Contudo, as feições presentes nos rostos das duas jovens retratadas, bem como suas mãos cruzadas, indicam um distanciamento tanto em relação ao plano do espectador quanto em relação ao plano de fundo, separado pelo banco sobre o qual ambas repousam os corpos. Guignard era conhecido por, em sua retratística, estudar em afincos os traços e feições daquele que seria retratado – o pintor por vezes oferecia retratos como forma de pagar por sua estadia em determinado local –, ao mesmo tempo em que buscava estudar a personalidade daqueles que retratava, envolvendo os sujeitos em uma paisagem que, de acordo com o pintor, dialogaria com a subjetividade íntima e abstrata dos retratados.

Nesta obra em particular, ambas as gêmeas se posicionam em um intermédio entre planos, rasgando a tela: a que se encontra pela direita do espectador, aparenta indiferença quanto a presença do mesmo, enquanto a outra o encara. A forma como os motivos arquitetônicos são dispostos na composição realça as figuras centrais em relação ao plano de fundo, em um esquema relativamente simples entre linhas horizontais e verticais separadas. Por meio destes motivos, contudo, aclaram-se alguns dos sentidos que se manifestam sobre a obra, possibilitando com que teçamos uma linha entre o *sonho* conforme postulada anteriormente e a composição pictórica de Guignard: o plano em que as duas jovens retratadas se encontram age tanto como um invólucro interpessoal, remetendo a uma ideia de resguardo, como uma mediação entre o plano de fundo e o plano do espectador – ou seja, uma posição de passagem entre o plano imaginado e o “plano real”, entre os símbolos da paisagem de fundo e as acepções e percepções subjetivas do espectador.

É plausível, através dessa tela, que tracemos um outro diálogo entre Guignard e a modernidade, que o retire do local de “nacionalista” – levando em consideração a paisagem do Largo do Machado como um símbolo “moderno” e o plano de intermédio entre a pintura e o espectador como representante de uma temporalidade distinta a este –, argumentando que o posicionamento das duas figuras centrais em relação ao plano é paralelo ao próprio posicionamento do pintor em relação a modernidade. Guignard, que obteve contato com as vanguardas pictóricas europeias em sua educação formal, não renega a essa produção, nem à influência que esta teve sobre si, ao mesmo tempo em que posiciona em sua obra elementos intrapessoais, “ahistóricos” – estética e poeticamente divergentes ao manifesto modernista brasileiro.

Ainda no mesmo acervo do Museu Nacional de Belas Artes, encontra-se outra pintura de Guignard (Figura 2), consideravelmente mais próxima da estética geral do pintor que a obra anteriormente mencionada. Nomeado por meio da mítica “Marília de Dirceu”, personagem principal do poema de Tomás Antônio Gonzaga, o quadro elaborado por Guignard mais uma vez rearticula o *saber imaginativo* – neste caso, a capacidade de projeção de imagens que rasgam e atravessam o cotidiano tangível e as suas aparentes limitações, dialogando com os elementos provenientes da dita “realidade moderna” – o que inclui suas referências ao passado, que se suspendem no plano reimaginado.



Figura 2: Marília de Dirceu, por Alberto Veiga Guignard (1957). Têmpera sobre madeira. 62cm x 51cm

Fonte: artsandculture.google.com

Pode-se supor que aquela ao fundo é uma “paisagem mineira”, uma das várias telas incorporando as elevações geográficas, igrejas e costumes folclóricos do estado de Minas Gerais pelas quais o pintor ganhou renome, visto que o poema de Gonzaga se desenrola sobre o pano de fundo da Inconfidência Mineira, mas a linguagem visual adotada por Guignard retira, em grande parte, o peso histórico que circunda esta personagem. O plano beira o negativo em questão de profundidade – ao menos, a profundidade pictórica em seu sentido tradicional – e as cores da têmpera majoritariamente dominada pelo azul e pelo amarelo o dissolve, deixando apenas resquícios de contorno ao fundo, aludindo a uma paisagem que se apresenta ao mesmo tempo em que se oculta: não se sabe em que ponto a observação e a experiência do mundo externo começam e em que ponto as imagens conjuradas pela psiqué intrapessoal do artista terminam. O quadro sequer dá ao espectador a seguridade de que aquela é de fato uma paisagem “mineira”. Mais do que as gêmeas ao Largo do Machado – que contrapõe a subjetividade do espectador, a subjetividade privilegiada pela História e aquela do artista, sublimada através das expressões das personagens principais do quadro –, o retrato de Marília de Dirceu se assemelha a uma rearticulação dos sujeitos e objetos da trama histórica e das temporalidades a eles atreladas.

Ao mesmo passo em que os motivos retratados na tela, como as montanhas e as pálidas linhas da arquitetura de fundo remetem a uma imagética comumente associada ao estado de Minas Gerais, elas também apontam para diferentes locais e influências visuais que ultrapassam a noção de uma “paisagem nacional”. Os motivos arquitetônicos na parte superior esquerda da tela, esquematizados, podem ou não ser parte da arquitetura barroca que marca a maior parte das ditas cidades históricas de Minas Gerais, bem como podem ser traçados ou sintomas de uma arquitetura “orientalizada” – sendo o orientalismo também reverberado pela perspectiva múltipla, típica de gravuras japonesas (CUNHA, 2018). A paisagem retratada pode tanto ser algum lugar específico rearranjado pela imaginação do pintor, um retalho ou resquício da memória afetiva do mesmo, recortes de inúmeros locais colocados em uma única paisagem, ou simplesmente lugar nenhum – se configurando assim, por excelência, com um ού τόπος, o “não-lugar” que deriva ao termo “utopia”.

