Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

Victor Castellano

*Ouvir para ver melhor: o pensamento sonoro na produção
visual de Savério Castellano*

São Paulo
2013

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

Victor Castellano

*Ouvir para ver melhor: o pensamento sonoro na produção
visual de Savério Castellano*

Tese apresentada à Comissão do Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais do
Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP
como requisito parcial para obtenção do título de
Doutor.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientador: **Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim**

São Paulo
2013

Autorizada a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citados autores e fontes.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Castellano, Victor

Ouvir para ver melhor: o pensamento sonoro na produção visual de Savério Castellano / Victor Castellano. -- São Paulo: V. Castellano, 2013.

250 p.: il. + 3 CDs de arquivos digitalizados (imagens, áudios e vídeos).

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim

Bibliografia

1. Savério Castellano 2. Música e artes visuais 3. Arte e computação 4. Realismo fantástico 5. Arte contemporânea brasileira I. Jardim, Evandro Carlos Frasca Poyares II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Victor Castellano: *Ouvir para ver melhor: o pensamento sonoro na produção visual de Savério Castellano.*

Tese apresentada à Banca Examinadora e à Comissão do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP como requisito parcial para obtenção do título de Doutor. Área de concentração: Poéticas visuais.

Banca examinadora

Aprovado em: _____ de _____ de 2013.

Prof. (a) Dr. (a) _____ Instituição: _____

Prof. (a) Dr. (a) _____ Instituição: _____

Prof. (a) Dr. (a) _____ Instituição: _____

Prof. (a) Dr. (a) _____ Instituição: _____

Prof. (a) Dr. (a) _____ Instituição: _____

Para Selma Daffré

AGRADECIMENTOS

Ao artista, Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim, mais que orientador, por abrir as portas de maneira tão generosa para que esta homenagem a Savério Castellano pudesse ser realizada.

Às artistas Renina Katz e Maria Bonomi, pela amizade a Savério e reconhecimento a sua obra.

À Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk, pela cuidadosa atenção, indicações bibliográficas e conselhos valiosos.

Ao Prof. Dr. e, acima de tudo, amigo, Paulo Tiné.

A Patrícia Motta, por seu depoimento e a pronta disponibilização de documentos da Gráfica Ymagos.

A Romeo Ciccone, pelo precioso presente, o livro *Versus*, de Jacob Klintowitz.

Ao Prof. e compositor Antônio Ribeiro e ao Prof. e químico José Carmo Lattari Júnior, pelas indicações bibliográficas; e ao mestre impressor Waldir, por suas observações pertinentes.

A Sílvia Regina Emygdio Pereira e Sílvia Rodrigues, pela amizade e carinho incondicionais a Savério.

Aos companheiros de percurso, Helena Damélio e Rafael Rodrigues Garcia.

Aos professores e funcionários do Conservatório Municipal de Guarulhos, em especial: João Argolo, Epitácio Rodrigues, Fábio Bonvenuto, Roberto Fernandes, Jotagê Alves, Renato Kutner, Antônio Inácio, Emerson Adriano, Fábio Pellegatti, Norberto Queiroz, Ana dos Santos, Selma Zarzur, Sandra José, Solange Scabelli, Eder, Márcio, Elaine e Dna. Alzira, pelo encorajamento de sempre.

Aos queridos alunos do Conservatório Municipal de Guarulhos.

Aos fiéis escudeiros: Pietro e Kátia, Vinícius, Biazinha, Sr. Jandir Oliveira, Carol, Ângela e Ilson, Giovanna e Oswaldo, Giovanni e Eliene, Cândido e Paula, Edna Nascimento, Rosângela Sena, Ingrid Gomes, Ronnie, Estevan, Thiago, Eduardo Neves e Bruna Campos.

Às minhas queridas irmãs Valéria e Virgínia; e à minha família paterna: Rosário e Sueli, Roberta e Dante, Deise, Fernando, Serginho, Geórgia, Dalton, Wesley, Alê, Jaime, Desiree, Dantinho, Nancy, Maria Ângela, Luciana Rosa, Priscila, Melissa e João Paulo.

À minha família materna: vovó Mariáh, Sueli, Wlamir, Sirlei, Sinval, Aline, Cid, Gabi, Dani, Sérgio, Lucas e Elisa.

À minha nova família: Sr. Amaral, Dna. Maria, Ana Paula e Sandoval.

À minha mãe Selma, pela orientação no entendimento correto sobre os caminhos da arte.

A Fernanda Brandão Amaral, com todo amor.

Foto: Maria da Graça L. R. Aguiar

*Se a arte é, como acredito, a inquieta
indagação de nossa existência perante a perplexidade
daquilo que nos cerca, que podemos esperar mais de
um artista, senão também buscarmos em nós,
observando seus trabalhos, as possíveis respostas para
as mesmas perguntas.*

Savério Castellano

RESUMO

Nome: Victor Castellano.

Tese (Doutorado): *Ouvir para ver melhor: o pensamento sonoro na produção visual de Savério Castellano.*

Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes, 2013.

Este projeto refere-se ao desenvolvimento de pesquisa acerca da obra do pintor, desenhista e gravador brasileiro Savério Castellano (1934-1996) em cujo processo criativo entrelaçam-se temas diversos, como ciências, matemática, arquitetura, poesia, elementos ficcionais e místicos, linguagens com as quais o artista lidou ao longo de toda sua produção e o conduziram ao objeto de sua última fase, centro de estudos nesta tese: a integração entre pensamento sonoro e artes visuais em seu processo criativo.

ABSTRACT

Name: Victor Castellano.

Doctoral thesis: *Listening to see better: sound thought in the visual production of Savério Castellano.*

School of Communication and Arts (ECA) of University of São Paulo, 2013.

This project concerns the development of research about the work of the Brazilian painter, drawer and printmaker Savério Castellano (1934-1996), in which the creative process interweave various subjects such as science, mathematics, architecture, poetry, fictional and mystical elements. These languages were handled by the artist throughout his production and lead to the object of his last phase: the integration between visual arts and sound thought in his creative process, which is the central study of this thesis.

CONTEÚDO

INTRODUÇÃO.....	11
1- PERFIL BIOGRÁFICO	21
1.1- Savério por ele mesmo: <i>resumo de formação humana e profissional</i>	24
2- DEPOIMENTOS DE ARTISTAS E CRÍTICOS	42
2.1- Renina Katz	43
2.2- Maria Bonomi	52
2.3- Selma Daffré	54
2.4- Mário Schenberg	58
2.5- Jacob Klintowitz	61
3- CONTEXTUALIZAÇÃO.....	63
3.1- Um breve panorama da trajetória criativa de Savério Castellano	64
3.2- Savério e a arte brasileira das décadas de 1960 e 1970.....	86
3.2.1- Novos realismos e a arte mágica de Savério.....	93
3.2.2- Abordagens construtivas.....	98
4- A ARTE DOS CÓDIGOS.....	110
4.1- Códigos, arte numérica e poéticas conceituais	111
4.2- Reflexão sobre o uso de computadores na década de 1970.....	114
4.3- Intertextualidades e o problema da apreensão do código musical.....	118
5- GLOSSÁRIO DE CONCEITOS E SIGNOS MUSICAIS.....	123
5.1- Conceitos e signos padronizados.....	125
5.2- Conceitos e signos não padronizados de Paul Hindemith	130
5.2.1- Os conceitos e signos de <i>tônica, dominante e subdominante</i>	131
5.2.2- Notação dos intervalos musicais melódicos	132
5.2.3- Notação dos intervalos musicais harmônicos	134
5.2.4- Os conceitos de <i>modelo, 2ª voz, melodia elaborada e grau de progressão</i>	135
5.2.5- Sinais de ornamentação	138

6- APRESENTAÇÃO DAS OBRAS E COMENTÁRIOS.....	140
6.1- <i>Sem título</i>	146
6.2- <i>Centro tonal sol</i>	152
6.3- <i>Centro tonal ré</i>	160
6.4- <i>Centro tonal sol</i>	166
6.5- <i>Clave tenor</i>	174
6.6- <i>Som/Forma</i>	179
6.7- <i>Contraponto III</i>	184
6.8- <i>Sonata Alegro</i>	188
6.9- <i>Vivência do som</i>	191
6.10- <i>Contraponto a três vozes</i>	198
6.11- <i>Uma mensagem para Paul Hindemith e Mathias Grunewald</i>	203
6.12- <i>Estudo para pintura e vozes</i>	207
7- EXPOSIÇÕES NO EQUADOR: A REALIZAÇÃO DE UM PROJETO	214
7.1- Primeiros contatos no Equador.....	215
7.2- Exposições na <i>Fundación Guayasamín</i> e na <i>Casa de la Cultura Ecuatoriana</i>	219
7.2.1- <i>Proposta para uma exposição</i>	224
7.3- Textos do catálogo.....	229
7.3.1- <i>Ouvir para ver melhor</i>	232
7.3.2- <i>De la candela a la computadora</i>	234
8- CONCLUSÃO	239
9- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	243
10- ANEXOS.....	247

INTRODUÇÃO

Esta tese trata da inserção da música como elemento poético na produção visual do artista plástico brasileiro Savério Castellano (1934-1996) dentro de seu processo de criação como um todo. Embora seja também um trabalho de caráter histórico, na medida em que buscará resgatar a memória e catalogar parte da obra de um dos mais importantes gravadores, desenhistas e pintores de sua geração, o presente estudo procurará realizar um recorte específico em uma das muitas temáticas de sua produção, a integração entre o aspecto visual e o pensamento sonoro, que o artista realizou em sua última fase, desenvolvida durante a década de 1980.

A leitura que se fará dos trabalhos daquela que chamaremos *fase musical*, deverá naturalmente levantar questões biográficas, contextuais e históricas sem que, entretanto, adentremos com maior grau de profundidade em tais assuntos, que poderão ser objeto de estudos posteriores acerca da vida e da obra do artista brasileiro. O foco do presente estudo deverá, portanto, se concentrar na relação entre os aspectos musicais - seus códigos, sintaxes, técnicas e procedimentos, em suas articulações com o campo plástico, inseridos no desenvolvimento dessa importante parcela de sua produção.

Da *fase musical*, temos uma boa amostra de gravuras, litografias, desenhos, pinturas a óleo e trabalhos em computação, bem como escritos e composições musicais associados à produção do artista, totalizando cerca de 50 obras. Escolhemos, para a apresentação nesta tese, 12 dos trabalhos mais representativos do período, sendo feita ao final do estudo uma catalogação, incluindo obras que não puderam ser inseridas no corpo da tese, algumas vezes por impossibilidade de recuperação da imagem, que em alguns casos foi comercializada ou perdida, em outras por questão de redundância analítica, que queremos evitar ¹.

Ao longo desta tese, constataremos que, diferentemente do artista plástico que estabelece uma relação amadora com a linguagem musical, por exemplo, escutando música enquanto trabalha, Savério Castellano intencionou, como observou Júlio

¹ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 1: Lista de obras da *fase musical*.

Medaglia, aprofundar ainda mais sua relação com o elemento sonoro (MEDAGLIA, 1990) ².

Embora a bibliografia que trata especificamente dos aspectos intertextuais em arte não seja extensa, a história tem documentado a conexão entre diversas formas de manifestação na obra de seus criadores desde os mais remotos tempos. Peter Vergo, que, em seu recente livro *The music of painting* (2012) ³, enfatiza a potencialidade destas associações na passagem entre os séculos XIX e XX, explica a manifestação interativa, - citando os exemplos do escultor e escritor Ernst Barlach (1879-1938) e do artista plástico Lyonel Feininger (1871-1956), que chegou a *compor fugas para piano*, - a partir da necessidade pessoal do rompimento das fronteiras entre as linguagens:

Artists in every period have experimented from time to time with forms of art that strictly speaking were not their own. Michelangelo's sonnets spring to mind as an example, as the watercolours of William Blake. Wagner serving as his own librettist or paintings by the novelist D. H. Lawrence provide other examples. Even so, it seems that the early years of the twentieth century were specially fertile in this regard. Many writers, painters and composers, no longer willing to restrict themselves to the traditional practice of their art, started to cross the boundaries had hitherto divides on art form from another (VERGO, 2012, p. 143).

Para nos atermos às relações entre música e artes visuais, poderíamos citar uma quantidade significativa de compositores que se sentiram impelidos a criar suas obras sonoras a partir de sugestões imagéticas. Entre eles, mencionaríamos, por exemplo, Claude Debussy (1862-1918) e *seu interesse pela noção visual do arabesco* (VERGO, 2012, p. 9) além de uma infinidade de peças inspiradas a partir de associações com experiências oculares e sensoriais, como ocorre em *Voiles* (Véus) e *Des pas sur la neige* (Passos na neve), para citar apenas dois exemplos de seus *Préludes* ⁴. Outro compositor, Modest Mussorgsky (1839-1881), também é lembrado por Vergo como referencial no

² Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios. Arquivo nº 9: Entrevista concedida por Savério Castellano ao maestro Júlio Medaglia para a Rádio Cultura FM de São Paulo. Programa *Ad Libitum*, 1990.

³ Cf. Bibliografia.

⁴ Claude Debussy. 24 peças para piano em dois livros (1910 e 1913), tendo cada peça um título descritivo (GROVE, 1994, p. 742).

processo de associação entre pintura e música, tendo citada a sua conhecida suíte para piano, *Quadros de uma exposição* (1874) ⁵.

De outro lado, temos os artistas plásticos que partiram de experiências sonoras para a criação de sua obra visual. Paul Klee (1879-1940), reconhecidamente um excelente violinista, também experimentou a tradução das formas sonoras e idéias musicais em imagens, como pode ser contemplado em *Fuge in Rot* (Fuga em vermelho, 1921), *Alter Klang* (Som antigo, 1925) e *Die Posaune tönt* (O trombone soa, 1921) (VERGO, 2012, p.101, *passim*). Além de Klee, muitos outros artistas plásticos, cujas preocupações giraram em torno dos processos associativos entre música e plástica, são mencionados em *The music of painting*. Alguns deles são: Eugène Delacroix (1798-1863), em suas constantes referências à música, escritas em diários e cartas; Paul Cézanne (1839-1906), em sua pintura *Overture to Tannhäuser*, numa alusão à música de Richard Wagner; James A. M. Whistler (1834-1903), com sua série *Symphony in White*; Max Klinger (1857- 1920), em *Evocation from Brahms-Phantasie*; Georges Braque (1882-1963), em *Aria de Bach*; Gustav Klimt (1862-1918), em *Beethoven-frieze*; František Kupka (1871-1957), com sua *Fuge in Two Colours*; Piet Mondrian (1872-1944) em *Broadway Boogie-Woogie* e *Rhythm of a Russian Dance*; e Wassily Kandinsky (1866-1944) que, em seu ensaio *Do espiritual na arte*, publicado em 1911, faz referências à música como parte integrante de seu conceito de *arte monumental*, ligada à síntese dos movimentos da imagem, da dança e da música (VERGO, 2012, p.150). Savério, que era bem informado sobre a complexidade do assunto e compreendia o alcance de uma proposta associativa como esta, menciona em seu memorial alguns artistas que buscaram inter-relações dessa natureza:

Poderia lembrar que Arnold Schoenberg também foi pintor. Bom pintor, aliás, pude observar. Iannis Xenakis trabalhou com Le Corbusier, antes de dedicar-se à música. Terei que continuar, indefinidamente, lembrando outros relacionamentos? (CASTELLANO, S., 1983a) ⁶.

⁵ Vergo explica, em *The music of painting*, citando o crítico Russo da época Vladimir Stasov (1824-1906), que após a exposição de obras do artista plástico Viktor Hartmann (1834-1873), organizada em fevereiro de 1974 pela Associação de Arquitetos de São Petersburgo, Mussorgsky planejou 'desenhar em música' as melhores pinturas de seu falecido amigo (VERGO, 2012, p. 97).

⁶ Cf. Seção 1.1: Savério por ele mesmo: resumo da formação humana e profissional.

Em seu estudo sobre a *Teoria da Forma* (1920) de Paul Klee, Rosana C. Ramalho de Castro, ao citar importantes pintores que, segundo ela, realizaram experiências similares, enfatiza a importância de Klee, ao valorizar seu profundo conhecimento do código musical:

(...) nenhum deles dedicou tanto tempo e energia para elaborar uma teoria extensa que justificasse as experiências visuais representando os valores do compasso, dos tempos musicais, das divisões dos tempos, das notas em sequências com diferentes valores de tempo e, na essência disso tudo, revelando a manifestação convicta de seu pensamento filosófico sobre a dualidade (...) (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p.8) ⁷.

Embora não seja nosso propósito realizar um estudo comparativo entre a produção de Savério e a de outros artistas ⁸, procuraremos mostrar como este, ao manifestar sua preocupação com a aquisição do código musical como base para a criação das obras da *fase musical*, posicionar-se-á possivelmente entre aqueles que mais contundentemente se aventuraram no rompimento das fronteiras que delimitam as especificidades musicais e visuais. Como afirmou o artista, embora tenha tido contato com a música desde a infância, a partir de certo momento o aprofundamento deste mergulho tornou-se urgente, levando-o à procura de bibliografia especializada e treinamento em instrumentos musicais, como é o caso do piano, do harmônio, da flauta doce e da clarineta. Neste sentido, evidencia-se o aspecto objetivo de sua atividade musical, que abrangia uma rigorosa disciplina da prática teórica, especialmente no que se refere aos seus estudos de contraponto e de harmonia, - particularmente no contato com a obra didática de Paul Hindemith (1895-1963) e Arnold Schoenberg (1874-1951), - bem como a análise das formas musicais e de composições de antigos mestres como Bach, Beethoven e Debussy. Nos arquivos da família, constam ainda diversos cadernos de partituras contendo fugas, sonatinas e exercícios de orquestração que revelam o claro objetivo do artista em se desenvolver nas técnicas da composição musical. Em suma, a

⁷ Rosana Ramalho de Castro menciona ainda em seu artigo Delacroix, Ruskin, Gauguin, Seurat, Delaunay, Kandinsky, Matisse, Tobey, Mondrian e Pollock. *Todos eles*, segundo a autora, *procuravam representar no quadro, alguns em textos escritos, as possibilidades de existir inter-relação entre as artes visuais e a música (...)* (p.8).

⁸ Como se verá ao longo desta tese, tomaremos exemplos de artistas e obras em momentos específicos, que se façam necessários para a compreensão da produção de Savério.

música para Savério, inclusive como manifestação independente de sua produção visual, tornara-se uma verdadeira paixão e o artista encontrava-se em pleno processo de amadurecimento musical, quando ocorre seu falecimento em 1996. Em sua proposta de integração entre as linguagens musical e visual, Savério reconhece a necessidade de se aproveitar ao máximo o tempo para adquirir conhecimento necessário de música:

Percebi, imediatamente, que meu aprendizado musical não seria o aprendizado normal. Eu teria que ser muito rápido, eficiente, usando todas as minhas experiências anteriores, se quisesse alcançar o objetivo proposto. Em outros termos, eu teria que aprender música usando toda a minha experiência no aprendizado das artes visuais. As minhas mãos são as mãos de um pintor, de um gravador, de um desenhista. Pois bem, serão também as mãos treinadas para um instrumento de teclado. Os meus olhos foram treinados e orientados por toda a minha vida para medir, comparar, estabelecer relações, memorizar imagens. Serão agora suficientemente argutos para distinguir, numa pauta musical, o significado de cada símbolo que surja, com a rapidez necessária (CASTELLANO, S., 1983a).

Neste sentido, é plausível supor que Savério tenha se proposto a refazer, no âmbito musical, e em espaço de tempo reduzido, o mesmo percurso realizado durante sua formação nas artes visuais, como evidencia a seguinte passagem do mesmo texto:

E a mais difícil de todas as perguntas: se estou sendo capaz de aprender em dois anos de estudo de música aquilo que levei trinta anos para aprender em pintura (se a comparação for válida), então algo está muito errado ou muito certo em tudo o que realizei. Acredito que esteja tudo muito certo (CASTELLANO, S., 1983a).

Mas, se o artista mergulhava no universo musical com forte determinação na década de 1980, a maneira com que encarava a disciplina necessária para atingir seus objetivos é observada por seus contemporâneos já na década de 1970, revelando o aspecto obstinado de sua personalidade. Para a artista plástica Renina Katz, amiga e

colega de trabalho na Gráfica Ymagos ⁹ desde aquela época, o rigor com o trabalho era uma das características do artista:

Ele não ficava contente com qualquer coisa mesmo que ela fosse bem feita. Mas você percebia que algumas coisas ele prezava muito porque nelas tinha chegado ao que tinha se proposto. Ele ia construindo, corrigindo e aí quando ficava pronto a gente descobria do que se tratava. Porque tudo estava na cabeça dele! (KATZ, 2011) ¹⁰.

Como esta tese faz referências constantes à música como elemento poético na produção visual de Savério e considerando sua sólida formação teórica no campo musical, poderá então o leitor se perguntar por que, na menção às atividades exercidas pelo artista, não citamos o termo *músico*, juntamente às outras especialidades que descrevem o gravador, desenhista e pintor brasileiro. A resposta não é simples e o assunto foi, por ele mesmo, objeto de muita reflexão e questionamentos, algo que se deu ao longo de um dos mais profícuos períodos de sua carreira:

O som, que sempre esteve presente em minha vida (ouço música erudita desde os seis anos de idade), não será mais apenas o lazer. Terá um significado construtivo, progressivo, expressivo, e me ajudará a abrir um caminho nesse novo universo (às vezes terrível). O entusiasmo que sempre tive pela Obra de Arte será duplicado a ponto de não discernir mais o que sou. Sou ainda um pintor? Estou me tornando um músico? Quero ser um músico? (CASTELLANO, S., 1983a).

É possível apreender que nesta fase inicial de suas novas pesquisas, ainda em inícios da década de 1980, o artista galgava os primeiros estágios de reflexão acerca do que realizava. Foi necessário um longo processo a partir do começo de seu trabalho com a música para que ele próprio chegasse a algumas conclusões importantes, assunto que também deveremos abordar ao longo do desenvolvimento desta tese. Neste sentido, a abordagem do problema da sustentação da música, como manifestação independente de

⁹ Cf. Anexo C: CD nº 3 de vídeos: Arquivo nº 2: *O Atelier Ymagos e a Litografia*, onde Savério aparece comentando trabalhos e técnicas litográficas.

¹⁰ Cf. Capítulo 2: *Depoimentos de artistas e críticos*. Informação pessoal registrada em entrevista concedida pela artista plástica Renina Katz em setembro de 2011.

sua produção visual, se fará necessária. Como o próprio artista demonstrou em diversos momentos, embora sua ligação afetiva com a música seja antiga, o aprofundamento do código musical se dará de maneira realmente efetiva a partir da década de 1980.

Parece-me estranho hoje que a música fosse encarada por mim apenas como uma forma de lazer. Não me ocorria e nem sequer tive condições de ser alertado de que aquele meu interesse intenso pela música fosse algo mais que uma apreciação descomprometida (CASTELLANO, S., 1983a).

Embora o artista considerasse a música e a pintura como *meios expressivos à sua disposição* ¹¹ (CASTELLANO, S., 1990) para a manifestação da arte num sentido mais amplo, é fato que, segundo nosso entendimento, sua produção visual teve mais tempo de se manifestar, - em termos de vivência, - que sua produção musical. Não caberia aqui, entretanto, uma comparação entre os pesos de sua produção visual e sonora: diríamos, como hipótese, que Savério encontrava-se em pleno processo de amadurecimento musical, através do qual seu pensamento sonoro era elaborado e sedimentado, ao mesmo tempo em que o integrava, em tempo real, à sua produção visual ¹². Neste sentido, mais importante do que avaliar suas composições musicais autonomamente, - embora isso se torne possível em certos momentos, como ouviremos em algumas de suas composições mostradas ao longo deste estudo, - deveremos abordar aqui sua música a partir do ponto de vista *visual* de sua produção, pois é a partir desta integração que a maior potencialidade de sua poética se manifestará.

Como exemplo disso, podemos observar um trabalho de Savério que nos mostra duas possibilidades de leitura. Sua composição para piano intitulada *Como uma velha canção napolitana*, escrita a partir de temas musicais ouvidos na infância e que está associada a uma de suas litografias de 1983, *Centro tonal sol*, é tão bela e expressiva que sua audição ganhará uma inevitável independência em relação à obra visual ¹³. Sua audição concomitante à litografia exposta, contudo, potencializará de tal maneira a

¹¹ Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios. Arquivo nº 9. Entrevista concedida por Savério Castellano ao maestro Júlio Medaglia para a Rádio Cultura FM de São Paulo. Programa *Ad Libitum*, 1990.

¹² Embora a defasagem temporal entre as linguagens sonora e visual na produção de Savério possa sugerir uma dificuldade de relacionamento entre ambas, há que se mencionar que a busca interdisciplinar na obra do artista não é exclusiva desta fase, como veremos mais adiante nesta tese.

¹³ Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios. Arquivo nº 1.

proposta de interdisciplinaridade que nos sentiremos impelidos a não dissociar uma da outra, muito embora, com já justificado, ambas as possibilidades de leitura sejam possíveis. Entretanto, se alguns dos trabalhos da *fase musical* trazem o elemento sonoro através de sua execução (seja por músicos, computadores e, por que não, do público), há outros em que a representação gráfica dos símbolos e das formas provenientes da linguagem musical se manifestará de maneira mais estritamente plástica. Esses trabalhos atestam o domínio das técnicas adotadas por Savério, sobretudo na gravura, na pintura e no desenho, através das quais o elemento musical se mostra a partir de sugestões imagéticas e de aspectos sinestésicos e sensoriais ¹⁴. O convite à participação ativa no processo de recepção da obra, - como dirá Edgard Telles Ribeiro (1989) sobre a *fase musical* de Savério, *vendo a música, ou cantando a pintura*, - traz certamente um dos componentes centrais da proposta do artista e faz com que a relação interdisciplinar que este propõe se torne quase uma necessidade ¹⁵.

Savério Castellano: *Centro tonal sol*, 1983. Litografia, 60x80 cm. 5/15.

¹⁴ Cf. Capítulo 4: *A arte dos códigos*.

¹⁵ Cf. Capítulo 7: *Exposições no Equador: a realização de um projeto*, para um entendimento de como essa proposta veio a se concretizar na primeira mostra da *fase musical* de Savério.

Como veremos, sempre foi hábito para Savério expor suas reflexões e questionamentos em escritos, entrevistas e catálogos de exposições, via-de-regra abordando os rumos criativos que trilhava. Alguns deles, transcritos nesse trabalho, serão importantes para a análise e o entendimento das questões acima abordadas, bem como de seu processo criativo como um todo. Além de pistas para solucionarmos os problemas aqui propostos, esses documentos revelarão ainda muito sobre a figura humana do artista, sempre consciente de seu tempo e de sua contribuição para a arte contemporânea.

Mais um ponto considerado aqui é o porquê da escolha feita por nós, em meio a tantas outras temáticas desenvolvidas pelo artista ao longo de sua vida, de sua *fase musical* como objeto de estudo. Uma razão possível, como veremos, parte da hipótese de que alguns dos elementos presentes na *fase musical* já estivessem contidos em trabalhos anteriores, particularmente das décadas de 1960 e 1970, mesmo sem fazerem referências diretas à música como temática. Neste sentido, o elemento musical, inédito na produção de Savério dos anos 1980, traria consigo aspectos comuns a fases anteriores. Como já mencionado, o artista vinha desde o início de sua carreira trabalhando com diversos temas em sua produção visual: códigos matemáticos, signos zodiacais, paisagens urbanas, psicologia, para citar alguns exemplos. Procuraremos demonstrar de que maneira a utilização dos códigos e signos na obra do artista, sejam eles musicais, matemáticos ou astrológicos, conectam-se através do elo que está possivelmente localizado em sua formação de arquiteto e em sua aproximação dos aspectos construtivos e neorealistas da arte dos anos 1960 e 1970¹⁶. Todos esses temas, anteriores à *fase musical*, mas retomados e retrabalhados posteriormente, trarão a possibilidade de traçarmos uma espécie de linha condutora que nos forneça subsídios para a compreensão do aspecto sonoro contido no universo visual do artista. Neste sentido, analisar a *fase musical* de Savério significa também revisitar temas anteriores de sua produção, além de propor um entendimento de sua obra como um todo, abrindo a possibilidade para estudos futuros em outras temáticas.

Ao iniciar esta tese, através de entrevistas e coleta de depoimentos, notamos o desconhecimento de alguns colegas de geração de Savério em relação à sua *fase musical*. De fato, boa parte de suas pesquisas musicais foram iniciadas quando este

¹⁶ Além do aspecto construtivo na obra de Savério, as aproximações de sua arte com os movimentos da nova figuração deverão ser discutidos no Capítulo 3: *Contextualização*: Seções 3.2.1 e 3.2.2.

vivia em Porto Alegre (RS), entre 1978 e 1984, e, posteriormente, entre 1992 e 1996, quando então interrompeu suas atividades na Gráfica Ymagos e passou a viver na cidade de Cotia, nas proximidades da capital paulista, períodos em que se manteve afastado do círculo social que habitualmente frequentava em São Paulo. O ineditismo do tema torna, por assim dizer, primordial o registro deste recorte na obra de um dos principais artistas paulistas de sua geração.

Esta tese, por sua natureza dualista, deverá fazer constantes referências a dois campos do conhecimento artístico e, neste sentido, o entendimento de aspectos técnicos de ambas as áreas dependerá, como não poderia deixar de ser, do grau de conhecimento dos códigos visuais e musicais por parte do leitor. Por conta disso, procuraremos abordar, sempre que necessário, os assuntos da maneira mais didática possível. Para auxiliar neste processo, apresentaremos no Capítulo 5 um breve glossário explicativo de termos musicais no sentido de prover informações adicionais que auxiliem na compreensão dos comentários sobre as obras comentadas no capítulo seguinte. Entendemos, contudo, que, mesmo sem o conhecimento prévio desses códigos, será possível uma leitura adicional daquele que frui a obra, ainda que o conhecimento musical não seja aprofundado.

É importante ressaltar, finalmente, que o co-autor desse trabalho é, ao mesmo tempo, elaborador e fonte documental da pesquisa. Na condição de músico e filho de Savério Castellano, teve a grata oportunidade de conviver com o artista durante grande parte de sua produção e praticamente toda sua *fase musical*, tendo, portanto, acompanhado boa parte de seu percurso criativo. Será inevitável, portanto, que alguns dos elementos biográficos e observações documentais sejam colocados no trabalho, como já ocorreu nesta breve introdução, na forma de informação pessoal. Embora boa parte das citações seja encontrada em bibliografia editada, contamos, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, com a colaboração de inúmeras pessoas, entre elas amigos, familiares e artistas contemporâneos de Savério Castellano, sendo algumas das citações e documentos, assim, provenientes do círculo pessoal do artista. Entre eles, contamos com a inestimável colaboração do artista plástico e orientador deste trabalho, Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim que, conhecedor de longa data da trajetória de Savério Castellano e sua obra, abriu as portas para que esta tese pudesse ser realizada, pelo qual temos muito a agradecer.

1- PERFIL BIOGRÁFICO

Em 1983, a partir dos primeiros delineamentos associativos entre um pensamento sonoro e sua produção visual, Savério Castellano toma a iniciativa de escrever um resumo de sua formação humana e profissional¹⁷. Transcrito a seguir, este importante depoimento em forma de memorial tem por objetivo estabelecer uma linha condutora que, partindo das primeiras vivências de infância, descreve acontecimentos que marcaram sua formação pessoal e profissional, auxiliando-nos a compreender de maneira efetiva parte dos processos que levaram o artista a chegar à *fase musical* e, como dirá o próprio artista, *verificar a trajetória inconsciente que percorria*.

O texto, por seu caráter biográfico, revelará evidentemente aspectos importantes sobre a vida pessoal de Savério, embora entendamos que seu conteúdo tenha sido pensado mais como substrato para o entendimento de sua poética, suas reflexões e sua obra, do que para o relato de fatos históricos sobre sua vida. Neste sentido, à medida que o texto for apresentado, tomaremos a liberdade de inserir observações nas linhas de rodapé e ilustrações que se façam necessárias para a complementação de informações biográficas que julgamos relevantes.

Como pontos importantes do texto, destacamos as primeiras impressões musicais recebidas por Savério na infância: seu gosto pela música clássica, ouvida no rádio durante a década de 1940, e a relação com o avô, de origem italiana, que cantava para o neto velhas canções napolitanas. Este fato, marcante na vida do artista, aparecerá muitos anos depois na forma de uma composição, intitulada *Como uma velha canção napolitana*, cuja partitura será encontrada no corpo de uma de suas litografias da *fase musical*, apresentada no Capítulo 6 (*Centro tonal sol*, 1983, ilustração 29.6).

O texto fala ainda do início de sua formação básica, seus estudos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo durante a década de 1950, fato que certamente influenciará seu pensamento criativo, sobretudo nas abordagens construtivas que se delinearão em sua obra durante as décadas seguintes. Do mesmo período, destacamos os primeiros contatos com artistas e amigos que se tornariam referenciais para seu trabalho e carreira, como Flávio Motta, Renina Katz, Vilanova

¹⁷ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 12: *Resumo de formação humana e profissional*, revisado pelo artista em 1987 (CASTELLANO, S., 1983a).

Artigas, Maria Bonomi e Antônio Henrique Amaral. Essa é também a época em que Savério toma contato com seus mestres do desenho e da gravura, entre os quais Poty Lazzarotto (1924-1998) e Lívio Abramo (1903-1992). A importância de Lívio é particularmente enfatizada por Savério quando se refere ao mestre como *um homem capaz de mostrar as possibilidades criativas contidas em cada ser com quem convivia*, fato que abrirá portas, segundo o artista, para que a própria música viesse a se manifestar em sua poética anos mais tarde.

O texto falará ainda sobre as primeiras exposições individuais e sobre os prêmios recebidos, importantes pelo reconhecimento de sua contribuição para a arte do período, entre os quais se destacam os prêmios dos Salões Paulistas de Arte Moderna (1955 e 1959) e do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea (1959).

Embora Savério deixe claro que aquele fora um momento em que se delineavam boas perspectivas profissionais, ele manifestará sua insatisfação com a dificuldade de viver exclusivamente de arte, situação que, após algumas experiências (viagens, exposições e reflexões), leva-o a mudar seus rumos, tanto na vida profissional como pessoal, quando então decide abandonar a carreira de professor, inclusive uma cátedra na Universidade de Brasília em 1968, para dedicar-se exclusivamente à carreira artística, procurando viver da venda de seu trabalho ¹⁸.

Os resultados desta mudança de rota manifestar-se-ão notavelmente em sua produção da década de 1970, que é, em suas palavras, possivelmente a mais profícua de sua carreira. Esta será, como veremos no Capítulo 3, que descreve e resume sua trajetória profissional, a fase dos *nós*, dos *números*, dos *tubos* e de suas incursões no campo da astrologia, da psicologia e da computação, cujas pesquisas eram frequentemente compartilhadas com críticos e cientistas da época, como os físicos Mário Schenberg (1914-1990) e Wiktor Wajntal (1934-1976). As primeiras referências à linguagem musical dentro do campo produtivo de Savério serão mencionadas por ele, ainda na década de 1970, no conceito de *contraponto*, que se estabelece entre as estruturas gráficas e numéricas de seus trabalhos. Embora não tenhamos encontrado os

¹⁸ Segundo Walter Zanini, Savério Castellano pertence ao grupo de artistas que, tendo permanecido temporariamente em Brasília, trouxeram uma contribuição dentro de sua atuação no Instituto Central de Artes, o ICA (ZANINI, 1983, v. 2, p. 804).

anexos citados por Savério no texto, entendemos que eles correspondem à *fase dos tubos*, largamente desenvolvida durante a década de 1970 ¹⁹.

As referências do texto ao estudo musical em inícios de 1980, época em que Savério vivia em Porto Alegre ²⁰, citam seus primeiros contatos com a prática dos instrumentos, notadamente o harmônio e a clarineta. A partir da leitura de livros de teoria musical, como os de Paul Hindemith (1895-1963) e Arnold Schoenberg (1874-1951), Savério também sente a necessidade de aproximar-se da “prática”, cujo exercício diário aumenta a destreza e possibilitou ao artista entrar em contado com o repertório musical. Mas esta vivência com o instrumento, que possibilita a compreensão dos aspectos teóricos da música, também o colocam, pela primeira vez, em contato com a relação física que a música impõe. Assim, comentará Savério a respeito da clarineta, que *emite aquele som profundo, longo, doloroso mesmo em certos momentos e que desde o meu palato até a região do plexo solar, tudo vibra em uníssono com o instrumento*. Esta relação, algumas vezes conflituosa entre teoria e prática, manifestar-se-á em sua poética anos adiante quando, munido de uma nova ferramenta de trabalho, o computador, adentrará um novo território onde, segundo o artista, *o pensamento atua soberano, sem obstáculos, sem limites, seguindo as leis de sua própria fantasia* ²¹.

O depoimento a seguir, como o leitor deverá notar, constitui-se em uma espécie de “grande citação”, da qual será possível extrairmos informações documentais valiosas para nosso trabalho. Assim, fragmentos do presente relato serão tomados como referência ao longo desta tese à medida que auxiliem na compreensão de um determinado aspecto da obra de Savério ²².

¹⁹ Embora não esteja citado no texto, a primeira referência à música como elemento poético em sua produção visual é de 1974, um desenho intitulado *Análise do pensamento sonoro* (ilustração 1.6), analisado no Capítulo 6: *Apresentação das obras e comentários*.

²⁰ Savério viveu em Porto Alegre, RS, entre 1978 e 1984.

²¹ Cf. Capítulo 7: *Exposições no Equador: a realização de um projeto* e Seção 4.2: *Reflexão sobre o uso de computadores na década de 1970*, para um aprofundamento na discussão sobre o uso de computadores na poética do artista.

²² Identificados na bibliografia desta tese como CASTELLANO, S., 1983a.

1.1- Savério por ele mesmo: resumo de formação humana e profissional

Acredito que, mesmo um resumo de minha formação humana e profissional, deve conter dados armazenados na memória de infância que, seguramente, influenciaram o desenvolvimento da vida que procuro hoje em dia caracterizar.

Nasci em Sorocaba, pequena localidade a cerca de 100 km da capital do Estado de São Paulo, região ao sul do Brasil e que, ainda naquela época (1934), se encontrava afastada dos acontecimentos que ocorriam no restante do país. Minha família, toda de origem italiana, provinha da corrente migratória que, desde o século passado, procurava nos países do novo continente uma situação que lhes propiciasse possibilidades de desenvolvimento e crescimento.

Guardo deles uma impressão forte e duradoura, mesmo de meu pai, que faleceu quando eu ainda era uma criança, e de meu avô, figura tipicamente de camponês, cantando para mim velhas canções napolitanas. Anos após, desembarcando em Milão, na Itália, tive a impressão de reconhecer a cidade, tal era a nitidez que tinha na memória das histórias contadas por meus parentes.

Ilustração 1.1- Savério Castellano aos três anos de idade com seu pai, Basilio Castellano.

Em 1939, logo após a morte de meu pai, deixamos Sorocaba. Minha mãe, meu irmão menor²³ e eu nos dirigimos para a capital do Estado de São Paulo, onde cresci, me desenvolvi e realizei a maior parte de meu trabalho. Isto até 1978, quando, obedecendo a um impulso interior muito forte transferi-me para a cidade de Porto Alegre, no extremo sul do Brasil, onde resido atualmente.

Não é uma história curta, esta dos últimos quarenta anos de minha vida. Tentarei ser breve e fixar-me no essencial.

Como toda criança, já desenhava e, especialmente, sentia um apelo muito grande pela música. Lembro-me de ficar até altas horas da noite ouvindo óperas que eram transmitidas pelo rádio. Uma soprano brasileira, Bidú Sayão, na época com prestígio internacional, cantava Puccini e Verdi no Teatro Municipal de São Paulo. Que idade teria eu? Talvez seis, no máximo sete anos de idade. Lembro-me com muita nitidez do som reproduzido pelo rádio: pianos, violões, a voz de um locutor anunciando o início da Segunda Guerra Mundial.

A década de 40 é lembrada por mim com tristeza. A perda de meu pai, a guerra, dois anos interno em um colégio religioso, uma luta intensa para crescer e entender aquelas fantasias que me povoavam a cabeça. Eu já sonhava ser um artista.

Por volta de 1950, já suficientemente amadurecido, trabalhando e prestes a concluir meus estudos de grau médio, procurava uma forma de concretizar essas aspirações. É difícil dizer com palavras o que se sente em um período de vida como esse. Mesmo as inclinações para uma forma ou outra de expressão são vagas e cambiantes. Um pouco antes, eu já participara de uma experiência criativa, trabalhando com um grupo profissional de teatro de marionetes e, logo depois, com a inauguração do Museu de Arte de São Paulo, eu começava a ter minhas primeiras aulas de desenho com modelo vivo²⁴. Além disso, a cidade de São Paulo passava por um período de desenvolvimento econômico e cultural importante. As realizações da moderna arquitetura brasileira começavam a ganhar destaque. Era natural que despertassem interesse na cabeça de um jovem que lutava praticamente sozinho para definir seu caminho de desenvolvimento.

²³ Alice Fiori Castellano, mãe de Savério. Rosário Castellano, seu irmão, vive hoje na cidade de Santos (SP).

²⁴ Savério refere-se aos cursos do MASP, em 1952, ministrados por Poty Lazzarotto.

Parece-me estranho hoje que a música fosse encarada por mim apenas como forma de lazer. Não me ocorria e nem sequer tive condições de ser alertado de que aquele meu interesse intenso pela música fosse algo mais que uma simples apreciação descomprometida.

Escrevendo hoje sobre tudo isso que me ocorreu, fico imaginando as razões que me impediram desenvolver, desde essa idade, as aptidões musicais mais profundas. Falta de condições econômicas? Estímulo? Ou apenas a oportunidade que não surgiu no momento adequado? Não sei. Na realidade, os fatos decidiram por mim.

A única forma de prosseguir os estudos era, de alguma maneira, conseguir aprovação nos exames de admissão aos cursos da Universidade de São Paulo, e nesses não estavam incluídos os de artes visuais, música ou teatro. Apenas o curso de arquitetura se iniciava (fora desmembrado do curso de engenharia poucos anos antes). Após um ano de estudo e trabalho intenso, consegui aprovação no concurso para ingresso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (aprovado em quinto lugar entre cento e sessenta candidatos) e com isso minhas perspectivas se ampliaram²⁵.

Ilustração 2.1- Savério Castellano na tomada da FAU pela reforma universitária, em abril de 1962.

²⁵ Savério ingressa na FAU-USP em 1955 e ali permanece até 1964.

Apesar de não corresponder inteiramente a todas as minhas expectativas, o curso de arquitetura me propiciava o acesso a um mundo de cultura, inquietação e pesquisa ao qual eu realmente não estava habituado. Ao mesmo tempo, ganhava uma bolsa da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo para freqüentar os cursos de gravura (xilogravura) e desenho ministrados pelos artistas Lívio Abramo e Nelson Nóbrega.

Entrei em contato direto com pessoas que, de uma forma ou de outra, me influenciaram, seja diretamente como professores, seja como amigos e companheiros de trabalho. Entre tantos, destacaria as figuras de Flávio Motta, Renina Katz, Vilanova Artigas, Maria Bonomi, Antônio Henrique Amaral. Poderia dizer que os anos de 1955 a 1958 foram fundamentais para o posterior desenvolvimento de minha vida como ser humano e como artista.

A figura de Lívio Abramo se destaca, entretanto, de todas as outras. Além de ter sido o mestre de uma nova geração de artistas e, para mim em especial, o estimulador e exemplo de que eu tanto necessitava, teve uma influência profunda em todo o meu posterior desenvolvimento. Na realidade, ele não era apenas um professor de técnica xilográfica, mas principalmente, um homem capaz de mostrar as possibilidades criativas contidas em cada ser com quem convivia.

Acredito que, se algum dia, eu também me tornar um compositor de música erudita terei que confessar, com inteira justiça, que meu primeiro mestre na música foi Lívio Abramo. Não tenho certeza se ele distingue entre uma clave de fá ou de sol, porém que ele tem consciência de que o processo creativo não conhece barreiras ou limites eu não tenho dúvidas.

Em 1958, iniciei uma série de exposições em salões oficiais da época nos quais fui contemplado com alguns prêmios: o prêmio de aquisição do III Salão Paulista de Arte Moderna, a Medalha de Prata do IV Salão Paulista de Arte Moderna e outro Prêmio Aquisição no V Salão de Arte Moderna²⁶.

Finalmente, ainda em 1958, realizei, por indicação de Marcelo Grassmann, minha primeira exposição individual de gravuras (gravuras em metal e xilografias) na Galeria de Arte do Jornal “A Folha de São Paulo” e fui indicado para concorrer ao

²⁶ As edições do Salão Paulista de Arte Moderna citados por Savério correspondem, segundo análise curricular do artista, aos anos de 1955 (Prêmio Aquisição, IV Edição) e 1959 (Medalha de Prata, VIII Edição).

“Prêmio Leirner de Arte Contemporânea”, naquela época oferecido pelo industrial Isai Leirner. No ano seguinte, fui contemplado com o referido prêmio pela realização da exposição acima citada.

Mesmo com o reconhecimento da crítica e com as premiações recebidas era, entretanto, impossível sobreviver como artista plástico. O mercado de arte no Brasil simplesmente não existia e, para mim, já casado (1959) e com minha mulher esperando a vinda de minha primeira filha ²⁷, não me restava outra alternativa do que o trabalho duro e sem perspectiva exercido como desenhista técnico em várias firmas de arquitetura. Foge a esta regra o trabalho realizado entre os anos de 1960 e 1961 no escritório do arquiteto Jorge Wilhein, tendo como companheiro e orientador o arquiteto Miguel Juliano ²⁸.

Toda esta atividade paralela tinha que prejudicar o andamento normal do curso de arquitetura e da atividade artística iniciada sob tão bons auspícios. Procurando uma forma mais tranqüila de sobrevivência econômica e que me oferecesse mais tempo livre para o desenvolvimento de minhas atividades artísticas, iniciei-me no ensino, como professor de expressão visual, destinadas tais aulas a alunos que se dirigiam ao exame vestibular das faculdades de arquitetura e artes ²⁹. Não foi uma atividade inútil. Entrei em contacto com pessoas mais jovens, fiz novos amigos e desenvolvi uma certa capacidade de expressão oral, que até aquele momento me faltava.

Tentava também, pela primeira vez, iniciar-me no estudo da teoria musical. Vencia o receio e a inibição e começava a penetrar aqueles pequenos mistérios que qualquer criança, estudando música, enfrenta com prazer ou tédio. Procurava também aprofundar a minha habilidade para o desenho figurativo preciso, ao mesmo tempo em que o ensinava para meus alunos. Verifiquei em mim mesmo a afirmação de que é necessário ensinar para aprender ³⁰.

²⁷ Savério Castellano casou-se com sua primeira esposa, a bióloga e professora Ana Deise Pati, com quem teve duas filhas. Valéria Julia Castellano e Virginia Alice Castellano vivem hoje em São Paulo.

²⁸ A informação é confirmada por Catherine Gati em depoimento via e-mail de julho de 2013, no qual a arquiteta húngara lembra a passagem de Savério pelo escritório de Jorge Wilhein, onde permanece até 1961.

²⁹ Savério trabalhou durante a década de 1960 como professor do curso pré-vestibular Anglo Latino (Cf. Capítulo 2: *Depoimentos de artistas e críticos*, Seção 2.3).