Por mais que os tons claros da personagem central não informam ao espectador sobre seu pertencimento em meio a paisagem ali estruturada, a mesma apresenta contornos e feições mais definidas que os motivos que a cercam, o que efetivamente ocasiona um movimento de identificação ao plano do espectador. Sua forma espectral se desdobra como o *sonho diurno* dentro das engrenagens de uma “utopia”, um meio caminho entre os dois planos da pintura, e um eco do *desejo por outro*. Esse “caráter” de ponte entre a paisagem imaginada – e conforme veremos mais à frente, *imaginante* – do pintor, pode ser evidenciada também pelo véu transparente que cobre a personagem. Acerca da dinâmica simbólica do véu no contexto imagético, Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani descreve:

De uma maneira geral e mais simplificada, ele [o véu] está ligado ao olhar, na possibilidade ambígua de ver sem ser visto ou de ser visto sem ver. Historicamente, em diferentes culturas, o véu aparece também como manifestação do mecanismo de exposição e de ocultação presente na dinâmica paradoxal que acaba por chamar a atenção para aquilo que aparentemente se queria ocultar. Essa estratégia de velamento e desvelamento está presente em diferentes linguagens artísticas ao longo da história – pintura, escultura, literatura, teatro, fotografia, cinema – por meio de diversos dispositivos, artifícios, máscaras, tecidos e ornamentos relacionados à face e à visão. Desse modo, o véu modula a percepção do objeto observado, bem como a sua relação com o sujeito observante, na medida em que cria desejo, nostalgia e falta, enquanto se interpõe entre o sujeito e o objeto. Quando se está diante de um véu, ao mesmo tempo em que este impede a visão, também atesta a presença. Essa é a dialética posta entre a proibição (e, por conseguinte a impossibilidade de ver e testemunhar o que

teoricamente seria possível) e o olhar, implícito na função mesma do véu. Não se trata de um obstáculo impenetrável, mas uma resistência tensa e gradual. O velar é ainda associado à ambiguidade da visão e da consciência, no que diz respeito à oposição entre transparência e opacidade; ignorância e conhecimento; desejo e frustração. (p. 177-178, 2017)

Embora sem a intenção de nos estendermos demasiadamente sobre o significado poético da obra literária mencionada anteriormente, lembramos que nos versos de Gonzaga, Marília servia, em grande parte, como uma imagem de desejo e de alívio para o encarcerado inconfidente Dirceu, representando, portanto, uma imagem oriunda da esfera do *desiderium*, um *querer* que se opunha ao *ser* – na trama, a importância de Marília pode ser tanto expressa como o afeto físico já concretizado entre os dois amantes, quanto uma imagem de um desejo de afeto distante que se alicerça sobre a realidade carente e fria de Dirceu:

“A chave lá soa/ No porta segura:/ Abre-se a escura/
Infame masmorra/ Da minha prisão./ Mas ah! que não treme,/ Não treme de susto/ O meu coração/... Eu vejo, Marília/...
Repara, Marília,/ O quanto é mais forte/ Ainda que a morte,/ Num peito esforçado,/ De amor a paixão./ Marília, já treme,/ Já treme de susto/ O meu coração!” (GONZAGA, p.67)

Já em outros períodos da História de Minas Gerais, orquestrar tal sentido de pertencimento, localidade e temporalidade é tarefa relegada ao meio da canção, que une a dimensão abstrata e melódica do som, tal qual a da visualidade pictórica, à palavra. Enquanto veículo do saber imaginativo, e levando em consideração sua dimensão imagética da canção (CAZNOK, 2003), voltamo-nos a análise da gravação “Alunar” – presente no disco Milton, de 1970 –, e de “Travessia”, – presente no disco homônimo de 1967 – ambas sobre o nome de Milton Nascimento, para que vejamos algumas das similaridades entre as temporalidades utópicas de Guignard e do coletivo de músicos representados pela sigla do Clube da Esquina. Estas fazem parte de um repertório primeiro do Clube da Esquina, e já pronunciam tons estéticos e líricos que serão mais tarde plenamente desenvolvidos no disco colaborativo de 1972.

Tendo em vista a prévia aceitação do músico nos circuitos de canção popular brasileiras e seu crescente reconhecimento crítico e internacional, a canção interpretada por Milton Nascimento conta com a participação especial de Dori Caymmi, creditado como regente, e referencia diretamente elementos de outras esferas musicais que, ao ponto de lançamento do disco, já eram parte da cartilha musical brasileira – à exemplo da harmonia entre o piano de Wagner Tiso, o vocal de

Milton Nascimento e o coro de vozes de Zé Rodrix, Frederiko e Tavito em determinadas seções da gravação. Essa mesma referência ao passado carioca se encontra em outros lançamentos prévios de Milton Nascimento, em especial na gravação de “Travessia”, faixa de abertura do disco de 1967 do mesmo nome, com composição de Nascimento e Fernando Brant e com a presença de Eumir Deodato, outro nome consagrado entre os circuitos da Bossa Nova carioca, colaboração que perdura até o lançamento do primeiro disco homônimo.

Os contornos melódicos dos violões e dos instrumentos de sopro presentes no catálogo inicial de Milton Nascimento em muito trazem o impulso contido no movimento musical da Zona Sul do Rio de Janeiro; contudo, o ouvinte que se depara com a gravação de “Alunar”, certamente saberá logo em seus primeiros segundos, que aquela não se trata de uma canção de Bossa Nova. O espaço musical é logo manchado pelo som da guitarra elétrica, que é levada por Lô Borges de forma a mesclar o manejo rítmico de um moderno e expansivo “rock ié-ié” com o toque ancião de um sertanejo popular, um violeiro resguardado, utilizando-se do meio como uma espécie de zona de intermédio entre o antigo e o novo. A estética de Milton e Cia. está para a Bossa Nova assim como a de Guignard para as vanguardas e o modernismo paulista. Ao mesmo passo em que integra símbolos modernos ao seu escopo, transgride a narrativa musical que se constrói no panorama da música popular brasileira, ao admitir tendências estéticas que ficam, por vezes, à margem deste.

A canção é, afinal, o produto artístico mais intimamente relacionado ao tempo, por ter um começo e um fim determinados, de forma explícita, em sua própria fatura, e é por isso que a mesma, com maior facilidade, não se limita a narrativas históricas impostas, pois dialoga com a experiência de tempo em sua forma mais abstrata. Uma canção existe tão somente quando há um sujeito para ouvi-la e incorpora-la dentro da sua própria experiência temporal, seja ela individual ou coletiva, sendo ela um dos meios que melhor exemplifica e evidencia a relação fenomenológica entre a subjetividade e a temporalidade dentro do campo artístico.

Em Travessia, o sentido de passagem temporal novamente se alia a noção de intermédio entre o “ser” externo e a composição reativa a esse ser – “Quando você foi embora/ Fez-se noite em meu viver/ Forte eu sou, mas não tem jeito/ Hoje eu tenho que chorar” –, em que a expressão íntima do eu-lírico se projeta sobre o ambiente,

não obstante modificando-o – “Solto a voz nas estradas/ Já não quero parar/ Meu caminho é de pedra/... Já não sonho hoje faço, com meu braço o meu viver”. Dado o tom crítico da obra, que denuncia a falta de perspectiva relativa à classe e à etnia na sociedade brasileira (DINIZ, 2018), a lírica atrela o conceito imaginação a um papel social..

Em Alunar, o amálgama entre planos e símbolos temporais distintos é ainda mais visível no aspecto lírico pela dicotomia estabelecida entre o ato de “aterrar” e o ato de “alunar” – sendo o primeiro referente a cronologia presente, e o segundo voltado a ideiação do futuro. Em determinadas seções, o eu-lírico da canção se inclina ao ato de encarar de frente a possibilidade da morte e do findar material – “Não preciso do seu medo, mamãe/ Só morrer é seguro” –, enquanto em outras seções, o eu-lírico rememora afetos subjetivos, com destaque especial para a ponte guiada pela rítmica gentil e cadenciada, assim como a tonalidade doce e afastada de Milton Nascimento, que diferem do escopo geral construído pela música – “Anjos de cristal/ Velharias lá de casa/ Cores, corpos, casas”. Esta última seção rompe com o compasso que estava se estabelecendo ao longo de todo o percurso da gravação retomado conforme o ritmo musical acelera e a instrumentação inicial, que havia sido suprimida na sessão de ponte da canção, volta munida de uma lírica referente a “assegurar um amanhã”. No tangente ao futuro, ainda, Alunar é correlacionada à ideia de "desejo" postulada em Bloch, que conforme acepção previa, se configura por imagens que se justapõem ao momento presente, marcado pela carência em relação às necessidades entendidas como básicas ou ideais.

Alunar e Travessia, em sua lírica e instrumentais voltados a ideais de passagem e rearticulação, evidenciam, assim, um dos pontos capitais que conecta a poética do Clube da Esquina com a poética de Guignard: a de um saber imaginativo que se articula sobre um espaço social, coletivo, ao mesmo tempo em que resguarda montagens de tempo e espaço próprio. Ambos se caracterizam, em viés de práxis pessoal e política, como esforços voltados ao liame do desejo, à necessidade de confluir elementos em um mesmo plano, de transfigurar-se entre eles, ao mesmo tempo em que mantém os choques e os embates que constituem o panorama temporal e cultural em que cada um dos objetos se insere.

Em outras palavras, ambos se tornam passíveis de um comparativo através do seu senso de montagem e remontagem ante aos fatos temporais, mesmo que as canções do Clube da Esquina e as pinturas de Guignard sejam constituídas em mídias e sítios culturais distintos – sua forma de lidar com estes, contudo, é por vezes similar. O que se pode especular acerca do sentido de subjetividade que se insere no conjunto da obra de Guignard e do Clube da Esquina, que possibilita o nosso comparativo, é que ao se munir de um saber advindo da imaginação, ele consegue passear pelos ditos gêneros estéticos, desafiando a categorização genérica e hierarquizante – ação que os sujeitos em questão fizeram com maestria.

2. Paisagens imaginantes

2.1. A experiência fenomenológica

Neste capítulo, iremos abordar a ideia de paisagem contida tanto em Guignard quanto no Clube da Esquina, segundo ponto que este texto compreende como aproximação entre o conjunto musical e o artista plástico. Primeiramente, devemos nos atentar para o fato de que o termo "paisagem" é tão polissêmico quanto os conceitos-chaves de utopia e tempo adotados no capítulo anterior. Sua aplicação pode se dar, em esfera acadêmica, ao âmbito de inúmeras cátedras de saber, e sua definição é ainda mais variável.

Segundo definição de Jean Marc-Besse, a ideia de paisagem pode ser definida através de, no mínimo, cinco possíveis "chaves de entendimento", sendo estas; a paisagem como representação social e cultural, como um território real, fabricado e habitado, como meio ambiente material e vivo das sociedades humanas, como projeto e como experiência fenomenológica (2019). Dado o fato de que ambos os objetos lidam com matérias artísticas diferentes – música e pintura – deveremos definir quais são as ideias de paisagem que adotaremos para análise comparativa acerca das canções do primeiro disco do Clube da Esquina e o vasto repertório de Guignard.

Guignard é comumente conhecido por suas inúmeras paisagens, cujo impacto se deu em muito no âmbito do cenário artístico mineiro (FREIRE), sendo assim, necessitando de aporte estético próprio a expressões pictóricas – o termo "paisagem" invariavelmente dialoga com o gênero de pintura de mesmo nome. Já no caso do Clube da Esquina, lidamos com matéria de som, e sendo assim, a aplicação do termo paisagem implica em outros parâmetros de análise, relativos à ideia de "paisagem sonora", ou *soundscape*. Esta se define como uma amalgamação de elementos sonoros que rodeiam o sujeito, abrindo margem para a questão referente ao estatuto da canção em relação à ideia de paisagem.