³⁰ Aqui se evidencia o aspecto autodidata de Savério, que se manifestará anos mais tarde em seus estudos musicais.

Durante o período que vai de 1960 a 1965, expus somente duas vezes: no Centro Cultural Brasil-Uruguai, em Montevideu, a convite do adido cultural da Embaixada no Uruguai e na Galeria Mobilínea, em São Paulo. Esta última exposição foi recebida com espanto por todos que já tinham visto o meu trabalho anterior.

Ao invés de mais uma exposição abordando velhos temas, surgiram formas novas que atestavam com franqueza a minha necessidade de renovação e aprendizado constante. Eu ensaiava novas técnicas, além de xilografia e da gravura em metal, procurando com o desenho e com a pintura deixar clara a minha disposição de não objetivar apenas uma forma mais facilmente reconhecível e de consumo. O que eu procurava eram formas novas e coerentes com minhas necessidades expressivas.

No ano seguinte, 1966, às minhas expensas, parti para a Europa disposto a verificar “in loco” a “grande pintura do passado”, como a chamávamos. Da Holanda a Portugal, passando em peregrinação pela Bélgica, França e Espanha, entrei em contacto, pela primeira vez direto, com a obra de Rembrandt e Rubens, os primitivos flamengos, os impressionistas, Van Gogh e, mais abaixo geograficamente, com Goya e Velásquez. Permaneci por quase três meses sozinho, estudando, tomando notas, não vivendo outra coisa a não ser pintura³¹. Existe uma expressão brasileira que se refere a esse tipo de atitude: Eu tomei um banho de pintura.

³¹ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 16: Savério Castellano: Apontamentos (1966).

Em 1968, tomei uma decisão irreversível em minha vida. Após uma breve permanência em Brasília (fora convidado para exercer a cátedra de gravura no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília) decidi dedicar-me totalmente à arte, deixando de lado qualquer atividade didática. Mudei-me para uma pequena cidade da costa brasileira, Paraty, e aí, tranquilamente, recomecei a desenhar ³³. *Não foi uma atitude fácil de ser tomada. Como professor, eu já tinha uma situação financeira estável, invejável mesmo. Como artista plástico, eu iria depender daí por diante somente da venda de meu trabalho. E não havia nenhuma certeza quanto ao futuro.*

Felizmente, a situação no mercado de arte brasileiro começava lentamente a se transformar e, paralelamente, eu começava a realizar minhas primeiras litografias. Orientado pelo “master print” Octávio Pereira ³⁴ *que voltara ao Brasil após uma experiência de trabalho na Gráfica Gemini de Los Angeles, começamos uma série de experiências em litografia, procurando uma técnica que permitisse a impressão de desenhos realizados com pistola e compressor, diretamente sobre a pedra, sem nenhum processo fotográfico intermediário. Após algum tempo, conseguimos resultados satisfatórios e meu próprio trabalho pôde então ser divulgado visualmente para uma faixa de público maior.*

³³ Este é o momento do segundo casamento de Savério, com a artista plástica paulistana Selma Daffré, autora de um dos depoimentos para esta tese. Cf. Capítulo 2: *Depoimentos de artistas e críticos*.

³⁴ Octávio Pereira (1929-1988), que também era músico e tocava piano, deu grande incentivo a Savério em seus estudos musicais, especialmente quando o artista vivia em Porto Alegre (RS) entre 1978 e 1984 (informação pessoal). Segundo Maria Bonomi, além de sua contribuição para a litografia brasileira Octávio Pereira deve ser considerado um *artista ligado à música, à dança, ao teatro e às artes plásticas*. Cf. Mayra Laudanna. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2007, p. 348. Cf. também Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 18: Gravura comemorativa da *Sala Octávio Pereira*, na 20ª Bienal Internacional de São Paulo. Savério é um dos artistas que integram a mostra.

Ilustração 4.1- Savério Castellano utilizando a pistola e o compressor. Inícios da década de 1970.

Talvez tenha sido a década de 70 a mais profícua, profissionalmente falando, de toda minha carreira. Posso destacar algumas exposições individuais que realizei e que me fizeram sentir que caminhava na direção correta. Em 1970, a exposição de pinturas na Galeria Plano de São Paulo, com cerca de 50 pinturas realizadas em acrílico sobre Eucatex; em 1974, a exposição na Galeria Documenta em São Paulo, com cerca de 100 trabalhos realizados entre desenhos e litografias; em 1977, a exposição de litografias e pinturas a óleo, realizada na Galeria Guignard de Porto Alegre, no Estado do Rio Grande do Sul ³⁵ e, finalmente, a exposição de litografias e fotografias, realizada no Gabinete de Artes Gráficas de São Paulo ³⁶. Participei também de várias exposições coletivas importantes no Brasil, Japão e Estados Unidos.

Ilustração 5.1- Savério (à esquerda), na exposição da Galeria Guignard, em 1977.

³⁵ Realizada em novembro de 1977. Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 15: Recortes de jornais e revistas: sub-arquivos 15.10 e 15.11.

³⁶ Realizada em maio de 1977. Cf. Anexo A (idem): sub-arquivos 15.6 a 15.9.

Datam também do início da década de 70 os meus primeiros contactos com o físico Mário Schenberg. Conheci-o inicialmente como crítico de arte, quando fez algumas apresentações de meus trabalhos em exposições que realizei ³⁷. Posteriormente, em companhia de Victor Wayjntall, outro físico e professor da Universidade de São Paulo ³⁸, tivemos vários encontros nos quais foram abordados assuntos de inter-relacionamento nas artes e ciências. Os aspectos discutidos, acrescentados de ilustrações de meu trabalho, fizeram parte de artigo escrito por Márcia Drucker para a revista “Ciência e Cultura”, órgão da “Associação Brasileira para o Progresso da Ciência” e aí publicado em 1972, sob o título Arte e Computador ³⁹.

Realizei também duas viagens. A primeira em 1972, quando permaneci por seis meses em Londres, onde mantive contacto com o escultor Antony Caro e o crítico de arte Guy Brett. Tentei nessa cidade, mais precisamente na Saint Martin School of Art, indicado por Antony Caro, realizar e organizar a produção de um trabalho de escultura. Somente me foi possível completá-lo na minha volta ao Brasil. A segunda viagem, realizada em 1976, quando também me transferi para Milão, na Itália, e aí realizei contactos que considero importantes ao nível profissional.

Tornei-me um artista conhecido. Respeitado. Vendável. Citado pela crítica. Porém não satisfeito.

Uma certa ansiedade estava sempre presente.

Acredito que intuitivamente procurava algo que não chegava a compreender perfeitamente. Lembro-me de uma observação que o professor de História da Arte da FAU-USP, Flávio Motta, me fez a respeito da exposição de desenhos de 1974, quando confidenciou-me: “você tem a melancolia de Leonardo da Vinci, procurando explicar coisas que não se explicam”. Era uma nítida referência às estruturas numéricas que eu colocava ao lado de cada desenho, ou, então, unindo vários desenhos entre si, como uma espécie de formulação, exprimindo a criatividade de cada trabalho.

³⁷ Cf. Capítulo 2: *Depoimentos de artistas e críticos*, Seção 2.4, onde transcrevemos na íntegra o texto citado.

³⁸ Wiktor Wajntal (1934-1976). Físico formado pelo Departamento de Física da USP. *Master* em física pela Universidade de Wisconsin. Professor de física nuclear da USP.

³⁹ O ano correto da publicação é 1973. Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 9: *Artigo Arte e Computador*.

Na realidade, tais estruturas eram uma herança de minha formação de arquiteto. Inicialmente eu desenhava linearmente cada trabalho em todos os seus detalhes e colocava em cada uma das secções definidas do mesmo, um número (ver xerox do projeto para uma esfera) ⁴⁰ que correspondia a um determinado valor em branco e preto a ser realizado na execução. Em outros termos, uma escala numérica definindo valores de luz e sombra. Isto por volta de 1970.

Mais tarde, esses números começaram a ganhar vida própria e na época da referida exposição chegaram a se constituir em verdadeiras sequências numéricas que acompanhavam o movimento das formas. O trabalho que mais exemplificava esta idéia eu tento mostrá-lo nos dispositivos anexos ⁴¹. Uma trança de cinco tubos formando uma rede de linhas se entremeando numa ordem rigorosa.

Na realidade não era já mais somente um desenho. Foi minha primeira tentativa inconsciente de construir um contraponto.

Um contraponto de vozes gráficas.

Infelizmente, eu ainda não tinha ainda um conhecimento musical que me permitisse levar avante o trabalho esboçado. Cheguei a procurar contato com músicos, mas esses ainda não haviam se apercebido da relação. Eu mesmo não tinha consciência do que fazia. Maior relacionamento havia ainda entre outras séries de trabalhos, estes usando somente números em disposições espaciais mais abertas e com um sentido de “série musical” mais caracterizado.

Menciono tudo isso aqui, não com o objetivo de demonstrar uma tese, mas de, por intermédio de exemplos que ocorreram em meu trabalho, verificar a trajetória inconsciente que percorria.

Essa trajetória foi interrompida em 1977 por um apelo ao consumo que meu trabalho visualmente ensejava. Propus-me a realizar a série de litografias aqui exemplificadas e acredito que, em algumas delas cheguei a um resultado gráfico que me satisfaz.

⁴⁰ O projeto refere-se, provavelmente, ao encontrado na ilustração 13.3 do Capítulo 3.

⁴¹ Anexos não encontrados.

Ao mesmo tempo, continuei o estudo da música, mais seriamente, mas ainda sem saber aonde isso me levaria. Várias vezes me assustei com a perspectiva desse estudo me desviar de objetivos mais imediatos.

Realmente desviavam. E felizmente tive coragem de enfrentar esse desvio para descobrir que ele me levava ao início de um novo processo.

Tenho sido sincero em todos os dados que até aqui coloquei sobre minha vida e meu trabalho. Continuarei a sê-lo.

Realmente assusta um homem de 45 anos de idade se iniciar no estudo da composição musical, praticamente só em suas pesquisas. Não foi fácil. Não é fácil. Acredito que irá se tornar cada vez mais difícil e complexo ainda, à medida que novos problemas se apresentem. E, como tudo que fiz de mais sério (desde meus tempos de universidade), sei que é necessário fazê-lo autodidaticamente.

Percebi, imediatamente, que meu aprendizado musical não seria o aprendizado normal. Eu teria que ser muito rápido, eficiente, usando todas as minhas experiências anteriores, se quisesse alcançar o objetivo proposto. Em outros termos, eu teria que aprender música usando toda a minha experiência no aprendizado das artes visuais.

As minhas mãos são as mãos de um pintor, de um gravador, de um desenhista. Pois bem, serão também as mãos treinadas para um instrumento de teclado.

Os meus olhos foram treinados e orientados por toda a minha vida para medir, comparar, estabelecer relações. Serão agora suficientemente argutos para distinguir, numa pauta musical, o significado de cada símbolo que surja, com a rapidez necessária.

O som, que sempre esteve presente em minha vida (ouço música erudita desde os seis anos de idade), não será apenas o lazer. Terá um significado construtivo, expressivo e me ajudará a abrir um caminho nesse universo novo (às vezes terrível).

O entusiasmo que sempre tive pela Obra de Arte será duplicado a ponto de eu não discernir mais o que sou. Sou ainda um pintor? Estou me tornando um músico? Quero ser um músico?

Ilustração 6.1- Savério Castellano estudando clarineta em seu apartamento de Porto Alegre. Foto: Flávia Boni Licht, 1982. Digitalização: Valéria Castellano.

E a mais difícil de todas as perguntas: se estou sendo capaz de aprender em dois anos de estudo de música aquilo que levei trinta anos para aprender em pintura (se a comparação for válida), então algo está muito errado ou muito certo em tudo o que realizei. Acredito que esteja tudo muito certo.

*Se o resultado ao qual estou chegando é excepcional, isto se deve ao fato de que a pintura, música, arquitetura, poesia, teatro, dança, são apenas manifestações externas de algo mais importante: criatividade humana*⁴².

Lembro-me de um fato em minha vida que, de certa forma, ajudou-me também a chegar a estas conclusões: após 1980, vários interesses adormecidos se reacenderam. Adquiri um terreno no campo, perto de Porto Alegre e iniciei a construção de uma cabana de pedra, cujo projeto eu mesmo fizera. Propus-me a realizar tal projeto artesanalmente, sem nenhuma ajuda, incluindo no trabalho todo o cuidado com a terra, o plantio das árvores e tudo o mais que fosse necessário.

⁴² Savério referia-se frequentemente à palavra *criatividade* (sic) distinguindo-a de criatividade. Para ele, a *creação* assumia um sentido de transcendência, que ultrapassava o senso comum e significava a invenção de algo novo, e não mais a repetição de algo pré-existente.

Ilustração 7.1- Imagens da “cabana de pedra” (em forma de “asa delta”, como o artista designava seu projeto) que Savério principiou a construir no município de Viamão, nas proximidades de Porto Alegre (RS) na década de 1980.

Paulatinamente, a relação da arquitetura, da gravura, da poesia e da música começou a se mostrar com toda a evidência. Aquilo que deve ser um todo, uma soma, uma síntese na cabeça de um ser humano que é chamado de artista pela sociedade de consumo, não pode ser fragmentado, dividido em inúmeras especialidades. Talvez seja esta a grande procura. Fazer do artista um interlocutor válido, ao lado do homem de ciência, na busca de soluções que o mundo contemporâneo urgentemente necessita.

Na realidade, nos transformamos em fazedores de objetos e nosso trabalho, cada vez mais, tem maior valor comercial do que cultural.

Tenho lido e estudado muito nesses últimos dois anos. Na minha busca para uma formação musical rápida, encontrei pela primeira vez artistas (os músicos) que

escreveram e teorizam sobre o trabalho que realizam (Paul Hindemith, Arnold Schoenberg, sem citar todos os modernos e todos os antigos, que são incontestáveis).

Causaram-me uma grande surpresa. A não ser pelos escritos de Leonardo da Vinci (grafados especularmente), de algumas notações esparsas aqui e ali e, mais modernamente, com as cartas de Van Gogh, os escritos de Paul Klee (um violinista) e Wassily Kandinsky, são realmente raros os artistas plásticos que se propõe a comentar seu próprio trabalho. Acho que seria pedir muito a eles que revelassem seus pequenos segredos de ofício.

Caminho realmente numa direção oposta. Iniciei um trabalho que só alcançará um significado maior se for desenvolvido e compartilhado por mais pessoas. A partir de uma idéia (no seu sentido mais vago e abstrato possível), procuro elaborar paralelamente formas gráficas e sonoras de expressão dessa idéia. Não como formas desenvolvidas uma em sequência à outra, mas, ao mesmo tempo, se influenciando, se interpretando e, principalmente, realizadas por um mesmo artista.

O resultado final (ver litografia)⁴³ consiste em uma gravura que possa ser vista e cantada. Isso mesmo. Uma forma gráfico-sonora. De uma maneira bem simples, espontânea, medieval mesmo, pessoas se reúnem em torno de uma partitura e cantam. Ou tocam instrumentos. Ou ambos.

Esta anotação gráfica que ao mesmo tempo informa (os executantes) sobre a característica do som (a partitura tradicional), também os atinge emocionalmente ao nível visual e a atuação simultânea de dois elementos forma o elo que objetiva a condução da idéia inicial.

No fundo, algo muito simples, mas que me tomou tempo e exigiu de mim uma certa abertura nos meus objetivos de artista plástico. Enfrentei dificuldades e é, no entanto, dessas dificuldades que tenho tirado meus melhores momentos de prazer.

Seja-me permitindo dizer algo sobre a experiência vivida até aqui: a alegria de encontrar um livro que tem a informação certa, precisa, necessária; descobrir, timidamente, tocando um instrumento, que se é capaz de distinguir, num acorde qualquer, o número de sons, seu timbre, a altura de cada um deles.

⁴³ Embora não tenhamos encontrado a imagem presente no texto, é possível que seja uma das duas litografias elaboradas no ano de 1983, *Centro tonal ré* (ilustração 22.6) e *Centro tonal sol* (ilustração 29.6), apresentadas no Capítulo 6.

Quando encomendei meu harmônio ⁴⁴, fui visitar a fábrica que os confeccionava. Imaginava uma indústria de porte. Pela qualidade do instrumento, por minhas idéias pré-concebidas, esperava encontrar um processo industrial de fabricação. Nada disso. Velhos artesãos, alguns com mais de 30 anos de experiência, dedicando-se amorosamente à construção detalhada e manual de cada instrumento. Lembro-me de meu espanto ao constatar que a afinação final de cada harmônio era feita por um homem que não sabia uma única nota musical escrita.

Lembro-me com respeito, daquelas mãos rudes percorrendo o teclado de um instrumento recém terminado.

Ilustração 8.1-Modelo similar ao harmônio Bohn, adquirido por Savério no Rio Grande do Sul. Patrimônio do Conservatório Municipal de Guarulhos (SP).

Praticamente, participei da construção de meu harmônio. Desmontei-o. Montei-o. Procurando algum segredo escondido em seus desvãos. Recentemente, realizando exercícios de harmonia, deparei-me no “Harmonia Tradicional”, (2º volume) ⁴⁵, de Paul Hindemith, com as observações desse compositor e teórico sobre o estudo do Harmônio como fundamental no desenvolvimento da técnica da técnica de composição musical. Alguma intuição anterior?

⁴⁴ Savério adquiriu um harmônio em 1982 cuja fábrica, Órgãos Bohn, ainda se localiza na cidade de Novo Hamburgo, RS.

⁴⁵ Savério refere-se à edição italiana de 1949 (Cf. bibliografia). Na página 35 de seu tratado, Hindemith escreve um longo texto sobre o uso do harmônio e sua finalidade didática.

Provavelmente a mesma que me levava a prestar detida atenção, já na década de 50, em sua composição musical “Mathias, o pintor” e de ter feito uma imediata relação com a obra de Matthias Grunewald, cujo retábulo eu estudara, detidamente, muito antes.

No meu entusiasmo pelo mundo sonoro, adquiri recentemente uma clarineta e me iniciei no seu estudo. O objetivo imediato é verificar a estrutura das escalas diatônicas, com suas sutilezas e acidentes (sustenidos, bemóis, bequados, duplo sustenido e bemol), que o Harmônio não apresenta condições de verificar auditivamente. A experiência mais intensa que vivi, entretanto, não foi essa, mas sim a estranha sensação que é o próprio corpo humano (o que é verdadeiro), que emite aquele som profundo, longo, doloroso mesmo em certos momentos e que desde o meu palato até a região do plexo solar, tudo vibra em uníssono com o instrumento.

Ilustração 9.1-Um berro do clarinete, 1985. Aquarela sobre papel. 50x60 cm. Acervo da família.

Poderia lembrar que Arnold Schoenberg também foi pintor. Bom pintor, aliás, pelo que pude observar. Iannis Xenakis trabalhou com Le Corbusier, antes de dedicar-se à música.

Terei que continuar indefinidamente lembrando outros relacionamentos? Acho suficientes os aspectos acima ressaltados.

A arte é realmente uma coisa única. Monolítica. Indissolivelmente ligada ao processo creador.

Este sim é fantasticamente grande e precisa ser urgentemente pesquisado. Sob pena de nos tornarmos mesquinhos ajudantes de ordens de máquinas, altamente sofisticadas, mas sem vida.

Esta pesquisa não é um trabalho para um único homem. Gostaria de encontrar pessoas caminhando na mesma direção.

Gostaria de encontrar um músico que soubesse tanto de pintura quanto eu conheço de música. Seria um inter-relacionamento profícuo. Acredito.

Mas é o que eu ainda me proponho a realizar.

Savério Castellano, novembro de 1983.

Nota: texto revisado em 1987

2- DEPOIMENTOS DE ARTISTAS E CRÍTICOS

Os depoimentos transcritos a seguir, colhidos a partir de entrevistas concedidas pelas artistas Renina Katz, Maria Bonomi e Selma Daffré, e os textos escritos pelos críticos Mário Schenberg e Jacob Klintowitz, têm importância primordial para nosso trabalho. Além de atestarem muitas das informações contidas no presente estudo, tomadas ao longo da tese como citações, revelam muito sobre a figura humana e pessoal de Savério Castellano, o que nos dará ferramentas adicionais para a compreensão de sua poética e processos criativos.

O conteúdo dos textos críticos, diferentemente dos depoimentos, revela certo distanciamento analítico, especialmente no que tange a abordagem da produção de Savério da década de 1970, fase em que o artista trabalhava com temáticas diversas daquela abordada aqui (a música), sobretudo nas aproximações com matemática, a psicologia e o realismo fantástico. Esses textos serão importantes para a análise futura dos trabalhos realizados em sua *fase musical*, além de proporcionarem subsídios para que possamos estabelecer conexões e diferenças entre os diversos temas abordados pelo artista durante sua carreira.

Já nos depoimentos colhidos durante a preparação desta tese, o caráter histórico e biográfico fica mais evidente. Revelam-nos passagens importantes sobre a vida pessoal e aspectos individuais do artista, como marcas de sua personalidade, processos criativos e considerações sobre sua poética.

2.1- Renina Katz ⁴⁶.

O depoimento a seguir, realizado a partir de entrevista concedida por Renina Katz ⁴⁷, foi gravada na residência da artista em setembro de 2011 e identificada na bibliografia do presente estudo como KATZ, 2011. Amiga de Savério e tendo acompanhado seu trabalho por muitos anos, sendo as últimas três décadas na Gráfica Ymagos, em São Paulo, Renina Katz relata fatos muito significativos sobre a vida profissional do artista e dá-nos um panorama interessante sobre contexto político e cultural da época, período em que artistas de São Paulo conviviam mais proximamente e discutiam sobre os novos caminhos da arte brasileira daquele momento.

Ao descrever o ambiente artístico da época, Renina dá seu testemunho sobre personalidades importantes, como Élsio Motta, fundador da Ymagos, e sobre a importante contribuição do *masterprinter* Octávio Pereira para a litografia brasileira, fato que influenciou diretamente não apenas na vida profissional de Savério Castellano, mas também de gerações de artistas que por ali passaram. Por ter a música em sua formação pessoal, Renina também emite seu ponto de vista sobre como um artista visual se relaciona com a linguagem musical em suas muitas possibilidades, contribuindo para o entendimento de como duas linguagens artísticas distintas podem relacionar-se, o que foi de grande importância para esta tese.

⁴⁶ Renina Katz Pedreira (Rio de Janeiro RJ 1925). Gravadora, desenhista, ilustradora e professora. Cursa a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, entre 1947 e 1950. Tem como professores, entre outros, Henrique Cavalleiro (1892 - 1975) e Quirino Campofiorito (1902 - 1993). Licencia-se em desenho pela Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil. Inicia-se em xilogravura com Axl Leskoschek (1889 - 1975), em 1946. Incentivada por Poty (1924 - 1998), ingressa no curso de gravura em metal, oferecido por Carlos Oswald (1882 - 1971) no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Muda-se para São Paulo em 1951 e leciona gravura no Museu de Arte de São Paulo e, posteriormente, na Fundação Armando Álvares Penteado até a década de 1960. Em 1956, publica o primeiro álbum de gravuras, intitulado *Favela*. A partir dessa data, é docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP, onde permanece por 28 anos, e na qual apresenta teses de mestrado e doutorado. Fonte: www.itaucultural.org. Acesso em junho de 2013.

Victor Castellano- Como a Senhora conheceu Savério Castellano?

Renina Katz- *Éramos todos muito jovens, eu não me lembro exatamente a data, mas é na década de 50, certamente. São Paulo era muito menor e cada artista no seu canto, fazendo as coisas que queria fazer. Mas eu me lembro sempre dele ser um “descolado”, sempre querendo fazer uma “outra coisa”. Não uma outra coisa qualquer, mas uma expansão, não só do seu projeto, dos seus desígnios artísticos, mas como provocação mesmo. Isso era uma coisa muito dele. Ele nunca falava muito do próprio trabalho, mas se você perguntasse, ele respondia. Ele não era um “propagandista”, não fazia “marquetagem”. Ele estava mais preocupado com a questão da linguagem, com a construção do espaço pictórico, dos desafios, que era uma coisa de que ele gostava muito, e a gente sabia disso. Essa aflição do jovem em apresentar o seu trabalho, que é muito comum, eu não via muito isso no Savério. A aflição dele era num outro nível. Era uma inquietação em relação até ao próprio conhecimento, não apenas do ponto de vista filosófico, mas também existencial. Ele não estava procurando fama ou celebridade, estava procurando sim densidade em seu trabalho.*

VC- Como a Senhora via a formação técnica de Savério Castellano?

Renina: *Justamente por conta desta inquietação, ele tinha, ao mesmo tempo, um grande rigor com seu trabalho. E esse rigor fazia com que ele tivesse uma preocupação de aprimoramento permanente. E isso ele ia juntando do jeito que podia, pois eu não me lembro dele com uma formação sistemática! Nem a ECA ⁴⁸ existia nessa época ainda... ele fez a Faculdade de Arquitetura (FAU) mas não completou. Nessa época, a faculdade de arquitetura era na Rua Maranhão. Tem alguma coisa... Eu não sei o que aconteceu e ele percebeu que aquela não era a via dele. Ele tinha todas as condições, porque tinha o que a gente chama “o talento”. Ele teve a coragem de abandonar um curso, que na época era muito valorizado, pra procurar realmente o destino...⁴⁹*

VC- Quais eram os artistas da sua geração, dessa época, e como eram o contato e as trocas de informação.

Renina: *Olha, dessa geração tinha o Sérgio Ferro, que deve ter sido colega dele num determinado período, a Odiléa Setti Toscano, o Mário Gruber, o Octávio Araújo, o*

⁴⁸ ECA- Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

⁴⁹ Savério abandona o curso da FAU-USP em 1964.

Tomoshigue, o Grassmann, o Ubirajara Ribeiro, a Maria Bonomi, o Luiz Ventura, a Gisela Mitlerner, mas aí tem artistas de outras gerações, como o Aldemir Martins.

VC- Quem eram os professores, os mestres de vocês nessa época?

Renina: *A minha formação é carioca, eu fiz a escola Nacional de Belas Artes, aquela que Dom João fundou. Depois, eu fiz um ano da Faculdade de Filosofia, ligada à questão da didática voltada para a produção visual. Aqui (em São Paulo) havia a Yolanda Mohalyi, que dava aulas, e era uma professora muito conceituada; o Mário Gruber passou algum tempo fora do Brasil; o Octávio Pereira também, o Lívio Abramo. Mas era tudo meio autodidata, a gente ia juntando as informações, e fazendo uma coisa empírica: “vamos fazer para aprender”. Então tinha um lado do artesão, do conhecimento do ofício pra poder desenvolver o imaginário. Esse era mais ou menos o perfil da gente.*

VC- O que mais chamou sua atenção em relação a Savério Castellano, quando o conheceu e tomou contato com sua obra?

Renina: *O que impressionou foi o rigor. Ele não ficava contente com qualquer coisa mesmo que ela fosse bem feita. Mas você percebia que algumas coisas ele prezava muito porque nelas tinha chegado ao que tinha se proposto. Ele ia construindo, corrigindo e aí quando ficava pronto a gente descobria do que se tratava. Porque tudo estava na cabeça dele! Eu não me lembro dele levar anotações, ele pegava a pedra e...*

VC- Isso já na litografia, certo?

Renina: *Sim. Eu acho que foi um período de uma produção sistemática, de procura, de experimento. E a gráfica teve um papel importante, porque por lá passava todo mundo, e enquanto a gente trabalhava, nós conversávamos “sobre”⁵⁰. E muita gente. Eu era muito palpiteira no trabalho dos outros, vício de professora! Então isso era muito bom. Outro exemplo, o Guilherme de Faria, teve um bom contato com seu pai. E, para nós, a litografia apontou um caminho. Era uma coisa que facilitava muito o uso da cor. Então algumas experiências da litografia foram levadas para a pintura e vice-versa! E o Savério, que já pintava, trouxe a experiência de uma para a outra e desenvolveu uma série de questões do ponto de vista da visualidade, do domínio do campo plástico. E a*

⁵⁰ A artista se refere à Gráfica Ymagos, atualmente Glatt Ymagos, Ateliê de Arte.

gente conversava sobre coisas mais gerais também. Era todo mundo meio moço também... (risos). As questões existenciais, de vida, as posições, ética, essas coisas.

VC- Como era o contexto político da época, e em que medida isso interferia na produção de vocês? Comunismo, o Golpe de 64...

Renina: *O Golpe de 64... Mas na década de 50 e 60 a política não interferia muito. Mas a discussão era, do ponto de vista artístico, entre o Expressionismo, Abstracionismo, Concretismo... Quer dizer, sobre as correntes. Porque, das posições políticas, quem era jovem, em geral, era da geração Pós-Guerra. E a geração Pós-Guerra em geral é de esquerda. Porque é aquela que derrotou o Nazismo, o autoritarismo. Quando chegou em 64, aí a coisa engrossou um pouco... Então ficava mais difícil um pouco o contato das pessoas. Em fim, foi uma época... Os chamados “anos de chumbo”, né? Mas a gente procurava os núcleos, como é o caso da gráfica, onde podíamos fazer as discussões, que não eram públicas, que eram entre nós, como um colóquio. Sobre o que estava acontecendo e sobre o que a gente pensava. O que a gente lia nos jornais e via nos cinemas, que, aliás, tinha uma importância enorme. Eu tenho uma série, já nos anos 60, antes do AI-5. Chama-se ‘Os Cárceres’. São nove gravuras, - preto, branco e vermelho -, que faziam parte de uma outra série, do vermelho e do negro. É aquela que eu disse a você em que o Savério deu uma tossida e aí caiu um perdigoto em cima... (risos) e aí eu disse a ele: “pronto, Savério, e agora?” E ele disse: “e agora?” E aí virou uma lua perfeita no lugar onde eu não poderia ter escolhido outro, foi muito divertido! Tinha umas coisas assim, de camaradagem...*

VC- Se a Senhora pudesse marcar uma diferença entre o que era e o que é hoje...

Renina: *Ah, muito diferente! Primeiro, porque houve um avanço brutal no aspecto tecnológico, na informática, e que atingiu a tudo. E houve também uma espécie de boom, onde as artes comparecem realmente no mercado. A nossa geração não falava de mercado. A gente fazia umas exposições, os colecionadores, os arquitetos vinham, - os que podiam gastavam mais, - e compravam os nossos trabalhos. Nem havia tantas galerias. A gente expunha nos salões, no MASP, no MAM, na Galeria Astréia, na Galeria Documenta. Havia então um grupo de galerias, mas não existia essa configuração de “mercado poderoso”. Porque, depois da Guerra, o centro do comércio passou para Nova York. Isso mudou um pouco as coisas, porque a tradição européia era um pouco diferente. A França tinha os museus e tinha as galerias de prestígio que lançavam os seus artistas. Quando o centro vai para Nova York, aí se ganha essa*

idéia da arte comparecendo no mercado de consumo de uma maneira mais clara. Aí começam a aparecer as grandes exposições, que, no fundo, são grandes mercados, que lançam não só os artistas, mas aquilo que eles representam. Então é realmente a lei da oferta e da procura. Então o que acontece hoje, as galerias são agentes para esse mercado, como em qualquer outra produção. Elas calculam inclusive o preço, embora o “valor” não seja discutido. Para mim há uma diferença: eu não sei quanto “custa” um Velasquez, mas eu sei quanto ele “vale”, do ponto de vista artístico, cultural. Não tem preço! Então, quando se estabelece um preço para um Velasquez numa dessas bolsas, isso é um jogo de mercado. Vende-se boi, vende-se isso, vende-se aquilo... E vende-se arte. E nisso os norte-americanos eram realmente especialistas.

VC- E como a Senhora enxergava a relação entre a obra de Savério Castellano e esse mercado?

Renina: *Eu acho que ele não era um artista de mercado. Ele gostaria de vender, mas esse não era o seu principal compromisso. Era muito simbólico tudo o que ele fazia, e aqueles tubos eram na verdade como se fossem uns labirintos, procurando a entrada ou a saída. Então era um trabalho que não tinha esse compromisso. E também ele não perseguia isso. Ele vendia, e se desse para vender, ótimo. Mas ele não se empenhou nisso e eu acho que isso era incompatível com o jeito de vida dele. Até a maneira dele viver era a mais econômica possível. Quer dizer, era o essencial: um lugar para morar, um lugar para trabalhar, era o que ele precisava para fazer o trabalho. E sem nenhum procedimento de ir “arrombando portas”. Eu acho que isso ele não sabia fazer.*

VC- E como a Senhora via a relação social entre Savério Castellano e os artistas de sua geração?

Renina: *Ele nunca estava muito exposto socialmente. Frequentava as exposições, tinha os amigos, emitia opiniões etc., mas a relação social para ele era menos importante do que a relação artística. E ele não tinha um projeto de vida que incluía frequentar os meios efervescentes do mercado. Eu não me lembro dele nessa posição. O Evandro também não ⁵¹! Quer dizer, havia uma relação interna entre ele e seu trabalho onde ele*

⁵¹ Evandro Carlos Jardim (1935), artista plástico e orientador desta tese. Gravador, desenhista e pintor. Em 1953, ingressa na Escola de Belas Artes de São Paulo, onde estuda pintura com Theodoro Braga (1872 - 1953), Antonio Paim Vieira e Joaquim da Rocha Ferreira (1900 - 1965), além de modelagem e escultura com Vicente Larocca (1892). Entre 1956 e 1957, estuda gravura em metal com Francesc Domingo Segura (1893 - 1974). Paralelamente à carreira artística, desenvolve intensa atividade docente em várias instituições, como a Escola de Belas Artes, a Fundação Armando Álvares Penteado e a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Fonte: www.itaucultural.org. Acesso em julho de 2013.

punha “tudo” o que havia internamente dele nesse trabalho. Então se criava uma relação um pouco mítica até. A gravura dele representava um determinado momento de sua vida e as experiências que ele queria fazer, e se vendesse ótimo. Como ele não tinha nenhuma retaguarda familiar ou social, porque ele não cultivava, então era uma coisa meio complicada, né? Tanto a questão da manutenção do trabalho como a própria sobrevivência. E nesse sentido a figura do Élsio⁵² foi muito importante. Quer dizer, ele comprou, em sentido figurado, o projeto do Savério. Como o do Ubirajara⁵³, e eles são muito diferentes. Como o do Guilherme também, que tinha um outro percurso. Este era mais agitado, enquanto seu pai era mais concentrado. Então, você vê que ele era de uma síntese, em termos de necessidades, muito grande. E era ali em que ele se concentrava. O resto corria por conta. E ele achava melhor alguém fazer a venda de seu trabalho do que ele mesmo sair para vender. Ele não tinha o menor talento para isso! Então esse trabalho que você vai fazer⁵⁴ é importante porque você recupera um trabalho sério feito por um artista que encarou seriamente (a arte), que sabia o que queria fazer, dessa confusão que está aí... Porque, onde é que está o trabalho do Savério?

VC- Um aspecto relevante de Savério era a sua relação com as novas mídias: a computação, a animação gráfica, a música eletrônica, por exemplo. Isso ainda numa época em que estas apenas surgiam. Como a Senhora enxerga essa característica nele?

Renina: *Ele não era um conservador. Porque quando ele mudava a técnica, não era apenas uma mudança perseguindo uma novidade. Era uma outra coisa: era a ampliação da linguagem. Então ele precisava aprender a fazer outras coisas que iriam abrir seu universo. Então ele tinha uma curiosidade em relação aos novos meios. Como os novos meios poderiam inocular uma coisa nova em sua linguagem. Ele tinha uma curiosidade em relação aos novos meios. Em relação a como os novos meios poderiam inocular alguma coisa na linguagem dele.*

⁵² Élsio Motta (1925-1992), fundador, juntamente com Octávio Pereira, da Gráfica Ymagos.

⁵³ Ubirajara Motta Lima Ribeiro (1930 - 2002). Aquarelista, gravador, pintor, professor e arquiteto.

⁵⁴ Renina refere-se aqui a esta tese de Doutorado que, naquele momento, estava no início de desenvolvimento.

VC- Mário Schenberg dizia que o trabalho de Savério possuía uma relação com o que denominava *realismo fantástico* ⁵⁵. O que é o realismo fantástico e como a Senhora vê esta definição em seus trabalhos?

Renina: *Pois é, ele (Mário Schenberg) nunca me explicou direito. Mas você trabalha com símbolos, onde a relação não é a relação narrativa. Só pra te dar um exemplo. Eu tinha um quadro que se chamava ‘Sagrada Trindade’. Tinha a figura de uma Madona segurando um ovo; e tinha um pássaro, que seria, possivelmente, o Espírito Santo, bicando aquele ovo! Quer dizer, o realismo fantástico era quase que uma metáfora. Eu fiquei algum tempo trabalhando nessa fase. Então eu fazia uns “incubus”, uns “sucubus...” Enfim, tudo naturalmente tinha esse significado metafórico.*

VC- Neste sentido o seu trabalho e o de Savério tinham a ver...

Renina: *Tinham, mas os procedimentos e a figuração eram outras. Todas as coisas que se vivem, de uma certa forma têm uma transfiguração, têm uma passagem. Isso é que é “trans”, tem uma transfiguração, elas comparecem de outro modo. Mas estão sempre ligadas a um tipo de experiência que você viveu. Consciente ou inconscientemente. Então cada história, de cada artista, é diferente. Então é por isso que você tem essa diversidade. O Guilherme, o Bira também... Quer dizer, quem estava nesse pequeno conjunto, nessa pequena guilda, ali na Ymagos, essas preocupações estavam ali, né... Voando!*

VC- E o Octávio Pereira veio dos Estados Unidos nessa época...

Renina: *Em setenta e poucos... A formação dele era de técnico, ele era impressor, um masterprinter, conhecia tudo sobre litografia. E o Élsio (Motta) era uma pessoa que gostava muito de arte. Ele era um militar da aeronáutica, e o pai era almirante da marinha. O pai era uma espécie de protetor oculto do Pancetti ⁵⁶, que era um marinho. Em vez de lavar o convés do navio ele ficava pintando. E o almirante tinha que puni-lo, e não punia... (risos). Quando o Pancetti ganhou o prêmio de viagem à Europa ⁵⁷, o quadro que foi premiado ele deu para o pai do Élsio. E o Élsio viveu nesse*

⁵⁵ Cf. Bibliografia. Mário Schenberg. *Pensando a Arte*, 1988, para um entendimento sobre o *realismo fantástico*.

⁵⁶ José Pancetti (Campinas, 18 de junho de 1902 — Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1958), pintor modernista brasileiro.

⁵⁷ Com o quadro ‘*O Chão*’, Pancetti ganha em 1941 o “prêmio de viagem ao estrangeiro”, na recém criada Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes.

*ambiente... E quando ele resolveu fazer essa gráfica era, sabe, coisa de avião que salta de pára-quedas que não sabe onde vai parar (risos). Foi um pouco assim... De altíssimo risco. O Octávio fez uma pequena gráfica*⁵⁸. *Daí, o Octávio, que era péssimo administrador, e ótimo masterprinter, por uma dessas coisas que acontecem na vida, foi apresentado ao Élsio pela Maria (Bonomi), que achou uma boa idéia fazer a gráfica. Que começou numa garagem, aqui na Vila Madalena! O sucesso litográfico aqui no Brasil dependeu muito do que estava acontecendo nos Estados Unidos. Tinha uma gráfica poderosa, que era a Tamarindo, que editava os artistas que estavam na crista da onda, e, lá na Califórnia, de onde vinha o Octávio, também tinha outra gráfica, onde ele se formou*⁵⁹, *que editava artistas como o Rauschenberg e de artistas da Pop que se utilizavam dos meios de comunicação de massa. Então a coisa gráfica ganhou um certo destaque e isso influenciou a gente aqui, certamente.*

VC- Como artista plástica, de que maneira a Senhora vê a relação dos artistas com a música e como é a sua relação com essa linguagem?

Renina: *Olha, depende. Tem uns que são surdos de vez! (risos). Mas a minha relação é familiar. Eu estudei dois anos de violino, quando tinha seis anos de idade, porque era a vontade de meu pai, que achava o violino um instrumento maravilhoso. E eu tinha o chamado “bom ouvido”, mas o violino é muito difícil! Então a música na minha família sempre foi muito próxima e muito estimulada. Minha prima irmã Janete foi pianista e cravista. E minha mãe me levava para ver nas cenas vesperais, no Rio de Janeiro, as óperas.*

VC- E a Senhora ouve música enquanto pinta?

Renina: *Ouçó. E eu ouço música o tempo todo, olhe só! (Renina mostra sua discoteca de música erudita na sala).*

VC- Em uma conversa por telefone com o Marcelo Grassmann, sobre o trabalho de Savério, e ele me falou muito sobre música. Eu ouvia muito meu pai falando sobre música e os compositores. Eu tinha uma referencia muito forte dele, mas parece que vocês todos têm uma ligação muito forte com a música...

⁵⁸ Renina se refere, provavelmente, à Gráfica Urano. Cf. Mayra Laudanna. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2007, p. 88.

⁵⁹ A artista se refere à conhecida Gráfica Gemini, em Los Angeles, Califórnia (EUA).

Renina: *Nem todos! A Maria vai a muitos concertos... Eu não sei qual é a intensidade, mas eu sei que para ela, a música comparece. Eu tenho a impressão, por exemplo, que o Brecheret não estava muito ligado à música. Nem o Volpi. Não é algo obrigatório. Para mim, a música escapa a tudo. Porque ela é abstrata mesmo! Você tem as anotações, mas aquilo não é música. A música é outra coisa, é o som que se propaga. Dela, sendo tão abstrata, ninguém é dono, ninguém pendura uma música numa parede ou num museu! Também, qual é o preço dessa música? Quer dizer, é algo que você tem que ouvir naquele momento. E com todas essas transformações técnicas, a coisa mudou. Mas o disco não é a música. Ele é um intermediário, um procedimento que torna sua manifestação possível. E quando você ouve uma orquestra ao vivo é uma coisa. E no disco, outra. Primeiro, porque há um espaço em que aquilo se propaga, o que é muito importante. Num disco não existe muito um problema de acústica, mas numa sala de música sim. Depois há as anotações (da partitura), que são o roteiro. Mesmo assim, nas partituras de Mozart, não se tem todas as anotações. Então, eram indicações que cada um, a partir dali, fazia uma interpretação.*

2.2- Maria Bonomi⁶⁰.

A importância do depoimento de Maria Bonomi, concedido em abril de 2010 (BONOMI, 2010), revela muito sobre o processo de trabalho de Savério Castellano com a litografia. Assim como ocorreu com Renina Katz, Savério e Bonomi trabalharam juntos por um longo período na gráfica de litografia Ymagos, entre as décadas de 1970 e 1990, onde trocavam experiências e dialogavam.

O procedimento do uso do aerógrafo, aqui relatado por Bonomi, é representativo de boa parte da produção litográfica de Savério e descreve de maneira bastante precisa a disciplina de trabalho do artista. As séries dos *tubos* e *naves*, por exemplo, são próprias da utilização desse procedimento, embora trabalhos posteriores, como os da *fase musical*, também tenham se utilizado dessa técnica. Como ficará claro mais adiante nesta tese, veremos que, além do uso do aerógrafo, Savério utilizava-se frequentemente da aguada litográfica, procedimento que proporcionava, na litografia, uma proximidade com seus trabalhos de desenho e aquarela.

Bonomi relata algo importante sobre a maneira de trabalhar de Savério, que, embora contasse com a importante colaboração dos impressores para a realização de suas litografias, procurava, sempre que possível, estar presente em todas as etapas de confecção de suas edições. Esta condição, que revela um pouco mais sobre a personalidade autônoma e independente do artista, mostra-nos algo sobre o caráter autodidata que Savério colocará em prática em seu estudo de música.

⁶⁰ Maria Anna Olga Luiza Bonomi (Meina, Itália 1935). Gravadora, escultora, pintora, muralista, curadora, figurinista, cenógrafa e professora. Maria Bonomi vem para o Brasil em 1946, fixando-se em São Paulo. Estuda pintura e desenho com Yolanda Mohalyi (1909-1978), em 1951, e com Karl Plattner (1919-1989), em 1953. No ano seguinte, inicia-se em gravura com Lívio Abramo (1903-1992). Realiza a sua primeira individual em São Paulo, em 1956. Nesse ano, recebe bolsa de estudos da Ingram-Merrill Foundation e estuda no Pratt Institute Graphics Center, em Nova York, com o pintor Seong Moy (1921). Em paralelo, cursa gravura com Hans Müller e teoria da arte com Meyer Schapiro (1904-1996), na Columbia University, também em Nova York. De volta ao Brasil, frequenta a Oficina de Gravura em Metal com Johnny Friedlaender (1912-1992), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em 1959. No ano seguinte, em São Paulo, funda o Estúdio Gravura, com Lívio Abramo, de quem é assistente até 1964. A partir dos anos 1970, passa a dedicar-se também à escultura. Produz painéis de grandes proporções para espaços públicos. Em 1999, defende a tese de doutorado intitulada *Arte Pública: Sistema Expressivo/Anterioridade*, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Fonte: www.itaucultural.org. Acesso em junho de 2013.

Depoimento

Savério era para nós um artista de gravura muito referencial, porque desenvolvia métodos e pesquisas próprias e tinha uma proposta de obra totalmente independente das experiências e/ou tendências dos colegas. Buscava uma união entre visualidade e sonoridade, o que era para nós bastante misterioso, dentro do atelier coletivo da Ymagos Glatt. A gente se acotovelava em volta das pedras litográficas ou das chapas de água forte buscando resultados menos rarefeitos e complexos. Por isso, ele se distanciava de nós. Como artista sério que era, executava as próprias obras de cabo a rabo (o que era muito raro, porque vários colegas “mandavam fazer” seus projetos) de preferência com o processo do aerógrafo. Quando este meio era usado com a cor, supunha horas e horas de elaboração, devido à fragilidade dos meios. Não se podia nem respirar por perto. Cada obra era encarada como uma pequena batalha, que era superada e resolvida pouco a pouco.

A maneira dele trabalhar impunha muito respeito e nos deixava intrigados. Colega gentil e afável, sem, no entanto se envolver com nossas procuras, era por demais ensimesmado. A técnica do aerógrafo com compressor com tintas líquidas supõe uma racionalidade de previsão de resultados matemáticos e Savério nunca foi superado (que eu saiba) se bem que muito imitado. Tendo também contribuído para desenvolver a linguagem da gravura além do habitual rameirão, agregou inovações técnicas e estilísticas.

Fazia desenhos ou “mapeados” antecipatórios em papel sulfite que ia recortando e aplicava na pedra distribuindo conforme para aerografar sucessivamente. Portanto, não lidava com gestual direto.

Maria Bonomi, 2010.

2.3- Selma Daffré⁶¹.

Neste depoimento de 2012, Selma Daffré (DAFFRÉ, 2012), artista plástica paulistana e esposa de Savério entre os anos de 1968 e 1976, traz um panorama bastante amplo sobre a trajetória pessoal e profissional do artista durante aquele que foi considerado pelo artista como possivelmente o mais profícuo de sua carreira (CASTELLANO, S., 1983a)⁶².

Além de realizar um apanhado da situação social e política da época, Selma fala do envolvimento de Savério com o ensino e sobre seu círculo de amizades, citando os artistas e amigos de sua convivência. Outro aspecto importante notado no relato refere-se à citação de fontes de inspiração e os assuntos de interesse de Savério, notadamente a química, a ficção científica e a metafísica, que demonstram a espiritualidade e o fascínio por questões de ordem mágica, que são empregadas em seus trabalhos da época.