A depender do ponto de vista aplicado, a canção pode constituir tanto um elemento contido em uma paisagem sonora específica quanto uma paisagem sonora em si. Entendemos, no escopo deste trabalho, pelo caráter relacional da canção, esta é uma paisagem própria, por mais que possa ser entendida como um elemento constituinte de outras paisagens sonoras – a canção pode integrar a paisagem sonora urbana, por exemplo, ou pode criar uma nova paisagem com os elementos ali dispostos

(HERSCHMANN; FERNANDES, 2014). O resultado da canção, assim como o efetivo resultado visual da tela pictórica, é acrescido de outros fatores – no caso de uma tela, por exemplo, a visualidade desta pode ser influenciada por fatores externos à mesma tais quais a iluminação do local ou a capacidade fisiológica da visão de um expectador. Nesse sentido, argumentamos que o primeiro paralelo entre o gênero pictórico da paisagem e as *soundscales*, se constitui pela presença de outros elementos na sua recepção sensível, o que abre via para uma análise fenomenológica dos objetos de estudo – sendo assim, das chaves de entendimento de Besse elencadas acima, indicamos maior atenção pelas duas últimas, entendendo a paisagem como projeto e como experiência fenomenológica, sem, contudo, excluir outras possibilidades de entendimento epistemológico.

Essa análise pautada sobre a fenomenologia nos oferece uma forma de conectar as noções de paisagem pictórica e paisagem sonora através do princípio de comunicação e unidade dos sentidos. Este se constitui pela afirmação de que a percepção sinestésica se dá como regra, no tocante ao mundo sensível, e que o contrário indica a falta de aprendizagem em senso comum acerca dos atos de ouvir, falar, tocar, cheirar e comer. (MERLEAU-PONTY, 2013).

A correlação entre a linguagem musical e a linguagem visual, dentro o âmbito de estudos fenomenológicos relativos à sensorialidade múltipla, é uma das mais abordadas. Podemos observar sua comunicação tanto ao longo da disciplina da História das artes visuais – em especial a partir da crescente no interesse em movimentos abstratos modernos e contemporâneos, que trouxe a necessidade de novos suportes de análise historiográficas e favoreceu o diálogo com outras áreas artísticas – quanto em relatos do processo de fatura visual e musical de artistas e músicos cujas obras inspiram uns aos outros. Guignard, por exemplo, é notadamente influenciado pela produção musical, segundo relatos de antigos estudantes do pintor, que reverenciava a obra de Debussy (ZILIO, 1983), enquanto o Clube da Esquina, por sua vez, demonstra relação íntima com o coletivo de poesia e audiovisual "Nuvem Cigana", bem como depende do projeto gráfico de Cafi. Não obstante, a ideia de "nuvem", importante à composição paisagística de Guignard, configura o primeiro motivo a ser fotografado por Cafi, com a presença de uma foto do primeiro ensaio do designer presente no encarte do Clube da Esquina.

Para além do projeto gráfico de discos, outra prova do constante diálogo entre essas formas de linguagem visual e musical se caracteriza pelo extenso vocabulário compartilhado entre as mesmas. Pode-se citar – com poucas ressalvas no tocante à sua aplicação, que por vezes variam levemente de uma área a outra – os conceitos de ritmo, tom, harmonia, composição, movimento, linhas e volume como alguns dos termos presentes tanto no repertório das artes visuais quanto no da música e da musicologia. Devemos ressaltar que a comunicação dos sentidos não se trata de uma mera referenciação de um sentido a outro, e não implica que uma pintura será avaliada e entendida pelo mesmo *modus operandi* com o qual se analise uma canção. Sua união é *comunicacional*, e não evocativa. Como elucida Yara Borges Caznok:

"O apelo à presença da visão no momento da escuta musical pôde ser constatado a partir de diferentes poéticas: algumas mais de cunho cientificista; outras, mais intuitivas ou místicas; e ainda aquelas cujos criadores eram [fisiologicamente] sinestésicos. Não importando sob qual forma de escrita ou estratégia musical a visibilidade tenha sido convocada a comparecer, o fato é que ela tem acompanhado as transformações tanto da linguagem musical quanto das concepções que o homem ocidental tem a respeito do que seja ver e ouvir [...] A presença marcante dessa questão, orientando e mesmo definindo tantas práticas composicionais e interpretativas, permite que se conclua que, longe de ser uma interferência ou uma "muleta", a união da visão com a audição no momento da escuta tem sido um meio de presentificar uma forma de percepção que está assentada sobre o princípio de comunicação dos sentidos." (2003, p. 215 – 216)

No tangente a produção musical do primeiro disco do Clube da Esquina, mais do que em qualquer outro projeto do grupo, podemos observar a presença da visualidade em diversas instâncias. Na canção de abertura do disco, "Tudo que Você Podia Ser", escrita por Lô e Márcio Borges, se reforça a concepção de um trajeto percorrido por aquele a quem se dirige a lírica da canção através de ritmos do violão que vão progressivamente se acelerando no escopo da gravação, como uma espécie de "caminhar" a passos cada vez mais rápidos. A gravação ainda se utiliza da afinação em ré-menor munida com técnicas de mixagem que aumentam o desempenho dos graves, em especial no uso de cromatismo durante a primeira sequência de acordes, de forma em que estes componham uma espécie de "sombreamento" à composição. A extensão das notas no vocal inicial, com ênfase na pronúncia das vogais – "Com céu e chuva / Você sonhava" –, podem sugerir a noção de um espaço amplo, em

oposição ao dedilhado inicial do violão, dando assim, dimensão para a palavra "céu" e "chuva". Esse recurso é repetido ao longo da canção, intercalado com sessões em que as notas cantadas se encontram mais comprimidas e com ênfase no som das consoantes. Pode-se supor, então, que na paisagem sonora contida nessa gravação, se interpolam duas dimensões: a primeira, um espaço aberto, que toma grande parte do quadro, e a segunda, representada pela rítmica acelerada, uma espécie de "chão". A canção cria, em seu próprio cerne, o espaço a ser "percorrido" através do canto, aludido pela lírica, e o ato de percorrê-lo, através das cordas.

Um movimento similar pode ser observado nas paisagens de Guignard. No quadro "Tarde de São João" (Figura 3), o artista tece um ritmo semelhante àquele presente na canção. Em ritmo vertical, o olhar percorre a tela a procura de um espaço que não é, em sentido tradicional, definido pelo traçado, aludido apenas pela disposição de motivos como igrejas e balões juninos – que não possuem distinção em tamanho ou profundidade ou demonstram algum sentido de distância claro entre si – até que, quando o olhar chega ao topo da composição, com um amplo céu, é dada algum tipo de dimensão ao espaço pictórico. Por mais que a composição não se preocupe em esboçar uma perspectiva tradicional, a paleta utilizada e o jogo de luzes e sombras do quadro evidenciam que as montanhas estão "longínquas", se dissolvendo em um céu amarelado – uma perspectiva ilusória é empregada em oposição à tradicional perspectiva geométrica.

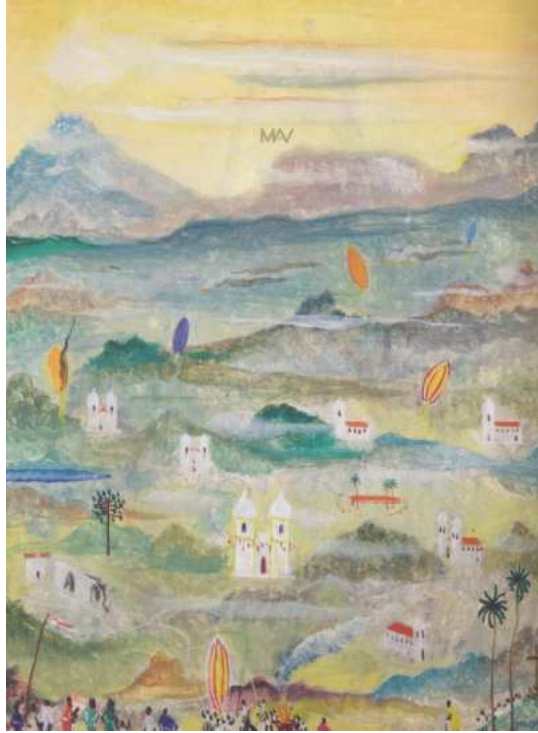


Figura 3: Tarde de São João, por Alberto da Veiga Guignard. (1959) Tinta a óleo sobre tela, 55cm x 44cm. Fonte: criticadeartebh.wordpress.com

Tal uso da dimensão do espaço, tanto na abertura do disco já mencionado, quanto na paisagem do pintor em questão, é evidência de que nenhum dos dois se preocupa com a representação em sentido aparente. A rítmica de cordas de "Tudo que Você Podia Ser" e os motivos arquitetônicos da metade inferior de "Tarde de São João", que se assemelham a um trajeto percorrido pelo olho e pelo ouvido, são inicialmente indefinidos e suspensos – ou seja, sem grandezas definidas. Posteriormente, conforme seguimos o trajeto, estes são contextualizados em sentido dimensional com a introdução de um novo plano – o vocal, no caso da canção, e o pictórico da metade superior, no caso da tela.

Conforme análise no capítulo anterior, elucidamos que o uso de planos de forma não tradicional segundo o cânone artístico não é estranho a Guignard, que por vezes usa deste recurso para suspender os motivos e personagens de sua tela em um estado de tempo quase fantasmagórico. Novamente, em "Tarde de São João", vemos esta mesma qualidade, ao passo em que a disposição dos motivos, em certa medida, também dissolve o ponto de apoio histórico que tais símbolos como igrejas e balões poderiam oferecer – tanto que a presença dos balões configura um resquício de memória afetiva de Guignard acerca de sua infância no estado do Rio de Janeiro, não

sendo tão comuns na paisagem de Minas Gerais quanto nesta localidade. O mesmo pode ser aferido sobre os símbolos utilizados no Clube da Esquina, como o sino que badala ao final de "San Vicente" – possivelmente o melhor exemplo de paisagem sonora no primeiro disco do Clube –, que por mais que inicialmente nos remeta à imagética de Minas Gerais, no escopo da canção, não possui nenhum recurso simbólico intrínseco que nos possibilita aferir se aquele é um sinal de comemoração, lamento ou alerta – ou mesmo nenhum destes. Embora o sino possa remeter a uma Igreja, através de uma ligação sinestésica direta e comum no cotidiano (CAZNOK, 2003), ele não se encontra creditado no disco. O peso histórico presente é dissolvido. "San Vicente", afinal, é segundo o compositor Fernando Brant, uma espécie de ode a uma cidade utópica, um local que não existe na realidade material.

"San Vicente", para além disso, traz a dimensão corpórea da paisagem em jogo. A canção começa com um violão e a lírica solitária na voz de Milton Nascimento – "Acordei de um sonho estranho / Um gosto vidro e corte / Um sabor de chocolate" –, em tom confessional e de rememoração de um ideal passado, sendo adicionadas novas camadas vocais e percussivas conforme a lírica passa a descrever as imagens de corpos da cidade, transpassando o eu-lírico – "Estava em San Vicente / A cidade e suas luzes / Estava em San Vicente / As mulheres e os homens" – recurso também utilizado em outras faixas do disco, como "Dos Cruces" e "Os Povos". A paisagem, de acordo com a fenomenologia, implica na existência amalgamada daquele que é percebido e daquele que percebe, do que é vivo e imaginante e do que é vivido e imaginado (MERLEAU-PONTY, 2013), e através dos recursos percussivos, San Vicente traz a vida uma cidade que existe tanto quanto vê e é vista.

A canção finaliza com um agudo estridente de Milton Nascimento, que corrobora com a ideia de ascensão sonora, induzida pela adição paulatina de camadas sonoras à estrutura anteriormente simples da música, a mudança da voz para uma região mais aguda após o segundo refrão e, em especial, pela sessão ao meio da composição, em que o baixo e o carrilhão executam uma sequência melódica-rítmica de tom crescente, e que culmina no ápice tonal da canção, êxtase do vocal de Milton.