Igualmente ao que diz Bonomi em seu depoimento, Selma descreve com precisão o uso do aerógrafo, como técnica para a obtenção de camadas translúcidas de tinta, procedimento utilizado, segundo sua explicação, tanto no desenho como na gravura. Seguindo adiante, ela faz a ligação, da mesma forma que Mário Schenberg fará no depoimento a seguir, entre o processo de “numeração” dos moldes de papel que o artista utilizava para confecção das máscaras durante praticamente toda a década de 1970. Como veremos, a utilização de uma simbologia musical na década seguinte poderá ser entendida como decorrência de sua constante prática no manuseio poético do universo dos códigos.

⁶¹ Selma Daffré (São Paulo, SP, 1951). Pintora, desenhista, aquarelista e gravadora. Entre as décadas de 1970 e 1980, estuda gravura com Savério Castellano e desenho com Nelson Nóbrega. Cursa artes plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado e frequenta a *Saint Martin School*, em Londres. Ministra cursos de gravura em metal na Oficina de Gravura 76, entre 1976 e 1979. Como impressora, realiza edições para importantes artistas brasileiros, como Maria Bonomi, Amílcar de Castro e Savério Castellano. Atualmente, realiza dissertação de mestrado na UNESP, onde aborda as marcas e os aspectos gráficos da paisagem urbana da cidade de São Paulo.

⁶² Cf. Capítulo 1: *Perfil biográfico*.

Depoimento: *Memórias de Savério Castellano*

Início do ano de 1968. Vivíamos uma época de plena ditadura militar. Eu, aluna do cursinho preparatório Anglo Latino para o vestibular de arquitetura. Savério, então professor do curso de aptidão artística. Tenho em minha memória suas aulas marcantes sobre a cor e desenvolvimento criativo. Para discussão em aula, era necessário ir assistir o teatro da época: Roda Viva, Morte e Vida Severina, O Rei da Vela, o teatro de Plínio Marcos, os festivais de música, o cinema de Fellini e Buñuel, ler O Aleph, de Jorge Luís Borges, ver a obra de Van Gogh, Gauguin, Leonardo e Michelangelo, entre outros. Lembro que também fazíamos fotos da arquitetura da cidade e das pessoas nas ruas. Nos intervalos das aulas, no café da esquina da Rua Galvão Bueno, nos reuníamos para falar sobre a vida e a realidade social. A época era das mais difíceis, com efetivos cerceamentos aos indivíduos pensantes, prisões de colegas e atores espancados.

Em agosto desde mesmo ano, fui conhecer o atelier de Savério, então numa travessa da Rua Augusta. Nos cômodos, podiam-se ver uma prensa de gravura em metal, um compressor de ar, ferramentas próprias de gravura, muitos trabalhos sobre tela e em papel. No geral, eram desenhos e gravuras recentes, nas quais o artista estava trabalhando com nova proposta: a Fênix, radares, robôs, cristais, seres cósmicos alados. Esses trabalhos eram construídos a partir de um projeto inicial em desenho e depois com aplicação de várias capas, ou veladuras transparentes, em aquarela, para o colorido. Com a chegada em São Paulo da tinta acrílica importada, Savério passaria a usá-la com frequência, substituindo as tintas de aquarela.

A sua formação na técnica da gravura em metal e xilogravura deveu-se ao artista e professor Lívio Abramo, no curso do Museu de Arte (Moderna) de São Paulo. Pelo fato desta técnica permitir “morsuras” no ácido em vários tempos, por isolamento das áreas, Savério expressou-se de maneira muito semelhante e em paralelo ao procedimento com as veladuras em aquarelas, construindo belíssimas matrizes em cobre. Aos 34 anos, ele já havia feito várias exposições, tais como a da Galeria das Folhas, Galeria Mobilínea, etc. além de ganhar prêmios importantes.

O compressor de ar comprimido, através do qual os jatos de tinta são expelidos por uma pistola, foi adotado pelo artista como técnica em meados dos anos sessenta,

mas quase que exclusivamente a partir de 1968. Para isso, também foi necessário o uso de máscaras e de projetos anteriores à pintura propriamente dita. Dentro do processo criativo de Savério, estes procedimentos foram coerentes à sua também formação em arquitetura na FAU-USP. Savério passou a usar o aerógrafo em camadas sucessivas e por superposição com tinta acrílica nas telas em combinação com touche litográfico nas matrizes litográficas. Para realizar estes trabalhos, ele fazia o projeto desenhado sobre uma máscara de papel duplex, numerava-os então a lápis com números que significavam uma camada de tinta, duas camadas de tinta, e assim sucessivamente. A forma era, assim, visualmente deslocada para frente, através da maior luminosidade; ou para o fundo, com o uso de cores mais escuras, criando desta forma um efeito tridimensional. Este trabalho era “mentalizado” antes da execução da obra, e nisto ele era senão o único, um dos poucos artistas desta época a usar este procedimento.

A fase dos tubos, realizada em pintura acrílica, bem como em gravura em metal e litografia, se estendeu por muitos anos (cerca de três décadas). No seu desenvolvimento, passaram a ocupar o espaço pictórico os nós, os signos e as escritas. Savério referenciava estes nós feitos com os tubos aos “quipós” – usados como escrita pelos índios do Peru através de nós em cordas. Em 1974, este trabalho ganhou uma nova direção, abrindo-se tanto para a escultura em resina acrílica com molde de silicone, como também para as anotações dos códigos numéricos, ou seja, aquilo que era projeto das pinturas e desenhos transformou-se na própria obra! Este momento foi particularmente muito interessante e original. Através da confecção da escultura dos tubos, Savério se preocupou em descobrir ainda, no projeto em papel, o menor módulo onde já estaria contida a sua direção espacial. Construiu uma tira de papel que, se enrolada, daria o molde necessário para que depois fossem realizadas as etapas do gesso, do molde em silicone e, por fim, da resina acrílica. A primeira escultura tinha a cor carmim alizarina. O projeto dos módulos levou-o a especulações maiores, como a molécula do ácido desoxirribonucléico, ou DNA, e com os isômeros levógiro e dextrógiro ⁶³.

Durante muitos anos, a partir de então, não só tive a satisfação de conviver muito próxima a ele, de 1968 a 1976, onde nos unimos e tivemos um filho, o Victor,

⁶³ Uma substância que gira a luz plano-polarizada na direção horária é dita ‘dextrorrotatória’, e aquela que roda a luz plano-polarizada no sentido anti-horário, é dita ‘levorrotatória’ (do latim: ‘dexter’, direita, e ‘leavus’, esquerda) (SOLOMONS; FRYHLE, 2001).

como também com um círculo de amigos artistas comuns. Muito personalista e conversador admirável sobre política e artes em geral, Savério tornava a casa hospitaleira e dinâmica. Dos amigos, cito: Ubirajara Ribeiro, Marcelo Grassmann, Mário Gruber, Tomoshige Kusuno, Cildo Meirelles, Luiz Alphonsus Guimarães, artistas plásticos; o cineasta Lívio Spiegler, o litógrafo Octávio Pereira, o fabricante de prensas Diran, os músicos Ibanez Carvalho, Cirino, Amelinha, Fagner, e os arquitetos Luis Carlos Priester, Juan Villá, Leo Bonfim, Paulo Madeira.

Na literatura, Savério interessava-se por ler a ficção científica de Arthur Clark “As cidades e as estrelas” e, de Stanley Kubrick, “2001, uma odisséia no espaço”, que tratava da evolução do ser humano até e após a era espacial. Também, por Ray Bradbury, Orson Welles e P.D.Ouspenski.

Teoria quântica, buracos negros, universos paralelos e computadores eram assuntos sobre os quais conversava com os físicos, Wiktor Wajntal e Mário Schenberg. Interessava-se também por Astrologia e acreditava não apenas na existência do sistema solar.

Enquanto trabalhava, ouvia sempre música de Bach, Richard Strauss, Mozart e Beethoven. De Olivier Messiaen ouvia “O quarteto para o fim dos tempos” e de Claude Debussy- “A catedral submersa...” Além da música de Gil, Caetano, Chico Buarque, etc.

Posso afirmar que o convívio próximo a Savério e de tantas personalidades, exerceram forte influência em minha decisão de seguir um percurso artístico, além de um interesse pela vida intelectual, pela literatura, teatro, música e cinema.

Selma Daffré, 2012.

2.4- Mário Schenberg ⁶⁴.

O próximo texto, escrito por Mário Schenberg para a exposição de Savério Castellano na Galeria Documenta em 1974 ⁶⁵ (SCHENBERG, 1974), faz uma análise de três fases importantes na trajetória do artista durante as décadas de 1960 e 1970: os *nós*, os *códigos numéricos* e as *figuras míticas*. A ênfase que Schenberg dá ao caráter mágico em Savério é de suma importância, não apenas para o entendimento da poética do artista, mas também para a compreensão do contexto da arte brasileira daquele período. Os anos 1960 e 1970, *duas décadas difíceis*, segundo Walter Zanini (1994), são o momento em que observamos uma revisitação das questões figurativas em ambiente nacional e internacional, época em a arte apropriativa (notadamente a *pop*), o concretismo e o neoconcretismo dividiam espaço, pouco antes das primeiras experiências conceituais e dos processos de desmaterialização da arte nos anos que se seguiriam (ZANINI, 1994, p. 30). Outro aspecto da análise do crítico e físico brasileiro é a relação feita entre o aspecto científico e intuitivo, como próprios do pensamento renascentista. Essa análise ressalta, segundo Schenberg, o caráter mágico, próprio do artista. É importante ressaltar como Schenberg analisa essas fases em termos de amadurecimento e evolução dentro do processo criativo de Savério, sendo cada uma delas etapas no processo de apreensão intuitiva que conduz ao próximo ciclo. É interessante notar ainda que o texto de Schenberg elucida uma observação já proposta pela artista Selma Daffré, na qual os *códigos numéricos* de Savério são uma decorrência do processo de planejamento das obras, através da numeração das diferentes gradações de cor que utilizava em seus desenhos e gravuras. A elaboração de máscaras de papel levou-o a aprofundar o estudo da codificação, o que conduziria Savério, segundo Schenberg, ao seu “numerismo”. Finalmente, é importante ressaltar que já nessa época Schenberg nota na produção de Savério a relação entre o aspecto visual e a música.

⁶⁴ Mário Schenberg (1914-1990). Físico e crítico de arte brasileiro. Estuda na Escola de Engenharia de Pernambuco e na Escola Politécnica de São Paulo, diplomando-se em 1935. Viaja para a Europa (1939), tendo trabalhado no Instituto de Física da Universidade de Roma com o professor Enrico Fermi. Em Zurique, trabalha com o professor Pauli e, em 1953, torna-se diretor do Departamento de Física da USP, onde permanece até 1961. Dedicar-se às questões educacionais, políticas e artísticas, escrevendo artigos, livros e participando da organização das Bienais em São Paulo. Fonte: www.eca.usp.br/nucleos/cms/ Acesso: julho de 2013.

⁶⁵ O texto assinado por Schenberg é citado por Sheila Leirner e Olívio de Tavares Araújo em matérias de jornal de março de 1974 como apresentação para o catálogo da exposição de Savério na Galeria Documenta naquele ano. Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 15: Recortes de jornais e revistas (sub-arquivos 15.1 e 15.3); e Arquivo nº 13: Texto de Mário Schenberg.

Savério Castellano

Começam a se afirmar agora os mestres da nova geração de pintores paulistanos, dos quais Savério é indiscutivelmente um dos maiores. A sua personalidade artística se caracteriza por uma vigorosa inspiração realista fantástica e pela sua capacidade surpreendente de utilizar as formas extremamente avançadas da nova linguagem plástico-cromática como instrumentos adequados para a comunicação mágico-espiritual.

Savério soube reencontrar as raízes metafísicas fundamentais de Mondrian, Malevich, Kandinsky e Klee, unindo-as ao sutil sentimento cósmico das melhores realizações da arte conceitual dos últimos anos, na sua captação intuitiva do aqui e do agora em todas as suas dimensões intuitivas. Num desenvolvimento posterior do seu mundo interior atingiu a uma problemática psicodélica e mágico-cabalística, que lhe abriu o caminho de uma criatividade mais poderosa.

Savério já adquiriu o domínio profundo e seguro da técnica da pintura, do desenho e da gravura, indispensáveis para a expressão viva da sua mensagem tão multi- dimensional. Consegue com a mesma maestria pintar composições de incrível complexidade como realizar os desenhos tão extremamente despojados do seu numerismo quase cabalístico.

São particularmente fascinantes algumas das obras de Savério das suas últimas três fases dos nós, dos códigos numéricos, e da sua pintura mágica do animus-anima. Nos seus nós ele apreende a essência metafísica das estruturas topológicas, atribuindo-lhes uma organicidade misteriosa e sensual numa simbiose de cromatismo fluorescente e de dinamismo carnal da forma tubular contorcida. Há uma revelação surpreendente de relações entre a vida e a essência do espaço e de vibração luminosa.

Nos seus códigos numéricos Savério passou a um nível de apreensão cósmica mais elevado. Eles surgiram de projetos para trabalhos utilizando uma denotação das regiões e das cores. Compreendeu então que os modelos codificados continham numa forma superior a essência da estrutura gráfico-cromática. A sua intuição mágica o conduziu a uma redescoberta do cabalismo numérico, conseguindo um relacionamento criativo da arte conceitual com a arte mágica.

Como os grandes artistas da Renascença, Savério alia o interesse científico com a arte e a intuição mágica. Na sua última fase atingiu a uma nova síntese, em que o seu sentimento mágico e metafísico se aliam a uma intuição psicológica pós-jungiana do animus e da anima, provavelmente decorrente de um processo de metanóia. O seu sentimento científico da forma e do número se abrem agora para as realidades psicológicas profundas.

Nos trabalhos admiráveis inspirados pela música de Olivier Messiaen, Savério atinge uma nova intuição cósmica e escatológica. O pitagorismo latente dos seus códigos numéricos se eleva agora a uma apreensão musical do Cosmos e do destino humano, com a transformação do número em música. Surge assim o mistério do Tempo e da vibração na síntese musical do Espaço e do Tempo com a Psique.

Savério Castellano atingiu a um nível de artista internacional com a profundidade da sua problemática, pelo nível da sua linguagem e o poder de comunicação de suas vivências.

Mário Schenberg, 1974.

2.5- Jacob Klintowitz ⁶⁶.

O próximo texto foi extraído da coletânea de críticas *Versus: 10 anos de crítica de arte*, do crítico de arte Jacob Klintowitz ⁶⁷ (KLINTOWITZ, 1978). Descreve Savério como artista ligado ao elemento mágico e integrado às correntes estéticas da arte brasileira nas décadas de 1960 e 1970 ⁶⁸ conectadas às re-visitações da figuração. Neste sentido, é importante ressaltar que *o encontro entre o atual e o muito antigo*, como descreve Klintowitz a obra de Savério, apresenta-se como marca visível em boa parte de sua trajetória criativa. No presente texto, igualmente ao que fazem Mário Schenberg, Selma Daffré, Renina Katz e Maria Bonomi, a *fase dos tubos* é uma vez mais notada, mostrando a importância desta temática e o potencial de estudos a ser aprofundado futuramente.

⁶⁶ Crítico de arte, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, autor de inúmeros artigos e livros sobre arte brasileira, entre eles *Arte e Comunicação* (1973), *Versus: 10 anos de crítica de arte* (1978), *Aldemir Martins: um viajante amigo* (2006) e *Vicente do Rego Monteiro – um olhar sobre a década de 60* (2013). Cf. Anexo A: CD nº1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 14: Original do texto.

⁶⁷ Segundo escrito na contracapa, as críticas produzidas neste livro foram publicadas no período de 1968 a 1978, na “Tribuna de Imprensa” – RJ e no Jornal da Tarde, SP. Na revisão curricular de Savério, a data de publicação consta de maio de 1977, no Jornal da Tarde. A crítica refere-se, provavelmente, à exposição do Gabinete de Artes Gráficas, realizada em conjunto com a fotógrafa Maria da Graça L. R. Aguiar.

⁶⁸ Cf. Capítulo 3: Seções 3.2.1 e 3.2.2 para uma discussão mais aprofundada sobre o tema.

Savério Castellano

Savério Castellano cuida de criar signos, trechos de um alfabeto perdido, sinais mágicos, heranças de antigas civilizações. O seu trabalho, litografias e fotografias, as últimas em colaboração com Maria da Graça L. R. Aguiar ⁶⁹, procuram identificar o momento significativo da forma e do gesto. Para o artista, significação é entendido como o encontro entre o atual e o muito antigo ainda que nós não percebamos esses delicados liames que enredam e conduzem a uma vida humana num universo composto de ligações místicas, atualmente desconhecidas, mas que se expressam em signos determinados.

Tecnicamente, o trabalho de Savério Castellano é severamente requintado, e sua evolução em torno das mesmas formas de natureza tubular é constante. Os seus tubos organizam-se em sequências alternadas de luz e sombra, compondo figuras ideogramáticas, verdadeiras marcas de identificação. O artista trabalha com uma programação visual, descarna e isola as suas sequências, criando marcas e logotipos de idéias astrológicas.

O seu trabalho insere-se na linha do mágico, dos artistas que procuram ser receptivos a um universo místico, esotérico e ancestral, onde as relações entre o homem e o seu mundo se passavam envolvidas numa aliança que nós ignoramos. A arte, nessa linha de produção estética, pretende identificar essas relações que acredita sempre presentes por equivalerem não apenas a manifestações de civilizações, mas à própria realidade do estar do homem no mundo. Dessa maneira, ser receptivo, estar à disposição, termina por revelar formas significativas e de valor místico.

Dentro de sua proposta, Savério Castellano é coerente e conseqüente. Nenhum gesto desperdiçado, nenhuma forma ao acaso, economia e contenção na linguagem e na articulação de suas idéias. São trabalhos que oferecem uma contribuição específica e uma leitura em vários níveis.

Jacob Klintowitz, 1978.

⁶⁹ Maria da Graça Rodrigues Lopes de Aguiar.

3- CONTEXTUALIZAÇÃO

Faremos agora uma breve visualização da trajetória criativa de Savério Castellano a partir da segunda metade da década de 1950, época em que o artista iniciava sua carreira profissional e colocava em prática os aspectos de sua formação com Poty Lazzarotto, em 1952 e Lívio Abramo (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, 1983, p. 23) ⁷⁰ entre 1955 e 1957. Este é também o momento em que Savério ingressa na FAU-USP e começa a trabalhar como colaborador no escritório do arquiteto Jorge Wilhelm dando início à sua carreira como arquiteto ⁷¹. Embora se pretenda uma análise sintética de um período relativamente abrangente, - cerca de trinta anos de produção, - é importante que esta seja aqui inserida não apenas pelo intuito de contextualização histórica, como a menção aos prêmios de arte contemporânea que o artista recebeu, pelo fato de ter aí estabelecido os primeiros contatos com artistas e críticos que o incentivariam a prosseguir em sua carreira, ou ainda pela observação de parâmetros representativos do desenvolvimento de sua poética ao longo dos anos. Alguns dos elementos contidos nas obras analisadas a seguir nos mostrarão como podemos estabelecer pontos de ligação entre esse período e a *fase musical*, dando-nos ferramentas para melhor compreender como a música viria a se inserir em sua produção visual. Entre esses aspectos, podemos citar, por exemplo, a abordagem no uso dos códigos de linguagem e na utilização de técnicas e procedimentos provenientes de sua prática com a litografia, que, constantemente revisitados ao longo dos anos, servirão de substrato para o futuro desenvolvimento de sua temática musical durante a década de 1980.

Após isto, faremos uma consideração sobre a inserção da produção de Savério no contexto artístico de seu tempo, sobretudo no que tange as questões figurativas (Seção 3.2.1) e as abordagens construtivas (Seção 3.2.2), igualmente presentes em sua arte desde então.

⁷⁰ Entrevista concedida por Lívio Abramo a Vera d' Horta Beccari para a edição do livro *Lívio Abramo: xilogravuras*, editado pelo Centro Cultural São Paulo, na qual Lívio faz referência a seus alunos, entre os quais Maria Bonomi, Savério 'Castelani' (sic), Anésia Chaves e Ely Bueno. Cf. Bibliografia.

⁷¹ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 19: Release; e Arquivo nº 20: Cronologia profissional.

3.1- Um breve panorama da trajetória criativa de Savério Castellano

Iniciamos nosso percurso com a apresentação de algumas obras que consideramos representativas de cada período, por marcarem a trajetória do artista, seja pela abordagem de temas diversos com os quais trabalhou, como a matemática, a psicologia, a astrologia; pela abordagem de técnicas e procedimentos específicos, como o uso da pistola de tinta no tratamento litográfico; ou ainda, pelo tratamento recorrente de certos elementos pictóricos formais, como seus *tubos* e *naves*.

Na ilustração a seguir, temos um trabalho pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna, adquirido por ocasião do Salão Paulista de Arte Moderna de 1959:

Ilustração 1.3: *Sem título*, 1959. Gravura em metal (água-tinta), 14x21 cm. Acervo do MAM. Doação: O Estado de São Paulo. Foto: Rômulo Fialdini.

É importante notar, já neste trabalho em água-tinta, a antecipação de alguns dos recursos utilizados por Savério em trabalhos posteriores, em especial a partir de 1967, quando o artista fará uso de camadas translúcidas, em diversas técnicas, no sentido de adquirir transparências e graduações de intensidade cromática, resultado aqui obtido com o uso do breu sobre a chapa de metal. Como será visto adiante neste capítulo, o uso da pistola de tinta (ou aerógrafo) será uma ferramenta importante no desenvolvimento deste tipo de recurso. O controle da granulação da pistola permitiria ao artista controlar ainda mais o efeito de transparência, produzindo assim resultados de maior ou menor luminosidade.

Paralelamente às técnicas de graduação cromática, ressaltamos o forte caráter gráfico do desenho de Savério. Sua figuração, especialmente entre 1960 e 1963, apresenta fortes traços em preto e branco, tanto em desenho como em gravura em metal, firmando alguns dos elementos de sua personalidade artística que serão constantemente retomados em fases posteriores. A seguir, em seu *Estudo para gravura em metal*, de 1960, vemos com clareza o grafismo e percebemos a importância que o artista dava ao desenho associado ao elemento gestual.

Ilustração 2.3: *Estudo para gravura em metal*, 1960. Gravura em metal (água-forte), 25x25 cm. Acervo da família.

É interessante notar como o volume da forma e as graduações de luz e sombra são obtidos através da repetição dos traços, fato que revela muito sobre a importância que o artista dava ao procedimento artesanal e ao diálogo com a matéria, igualmente característicos da linguagem da gravura em metal. A seguir, da mesma fase, temos um nanquim de 1960, que demonstra as mesmas características, mas através do desenho:

Ilustração 3.3: *Sem título*, 1960. Nanquim sobre papel, 31x22 cm. Acervo da família.

Além das questões gráficas mencionadas, a ilustração acima nos remete a outro aspecto importante da obra de Savério: a face social de sua produção, com representações de trabalhadores da cidade e do campo, cenas de conflito e paisagens urbanas. Dos estudos iniciais até trabalhos posteriores da década de 1990, a temática social ocupará, assim, espaço permanente em seu trabalho, mesmo que se revele

concomitantemente a outras fases. Assim, por exemplo, em pleno desenvolvimento de sua *fase musical*, durante as décadas de 1980 e inícios de 1990, Savério desenvolveria, paralelamente, alguns de seus trabalhos de cunho político e social mais relevantes, como veremos em sua litografia de 1991, encomendada para a *Exposição Direitos do Homem*⁷² naquele mesmo ano. A seguir, observamos este e mais outro trabalho em que o grafismo e o desenho revelam de maneira contundente o aspecto social da produção de Savério em períodos diferentes.

Ilustração 4.3: Artigo VI- *Todo o homem tem direito de ser, em todos os lugares, reconhecido como pessoa perante a lei*, 1991. Litografia, 70x90 cm. Acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo.

⁷² A exposição, realizada sob curadoria de Radah Abramo, convidou artistas para realizarem litografias inspiradas nos artigos da Declaração Universal do Homem e do Cidadão e que foram expostas em 1991, no SESC São Paulo.

Ilustração 5.3: *Jogos*, 1971. Litografia, 35x45 cm. Acervo da família. Doação de Sinval Daffré.

Já enumeramos até aqui algumas das marcas do trabalho de Savério que permeiam sua produção desde finais da década de 1950. Agora, juntamente ao forte aspecto gráfico, à abordagem social e ao uso da transparência cromática, focaremos também o aspecto místico em sua obra. O uso de mitologias, simbolismos da astrologia e da psicologia junguiana, representações de anjos e de seres cósmicos, como veremos adiante, são indicativos de uma linha criativa fortemente voltada aos aspectos mágicos da arte da segunda metade do século XX e discutidos por críticos como Mário Schenberg, Sérgio Lima e Jacob Klintowitz ⁷³. Esse traço do trabalho de Savério começa a esboçar-se já ao início de sua produção, como podemos ver nesta litografia de 1961:

⁷³ Cf. Seção 3.2.1 para um aprofundamento sobre o tema das novas figurações na década de 1960.

Ilustração 6.3: *Cavaleiro apocalíptico*, 1961. Litografia, 60x35 cm. Acervo da família.

Esta abordagem mágica terá um desenvolvimento contínuo a partir de então, sempre com a intermediação de procedimentos diversos: desenho, aquarela e acrílico sobre papel, litografia, óleo sobre tela, gravura em metal e técnicas mistas. É interessante notar no trabalho a seguir a utilização de dois procedimentos distintos que exemplificam o que acabamos de mencionar. Em *Robô*, de 1967, o artista trabalhou novamente a questão da transparência cromática em dois procedimentos: desenho e gravura em metal, ambos utilizando o aerógrafo como elemento de granulação e graduação da cor:

Ilustração 7.3: *Robô*, 1967. Gravura em metal (água-tinta), 33x28 cm. Acervo da família.

Ilustração 8.3: *Robô*, 1967. Acrílico sobre papel (aerógrafo), 33x28 cm. Acervo da família.

As relações místicas que Savério estabelecia em sua obra são igualmente comentadas por Selma Daffré ⁷⁴, que tomara contato com a obra do artista em fins da década de 1960. Os depoimentos da artista mostram como esta temática terá, desde então, um desenvolvimento contínuo e duradouro:

No geral, eram desenhos e gravuras recentes nas quais o artista estava trabalhando com nova proposta: a Fênix, radares, robôs, cristais, seres cósmicos alados, tudo isto construído a partir de um projeto inicial em desenho e depois a aplicação de várias capas ou veladuras transparentes (DAFFRÉ, 2012).

A artista complementa:

Os radares eram como que instrumentos mágicos, saíam do fundo da tela e ganhavam vida tridimensional, captadores e transmissores de energia. Já os tubos, comunicavam-se tanto com a terra, como com o cosmos. Esta fase estendeu-se por muitos anos bem como também nas gravuras. Passaram a torcer, davam voltas pelo espaço formando signos, escritas e nós - assim como foi feita pelos dos antigos povos do Peru, os 'quipós', escrita feita por eles com nós em cordas (DAFFRÉ, 2010).

Entendemos com clareza, portanto, que tais materiais, advindos de fontes como a mitologia, a matemática, a codificação numérica e a ficção científica, parecem ter marcado profundamente o aspecto reflexivo e o psicologismo dos trabalhos de Savério nesta época. Mário Schenberg, em seu depoimento sobre a obra de Savério na década de 1970, acrescentaria:

Sua personalidade artística se caracteriza por uma vigorosa inspiração realista fantástica e pela sua capacidade surpreendente de utilizar as formas extremamente avançadas da nova linguagem plástico-cromática como instrumentos adequados para a comunicação mágico-espiritual (SCHENBERG, 1974) ⁷⁵.

⁷⁴ Cf. Capítulo 2, Seção 2.3, para a leitura do depoimento completo: *Memórias de Savério Castellano*.

⁷⁵ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 13: Texto de Mário Schenberg.

A seguir, temos alguns dos trabalhos descritos por Selma Daffré e que exemplificam as idéias propostas por Mário Schenberg. Primeiramente, de 1968, *Fênix* e *Paisagem com supernova* (ilustrações 9.3 e 10.3), que parecem fazer parte da abertura de uma nova fase na produção de Savério relacionada ao aspecto místico. E, do ano seguinte, uma das primeiras experiências com a série dos *tubos*, que se originaram a partir das pesquisas do artista sobre os códigos da escrita Inca (ilustração 11.3).

Ilustração 9.3: *Fênix*, 1968. Acrílico sobre papel, 34x26 cm. Acervo da família.

Ilustração 10.3: *Paisagem com supernova*, 1968. Acrílico sobre papel, 26x34 cm. Acervo da família.

Ilustração 11.3: *Pássaro*, 1969. Acrílico sobre papel, 47x50 cm. Acervo da família.

É importante acrescentar que, igualmente ao que ocorrera em *Robô* (ilustrações 7.3 e 8.3), a idéia de projeto que emerge da imagem acima se manifesta de maneira muito contundente. Esta noção pode ser vista nos *radares*, *robôs*, *cristais*, *seres cósmicos alados*, *tudo isto construído a partir de um projeto inicial em desenho e depois a aplicação de várias capas ou veladuras transparentes* (DAFFRÉ, 2012, grifo nosso), fato que pode ser observado no desenho a lápis por debaixo das camadas coloridas em acrílico sobre papel (ilustração 12.3). Caberia aqui uma reflexão sobre como a formação de Savério em arquitetura, que o aproxima do planejamento e da racionalização das etapas de trabalho, atuaria sobre o seu fascínio por aquilo que podemos chamar uma “poética do projeto”, na qual as etapas, - cálculos, símbolos matemáticos, desenhos e esboços, - vão sendo incorporados ao processo criativo. Haveria aí uma possível ligação entre aspectos matemáticos e codificatórios, que poderíamos estabelecer entre esta e outras fases do artista, incluindo sua *fase musical* da década de 1980?

Ilustração 12.3: Fragmento de *Pássaro*, 1969. O desenho por debaixo das camadas em acrílico evidencia a preocupação do artista com a idéia de projeto.

A partir de 1970, as relações de Savério com o universo matemático se estreitam e o artista passa a desenvolver trabalhos em que a codificação dos números apresenta relações ainda mais diretas com as gradações de cor. Para Mário Schenberg, *eles surgiram de projetos para trabalhos utilizando uma denotação das regiões e das cores*, (SCHENBERG, 1974) de onde podemos abstrair, uma vez mais, que a inclusão das etapas de criação, como matéria prima em sua obra, torna-se marca de seu modo de operar. Segundo palavras do próprio artista, a inclusão do projeto como elemento construtivo torna-se fundamental a partir de inícios da década de 1970 e era proveniente de sua formação em arquitetura:

Na realidade, tais estruturas eram uma herança de minha formação de arquiteto. Inicialmente eu desenhava linearmente cada trabalho em todos os seus detalhes e colocava em cada uma das secções definidas do mesmo, um número (...), que correspondia a um determinado valor em branco e preto a ser realizado na execução. Em outros termos, uma escala numérica definindo valores de luz e sombra. Isto por volta de 1970. Mais tarde, esses números começaram a ganhar vida própria e na época da exposição, chegaram a se constituir em verdadeiras seqüências numéricas que acompanhavam o movimento das formas (CASTELLANO, S., 1983a).

Ilustração 13.3: *Sem título*, 1970. Lápis sobre papel, 50x50 cm. Projeto de uma esfera, com anotações e números matemáticos. Acervo da família.

Na ilustração acima, temos um dos projetos de Savério realizado a partir de codificações numéricas. Este fascínio do artista pela matemática, que será também utilizada em fases posteriores é, segundo nosso entendimento, uma das chaves para o entendimento da produção do artista como um todo. Note-se, a seguir, o detalhe do mesmo trabalho com a visualização dos cálculos.

Ilustração 14.3: Fragmento da ilustração 13.3, revelando as anotações numéricas no corpo da obra.

Alguns desses trabalhos, que incorporavam a codificação matemática e a noção de projeto ao corpo do trabalho, tiveram incursões na escultura, ainda na mesma década. Como explica Selma Daffré:

Em 1974, este trabalho ganhou uma nova direção, abrindo-se tanto para a escultura em resina acrílica com molde de silicone, como também para as anotações dos códigos numéricos, ou seja, aquilo que era projeto das pinturas e desenhos transformou-se na própria obra! Este momento foi particularmente muito interessante e original. Através da confecção da escultura dos tubos, Savério se preocupou em descobrir ainda, no projeto em papel, o menor módulo onde já estaria contida a sua direção espacial. Construiu uma tira de papel que, se enrolada, daria o molde necessário para que depois fossem realizadas as etapas do gesso, do molde em silicone e, por fim, da resina acrílica (DAFFRÉ, 2012).

Na ilustração a seguir, vemos uma das fotomontagens expostas no Gabinete de Artes Gráficas em 1977, que exemplifica a relação entre o processo de elaboração e o trabalho final na escultura em acrílico. Embora os projetos para essas esculturas datem do início daquela década, quando Savério tomou contato com o escultor Inglês Anthony Caro em Londres (1972), os trabalhos para a exposição foram realizados posteriormente em colaboração com a fotógrafa Maria das Graças L. R. Aguiar, através de processo de fotomontagem ⁷⁶.

Ilustração 15.3. *Sem título*, 1976. Savério Castellano e Maria da Graça L. R. Aguiar. Foto montagem, 60x50 cm. Acervo da família.

⁷⁶ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 15: Recortes de jornais e revistas (sub-arquivos 15.6 a 15.9). Exposição de litografias e fotos no Gabinete de Artes Gráficas com abertura em 11 de maio de 1977, na qual foram expostas 15 litografias e 12 fotomontagens.

As relações entre a programação numérica e o uso das gradações cromáticas tiveram desdobramentos em trabalhos, como dissemos, em diversos meios e temas. Em algumas obras, especialmente nos desenhos (ilustração 17.3), pode-se ver mais claramente a relação direta com a idéia de projeto. Em tais trabalhos, o uso do desenho e da *letraset* é frequente. Já em outros, a cor é abordada diretamente, seja através do uso da aguada (ilustração 16.3) ou da pistola (ilustração 18.3).

Ilustração 16.3. *Sem título*, 1973. Litografia, 52x39 cm. Acervo da família.

Ilustração 17.3. *Programa*, 1974. Desenho e letraset, 90x60 cm. Acervo da família.

Ilustração 18.3. *Infinito em pé*, 1973. Gravura em metal (água-tinta), 70x40 cm.
Acervo MAM. Foto: Rômulo Fialdini

A partir de 1974, as abordagens de natureza mística passam a ganhar novas dimensões. Além dos trabalhos cujos temas abordavam radares, robôs, cristais e seres cósmicos alados, o artista começa a investigar questões de ordem psicológica e relacioná-los ao universo transcendental de suas criações, como podemos ver no desenho *Persistência na memória* (ilustração 19.3). *A mente de um artista é talvez a melhor coordenada de nossa época para penetrar e revelar o fantástico e inconsciente de uma coletividade que não se dá conta*, disse Savério em 1974 ⁷⁷. Mário Schenberg também nos oferece sua visão em relação aos trabalhos do artista nesse novo momento:

Na sua última fase atingiu a uma nova síntese, em que o seu sentimento mágico e metafísico se aliam a uma intuição psicológica pós-jungiana do animus e da anima, provavelmente decorrente de um processo de metanóia. O seu sentimento científico da forma e do número se abrem agora para as realidades psicológicas profundas (SCHENBRG, 1974).

⁷⁷ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 15 (sub-arquivo15.4): *Savério Castellano: um artista psicólogo*, matéria de jornal sobre a exposição da Galeria Documenta, em 1974, na qual o artista descreve seus rumos criativos durante aquele período.

Ilustração 19.3. *Persistência na memória*, 1974. Acrílico sobre papel, 60x50 cm. Acervo da família.

Desta mesma série, que combina desenho e acrílico sobre papel, temos ainda algumas das primeiras experiências de Savério com os signos do zodíaco. Assim como ocorre na abordagem de certos elementos formais, por exemplo, em sua série de *tubos*, o tema da astrologia tornar-se-á recorrente até o fim da década de 1970 e permeará boa parte de seus trabalhos de litografia e pintura nos anos subsequentes. A seguir, também de 1974, podemos observar um de seus trabalhos envolvendo a astrologia:

Ilustração 20.3. *Marte em capricórnio*, 1974. Acrílico sobre papel, 60x50 cm. Acervo da família.

No trabalho acima, é possível notar a presença de símbolos relacionados ao código da astrologia, como a representação do signo de Áries (que era o signo solar do artista) e as palavras que, na linguagem astrológica, descrevem suas qualidades complementares: razão-instinto. Além disso, o tema dos opostos é abordado uma vez mais pela representação especular das imagens⁷⁸ e dos símbolos matemáticos como, por exemplo, o N (símbolo dos números naturais, não negativos) e o infinito ∞ , acrescidos dos sinais + e -⁷⁹.

⁷⁸ O tratamento especular da imagem é caro a Savério, algo que pode ser constatado não apenas nas inúmeras imagens representadas dessa maneira durante a década de 1970, mas também no seu comentário sobre o uso que Leonardo da Vinci fazia do espelhamento de seus escritos. (Cf. Seção 1.1: *Savério por ele mesmo: resumo de formação humana e profissional*). A representação das mãos, sempre muito frequente na produção do artista, também remetem-nos aos seus estudos de espelhamento das imagens provenientes da codificação química. Segundo Graham Solomons e Craig Fryhle (*Química orgânica*, 2001, p.158), a palavra *quiral*, que vem do grego *cheir* e significa mão, é utilizada para descrever, na linguagem química, as moléculas cujas estruturas são enantiômeras, isto é, especulares.

⁷⁹ Em matemática, a representação dos números naturais, não negativos, é indicada pelo símbolo N. A representação dos números inteiros positivos e negativos, pelo símbolo Z. No trabalho do artista, contudo, a abordagem simbólica é pessoal, como se pode ver pela representação especular dos signos numéricos.

É importante ressaltar que, igualmente ao que ocorreria futuramente com a música, Savério mergulhou no universo místico da astrologia e dali extraiu material abundante para o desenvolvimento de sua criação. Seu conhecimento da linguagem astrológica permitia ao artista elaborar mapas, realizar cálculos e, sobretudo, adquirir o domínio sobre sua codificação simbólica com bastante acuidade. Na ilustração a seguir, temos anotações de próprio punho do artista que nos mostram um pouco de sua relação com a astrologia.

Ilustração 21.3. Mapa Astral elaborado pelo artista, s/d. Caneta esferográfica sobre papel A4. Acervo da família.

Ilustração 22.3. *Posição Saturno*, 1977. Litografia, 80x60 cm. 18/30. Acervo da família.

Na obra acima, *Posição Saturno*, de 1977, vemos uma representação do símbolo ♄ , relacionado ao planeta Saturno na linguagem astrológica. Podemos perceber aí que, enquanto trabalhava em uma nova linguagem (a astrologia), com seus códigos e cálculos, o artista continuaria a incorporar simultaneamente procedimentos de fases anteriores: as graduações de cor, a estruturação formal (*tubos*), o componente místico e a presença do projeto por detrás da forma. Mais um exemplo da revisitação de procedimentos como a da graduação cromática (*Robô*, ilustrações 7.3 e 8.3), que antes abordavam temas provenientes da ficção científica e agora emergem sob a ótica astrológica, pode ser conferido na imagem a seguir:

Ilustração 23.3. *A jornada do Áries ao Sagitário*, 1978. Litografia, 55x85 cm Acervo da família.

Embora os trabalhos que viriam a revelar um aprofundamento do pensamento sonoro dentro da produção visual de Savério datem do início da década de 1980, o relacionamento do artista com a música é bem anterior, fato já averiguado ao lermos sua autobiografia. É fato, portanto, que seu fascínio pelo elemento sonoro vem de longa data e, embora sua *fase musical* tenha tomado impulso anos depois, um de seus trabalhos de 1974 mostrou, de maneira surpreendente, o elevado grau de conhecimento musical que o artista já possuía.

Ilustração 24.3. *Análise do pensamento sonoro*, 1974. Acrílico sobre papel, 50x60 cm. Acervo da família.

Na ilustração acima, que será mais bem analisada no Capítulo 6, é possível vermos alguns dos elementos musicais utilizados por Savério já na década de 1970: do código musical, temos alguns gráficos relacionados às alturas sonoras, expressões associadas às diferenças de frequência, além de nomes de notas. É interessante notar neste trabalho, de caráter híbrido, a permanência das referências aos signos zodiacais e de códigos matemáticos (na grafia da frase *Eixo Touro*, escrita acima da cabeça da imagem central), temas com os quais Savério trabalhava predominantemente naquela época. Se compararmos este trabalho a uma das obras produzidas durante sua *fase musical*, observaremos, contudo, certas distinções. De 1981, época em que o artista residia em Porto Alegre (RS), mostramos a seguir uma gravura (ilustração 25.3) que pode ser descrita como um dos primeiros trabalhos resultantes do mergulho de Savério no estudo da música e que mostra algumas das diferenças entre os períodos.

Ilustração 25.3. *Centro tonal sol*, 1981. Gravura em metal, 30x40 cm. 10/10. Acervo da família.

Percebemos que, diferentemente de seu trabalho de 1974, - *Análise do pensamento sonoro* (ilustração 24.3), - esta gravura mostra pela primeira vez, além da grafia em notação padronizada em partitura, a intenção de uma execução musical simultânea à exibição da obra visual, como nos explicará o próprio artista:

Esta anotação gráfica (...) que ao mesmo tempo informa (...) sobre características do som também os atinge emocionalmente ao nível visual e a atuação simultânea de dois elementos forma o elo que objetiva a condução da idéia inicial (CASTELLANO, S., 1983a).

Considerações

Esta foi uma pequena amostragem representativa dos principais temas, técnicas e procedimentos adotados por Savério Castellano durante os cerca de trinta anos de produção que antecederam a entrada na *fase musical* pelo artista na década de 1980. Não representa, evidentemente, o montante quantitativo de trabalhos e desdobramentos temáticos que o artista desenvolveu ao longo do período e estaria longe de nossos propósitos realizarmos uma catalogação detalhada de sua obra, algo que será de grande valia para pesquisas futuras. O objetivo deste breve resumo foi, de maneira mais objetiva, oferecer um ponto de partida para que o leitor possa tomar um primeiro contato com a produção do artista e compreender da melhor maneira possível o trajeto que este percorreu até encontrar a música como novo tema em sua obra nos anos seguintes. Por outro lado, é importante esclarecermos que esta introdução não tem uma finalidade em si mesma. Como será visto adiante nesta tese, alguns elementos observados nas obras aqui exemplificadas podem indicar uma conexão importante entre a produção de Savério das décadas de 1960 e 1970 e a *fase musical* na década de 1980. Este vínculo, que permeia praticamente toda sua produção até então, mostra fortes relações com a simbologia da matemática, da ciência e com uma poética voltada ao mágico. Em outras palavras, há algo em comum a praticamente todas as suas fases, e a identificação deste elemento unificador é certamente uma procura fundamental desta tese. De que maneira a matemática, utilizada em seus desenhos da década de 1970, relaciona-se com o universo musical de Savério? Qual é o papel do código, seja ele

matemático, científico ou ficcional em sua obra como um todo e de que maneira atuará na *fase musical*?

Codificações, simbologias e conceitos aparecem, como vimos, em praticamente todo o percurso criativo de Savério, independentemente do assunto no qual o artista está imerso. Do signo astrológico à *Fênix*, do *Robô* ao cálculo matemático, da psicologia à música, da ciência aos *nós*, a abordagem poética do código apresenta-se com uma força característica que merece atenção. Como veremos, a música oferecerá ao artista um novo e vasto campo de exploração e as novas codificações aí encontradas, somadas à intensa relação afetiva que o artista demonstra com esta, certamente desempenharão importante papel no desenvolvimento de sua produção do período.

3.2- Savério e a arte brasileira das décadas de 1960 e 1970

Inserir a obra de um artista em seu tempo não é tarefa simples. As transformações ocorridas com o passar do tempo são decorrências de processos complexos, que envolvem aspectos de ordem cultural, política, social e econômica além, é claro, do fator individual, que determina o desenvolvimento de linguagens particulares em meio às correntes mais gerais do momento. Isto implica em experimentações criativas individuais e coletivas, seja através da manutenção de linguagens vigentes, da revisitação de temas do passado ou, finalmente, na quebra de paradigmas através de novas propostas. A dificuldade analítica ocorre, pois, felizmente, as fronteiras entre as abordagens criativas não são tão nítidas assim e os meandros da invenção são muito mais complexos do que poderiam sugerir estas breves linhas introdutórias. A heterogeneidade criativa, frequentemente encontrada na produção artística da segunda metade do século XX, é ainda mais evidente no período que abordamos, quando *a reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra (...) e a tomada da palavra pelo artista significou seu ingresso no terreno da crítica* (COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 10), fato que estimulou a multiplicidade de poéticas e o alto grau de individualização de propostas.

É fato corriqueiro, ao estudarmos a arte de vanguarda na bibliografia contemporânea, a observação de terminologias diversas, entre as quais algumas são

bastante usuais: abstracionismo informal, expressionismo abstrato, concretismo, neoconcretismo, novo realismo, pop art, realismo social do século XX, arte conceitual, entre tantas outras, comumente utilizadas no processo de análise e embasamento para a citação de obras de artistas que, por sua vez, muitas vezes seguem seus caminhos individuais alheios à rotulação de seus trabalhos. Assim, um problema que a crítica especializada aparentemente resolveu ao relacionar determinado artista a certa corrente criativa pode, pouco tempo depois, acarretar a necessidade de revisões, provavelmente tendo que inseri-lo em outra corrente estética. Um exemplo é o de um dos mais citados artistas de seu tempo, Waldemar Cordeiro. As transformações em sua obra, ocorridas entre as décadas de 1950 e 1960, e que levaram seus trabalhos de natureza construtiva a chegar aos *popcretos*, são comentadas no texto de José Augusto Ribeiro:

O artista, que na década de 50 encabeçou o movimento concreto em São Paulo começa a mostrar nova sintaxe de seu trabalho em 1963, em exposição na galeria Astréia. Na apresentação do catálogo, o crítico e físico Mário Schenberg observa as transformações: 'A estrutura serial, a construção por meio de um elemento simples repetido, as retículas e outros instrumentos concretistas, mas, já agora empregados com muita flexibilidade e liberdade, sem o rigorismo antigo' (RIBEIRO, J. 2003).

Outro caso ilustrativo é o de Wesley Duke Lee, que, segundo Cacilda Teixeira Costa ⁸⁰ (2003, p. 20), reclamava dos críticos que o vinculavam à *pop*: *Recuso essa classificação. O que absorvi da Pop e que é uma das grandes contribuições para a arte é um novo sistema de figuração em um relacionamento psicológico da figura* ⁸¹.

Embora não seja nossa proposta fazer uma discussão sobre questões relacionadas à crítica e correntes estéticas no século XX, sentimos a necessidade de chamar a atenção para o cuidado no processo de inserção de um artista em sua época, especialmente quando percebemos que este, pertencente àquele grupo que transita de forma independente frente às tendências de sua época, adere de maneira muito

⁸⁰ COSTA, Cacilda Teixeira da. *Aproximações do espírito pop 1963-1968: Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.