Figura 4: Fantasia de Minas, Alberto da Veiga Guignard. Tinta a óleo sobre tela. 95cm x 78cm(1955)

Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br

Semelhante sentido de ascensão também pode ser visto em Guignard, que novamente dispõe de planos suspensos para chegar no resultado visual aferido. Em "Fantasias de Minas" (Figura 4), as pequenas igrejas dispostas na tela formam duas diagonais que guiam o olhar do espectador de forma ascendente, recurso que também foi utilizado em "Tarde em São João". As montanhas e o verde no canto inferior da tela trazem tonalidades mais escuras em comparação com os tons claros e raias das nuvens, que prevalecem sobre o topo da tela. Em "Paisagem Onírica em Ouro Preto" (Figura 5), o formato dos picos das montanhas e sua curvatura levam o olhar para o centro e para o topo da composição, respectivamente, passando de áreas com tonalidade obscura na parte inferior da tela, a áreas em que as tonalidades claras predominam e se justapõem. O motivo que melhor aclara o movimento ascendente traçado pelo olhar nas telas de Guignard, contudo, talvez seja o balão junino, motivo recorrente na obra do pintor.

Em uma das paisagens de Ouro Preto (Figura 6), podemos ver como há uma passagem dos motivos arquitetônicos da tela em direção às enevoadas montanhas que circundam a paisagem, ao pôr-do-sol avermelhado, e por fim, às nuvens de cores

sóbrias que tingem o céu desta paisagem. Os balões da tela se encontram como mediadores entre estes planos, uma vez que a torre da Igreja central aponta para o balão a um plano acima, que lança o olhar para outros balões que interligam a composição.



Figura 5: Paisagem Onírica em Ouro Preto, Alberto da Veiga Guignard (1960) Óleo sobre tela. Fonte: arteartistas.com.br



Figura 6: Ouro Preto, por Alberto da Veiga Guignard (1939) Óleo sobre tela, 55cm x 40cm. Fonte: arteartistas.com.br

É importante ressaltar que tanto "San Vicente" e "Tudo Que Você Podia Ser", quanto as pinturas de paisagem de Guignard citadas anteriormente, utilizam-se além da

disposição de planos/camadas, a mudança tonal para guiar o olho e o ouvido por diferentes planos da composição, recurso recorrente tanto na pintura quanto na música. (CAZNOK, 2003). A presença da figura nos balões e igrejas de Guignard e a presença figurativa dos corpos evocados nas cidades descritas pelo Clube utilizam-se de dois meios diferentes, mas com recursos estéticos similares que se comunicam entre si, para chegar a um mesmo efeito.

Podemos assim, especular sobre a existência de um princípio comum que guia o uso destes recursos na pintura e na canção popular. No que diz respeito à paisagem, isso indica que a percepção de um espaço por vias sonoras pode ser correlato a um espaço visual e vice-versa, estabelecendo assim o princípio da reciprocidade dos sentidos e um diálogo entre as artes – da mesma forma que uma paisagem visual contém elementos que apontam para a esfera do sonoro, também paisagens sonoras contém elementos que apontam para a esfera da visualidade, sendo este um dos princípios para a existência da ideia de comunicação entre os sentidos que possibilita esta análise (MERLEAU-PONTY, 2013).

Nesse sentido, a canção "Lilia", do primeiro disco do Clube da Esquina, fornece um exemplo interessante. Ela é marcada pela ausência de palavras no canto de Milton Nascimento, mas através da vocalização, se convencionou algum significado ao receptor através do uso de contornos melódicos que tenham "pontos" – notas acentuadas – e "linhas" – repetições contínuas ou distanciadas de uma mesma sequência de notas – formando harmonias distintas, que por terem caráter visual latente, tornam a composição mais próxima do ouvinte. Tais qualidades acionam o sentido de visualidade ao mesmo, tanto por sinestesia direta – que como postulado anteriormente, é comum a maioria das pessoas –, através de motivos que, recorrentes no disco, se configuram como uma mistura de rock e canções de violeiro, quanto pela comunicação sinestésica dos sentidos. O que se quer especular, desta forma, é que não houve uma relação de causa e efeito, no sentido de que os responsáveis por "Lilia" a tenham feito desta forma necessariamente a evocar elementos visuais, mas que, dada a ausência da palavra, parte integral à canção popular (WISNIK, 1989), há uma maior capacidade perceptiva por parte do ouvinte acerca da aproximação de matérias distintas, do "corpo a corpo" entre música e visualidade (CAZNOK, 2003).

Guignard, afinal, como professor de desenho em Belo Horizonte, não renegava a necessidade de um traço rígido, mas dissolvia o desenho em função de seus próprios objetivos artísticos, muitas vezes ressaltando aspectos que, mais no âmbito da pintura que no desenho, se correlacionam ao universo sonoro – para a dissolução dos planos, Guignard, que fora introduzido às vanguardas e possuía amplo vocabulário estilístico, utilizava-se também da ideia de harmonia e intervalo entre as cores da composição, paralela a uma escala musical.

2.2 Paisagem Imaginante

Como forma de acentuar o comparativo feito por nós entre Guignard e a música do Clube da Esquina e reforçar a análise fenomenológica proposta acerca desses dois objetos de estudo, trazemos a ideia de "paisagens imaginantes", também título de uma série de pinturas paisagísticas de Guignard ao longo do seu período de estadia em Minas Gerais. Tal ideia, como intentamos mostrar, é aplicável às canções do Clube da Esquina, sendo uma forma de elucidar, também, o elo entre a fatura de paisagens visuais e paisagens sonoras.

A "paisagem imaginante", por suposto, é um vértice da "paisagem imaginada". Esta relação entre aquilo que é imaginado e o aquilo que o imagina, se qualifica como próxima do que foi anteriormente tecido acerca das temporalidades trazidas no escopo de cada um dos sujeitos em questão. Com a entrada do conceito de paisagem e sua articulação a preceitos fenomenológicos, esta relação tem, agora, o seu caráter de "experiência" acentuado, id est. passamos a entender a fatura de imagens e sons que sanam carências do cotidiano material como questão não apenas de tempo, mas também de espaço –, passamos a analisar como estas expressões se traduzem sobre o espaço material.