⁸¹ LEE, Wesley Duke. *Como funciona a genial crítica paulistana: a quantidade de débeis é maior do que se pensa*. Texto datilografado, arquivo do artista. São Paulo, 1963. Citado por Cacilda Teixeira da Costa em *Aproximações do espírito pop: 1963-1968* (2003).

particular às correntes de seu tempo. Se Savério pertence à geração de artistas paulistas, unidos pela *discussão*, como afirma Renina Katz, *que era, do ponto de vista artístico, entre o Expressionismo, Abstracionismo, Concretismo...* *Quer dizer, sobre as correntes* (KATZ, 2011), também é fato que este manteve sua produção dialogando de maneira livre em relação às tendências do momento, permanecendo assim, despreocupado com relação a movimentos e manifestos, tão característicos e numerosos durante o período aqui estudado.

Como afirma Maria Bonomi (2010) ⁸², *Savério era para nós um artista de gravura muito referencial, porque desenvolvia métodos e pesquisas próprias e tinha uma proposta de obra totalmente independente das experiências e/ou tendências dos colegas*. Renina que, assim como Bonomi, trabalhara com Savério durante as décadas de 1970 e 1980 na Gráfica Ymagos, reafirma a marca de independência no artista:

Ele nunca estava muito exposto socialmente. Frequentava as exposições, tinha os amigos, emitia opiniões etc., mas a relação social para ele era menos importante do que a relação artística. E ele não tinha um projeto de vida que incluía frequentar os meios efervescentes do mercado. Eu não me lembro dele nessa posição (...) Quer dizer, havia uma relação interna entre ele e seu trabalho onde ele punha ‘tudo’ o que havia internamente dele nesse trabalho. Então se criava uma relação um pouco mítica até. A gravura dele representava um determinado momento de sua vida e as experiências que ele queria fazer, e se vendesse ótimo (KATZ, 2011).

Assim, até 1989, época em que escreve seus últimos textos para exposições ⁸³, é fato que não encontramos, no decorrer desta pesquisa, quaisquer proposições de Savério que demonstrem a preocupação no sentido de posicionar sua obra em qualquer corrente vigente. De fato, mais do que seguir uma tendência, o artista chegou mesmo a propor novas direções ao defender sua posição frente ao avanço da tecnologia em arte:

⁸² Cf. Capítulo 2: *Depoimentos de artistas e críticos*.

⁸³ Cf. Capítulo 7: *Exposições no Equador: a realização de um projeto*, para a análise de textos de catálogos e reflexões de Savério sobre seu processo criativo.

Atualmente, pela primeira vez na história da arte, o desenvolvimento da criatividade não está diretamente relacionado com a habilidade das mãos. Concluímos uma etapa, herdada da época em que nossos antepassados recorreram às mãos para elaborar um utensílio e iniciamos outra, em que o cérebro humano pode projetar na realidade, instantaneamente, sua vontade criativa (CASTELLANO, S., 1989).

Como veremos, essas reflexões que o artista fazia, de maneira sistemática e autocrítica, demonstravam muito mais a preocupação com um direcionamento criativo de sua obra e se aquilo que produzia era válido ou não, do que qualquer busca pela colocação de seu trabalho em correntes de seu tempo. Escritos desta natureza, característicos da época, são diferentes dos manifestos e não visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção (COUTRIM e FERREIA, 2006, p. 10). Tal marca de independência em Savério, contudo, não o mantinha, como se poderia imaginar, alienado às grandes discussões e debates de seu tempo, nem tampouco alheio ao meio profissional com o qual convivia. Como deixa claro Selma Daffré, ao comentar a atuação de Savério como professor do curso pré-vestibular Anglo Latino em 1968, a imagem que temos é a de um artista profundamente sintonizado com sua época e preocupado com a formação global de seus alunos:

Tenho em minha memória suas aulas marcantes sobre a cor e desenvolvimento criativo. Para discussão em aula, era necessário ir assistir o teatro da época: Roda Viva, Vida e Morte Severina, O rei da Vela, o teatro de Plínio Marcos, os festivais de música, o cinema de Fellini, Buñuel, ler o Aleph, de Jorge Luís Borges, ver a obra de Van Gogh, Gauguin, Leonardo e Michelangelo, entre outros (DAFFRÉ, 2012).

Assim, como poderemos constatar, esse espírito otimista, aliado a uma seriedade na abordagem da criação, foram marcas da personalidade de Savério, que procurava imprimir em sua linguagem aspectos criativos individuais tendo como critério única e exclusivamente a honestidade para com suas propostas. Outro testemunho que descreve bem a atuação do artista em meio ao ambiente da época, em plena ditadura política, é o do crítico Walter de Queiroz Guerreiro, em seu texto *Lira dos 30 anos*:

Era 1968⁸⁴. O dia, um fim de semana, sexta ou sábado, sem hora marcada, open-house na casa de Savério Castellano. Chamo de open-house sem a pretensão que depois se tornou comum nessas reuniões pretensamente informais que foram a tônica dos yuppies nos anos 80. Savério realmente recebia de casa e braços abertos todos os amigos, conhecidos dos amigos, artistas, intelectuais de todos os matizes, alunos, qualquer um que quisesse bater papo, beber, viajar na fumaça acre-azulada na grande casa do Sumaré.

Para aqueles que não o conheceram, Savério era um excepcional gravador, pintor e litógrafo meticuloso, autor de trabalho requintado na execução e enxuto na forma, amigo de Mário Gruber e um dos pioneiros no uso da computação em arte. Em torno de Savério, ou envolvidos por uma ligação inexplicável, orbitavam figuras como Mário Schenberg, físico nuclear e teórico da arte; Fernando Novaes, titular de História na USP; Wesley Duke Lee, que criava as primeiras 'instalações' no Brasil; e tantos outros. Naquelas amplas varandas e salas, deitados nas redes, esparramados nos sofás, agrupados nos corredores, trocavam-se idéias, opiniões e teorias eram formuladas que o tempo se encarregaria de refutar, e agora passados 30 anos, na maior parte confirmar (...) (GUERREIRO, 2012).

Como demonstram os relatos acima, percebemos que o envolvimento de Savério com seus contemporâneos e discussões de época fora, durante os anos de 1960 e 1970, momento em que se redefiniam as direções da vanguarda brasileira, bastante efetivo. Certa reserva, contudo, vinculada às convicções de trabalho, era evidente em sua postura profissional, como bem caracterizou Maria Bonomi ao descrever o colega de trabalho na Gráfica Ymagos:

A gente se acotovelava em volta das pedras litográficas ou das chapas de água forte buscando resultados menos rarefeitos e complexos. Por isso, ele se distanciava de nós. Como artista sério que era, executava as próprias obras de cabo a rabo (o que era muito raro, porque vários colegas mandavam fazer seus projetos) de preferência com o processo do aerógrafo (...) Colega gentil e afável, sem, no entanto se envolver com nossas procuras, era por demais 'ensimesmado' (BONOMI, 2010).

⁸⁴ O ano correto seria provavelmente 1969. Em 1968 Savério Castellano ainda residia na cidade de Parati, RJ. Cf. Seção 1.1: *Savério por ele mesmo: resumo de formação humana e profissional.*

Este paradoxo, revelado pelo entusiasmo de Savério frente às discussões de época, mas aliado a certa cautela frente ao aspecto social e aos sinuosos caminhos do mercado de arte, acarretaria consequências positivas e negativas para o artista. Sua atitude personalista sem dúvida proporcionou a definição de uma linguagem muito particular, aquilo que Ferdinand de Saussure (1857-1913) definiria em sua teoria da linguagem como *idioleto*⁸⁵, em meio à efervescência de correntes de sua época. Contudo, se o artista desfrutou de extrema liberdade de pesquisa, também encontraria dificuldades relativas à comercialização e circulação de seu trabalho, uma vez que *não tinha* como, afirma Renina Katz, *um projeto de vida que incluía frequentar os meios efervescentes do mercado* (KATZ, 2011). E essa era, sem dúvida, uma escolha consciente.

É neste sentido que teve grande importância, não apenas para Savério, mas para toda uma geração de artistas desde a década de 1970, a Gráfica Ymagos, hoje conhecida como *Glatt & Ymagos, Atelier de Arte*. No seguinte trecho, extraído de uma entrevista concedida por Patrícia Motta, atual proprietária da Ymagos e filha de seu fundador, Élsio Motta (1925-1992), obtivemos detalhes importantes sobre a produção de litografia e gravura em metal ao longo daquele período.

O que a gente tem certeza é que a maior parte da produção de gravura desse país passou aqui pela nossa gráfica. A quantidade de gravuras que nós fizemos ninguém fez, quer dizer, é uma quantidade tão grande que... Da litografia talvez a gente tenha feito noventa por cento de toda a produção que se fez no país. Depois, acabamos fazendo muita gravura em metal. A qualidade não precisa nem ser discutida. Teve uma determinada época que nós tínhamos oito prensas funcionando o tempo inteiro, cada uma com uma dupla de impressores em horário comercial de nove às seis, de segunda a sexta, produzindo gravura em tempo integral. Se você olhar todos esses números aqui⁸⁶, todas foram parar na casa de alguém, nesse país todo. Então isso é uma coisa que está na história e ninguém tira! (MOTTA, 2012).

⁸⁵ Segundo explicação de J. Teixeira Coelho Netto a respeito do modelo proposto pela teoria da linguagem de Saussure: *Pode-se mencionar ainda uma espécie de subdivisão da fala, que comportaria o 'léxico' e 'idioleto'. Por 'léxico' se entenderia a fala de determinado grupo (...) e por 'idioleto', a fala específica de um único indivíduo (...)* (COELHO NETTO, 1990, p. 19).

⁸⁶ Patrícia Motta mostra os fichários contendo informações detalhadas sobre cada uma das gravuras de artistas produzidas entre as décadas de 1970 e 1990. Cf. Anexo C: CD nº 3 de vídeos: Arquivo nº 2: *O Atelier Ymagos e a Litografia*.

A relação de Savério com a Ymagos, que se iniciara em 1973, com uma breve participação societária entre o artista, o *masterprinter* Octávio Pereira e Élsio Motta no início de sua fundação, perduraria por cerca de vinte anos. Além da distribuição de suas litografias pelo país, exterior e em canais de televisão, a gráfica proporcionou certa garantia econômica ao artista durante boa parte de sua carreira. E, se durante a fase em que viveu em Porto Alegre (RS), entre 1978 e 1984, o artista vinha regularmente a São Paulo para produzir novas imagens litográficas, na sua volta à capital, o aluguel do apartamento onde viveu por cerca de dez anos foi alugado em nome da gráfica⁸⁷. Tal vínculo proporcionava também o convívio com os artistas que normalmente frequentavam o ambiente criativo da Ymagos. Entre os nomes lembrados no depoimento de Patrícia Motta estão, por exemplo, Ubirajara Ribeiro, Guilherme de Faria, Maria Bonomi, Renina Katz, Ermelindo Nardin, Cícilia Suzuki, Bernardo Cid, Darel, Helenos e Eduardo Lima.

Concluimos, portanto, que a chave para o entendimento da inserção de Savério em sua época passa inevitavelmente pela observação de seu percurso como um todo e que acompanhá-lo em sua trajetória significa, mais do que dar uma nomenclatura à sua produção, compreender seus processos, reflexões, angústias, dilemas e contradições, algo que trará ao leitor a perspectiva de que Savério foi, de fato, um artista de seu tempo. As aproximações que Savério estabelecerá com algumas tendências de época, como as abordagens neorealistas e construtivas, aspectos marcantes em sua produção como um todo, serão a partir de agora investigadas.

⁸⁷ A permanência de Savério no Rio Grande do Sul é comentada pelo artista em sua autobiografia na Seção 1.1: *Savério por ele mesmo: resumo de formação humana e profissional*. Ali, Savério realizaria exposições na Galeria Guignard e estabeleceria importantes contatos a nível profissional e pessoal, entre os quais com a arquiteta Flávia Boni Licht, com quem foi casado durante seu período de residência na capital gaúcha, com o artista plástico e *masterprinter* Octávio Pereira e com o escultor e fotógrafo Vasco José de Souza.

3.2.1- Novos realismos e a arte mágica de Savério

Faremos agora uma breve incursão em algumas tendências de época na arte contemporânea, com as quais Savério manteve contato e, como discutido na seção anterior, estabeleceu aproximações de maneira relativamente independente. Isto é fundamental se quisermos ter subsídios para abordar, mais adiante, o assunto principal deste estudo, que é a *fase musical* do artista. Mais do que desvendar os elementos que compõe sua linguagem, num sentido estrito, deveremos ter em mãos algumas ferramentas que nos permitam avaliar sua última fase de maneira embasada. Isto porque, acreditamos, muitos dos elementos estruturais da produção mais recente, sobretudo na década de 1980, estão diretamente relacionados a procedimentos já empregados pelo artista em momentos anteriores.

Em 1965, *o Novo Realismo nas artes plásticas adquiriu no Brasil a repercussão que alcançara dois ou três anos antes nos maiores centros mundiais* (SCHENBERG, 1988, p. 185). Segundo o crítico e físico brasileiro, provavelmente um dos pensadores da arte mais comprometidos com a elucidação do problema das manifestações neorealistas no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970, procurou nas linhas iniciais de seu texto *Um Novo Realismo*⁸⁸, analisar as origens do movimento mundial, bem como localizá-lo em território brasileiro.

O surto do movimento foi marcado pelas exposições Opinião 65 na Guanabara e Proposta 65 em São Paulo, assim como a premiação de Wesley Duke Lee, em Tóquio, e de Antonio Dias e Roberto Magalhães, em Paris. Assim, o novo realismo brasileiro já se apresenta como corrente artística de significação internacional (SCHENBERG, 1988, p. 185).

Walter Zanini, em *Duas décadas difíceis: 60 e 70*, ao abordar a inserção das novas vanguardas na conjuntura da arte brasileira do século XX, agrega as novas figurações a outras manifestações concomitantes, tudo em meio ao grande problema da ditadura militar da década:

⁸⁸ Cf. Bibliografia. O texto é de 1966. A publicação na coletânea *Pensando a arte*, pela Nova Stella, é de 1988.

Em seguida ao domínio maciço exercido pelas abstrações entre a segunda metade dos anos 50 e início dos 60 irrompeu o persuasivo fenômeno das formas de representação comprometidas com a realidade imediata. O espírito de uma neovanguarda penetrava o ambiente, logo tornando-se importante. Não era, todavia, o único meio de renovação, uma vez que outros direcionamentos (mais discretos) exploravam imagens e signos de maior interiorização e participantes a seu modo do complexo vital da existência. Manifestavam-se igualmente concepções de transformação radical da arte. Sobre os rumos de toda essa situação cultural que se delineava pesaria o arbitrário regime de 1964 (ZANINI, 1994, p. 306).

Continuando, o autor enfatiza a pluralidade de tendências de época, lembrando a atmosfera de ratificação da relevância mundial adquirida por Nova York- quebrada a antiga hegemonia do cosmopolitismo parisiense (...):

Tal busca de respiração num mundo cada vez mais globalizado, afirmar-se-ia nos espaços depois abertos à arte conceitual, à linguagem das novas mídias, em suma, de desmaterialização da arte. Introduzidas, as novas figurações ganharam aspectos múltiplos com uma parte significativa de artistas interacionada às questões do social e, em particular, procurando responder, como instrumento de resistência e denúncia, às contingências políticas. Para outros, entretanto, a expressão poética não devia prestar-se a delimitações ou condicionamentos ideológicos (ZANINI, 1994, p. 307).

Concordando com Schenberg, para quem *com o declínio do informalismo, tornou-se bem claro o início do novo período da arte contemporânea* (SCHENBERG, 1988, p. 185), Zanini pontua o histórico das novas figurações no Brasil, abordando a controversa questão sobre a exaustão das abstrações e tendências construtivas na Europa, Estados Unidos e Brasil.

(...) as figuratividades específicas engendradas nos dois centros do hemisfério norte encontrariam receptividade no âmbito brasileiro onde chegavam à exaustão os ortodoxos movimentos concreto e neoconcreto logo se dando também o arrefecimento da abstração lírica e informal (...) (ZANINI, 1994, p. 308).

Para Schenberg, que enxergava no novo realismo aspectos de uma renovação do movimento humanista frente às transformações sociais ocorridas após a Segunda Guerra Mundial, este novo momento é descrito por ele como *democrático e social*. Segundo o crítico, no mesmo texto, *sua expressão artística no novo realismo está profundamente influenciada pelos meios de comunicação de massa: cartazes, cinema, televisão, histórias em quadrinhos, etc.* Mas Schenberg procura ir além ao pontuar outras formas de manifestação neorealista além daquelas ligadas, sobretudo, à *pop* norte-americana. *O realismo fantástico*, segundo ele, *tem sofrido forte influência do ‘science fiction’ e apresenta interesse inegável*. O crítico continua:

Numa época em que os progressos científicos e tecnológicos levam a uma transformação frenética das condições de vida, e, em que as revoluções políticas e sociais se sucedem ininterruptamente, torna-se impossível captar a realidade em seu movimento dialético rapidíssimo, sem uma fantasia poderosa e aberta aos maiores paradoxos. A imaginação fantástica pode tornar-se um guia para a ação, mais eficaz do que o simples raciocínio lógico, no mundo de hoje e, sobretudo, no de amanhã (SCHENBERG, 1988, p. 186).

Walter Zanini, assim como Schenberg, procura fazer distinções coerentes entre os movimentos neorealistas e a *pop* norte-americana⁸⁹:

Diversos e até antagônicos, sob certos ângulos, à Pop Art, se revelaram os movimentos europeus Novo Realismo, Mitologias Cotidianas e Novas Figurações, dos quais o primeiro é, sem dúvida, o de maior importância, contando com nomes como Yves Klein, Tinguely e Arman, entre outros. Os novos realistas, assim chamados por Pierre Restany, foram apresentados em julho de 1960 numa memorável exposição em Paris e quando lemos as palavras do crítico no catálogo da Galeria Rive Droite, os objetivos não parecem discordantes daqueles da Pop: ‘O que estamos a fim de descobrir, tanto na

⁸⁹ Segundo esclarece José Augusto Ribeiro em seu ensaio *Vanguarda Brasileira dos anos 60: não foi nem na França nem nos Estados Unidos que a ‘nova figuração’ primeiramente apareceu, mas na Inglaterra, em pinturas de meados dos anos 50 de Richard Hamilton e Eduardo Paolozzi. Naqueles dias, o crítico Inglês Lawrence Alloway referiu-se a essas pinturas com “pop”. Em 1962-1963, esse termo entra nos EUA quando passou a designar uma grande variedade de trabalhos: dos neo-dada de Jasper Johns e Robert Rauschenberg a Roy Lichtenstein, Andy Warhol, James Rosenquist e Tom Wesselman* (RIBEIRO, J., 2003, p. 157).

Europa quanto nos Estados Unidos, é um novo sentido da natureza, de nossa natureza contemporânea, industrial, mecânica, publicitária (...) (ZANINI, 1994, p. 308).

Assim, como alerta Zanini, as distinções entre as duas vertentes neorealistas se fazem presentes, especialmente no que diz respeito a questões estéticas e apropriativas. A preocupação de Schenberg na localização das várias manifestações neorealistas que ocorriam em meados da década de 1960 apareceria posteriormente em outros escritos⁹⁰. Em *Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo*, de 1970, o autor avalia as tendências e enumera certa quantidade de movimentos, todos, segundo ele, influenciados pela marca do surrealismo:

O expressionismo abstrato, o movimento Cobra, o realismo fantástico, a arte psicodélica, a arte mágica, a arte ritual, o neodadaísmo e o super-realismo pop sofreram influências importantes do surrealismo, que atingiu até as formas publicitárias. Recordarei apenas a influência da escritura automática sobre Pollock e outros expressionistas abstratos americanos, a título de exemplo (SCHENBERG, 1988, p. 208).

Cacilda Teixeira Costa avalia, em concordância com Schenberg, em *Aproximações do espírito pop*, que *Neodada era uma das designações que teria a Pop Art que, juntamente com a Nova Figuração ou Novo realismo, como preferiam os artistas ligados à Escola de Paris, nesse momento alastrava-se pelo mundo*. A autora continua, abordando a questão da retomada das figurações na segunda metade do século XX, porém, associando-as mais estritamente à *pop*:

A figuração, que ao longo da história da arte sempre foi uma tendência dominante, ressurgiu como inédita, já que as imagens não eram mais criadas a partir da realidade e sim recriadas a partir de ícones pré-codificados pelos meios de comunicação (COSTA, 2003, p. 18).

⁹⁰ Textos publicados na mesma coletânea aqui utilizada: Mário Schenberg. *Pensando a arte*, 1988.

É importante ainda ressaltar a tese da autora, para quem a *Pop* não constituiu um movimento no sentido normalmente aceito da palavra (...) e sim, como ocorreu com o Surrealismo, uma tradução ou recriação de um espírito- o ‘espírito pop’ de diferentes maneiras:

A Pop, a partir de seu núcleo irradiador em Nova York, aclimatou-se à arte de diferentes países ou culturas, onde surgiu com formas peculiares e designações próprias. Houve numerosos artistas no mundo todo e movimentos como Novo Realismo, Mitologias Cotidianas, Nova Figuração e Crónica de La Realidad, que diferem uns dos outros por se originarem na França, na Espanha ou em outros paises (COSTA, 2003, p. 19).

Este ponto de vista, discordante em alguns aspectos do de Zanini, ao avaliar que os realistas europeus davam provas de uma arte de apropriação menos direta e eram, segundo ele, *psicoesteticamente mais complexos* (ZANINI, 1994, p. 308), traz uma problematização importante para o tema de nosso estudo neste capítulo, que é a localização neofigurativa da obra de Savério.

As distinções entre as vertentes da nova figuração são particularmente importantes se quisermos compreender alguns aspectos fundamentais da produção do artista, especialmente aquela realizada a partir da segunda metade da década de 1960. Com pouquíssima, para não dizer nenhuma, relação com tendências ligadas à *pop*, presentes nos trabalhos de alguns de seus contemporâneos brasileiros ⁹¹, obras como *Cavaleiro Apocalíptico*, de 1961 (ilustração 6.3), já prenunciavam fortes conexões com aquilo que o artista e escritor Sérgio Lima denominou *arte do imaginário* (LIMA, 1985, p. 1), dando mostras de uma forte tendência neorealista, porém, bastante independente dos trabalhos vinculados ao movimento *pop* norte-americano.

⁹¹ José Augusto Ribeiro lembra que Walter Zanini, em *História Geral* (da Arte no Brasil), relaciona como artistas *pop*, ou influenciados por ela, Nelson Leirner, Avatar Moraes, Maria do Carmo Secco, Antônio Dias, Wanda Pimentel, Carlos Zílio, Antônio Manuel, Barrio, Ivald Granato e outros, mas pontua, em seguida que *a maioria dos artistas brasileiros comumente associados à pop reforçava, à época, a condição de independência em relação às criações estrangeiras* citando o exemplo de Rubens Gerchman em declaração ao jornal carioca ‘O Jornal’, em 1966: *Agora é bom acabar de uma vez por todas com estas besteiras de dizer que nós fomos influenciados pela ‘pop art’ norte-americana.* (RIBEIRO, J. 2003, p. 127). Esta questão faz parte das discussões colocadas ao início deste capítulo sobre as divergências entre a postura do artista e da crítica. Ao observarmos a produção como um todo de cada um desses artistas, constataremos entradas em diversas tendências de época, sendo, portanto, impossível, categorizá-los de maneira reducionista.

A partir dos elementos até aqui expostos, proporemos a seguir duas tendências desenvolvidas por Savério em meio às diversas possibilidades de abordagem neorealistas da época: primeiramente, o aspecto ficcional, como já observara Mário Schenberg, que se desenvolve de maneira constante a partir da década de 1960, através de suas *naves*, *radares cósmicos*, *pássaros*, *signos zodiacais* e *nós*, e que mantém, como poderemos ver mais adiante, vínculos com uma tendência construtiva. Esses trabalhos, que incorporam projetos, códigos matemáticos e desenhos geométricos, possuem, como afirmou o próprio artista, uma forte conexão com sua formação de arquiteto e sugerem, a nosso ver, uma aproximação (e não uma vinculação) com as manifestações da arte concreta do momento. Em segundo lugar, mas não menos importante, a elaboração de imagens míticas relacionadas ao psicologismo Jungiano. Esses trabalhos, diferentemente, utilizam-se de procedimentos como aguadas litográficas, desenhos em acrílico sobre papel, pinturas a óleo, aquarela, relacionando-se ao aspecto mais intuitivo e imaginativo. As duas tendências aparecem concomitantes ao longo de toda sua carreira e, em inícios da década de 1980, são influenciados pela alteração de rumo na produção do artista com a introdução do pensamento sonoro em sua produção visual.

3.2.2- Abordagens construtivas

Se alguns dos temas abordados por Savério desde inícios da década de 1960 mostram inserções geométricas associadas, como afirma Mário Schenberg, à ficção científica como parte de uma tendência neorrealista, observaremos também, no mesmo período, uma série de trabalhos que radicaliza a ênfase em aproximações construtivas a partir da focalização do elemento racional através da exploração de símbolos matemáticos, códigos científicos e fotografia, muitas vezes associando a idéia de projeto ao corpo da obra. Diferentemente, por exemplo, de suas séries das *naves*, *radares* e *pássaros*, os trabalhos a que nos referimos agora possuem uma dimensão ainda menos representativa, mais abstrata e focada na composição estrutural dos elementos gráfico-simbólicos. Como dito, alguns desses elementos já haviam sido introduzidos na obra do artista como parte integrante de projetos para seus *tubos* e esculturas e demonstram, em linhas gerais, uma aproximação com o pensamento de natureza construtiva:

Inicialmente eu desenhava linearmente cada trabalho em todos os seus detalhes e colocava em cada uma das secções definidas do mesmo, um número, que correspondia a um determinado valor em branco e preto a ser realizado na execução. Em outros termos, uma escala numérica definindo valores de luz e sombra. Isto por volta de 1970. Mais tarde, esses números começaram a ganhar vida própria e na época da exposição, chegaram a se constituir em verdadeiras sequências numéricas que acompanhavam o movimento das formas (CASTELLANO, S., 1983a).

Mas agora, através da exploração exaustiva do tema, relacionada ao cálculo de curvas cíclicas, da composição dos elementos químicos, do espelhamento de sequências numéricas e jogos óticos, como na exploração das curvas da *Fita de Moebius*, Savério chega a resultados mais radicais, como fica claro nas imagens a seguir:

Ilustração 26.3. *Estudo*, 1969. Nanquim, 30x40 cm. Acervo da família.

Ilustração 27.3. *Sem título*, 1970. Desenho e letreset. 30x40 cm. Acervo da família.

Ilustração 28.3 *Símbolo*, 1971. Nanquim, 30x40 cm. Acervo da família.

Alguns desses trabalhos, frequentemente embasados em estudos prévios, também passam a incorporar esboços e anotações, que agora são assinados e apresentados como obra dentro do processo criativo.

Ilustração 29.3. Cíclicas, 1971. Anotações e esboços sobre papel. 40x30 cm. Acervo da família.

Esta ênfase estaria relacionada ao que se convencionou chamar de *fase de preparação*, como propõe George Kneller. Segundo o autor, que pressupõe a *experimentação do meio produtivo, no qual tal atividade se realizará* (KNELLER apud PLAZA; TAVARES, 1998, p. 74) ⁹², este é o momento em que o criador *discute, indaga, coleciona, explora, pondera suas forças e fraquezas (...)* e a ênfase neste domínio, num processo de imersão no assunto, *nutre de idéias a imaginação; robustece a mão do criador, oferecendo-lhe uma gama de abordagens em relação ao problema* (KNELLER, 1978, p. 63). Para a artista plástica Selma Daffré, que afirmou que o *processo de elaboração dos códigos era para ele mais importante até que a própria finalização da obra* (DAFFRÉ, 2010, informação verbal), nos dá a idéia de um projeto de matriz, que originará séries diretamente ligadas ao *processo* que os gerou. Nas imagens a seguir, temos outros exemplos de estudos preparatórios da década de 1970, que mostram a preocupação do artista com a idéia de projeto.

⁹² Cf. Bibliografia: Júlio Plaza; Mônica Tavares. *Processos criativos nos meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

Ilustração 30.3. Estudos preparatórios para elaboração de projetos com as séries dos nós e códigos numéricos, 1970. Acervo da família.

Nesta série de trabalhos, vinculados aos estudos de Savério de matemática e química, cabe a inserção do pensamento de Júlio Plaza, acerca da relação dos artistas que estabelecem conexões com a ciência:

A apropriação pelo artista de esquemas representacionais de cunho científico constitui-se num recurso lícito e necessário, de caráter intertextual, que, transposto para uma nova ordem (mesmo que seja desordem), servirá ao artista para pensar e elaborar as suas idéias e/ou modelos mentais. Isto, porque o artista é sensível às aparências da representação científica, que é o lugar onde se instala a dimensão estética da ciência (PLAZA, 2003, p. 42).

A abordagem matemática, racional e programática, que à época também conduziria o artista aos primeiros contatos com a computação, remetem-nos ao ideário de herança construtivista que, no Brasil, se manifestou nos movimentos concreto e neoconcreto, sendo absorvido pela produção de artistas plásticos, músicos e escritores da época. *Os preceitos da arte concreta irradiam-se*, como explica José Augusto Ribeiro, *por influência do artista suíço Max Bill apresentado em retrospectiva no Museu de Arte de São Pulo (MASP), em 1950, e vencedor do grande prêmio de escultura da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no ano seguinte (RIBEIRO, J., 2003, p. 124).* O crítico continua:

Revisor do construtivismo russo, do neoplasticismo holandês e da Bauhaus alemã, Bill definia o concretismo como uma arte baseada em concepções matemáticas de ritmos

e campos de energia, que retira a pintura da superfície de duas dimensões e a posiciona dentro de um fenômeno pluridimensional, apenas com cores, luz e sugestões de movimento, fazendo com que o espaço real e o espaço psíquico se superponham (RIBEIRO, J., 2003).

Maria de Fátima Morethy Couto, em *Por uma vanguarda nacional*, complementa este pensamento avaliando o contexto histórico do país e estabelecendo a relação entre a construção de Brasília, como coroamento de uma época desenvolvimentista, e o ideário construtivista nas artes de inícios da década de 1950:

No plano nacional, esse período caracterizava-se pela retomada de diálogo com o exterior e pela implantação de uma política desenvolvimentista que resultaria na construção de Brasília (...) A criação das Bienais de São Paulo representa o ponto culminante desse processo de abertura e dessa tentativa de renovação das artes plásticas no país (COUTO, 2004, p. 16).

A autora lembra ainda, no mesmo texto, da repercussão dos trabalhos de Max Bill expostos na I Bienal de São Paulo, da importância das redefinições da arte concreta em contexto brasileiro, além de fazer um comentário sobre a atuação dos críticos brasileiros Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, *defensores*, segundo ela, *de uma arte nova, adequada às necessidades de um país novo*. Ribeiro enfatiza, concordando com Couto, a relação direta entre o momento histórico desenvolvimentista e suas repercussões no universo das artes no Brasil:

A chegada do ideário visual construtivista e das tendências abstrato-geométricas ao Brasil, em meados do século passado, combinam-se com o projeto desenvolvimentista do pós-guerra, o surgimento de novos meios de comunicação, a implantação da indústria automobilística e a promessa de um modo de vida moderno e prático com o uso dos eletrodomésticos (RIBEIRO, J., 2003, p. 124).

É válido observar como o pensamento de diversos autores, todos citados por Maria de Fátima Morethy Couto (2004) a seguir, refletem o pensamento comum frente

à manifestação concretista como resposta à questão do porquê essa *forma particular de abstração* superou as outras com particular rapidez no Brasil, enquanto na França e nos Estados Unidos a abstração informal e o expressionismo abstrato se impunham entre as vanguardas (p. 75-76). Para Ronaldo Brito, *as ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição nos projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente*⁹³ (p. 77). Segundo Mário Pedrosa, *havia na arte dita moderna algo que era revolucionário, que se precisava desenvolver (...) a arte é uma coisa otimista. O Brasil é um país de construção nova e eu achava que a arte concreta foi que deu essa disciplina no nível da forma* (p. 80). Conforme Waldemar Cordeiro, considerado um dos pioneiros do pensamento concretista no Brasil, *a parcialidade dos românticos, que pretendem fazer da arte um mistério e um milagre, desacredita a potencialidade social da criação formal* (p. 83) (COUTO, 2004).

Mas, se a compreensão dos movimentos construtivos no Brasil durante a década de 1950 é dada pela crítica como ênfase na questão formal, através de aspectos matemáticos ou ainda *na polaridade*, como afirma Mário Schenberg, *entre concretismo e neoconcretismo*, o crítico esclarece, ampliando a discussão, que:

Os movimentos concretista e neoconcretista permitiram a assimilação dos resultados das inovações da linguagem visual desenvolvidas pelo cubismo, na Europa, sobretudo Mondrian e Malevich, assim como pela vanguarda russa, os artistas do Stijl holandês, o grupo da Bauhaus e posteriormente aprofundadas em certas direções por Max Bill e a escola suíça, e o grupo de Ulm (SCHENBERG, 1988, p. 215).

Mário Schenberg alerta ainda para a deficiência na compreensão de certos aspectos da linguagem construtiva européia por parte da maioria de artistas que aderiram aos movimentos no Brasil e pontua a amplitude das contribuições de artistas situados fora do movimento:

⁹³ Ronaldo Brito. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999 (1ª ed. 1985), p. 34-35 e 52.

Parece-me porém que o admirável senso metafísico subjacente às linguagens visuais de Mondrian e de Malevich não foi bem percebido pelos construtivistas brasileiros, com raríssimas exceções, como Mira Schendel, que observa admiravelmente o existencialismo de Heidegger e Kierkegaard, e que depois descobriria caminhos do Oriente, do I Ching ao Taoísmo e do Zen (...) É importante observar que contribuições relevantes da arte construtiva no Brasil foram dadas por artistas fora dos movimentos concretista e neoconcretista, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro (SCHENBERG, 1988, p. 216).

Como alerta Mário Schenberg, é importante atentar para as multiplicidades de poéticas construtivas e lembrar o fato de que suas manifestações históricas não se circunscrevem ao período das décadas de 1950 (concretismo) e 1960 (neoconcretismo)⁹⁴ no Brasil. Além disso, se as manifestações construtivas são habitualmente consideradas como possíveis portas de entrada para as vanguardas do início do século XX⁹⁵, é igualmente importante lembrar sua continuidade na arte do pós-guerra e compreendê-la de maneira ampla. Este complexo processo em que manifestações criativas são continuamente revisitadas ao longo do século XX também é discutido por Hal Foster, em seu texto *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Segundo ele, *a cultura do pós-guerra na América do Norte e Europa ocidental está cheia de 'neos' e 'pós'. Há muitas repetições e rupturas neste período* (FOSTER, 2001, p.3, tradução nossa). Assim, ele aborda o conceito de *neovanguarda* através da análise da relação, em diversos níveis, entre dois agrupamentos de artistas do século XX: o primeiro deles, que é representado pela geração dos anos 1910 e 1920, e denominados em seu texto de *vanguarda histórica*, que incluiria todo o conjunto de artistas bem conhecidos do período, como Marcel Duchamp (1887-1968), Constantin Brancusi (1876-1957), Alexander Rodchenko (1891-1956), Vladimir Tatlin (1885-1953) e Kurt Schwitters (1887-1948); e o segundo grupo, *neovanguardista*, representado pela geração de artistas do pós-guerra que retomaram conteúdos e procedimentos de seus antecessores do início do século a partir de uma prática reflexiva sobre temas como o *readymade* dadaísta e o construtivismo russo. Segundo o autor, após a Segunda Guerra,

⁹⁴ O manifesto neoconcreto é publicado na edição de 23 de março de 1959, no Jornal do Brasil.

⁹⁵ Por exemplo, no construtivismo russo de Kazimir Malevich (1878-1935), Vladimir Tatlin (1885-1953), Antoine Pevsner (1886-1962), Naum Gabo (1890-1977), Alexander Rodchenko (1891 – 1956), do neoplasticismo holandês de Piet Mondrian (1872-1944), no cubismo de Pablo Picasso, George Braque e em suas derivações, no sentido em que Max Bill a definiu em 1936 (COUTO, 2004, p. 75).

procedimentos como a *collage*, a escultura construída, os processos de apropriação e a pintura monocromática foram re-elaborados por gerações de artistas que produziram durante as décadas de cinquenta e sessenta. O autor exemplifica o contexto artístico com alguns nomes representativos das tendências neovanguardistas: os norte-americanos Robert Rauschenberg (1925-2008), Ad Reinhardt (1913-1967), Robert Ryman (1930), Dan Flavin (1933-1996), Jasper Johns (1930), o francês Daniel Buren (1938) e o alemão Hans Haacke (1936). Assim, para Foster, a explicação do retorno do *readymade* dadaísta e da estrutura construtivista não resulta surpresa:

Por mais estética e politicamente diferentes, ambas as práticas combatem os princípios burgueses da arte autônoma e do artista expressivo, a primeira mediante a aceitação dos objetos do cotidiano e uma pose de indiferença estética, e a segunda mediante o emprego de materiais industriais (...) Assim, para os artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos finais dos cinquenta e princípio dos sessenta, dada e construtivismo ofereciam duas alternativas históricas ao modelo moderno dominante da época, o formalismo específico ⁹⁶ (...) (FOSTER, 2001, p. 6, tradução nossa).

Os trabalhos neovanguardistas seriam, dessa maneira, durante as décadas de 1950 e 1960, processos de compreensão da primeira vanguarda do início do século. Para o autor, a seguinte pergunta se faz: *mais que cancelar o projeto da vanguarda histórica, poderia ser ela compreendida pela primeira vez?* Os questionamentos sobre as manifestações construtivas no Brasil e no mundo e, numa abordagem mais ampla, sobre as transformações sofridas pelas vanguardas do pós-guerra, são importantes para nosso trabalho. Além de permitirem a compreensão de uma situação de época, em que artistas estão constantemente re-elaborando temas do passado num contínuo processo de fazer e re-fazer, possibilitam a inserção de artistas em contextos nos quais, aparentemente, não estariam presentes, como no caso de Savério. É importante compreender, portanto, que a aproximação de Savério das tendências construtivas dar-se-á por um viés particular, relacionado, sobretudo, à sua formação de arquiteto, ao seu processo criativo voltado à programação, além de seus diálogos com a ciência, levados em conta fatores pessoais e

⁹⁶ Neste ponto, Foster explica as relações históricas associadas à crítica de Clement Greenberg (1909-1994), entre outros, que trata da autonomia específica da pintura moderna, no contexto da arte norte-americana do período, referencialmente na obra expressionista abstrata de Jackson Pollock (1912-1956).

um contexto histórico, favorável ao desenvolvimento de poéticas de ordem construtiva no Brasil e no mundo.

A propósito da linguagem particular de Savério neste campo, veremos a seguir uma abordagem de arte numérica pouco comum às temáticas concretistas brasileiras. Na ilustração seguinte, poderemos ver como a inserção de símbolos, enquanto representação abstrata de uma estrutura formal realizada a partir de efeitos de espelhamento e ordenação espacial, dialoga com redes sutis de significação, sempre muito próprias dos trabalhos do artista em diversos momentos de sua produção:

Ilustração 31.3. *Sem título, s/d. Desenho e letreset. Década de 1970. Acervo da família.*

Comparando este trabalho ao de um artista norte americano de mesma geração, Mel Bochner (1940), mencionado no próximo capítulo (ilustração 1.4), em cuja abordagem matemática percebemos certas aproximações com a *pop*⁹⁷, notamos como

⁹⁷ Como veremos a seguir, Bochner também é vinculado, segundo Peter Osborne (2002), aos movimentos conceituais do período. Cf. Capítulo 4: *A arte dos códigos*.

Savério, diferentemente, parece assumir uma postura mais voltada para a apropriação simbólica dos códigos e estruturas linguísticas do que no uso de ícones da sociedade de consumo ou numa postura de irreverência, tão marcantes na arte apropriativa a que nos referimos. Neste sentido, Savério aproxima-se mais de Mário Merz (1925-2003), artista italiano que, comumente associado à *arte povera*, com suas esculturas em neon, incorporou a alguns de seus trabalhos cálculos ligados à *Sequência de Fibonacci*⁹⁸, como mostra a ilustração a seguir:

Ilustração 32.3. Mário Merz. *Sem título*, 1975.

É importante lembrar ainda que Savério pertence a uma geração em cuja época a movimentação de artistas brasileiros para o exterior, especialmente para os Estados Unidos durante a década de 1960, começava a ampliar-se, aumentando a velocidade do fluxo de intercâmbios, como esclarece Dária Jaremtchuk, a partir de uma '*política de atração*' que aqui pode ser avaliada pela promoção de viagens de pesquisa para

⁹⁸ Série numérica na qual os padrões são identificados como sequências onde cada termo (a partir do segundo) é soma dos dois precedentes: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc.

*artistas e intelectuais*⁹⁹ (JAREMTCHUK, 2012, p.2). É uma fase em que perceberemos tendências de maior compartilhamento de linguagens artísticas, em que os regionalismos passam a conviver mais diretamente com as produções estrangeiras, razão pela qual também podemos enxergar nos trabalhos de Savério do período conexões com tendências universais. Embora não tenha feito parte de um programa de bolsas de estudo no exterior, Savério viajaria três vezes para a Europa e uma para os Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 1980. A segunda delas, em 1972 para Londres, é particularmente importante para o artista, quando estabeleceu contatos com Anthony Caro (1924), escultor inglês que o incentivaria a desenvolver na *Saint Martin School of Art* suas primeiras esculturas em poliéster, relacionando aspectos construtivos formais às suas pesquisas químicas sobre a constituição do DNA (ilustrações 15.3 e 2.4). Assim como fizeram alguns de seus contemporâneos, como Luis Sacilotto (1924-2003), Sérvulo Esmeraldo (1929), Arthur Piza (1928), Maurício Nogueira Lima (1930-1999), - *artistas por quem*, segundo Selma Daffré, *Savério tinha grande admiração*¹⁰⁰, - Geraldo de Barros (1923-1998), Ivan Serpa (1923-1973), além dos estrangeiros vivendo no Brasil, como Lothar Charoux (1912-1987), Kazmer Fejer (1923-1989), Anatol Wladyslaw (1913-2004), Savério continuará a desenvolver os aspectos construtivos de sua arte para além das décadas de 1950 e 1960.

Para o artista, os resultados desta continuidade, vistos a partir da síntese entre o sentido programático, estrutural, racional, e o senso místico e intuitivo, igualmente característicos de sua poética como um todo, proporcionarão condições para seu futuro ingresso no campo musical, onde as duas abordagens, intuitiva e racional, encontrarão campo de ação criativa. Rica em simbologias, sensibilizadora e, simultaneamente, profundamente racional do ponto de vista teórico, a música entrará na vida de Savério de maneira passional, intensa e irreversível. A maneira como o artista abordará sua codificação através de um modo particular de operar, já utilizado em momentos anteriores à *fase musical*, é o assunto que pretendemos aprofundar a partir dos próximos capítulos.

⁹⁹ Segundo explica a autora, *as artes serviram como estratégia para a construção de uma imagem positiva que o governo norte-americano utilizou para atrair simpatias, sendo a Bienal de São Paulo um espaço privilegiado para a execução dessa política*. Além disso, como demonstra Jaremtchuk através de uma listagem completa, *foram concedidas de modo regular e sistemático um número significativo de bolsas aos brasileiros com o apoio, sobretudo, da Fundação Guggenheim, da Fundação Fulbright e da Organização dos Estados Americanos* (JAREMTCHUK, 2012).

¹⁰⁰ Informação pessoal obtida verbalmente pela artista durante a elaboração do presente estudo.

4- A ARTE DOS CÓDIGOS

Este capítulo é dedicado à análise de parcela da produção visual de Savério da década de 1970, referente a uma fase que teve como tema a utilização de signos matemáticos e seus desdobramentos em poéticas diversas, como a série dos *nós*, *tubos*, *radares*, a *fase astrológica*, os projetos geométricos, além de reflexões, como veremos adiante, voltadas para o uso de computadores em arte. A matemática é tomada aqui como ponto de partida por permear e dar sustentação a boa parte desses desdobramentos.

De fato, a busca pela relação interdisciplinar, através do diálogo entre elementos pictóricos e sógnicos de outras linguagens, tornou-se uma constante na produção do artista ao longo de sua carreira e é possível que relações dessa natureza justifiquem o fato de seu trabalho ter sido considerado por críticos da época como vinculado ao que chamaram de uma arte mágica e, inclusive, vinculada ao elemento conceitual. Segundo Mário Schenberg:

Nos seus códigos numéricos Savério passou a um nível de apreensão cósmica mais elevado. Eles surgiram de projetos para trabalhos utilizando uma denotação numérica das regiões e das cores. Compreendeu então que os modelos codificados continham, numa forma superior, a essência da estrutura gráfico-cromática. A sua intuição mágica o conduziu a uma redescoberta do cabalismo numérico, conseguindo um relacionamento criativo da arte conceitual com a arte mágica (SCHENBERG, 1974):

Uma vez que os aspectos construtivos e figurativos da arte de Savério já foram abordados no Capítulo 3, faremos agora uma breve discussão sobre como a utilização do código matemático é feita pelo artista e de que maneira as diversas simbologias a partir daí utilizadas podem sugerir relações com a codificação musical na década de 1980. A abordagem interdisciplinar de Savério e sua arte numérica poderiam sugerir aproximações com as poéticas conceituais na década de 1970? Qual a importância do computador neste processo? Há uma conexão implícita entre os elementos dos trabalhos aqui abordados (década de 1970) que permita relacioná-los aos trabalhos futuros, ligados à música (década de 1980)? É o que pretendemos discutir a seguir.

4.1- Códigos, arte numérica e poéticas conceituais

Compreendida a importância que é dada por Savério à utilização de sistemas sógnicos diversos, como no uso dos símbolos matemáticos e químicos, faremos a partir de agora uma verificação sobre a maneira de utilizá-los pelo artista, no sentido de compreender seu modo de operar. Após avaliar algumas aproximações da produção de Savério às manifestações conceituais do período, examinaremos se os modos de apropriação simbólica de sua arte numérica também serão empregados em sua *fase musical*. Para iniciarmos, é proveitoso nos atermos momentaneamente sobre as reflexões do filósofo e historiador Peter Osborne, no sentido de referenciar elementos considerados por ele como *conceituais* na obra de artistas que, assim como Savério, trabalharam com a arte numérica. Em *Conceptual Art*, ao analisar trabalhos da década de 1970, o autor procura estabelecer relações de negação dessa arte frente aos procedimentos formais da arte moderna ¹⁰¹.

It is conventional to think conceptual art as Western art's linguistic turn. Yet, the conceptual work that emerged out of the minimalist negation of medium by a generic conception of 'objecthood' was less concerned with language than with ideal systems of logical, mathematical and spatio-temporal relations (OSBORNE, 2002, p. 23).

Aquilo que Osborne compreende como uma das formas de manifestação conceitual, baseada na utilização de processos, sistemas e séries (*systems based conceptual art*), é por ele assim descrito:

(...) it is neither the act/event nor the word, but the 'number'; if there is a syntactic structure common to such art, it is not the sentence, but the 'formula'; and if there is a discipline in which is grounded, it is neither composition nor linguistics, but geometry (OSBORNE, 2002, p. 23).

¹⁰¹ Após definir quatro linhagens da negação do formalismo da arte moderna (a negação da objetividade material, a negação do meio, a negação do significado intrínseco e a negação dos modos de autonomia do objeto), Osborne define atitudes resultantes desse esquema utilizados pelos artistas conceituais em sua produção. Entre elas, estão, por exemplo, o uso da temporalidade, dos modos de apropriação e da atuação política.

Assim, ao descrever uma arte relacionada à repetição, ao uso do número, da geometria, da fórmula e das relações espaço-temporais, o autor menciona, juntamente com Frank Stella (1936), Donald Judd (1928-1994), Robert Morris (1931) e Sol LeWitt (1928-2007), alguns trabalhos do norte americano Mel Bochner (1940), relacionados ao que ele denomina uma arte conceitual vinculada à apropriação numérica. Na ilustração a seguir, mostramos um trabalho de Bochner da década de 1970:

Ilustração 1.4. Mel Bochner, *Zero Center*, 1972. Desenho.

Em seu texto, Osborne cita ainda a reflexão de Sol LeWitt, cuja produção muitas vezes também lida com o elemento repetitivo, para quem o pensamento assume, entretanto, um discurso crítico quanto ao uso teórico da matemática pelos artistas: *A matemática, segundo ele, usada por muitos artistas é simples aritmética ou simples sistemas de números* (Sol LeWitt citado por OSBORNE, 2002, p. 26, tradução nossa). Segundo explicação de Osborne, para LeWitt a arte não é nem teórica nem ilustração de teorias: *a arte conceitual não é necessariamente lógica* (p. 26).

Mais importante, contudo, que avaliar as advertências de LeWitt, parece-nos fundamental observar que elas trazem à tona uma discussão importante em torno do interesse de artistas contemporâneos pela utilização dos números, códigos e sistemas como material temático na base de elaboração de seus trabalhos. Na ilustração a seguir, numa fotomontagem de 1977 ¹⁰², vemos um exemplo de como Savério lidava com o repertório de signos numéricos, a partir da qual podemos estabelecer uma relação com a imagem de Bochner:

¹⁰² Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 15 (sub-arquivos 15.6 a 15.9): Recortes de jornais e revistas. Exposição de litografias e fotomontagens no Gabinete de Artes Gráficas com abertura em 11 de maio de 1977, na qual foram expostas 15 litografias e 12 fotomontagens.

Ilustração 2.4. Savério Castellano/ Maria da Graça L. Aguiar. *Sem título*, 1977. Fotomontagem, 60x50 cm. Acervo da família.

Embora as referências feitas ao elemento conceitual na produção de Savério por Juan Hadatty (*Savério gusta, inquieta, envía un poderoso mensaje conceptual*, 1989)¹⁰³ e Mário Schenberg (*A sua intuição mágica o conduziu a uma redescoberta do cabalismo numérico, conseguindo um relacionamento criativo da arte conceitual com a arte mágica*, 1974), coincidam com certos aspectos das aproximações de Osborne acerca da arte numérica, optaremos por deixar em aberto a discussão sobre a inserção do artista nas poéticas conceituais no século XX. Embora entendamos que tais aproximações sejam possíveis, percebemos que, diferentemente do que ocorre em suas particulares abordagens neorealistas e construtivas, o elemento conceitual aí presente ainda carece de estudos complementares. Igualmente presente na obra de artistas nem sempre vinculados à arte conceitual, como Jasper Johns (1930) (ver, por exemplo, sua série *Numbers*), as estruturas numéricas contidas nos trabalhos de Savério manifestam-se em meio a procedimentos que se mostram imediatamente com maior força, como o uso da figuração e de meios da grande tradição (gravura, pintura e desenho). Isto fica ainda mais claro quando comparamos a produção de Savério com a de artistas e grupos de geração, como Cildo Meireles (1948), Dan Graham (1942), Daniel Buren (1938), Hans Haacke (1936), Robert Morris (1931) e Grupo *Fluxus* (1960), cujas produções dos anos 1970, vinculadas aos processos de desmaterialização da arte e relações com a filosofia e a política, já têm sido há algum tempo vinculadas à arte conceitual de maneira quase unânime. Assim, preferiremos atentar mais para os mecanismos de apropriação simbólica de Savério, como artista vinculado à interdisciplinaridade, que nos servirão mais efetivamente para a compreensão de sua poética da *fase musical*.

¹⁰³ Cf. Capítulo 7: *Exposições no Equador: a realização de um projeto*.

4.2- Reflexão sobre o uso de computadores na década de 1970

No Brasil, Waldemar Cordeiro (1925-1973), protagonista do movimento concretista e um dos idealizadores do Grupo Ruptura, começava a pesquisar e trabalhar com computadores pessoais entre 1968 e 1973 ¹⁰⁴. Este trabalho, que se desenvolveu através da colaboração entre Cordeiro e o físico Giorgio Moscati, então diretor do Departamento de Física da FFCL-USP, originou aquelas que estão possivelmente entre as primeiras imagens de arte geradas por computadores no Brasil. É importante pontuar que, exatamente nessa época, Savério e o físico nuclear Wiktor Wajntal (1934-1976), também professor do Departamento de Física na USP, estivessem escrevendo um artigo intitulado *Arte e Computador*, em colaboração com Márcia Drucker, publicado em março de 1973 na revista *Ciência e Cultura* ¹⁰⁵. Embora não haja na produção de Savério desse período trabalhos gerados diretamente a partir do computador, como vemos nos trabalhos de Cordeiro, o artigo levanta questões importantes em torno das possibilidades do uso da informática em artes e faz uma advertência contundente relativa ao uso do computador “como instrumento”, através do qual a mente deveria atuar em primeiro plano:

O computador é essencialmente uma máquina de calcular altamente sofisticada, capaz de somar, subtrair ou comparar números com grande rapidez (...) Fazer ciência. Fazer arte. As diferenças desaparecem. O resultado é o prenúncio de uma nova atividade mental humana. Os instrumentos desta atividade são complexos ou simples. Um computador atuando na resolução de uma equação ao lado de um lápis anotando símbolos numa folha de papel. Uma delicada pinça ou uma pistola de pintura. Simples instrumentos que no processo de consumo se põe ao alcance de qualquer um (Savério Castellano citado por DRUCKER, 1973, p. 256).

É importante notar, ainda no mesmo texto, pontos de confluência entre um processo artístico encarado por Savério como *cosa mentale* (citando Leonardo da Vinci)

¹⁰⁴ Cf. Bibliografia (MOSCATI, 1986). Outras informações sobre a relação entre Cordeiro e Moscati estão disponíveis em: www.visgraf.impa.br/Gallery/waldemar/moscati/moscati.htm Acesso em 23 de junho de 2013.

¹⁰⁵ DRUCKER, M. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 256-258, jul. 1973. Cf. CD nº 1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 9: Artigo *Arte e Computador*.

voltado para a integração entre arte e ciência, e a *fase musical* na década seguinte, quando o artista também faria uso de computadores em seu processo de criação. Comparemos a seguinte passagem do artigo *Arte e Computador* com um trecho do texto de Savério para o catálogo da exposição *Escuchar para ver mejor*, de 1989, citado em seguida ¹⁰⁶:

A manipulação dos instrumentos é entretanto puramente material. O artista ou o cientista criam delicados arabescos ou curvas de criatividade em seu próprio cérebro. O fundamental aí permanece (Savério Castellano citado por DRUCKER, 1973, p. 257).

Todavia não conseguimos esgotar todo conteúdo do pensamento de Leonardo Da Vinci: ‘Pintura é coisa mental’. Poderíamos acrescentar o óbvio: ‘Arte é coisa mental’. Ao começar o século com Marcel Duchamp, e encerrar-lo agora, com a utilização de computadores, é possível aquilatar a proporção em que se ampliarão as fronteiras da criatividade (CASTELLANO, S., 1989).

A crítica Aracy Amaral também comentaria a atuação de Savério na abordagem da computação em sua relação com os aspectos quantitativos da arte:

Da mesma geração são Savério Castellano, Regina Silveira e Evandro Carlos Jardim. O primeiro, de sua formação como arquiteto, deixa transparecer a preocupação com a ordenação do espaço, enquanto é subjacente às suas imagens especulações matemáticas e de ordem quantitativa, que o levariam a aproximar-se da computação (AMARAL, 1983, p. 165).

Os trabalhos de Savério que ilustram o artigo da revista *Ciência e Cultura* fazem, portanto, parte de uma linha de pensamento conectada à utilização de códigos numéricos e simbologias matemáticas, relacionados à viabilidade de uma abordagem criativa através da computação. A seguir, temos um dos trabalhos de 1973, que ilustra a matéria *Arte e Computador*:

¹⁰⁶ Cf. Capítulo 7: *Exposições no Equador: a realização de um projeto*.

Ilustração 3.4. *Sem título*. Desenho, aquarela e letraset sobre papel. 1973, 70x56 cm. Acervo da família.

Na ilustração, verificamos uma composição dotada da representação das mãos ao lado de signos que, em matemática, representam o infinito. Este tipo de simbologia será frequente nas imagens de Savério da década de 1970, algo que, como visto, relaciona-se aos aspectos neorealistas e construtivos de sua arte. A série de números, dispostos especularmente (**0121010101210**), demonstra por sua vez as relações que o artista quer estabelecer entre luz, sombra e tonalidade. O artigo elucida:

A imagem, a cor, o resultado é pensado antes, através de um código numérico que varia conforme os tons usados. Se aparecem 50 tons, podemos ver 50 números. O número 10, por exemplo, é um tom mais escuro que o número 9, e assim por diante. Existem também números negativos e positivos. Os negativos significam luz e os positivos sombra (Savério Castellano citado por DRUCKER, 1973, 257).

A citação esclarece uma dúvida que poderia eventualmente ocorrer: se os códigos numéricos utilizados na litografia teriam relação com o sistema binário,

utilizado na linguagem de computador. Aparentemente não, uma vez que este se constitui da substituição do sistema decimal (no qual os números vão de 0 a 9) pela codificação dos símbolos numéricos em *zeros* e *uns* apenas. Este sistema foi utilizado em computação pela necessidade de codificação do sinal elétrico (que é representado pelo número 1), e sua ausência (representado pelo número 0). No trabalho, constatamos uma codificação criada pelo próprio artista e aplicada ao trabalho segundo sua poética individual, caracterizada, como também notou Mário Schenberg, por uma *denotação numérica das regiões e das cores* (SCHENBERG, 1974), além do tratamento especular dos elementos pictóricos, provenientes de relações com a química. Na imagem, é possível ver ainda a presença do símbolo **n**, referente aos números naturais da matemática ¹⁰⁷, e as expressões *dextrógiro* e *levógiro*, citadas por Selma Daffré anteriormente. Essas nomenclaturas, em química, são utilizadas para diferenciar os dois isômeros ópticos de um composto. O isômero dextrógiro é aquele que desvia um feixe de luz polarizada para a direita, e o levógiro é o que desvia a luz para a esquerda ¹⁰⁸. Na ilustração a seguir, vemos outro desenho de Savério que se utiliza dos materiais temáticos descritos:

Ilustração 4.4. *Análise de universos paralelos*, 1973/74. Desenho e acrílico sobre papel, 70x52 cm. Acervo da família.

¹⁰⁷ Mais comumente, o símbolo é representado por um N maiúsculo.

¹⁰⁸ Cf. Bibliografia: Graham Solomons e Craig Fryhle: *Química orgânica*, 2001, p. 170. A luz polarizada é, diferentemente da luz normal, uma radiação eletromagnética que se propaga em apenas um plano.

Notem-se uma vez mais a presença dos números, como indicadores de graduação cromática, e do texto, como elemento plástico-simbólico, tão característicos da produção do artista durante esta fase. Como pudemos apreender, o uso do código nunca será absolutamente lógico para Savério. Tampouco será casual, ou terá papel ilustrativo, como adverte Sol LeWitt. Plástica, estrutura, conceito e significado aparecem em permanente diálogo na busca por sua verdade no processo criativo. Como diria Flávio Motta ¹⁰⁹, então professor de História da Arte da FAU-USP a Savério em 1974: *Você tem a melancolia de Leonardo da Vinci, procurando explicar coisas que não se explicam* (Flávio Motta citado por CASTELLANO, S., 1983a) numa referência às estruturas numéricas que este colocava ao lado de cada desenho. A preocupação com a ordenação do espaço herdada, como afirma Aracy Amaral, de sua formação como arquiteto, é associada o tempo todo a um conteúdo de ordem transcendental, característico daquilo que Mário Schenberg relaciona ao conceito de *realismo fantástico* já na década de 1960. A união entre esses dois lados, - mágicos e racionais, - sugere maneiras de compreendermos o aparecimento da poética musical na obra de Savério na década seguinte, através da relação entre aspectos matemáticos e intuitivos, ambos pertencentes à especificidade musical. A entrada em campos específicos diversos, através de uma abordagem interdisciplinar, que já é característica desde a década de 1970, é o ponto de partida para sua criação. A música, com suas simbologias e codificações será, portanto, mais um vasto e rico campo de investigação e pesquisas.

4.3- Intertextualidades e o problema da apreensão do código musical

Quando falamos em intertextualidade na obra de Savério referimo-nos, sobretudo, ao modo com o artista articula e relaciona sistemas sígnicos de áreas diversas entre si dentro de sua obra plástica. Já vimos como o artista fez isso na década de 1970, sobretudo com a matemática e em suas aproximações com a computação. Também, no Capítulo 3, percorremos a trajetória criativa de Savério e verificamos algumas temáticas decorrentes das abordagens construtivas e neorealistas de sua poética. Fica evidente também, através da observação de seu modo de operar, o processo de imersão no assunto abordado, no qual o artista entra em contato com o novo código, a partir do qual

¹⁰⁹ Flávio Lúcio Lichtenfelds Motta (São Paulo, SP, 1923). Professor, historiador da arte, desenhista e pintor. Fonte: Itaú Cultural. Acesso em julho de 2013.

são extraídos os elementos de sua composição criativa. Esta explicação torna-se necessária para compreendermos que, embora o tema abordado na década seguinte seja novo, - a música, - a preocupação com as relações intertextuais aparece como uma constante na produção do artista ao longo de toda a sua carreira. No caso da *fase musical*, com a retomada do impulso pelo encontro com um novo sistema sígnico, Savério explica seu processo de reconhecimento do código sonoro:

Percebi, imediatamente, que meu aprendizado musical não seria o aprendizado normal. Eu teria que ser muito rápido, eficiente, usando todas as minhas experiências anteriores, se quisesse alcançar o objetivo proposto. Em outros termos eu teria que aprender música usando toda minha experiência no aprendizado das artes visuais (CASTELLANO, S., 1983a).

Embora escrito nos estágios iniciais do processo, a passagem acima revela, além das incertezas de um artista pisando em terreno desconhecido, a preocupação de Savério com os aspectos intertextuais de sua arte ao declarar que *teria que aprender música usando toda sua experiência no aprendizado das artes visuais* (CASTELLANO, S., 1983a). Este é o momento de coleta de repertórios e materiais que estão sendo elaborados e incorporados aos primeiros trabalhos resultantes desta pesquisa, como revela a aquarela mostrada a seguir:

Ilustração 5.4. *Sem título*, início da década de 1980. Aquarela sobre papel, 19x13 cm. Acervo da família.

A ilustração acima, que será mais bem comentada no Capítulo 6, revela alguns elementos da sintaxe musical estudada pelo artista: as *claves de sol* e de *dó*; o exercício de *contraponto* a duas vozes; a simbologia dos graus da *escala* musical; a codificação em números indicando as alturas das *notas* musicais. Todos estes elementos, que comumente fazem parte de uma partitura musical, revelam o grau de profundidade e comprometimento com a aquisição do novo código. Por outro lado, a utilização da cor e da *aguada* como elementos unificadores, do grafismo e da utilização de estruturas formais, - próprios de um artista com formação em arquitetura, - demonstram a preocupação em relacionar, através de simbologias e iconicidades variadas, elementos de sistemas com especificidades próprias.

Mas, se a preocupação de Savério com a “gramática” musical é apurada, como estamos constatando através da análise de seus estudos teóricos musicais, é importante frisar que uma das características de seu trabalho refere-se também à licença poética utilizada na abordagem dos signos. Embora as representações de um determinado símbolo, uma *clave de sol* ou um *pentagrama* contendo notas musicais, por exemplo, sejam indicativos de uma sintaxe musical na qual os elementos são coordenados hierarquicamente, assim como ocorre na organização de estruturas em uma frase gramatical, a maneira particular como o artista trata as qualidades intrínsecas de cada um desses símbolos (no uso das cores, texturas, aguadas, manchas, etc.) determina uma segunda ordem de interpretação por parte daquele que as recebe e que irá além da simples descrição do código musical em si. Em *Estética: de Platão a Peirce*, Lucia Santanella trata da questão da recepção daquilo que é por ela descrito como *signo estético*, que podemos aplicar à obra de Savério:

(...) o que faz do estético aquilo que ele é, não é a referência, mas a ambiguidade dela. São as qualidades intrínsecas do signo que se colocam em primeiro plano, pois, se assim não fosse, ele não estaria apto a produzir o efeito de suspensão (...) suspensão esta responsável pela mudança de hábito de sentimento na qual se consubstancia o efeito característico que faz desse signo aquilo o que ele é: estético (SANTANELLA, 2000, p. 180).

Assim, ao tratar da relação complementar entre contiguidade (sintaxe) e ambiguidade (iconicidade), o artista enfatiza a função do símbolo em sua obra a partir

de relações complexas que oscilam entre a descrição e a licença poética, que permitem a ele alçar vôos imaginativos. Segundo Décio Pignatari (1927-1912), que também nos explica os problemas relacionados ao fenômeno estético, diz que:

(...) já é mais do que tempo de acabar de uma vez por todas com as expressões ‘verbal’ e ‘não verbal’, substituindo-as pela oposição ‘verbal/icônica’. A divisão dos signos em ‘verbais’ e ‘não verbais’ parte de um preconceito lingüístico e cultural que tende a favorecer as associações por contiguidade, em prejuízo das associações por similaridade, que é o modo pelo qual se organizam os ícones (matemáticos, sonoros, pictóricos, etc.) (...) O ícone é o signo da arte; o símbolo, o signo da ciência e da lógica-nada impedindo que ambos se confundam nos mais altos níveis da criação (PIGNATARI, 2004, p.20).

Neste sentido, devemos perceber que, embora os trabalhos da *fase musical* imponham um desafio ao observador, relacionado aos diferentes níveis de apreensão do código musical inseridos no corpo da obra, haverá sempre uma segunda via de leitura, determinada por complexos processos de re-significação. Estes processos, favorecidos pela abordagem icônica dos próprios símbolos, também tem a ver com aquilo que J. Jota de Moraes ¹¹⁰ descreveu em seu livro *O que é música*, como um primeiro nível de apreensão musical. A idéia de que em arte a leitura do objeto não é feita única e exclusivamente através de seu caráter descritivo, é explicada pelo crítico paulista *como se fosse uma coisa orgânica, puramente orgânica onde não entrasse o dado da significação* (MORAES, 1986, p. 63-64).

Ficou evidente, contudo, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, que o artista tinha consciência da necessidade de prover a ampliação do referencial teórico musical para que o expectador pudesse interagir em outros níveis com sua obra. Como será mais bem explicado no Capítulo 7, dedicado à mostra de trabalhos da *fase musical* realizada no Equador, o artista falará sobre a complexidade do assunto e da necessidade deste tipo de trabalho ser acompanhado de subsídios, como textos, catálogos e partituras, o que incluiria também a execução sonora das músicas criadas pelo artista

¹¹⁰ José Jota de Moraes (1943-2012). Nascido em Itapetininga (SP), era formado em letras. Foi professor de história da música no Departamento de Música da ECA-USP, jornalista e crítico musical, além de diretor musical da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo.

para as imagens expostas. Sobre o desafio de relações dessa natureza, J. Jota de Moraes falará ainda, ao utilizar o exemplo da relação entre música e poesia na obra de Rainer Maria Rilke (1875-1926), - sobre possíveis formas de diálogo intertextual. Segundo Moraes, em sua poesia *Música*, Rilke *utilizou sua linguagem predileta, a da poesia, para falar de outra, a da música, que o tocou profundamente*. O crítico continua:

Essa zona de intersecção de linguagens, na qual se perdem alguns dos contornos precisos de cada código, pode inclusive funcionar como um espaço relativizador, em que ambas as linguagens são como que iluminadas sob prismas novos, insuspeitados (MORAES, 1986, p. 26).

O problema da incorporação do código musical como elemento poético na composição visual de Savério é um dos focos de atenção neste capítulo. A maneira com o artista lidou em fases anteriores à *fase musical* com a aquisição de repertórios provenientes de sistemas sígnicos diversos (matemáticos, científicos, metafísicos, por exemplo), dão-nos uma direção a seguir na busca do entendimento sobre como a música se incorporará à sua arte. A zona de intersecção, à qual se refere J. Jota de Moraes, constituída da representação poética dos signos e conceitos musicais, traz consigo elementos estruturadores e racionais provenientes da teoria do som relacionada em diversos níveis a aspectos intuitivos, sinestésicos e sensoriais que ambas as linguagens oferecem.

A confluência entre elementos construtivos e neorealistas, mas acrescidos agora de um novo e importante fator, a participação interativa do público, que pode ouvir a música, cantar e tocar *com* a obra, ou ainda ser emocionalmente atingido pela representação visual do código musical (CASTELLANO, S., 1983a), abre, portanto, múltiplas possibilidades de leitura e de compreensão sobre o modo de operar de Savério em sua *fase musical*.

5- GLOSSÁRIO DE CONCEITOS E SIGNOS MUSICAIS

Para melhor compreendermos as estruturas visuais e sonoras da produção de Savério, é importante abriremos agora um espaço para o entendimento de alguns signos, códigos e conceitos musicais, tanto da maneira como são aceitos universalmente, como daqueles, não padronizados, que são propostos pelo compositor e teórico Paul Hindemith (1895-1963), cuja simbologia gráfica é constantemente abordada pelo artista nos trabalhos de sua *fase musical*¹¹¹. Não se trata, obviamente, de realizar um apanhado detalhado sobre teoria musical, uma vez que isso ocuparia bastante espaço nesta tese e fugiria de nosso propósito inicial, que é o de realizar uma apresentação comentada de seus trabalhos a partir da confluência de especificidades de linguagem. Além disso, como já explicado no capítulo anterior, propomos que a leitura realizada a partir do entendimento da sintaxe musical seja apenas uma das maneiras de aproximação com a obra, já que outras abordagens deverão ocorrer inevitavelmente, seja através de processos de re-significação e associações sinestésicas, seja pela fruição do caráter estético da grafia musical ou ainda pelo simples fascínio despertado pelo imaginário musical do expectador. Entretanto, para aquele que compreende a codificação musical com maior nível de profundidade, certamente a percepção dos significados ali contidos proporcionará um relacionamento diferenciado com os trabalhos. Esta é a razão pela qual oferecemos aqui ferramentas adicionais, especificando alguns dos signos, termos e conceitos utilizados pelo artista nas obras analisadas. Como afirma Edgard Telles Ribeiro, ao escrever o texto de apresentação para a primeira mostra da *fase musical* realizada no Equador¹¹²:

El espectador, que tiene acceso al código musical, puede, se quiere, ‘cantar’ la pintura. Inversamente, puede ‘ver’ la música. Y si logra las dos cosas simultáneamente, gana un abrazo del artista cuyo deseo más secreto es compartir su experiencia (RIBEIRO, T., 1989).

¹¹¹ Compositor e teórico alemão. *Ganhou fama com sua música de câmara e suas óperas expressionistas, mas logo voltou-se para o neoclassicismo, usando ao mesmo tempo uma harmonia tonal expandida e elementos caracteristicamente modernos* (GROVE, 1994, p. 431).

¹¹² Cf. Capítulo 7, para uma análise da mostra da *fase musical* realizada no Equador, em 1989.

Entendemos que símbolos padronizados, a exemplo de certas claves ou das notas musicais, são de mais rápida identificação, mesmo para o leitor não habituado a uma partitura musical. Outros, entretanto, como é o caso daqueles baseados em conceitos específicos, como os signos da *tônica*, da *dominante* e da *subdominante* propostos na codificação de Paul Hindemith, e cuja representação aparecerá frequentemente nas telas e litografias de Savério, necessitam de breve explicação.

O envolvimento de Savério com a obra teórica de Hindemith e a escolha de sua didática como referencial deve ser compreendida a partir de reflexões que o próprio artista nos deixou acerca de sua trajetória no aprendizado da música. Sabe-se, como ele próprio afirmou em seu memorial, que sua relação com a música era de longa data ¹¹³. Sabemos que ele, tendo tomado contato com os rudimentos da teoria da música já havia bastante tempo, estudara fontes confiáveis, como por exemplo, os livros de teoria musical de Oswaldo Lacerda, Ciro Monteiro Brizola e Arnold Schoenberg ¹¹⁴. Mas é no depoimento concedido à Radio Cultura de São Paulo, em que Savério comenta seu fascínio pela obra composicional e teórica do compositor alemão, que esta questão se elucida ¹¹⁵:

(...) eu então resolvi estudar música profundamente e eu já tinha ouvido muito Hindemith. Especialmente 'Mathias, o pintor' que é uma relação que um músico tem com um pintor medieval, que é Mathias Grunewald. Agora, o que eu descobri de Hindemith também é seu aspecto didático. Ele escreveu alguns livros didáticos sobre música e eu comecei a estudá-los 'pra valer', profundamente. Fiz, inclusive, uma tradução de seu livro de exercícios de composição a três vozes, e tudo o que ele tinha escrito eu li (...) é um compositor que realmente me interessa por essa integração entre música e pintura (CASTELLANO, S., 1990, grifo nosso).

Foi muito interessante observar, durante a leitura e revisão dos livros estudados por Savério, alguns dos comentários e grifos anotados a lápis sob os textos de Hindemith. Savério tinha evidente afinidade com sua forma de pensar, além de um

¹¹³ Cf. Capítulo 1: *Perfil biográfico*.

¹¹⁴ Informação pessoal.

¹¹⁵ Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios, Arquivo nº 9. Entrevista concedida por Savério à Rádio Cultura FM de São Paulo. *Programa Ad Libitum*. Apresentação: Maestro Júlio Medaglia. São Paulo, 1990.

verdadeiro fascínio com relação aos códigos e signos que o compositor e teórico alemão propunha, como se estes se encaixassem naturalmente na poética simbólica de Savério. Anotações de expressões como “importante!”, “verificar tudo!”, “baita cabeça!” demonstram uma identificação pessoal e inequívoca com o método e o pensamento do compositor de *Mathis der Maler*.

Começaremos, entretanto, com a abordagem de alguns símbolos e conceitos musicais regularmente utilizados no ensino musical, que serão frequentemente encontrados nos trabalhos de Savério e que servirão, ao mesmo tempo, de base para a compreensão dos signos não convencionais propostos por Hindemith. Os termos serão dispostos em ordem alfabética para que, posteriormente, o leitor possa fazer consultas no momento que julgar apropriado. As explicações que se encontram entre aspas simples foram extraídas do dicionário Grove de música (1994), enquanto as complementações explicativas foram dadas por nós quando julgamos necessários esclarecimentos complementares.

5.1- Conceitos e signos padronizados

- **Acorde:** ‘*o soar simultâneo de duas ou mais notas musicais*’ (p.5).
- **Altura:** ‘*O parâmetro de um som que determina sua posição na escala. Diz-se que são de altura indefinida os sons produzidos por instrumentos como os pratos ou um bombo. A altura é determinada por aquilo que o ouvido capta como sendo uma frequência de onda mais fundamental de um som*’ (p.25).
- **Bemol:** ‘*Sinal de notação (b), normalmente colocado à esquerda de uma nota e indicando que a nota deve ter sua altura abaixada em um semitom*’ (p.92).
- **Centro tonal:** no sistema tonal, é o som relacionado a uma nota ou acorde em torno do qual gravitam os outros sons de uma escala, marcando assim uma posição hierárquica. Ao ouvir uma música tonal, sente-se que o centro tonal é o ponto de partida e também seu ponto de chegada ou repouso.
- **Cifra:** Signo que pode representar graficamente uma nota musical ou acorde. Nas obras de Savério, aparecem representando apenas notas. As cifras estão comumente associadas a letras ou a outros signos e sinais. Aqui, elas estão

relacionadas às letras do alfabeto: lá (A), si (B), dó (C), ré (D), mi (E), fá (F), sol (G).

- **Compasso:** Espaço localizado no pentagrama entre linhas (as barras de compasso), que tem por finalidade a organização métrica do tempo. Esta organização se dá através da divisão proporcional do tempo em figuras musicais, como é o caso da semínima ♩, da colcheia ♪, etc., e da fórmula de compasso.
- **Claves:** Signos colocados no início do pentagrama, utilizados para fixar a altura das notas musicais. As claves utilizadas por Savério são: a *clave de sol* , a *clave de dó* e a *clave de fá* : dispostas em diferentes linhas do pentagrama.
- **Contraponto:** Termo que deriva do latim *contrapunctum*, numa analogia aos “pontos” escritos como representação das notas musicais em manuscritos medievais. Refere-se à execução simultânea de duas ou mais linhas melódicas que soam de maneira independente. Contrasta com o conceito de harmonia tonal, no qual os fatores sonoros tendem a se combinar como unidade.
- **Dó central:** Comumente designado *dó3*, está relacionado à posição da tecla central do piano, cuja frequência está habitualmente em torno de 256 Hz (Hertz).
- **Dominante:** ‘*O quinto grau da escala maior ou menor, funcionalmente importante na música tonal (...)*’ (p. 273). O acorde formado sobre o quinto grau recebe também o nome de Dominante e é tradicionalmente designado pelo símbolo V.
- **Duração:** Um dos parâmetros musicais, relacionado ao tempo das notas, à velocidade e às variações de andamento de uma peça ou trecho musical.
- **Escala:** ‘*Uma sequência de notas em ordem de altura ascendente ou descendente. É longa o suficiente para definir sem ambigüidades um modo ou tonalidade (...) Uma escala é diatônica se a sequência de notas baseia-se na 8ª que consiste em cinco tons e dois semitons*’ (p. 301). Segundo José Miguel Wisnik (1989): *A escala é uma reserva mínima de notas, enquanto as melodias são combinações que utilizam discursivamente as possibilidades intervalares reunidas na escala como pura virtualidade.*

- **Escala cromática:** ‘*Uma escala que se baseia numa 8ª de 12 semitons*’ (p. 302) isto é, a divisão da oitava em 12 partes iguais. No teclado do piano, a distância encontrada entre uma tecla branca e uma tecla preta é de um semitom.
- **Forma Sonata:** É a forma ou estrutura musical que, comumente, compõe o primeiro movimento de uma obra maior (muitas vezes também denominada sonata, mas também sinfonias, concertos e quartetos de cordas), especialmente na segunda metade do século XVIII. O princípio desta forma dá-se, resumidamente, por meio da exposição de dois temas contrastantes, que são então desenvolvidos durante a sessão intermediária e em seguida re-expostos.
- **Grau conjunto:** relação sequencial entre duas notas vizinhas, por exemplo: dó-ré. A relação entre as notas dó e mi, diferentemente, é de salto.
- **Harmonia:** ‘*A combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes*’ (p.407).
- **Intensidade:** Um dos parâmetros da música, referindo-se à força ou variações de intensidade com que se executa um som ou passagem musical.
- **Intervalo:** ‘*A distância entre duas alturas (...) Os intervalos podem ser medidos por suas razões de frequência. Uma 8ª é 2:1, uma 5ª justa 3:2 (...)*’ (p. 460). Por se tratar de um recurso frequentemente utilizado por Savério, aprofundaremos um pouco mais o assunto aqui. Em música, há uma codificação própria para a classificação das distâncias existentes entre as notas musicais, que chamamos de *classificação de intervalos*. Essas relações intervalares podem ser de natureza melódica ou harmônica. Assim, a distância entre uma nota **dó** e uma nota **ré**, por exemplo, é chamada *intervalo de segunda*. Se as duas notas são executadas sucessivamente, esse intervalo é de natureza melódica. Ao contrário, se elas soam simultaneamente, o intervalo é de natureza harmônica. A complexidade da classificação desses intervalos resulta do fato de que nem todos os intervalos possuem simetria entre si. Alguns intervalos, como o presente entre as notas **mi** e **fá**, embora sejam igualmente classificados como intervalos de 2ª, possuem uma distância menor (apenas *meio tom*) que a distância entre **dó** e **ré** (um *tom* inteiro). Dessa forma, a distância entre **mi** e **fá** é classificada como *intervalo de 2ª menor*, enquanto a distância entre **dó** e **ré** é classificada como *intervalo de 2ª*

maior. Esta diferença entre as distâncias ocorre por razões acústicas e por conta da natureza da construção da escala diatônica, como explicamos seguir.

- **Modo:** Há mais de um sentido para a expressão da palavra *modo* na linguagem musical. A mais comum, e utilizada neste trabalho, diz respeito à maneira como a estrutura de uma escala musical se organiza internamente. No *modo maior*, que, juntamente com o *modo menor*, forma a base do sistema tonal na música do ocidente, a disposição dos intervalos se dá da seguinte maneira: *tom-tom-semitom-tom-tom-tom-semitom*. No *modo menor natural*, a estrutura interna da escala é: *tom-semitom-tom-tom-semitom-tom-tom*. Há em música uma infinidade de modos escalares, cada qual com sua peculiaridade e estrutura interna, algumas delas incorporando intervalos maiores que o tom e também menores (como na música indiana, por exemplo) que o semitom. A ilustração a seguir mostra a notação da escala de dó, no modo maior:

- **Nota:** Altura sonora ou a representação gráfica desta altura. O *dó central*, por exemplo, é o resultado da vibração em torno de 256 Hz de um corpo sonoro (como a corda de um violão) ou da coluna de ar produzida por uma flauta. Esta nota pode ser anotada em sistema de pentagrama da seguinte forma:

- **Ornamentação:** São pequenas modificações melódicas e rítmicas, acréscimos e variações sobre uma nota, realizadas através de sinais e alterações de escrita sem que, contudo, alterem a estrutura básica da linha melódica. A expressão pode ser aplicada à elaboração melódica utilizada por Savério através de signos de ornamentação específicos, como será mais bem explicado adiante nesta tese.

- **Pauta** (ou pentagrama): *‘Um conjunto de linhas em que, nos interstícios, sobre, acima e abaixo delas, escrevem-se as notas musicais. Uma pauta de cinco linhas, ou pentagrama, é o tipo mais amplamente utilizado (...)’* (p. 707).
- **Semitom**: *‘Metade de um tom; o menor intervalo do sistema tonal ocidental moderno. Uma escala cromática evolui através de semitons’* (p. 852).
- **Subdominante**: *‘O quarto grau da escala maior ou menor’* (p. 914). O acorde formado sobre este grau também será designado como subdominante e será tradicionalmente representado pelo símbolo IV.
- **Sustenido**: *‘Sinal de notação (#), normalmente colocado à esquerda de uma nota indicando que a altura da nota deve ser elevada em um semitom’* (p. 918).
- **Timbre**: Um dos parâmetros da música. *‘Termo que descreve a qualidade ou o ‘colorido’ de um som; um clarinete e um oboé emitindo a mesma nota estarão produzindo diferentes timbres’* (p. 947).
- **Tom**: Termo que, em música, possui vários sentidos. Aqui, ele deverá ser entendido simplesmente como intervalo, isto é, o equivalente à soma de dois semitons.
- **Tonalidade**: *‘Termo que designa a série de relações entre notas, em que uma em particular, a ‘tônica’, é central’* (p. 953).
- **Tônica**: *‘No sistema tonal maior-menor, a nota principal, ou primeiro grau, de uma escala (...) dentro da qual é dado o nome a uma tonalidade’* (p. 954). É tradicionalmente representada pelo símbolo I.
- **Voz**: Termo comumente utilizado para indicar a divisão da tessitura vocal em faixas de frequência. As vozes femininas são, de maneira simplificada, designadas por Soprano e Contralto, enquanto as masculinas são nomeadas Tenor, Barítono e Baixo. Sua aplicação à música instrumental relaciona-se à separação de *partes* em linhas melódicas distintas. Nos trabalhos de Savério, encontraremos frequentemente esta terminologia associada, por exemplo, à 2ª voz e à 2ª voz *elaborada*, como será explicado mais adiante.

5.2- Conceitos e signos não padronizados de Paul Hindemith

Como explicado, para melhor compreendermos a composição sonora, formal e poética dos trabalhos da *fase musical* de Savério, é importante abordarmos um pouco da simbologia musical proposta por Paul Hindemith em sua série de livros devotados à composição musical, o *Craft of Musical Composition*. Esta série de livros é dividida em três partes ¹¹⁶: Livro I: *Theoretical Part*; Livro II: *Exercises in To-part Writing*, e, finalmente, seu livro de contraponto e harmonia a três vozes, Livro III: *Unterweisung im Tonsatz: Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*. Este último, pouco citado pela bibliografia, recebeu uma tradução do alemão para o português, realizada entre julho de 1984 e agosto de 1987 pelo próprio artista ¹¹⁷.

Como explicado no Capítulo 4, devemos lembrar, contudo, que quando aplicada às obras da *fase musical*, esta codificação passaria a ter uma conotação que transcendia as questões descritivas e puramente técnicas da linguagem musical, a exemplo do que já notamos no tratamento característico dos símbolos da matemática e da astrologia adotados por Savério em trabalhos da década de 1970. A utilização poética desses signos possuía uma grande força expressiva e, embora tivessem coerência dentro do código do qual provinham, eram tratados pelo artista com grande liberdade criativa e licença poética quando incorporados aos desenhos, gravuras e pinturas, tanto em suas representações gráficas, - através do uso de cores, formas e técnicas, - quanto pelos processos de re-significação que procurava dar, algo que será mais bem avaliado no Capítulo 6. Para o momento, vejamos alguns dos aspectos técnicos e descritivos desta codificação.

¹¹⁶ Cf. Bibliografia. HINDEMITH, Paul. *Craft of musical composition*, v. I: *theory*. New York: Schott, 1942; *Craft of musical composition*, v. II: *Exercises in two-part writing*. New York: Schott, 1941; *Unterweisung im Tonsatz: Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*. Mainz: Schott, 1970.

¹¹⁷ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 10: digitalização de uma das páginas da tradução realizada por Savério.

5.2.1- Os conceitos e signos de *tônica, dominante e subdominante*

- **Tônica**

O signo da tônica $\ominus$, - também encontrado como Φ , - representa graficamente, para Hindemith, o *centro tonal* dentro do conjunto de relações entre os graus de uma escala musical. Este centro marca uma posição hierárquica fortemente determinada por sua relação com as outras notas da escala musical e, consequentemente, dentro da composição que a utiliza. Na escala de dó maior, por exemplo, a nota dó receberia esta simbologia por representar o centro em torno do qual todas as outras girarão, ora afastando-se, ora aproximando-se, definindo em suas relações mais ou menos complexas aquilo que em música se denomina *tonalidade*:

We, therefore, speak rather of 'tonality' when we mean the total series of relationships, with all that is built upon it, and designate the source-tone of a tone family as 'tonal center' (HINDEMITH, 1941, p. 93).

- **Dominante**

Nos trabalhos de Savério da *fase musical* encontraremos também o signo γ que representa, segundo aquela ordem hierárquica acima descrita, o conceito de *dominante*. O termo em si é puramente convencional, tanto em Hindemith como na maioria dos tratados musicais, embora as discussões, algumas vezes polêmicas sobre a origem do conceito tenham sido debatidas ao longo dos anos. Para nosso entendimento e propósito dentro do trabalho, determinaremos que o termo *dominante* referir-se-á ao quinto grau da escala musical em sua relação à *tônica* $\ominus$, anteriormente descrita. Assim, dentro de uma escala de dó maior (dó- ré- mi- fã- **sol**- lá- si), a nota **sol**, que é o quinto grau da escala, será então representada pelo signo γ .

- **Subdominante**

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, Hindemith proporrá então a adoção do signo para representar o conceito de *subdominante*, isto é, o grau da escala localizado imediatamente abaixo da *dominante* . Dentro de nossa hipotética escala de dó maior (dó- ré- mi- **fá**- sol- lá- si), a nota **fá**, que é o quarto grau da escala, seria então representada por este signo.

É importante ressaltar que todos os graus de uma escala musical recebem, dentro do sistema tonal, uma denominação conceitual e uma representação gráfica. Como já explicado, a simbologia gráfica proposta por Hindemith, frequentemente utilizada por Savério em seus trabalhos visuais, não é totalmente convencional. Os signos , e são encontrados apenas em sua obra didática, muito embora outros conceitos, como aqueles atribuídos aos outros graus da escala, sejam de uso padronizado¹¹⁸. Entretanto, mais do que aprofundar uma discussão em torno de conceitos musicais já amplamente abordados por teóricos, nosso objetivo é aqui apenas o de expor algumas das simbologias e codificações utilizadas por Savério em seus trabalhos da *fase musical*, para dar ao leitor mais subsídios no entendimento das múltiplas relações entre aspectos visuais e sonoros que o artista criou. Continuemos, portanto, a decifrar algumas dessas estruturas musicais.

5.2.2- Notação dos intervalos musicais melódicos

Paul Hindemith considerava a notação tradicional dos intervalos incômoda e acreditava que se devia seguir o modelo das teclas do piano como referência para sua classificação e, conseqüentemente, sua notação. Segundo ele:

¹¹⁸ Convencionalmente, os graus de uma escala de sete sons dentro do sistema tonal são representados por algarismos romanos: *I* (tônica), *II* (supertônica) – *III* (mediante) – *IV* (subdominante) – *V* (dominante) – *VI* (submediante)– *VII* (sensível) (PISTON, 1998, p. 6, tradução nossa). Esses nomes podem variar ligeiramente de acordo com o autor. O VI grau, por exemplo, pode ser denominado ainda como *superdominante* (GROVE, 1994, p. 917) ou *acorde relativo de tônica* (KOELLREUTTER, 1978, p. 27).

It is too cumbersome to utilize always the full names of the intervals in mentioning them- major third, augmented fifth, etc. Accordingly, in the future we shall use the numbers 1 to 8, which, following the model of the piano keys (...) The intervals which lie between these (...) are represented by two figures separated by an oblique line, slanting in the opposite direction to that of a fraction (HINDEMITH, 1941, p.19).

Hindemith proporrá então, da mesma forma que fizera com relação aos signos da *tônica*, *dominante* e *subdominante*, uma codificação gráfica que, segundo ele, melhor representaria as relações melódicas e harmônicas. Segundo ele, um intervalo existente entre as notas **dó** e **ré** deveria ser indicado pelo número **2** (de forma muito semelhante ao usual, que seria tradicionalmente classificado como intervalo de 2ª maior). Já o intervalo entre as notas **mi** e **fá** (que possui apenas meio tom de distância entre uma nota e outra e é classificado comumente como 2ª menor), deveria ser indicado, segundo Hindemith, pela numeração **1\2** (observe que a barra está invertida, isto é, não se trata de uma fração), mostrando que a relação intervalar está em posição intermediária, entre o uníssono (a mesma nota) e a 2ª maior. Peguemos outro exemplo: a distância intervalar entre o **dó** e o **mi** é de 3ª maior (possuem dois tons de distância entre si). Hindemith anotaria este intervalo como **3**. Caso as notas fossem **ré** e **fá**, isto é, uma 3ª menor, (por possuir meio tom a menos), Hindemith classificaria o intervalo como **2\3**, sugerindo que a relação intervalar localiza-se entre os intervalos de 3ª menor e de 3ª maior. Vejamos outros exemplos:

Intervalo	Notação proposta por Hindemith	Notação tradicional	Distância em tons
dó- ré	2	2ª maior	Um tom de distância
dó#- ré	1\2	2ª menor	Meio tom de distância
dó- dó#	1\2	1ª aumentada	Meio tom de distância
dó- mi	3	3ª maior	Dois tons de distância

dó- mi $\flat$	2\3	3ª menor	Um tom e meio de distância
dó-ré#	2\3	2ª aumentada	Um tom e meio de distância

Ilustração 1.5- Exemplos da classificação intervalar melódica proposta por Hindemith e sua comparação com a notação tradicional.

5.2.3- Notação dos intervalos musicais harmônicos

Mas, para a utilização de intervalos harmônicos, isto é, aqueles que soam simultaneamente, Hindemith criou uma simbologia adicional, que consiste na utilização da mesma numeração dos intervalos melódicos, acima explicados, mas indicados dentro de um pequeno círculo, descritos por ele da seguinte forma:

We shall therefore use an additional symbol for the intervals when the tones sound are sounded simultaneously; an oval ring around the numbers indicates that the two tones sound, not in succession, but together (HINDEMITH, 1941, p.20).

Desta forma, signos como os mostrados nos exemplos a seguir, representarão, dentro das obras visuais de Savério, significações gráficas relacionadas à execução de dois sons executados simultaneamente:

Notação tradicional	Notação proposta por Hindemith
Unísono	1
3ª menor	2\3
3ª maior	3
4ª justa	4

5ª justa	5
6ª menor	5\6
6ª maior	6

Ilustração 2.5- Exemplos da classificação intervalar harmônica proposta por Hindemith.

5.2.4- Os conceitos de *modelo*, 2ª voz, *melodia elaborada* e *grau de progressão*

O conceito musical de *modelo*, criado por Hindemith, tem seu equivalente nas técnicas de contraponto tradicional, naquilo que se denomina comumente de *cantus firmus* ou canto dado. Diferentemente do *cantus firmus*, entretanto, que é baseado em escalas diatônicas modais provenientes dos antigos modos greco-romanos e eclesiásticos, o *modelo* hindemithiano proporciona um resultado sonoro diferenciado por basear-se na escala cromática de doze sons. A finalidade, tanto do *modelo* como do *cantus firmus*, é proporcionar ao estudante uma estrutura melódica sobre a qual este poderá criar uma 2ª voz, mas, segundo linguagens diferentes. O objetivo de Hindemith ao criar o conceito de *modelo*, expandindo as possibilidades de exploração do campo tonal, era o de proporcionar novas ferramentas de desenvolvimento melódico e harmônico segundo a ótica do XX. Esta técnica é importante, pois proporcionará ao futuro compositor a habilidade de criar polifonias onde as melodias (ou vozes) tendem a soar de forma independente e, ao mesmo tempo, estabelecem os fundamentos da progressão harmônica. Ao explicar os princípios básicos da construção de um *modelo*, Hindemith adverte:

The pupil connects a few tones to make a linear pattern in which the melodic elements appears with the least possible admixture of metric and harmonic elements (...) At the same time, these apparently very insignificant patterns must be considered the germ-cells of even the most complicated melodies (HINDEMITH, 1941, p.1).

A ilustração abaixo mostra um *modelo* criado por Savério, a partir de estudos do *Exercises in To-part Writing*, de Hindemith, sobre o qual ele construirá a 2ª voz.

Savério Castellano
(1981)

Ilustração 3.5. Um *modelo* hindemithiano criado por Savério.

- **O conceito de 2ª voz**

Após a construção do *modelo*, Hindemith propõe a elaboração de uma 2ª voz a este conectada, com o qual manterá vínculos de natureza melódica e harmônica:

One-voice melodies, constructed according the rules of Chapter I, will now be supplied with a second voice. Up to this point our problem has consisted simply in training melodic thinking and hearing. In Chapter II, in contrast, we aim for construction of harmonic progressions in their simplest, clearest, and the most definite forms. We shall start from melodic construction, which, to some extent, we have learned through our work with monadic lines in Chapter I, and which consequently serves as a firmly grounded form of tonal activity (...) (HINDEMITH, 1941, p.18).