Não definimos a imaginação, assim, como um saber a parte do real e do material, e para além de reconhecer sua reverberação na realidade tangível, como assentido no capítulo anterior, adicionamos que o caráter imaginativo, por si só, é também parte integrante do tecido real. Segundo George Didi-Huberman:

"[...] É um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização. Desde Goethe e Baudelaire, entendemos o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de realização, sua intrínseca potência de realismo que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade. É o que fazia Goethe dizer: "A Arte é o meio mais

seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele.” É o que fazia Baudelaire dizer que a imaginação é essa faculdade “que primeiro percebe (...) as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias, [de maneira] que um sábio sem imaginação é apenas um falso sábio, ou pelo menos um sábio incompleto.” (2017, p.1)

Quando nos referimos a uma "paisagem imaginante", nos referimos a uma paisagem que molda a realidade tangível tanto quanto é moldada por ela, pois ambas se caracterizam como engrenagens diferentes de um mesmo sistema, retroalimentando uma à outra de forma constante.

Evidenciando essa relação, as pinturas de paisagem de Guignard, tal qual a obra "Fantasia de Minas – Paisagem Imaginante", se utilizam da sombra e da luz, como dito anteriormente, para configurar um espaço incerto, vacilante ao olhar, mas que ainda constrói uma forma rítmica ao olho em meio aos planos dissolvidos, através da disposição de seus motivos – que sem o uso de perspectiva tradicional, aproxima-se de uma colagem. O que vemos nas "paisagens imaginantes" de Guignard (Figura 7 e 8) se assemelha com uma paisagem em construção, um espaço que se encontra na fronteira entre aquilo que foi imaginado e aquilo que é de fato concretizado. A tela é feita de tal maneira em que não há, efetivamente, forma a ser apresentada para além de alguns poucos motivos, como igrejas ou balões. Mesmo assim, há a alusão a mesma, uma espécie de possibilidade latente de que haja uma forma no quadro, escondida por trás do recurso mais utilizado por Guignard em sua pintura, a nuvem.



Figura 7: Paisagem Imaginante I, Alberto da Veiga Guignard (1955). Tinta óleo sobre tela. Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br



Figura 8: Paisagem Imaginante II, por Alberto da Veiga Guignard (1950). Tinta óleo sobre tela, 61cm x 50cm. Fonte: mam.org.br

A nuvem, no que diz respeito a série de "paisagens imaginantes" de Guignard, é um elemento privilegiado. Ela não é, dentro do trabalho do pintor, apenas um mero motivo da paisagem, mas um dispositivo pictórico que permite ao pintor a dissolução do plano. Ela não é apenas integrada ao espaço, mas antes, se constitui como a própria espacialidade. Seu caráter distinguível, mas ao mesmo tempo informe, é capital a uma paisagem que está constantemente sendo reformulada, "imaginando" a si mesma.

Esse recurso da nuvem, agora no terreno sonoro, é também usado como princípio de espacialidade pelo Clube da Esquina em seu primeiro disco, a começar pela faixa intitulada como "Nuvem Cigana". Referência ao coletivo de mesmo nome anteriormente mencionado, a faixa que começa com um dedilhado de violão e guitarra elétrica, logo utiliza, de forma relativamente abrupta, a sobreposição de inúmeras camadas de vocal, instrumentos de sopro, baixo e orquestra de cordas para formar uma fusão de contornos melódicos que se entrelaçam e se alternam entre si, retirando o ponto de apoio que havia sido inicialmente estabelecido pelo dedilhado – como uma nuvem sonora que dissolve o plano de escuta. A ideia de luz e sombra aparece novamente, a passo em que a canção alterna entre passagens de tom grave e agudo, ora flertando com a corporeidade do baixo e do trombone, dissolvida pelo enxame sonoro da orquestra ao fundo – mixada para que a canção obtenha tal efeito.

Ainda no que diz respeito a uma paisagem musical, "Cais", segunda faixa do disco, composta por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, oferece a mesma dinâmica de espaço musical tingido por uma mixagem que borra a linha entre os contornos melódicos, dispondo-os de forma "estranha" em relação a cartilha musical brasileira até então. De um ponto de vista composicional, esta é uma das canções mais melódicas do disco, mas a produção do registro deixa a instrumentação abafada, de forma com que as mudanças de tom sejam percebidas pelo ouvinte ao passo em que motivos rítmicos irregulares e a voz de Milton Nascimento o guiam. O que pode transparecer, é um sentimento de solidão em um cenário enevoado, um espaço de formas vacilantes que dançam em meio ao ar. Quando Milton canta "Invento mais que a solidão me dá [...] Invento o cais, e tenho um saveiro pronto para partir", o que pode-se ouvir é que cantor e instrumentos, letra e melodia, estão não apenas em diálogo, mas em sintonia comunicativa – um inventa ao outro na mesma medida.

A paisagem sonora do Clube da Esquina é também "imaginante", assim, pois como as pinturas de Guignard, que se utilizam de recursos como a sombra e as nuvens para reorganizar o espaço de forma não correlata à tradição pictórica, o primeiro disco do Clube da Esquina utiliza de adventos técnicos e composicionais para dissolver as hierarquias existentes no escopo da música brasileira – o que em parte é o que contribui para o seu estatuto "secundário" na narrativa da música popular que privilegia os feitos da Tropicália.

O saber imaginativo aplicado sobre a paisagem, a capacidade de integrar e reorganizar um espaço, por ter raízes psíquicas, é apropriado para demonstrar a correlação sensorial entre a música e a visualidade, sem, contudo, negá-las de sua complexidade. Guignard não deixa de ser um pintor em função de qualquer categorização de "lírico" a ele imposta, assim como o Clube não deixa de ser um grupo musical, apesar de qualquer implicação de um "nacionalismo pitoresco". O fato de que cada um tece paisagens que dialoguem com outros sentidos para além do seu meio de expressão, apenas reafirma a sua importância dentro dos mesmos.

3. Considerações finais

Por terem sido deveras mal interpretados pela narrativa dominante, tanto Guignard quanto o Clube da Esquina por vezes foram relegados a um local secundário na História das artes visuais e na História da música. A articulação de projetos voltados ao caráter de manifesto e sua consolidação no âmbito crítico, acadêmico e popular, por vezes deixou de escanteio as obras mencionadas, e atualmente, se faz necessário entender tais produções através de novas ópticas que estabeleçam novos modos de ver, ouvir e apreciar as obras dos sujeitos supracitados.