A partir de uma série de regras de combinação harmônica e normas de condução de vozes, o músico é levado a construir a 2ª voz de maneira que o ouvido seja capaz de ouvir a independência melódica entre esta e o *modelo*. Savério realizou dezenas de exercícios assim, todos registrados em seus cadernos de música, blocos de notas e, finalmente, em telas de pintura, desenhos e gravuras. Na ilustração abaixo, mostramos a construção da 2ª voz criada por Savério e associada ao *modelo* apresentado no item anterior¹¹⁹.

¹¹⁹ O trítone melódico (intervalo 4\5, ou 5ª diminuta) presente na passagem entre o segundo e o terceiro compassos da 2ª voz é considerado extremamente tenso e deveria, por dificultar a entoação vocal nos exercícios, ser evitado. É possível que esta movimentação tenha sido feita para evitar outros problemas, como o trítone harmônico no segundo compasso ou a formação de acordes, que causariam distúrbios de independência entre as vozes. Cf. Bibliografia: *Exercises in To-part Writing* (1941, p. 22).

Savério Castellano
(1981)

Ilustração 4.5. O *modelo* (abaixo) e a 2ª voz (acima), elaborados por Savério.

- O conceito de *melodia elaborada*

O conceito de *melodia elaborada*, comumente encontrado como 2ª voz *elaborada* nos trabalhos de Savério, é apresentado no terceiro capítulo do *Exercises in To-part Writing*, no qual é proposto o desenvolvimento rítmico e melódico da 2ª voz. Seu objetivo é o de proporcionar maior flexibilidade e interesse aos exercícios, sujeitos até então às rígidas regras de movimentação melódica e combinações harmônicas.

We can now at least let our fancy have play to the point of creating patterns which, in spite of their meagre material, already have some appreciative appeal and sometimes function even as practically useful music (HINDEMITH, 1941, p.35).

Os mecanismos de elaboração melódica serão abordados adiante, na Seção 5.2.5, onde teremos uma descrição dos signos utilizados neste processo.

- O conceito de *grau de progressão*

Outro conceito encontrado nos exercícios musicais e obras plásticas de Savério é o de *grau de progressão*. Este se fundamenta na idéia de que determinadas relações harmônicas possuem uma essência fundamental, associada a uma das duas notas que formam o intervalo harmônico. Por exemplo, se as notas **dó** e **sol** são executadas simultaneamente, será formado um intervalo harmônico de 5ª justa (**dó**-ré-mi-fá-**sol**) e a nota **dó** (a nota mais grave) será considerada a que melhor exprime este som característico. Isto ocorre com todos os intervalos de 5ª justa, (5) segundo Hindemith,

por razões de natureza acústica. Se, entretanto, invertermos esse intervalo, reposicionando a nota **dó** na região aguda, acima da nota **sol**, obteremos um intervalo de 4ª justa ¹²⁰ (**sol-lá-si-dó**), isto é: (4). Mesmo neste caso, a nota **dó** continuará a ser a raiz do acorde. Em outras palavras, se tivermos um intervalo (5) a partir da nota **dó** (do - sol) ou um intervalo (4) a partir da nota **sol** (sol - dó), a nota raiz (como Hindemith a designa do inglês: *root tone*), será invariavelmente o **dó**. A sequência dessas notas (*root tones*), construída a partir dos intervalos harmônicos obtidos entre o *modelo* e a 2ª voz, será chamada por Hindemith de *grau de progressão* (*degree progression*), expressão que aparecerá, técnica e poeticamente, em alguns dos trabalhos de Savério.

Ilustração 5.5. Identificação da “nota raiz” (*root tone*), utilizada na construção do *grau de progressão*.

5.2.5- Sinais de ornamentação

Finalmente, é importante explicar a ocorrência nos trabalhos visuais de Savério de determinados signos, que, assim como aqueles relacionados às funções harmônicas (*tônica, dominante e subdominante*) e à notação de intervalos melódicos e harmônicos abordados anteriormente, fazem parte de uma terminologia não convencional proposta por Paul Hindemith. Não cabe aqui, da mesma forma que anteriormente, expor detalhadamente a técnica de elaboração melódica, mas, tão somente, proporcionar o entendimento básico da significação de sinais que aparecerão com frequência nos trabalhos de Savério, a fim de proporcionar ao leitor ferramentas adicionais para a leitura de sua obra.

¹²⁰ Em música, este procedimento é chamado *inversão de intervalos*. Quando invertidos, a 2ª se transforma em 7ª; a 3ª se transforma em 6ª e a 5ª se transforma em 4ª.

- **Nota de retorno:** Ocorre quando se adiciona (melodicamente) uma segunda nota à nota principal e, logo após, retorna-se à mesma. Este movimento de vai-e-volta se dá normalmente por grau conjunto. É similar ao que, em português, chamamos de *bordadura*. É representada pela letra **W**, proveniente da palavra alemã *Wechselston*.
- **Nota de passagem:** Ocorre quando há uma passagem, diatônica ou cromática, que faz a ligação entre duas outras notas principais. É designada por Hindemith pela letra **D**, que provém da palavra alemã *Durchgang*.
- **Suspensão:** Ocorre quando uma nota não principal é preparada, em seguida é suspensa e, finalmente, resolvida sobre a nota principal. Sua designação pelo signo **V** provém da palavra alemã *Vorhalt*.
- **Suspensão não preparada:** Possui as mesmas características da suspensão, mas sem que haja a necessidade de preparação. É o equivalente ao que chamamos em português de apojatura, ou nota apoiada sem preparação. É designada pela letra **N**, derivada da expressão em alemão *Nebenton*.
- **Antecipação:** Antecipação de uma nota que, a rigor, faz parte do acorde seguinte, mas que é antecipada, algumas vezes no compasso anterior. É designada pela letra **V** do alemão *Vorausnahme*.

Considerações

Averiguamos até aqui a ocorrência de diversos signos e conceitos estudados e utilizados por Savério em sua obra visual. Entre eles, temos os signos e conceitos da *tônica*, *dominante* e *subdominante*, os sinais de *classificação intervalar* e de ornamentação **W**, **D**, **V** e **N**, os conceitos de *modelo*, *2ª voz*, *2ª voz elaborada* e *grau de progressão* propostos por Hindemith, além de termos da nomenclatura musical tradicional. Esta codificação pode ser compreendida em diversos níveis, embora entendamos que o mais importante, no contexto deste trabalho, é descobrirmos que o interesse do artista por essas simbologias transcende as questões de pura representação técnica ao ganharem uma dimensão mágica e expressiva dentro do campo do insondável e da imaginação, como veremos a seguir a partir da apresentação de obras representativas da *fase musical* e da decodificação de suas estruturas sonoras.

6- APRESENTAÇÃO DAS OBRAS E COMENTÁRIOS

Breve introdução

O primeiro registro de uma obra visual de Savério contendo elementos pictóricos provenientes do código musical data de 1974. Trata-se de um trabalho em técnica mista, que combina desenho e acrílico sobre papel e é intitulado *Análise do pensamento sonoro*. Esta obra pertence à mesma fase da série de desenhos, óleos e gravuras cuja temática abordava elementos relacionados à psicologia junguiana, experimentações de ordem matemática, uso de poesia e elementos figurativos, em composições que sugeriam uma relação com aquilo que Mário Schenberg (1988, p. 207) denominou *realismo fantástico*¹²¹.

Ilustração 1.6: *Análise do pensamento sonoro*, 1974. Acrílico sobre papel, 60x80 cm. Acervo da família.

¹²¹ Cf. Capítulo 3, Seção 3.2.1 para uma discussão sobre as abordagens neorealistas na arte brasileira durante as décadas de 1960 e 1970.

Não nos foi possível detectar a razão pela qual o artista faz uso da temática musical em meio a esta fase, já que nesta não são desenvolvidos outros trabalhos contendo elementos similares que demonstrem a relação entre desenho e música, além da ausência de quaisquer registros escritos pelo artista fazendo menção à conexão entre as linguagens sonoras e pictóricas. Mas é importante constatar, justamente por este fato, que, embora Savério viesse a desenvolver a *fase musical* de maneira efetiva apenas a partir da década de 1980, sua semente encontrava-se em processo germinativo já há alguns anos. Como já se falou, o interesse de Savério pela música é antigo, anterior à década de 1980, e é possível supor que uma abordagem desta temática pudesse surgir em caráter experimental.

Análise do pensamento sonoro é uma obra de caráter híbrido, na medida em que contempla elementos de fases distintas apresentando traços comuns a ambas. Entre essas confluências detectamos, além da presença de elementos musicais, o uso da representação da figura humana, frequente em praticamente toda a produção do artista, de gráficos, além de textos escritos diretamente sobre o trabalho. Comparemos, a título de exemplificação, essa obra com outra, da *fase musical*. Trata-se de *Uma mensagem para Paul Hindemith e Matthias Grunewald*, um trabalho que faz uso de desenho e aquarela ¹²²:

Ilustração 2.6: *Uma mensagem para Paul Hindemith e Matthias Grunewald*, 1985. Desenho e aquarela sobre papel, 70x90 cm. Acervo da família.

¹²² Este trabalho será mais bem analisado adiante, ainda na Seção 6.11.

Como se pode observar, embora alguns dos elementos pictóricos representados, como o rosto, os códigos musicais e o texto estejam presentes em ambos os trabalhos, a maneira como são abordados difere consideravelmente. Por exemplo, em alguns momentos da década de 1970, supomos que as figuras representadas por Savério em seus óleos retratavam a própria auto-imagem do artista, especialmente no que diz respeito ao formato do rosto e ao olhar, como podemos também observar neste óleo de 1976.

Ilustração 3.6: *Exaltação de Saturno*, 1976. Óleo sobre tela, 120x95 cm. Acervo da família.

Ao compararmos as duas representações, podemos perceber que a face mostrada em *Uma mensagem para Paul Hindemith e Matthias Grunewald*, assim como acontecerá com outras figuras da *fase musical*, é mais arredondada e as feições assumem personalidades distintas, contrastando com o aspecto auto-reflexivo dos trabalhos da década de 1970. Outro exemplo disso está no uso dos recursos gráficos para a notação das alturas sonoras: enquanto em *Análise do pensamento sonoro* o artista faz uso de um sistema particular, não padronizado, de notação musical, em *Uma mensagem para Paul Hindemith e Matthias Grunewald* a notação já se dá através do sistema de pentagrama, onde as notas são escritas em linhas e espaços, código universalizado. Comparemos as duas formas de notação musical, representadas nas ilustrações a seguir:

Ilustração 4.6. Fragmento de *Análise do pensamento sonoro*: gráfico sonoro representando as notas sol, lá, si, dó e ré.

Ilustração 5.6. Fragmento de *Uma mensagem para Paul Hindemith e Matthias Grunewald*: escrita tradicional das alturas musicais em *clave de sol*. As notas escritas são: dó, si, ré e mi.

Nas ilustrações abaixo, é possível ver ainda mais alguns elementos musicais desta primeira obra musical de Savério, anterior à *fase musical*. Entre eles, encontram-se o vocabulário musical e expressões textuais, além dos nomes das notas musicais. Percebe-se que, embora demonstrem, por hora, um conhecimento ainda bastante intuitivo do assunto musical, as expressões utilizadas mostram uma coerência e um conhecimento já aprofundado da linguagem e da física do som. Abaixo, detalhes do desenho acima mencionado:

Ilustração 6.6. Fragmento de *Análise do pensamento sonoro*.

Observemos acima a expressão *subsônico*, em uma analogia às frequências sonoras situadas abaixo da capacidade auditiva humana (infra-som). Um ultra-som significa exatamente o contrário, isto é, a frequência vibrátil de um corpo ou coluna de ar imperceptível ao ouvido humano situado a altas frequências. No gráfico a seguir, essas expressões são encontradas à esquerda (sub-som) e à direita (ultra-som) em relação ao dó central (dó 3) e refletem os estudos de física e acústica desenvolvidos por Savério em suas pesquisas musicais:

Ilustração 7.6. Fragmento de *Análise do pensamento sonoro*: gráfico contendo as expressões *ultrasom* e *subsom*. Ao centro, a expressão *dó 3*, que se refere ao dó central.

É interessante notar aqui também a relação da música com os signos zodiacais e os códigos matemáticos, temas com os quais Savério trabalhava predominantemente naquela fase. E não é difícil estabelecer aí também as conexões entre a natureza matemática da música, relacionada à frequência e à vibração dos corpos sonoros, aproximações quantitativas tão caras à poética do artista durante toda sua produção. Em suma, *Análise do pensamento sonoro* antecipa questões musicais desenvolvidas por Savério na década seguinte, embora este ainda não tivesse acesso ao código, particularmente aquele proposto por Paul Hindemith, que daria o embasamento ao desenvolvimento de suas obras da *fase musical*. O artista criara, por necessidade de expressão, seu próprio código musical. Mas é importante salientar que esses códigos, fossem eles matemáticos, astrológicos, junguianos ou musicais, possuíam, invariavelmente, algo de misterioso e que não podia ser inteiramente decifrado, deixando abertas ao observador múltiplas possibilidades de leitura.

Após esta breve introdução, é importante considerar, finalmente, que a abordagem que o artista faz dos elementos provenientes da linguagem musical dá-se de maneira abrangente e reflexiva, e que este modo de operar, característico de sua poética desde sempre, demonstra uma preocupação de ordem intelectual, que tem muito a ver, antes de tudo, com a elaboração de um “pensamento sonoro” em articulação como seu “pensamento visual”, e que esta relação vai além de uma proposta de representação dos aspectos lúdicos da simbologia musical. Este modo de operar, que transita entre o sensorial e o racional, e que associa elementos descritivos e expressivos, é o assunto que pretendemos discutir nas seções a seguir, nas quais apresentamos e comentamos uma seleção dos trabalhos mais representativos da *fase musical* da década de 1980.

A partir da observação da maneira com que Savério utiliza os códigos musicais, notadamente com a adoção de alguns símbolos e regras de combinação melódica e harmônica, concluímos que Savério tomou como base de estudo o livro *Exercises in Top-part Writing*, de Paul Hindemith (1895-1963), edição de 1941¹²⁵.

Neste tratado, uma das referências no ensino do contraponto no século XX (primeiro volume da série didática *Craft of musical composition*), que o artista estudava no início dos anos 1980¹²⁶, o compositor e teórico alemão propõe, como visto no Capítulo 5, uma codificação musical nova, que expõe símbolos não padronizados e amplia a discussão sobre regras, técnicas e procedimentos para o desenvolvimento melódico e harmônico. Ao tomar como base a escala de doze sons, diferentemente das antigas escalas diatônicas utilizadas desde fins da Idade Média até o século XIX, Hindemith propõe sua abordagem para o entendimento contrapontístico e harmônico como procedimentos composicionais revisitados no século XX, período reconhecidamente marcado pela diversidade no que diz respeito à expansão do sistema tonal e à quebra de paradigmas através da criação de novas linguagens e tendências¹²⁷.

Observemos abaixo a maneira como o artista utilizou alguns dos signos acima descritos. Estes podem ser vistos no lado esquerdo da aquarela, na ilustração a seguir:

¹²⁵ Cf. Bibliografia.

¹²⁶ Na contra capa do livro, encontramos a data “82” juntamente à assinatura de Savério.

¹²⁷ Cf. Victor Castellano: *Guitare pour Orchestre de Frank Martin: uma análise a partir do original para violão* (2008, p. 20-29.), para o aprofundamento na discussão sobre as correntes musicais do século XX. É importante frisar que, diferentemente de seu contemporâneo Arnold Schoenberg (1874-1951), que, ao criar um sistema de composição baseado na série de 12 sons, intencionava romper com o sistema tonal, (o Dodecafonismo), Hindemith (1895-1963), comumente associado às correntes “neoclássicas” do século XX, propunha não a negação, mas a expansão do sistema tonal, *alinhando os graus da escala e os intervalos mais consonantes (tônica, 8ª) aos mais dissonantes (4ª aumentada, trítone), fornecendo uma justificativa para a primazia da tríade* (GROVE, 1994, p. 431).

Ilustração 9.6. Fragmento da ilustração 8.6, mostrando os signos das funções tonais propostos por Paul Hindemith.

Como se pode observar, os signos localizam-se abaixo das notas musicais. Estas, às quais os signos se relacionam, são as notas **dó**, *tônica* $\ominus$, **fá**, *subdominante* $\mathcal{P}$, e **sol**, *dominante* $\mathcal{Q}$ e demonstram as primeiras tentativas de Savério de associação entre pensamento sonoro e visual através da codificação proposta por Hindemith.

No fragmento, também é possível identificarmos alguns símbolos e estruturas musicais mais conhecidos, como a *clave de sol* G-clef e o pentagrama (ou pauta) musical, onde as notas são escritas. Além disso, dois acidentes musicais, o sustenido $\sharp$, que eleva em meio tom a altura de uma nota, e o bemol b , que rebaixa em meio tom a altura de uma nota, podem ser identificados. Logo abaixo dos signos descritos, encontraremos uma sequência numérica representada dentro de pequenos círculos (ilustração 10.6). Esses números são, como explicado no glossário de termos musicais (Capítulo 5), representações de *intervalos harmônicos*. A grafia desses signos, escritos à mão e com o uso de um fino pincel, revela a maneira típica de integrar notação ao corpo da obra do artista. Mostra, em primeiro plano, a expressão do gesto e o instante do pensamento sonoro, à maneira do músico que faz suas anotações em seu caderno musical, ou do artista que esboça seus desenhos em um bloco de papel. Esse procedimento era de fato muito comum na prática diária de Savério, o que pode ser verificado em seus blocos de notas, contracapas de livros e partituras musicais. No Capítulo 3 (ilustração 29.3), é possível observar algumas dessas anotações, que demonstram traços da personalidade reflexiva do artista já na década de 1970 em suas aproximações com a matemática.

expectador/ouvinte de sua obra, no qual vislumbramos a possibilidade de execução simultânea da música composta para o trabalho. Como veremos adiante neste capítulo e em boa parte da produção da *fase musical*, há a presença de composições, estudos e esboços sonoros que abrem a possibilidade de interação musical com a obra visual. Isto poderá ser feito de várias maneiras, como, por exemplo, através da audição daquela música, ou pela participação do próprio expectador, cantando ou executando a partitura ali presente. É o próprio artista quem pondera sobre esta questão numa entrevista para a Rádio Cultura FM de São Paulo (1990), na qual explicava a relação entre o ouvinte e a obra durante a primeira mostra do Equador ¹²⁹:

Esta é uma música para ser ouvida, vendo os quadros. E, eventualmente, fazendo com que as pessoas participem mais ativamente, até cantando junto com os quadros (...) nesses quadros, existe toda a notação musical do que está se ouvindo. Então, nesse momento, o expectador é levado às vezes a cantar junto como quadro, é uma integração completa (...) (CASTELLANO, S., 1990).

Isolemos o trecho musical criado por Savério para esta aquarela e notemos que nele há todos os elementos necessários para sua execução:

Ilustração 12.6. Fragmento da ilustração 8.6, mostrando o exercício de contraponto a duas vozes criado por Savério para sua aquarela.

¹²⁹ Cf. Capítulo 7: *Exposições no Equador: a realização de um projeto*.

Savério Castellano
(1981)

Ilustração 13.6. A transcrição da partitura acima.

Como se trata de um exercício de contraponto, onde duas melodias soam de forma independente, são necessários dois executantes ou um instrumento capaz de tocar as duas melodias simultaneamente. A execução desta partitura poderá ser encontrada nos anexos onde é tocada por um violoncelo (*voz grave*) e uma clarineta (*voz aguda*)¹³⁰.

¹³⁰ Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios, Arquivo nº 3. Em alguns trabalhos de Savério, encontramos a especificação exata dos instrumentos que devem executar a partitura. Em outros, como é o caso desta, a indicação não foi feita, razão pela qual determinamos a instrumentação.

6.2- Centro tonal sol

Ilustração 14.6. *Centro tonal sol*, 1981. 10/10. Gravura em metal (água-tinta e água-forte), 35x50 cm.

A ilustração acima mostra a reprodução de uma gravura em metal realizada em 1981. Elaborada e impressa no atelier de Selma Daffré, esta obra possui versões diferenciadas de cor e intensidade numa edição de dez cópias. Em depoimento, a artista e gravadora descreve o processo de impressão:

Primeiramente, a partir da matriz gravada em água-forte e água-tinta contendo uma partitura musical foi rolado um degradee de tom azul, da mesma forma que é entintada uma xilogravura (com rolo sobre a superfície) e tirada a cópia no papel de impressão. O papel não foi retirado da prensa e sobre o mesmo registro (tamanho da placa que fica desenhado sob o acrílico do berço da prensa com o tamanho da gravura e papel) foi colocada novamente a mesma placa entintada de cor preta no sulco da água-forte e água-tinta, com um pequeno deslocamento de milímetros sobre o mesmo registro.

Isto fez com que surgisse um desenho em negativo (linhas brancas sobre o fundo azul degradê) e um positivo (linhas pretas do desenho correspondendo a entintagem do sulco) repetindo-se o mesmo desenho e criando uma vibração. O Savério ficou muito contente com o resultado final (DAFFRÉ, 2013b).

Nesta obra, rica em signos e estruturas musicais, podemos encontrar alguns dos elementos já expostos na aquarela anterior (ilustração 8.6), mas agora expressos através da linguagem do metal. Há, ainda, a presença de muitos outros conceitos e elementos sonoros, quase todos relacionados ao processo de imersão na obra teórica de Paul Hindemith, que Savério vivenciava na primeira metade da década de 1980. Exemplos disso são o aparecimento da 2ª voz *elaborada*, trabalhada através de técnicas de desenvolvimento da 2ª voz, além da inclusão de uma quarta linha melódica na região grave, denominada *grau de progressão*. Começamos com os signos conhecidos, encontrados na aquarela analisada anteriormente ¹³¹.

Centro tonal sol apresenta, como sugere o próprio título da obra, a nota **sol** como *tônica* da música escrita. Esta é, portanto, representada pelo signo $\ominus$ ¹³² que aparece representado logo ao início do primeiro compasso, seguindo-se ao quinto e último compassos. O signo da *dominante* $\mathfrak{d}$ (quinta nota da escala de sol maior, isto é, a nota **ré**) aparece representado no penúltimo compasso e o da *subdominante* $\mathfrak{f}$ (quarta nota da escala de sol maior, ou seja, a nota **dó**), aparece no terceiro e ante-penúltimo compassos. Observemos o fragmento a seguir, onde esses signos estão dispostos:

¹³¹ Cf. Capítulo 5, para explicação sobre os signos e conceitos musicais aqui utilizados.

¹³² Note-se que na obra anterior, a aquarela *sem título*, a composição encontrava-se na tonalidade de dó maior. O símbolo $\ominus$ era, naquela música, representado pela nota **dó**. Aqui, segundo o próprio título da obra descreve, a tonalidade é sol maior.

Ilustração 15.6. Fragmento da ilustração 14.6.

É importante enfatizar o aspecto gráfico utilizado neste que será o único trabalho em gravura em metal da *fase musical* de Savério. Isto fica claramente demonstrado na maneira como são escritas as notas musicais, as linhas do pentagrama e os números anotados abaixo deste. Para Savério obter este resultado, através do uso da ponta seca sobre verniz, antes da imersão da placa de cobre no ácido para a gravação dos sulcos (água-forte), todas as imagens tiveram que ser pensadas de forma invertida para que, após a reprodução da imagem, os signos surgissem na colocação desejada.

Ilustração 16.6: Fragmento da ilustração 14.6: o aspecto gráfico do processo de notação musical sobre a chapa de metal.

Da mesma maneira que os signos indicados na ilustração acima, podemos ver a seguir alguns sinais representados pelas letras N, W e D. Eles estão localizados acima de algumas das notas musicais e indicam o tipo ornamentação melódica realizada pela *2ª voz elaborada*.

Ilustração 17.6: Fragmento da ilustração 14.6, mostrando instruções para a ornamentação melódica.

Este fragmento mostra, uma vez mais, a importância que o artista dava ao processo de compartilhamento com o leitor acerca de seus processos mentais. Embora esteja efetivamente utilizando códigos musicais, cuja possibilidade em transmitir informações, mensagens e instruções é concreta, Savério não intencionava, necessariamente, explicar o significado técnico de seus códigos. Ele parecia, de maneira muito próxima ao que fizera com seus trabalhos ligados à astrologia, por exemplo, dividir com o público o entusiasmo de suas pesquisas e descobertas ao mostrar às pessoas que havia algo de maravilhoso e mágico a ser desvendado ali. A música representava para Savério a possibilidade de interação com o leitor de sua obra. Ao mesmo tempo em que apresenta uma codificação complexa, o artista convida o expectador a participar da leitura de seu trabalho através de possibilidades múltiplas, seja pela da experiência do som, do encantamento causado pelos signos da música ou pela experiência de visualidade pura.

Como já foi falado, o uso de gráficos de alturas sonoras, talvez a forma mais intuitiva de representação das frequências do som, é recorrentemente utilizado pelo artista em vários de seus trabalhos. Essa tentativa de exprimir a idéia de contraposição de texturas já era expressa em trabalhos realizados em fases anteriores à *fase musical*. É o próprio artista quem comenta, em seu memorial, a antecipação do pensamento sonoro expresso através da plástica, quando fala de sua conhecida série de *tubos* durante a década de 1970.

Uma trança de cinco tubos formando uma rede de linhas se entremeando numa ordem rigorosa. Na realidade já não era somente um desenho. Foi minha primeira

tentativa inconsciente de construir um contraponto. Um contraponto de vozes gráficas. Infelizmente, eu ainda não tinha um conhecimento musical que me permitisse levar avante o trabalho esboçado. Cheguei a entrar em contato com músicos, mas esses, ainda não haviam se apercebido da relação. Eu mesmo, não tinha consciência do que fazia. Maior relacionamento havia ainda entre outras séries de trabalhos, estes usando somente números em disposições espaciais abertas e com um sentido de “série musical” mais caracterizado (CASTELLANO, S., 1983a).

A seguir, temos um fragmento da parte superior da gravura, que mostra a movimentação melódica do *modelo* e da 2ª voz *elaborada* através de um gráfico de alturas sonoras:

Ilustração 18.6: Fragmento da ilustração 14.6, mostrando a cifra das notas musicais e os patamares de alturas e durações do som.

Se o leitor observar atentamente, verá, do lado esquerdo, uma sequência de letras dispostas em camadas. Cada letra dessas representa, assim como as notas musicais da partitura, uma altura sonora ¹³³. Igualmente ao que fizemos com a primeira aquarela apresentada (ilustração 8.6), convidamos o leitor a seguir os olhos da esquerda para a

¹³³ Em algumas linguagens, como na da música popular, é comum o uso de letras para indicar a formação de acordes, isto é, a combinação simultânea de dois ou mais sons. No presente trabalho, elas representam apenas alturas sonoras definidas.

direita, a partir de uma letra qualquer. Ele perceberá que a cada letra está associado um patamar, mais curto ou mais longo. Como a música se dá no tempo, uma das maneiras de representar a duração dos sons pode ser estabelecida por relações proporcionais entre os valores de duração. Se o leitor observar um dos patamares situados na parte inferior do trabalho, e, após, relacioná-lo com os patamares na parte superior, perceberá que a cada patamar inferior correspondem vários patamares menores em extensão. Isto quer dizer que, em música, enquanto um som mais grave prolonga-se por certo tempo, uma sequência de sons de duração mais curta pode ocorrer. Na realidade, os pequenos patamares superiores estão, de fato, associados à 2ª voz *elaborada*. Comparemos a seguir o gráfico de alturas com as notas da partitura:

Ilustração 19.6: Fragmentos da ilustração 14.6: o aspecto gráfico no processo de notação musical sobre a chapa de metal.

Além deste gráfico de alturas sonoras, o artista realiza ainda mais um, situado abaixo de todo o sistema, no qual estabelece relações harmônicas entre o *modelo* e a 2ª voz. Estas relações intervalares estão dispostas ao longo do gráfico e indicam, através de números, as distâncias entre as nota graves e agudas, como mostra a ilustração a seguir

¹³⁴ Como explicado na análise da primeira aquarela de Savério (ilustração 8.6), esses números deveriam, tecnicamente falando, segundo Hindemith, estar inseridos dentro de círculos, por expressarem relações harmônicas. Cf. Capítulo 5: *Glossário de conceitos e signos musicais*.

Ilustração 20.6: Fragmento da ilustração 14.6, que mostra o interesse do artista pelas relações gráficas e estruturais.

A música escrita nesta gravura pode, a exemplo do que ocorrem em muitos de seus trabalhos da *fase musical*, ser cantada ou executada por instrumentos. No caso desta gravura, não há indicação de instrumentação, razão pela qual escolhemos o fagote, o oboé e a flauta transversal (em formato eletrônico) para sua execução¹³⁵. Convidamos o expectador a ouvir a música com a obra visual, como sugeriu o próprio artista, visualizando o trabalho (ilustração 14.6) e procurando acompanhar sua notação musical, que ocorre da esquerda para a direita. A seguir, apresentamos uma transcrição da partitura criada para a gravura *Centro tonal sol*. Nela, podemos observar, além dos sinais de ornamentação, indicados pelas letras N, W e V acima da partitura, a localização, à esquerda, das expressões *2ª voz elaborada*, *2ª voz*, *modelo* e *grau de progressão*. Tais conceitos, que aparecem frequentemente nos trabalhos da *fase musical*, são discutidos e aprofundados no Capítulo 5, que poderá ser revisitado cada vez que o leitor sinta necessidade de compreender os significados da codificação exposta. Como explicado, a compreensão da sintaxe musical não é imprescindível para a contemplação da obra, que pode ser lida sob muitos aspectos. O entendimento global da maneira como o artista utiliza esta e outras simbologias em sua produção, contudo, pode abrir novas possibilidades de fruição de seu trabalho como um todo.

¹³⁵ Cf. Anexos: CD nº 2 de áudios, Arquivo nº 2.

Estudo para centro tonal sol

Savério Castellano
(1981)

Ilustração 21.6: Transcrição da música contida na gravura *Centro tonal sol* com as indicações dos sinais de ornamentação.

Esta música, que faz parte do processo de aprendizado musical de Savério, revela-nos a intenção em fazer com que o leitor interaja com seu procedimento criativo. A música aqui ouvida tem muito a ver com os exercícios preliminares de composição que o estudante de música realiza em seu processo de aprendizagem. É importante enfatizar, portanto, que não importava para Savério mostrar-se ao expectador/ouvinte como “compositor” de música e sim como um artista que se utiliza da música, através do mergulho em sua codificação, como meio para a manifestação de sua arte. Como explicado anteriormente, à medida que ia incorporando aspectos técnicos, vivenciais e criativos na prática musical, Savério somava-os ao universo visual, que era encarado por ele, tão somente, como mais um meio expressivo à sua disposição frente ao amplo universo da criação.

6.3- Centro tonal ré

Ilustração 22.6. *Centro tonal ré*, 1983. Litografia, 60x80 cm. 14/36.

Centro tonal ré é uma das 16 litografias da *fase musical* produzidas na Gráfica Ymagos no ano de 1983¹³⁶. A exemplo do que ocorrera em *Centro tonal sol*, gravura em metal de 1981 (ilustração 14.6), o artista revisita a codificação hindemithiana, mas agora sob a ótica da linguagem litográfica, que permite a incursão em nova gestualidade plástica. Sob muitos aspectos, este trabalho reaproxima-nos da textura de sua primeira aquarela (ilustração 8.6), sobretudo se observarmos os resultados obtidos pelo uso da aguada sobre a pedra. As transparências e manchas conseguidas com este recurso, utilizadas na quase totalidade da obra, promovem um tipo muito especial de integração entre os signos musicais no corpo da obra, além de sugerirem imagens que levam o expectador a processos de recodificação e associações sinestésicas entre a cor e a simbologia aí contida. Essas relações mostram-nos ainda a capacidade do artista em

¹³⁶ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 1: *Lista de obras da fase musical*; e Anexo C: CD nº 3 de vídeos: Arquivo nº 2: *O Atelier Ymagos e a Litografia*.

abordar temas contemporâneos sob a ótica do passado, através de citações que nos remetem aos mestres do Renascimento, Leonardo e Michelangelo ¹³⁷.

Outro aspecto que diferencia esta obra da gravura *Centro tonal sol* ¹³⁸, relaciona-se ao aspecto gráfico na abordagem da escrita e dos signos musicais. O uso do lápis litográfico, que atua diretamente sobre a pedra durante o processo de criação da imagem, aproxima-se muito mais da grafia corrente do músico que faz suas anotações sobre a folha de papel que do uso da ponta seca sobre a chapa de cobre. Neste sentido, o desenho em *Centro tonal ré* torna-se mais fluido e intuitivo, permitindo a escrita de textos e indicações numéricas mais flexíveis, enquanto na linguagem do metal os contornos aproximam-se de uma poética mais construtiva e racional. *Centro tonal ré* demonstra como um todo um elevado grau de fluidez, onde se percebe a sensibilidade e intuição do artista. Na ilustração a seguir, podemos observar um fragmento da obra que demonstra a integração entre desenho, mancha e notação musical.

Ilustração 23.6. Fragmento de *Centro tonal ré*: a confluência de temas do passado e do presente.

¹³⁷ Referimo-nos especialmente à *Criação de Adão*, de Michelangelo, no teto da *Capela Sistina*, e ao desenho de Leonardo, *A Virgem, o Menino, Sant'Ana e São João Batista*, exemplos de utilização da simbologia das mãos e do uso da perspectiva de fundo. A representação das mãos, sempre muito frequente na produção de Savério, também remete-nos aos seus estudos de espelhamento das imagens, provenientes da codificação química. Segundo Graham Solomons e Craig Fryhle (*Química orgânica*, 2001, p.158), a palavra quiral, que vem do grego *cheir* e significa mão, é utilizada para descrever, na linguagem química, as moléculas cujas estruturas são enantiômeras, isto é, especulares.

¹³⁸ Adiante, analisaremos outra litografia de 1983, cujo título é homônimo à da gravura de 1981 (ilustração 14.6).

Também é importante enfatizar como a representação de alguns signos musicais já mostra uma abordagem bem mais livre. Savério inscreve aí, pelo uso de licença poética, elementos novos e, através de sua intuição, cria sua própria codificação, proveniente de sugestões imagéticas dos códigos musicais, como mostra a ilustração abaixo:

Ilustração 24.6. Fragmento de *Centro tonal ré*: os signos criados com procedimento da aguada litográfica já não mostram relações diretas com a codificação hindemithiana.

Além desses novos elementos, apresentados a partir de uma linguagem contrastante à do metal, esta litografia nos mostra algumas das estruturas que comparecem com frequência à *fase musical* de Savério. Entre elas, encontram-se a notação do exercício de composição a duas vozes, ao centro; a realização de gráficos de alturas sonoras, acima e abaixo da partitura musical; e os signos musicais estudados até agora: a *tônica*, a *subdominante*, a *dominante*, além dos símbolos numéricos, indicativos das relações intervalares e harmônicas. Vejamos alguns deles:

Ilustração 25.6. Fragmento de *Centro tonal ré*, mostrando signos da codificação hindemithiana.

Ilustração 26.6. Fragmento de *Centro tonal ré*: a indicação dos sinais de ornamentação e do gráfico de alturas sonoras.

À direita, dentro da partitura musical, observaremos a presença de algumas expressões relacionadas a conceitos musicais já abordados, mas cuja grafia ainda não estava presente no corpo dos trabalhos anteriores. São elas: *modelo*, *2ª voz*, *2ª voz elaborada* e o *grau de progressão*. Seus conceitos, que já foram discutidos no Capítulo 5, estão associados à construção de uma estrutura contrapontística a duas vozes, estabelecida entre o *modelo* (linha melódica grave) e *2ª voz* (linha melódica aguda). A *2ª voz elaborada* é uma decorrência do desenvolvimento melódico e rítmico da *2ª voz* e é escrita acima desta. Na execução do exercício musical, toca-se a *2ª voz* ou a *2ª voz elaborada* e não ambas simultaneamente. O *grau de progressão* é uma quarta linha melódica grave extraída da relação entre o *modelo* e a *2ª voz* que pode ser executada com as vozes agudas.

Na ilustração a seguir, podemos observar a grafia dessas expressões. Note-se que, para que o texto fosse reproduzido como tal, a escrita na pedra teve que ser pensada invertidamente. Este processo era normalmente realizado com a grafia do texto em papel vegetal e, depois, passada invertidamente para a pedra litográfica.

A photograph of a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written on five staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The second staff has the handwritten text "2ª VOZ ELABORADA" in blue ink. The third staff has the handwritten text "2ª VOZ" in blue ink. The fourth staff has the handwritten text "MODELO" in blue ink. The bottom staff has the handwritten text "GRAU DE PROGRESSÃO" in blue ink. Two callout boxes with lines pointing to the staves contain text. The first callout box, pointing to the top staff, contains the text "2ª voz e 2ª voz elaborada." The second callout box, pointing to the fourth staff, contains the text "Modelo e grau de progressão."

Ilustração 27.6 Fragmento de *Centro tonal ré*, onde vemos as estruturas básicas da composição musical.

Resumidamente, a música integrada ao trabalho visual foi concebida segundo a mesma estrutura da obra precedente: uma linha melódica relativamente grave, chamada *modelo*, sobre a qual se estruturou uma *2ª voz*. Acima desta, o artista desenvolveu aquilo que agora conhecemos como *2ª voz elaborada*, isto é, um enriquecimento rítmico e melódico cujo fundamento é a própria *2ª voz*. Finalmente, abaixo do *modelo*, o artista criou aquilo que Hindemith denomina *grau de progressão*, isto é, uma sequência melódica grave cujas notas foram extraídas do *modelo* e mantém com este relação de natureza harmônica. A ilustração a seguir mostra a transcrição da partitura musical contida em *Centro tonal ré*. O áudio desta partitura, aqui instrumentada para quarteto de cordas, poderá ser ouvido em anexo ¹³⁹.

¹³⁹ Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios, Arquivo nº 4.

Centro tonal ré

Savério Castellano
(1983)

2ª voz elaborada

2ª voz

Modelo

Grau de progressão

W V N V F D

7 N V V N N

Ilustração 28.6: a partitura musical contida na litografia *Centro tonal ré*.

6.4- Centro tonal sol

A próxima obra a ser apresentada possui um caráter muito semelhante ao anterior, embora, como veremos, sua expressão traga variações significativas de cor no tratamento dos signos sonoros, assim como nos aspectos composicionais da própria música. Assim como *Centro tonal ré*, este trabalho de 1983 reflete a primeira etapa criativa da *fase musical*, onde o artista buscava, através de tentativas sucessivas, exprimir a necessidade de integração entre duas linguagens artísticas com especificidades próprias.

Ilustração 29.6. *Centro tonal sol*, 1983. Litografia, 60x80 cm. 5/15.

Com a experiência visual adquirida na observação dos trabalhos apresentados até aqui, podemos agora, num rápido olhar, identificar algumas das estruturas plásticas e musicais com maior familiaridade. Entre elas, estão claves, notas, fórmula de compasso, signos de funções tonais (*tônica*, *subdominante* e *dominante*), expressões indicativas da *2ª voz* e da *2ª voz elaborada* e relações intervalares harmônicas.

Fórmula de compasso
3/4, indicativa da
métrica rítmica
ternária da música.

Sinais de
elaboração
melódica.

Claves.

Signos das
funções
tonais.

Sinais que
expressam
intervalos
harmônicos.

Ilustração 30.6. Fragmentos de *Centro tonal sol*: gráfico de alturas com a interposição do desenho das mãos. No detalhe, a indicação, através do nome das notas musicas, das alturas sonoras.

O tratamento plástico dado sobre a superfície da pedra litográfica faz uso da aguada e do lápis litográfico, que proporcionam tanto o efeito gráfico como a aplicação de manchas na criação de desenhos (como a das mãos que se entrelaçam) e de signos, agora indecifráveis do ponto de vista sintático, mas com grande carga expressiva. Trata-se de uma obra que, em certa medida, representa com maior grau de liberdade intuitiva os elementos apreendidos no processo de integração musical e visual. O artista aqui já não se preocupa em ser tão literal em relação ao uso dos códigos, fazendo maior uso de sugestões, permitindo que o acaso, a licença poética e o “erro” incorporem-se com naturalidade ao corpo da obra. Isto pode ser verificado no uso das expressões 2ª voz e 2ª voz *elaborada*, trocadas de posição, ao lado direito do trabalho, ou do uso das chaves musicais deste mesmo lado, que normalmente seriam aplicadas no lado esquerdo, atrás das claves musicais. A ilustração a seguir mostra o que queremos dizer:

Ilustração 31.6. A expressão 2ª voz *elaborada* está em posição trocada com a 2ª voz.

É interessante notar também, no mesmo fragmento, como o caráter de anotação é incorporado ao trabalho. Percebamos, por exemplo, como os círculos feitos em volta das expressões 2ª voz, 2ª voz *elaborada*, *modelo* e *grau de progressão* denotam a idéia de esboço, reflexão e estudo, como se a obra estivesse sendo pensada diretamente sobre um caderno de partitura em pleno processo de elaboração.

A música integrada ao corpo desta litografia é estruturada, a exemplo dos trabalhos analisados até aqui, em uma textura a duas vozes principais: o *modelo* e a 2ª voz. O procedimento utilizado é o contraponto a duas vozes, fundamentado em Hindemith, às quais se adaptam vozes adicionais. Para a 2ª voz, Savério criou uma derivação, que é, como visto, chamada 2ª voz *elaborada*. Do *modelo*, em sua relação com a 2ª voz, o artista extraiu aquilo que Hindemith chamaria de *grau de progressão*.

Contudo, um dos aspectos musicais mais importantes deste trabalho é que, a partir de sua estrutura sonora básica, Savério criou uma composição musical totalmente independente da obra visual à qual estava originalmente ligada. Intitulada *Prelúdio em sol menor*, com subtítulo *Como uma velha canção napolitana*, esta música foi motivo de muita empolgação para o artista que vislumbrou pela primeira vez, como testemunhamos à época, sua capacidade inventiva na prática do arranjo e da expansão das estruturas musicais em uma criação mais ampla e complexa. Esta composição ganhou versões para piano solo, arranjos vocais e orquestra de cordas. Em outras palavras, após certo período de estudo teórico, o artista passou a transcender o aspecto técnico de sua formação musical indo gradativamente ao encontro do plano mais livre, agora na linguagem musical, ilustrando aquilo que Décio Pignatari (1983, p. 6) distinguiu, citando o linguista Chomsky ¹⁴⁰, o nível de ‘*competência*’ do nível de ‘*desempenho*’. Neste sentido, a composição musical extraída de *Centro tonal sol* dá o primeiro passo em direção a uma convivência íntima de Savério com a *práxis* musical, da maneira como os músicos habitualmente conceberiam. Nas próximas ilustrações, podemos ver a partitura contida na litografia *Centro tonal sol* (Ilustração 32.6) e, a seguir, sua derivação, *Prelúdio em sol menor: Como uma velha canção napolitana* (Ilustração 33.6), baseadas na mesma estrutura ¹⁴¹.

¹⁴⁰ Avram Noam Chomsky (1928), linguista e filósofo norte-americano.

¹⁴¹ Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios, Arquivo nº 10 (*Centro tonal sol*) e nº 1 (*Prelúdio em sol menor*).

Centro tonal sol

Savério Castellano
(1983)

1ª voz

2ª voz elaborada

Modelo

Grau de progressão

5

Ilustração 32.6 Transcrição da partitura contida na litografia *Centro tonal sol*.

Prelúdio em Sol Menor

(Como uma velha canção napolitana)

Savério Castellano-1986/89

♩ = 62

Piano

f *mf*

8

16

24

31

Ilustração 33.6: A partitura de *Como uma velha canção napolitana*, música de Savério criada a partir de temas ouvidos pelo artista na infância.

Embora a partitura acima já demonstre relativo grau de intimidade com a escrita musical, assim como inegável conhecimento das bases da construção formal, é importante pontuarmos que resultados desse tipo não foram obtidos pelo artista de maneira tão imediata. Cabe assinalar que Savério não mantinha uma relação absolutamente amistosa em relação ao *metier* da prática musical. Ele julgava, por exemplo, que os instrumentistas eram demasiadamente teatrais ao subirem no palco e também, como testemunhamos em conversas, o uso de “macetes” de interpretação (e composição) o incomodavam. Savério realmente gostava de estudar e tocar seus instrumentos (piano, clarineta, harmônio, escaleta). Mas, ao mesmo tempo, quando ia criar sua música, sentia que os aspectos intrínsecos à técnica instrumental igualmente atrapalhavam seu processo criativo, algo que, como dito anteriormente, possivelmente o levariam a fazer uso do computador como meio de viabilização de seu pensamento musical. Se esta tensão entre os aspectos manuais da prática do instrumento e a idealização criativa num sentido mais amplo era resultado do conflito gerado entre a paixão pela música e sua necessidade de expressão criativa (que transcendia as questões do *metier*) é algo que apenas poderemos supor. Como Savério afirmou por dezenas de vezes, a arte era, lembrando a famosa frase de Leonardo da Vinci, *coisa mental*, e deveria, segundo dizia, encontrar novos meios de expressão que não apenas aqueles vinculados à artesanania para sua realização (CASTELLANO, S., 1989). É curioso, e aparentemente contraditório, que estas reflexões partissem justamente de um artista cuja

formação tenha se fundamentado nos processos artesanais do desenho, da gravura e da pintura.

Já em relação à linguagem musical, sabemos que Savério procurou em seu processo de aprendizado aprimorar-se não apenas na teoria, mas também na prática dos instrumentos. No início dos anos de 1980, adquiriu um violão e, embora nunca tivesse feito aulas, já possuía leitura musical suficiente para decodificar partituras em métodos daquele instrumento. No mesmo período, ainda no Rio Grande do Sul, comprou um harmônio, instrumento de teclado que produzia som através de foles acionados por um pedal, e neste realizou longo período de estudos, tanto de repertório como do método de Leybach ¹⁴². No mesmo período, realizou, também autodidaticamente, estudos de clarineta. Finalmente, já de volta a São Paulo, em 1984, adquiriu um piano e passou a fazer aulas regularmente ¹⁴³.

Sabemos que a prática diária de um instrumento, seja ele qual for, sempre traz ao músico o contato com o idioma e os recursos sonoros que este produz, além de um fazer musical que, embora associado à criação interpretativa, jamais escapará aos aspectos manuais para sua manifestação. Os exercícios diários, a realização de escalas e arpejos, o contato com o método, tão comuns no currículo de conservatórios e escolas de música, proporcionam ao estudante não apenas o contato com o repertório básico de seu instrumento, mas, sobretudo, com a linguagem instrumental que aquele instrumento específico proporciona. É um fato importante de se notar, acerca da personalidade inquieta de Savério, que o contato com a técnica diária do instrumento musical pudesse, ao mesmo tempo, ser tanto um estímulo como um elemento tensionador em seu processo criativo. A música contida em *Centro tonal sol* e, a partir de sua estrutura, reinventada em *Como uma velha canção napolitana*, é resultado deste rico processo.

¹⁴² LEYBACH, J. *Método completo teórico-práctico de armonio u órgano expresivo*. Buenos Aires: Ricordi, 1978.

¹⁴³ Com a pianista e professora Celeste Patarra, que também foi professora da filha do artista, Valéria Castellano.

6.5- *Clave tenor*

Ilustração 34.6. *Clave tenor*, 1983. Litografia, 75x55 cm. 9/10, P/A.

Da matriz concebida para esta litografia, foram realizadas tiragens em duas cores: laranja, representada na ilustração acima, intitulada *Clave tenor*; e em azul, intitulada *Clave contralto*. Esta obra mostra ao espectador, sem recorrer à rede de significados mais complexos utilizados na apresentação das obras até aqui, um dos símbolos tradicionais da escrita musical, conhecido entre os músicos como *clave de dó*, representado comumente pelo símbolo C . Na terminologia musical, a depender do tipo fixação deste signo no pentagrama musical, ele receberá diferentes denominações, como

por exemplo, *clave de soprano*, quando escrita na primeira linha: *clave de contralto*, quando escrita na terceira linha: ou *clave de tenor*, quando escrita na quarta linha: . Assim como a *clave de sol*, representada pelo símbolo , e a *clave*

de fá, pelo símbolo , a *clave de dó* tem a função de definir o nome e a altura das

notas musicais no pentagrama. A *clave de dó com o dó central na quarta linha da pauta é conhecida como 'clave de tenor'* (GROVE, 1994, p. 941). Sua nominação refere-se à utilização do registro médio agudo das vozes masculinas e, por estar relacionada à indicação da tessitura vocal masculina, é conhecida como *tenor*. Ainda, segundo Marisa Ramires de Lima e Sérgio Figueiredo, *alguns instrumentos musicais utilizam as claves de dó para sua grafia. A viola, por exemplo, emprega a clave de dó da terceira linha; o violoncelo e o trombone utilizam eventualmente a clave de dó da quarta linha* (LIMA; FIGUEIREDO, 2004, p. 30).

A seguir, poderemos ver um exemplo do uso de algumas dessas claves, indicadas em um fragmento da conhecida obra sacra de J. S. Bach (1685-1750), *Paixão Segundo São Matheus*, BWV 224:

Ilustração 35.6: Fragmento de uma partitura de J.S. Bach (1685-1750) ilustrando, além do uso das claves, o aspecto gráfico da notação musical.

No trabalho, em que Savério retoma a poética de sua *fase dos tubos*, o assunto do código musical é abordado de maneira direta, no qual o símbolo de umas das claves musicais é representado através da linguagem litográfica com o uso do aerógrafo, técnica bastante moderna, desenvolvida na Gráfica Ymagos pelo artista ¹⁴⁴. Um breve comentário sobre a técnica e o procedimento do aerógrafo é dado pelo próprio artista

¹⁴⁴ Renée Loche cita, em seu tratado sobre litografia, o artista francês Jean Lecoultre como exemplo de um artista contemporâneo que também trabalhava com o aerógrafo diretamente sobre a pedra e *ha dado nuevo impulso a la litografia* na Europa (LOCHE, 1975, p. 76).

quando de sua visita a Quito, no Equador, convidado a ministrar um curso de litografia na Fundação Guayasamín.

A litografia é extremamente importante, pois ela faz possível, ela torna possível, a socialização da arte no Brasil. Temos, inclusive, desenvolvido algumas técnicas recentemente, como neste meu trabalho, que são muito requintadas. Aqui, neste trabalho, em cima de uma pedra litográfica, eu trabalho com uma pistola de compressor e espalho a tinta diretamente sobre a pedra (...) É uma técnica requintada, difícil de ser conseguida e extremamente moderna (CASTELLANO, S., 1988b) ¹⁴⁵.

Diferentemente do que ocorreu com os primeiros trabalhos apresentados neste capítulo, não há uma música criada para a imagem, mas sim o diálogo com o assunto musical através de sua simbologia. A maneira como o artista trabalha a cor, através da granulação e da variação de intensidade cromática, típica de sua técnica em trabalhos de outras fases, pode ser vista na abordagem dos signos astrológicos em uma gravura de 1977:

Ilustração 36.6. *Signo Capricórnio*, 1977. Litografia, 75x55 cm. 9/10, P/A.

¹⁴⁵ Cf. Anexo C: CD nº 3 de vídeos: Arquivo nº 1: Vídeo da *Semana da Cultura Brasileira*.

De forma muito semelhante ao que ocorrera em *Posição Saturno* (ilustração 22.3), na qual há a representação do símbolo do planeta Saturno ♄, e na gravura em metal ilustrada acima, em que o artista aborda a representação do signo de Capricórnio ♑, Savério retrabalha na litografia *Clave tenor* o símbolo da *clave de dó* ♯ num

processo metalinguístico em que a busca da representação simbólica aparece como contínuo processo de transformação da imagem.

Cabe assinalar aqui, uma vez mais, o quanto a poética dos códigos era cara a Savério, que cuidava, como afirmou Jakob Klintowitz, *de criar signos, trechos de um alfabeto perdido, sinais mágicos, heranças de antigas civilizações* (KLINTOWITZ, 1978, p. 128). Seja na música ou na astrologia, assim como na matemática ou na química, a busca por respostas que transcendiam as questões imediatas da vida estavam sempre no foco do trabalho de Savério, que mostrou ser, acima de tudo, um artista ocupado com questões existenciais e filosóficas, nas quais os assuntos que o rodeavam entravam como campos de investigação e fonte de respostas.

6.6- Som/Forma

Ilustração 37.6. *Som/Forma*, 1983. Litografia, 75x55 cm. 9/10, P/I, Acervo Ymagos.

Esta litografia, composta ao estilo dos muitos trabalhos de Savério que exploram as transparências através de granulações sutis, obtidas pelo uso do aerógrafo na pedra litográfica, remonta à temática de suas *naves* e *pássaros* das décadas de 1960 e 1970. Esta poética, já esboçada no início de sua carreira, não apenas na litografia, mas também em desenhos, óleos e gravuras em metal, é explicada por Patrícia Motta em seu depoimento sobre o artista, que testemunhou cotidianamente o processo de confecção dos trabalhos em litografia e, conseqüentemente, dos materiais e moldes para a obtenção do resultado obtido.

(...) ele projetava isso, a linha toda num papel, que já servia de molde para o aerógrafo, para a concepção, tanto do original quanto da pedra. Então ele já vinha com isso tudo numerado. Ele tinha que cortar na hora de confeccionar. Ele cortava primeiro o que seria o mais escuro; ficava só aquela abertura no molde (...) Ele já pensava toda a estrutura de claro/escuro e transformava em numeração exatamente como se pensa em música. Mais ou menos dentro de uma mesma cor, simplesmente a tonalidade dela: a intensidade. Quando a gente olha, parece que são várias cores. Mas o 'barato' dele era com a mesma cor (...) a vibração só na intensidade de pigmentos que ele colocava no original e na pedra (MOTTA, 2012).

Quando perguntada sobre o uso da técnica do aerógrafo por outros artistas da Ymagos, Patrícia Motta responde:

Não, o uso do aerógrafo era uma pesquisa particular do Savério. Ninguém fazia isso. Fazia-se muito isso à mão, esbatendo. Eu tenho as peças do Bernardo Cid, você percebe que tem uma mesma função essa coisa do claro/escuro, com molde, inclusive, mas manual. A coisa do aerógrafo, de deixar a tinta no ponto certo, que fosse de base gordurosa, para poder sensibilizar a pedra, receber a tinta, que tinha que ser tão fina a ponto de passar pelo aerógrafo numa regulagem bem fininha, isso era uma pesquisa particular do Savério. Ele ficava muito tempo só trabalhando a tinta para deixá-la exatamente no ponto certo. Porque se ele diluísse muito, ela perdia gordura, que é o que ela precisa (...) Você deposita ou não a gordura ali: o pigmento que se usa na tinta é somente para se ter a noção visual, porque aquele pigmento depois é retirado. O que fica na pedra é só a base de gordura, então é um processo químico super delicado. Então ele ficava no limite entre perder a base de gordura e engrossar a tinta (MOTTA, 2012).

Esta técnica, utilizada amplamente na *fase dos tubos*, é característica do procedimento de Savério em sua *fase musical* na abordagem direta de símbolos, como na gravura anterior, e na obtenção de texturas granuladas em *degradee*, como a apresentada no trabalho analisado. A prova aqui apresentada mostra mais de uma cor em uma única tiragem. No processo de entintagem, as cores foram postas sobre a lâmina de vidro pelo impressor, que as fundiu sobre o rolo, obtendo assim o efeito de passagem entre o marrom, o verde e o azul.

É muito interessante como o artista desconstrói o símbolo da nota musical para depois recriá-lo, através de processos de abstratização do significado. Como dito, a nota musical traz consigo a possibilidade de representação gráfica de uma frequência sonora. Entretanto, desconectada da partitura musical e sem ser acompanhada de uma clave, a nota não representa mais uma frequência determinada, muito embora traga conectada a si uma noção genérica de idéia musical. Ela é representada em uma partitura musical por elementos geométricos, a dizer, o círculo (ou elipse), a haste e, frequentemente, os colchetes. Esses elementos, aqui exemplificados na forma de uma *colcheia*, serão utilizados por Savério na composição de sua imagem:

Ilustração 38.6. Representação gráfica de uma figura musical: a *colcheia*.

A seguir, leitor poderá verificar, num primeiro plano, sugestões imagéticas sutis que fazem menção à elipse, na parte inferior da litografia. Logo acima, poderemos, com igual facilidade, verificar estruturas verticais saindo das elipses translúcidas: as hastes. Finalmente, com um pouco mais de atenção, notaremos a presença de estruturas em posição quase horizontal, fazendo referência aos colchetes do signo musical. Abaixo, temos um exemplo dessas estruturas, mostrado em uma versão em tom laranja da mesma gravura, intitulada *Forma/Sol*:

Ilustração 39.6. *Forma/Sol*, 1983: a identificação das estruturas básicas de uma figura musical.

Da mesma safra do trabalho acima ilustrado, temos ainda outra litografia de 1983, cuja temática aborda o símbolo da nota musical. Trata-se de *Forma gráfica em ré menor*, uma imagem cuja tiragem em tom laranja é de 50 cópias. O título, que sugere a relação entre forma visual e tonalidade musical, faz menção ao conjunto imaginário de sons que delineiam a unidade em torno da escala musical de ré menor. Esta associação poética não traz aqui uma relação direta entre notação e som, já que não há uma partitura como ocorre em *Centro tonal ré* (ilustração 22.6), que determine a altura de sons e notas musicais. Trata-se, como na litografia anterior, da apresentação simbólica pura segundo a visão particular do artista. Nela, pode-se notar, agora com maior grau de facilidade, a presença de alguns dos componentes da grafia musical: o elemento elíptico e as hastes, além dos colchetes da nota musical, sempre com a presença dos efeitos translúcidos proporcionados pelo uso do aerógrafo sobre a pedra litográfica.

Ilustração 40.6. *Forma gráfica em ré menor*, 1983. Litografia, 76x56 cm. 24/50. Acervo Ymagos.

Comentários, explicações e um histórico sobre os processos litográficos desenvolvidos por Savério e outros artistas podem ser vistos nos vídeos em anexo a esta tese ¹⁴⁶. No primeiro deles, um documentário sobre a *Semana da Cultura Brasileira* ¹⁴⁷ no Equador, podemos assistir a trechos de um curso de litografia dado por Savério na Universidade Central de Quito, em 1988, bem como comentários do artista sobre os trabalhos litográficos de seus colegas brasileiros durante a mostra realizada na Fundação Guayasamin. No segundo deles, *O Atelier Ymagos e a Litografia*, Savério fala sobre processos e técnicas litográficas desenvolvidas na Gráfica Ymagos. São informações valiosas se quisermos melhor compreender as técnicas litográficas ampliadas pelo artista e suas aplicações nos trabalhos aqui apresentados, como é o caso da obra a seguir.

¹⁴⁶ Cf. Anexo C: CD nº 3 de vídeos: Arquivo nº 1: Vídeo da *Semana da Cultura Brasileira*; Arquivo nº 2: *O Atelier Ymagos e a Litografia*.

¹⁴⁷ Cf. Capítulo 7: *Exposições no Equador: a realização de um projeto*.

6.7- *Contraponto III*

Ilustração 41.6. *Contraponto III*, 1983. Litografia, 75x55 cm. 24/50. Acervo Ymagos.

Embora apresente técnicas e procedimentos semelhantes à das duas litografias anteriores, como, por exemplo, o uso do aerógrafo e de moldes numerados para a criação de imagens em camadas sobre a pedra litográfica, *contraponto III* mostra-nos uma abordagem poética diferente se analisada do ponto de vista musical. Ela não mostra uma simbologia diretamente relacionada à linguagem musical, como acontece em *Clave tenor* (ilustração 34.6), e, se não fosse por seu título, provavelmente não faríamos uma associação com o elemento musical de maneira tão imediata. *Contraponto III* lembra-nos muito dos *radares* e *robôs* da década de 1970, trabalhos de uma época em que o artista encontrava-se absorto em reflexões sobre a literatura de Arthur Clarke e

conversas com Mário Schenberg sobre metafísica, além dos primeiros delineamentos de um pensamento relacionando arte e computação. São abundantes, daquela época, os desenhos e telas em que o artista utilizava moldes de papel numerados sobre os quais eram aplicadas tinta acrílica e óleo através do aerógrafo, em que eram representadas estruturas geométricas translúcidas com títulos sempre sugestivos. A ilustração a seguir, *A ilha da montanha e da estrela*, um desenho de 1978, demonstra a preocupação do artista com a forma e a estrutura, além de revelar o procedimento do aerógrafo através de uma linguagem diversa à da litografia, exemplificando o que acabamos de dizer.

Ilustração 42.6. *A ilha da montanha e da estrela*, 1978. Desenho: acrílico sobre papel, 55x75 cm. Acervo da família.

Já o termo *contraponto*, abordado na litografia aqui apresentada, assim como muitos outros conceitos, signos e sistemas de codificação musical, foi interiorizado por Savério e revertido em forma de imagem através dos recursos sensíveis e intuitivos de que dispunha, além de um processo organizacional rigoroso proveniente de sua formação construtiva. Mas, para compreendermos a associação entre música e composição formal nesta obra, é importante abordarmos, primeiramente, o conceito musical que dá nome à obra. A idéia básica de contraponto parte do pré-suposto de que há a possibilidade, na elaboração musical, de se criar independência perceptiva entre eventos sonoros simultâneos. Comumente, esses eventos são melódicos, a exemplo do

que ocorria na polifonia vocal renascentista ou no contraponto barroco ¹⁴⁸. A concepção atual de contraponto, contudo, vai um pouco além dessa idéia, abarcando outras simultaneidades de parâmetros, como timbre, ritmo e harmonia, além, é claro, do fator melódico. A seguir, temos uma boa uma explicação de Walter Piston sobre a idéia básica do contraponto musical:

The art of counterpoint is the art of combining melodic lines. The contrapuntal essence, as an ingredient of inner vitality in music is, however, something deeper than a process of manipulation and combination (...) That is to say, most music is to some degree contrapuntal. Implicit in the term contrapuntal, by origin, is the idea of disagreement. The agreement and disagreement between the various factors of the musical texture constitutes the contrapuntal element in music (...) (PISTON, 1979, p. 9).

Neste pequeno trecho, extraído da introdução de seu tratado de contraponto, Piston destaca ainda a questão sobre equilíbrio entre os elementos agregadores e desagregadores, que é o fator que determinará se o resultado sonoro será mais ou menos contrapontístico:

Even though we cannot say that there is a common practice in counterpoint among the composers of the last three hundred years, the differences are not in the elements and principles but in the degree of their application (PISTON, 1979, p. 11).

A partir dessa concepção, muito simples em sua essência, não é difícil imaginarmos um conceito de contraponto no campo visual, como buscava Savério, visualizando a obra do ponto de vista da simultaneidade de ocorrências plásticas e estruturais. Ao refletir em seu memorial sobre os processos de integração entre plástica e música, o artista faz uma declaração importante a respeito de um de seus trabalhos da década de 1970, no qual havia *uma trança de cinco tubos formando uma rede de linhas se entremeando numa ordem rigorosa* e que sugere, já naquela época, uma aproximação

¹⁴⁸ Cf., por exemplo, a *Missa Viri Galilaei*, de Palestrina (1525-1594) e a *Fuga* em dó maior BWV 846, do *Cravo bem temperado*, de J. S. Bach (1685-1750), como sugestão de escuta para a compreensão das diferenças entre a polifonia modal do Renascimento e o contraponto tonal do Barroco.

entre as duas linguagens: *Na realidade já não era somente um desenho. Foi minha primeira tentativa inconsciente de construir um contraponto. Um contraponto de vozes gráficas* (CASTELLANO, S., 1983a).

Aberta essa via de leitura contrapontística do fenômeno visual, proporemos uma abordagem de *Contraponto III* a partir três níveis poéticos. Partindo do título, que em si já é bastante significativo para a associação entre música e plástica, observamos a relação entre as linhas gráficas e seus movimentos: em alguns pontos, as linhas se mostram paralelas (abaixo e acima da imagem), enquanto em outros, estas se apresentam convergentes ou contrárias entre si (mais ao centro). Simultaneamente, é feita a sugestão de duração, o que ocorre através do prolongamento das faixas de cor, que se estendem em sentido vertical, ocupando todo o comprimento da imagem através do fenômeno da continuidade, um dos parâmetros básicos da música enquanto manifestação que se dá no tempo. Finalmente, a simultaneidade perceptiva das várias estruturas internas do trabalho, possíveis de serem visualizadas graças à técnica do aerógrafo, que permite o uso de transparências e, conseqüentemente, a percepção conjunta das estruturas visuais.

Contraponto III fala-nos em linguagem construtiva de fenômenos sonoros que se manifestam sem a representação de símbolos pré-codificados, como o que tem ocorrido nos trabalhos até aqui analisados. Desde *Centro tonal sol* (ilustração 14.6), por exemplo, até *Forma gráfica em ré menor* (ilustração 40.6), muito do conteúdo musical provinha de um repertório de códigos abstraídos do processo de estudo do artista. Esses signos, fundidos à sua poética, e que trazem à obra uma rede complexa e rica de significados, instigam a imaginação do leitor e propõe leituras múltiplas, seja através da relação direta dos códigos musicais ou de processos de re-significação. Aqui, em outra vertente de sua poética, a forma, a estrutura e o equilíbrio relacionam-se não com um símbolo, mas com um *conceito* musical. A maneira como Savério conduz a imaginação do leitor, através da composição estrutural, do uso da cor e do título da obra, é indicativa da capacidade de síntese, intuição e conhecimento de que ele dispõe em seu processo criativo.

6.8- Sonata Allegro

Ilustração 43.6. *Sonata Allegro*, 1984. Litografia, 40x80 cm. 14/50. Acervo Ymagos.

Na mesma linha de pensamento do trabalho anterior, encontramos a litografia *Sonata Allegro*, de 1984. É uma obra que trata visualmente de mais um conceito importante dentro da terminologia musical, relacionado ao uso da forma musical. Igualmente ao que fizemos anteriormente, ao procurar compreender o sentido do conceito de contraponto, devemos recorrer agora, ainda que de forma geral, ao entendimento do que esta expressão significa na linguagem musical. Isto não quer dizer que devemos identificar com precisão, por exemplo, a exposição de temas ou a maneira como estes são elaborados ou re-expostos dentro das sonatas de Beethoven ou Mozart, compositores que lidaram com este tipo forma durante o Classicismo Vienense do século XVIII ¹⁴⁹. Basta, ao final deste capítulo, que o leitor compreenda que em música também há, igualmente ao que ocorre no campo visual, a presença da *forma* como elemento estruturador das idéias sonoras, e que a maneira como o compositor lida com ela, através da apresentação de temas melódicos, seções de desenvolvimento, repetições, etc. diz muito sobre como é dado o equilíbrio entre repetição e variação em uma dada composição musical. Segundo o dicionário Grove (1994, p. 337), forma em música *tem*

¹⁴⁹ O termo *Classicismo*, em música, está relacionado ao período das artes plásticas denominado com mais propriedade de *Neoclassicismo* ou *Academicismo*. Cf. PROENÇA, Graça. *História da arte*. Ed. Ática, São Paulo, 1998, p.122. Em música, algumas vezes mencionado como *Classicismo Vienense*, abrange a música produzida, sobretudo, durante a segunda metade do século XVIII na Europa por compositores como Mozart, Haydn e Beethoven (GROVE, 1994, p. 201).

a ver com a organização dos elementos em uma peça musical, para torná-la coerente ao ouvinte, que pode ser capaz de reconhecer, p. ex., um tema ouvido na mesma peça, ou a mudança que estabelece laços entre duas partes de uma composição. O leitor poderá então perceber que há uma estreita ligação poética entre a forma visual, que Savério emprega em sua litografia, e a forma musical traduzida pelo artista em sua litografia *Sonata Allegro*¹⁵⁰.

Forma Sonata, *allegro de sonata* ou *sonata allegro* (do inglês, *sonata-allegro form*) são três denominações comuns ao mesmo tipo de estrutura formal. Esta se refere à primeira parte, ou movimento, como se diz normalmente em música, de uma obra maior que, por sua vez, também recebe denominações próprias. Entre elas, estão movimentos de sinfonias, quartetos de corda, concertos e sonatas para piano, como as que Beethoven e Mozart escreveram. Os outros movimentos dessas obras maiores, de uma sinfonia clássica, por exemplo, são estruturadas de outras maneiras. Assim, o segundo movimento de uma sinfonia poderia ser construído, por exemplo, em forma ternária e o último movimento, em forma rondó. *O primeiro movimento das sonatas clássicas é geralmente em forma sonata* (GROVE, 1994, p. 886).

Tomemos o exemplo da *Sonata Opus 2 n. 1* para piano de Beethoven, uma obra cuja estrutura harmônica e formal foi estudada por Savério na década de 1980. Esta composição, em quatro movimentos, *Allegro*, *Adagio*, *Minuetto* e *Prestissimo* tem seu primeiro movimento, o *Allegro*, estruturado na *forma sonata*. A idéia básica deste movimento apresenta dois temas contrastantes expostos na primeira seção. Esta seção do primeiro movimento é geralmente conhecida como *exposição*. Após a apresentação do *primeiro tema*, na tonalidade de fá menor, ouvimos uma série de movimentos melódicos e harmônicos, - denominada no jargão musical de “ponte”, - que conduzirá o ouvinte a identificar auditivamente o *segundo tema*, que será executado em outra tonalidade, lá bemol maior. Concluída a exposição dos dois temas (que pode ser repetida), Beethoven passa à seção seguinte do *Allegro*, no qual os dois temas apresentados serão tratados e desenvolvidos. Este momento é normalmente denominado *elaboração* ou *desenvolvimento*. Nesta seção intermediária do *Allegro*, fragmentos dos temas são modulados e combinados, a fim de gerar interesse auditivo, o que acontece

¹⁵⁰ Referimo-nos aqui especificamente ao conceito *sonata* como entendido durante o Classicismo musical. O termo já era usado durante desde o século XVI (GROVE, 1994, p. 885) e, no período barroco, recebeu outras denominações, como *Sonata da Chiesa* e *Sonata da Camera*, por exemplo, mas cuja estrutura e forma diferem bastante do conceito aqui abordado.

através de variações e repetições melódicas e rítmicas, onde novas tonalidades (além dos tons de fá menor e lá bemol maior) são exploradas em processos complexos denominados de *modulação*. É neste momento que Beethoven alça grandes vôos imaginativos, nos quais o material temático é ricamente transformado e expandido. Finalmente, após a seção do *desenvolvimento*, Beethoven re-apresenta os dois temas de maneira muito próxima ao que tinha ocorrido na exposição, mas agora na terceira seção do *Allegro*. Este momento é conhecido como *re-exposição* onde, geralmente, os dois temas são re-apresentados na mesma tonalidade. Atentando para a forma brevemente descrita acima, apreendemos que seus componentes básicos podem ser descritos segundo o esquema a seguir:

Seção A: exposição

Seção B: desenvolvimento

Seção A': re-exposição

É a partir desta forma tripartida, muito simples em sua essência, que Savério criará, como procuraremos demonstrar, as estruturas visuais que comporão sua litografia *Sonata Alegro*. O observador poderá notar, num primeiro momento, a clara concentração de elementos visuais estruturados na região central da obra reproduzida na ilustração acima. Note-se, por exemplo, como as transparências são utilizadas da mesma maneira que ocorrera no trabalho anterior, *Contraponto III* (ilustração 41.6) e o uso destas transparências na composição de faixas e do círculo inserido ao centro do trabalho, traduzem ao nível plástico o desenvolvimento do material temático visual e a expansão de formas geométricas. A forma tripartida pode ser ainda percebida através da relação entre a concentração plástica ao centro, na qual é inserida uma nova tonalidade cromática (azul) e elementos mais rarefeitos, igualmente obtidos pelo uso do aerógrafo, à esquerda e à direita.

Este tipo de associação entre forma visual e estrutura conceitual, aqui alcançada pela observação das relações geométricas e explicações do significado musical pode, entretanto, ir além das observações realizadas dentro da *fase musical*. As preocupações de Savério com forma, estrutura e pensamento construtivo, que refletem um modo de operar característico desde 1960, procuram estabelecer conexões intuitivas e sensíveis muito complexas, cujo aprofundamento ainda está por ser realizado em estudos de outras fases do artista, como daquelas ligadas à matemática, à astrologia e à psicologia.

6.9- Vivência do som

Ilustração 44.6. *Vivência do som*, 1985. Litografia, 45x85 cm. P/A, 5/5. Imagem obtida a partir de reprodução de *slide*.

Em *Vivência do som*, litografia de 1985, Savério retoma a poética de seus primeiros trabalhos da *fase musical*, na qual fazia uso de códigos musicais hindemithianos em uma atitude característica de seu processo criativo ao articular elos simbólicos de significação. Jacob Klintowitz, que já observara este processo em trabalhos de Savério da década de 1970, explica:

(...) para o artista, significação é entendido como o encontro entre o atual e o muito antigo, ainda que nós não percebamos esses delicados liames que enredam e conduzem a vida humana num universo composto de ligações místicas, mas que se expressam em signos determinados (KLINTOWITZ, 1978, p.128).

Mas, enquanto naquele período os códigos eram predominantemente matemáticos, astrológicos, científicos e os conceitos advindos de seus estudos sobre psicologia e suas conversas com os físicos Mário Schenberg e Wiktor Wajntal, durante a década de 1980 os signos apresentam-se enquanto linguagem musical em múltiplas possibilidades de expressão.

Embora algumas das estruturas musicais possam agora ser notadas por nós com maior facilidade, após apresentação em ordem cronológica de algumas de suas obras da *fase musical*, há dois outros pontos neste trabalho que merecem atenção especial. O primeiro deles, mais evidente, é a reaparição da figura humana como elemento poético, que já era presente em fases anteriores do artista. Daquele momento *são particularmente fascinantes algumas das obras de Savério das suas últimas três fases dos nós, dos códigos numéricos, e da sua pintura mágica do animus-anima*, (SHENBERG, 1974). De fato, a representação de mãos, de seres mágicos e de seus *tubos* tornaram-se marcas desde então, mas, à medida que o artista percorria sua trajetória, tais elementos pictóricos seriam acrescidos de novas cargas poéticas, receberiam informações vivenciais, teriam suas feições transformadas assumindo, por isso mesmo, contornos característicos. É o que ocorre com a figura representada em *Vivência do som* se a compararmos, por exemplo, com a uma de suas gravuras em metal de 1974, intitulada *Pesquisa de memória*, ilustrada a seguir:

Ilustração 45.6. *Pesquisa de memória*, 1975. Gravura em metal, 80x50 cm.

Na composição acima, podemos perceber um rosto mais alongado, elaborado em gestos gráficos onde o desenho predomina, refletindo as transformações de uma fase para outra. Os componentes mágicos, simbólicos e místicos, comuns a ambos os trabalhos, são perceptíveis se observarmos as figuras centrais que, envoltas em uma aura de pensamentos, nos fazem um convite à introspecção. A configuração de suas

expressões, entretanto, é visivelmente diferente. Enquanto em *Pesquisa de memória* a imagem (que sugere o auto-retrato do artista) exprime um olhar penetrante e reflexivo, a figura de *Vivência do som* volta-se para o exterior e sugere cantar as notas contidas na partitura musical que observa.

Esta relação entre padrões que se mantêm constantes, mas cujas estruturas internas se modificam, pode ser descrita segundo um modelo semiológico utilizado para a leitura de sistemas não verbais. Dele *é possível extrair certos conceitos gerais cuja utilização na descrição de outros sistemas de signos (visuais ou sonoros) revela-se operacionalmente positiva* (COELHO NETTO, 1980, p. 17) ¹⁵¹. Ainda, segundo Coelho Netto:

Na análise semiológica, a relação paradigma/sintagma pode ser verificada numa infinidade de casos (...) Em arquitetura, um templo grego concretamente construído é um caso de sintagma, e para a construção da edificação o arquiteto teve a sua disposição vários paradigmas. O templo real é sintagma na medida em que uma certa coluna combina-se, numa relação de contiguidade, com um frontão, etc. E como paradigmas, o arquiteto dispunha, por exemplo, das ordens dórica, jônica ou coríntia (...) (COELHO NETTO, 1980, p. 27).

Para Décio Pignatari, o eixo sintagmático também é chamado combinatório ou de combinação, enquanto o outro, o do paradigma, é chamado eixo de seleção: *a similaridade do eixo paradigmático se dá como modo de organização do pensamento onde se unem duas idéias que se tem por similares/semelhantes. Decorre de operações mentais analógicas* (PIGNATARI, 2004, p.2).

O aspecto sintagmático na obra de Savério pode ser descrito como a presença de certos padrões combinatórios que se mantêm constantes, até certo ponto, ao longo dos anos, e podem ser verificados em estruturas que aparecem em seus trabalhos: signos, figuras humanas e mitológicas, mãos, tubos, nós e poesia. As combinações entre essas

¹⁵¹ Décio Pignatari explica que a semiologia, enquanto ciência, *teve dois pais, que foram contemporâneos, mas não se conheceram. Ferdinand Saussure, lingüista suíço, que morreu em 1913, e Charles Sanders Peirce, filósofo e matemático norte-americano, que morreu em 1914. Segundo Pignatari, Saussure não fundou uma semiótica, mas apontou para a necessidade de uma ciência dos signos que abarcasse a própria linguística (...) mas batizou-a com o nome de semiologia.* Cf. PIGNATARI, D. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

estruturas sígnicas, que surgem em sua obra como padrões recorrentes, independentemente da fase em que o artista trabalha, sugerem tendências poéticas que não podem e nem devem ser aqui descritas, mas que, de alguma maneira, sugerem, como já mencionado, o *modo de operar* característico do artista, ou ainda aquilo que foi chamado por Saussure em sua teoria de *idioleto*, isto é, a fala específica de um único indivíduo dentro de uma linguagem determinada (COELHO NETTO, 1990, p. 19). Já o paradigma na obra de Savério deve ser compreendido como o processo de escolha daquelas estruturas acima descritas, no eixo de seleção ou paradigmático: signos do zodíaco ou matemáticos? Codificações químicas ou musicais? Figuras míticas do universo psicológico Jungiano ou cantores medievais entoando melodias? A maneira como Savério representa mãos e rostos, através de técnicas, cores e procedimentos diversos, também entrariam neste eixo de seleção. Como observado nas duas figuras de *Vivência do som* e *Pesquisa de memória*, o tratamento litográfico difere e proporciona recursos novos se comparados aos da gravura em metal, e isso implica naturalmente em formas de expressão variadas.

Em segundo lugar, deve-se notar o tratamento mais livre e despojado do código musical. Embora o sentido gráfico, característico da gestualidade do desenho das notas musicais em uma partitura, mantenha-se ¹⁵² nas duas composições, é possível perceber aqui uma leveza que busca a síntese da representação, tanto dos códigos musicais quanto da figura central, expressa através de algumas técnicas e procedimentos da litografia. Os contornos das notas, por exemplo, mostram-se maleáveis e indefinidos, resultado da utilização do lápis litográfico mais diluído e, igualmente, da utilização da aguada como recurso para a obtenção de manchas. É possível perceber também a desproporção dos signos musicais em relação às notas musicais, que “flutuam” sobre a partitura musical. Isto não implica, neste caso, em uma dissociação entre a representação e a sintaxe musical, pois, como veremos a seguir, esses símbolos encontram-se coerentemente relacionados às funções tonais da música escrita.

Assim como ocorre em seus primeiros trabalhos da *fase musical*, Savério incorpora a esta litográfica uma estrutura musical previamente pensada. Além de alguns símbolos mais facilmente reconhecíveis, como o da *clave de sol* e das notas musicais,

¹⁵² Observe-se, por exemplo, a gravura em metal *Centro tonal sol*, de 1983 (Ilustração, 14.6).

voltamos a encontrar os códigos hindemithianos, que representam as funções tonais da música. Da esquerda para a direita, são eles: *tônica* Φ , *subdominante* ⍈ , *dominante* ⍉ , *sensível descendente* ⍎^{153} e o *sexto grau* VI. No fragmento abaixo, podemos visualizar um exemplo de como isso é realizado:

Ilustração 46.6. Fragmento de *Vivência do som*, com a indicação dos diversos signos musicais.

A disposição dos signos acima indicados obedece a uma rigorosa ordem sintática musical, que prevê a associação entre cada uma das notas do *modelo* melódico e seus símbolos. Assim, por exemplo, a tonalidade da estrutura sonora (em lá menor) está associada à nota lá (que inicia e finaliza a melodia no primeiro e no último compasso) e é representada pelo signo da tônica Φ (também representado como $\ominus$ em outros

¹⁵³ Este signo, não apresentado até aqui, representa uma alteração na estrutura interna da escala musical. No presente caso, a segunda nota, *si*, (o II grau da escala de lá menor) recebe um sinal conhecido como *bemol* (*b*), que rebaixa a nota em um semitom, e é indicado por Paul Hindemith por uma seta voltada para baixo (HINDEMITH, Paul. *Unterweisung im Tonsatz: Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*, 1970, tradução de Savério Castellano, p. 48). Cf. Capítulo 5: *Glossário de conceitos e signos musicais*.

trabalhos da *fase musical*). Esta associação é estabelecida para cada uma das notas do *modelo* e, cada vez que aquela nota se repetir, seu símbolo poderá aparecer representado.

Por último, outro aspecto importante a ser mencionado sobre este trabalho é que Savério não se ocupa em criar uma estrutura contrapontística musical completa, ou desenvolvê-la como fizera, por exemplo, em *Centro tonal ré* (Ilustração 22.6) ou como ainda fará em trabalhos posteriores. Ele apresenta, mais objetivamente, apenas uma das etapas do processo musical, - a criação do *modelo*, - e convida o leitor a participar, em diversos níveis possíveis (musicais, sinestésicos, estéticos, etc.), deste processo. Abaixo, temos a transcrição em notação musical do *modelo* criado por Savério para a litografia e que pode ser entoado pelo leitor ¹⁵⁴:

Vivência do som

Savério Castellano, 1985

Ilustração 47.6. Transcrição da partitura musical contida na litografia *Vivência do som*.

A entoação vocal deste *modelo*, que pode (mas não obrigatoriamente) ser realizada pelo observador, mostra uma característica particular da poética de Savério, e que nos diz algo sobre sua personalidade. O artista, preocupado com aspectos de ordem social e humana, propunha questões através da arte que julgava importantes não apenas para as pessoas à sua volta, mas para “o ser humano” em um plano ideal. Esta característica do artista, da qual fomos testemunha, mostrava Savério sempre estimulando as pessoas ao seu redor a “estudar mais” a “desenvolver seu potencial”. Ele, que achava que as pessoas deveriam estudar sempre autodidaticamente ¹⁵⁵, estava preocupado frequentemente em “dar força” para alguém em particular e também a seus alunos, que o viam como uma fonte constante de inspiração e estímulo na realização de projetos. “Você precisa aprender a ler música”, cobrava ele do amigo músico, que tocava muito bem, mas de ouvido (sem o conhecimento do código musical escrito). Ou

¹⁵⁴ Cf. Capítulo 4: *A arte dos códigos*, para uma discussão sobre o problema de apreensão do código musical por parte do observador.

¹⁵⁵ Cf. Seção 1.1: *Savério por ele mesmo: resumo de formação humana e profissional*. (CASTELLANO, S., 1983a)

ainda: “você é uma litógrafa!” dizia ele à jovem aluna do curso de litografia que, ansiosa, perguntava se o que estava fazendo era correto ¹⁵⁶. Trata-se, em realidade, de um convite à participação de seu processo criativo, e que ao mesmo tempo estimula todo aquele que se sente impelido a interagir com uma forma muito especial de experiência sensorial.

Em *Vivência do som*, este convite é feito através da figura posicionada ao lado esquerdo da obra, que se apresenta observando e cantando a linha melódica do *modelo* escrita no pentagrama; e pela apresentação de uma partitura musical que oferece as condições para que o leitor, que conheça o código musical, entoe sua melodia. Como veremos no Capítulo 7, sobre a mostra de seus trabalhos da *fase musical* realizada no Equador, outros recursos utilizados no processo de facilitação da realização musical podem ser utilizados, entre eles o uso de computadores, que executam a música para que o ouvinte tenha a experiência sonora do trabalho visual.

¹⁵⁶ Cf. Anexo C: CD nº 3 de vídeos: Arquivo nº 1: Vídeo da *Semana da Cultura Brasileira*, onde podemos ver momentos do curso de litografia na *Fundación Guayasamín* no Equador, em 1988.

6.10- Contraponto a três vozes

Ilustração 48.6. *Contraponto a três vozes*¹⁵⁷, 1988. Litografia (crayon), Papel Fabriano, 70x100 cm. 4/30. Acervo Ymagos.

Passado algum tempo após o enfoque dado ao processo de composição a duas vozes e a incorporação de codificações diversas (sinais, símbolos, conceitos e formas musicais) às obras da *fase musical*, Savério inicia, em fins da década de 1980, um processo de exploração de outros recursos musicais. Já foi citado que uma boa parte do embasamento teórico musical desta fase decorre de sua auto-identificação com a obra teórica de Paul Hindemith, notadamente sua série *Craft of Musical Composition*, desenvolvida em três volumes: o primeiro deles, *Theory*, dedicado aos fundamentos teóricos musicais; o segundo, *Exercises in two-part writing*, devotado às bases do contraponto a duas vozes; e o terceiro, *Unterweisung im Tonsatz: Übungsbuch für den*

¹⁵⁷ Esta obra fez parte da 18ª Bienal Internacional da Ljubljana, em 1989. Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 17: Catálogo da 18ª Ljubljana Bienal Internacional, Yugoslávia.

dreistimmigen Satz, dedicado à composição a três vozes ¹⁵⁸. É deste terceiro último momento que trata a obra que apresentaremos a seguir.

Contraponto a três vozes é uma litografia de 1988 que ilustra esse aspecto de maneira bastante clara através da realização de um exercício de composição musical da qual podemos extrair, além da apreciação visual, um resultado sonoro mais denso e complexo, quando comparado aos procedimentos técnico-musicais dos trabalhos a duas vozes. A técnica usada para a construção de exercícios musicais desse tipo é relativamente rigorosa e, com certa frequência, sua prática faz parte do currículo de conservatórios e faculdades de música, o que nos leva a constatar uma vez mais o alto grau de empenho ao qual o artista se dedicava. Assim, diferentemente de *Vivência do som*, este trabalho não procura descrever tão somente o processo de construção de uma das etapas do esquema harmônico/contrapontístico, mas compartilhar com o leitor o processo sintático em nível mais complexo. Por outro lado, como pontos comuns a trabalhos anteriores, podemos localizar a presença de figuras que sugerem estar cantando as linhas melódicas escritas (aqui, uma para cada pentagrama), além da grafia, bastante nítida, das claves musicais indicando as divisões entre as vozes.

Embora não seja nosso intuito descrever em detalhes as técnicas de ampliação do contraponto hindemithiano, uma vez que tal aprofundamento acarretaria, além de uma entrada muito ampla na especificidade musical, um desvio demasiadamente grande em nossos objetivos de compreensão do processo de incorporação do *pensamento sonoro* ao plano visual a partir da perspectiva de uma artista plástico, alguns fundamentos básicos, contudo, podem aqui ser dados como facilitação ao entendimento global dos trabalhos da *fase musical* de Savério.

De maneira simples, um trabalho a 2 vozes é levado para 3 vozes encaixando-se entre elas uma Voz Média (Hindemith, 1970, p. 28) ¹⁵⁹. Isto é feito através de uma cuidadosa observação às regras de condução melódica enumeradas por Hindemith, que procuram evitar intervalos harmônicos indesejáveis e tratar os encadeamentos de maneira a preservar a percepção de independência entre as três vozes. Como resultado deste tipo de procedimento, teremos o gradual direcionamento da percepção horizontal

¹⁵⁸ Cf. Bibliografia.

¹⁵⁹ A tradução do *Unterweisung im Tonsatz: Übungsbuch für den dreistimmigen Satz* foi realizada por Savério, segundo consta de anotação realizada pelo próprio artista, entre julho de 1984 e agosto de 1987, logo após seu retorno de Porto Alegre para São Paulo.

da música (contraponto) para uma concepção cada vez mais verticalizada da música, resultado da aglutinação simultânea de mais de dois sons, que acarretam a formação de acordes (harmonia), como explica Hindemith:

*Os conjuntos de sons em composição a três vozes são de duas espécies*¹⁶⁰: a primeira espécie nós já conhecemos (...), pois pertence aos intervalos a duas vozes os quais são inseridos no trabalho a três vozes pela duplicação ou triplicação de uma de suas notas (...) A segunda espécie consiste de sons construídos com três notas distintas, acordes, portanto, não sendo nenhuma delas duplicada (HINDEMITH, 1970, p.2)¹⁶¹.

De forma geral, este e outros trabalhos posteriores da *fase musical*, que fazem uso da polifonia a três vozes, não dão ênfase especial ao aspecto rítmico, como ocorrera em trabalhos anteriores. A partitura é apresentada em notas longas, de igual valor de duração, o que demonstra maior preocupação com as relações harmônicas e melódicas do que com as possibilidades de variação temporal, como acontecia no tratamento da 2ª voz *elaborada* de trabalhos como sua gravura em metal *Centro tonal sol* (ilustração 14.6), por exemplo.

A tradução para o plano visual desta abordagem musical pode ser observada na forma compacta da imagem, que induz o leitor a compreendê-la como o encadeamento de blocos cujos componentes se entrelaçam, como nas tramas de um tecido. Uma maneira relativamente simples de compreendermos este processo de encadeamento pode ser feita através da observação do fragmento a seguir, que mostra, em anotação do próprio artista, a representação gráfica das possibilidades de movimentação melódica entre as vozes:

¹⁶⁰ Não confundir este termo com a classificação por “espécies” do contraponto modal. A palavra espécie, utilizada por Savério em sua tradução, poderia ser entendida simplesmente como “tipo”.

¹⁶¹ Note-se que o conceito de “acorde” oferecido pelo dicionário GROVE (1994) difere daquele apresentado por Hindemith, para quem este resulta da combinação de pelo menos três notas distintas, e não apenas duas. Cf. Capítulo 5: *Glossário de conceitos e signos musicais*.

Ilustração 49.6. Esquema de movimentação melódica anotado por Savério a partir de estudos de harmonia e contraponto a três vozes.

A ilustração nos mostra como as vozes podem se organizar em muitas possibilidades, através de relações combinatórias simples. O exemplo A, visível na parte superior, à esquerda da ilustração, mostra que as duas vozes superiores, representadas por linhas, aparecem estáticas, enquanto a voz mais grave movimenta-se para cima ou para baixo, o que, em terminologia musical denomina-se comumente de movimento oblíquo. No exemplo B, apenas uma das vozes permanece parada enquanto as duas vozes inferiores (mais graves) movimentam-se ora por movimento contrário ora por movimento paralelo entre si.

Na ilustração a seguir, podemos verificar a transcrição do exercício a três vozes criado por Savério para sua litografia e que poderá ser ouvido em anexo ¹⁶².

Contraponto a três vozes

Savério Castellano (1988)

Ilustração 50.6. Transcrição da música contida na litografia *Contraponto a três vozes*.

¹⁶² Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios, Arquivo nº 5.

É importante frisar aqui o aspecto autodidata que Savério dava ao seu processo de estudo musical. Sua preocupação com a realização dos exercícios de teoria (contraponto, harmonia, percepção, história da música, etc.), e testemunhada por nós, era levada a cabo por uma disciplinada rotina diária de trabalho, o que demonstrava sua admirável capacidade de trabalho, como explica o próprio artista a respeito de seu envolvimento com a música:

(...) como tudo que fiz de mais sério (desde meus tempos de universidade), sei que é necessário fazê-lo autodidaticamente. Eu teria que ser muito rápido, eficiente, usando todas as minhas experiências anteriores, se quisesse alcançar o objetivo proposto (CASTELLANO, S., 1983a).

Este traço autodidata conferiu à poética musical de Savério certo isolamento frente ao mundo exterior, num processo sempre muito interiorizado e independente. Fora suas aulas de piano durante o ano de 1985, praticamente todo seu estudo musical foi realizado sem qualquer tipo de orientação formal e suas dúvidas de percurso eram normalmente compartilhadas com amigos músicos, como o artista plástico Octávio Pereira e sua filha Valéria Castellano, que à época também realizava estudos de piano. Neste sentido, é muito interessante observar a figura do estudante, ainda frágil e cheio de dúvidas, que emerge do já maduro e experiente artista plástico, em pleno processo de aprendizado em uma nova linguagem artística. Isto fica evidente, por exemplo, através da análise do exercício musical criado para o trabalho, que apresenta as dificuldades com as quais qualquer estudante de música se depara ao realizar seus exercícios de harmonia e contraponto ¹⁶³. O que prevalece aqui, contudo, como ocorre em toda sua produção da *fase musical*, é a capacidade de integração do pensamento musical ao corpo visual da obra, algo que apenas um artista com fundamentos poéticos muito sólidos poderia se propor a realizar.

¹⁶³ Como frisado no Capítulo 5, o enfoque desta tese é dado mais à decodificação de conceitos e simbologias do que à análise contrapontística e/ou harmônica das criações musicais concebidas pelo artista para seus trabalhos visuais. Lembramos, assim, que devemos abordar aqui sua música a partir do ponto de vista *visual* de sua produção, pois é a partir desta integração que a maior potencialidade de sua poética se manifestará.

6.11- *Uma mensagem para Paul Hindemith e Mathias Grunewald*

Ilustração 51.6: *Uma mensagem para Paul Hindemith e Mathias Grunewald*, s/d. Desenho e aquarela sobre papel, 70x90 cm.

Embora este trabalho não seja datado, os procedimentos musicais nele utilizados, sobretudo o uso do contraponto a três vozes, aproximam-no dos inícios da década de 1990, período em que este e outros recursos musicais eram estudados e aplicados pelo artista. Além disso, ao olharmos as costas da folha de papel, encontraremos outro trabalho, que é datado de 1991. Savério algumas vezes utilizava as costas de trabalhos anteriores quando não tinha papel à disposição, e isso pode indicar que o trabalho seja posterior ou pertencente àquela data.