Ambos, ao utilizarem-se de recursos pictóricos e sonoros que se comunicam intrinsecamente um com o outro, e ao estabelecer uma poética voltada a saberes pessoais e imaginativos, se colocam em posição de proximidade em seus respectivos processos criativos, mesmo que tenham produzido suas obras em meios de expressão diferentes. Tanto o primeiro disco do Clube da Esquina quanto as paisagens imaginantes de Guignard visam a articulação de um saber que encontra atrito em relação a outras linguagens e movimentos de sua época, mas que, dada a revisão destes mesmos nos estudos contemporâneos, visando re-alocar e repaginar o estatuto da música popular e das artes visuais modernas, bem como o questionamento das narrativas a ele atreladas, se estabelece cada vez mais como potência artística única.

Ao formularem obras que encapassem o caráter sinestésico e que evidenciam a relação entre a música e a pintura, através do uso de tons, ritmos e harmonias – recursos estéticos pertencentes a um arcabouço conceitual que pode ser aplicado na pintura e na composição musical – as obras de Guignard e do Clube da Esquina, não necessariamente por forma consciente de seus autores, dialogam entre si de forma direta. Configuramos através do termo cunhado por Guignard como "paisagens imaginantes", as experiências fenomenológicas dadas no âmbito de construção de espaços sonoros e visuais, que ativamente se desdobram e constroem o tecido do que chamamos de realidade, e que por essa razão, permitiu que o escopo abordado por nós evidenciasse as conexões possíveis entre cada um dos sujeitos artísticos em questão.

Tais conexões servem como aporte ao olhar que se volta a constituição não apenas da paisagem contemporânea de Minas Gerais – entendido tanto como a fatura direta

de localidades geográficas, suas representações pictóricas e a sua capacidade ideológica de modelar a percepção do sujeito acerca do próprio conceito de paisagem –, mas também da constituição de uma boa parte da paisagem artística, sonora e visual, das terras brasileiras.

Defendemos que tanto o Clube quanto Guignard, mesmo sendo relegados a braços secundários das respectivas narrativas dominantes que abarcam ambos os corpos de obra, ainda assim, representam uma penetração singular na cultura brasileira. Estas paisagens se atrelam ao princípio ativo do desejo, conforme postulado em Bloch, ao se tratarem de uma articulação temporal, integrando afetos pessoais e necessidades coletivas de forma a transgredir a ordem e a narrativa a eles impostos. São assim, exercícios de contra-narrativa, obras que auxiliam tanto receptores visuais e ouvintes, a transbordarem para além das fronteiras das artes visuais, da música e da historiografia, ao mesmo tempo em que os fulcra em solo firme da cultura brasileira, não relegando-se a uma tomada firme de posição.

Referências:

ASSUMPÇÃO, Ana Paula, CASTRAL, Paulo César. Outro olhar sobre as “paisagens imaginantes” de Guignard. *Revista Brasileira de Expressão Gráfica*, [S. l.], v. 6, n. 2, 2018. Disponível em: <http://www.rbeg.net/index.php/rbeg/article/view/67>. Acesso em: 15 de abril de 2023.

AULICINO, Marcos Rodrigues. O distante próximo, o próximo distante: a elaboração de um espaço imaginário nas paisagens de Guignard. Campinas: Unicamp, 2007.

BAHIA, Claudio Lister Marques. Belo Horizonte: *Uma cidade para a modernidade mineira*. Cadernos de Arquitetura, vol. 12 n. 13. Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

BESSE, Jean-Marc. Ver a terra: *Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Perspectiva, 2019.

BLOCH, Ernst O princípio da esperança volume 1. São Paulo: Contraponto, 2005.

_____. O princípio da esperança volume 2. São Paulo: Contraponto, 2005.

BOGHICI, Jean. MORAIS, Frederico. O humanismo lírico de Guignard. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

BORGES, Márcio. Os sonhos não envelhecem: *Histórias do Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 1996.

CAZNOK, Yara Borges. Música: *Entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CUNHA, Lucas Monteiro Regis. Pequena fenomenologia da sombra: *Guignard e o Tenshō Shobō*. Brasília: Universidade de Brasília, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Belo Horizonte, Pós*, vol. 2, n. 4, 204 - 219, 2017.

_____. Montagem e remontagem do tempo. *Belo Horizonte: Caderno de Leitura*, n. 47, 2016.

_____. Diante da Imagem. São Paulo: Editora 34, 2011.

DINIZ, Sheyla Castro. Clube da Esquina versus Tropicalismo: conflitos simbólicos na MPB. Uberlândia, ArtCultura, vol.20, n.37, 129–145, 2018. Disponível em: <https://l1nq.com/vanDp>. Acesso em 15 de abril de 2023,

_____. “Nuvem Cigana”: *A trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB*. Campinas: Unicamp, 2018.

FREIRE, Priscila. Histórias de Guignard. Formato Didático, 2002.

HERSCHMANN, M; FERNANDES, C. S. Música nas ruas do Rio de Janeiro. São Paulo: Intercom, 2014.

MACHADO, Lourival Gomes. Retrato da Arte Modernista no Brasil. Rio de Janeiro: 1943.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. Os véus nas pinturas e as pinturas nos véus: *as Sibilas dos panos quaresmais de diamantina*. In: Ciências Humanas em Foco. Diamantina: UFVJM, 2017.

MAMMI, Lorenzo. *A Fugitiva: ensaios sobre a música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

_____. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

WISNIK, José Miguel. O Som e o sentido: *Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZABEL, Gary. Ernst Bloch and the utopian dimension of music. Musical Times, vol. 131, n. 1734, 82 - 84. Musical Times Ltda, 1990.

ZILIO, Carlos. A modernidade em Guignard. Rio de Janeiro: PUC, 1983.

Discos:

CLUBE DA ESQUINA. Milton Nascimento e Lô Borges. Rio de Janeiro: EMI, 1994. 1 CD (64:22)

MILTON. Milton Nascimento. Rio de Janeiro: EMI, 1995. 1 CD (40:08)

TRAVESSIA. Milton Nascimento. Rio de Janeiro: EMI, 1994. 1 CD (33:42)