Trata-se de um desenho no qual, a exemplo de alguns de seus trabalhos da década de 1970, o artista faz uso de recursos da aquarela, fundindo a linguagem do desenho à da aguada sobre papel com o uso do pincel. Nesta bela composição visual, podemos ver a imagem central de uma figura que, igualmente ao que tem ocorrido desde 1985, em trabalhos como *Vivência do som* (ilustração 44.6), observa e canta a partitura musical à sua frente. As três claves musicais, localizadas à esquerda, são representadas em cores diferentes, numa gradação que vai do azul ao laranja

avermelhado, distinguindo cada uma das vozes musicais. Para a representação das notas e dos símbolos musicais (claves e signos da *tônica*, *dominante* e *subdominante*), Savério optou por utilizar fôrmas de papel colocadas sobre o trabalho, em cima das quais a tinta foi diretamente aplicada. Finalmente, posicionadas entre a partitura e a figura central, encontramos uma vez mais a representação das mãos, elemento poético tão caro ao artista, realizada através do leve traço do desenho sobre o papel, em cima do qual a aguada é aplicada, num processo de suave integração entre a partitura, o rosto e as mãos.

Um aspecto a se enfatizar, relaciona-se ao uso do título como elemento poético na composição visual. A citação de dois artistas referenciais para Savério, Paul Hindemith, compositor alemão e autor dos tratados teóricos adotados pelo artista, e o pintor Matthias Grunewald (1470-1528) ¹⁶⁴, cuja figura lendária foi tema do próprio Hindemith em sua ópera *Mathis der Maler* (1938), é realizada aqui à maneira de “título-poesia” como forma de homenagem a ambos.

Ilustração 52.6: O título escrito a lápis de aquarela: *Uma mensagem para Paul Hindemith e Mathias Grunewald*.

Na realidade, tanto a ópera *Mathis der Maler*, cujo libreto fora escrito pelo próprio Hindemith, quanto sua versão sinfônica (1934), despertaram grande fascínio em Savério, que as escutava com frequência ¹⁶⁵. Aparentemente, não apenas o aspecto musical desta importante obra do repertório do século XX atuava sobre a imaginação do artista, mas, sobretudo, a história nela contida, que conta a saga ficcional de um artista envolvido na revolução camponesa de seu país. A utilização de títulos extensos como

¹⁶⁴ Matthias Grunewald, artista do Renascimento alemão, é o criador do *Retábulo de Issenheim*.

¹⁶⁵ Informação pessoal. O LP desta obra de Hindemith (EMI: C063-00 547), interpretada pela Orquestra Filarmônica de Berlin sob regência de Herbert Von Karajan, consta dos arquivos da família.

este pode ser observada em outros trabalhos de Savério, sobretudo da década de 1970. Alguns deles parecem complementar, no plano verbal, a complexa rede de significações decorrentes dos processos de estudo e de imersão nos temas que o artista abordava.

Outro ponto importante a se notar, refere-se ao enfoque de elementos da arte do passado para tratar de questões contemporâneas. Aqui, diferentemente do uso de radares, naves, fotografia, ciências e modernas técnicas litográficas, recursos amplamente utilizados por Savério desde inícios da década de 1960, serão encontradas referências à pintura medieval, histórias, lendas e a uma espiritualidade que, embora sempre presentes em sua obra, assumem contornos específicos relacionados ao momento em que vivia. Este aspecto de sua *fase musical* reflete, além de questões específicas de linguagem, fatos particulares da vida do artista relacionados, sobretudo, à sua volta a São Paulo, após longo tempo vivendo no Rio Grande do Sul, um gradual afastamento da litografia, após cerca de 30 anos de trabalho ininterrupto juto à Gráfica Ymagos e de um retorno à pintura a óleo, em inícios da década de 1990, como veremos mais adiante na apresentação de uma de suas pinturas desta fase.

De forma semelhante ao que ocorrera em *Contraponto a três vozes* (ilustração 48.6), o exercício de composição musical criado para esta obra mostra a relação melódica entre três partes vocais idealizadas para serem executadas simultaneamente. Elas estão dispostas sobre os pentagramas exatamente como ocorreria em uma partitura musical e os símbolos musicais ali contidos, - claves, notas, compassos, - além de sugerirem que há uma música presente, convidam o observador a integrar-se à manifestação poética do trabalho. Podemos notar também alguns dos signos musicais utilizados recorrentemente pelo artista já nos primeiros trabalhos da *fase musical*, como observaremos abaixo:

Ilustração 53.6. Abaixo da partitura, os signos das funções tonais: *tônica*, *dominante* e *subdominante*.

A seguir, podemos visualizar a transcrição da partitura contida na obra, que procura, através de complexa rede de combinações, coordenar as três vozes entre si. Da mesma forma que ocorrera na obra anteriormente apresentada, a ênfase é dada às relações harmônicas, enquanto que o parâmetro rítmico é menos desenvolvido que em alguns trabalhos do início da *fase musical*. O resultado sonoro poderá ser ouvido em anexo ¹⁶⁶.

Uma mensagem para Paul Hindemith e Mathias Grunewald

Savério Castellano (1991)

Ilustração 54.6. A transcrição da música escrita para a aquarela *Uma mensagem para Paul Hindemith e Mathias Grunewald*.

¹⁶⁶ Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios, Arquivo nº 6.

6.12- *Estudo para pintura e vozes*

Ilustração 55.6: *Estudo para pintura e vozes*, 1986-88. Óleo sobre tela, 130x160 cm.

Em 1986, após realizar uma longa série de trabalhos voltados para a exploração de recursos litográficos, Savério inaugura um novo ciclo no qual passa a fazer uso da pintura a óleo em sua *fase musical*. Já se falou aqui algumas vezes sobre como o artista buscava retomar estruturas poéticas de períodos anteriores, sempre procurando nessas revisitações atualizar os conteúdos expressivos e intelectuais resultantes de seus estudos e da incorporação de novas cargas vivenciais. Aqui, entretanto, falamos não especificamente da retomada de estruturas poéticas ou de recorrências estilísticas (mãos, rostos, poesia e números), mas sim da retomada de um procedimento, a pintura, que há cerca de dez anos não era utilizado pelo artista de maneira tão sistemática. Desde 1976, com *Exaltação de Saturno* (ilustração, 3.6), época em que o artista manifestava sua poética astrológica e da psicologia junguiana em telas e suportes em madeira, que este recurso que tanto o fascinava não voltava à tona. As razões para a retomada da pintura pelo artista podem ser entendidas sob alguns pontos de vista: um deles prático,

relacionado ao seu gradual afastamento das atividades da Gráfica Ymagos, onde desenvolveu de maneira sistemática uma produção litográfica por cerca de três décadas; um segundo, mais subjetivo, lido como sua necessidade interna em abordar temas do passado e voltados à artesanania, aspecto possivelmente motivado por sua renovação pelo interesse musical; finalmente, entendemos que o contato de Savério com a exuberante produção de pintores Equatorianos em 1985, notadamente Oswaldo Guayasamin, Jaime Zapata e Nelson Roman, deve ter reascendido o interesse de Savério por aquela linguagem que, em suas palavras, era uma *paixão secreta e quase inatingível* (CASTELLANO, S., 1988a) ¹⁶⁷. Mas é importante enfatizar que esses processos, artesanais em sua essência, estavam em constante diálogo com suas pesquisas tecnológicas, sobretudo aquelas relacionadas ao uso do computador, e que a relação que o artista buscava entre esses meios era de natureza complementar e, mais que isso, fundamental em seu processo criativo. É, de fato, muito interessante observar como procedimentos aparentemente tão distintos podem se relacionar de maneira tão próxima na poética de um artista como Savério. Como questiona Edgard Telles Ribeiro no texto para o catálogo da exposição *Escuchar para ver mejor*, no Equador: *¿Habrà, finalmente, tanta diferencia entre a luz de las velas, que ilumina la partitura y da origen a la música, y los impulsos de una computadora, que entrelaza y proyecta pensamientos e ideas, en una forma electrónica de artesanía?* (RIBEIRO, T.1989).

Estudo para pintura e vozes é um desses trabalhos, que exemplifica a ponte entre os aspectos artesanais e eletrônicos na arte de Savério. Faz parte de uma série de obras, entre elas, pinturas, litografias e composições musicais, denominada pelo artista de *Arquiteturas Sonoras: ensaios para som e imagem*, que é, como o nome sugere, uma forma de organização poética de seu pensamento criativo voltado para a relação entre música e artes visuais realizada entre 1983 e 1989. Trata-se de trabalhos compilados em um livro contendo, além de imagens, a notação musical e as instruções para a execução da partitura em associação com a obra visual ¹⁶⁸.

A partitura, associada à pintura, traz ainda o período de criação da música, mostrando que, embora a obra seja de 1986-88, o processo de composição musical levou ainda algum tempo de elaboração, sendo a finalização do processo de integração entre ambas em 1989. Uma das técnicas utilizadas neste trabalho é conhecida como

¹⁶⁷ Cf. Capítulo 7. *Exposições no Equador: a realização de um projeto*.

¹⁶⁸ Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 1: Lista de obras da *fase musical*.

têmpera e traz, uma vez mais, à nossa compreensão a idéia de relacionamento entre procedimentos antigos, ligados à pintura flamenga, e uma contemporaneidade patente, expressa na utilização de computadores e outros recursos tecnológicos. No depoimento da artista plástica Selma Daffré, que acompanhou a pintura de Savério na década de 1970, fica clara a importância dada pelo artista ao aspecto artesanal de suas pinturas a óleo, como lemos a seguir:

A técnica flamenga, utilizada pelo artista nesses trabalhos, consistia em um esboço prévio em têmpera gorda, feita com gema de ovo, sem a película que recobre a gema, mais a mesma medida do ovo de verniz damar¹⁶⁹, uma pequena colher de chá de óleo de linhaça e água. Tudo isto, emulsionado a pigmentos coloridos, era usado em pinceladas gestuais com a propriedade de secagem rápida. A seguir, era iniciada a pintura à óleo propriamente dita. Na pintura flamenga, o modelado das figuras era feito com Branco de Titânio a óleo, mais um pouco de Azul Ultramar, Vermelho de Veneza e Amarelo de Nápoles, tudo isto resultando em uma cor de ‘carne’. Quando aplicada em certa quantidade, essa mistura produzia as massas ou luzes que, à medida que eram esfregadas com o pincel, produziam os meios tons. Ao se aproximarem das sombras, esses meios tons eram dissolvidos numa espessura de tinta bem rala.

Depois de estar bem seco o modelado, eram aplicadas velaturas de tinta a óleo Raw Umber, ou Terra de Umbria, que é uma cor de terra bem transparente, juntamente com um médium¹⁷⁰. Estas etapas, a do modelado e das velaturas, eram sobrepostas várias vezes para se conseguir o volume final da figura.

Os tipos de medium usados pelo Savério, além do produzido por ele mesmo, eram o ‘flamand’ e o veneziano, encontrados em lojas especializadas, produzidos no exterior ou importados (DAFFRÉ, 2013a).

Mas, ao mesmo tempo em que realizava suas pesquisas na pintura, Savério tratava, simultaneamente, de atualizar-se no campo da tecnologia, ao adquirir, ainda em 1986, seu primeiro computador Macintosh, com o qual estabeleceria a partir de então um vínculo de trabalho extremamente importante:

¹⁶⁹ O verniz damar é produzido com a resina damar dissolvida em essência de terebentina.

¹⁷⁰ O médium pode ainda ser produzido com óleo espessado ao sol misturado com o verniz damar.

Neste momento o uso do computador foi fundamental. Eu estou usando um computador Macintosh e samplers, que são instrumentos modernos. Eu posso, utilizando esses instrumentos, escrever musica; ouvir esta música e quase que, - quase, - ser um maestro, organizando estes sons que vão saindo do meu computador (CASTELLANO, S., 1990).

Com este aparato tecnológico, o artista realizaria inúmeras experiências criativas, tanto na área musical, com o uso de programas de editoração de música e equipamentos de amostragem digital (*sampler*), como no campo visual, através de *softwares* de edição de imagens. Deste intercâmbio, surgiram obras nas quais ficam nítidas algumas relações estabelecidas por ele entre computação e pintura. Na ilustração a seguir, podemos ver um estudo de Savério realizado em computador durante a segunda metade da década de 1980:

Ilustração 56.6: *Sem título*, segunda metade da década de 1980. Esboço em computador, 13x14 cm.

É importante lembrar que experiências assim, (digitalização de imagens, fotos, pinturas, etc.), relativamente comuns hoje em dia, não eram à época tão facilmente realizadas, uma vez que o acesso à tecnologia ainda começava a popularizar-se na segunda metade da década de 1980. A seguir, temos uma tela a óleo realizada pelo artista a partir de estudos prévios em computador. Na ilustração, podemos ver como o tratamento pictórico, realizado a partir da serialização da imagem (a repetição do rosto), favorecida pela utilização do programa de edição de imagem, induz a uma linguagem diversa daquela produzida, por exemplo, em *Exaltação de Saturno*, de 1976 (ilustração 3.6):

Ilustração 57.6: *Sem título*, 1988. Óleo sobre tela, 160x130 cm.

O entendimento desta relação entre passado e presente na obra de Savério é, portanto, de suma importância se quisermos compreender alguns de seus processos poéticos, sobretudo em fins da década de 1980, período em que o artista buscava uma espécie de síntese criativa que abarcava todos os meios disponíveis, - computadores, pintura, música, litografia, - como manifestação de seu universo artístico.

Na composição visual de *Estudo para pintura e vozes*, encontramos uma vez mais a representação de figuras que, igualmente ao que ocorre em vários trabalhos da *fase musical*, sugerem estar cantando uma partitura a sua frente. Esta partitura, que é parte integrante da obra, traz consigo uma série de codificações musicais representadas no corpo da obra. Estes signos musicais são tratados de forma a proporcionar um efeito translúcido obtido pela aplicação de camadas de *terra de umbria* em velaturas, técnica muito apreciada pelo artista, como temos visto, oriunda de suas investigações sobre a pintura do Renascimento. Como veremos adiante, o aspecto tecnológico manifestar-se-á com a utilização de computadores e *samplers* para a execução da música composta para a imagem e, desta abordagem, resultará uma aproximação entre público e obra. A seguir, em um fragmento do trabalho, podemos ver como alguns signos provenientes da linguagem musical são sobrepostos na composição da imagem:

Ilustração 58.6: Fragmento de *Estudo para pintura e vozes*.

Na ilustração, também é possível perceber a notação das alturas musicais em forma de losango, costume na escrita da música do século XV (GROVE, 1994, p. 657). Para isto, Savério recorria à confecção de pequenas fôrmas de papel sobre as quais aplicava a tinta, marcando assim as notas musicais na tela. As referências à música do passado são, portanto, perceptíveis e foram igualmente notadas por Edgard Telles Ribeiro no texto para o catálogo da exposição *Escuchar para ver mejor*, em 1989:

Pienso as veces que, si en algunas telas las figuras parecen medievales, es porque existe aquí un eco de atmósfera medieval, un sabor de imágenes heredadas de épocas en que público y actores, sin grandes barreras, se reunían en torno de una partitura y cantaban a luz de las velas (RIBEIRO, T., 1989).

A composição musical associada à pintura traz nesta versão, integrada ao corpo da obra, sua forma sintética na qual é possível percebermos, igualmente ao que ocorrera em *Uma mensagem para Paul Hindemith e Mathias Grunewald*, de inícios de 1990 (ilustração 51.6) e *Composição a três vozes*, de 1988 (ilustração 48.6), uma estrutura musical a três vozes.

Estudo para pintura e vozes

Savério Castellano
(1986-1990)

Ilustração 59.6: Transcrição da música contida na pintura *Estudo para pintura e vozes*.

A ilustração acima, na qual podemos observar a transcrição da música composta para a imagem em notação tradicional ¹⁷¹, mostra uma vez mais a intenção do artista em integrar público e obra, aspecto fundamental de sua *fase musical*. A maneira como o artista concretizará este processo, através da incorporação de fatores diversos, como a utilização de computadores, *samplers* e partituras musicais no espaço expositivo para *engajar as pessoas em um processo creativo amplo, abrir espaços para uma interação entre as várias manifestações artísticas e mostrar a unidade dessas mesmas manifestações* (CASTELLANO, S. 1989) será o assunto do próximo capítulo, no qual averiguaremos o percurso que resultou na primeira mostra da *fase musical* de Savério em 1989 no Equador.

¹⁷¹ Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios, Arquivo nº 7.

7- EXPOSIÇÕES NO EQUADOR: A REALIZAÇÃO DE UM PROJETO

O capítulo que se segue trata da primeira mostra de obras da *fase musical* de Savério Castellano, intitulada *Escuchar para ver mejor*, realizada em duas exposições, - a primeira delas na *Fundación Guayasamín*, em Quito, e a segunda na *Casa de Cultura Ecuatoriana*, em Guayaquil, ambas no Equador. Procuraremos fazer um breve traçado do percurso realizado pelo artista, desde seus primeiros contatos naquele país, a partir de 1985, através da análise de alguns textos, vídeos e documentos, relatando o processo de idealização da mostra e sua organização, até a sua concretização no ano de 1989. Embora não tenhamos uma documentação em vídeo da mostra e, portanto, um detalhamento sobre o número de obras apresentadas, os dados disponíveis, - cartas, jornais, fotos, textos para o catálogo, etc., proporcionam dados suficientes para analisarmos aquilo que mais nos importa no momento, que é a análise do percurso realizado pelo artista até a chegada às exposições.

O que sabemos, com certeza, é que pelo menos parte da série *Arquitecturas Sonoras* deve ter sido apresentada, além de outras pinturas a óleo sem uma conexão direta com a *fase musical* (mostradas nas imagens do catálogo e de jornais)¹⁷², além de litografias, algumas das quais apresentadas no Capítulo 6 desta tese. Além disso, é importante mencionar a participação do músico Cláudio Duran, que auxiliou o artista no processo de digitalização e impressão das partituras para as exposições. Esta cooperação entre ambos concretiza uma antiga proposta de Savério, quando este ainda galgava os primeiros estágios rumo ao desenvolvimento de sua *fase musical*, ao escrever à Fundação Guggenheim, em 1983, sobre seu projeto de associação entre profissionais de outras áreas em um amplo projeto coletivo: *O encontro com músicos é fundamental. Onde? Como?* (CASTELLANO, 1983b). Além dessa referência à vontade cooperativa, Savério ainda escreveria:

¹⁷² Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 15 (sub-arquivos 15.13 a 15.16): Recortes de jornais e revistas.

Esta pesquisa não é um trabalho para um único homem. Gostaria de encontrar pessoas caminhando na mesma direção. Gostaria de encontrar um músico que soubesse tanto de pintura quanto eu conheço de música. Seria um inter-relacionamento profícuo. Acredito. (CASTELLANO, S., 1983a).

A importância dessa mostra reside, como será visto, no fato de representar o fechamento de um ciclo dentro da *fase musical* de Savério, o que demonstra um amadurecimento de todas as vivências relacionadas ao estudo da música e sua integração ao seu processo criativo como um todo.

7.1- Primeiros contatos no Equador

Em meio ao desenvolvimento da *fase musical* é particularmente importante uma série de contatos e atividades que Savério estabelece com artistas, críticos e personalidades, em viagens que fez ao Equador entre os anos de 1985 e 1989. Durante uma dessas atividades, um curso de litografia proferido pelo artista em 1988 durante a *Semana da Cultura Brasileira*, em Quito, Savério descreve as impressões recebidas em seus primeiros contatos com o povo equatoriano:

Tenho vivido experiências maravilhosas aqui no Equador. Estive aqui pela primeira vez em 1985 e aqui vivi coisas muito lindas em termos de vida. Não só em termos de ensino, mas no meu contato humano com os artistas, com os estudantes da faculdade de arte. Foram muito enriquecedoras para mim (...) Esta atenção, esta dedicação, este interesse enorme que eles têm pelas coisas que eu dizia, isto me comovia muito. E, de certa forma, fazia com que eu fosse um pouco além, até das minhas forças (CASTELLANO, S., 1988b) ¹⁷³.

Todas essas vivências culminarão, em 1989, na realização de uma importante mostra individual no Equador, e contribuirão para que o artista consiga delimitar, pela primeira vez, um campo de atuação relacionado ao trabalho de integração entre artes

¹⁷³ Cf. Anexo C: CD nº 3 de vídeos: Arquivo nº 1: Vídeo da *Semana da Cultura Brasileira*.

visuais e música, fruto de suas pesquisas realizadas nos anos precedentes. Esta mostra, intitulada *Escuchar para ver mejor* ¹⁷⁴, representará o fechamento de um longo ciclo no qual se esboçará com mais clareza a forma com que os resultados deste trabalho deverá se apresentar ao público.

Em 1985, Savério viaja ao Equador pela primeira vez, através da parceria entre a Embaixada Brasileira no Equador e a Gráfica Ymagos, onde participa da exposição coletiva, intitulada *Exposición de Grabados Brasileños*, que se realiza entre os dias 19 e 28 de junho no *Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* ¹⁷⁵. Durante o período da exposição, na qual são apresentadas obras de Savério, Lívio Abramo, Renina Katz, Guilherme de Faria, Darel Valença, Carlos Scliar, Burle Marx, Dila e Manuel Messias, o artista ministra aulas no Curso de Extensão da Faculdade de Artes da Universidade Central ¹⁷⁶ de Quito e estabelece os primeiros contatos com artistas equatorianos como Oswaldo Guayasamín (1919-1999), Jaime Zapata (1957) e Nelson Roman (1945). Embora Savério não apresente nesta coletiva trabalhos relacionados a seus estudos mais recentes de música, este primeiro contato no Equador será fundamental para o estreitamento de laços e seu futuro retorno ao país, que ocorrerá ainda mais duas vezes, em 1988 e 1989.

Ilustração 1.7. Savério Castellano (à esquerda) e o artista plástico equatoriano Nelson Roman. Quito, 1985.

¹⁷⁴ *Ouvir para ver melhor*, título original criado por Savério, que dá nome a esta tese.

¹⁷⁵ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 8: Catálogo da exposição.

¹⁷⁶ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 6: Carta de agradecimento da *Universidad Central del Ecuador*, pelo curso ministrado por Savério.

É importante mencionar aqui, uma vez mais, a importância que Savério voltaria a dar nesta época à pintura a óleo e a renovação de seu interesse pelas técnicas da grande tradição, - como a aplicação da têmpera e das velaturas em seus óleos da *fase musical*. Embora já desenvolvesse a linguagem da pintura há muito tempo, - desde a época de seus contatos com Mário Gruber na década de 1960, - é muito curioso o fato, testemunhado por nós, de que Savério tenha chegado mesmo a exprimir nessa época seu desejo em “se tornar pintor”, fato confirmado pela caricatura feita em Quito nesta viagem por seu amigo Gerardo (ilustração 2.7) ¹⁷⁷. Isto ocorre num momento em que o artista brasileiro tenha possivelmente se impressionado com a magnífica produção de pintores equatorianos com quem travou contatos e a quem devotou grande admiração.

Ilustração 2.7. Gerardo: caricatura do amigo Savério expressando o desejo do artista de “se tornar pintor”. 18 de junho de 1985.

Dois anos mais tarde, em 15 de junho de 1987, abre-se a mostra de litografias e gravuras, realizada conjuntamente com Guilherme de Faria (São Paulo, 1942) e que toma lugar no Museu do Banco Central de Guayaquil, uma vez mais intermediada pela Embaixada do Brasil no Equador e a Gráfica Ymagos, mas na qual o artista brasileiro

¹⁷⁷ Não foi possível identificar o nome completo do artista.

não está presente. Em 1988, entre os dias 17 e 22 de maio, ocorre um importante evento organizado pela *Fundación Guayasamín*, em Quito, intitulado *Semana da Cultura Brasileira*, com a curadoria de Edgard Telles Ribeiro e Cesar Ache. Segundo o vídeo produzido para o evento, intitulado *O Brasil no Equador: um momento de presença cultural: (...) a Fundação Guayasamin abre suas portas para uma exposição de arte brasileira que reúne mostras de pintura, gravura e arte popular*¹⁷⁸.

Com a participação de artistas contemporâneos, - como Savério Castellano, Renina Katz, Aldemir Martins, Guilherme de Faria, Paulo Campinho, Louco da Bahia, Celso Renato (Belo Horizonte), Artur Pereira (Minas Gerais), além da cooperação entre o *Ballet Stagium* do Brasil e do Balé Equatoriano de Câmara, - a mostra cultural apresenta ainda uma série de atividades culturais, com a presença de música popular e da culinária brasileira. No vídeo, é possível ainda assistir a trechos em que os participantes discutem *aspectos variados de seus trabalhos, da produção à comercialização*, como podemos ver, por exemplo, na palestra proferida por Élsio Motta, proprietário da Ymagos em São Paulo, além dos comentários de Savério sobre técnicas litográficas e as obras dos artistas expositores. Ao final do vídeo, temos ainda uma comovente conversa entre Savério e Oswaldo Guayasamín, criador da fundação que leva seu nome, onde o artista equatoriano convida o colega brasileiro a realizar um trabalho de cooperação criativa em torno da figura de Francisco Pizarro González¹⁷⁹. O projeto entre os artistas, que não se realizou, mostrou, contudo, a potencialidade do encontro entre esses dois nomes da arte latino-americana e o nível de envolvimento, profissional e pessoal, que Savério estabeleceu com seus colegas equatorianos durante a estada naquele país. Durante a *Semana da Cultura Brasileira*, Savério ministrou seu segundo curso de litografia no país, na Faculdade de Artes da Universidade Central de Quito, que pode ser assistido no mesmo vídeo acima mencionado¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Cf. Anexo C: CD nº 3 de vídeos: Arquivo nº 1: Vídeo da *Semana da Cultura Brasileira*.

¹⁷⁹ Explorador espanhol (1476-1541), conhecido como “conquistador” do Peru, tendo subjugado o império Inca.

¹⁸⁰ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 7: Carta entre a Embaixada do Brasil e a direção do Museu do Banco Central sobre a confirmação do segundo curso de litografia a ser ministrado por Savério no Equador (Fundação Guayasamin), em 1988.

7.2- Exposições na *Fundación Guayasamín* e na *Casa de la Cultura Ecuatoriana*

Chegamos finalmente a 1989, um ano importante para a concretização do antigo projeto de Savério de integração entre música e artes visuais em uma grande mostra. O texto que analisaremos a seguir, escrito por Savério ainda no Brasil pouco tempo antes das exposições realizadas em Quito e em Guayaquil ¹⁸¹, descreve de maneira bastante detalhada os propósitos e estratégias para a concretização de seu projeto. A exemplo do que já fizera anteriormente, em textos de apresentação de seus trabalhos durante a década de 1970, o artista propõe os conceitos de seu trabalho e procura explicar de maneira concisa as etapas de seu processo criativo. Mas, se a forma de apresentação é similar à de fases anteriores, parece que a proposta, que aqui gira em torno da interdisciplinaridade música/artes visuais, evidencia uma abertura ainda maior em relação à abordagem de outros meios de expressão criativa. Como ele mesmo colocará: *Nestes últimos anos, ao contrário, entretanto, abri de tal forma minhas atividades, a minha sensibilidade e a minha percepção, que não consigo entender meu trabalho como um fato isolado* (CASTELLANO, S., 1988a).

É possível que esses textos tenham sido elaborados com finalidades múltiplas, como por exemplo, apresentar às galerias, curadores e organizadores a justificativa do trabalho a ser mostrado nos espaços expositivos; também é viável imaginarmos um processo de auto-reflexão de Savério acerca de seu universo criativo e o partilhar desse processo com o expectador de sua obra. Embora esses textos sejam manuscritos e não tenham sido publicados (com exceção do texto para o catálogo da exposição *Escuchar para ver mejor*), podemos afirmar que certamente serviram de base para a elaboração de escritos apresentados durante as exposições, como catálogos e jornais. É possível ainda que parte desse material tenha sido enviado por Savério a Edgard Telles Ribeiro (1944), diplomata, escritor e cineasta brasileiro que escreveu para o catálogo das mostras de 1989, como base teórica sobre o trabalho do artista, como sugere o trecho de carta a seguir:

¹⁸¹ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 3: Savério Castellano: *Proposta para uma exposição* (CASTELLANO, S., 1988a); Arquivo nº 5: Convite da Fundação Guayasamin e da Embaixada do Brasil em Quito para a palestra de Savério sobre sua exposição *Escuchar para ver mejor*.

*Estou contente por você ter aceito a idéia de escrever sobre a exposição. Estou enviando alguns textos antigos, que escrevi a respeito de meu mergulho na música. Tenho que escrever algo mais técnico, porém ainda não houve tempo. A idéia geral do que pretendo, porém, já está muito clara*¹⁸².

Mas alguns outros aspectos do texto analisado a seguir podem e devem ser enfatizados. Em primeiro lugar, a confirmação da idéia de que o projeto a ser realizado apresentar-se-á como uma síntese dos estudos empreendidos pelo artista durante certo período. Como este mesmo coloca: *Proponho-me a mostrar nesta exposição o que tenho feito nestes últimos anos*. A idéia de fechamento de um ciclo, que teve início no começo da década de 1980 e se concretiza em suas exposições do Equador não interromperão, contudo, sua atividade de integração interdisciplinar. Como será abordado mais adiante nesta tese, explicaremos de que maneira o artista deu prosseguimento a seus estudos e projetos musicais a partir de inícios da década de 1990.

O texto falará ainda da relação do artista com sua formação artesanal, - em particular a gravura e a pintura, - esta última, *paixão secreta e quase inatingível*, que o desafia a estabelecer pontos e interação com outros meios modernos de manifestação em sua arte, como no caso das mídias digitais. Embora fique claro que a pintura, o desenho, a gravura e o computador sejam vistos por ele como veículos de expressão, é fato que, de alguma forma, o primeiro desses procedimentos se apresenta com certo grau de desafio. Compreender o porquê desta tensão relacionada à pintura é algo que foge à nossa compreensão, já que, como temos visto, a relação do artista com este procedimento já venha de tantos anos. Como explicado no Capítulo 6, supomos que, entre outros fatores, a necessidade interna do artista em abordar temas do passado, relacionados ao fazer artesanal da música e das artes plásticas, além de seu profícuo contato com a exuberante produção de pintores equatorianos, como Oswaldo Guayasamin, Jaime Zapata e Nelson Roman, tenham despertado em Savério um novo impulso para a revisitação da pintura. A importância dada por Savério a esta pode ser constatada ainda, como veremos, na proporção de obras planejadas para a exposição: 30 pinturas a óleo, 30 desenhos e 10 gravuras.

¹⁸² Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 4: Carta de Savério Castellano, datada de 7 de janeiro de 1989, a Edgard Telles Ribeiro durante processo de organização da exposição na Fundação Guayasamin.

Já a importância que o artista dá à economia e concisão de suas propostas fica evidente logo ao início do texto quando Savério diz: *Na realidade esta não é para mim mais uma exposição individual. Já realizei algumas (...) Então porque uma nova experiência?* Assim, ao problematizar o objeto de sua proposta, Savério esclarece pontos de vista e dá indícios a respeito de sua forma de encarar, não apenas a arte, mas também a vida.

Também é interessante observar como o enfoque de sua proposta é dado, primeiramente, à questão da interdisciplinaridade dos meios e, apenas em segundo lugar, à especificação desses meios. Como prenuncia o próprio título do texto, *O pensamento cria*, embora fique evidente que aí se trata da relação entre música e artes visuais, não deixamos de notar que o foco de preocupação está mais na apresentação do conceito interdisciplinar que na abordagem das especificidades musicais e visuais como manifestações exteriores a um processo mais amplo e profundo: *Na realidade, é este aspecto em si mesmo, o da diversificação da atuação de um artista, ou seja, o processo pelo qual o mesmo passa de criador de objetos para criador de idéias.*

O enfoque na transmissão de idéias, que já fora observado por Mário Schenberg na obra de Savério da década de 1970, também é notado por Juan Hadatty em seu texto *El Arte Universalista de Savério Castellano*, acerca da exposição da *Casa de Cultura Ecuatoriana*, quando menciona que *Savério gusta, inquieta, envia un poderoso mensaje conceptual* (HADATTY, 1989) ¹⁸³. O enfoque conceitual que se dá à obra de Savério em sua *fase musical* decorre provavelmente do uso que o artista faz dos elementos de linguagem, - musicais e visuais, - como estruturas poéticas. Aquilo que poderia, num primeiro plano, estabelecer relações mais diretas entre uma obra e os signos mais comuns da música (como o que ocorre na pintura de representação de cenas musicais, instrumentos, etc., tão comuns na arte renascentista e barroca, por exemplo.) é levado a outros níveis de entendimento na obra de Savério, que procura aprofundar a relação de seu expectador com a sintaxe musical e com seus conceitos mais especializados.

Essa atitude, que conduz o observador para além da apreciação exclusivamente estética contida na representação de elementos isolados da linguagem musical é algo notável na obra do artista, o que já foi observado em outras fases. Na *fase musical*,

¹⁸³ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 15 (sub-arquivo 15.16): Recortes de jornais e revista. Imagem digitalizada e transcrição da matéria escrita por Juan Hadatty para o *El Telegrafo*. Guayaquil, 20 de abril de 1989.

contudo, ao procurar aprofundar o conhecimento da linguagem e compartilhar com o leitor o processo criativo por ele percorrido, o artista faz com que esta ganhe uma dimensão particularmente importante, algo perceptível em algumas de suas declarações: *E, num certo momento eu resolvi escrever, criar a minha própria música para poder pintá-la.*

O texto a seguir mostra ainda aspectos peculiares sobre a formação musical de Savério, como o fato de ter *estudado 8 horas de piano por dia durante alguns meses* e confirmar o fato de que o artista teve, indubitavelmente, alto grau de envolvimento com a linguagem musical em seu processo de aprendizado. Assim como esta relação com os aspectos técnicos da música fica evidente, o conhecimento dos recursos necessários para a realização da exposição também é demonstrado quando este dá indicações sobre a disposição de computadores e sintetizadores de som, inclusive ao dar instruções precisas para a realização sonora no espaço expositivo. Neste sentido, fica clara a preocupação que Savério tem em fornecer subsídios ao espectador para que esse possa interagir de maneira mais eficiente e ativa com seu trabalho. Esse cuidado, não sem razão, demonstra que o artista tinha consciência da importância da aquisição do código dentro dos processos de apreensão da uma linguagem, no sentido de proporcionar ao observador as ferramentas e os estímulos de informação e sensibilização, como fica claro no trecho a seguir:

A mostra, pela complexidade de seu significado e de suas intenções, deve necessariamente ser acompanhada de publicações, na forma de livros, catálogos, partituras. Além disto, também serão realizadas execuções instrumentais dos projetos sonoros (CASTELLANO, S., 1988a).

O texto apresenta, finalmente, aquele que talvez seja o designo maior de seu trabalho ao confessar: *É esta a idéia central que apresento a todos e que, espero, com ela se identifiquem* e, ao afirmar que *em essência a exposição teria como objetivos principais, engajar as pessoas em um processo creativo amplo e abrir espaços para uma interação entre as várias manifestações artísticas e mostrar a unidade dessas mesmas manifestações.*

Como explicado, o texto a seguir se relaciona ao início das negociações para a realização das mostras na *Fundación Guayasamín*, em Quito, e na *Pinacoteca Manuel Rendón da Casa de la Cultura Ecuatoriana* ¹⁸⁴, em Guayaquil. Embora conste, tanto no catálogo da exposição como na carta entre Edgard Telles e Savério de janeiro de 1989 a referência a mais uma apresentação desta mesma mostra na Galeria Toki ¹⁸⁵, em São Paulo, os documentos que possuímos referem-se apenas às exposições realizadas no Equador, com uma ênfase especial dada à mostra feita em Quito: *Foi uma experiência muito rica, muito forte e que infelizmente eu só consegui fazer até agora na Fundação Guayasamin, em Quito* (CASTELLANO, S. 1990) ¹⁸⁶.

Procuramos manter a formatação original do texto, com pequenas correções ortográficas e de tabulação. Duas versões deste texto foram escritas por Savério. A primeira, transcrita aqui a partir do original digitado pelo próprio artista, é a mais completa e descreve alguns aspectos que consideramos importantes, mas que depois seriam suprimidos pelo artista, provavelmente com a intenção de sintetizar suas idéias principais. As notas de rodapé referem-se a comentários por nós realizados que se fizeram necessários para a contextualização do texto de Savério. O original poderá ser acessado nos anexos desta tese ¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Além das mostras em Quito e Guayaquil, Savério realizou uma conferência, com título homônimo à da mostra, realizada em 21 de março daquele ano na Biblioteca da Fundação Guayasamin.

¹⁸⁵ Uma cópia da planta baixa da galeria Toki em posse de Savério Castellano mostrou que, de fato, a mostra programada para acontecer em São Paulo estava prevista (informação pessoal).

¹⁸⁶ Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios, Arquivo nº 9. Entrevista concedida ao Maestro Julio Medaglia para o programa *Ad Libitum*. Rádio Cultura FM de São Paulo, 1990.

¹⁸⁷ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 3: Original digitalizado do texto *Proposta para uma exposição* (CASTELLANO, S., 1988a).

7.2.1- Proposta para uma exposição

O pensamento cria

Este texto é a proposta para a realização de uma exposição e também uma tentativa de explicação do significado dessa mesma exposição.

Na maioria dos casos pede-se a um artista que não fale, que não tente se explicar, que deixe à sua obra essa responsabilidade, ou então, insinua-se, outros serão mais capazes e eficientes para falar daquilo que ele próprio realiza.

Para ser coerente, entretanto, comigo e com o trabalho que realizei até aqui, não posso abrir mão do encargo.

Na realidade, esta não é para mim mais uma exposição individual. Já realizei algumas. Houve aquelas que tiveram relativo êxito, outras que recordo com carinho. Naturalmente existiram as que nada me trouxeram.

Não tenho ilusões a respeito. São coisas pelas quais passei, vivi e que, principalmente, não me trouxeram as respostas que procurava.

Então porque uma nova experiência?

Confesso que se fosse para mostrar telas pintadas nestes últimos anos eu não me sentiria estimulado. Apesar da pintura ter sido em toda a minha vida uma paixão secreta e quase inatingível, não seriam os resultados concretos, conseguidos até aqui que me seduziriam a mostrá-los em conjunto.

O que me impele é diverso.

Sou um artista que tem como base, em sua formação, uma iniciação artesanal rígida, e isto, que pode constituir-se em um dado valioso, pode também configurar uma rigidez de propósitos e objetivos.

Nestes últimos anos, ao contrário, entretanto, abri de tal forma minhas atividades, a minha sensibilidade e a minha percepção, que não consigo entender meu trabalho como um fato isolado como um quadro que se pendura na parede, como uma fatia de sensação pronta para o consumo. Na realidade, é este aspecto em si mesmo, o da diversificação da atuação de um artista, ou seja, o processo pelo qual o mesmo passa de criador de objetos para criador de idéias.

Não conseguiria entender hoje o desenvolvimento da criatividade humana dentro de uma perspectiva menos aberta.

Somente ter-se passado pela experiência de tocar piano 8 horas por dia durante alguns meses e repentinamente ao retornar à pintura e se perceber pintando como nunca anteriormente é que se pode aquilatar do que estou falando. Ou então trabalhar intensamente um programa de computador durante muitas madrugadas e repentinamente aquela passagem de piano, tão complexa, tão difícil de ser entendida e executada fluir tão facilmente, quase que sem esforço.

Em outros termos, a concentração de esforços, em uma única direção, pelo menos em meu caso particular, não é a maneira mais eficaz de atingir um objetivo proposto. Me faz também pensar que esta dispersão é apenas ilusória e que ela apenas encobre um processo maior criativo que se situa em outro nível de consciência.

Naturalmente eu não poderia imaginar que isto iria me ocorrer há 30 anos atrás, quando me iniciei como artista plástico, desenvolvendo o meu aprendizado artesanal de gravador em madeira. Era exatamente o contrário que me ensinavam e exigiam. Fica no teu canto, executa a tua tarefa, seja tão diminuto quanto consigas.

Na realidade isto sempre ocorreu, na formação de todo ser humano, mas para um artista, mais ainda, é fundamental que ele desenvolva uma única idéia, em toda a sua vida, e repita-a ao infinito, até que não tenha mais nenhum significado. Nem para ele mesmo.

Chama-se isso marketing.

É depressiva esta constatação. A experiência mais gratificante que pude presenciar foi o aparecimento de uma nova idéia, na cabeça de um indivíduo ou de um grupo. A sensação que se tem é a de que o potencial criativo deve permanecer sufocado, vigiado, e apenas admitido quando, após severas verificações ele não apresente risco.

Na realidade, o que estou reivindicando com esta exposição, é a possibilidade de continuar sempre ligado ao artista inquieto que fui um dia e que sempre existirá dentro de cada um de nós. É esta a idéia central que apresento a todos e que, espero, com ela se identifiquem.

Proponho-me a mostrar nesta exposição o que tenho feito nestes últimos anos.

Não será somente o trabalho do artista plástico. Também estarão incluídos os trabalhos do músico, do arquiteto, do programador de computador coexistentes em um mesmo ser humano. E fundamentalmente, mais que tudo, será ainda apresentada a documentação de todo o processo de pensamento que liderou a realização do trabalho.

Alguns aspectos da proposta necessitam ser enfocados de maneira mais objetiva. Mesmo para mim, que venho tentando visualizar o que seria uma exposição de todo o meu trabalho, há a necessidade de uma certa reflexão e de um mínimo de planejamento.

Inicialmente o local onde o evento será realizado.

Deve ser adequado, não somente em termos de quantidade de espaço necessário mas também em termos de distribuição desse mesmo espaço. Alguns dos trabalhos apresentam uma proposta de atuação simultânea de duas manifestações de arte, a música e a pintura que desenvolvem a mesma idéia, e dessa maneira particular necessitam se vistos e executados ao mesmo tempo. O projeto anexo tenta dar uma idéia aproximada do que me refiro¹⁸⁸.

Em um local central, isolado e acessível ao público localiza-se um computador e alguns sintetizadores. Nesta sala nada é apresentado a não ser o comando pelo computador das operações sonoras e das imagens da tela de vídeo. Os sintetizadores são conectados a caixas acústicas situadas em outras salas, próximas às telas e que apresentam os sons construídos especialmente para cada uma das pinturas. Ao lado de cada uma das caixas acústicas, à disposição das pessoas, partituras e dados sobre o evento musical e visual. Além disso, estímulos e sugestões para a sua atuação no evento.

Esta é a estrutura da mostra.

A presença de um computador que comanda toda a apresentação sonora tem um significado preciso. Ele controla temporalmente as múltiplas manifestações sonoras e também as pausas de cada caixa acústica, possibilitando assim que este conjunto de sons que se farão ouvir, juntamente com a disposição das pinturas no espaço da exposição, tenham um significado programado anteriormente.

¹⁸⁸ Não foi encontrada nenhuma referência que descreva detalhadamente o espaço expositivo da mostra.

A mostra, pela complexidade de seu significado e de suas intenções, deve necessariamente ser acompanhada de publicações, na forma de livros, catálogos, partituras. Além disto, também serão realizadas execuções instrumentais dos projetos sonoros.

É necessária a integração física de todos os trabalhos e a participação ativa do espectador, efetiva e sem limites.

Esta interação física e temporal de várias manifestações de arte tem como objetivo fundamental, além de outros, levantar a idéia de que o espaço em que as mesmas ocorrem é tão somente mental, isto é, coexistem dentro da realidade interior de cada observador.

Além disso, no caso da apresentação de um trabalho de instrumentação sonora, baseado em um projeto gráfico, pedir-se-ia a participação ativa de espectadores presentes, seja como instrumentistas ou cantores.

Falando claramente, as pinturas mostradas aqui devem não apenas ser vistas mas também ouvidas e cantadas.

Para aqueles que enxergam nestas manifestações apenas aspectos ingênuos e amadorísticos, certamente se surpreenderão ao verificar o quanto de criatividade existe, aguardando oportunidade de ocorrer.

Realçando ainda mais a idéia esboçada, seria apresentada uma série de programas, elaborados para computador, em suas linguagens mais simples, mostrando a realidade das arquiteturas mentais que surgem no mundo contemporâneo e que teremos de compreender para que possamos continuar desenvolvendo nossos trabalhos creativos.

Em essência, a exposição teria como objetivos principais, engajar as pessoas em um processo creativo amplo, abrir espaços para uma interação entre as várias manifestações artísticas e mostrar a unidade dessas mesmas manifestações.

Em detalhes, a exposição deve apresentar aproximadamente 70 trabalhos: 30 pinturas a óleo nas dimensões de 40x50 (5 trabalhos), 50x60 (5 trabalhos), 80x110 (10 trabalhos) e 130x160 (10 trabalhos); 30 desenhos nas dimensões de 50x70 e ainda 10 gravuras (litografias e gravuras em metal) também com dimensões de 60x80.

Um cálculo aproximado do espaço necessário seria de cerca de 150 metros lineares para cada trabalho, com um total de 110 metros lineares de parede ou painéis para a exposição ser montada. Pensando-se em uma sala teria ela as dimensões de 20x30 metros ou aproximadamente 600 metros quadrados.

De preferência esta área seria dividida em dois ou três ambientes, levando-se em conta uma disposição adequada de sons, imagens e atividades do público durante a realização dos eventos.

Não é, naturalmente, o espaço de uma galeria de arte convencional, se bem que possa ser pensada uma versão mais concisa de tudo que aqui foi proposto.

Savério Castellano, 1988.

7.3- Textos do catálogo

Após a apresentação da proposta para a mostra e estabelecidas as condições para sua realização, passamos agora à análise dos textos escritos para o catálogo da mostra *Escuchar para ver mejor* (Equador, 1989). O primeiro deles, escrito por Savério, expõe, em certo tom de manifesto, as proposições de um projeto para a integração entre pensamento sonoro e produção visual. O texto a seguir (*Ouvir para ver melhor*), cujo título dá nome a esta tese, trata de três aspectos que podemos destacar como fundamentais da produção da *fase musical* de Savério.

O primeiro deles refere-se à relação que o artista estabelece entre artesanania e o uso de computadores, como instrumentos de mediação entre o pensamento criativo e a realização do trabalho. Como o artista explicará:

O computador, esta extensão, não das mãos (como das máquinas que conhecemos hoje), mas de nossas estruturas mentais, é nossa interface com o mundo. Este fato, surpreendente, emocionante, perigoso e rico, contém em si a promessa de um novo mundo e de novas realidades.

É importante destacar como o uso da tecnologia para o artista possuía neste momento um sentido libertador, já que o possibilitava, por exemplo, *estudar música a partir dos 50 anos de idade*, algo que comumente é visto como uma barreira dentro dos ditames do ensino musical tradicional. Esta relação com a liberdade que se expressa a partir da mente criativa, e não necessariamente através da habilidade manual, é demonstrada uma vez mais ao final do texto, quando o artista expressa que *é possível aquilatar a proporção em que se ampliarão as fronteiras da criatividade*. Entendemos que esta relação entre artesanania e as tecnologias devem ser vistas, entretanto, do ponto de vista complementar, pois, como o próprio artista demonstra em diversos momentos desta tese, sua formação é predominantemente artesanal, - sobretudo dentro da linguagem da pintura, do desenho e da gravura. Como ele mesmo explicará: *Entretanto, não deixei de ser um pintor para converter-me em músico. Somente incorporei uma nova atividade à anterior. Esta atitude me enriqueceu de tal forma que me impulsionou para outras direções*. A incorporação de novas ferramentas de trabalho,

que incluem o computador, o sintetizador musical e o *sampler* ¹⁸⁹ não deixam dúvida, entretanto, que novas portas se abriam para seu universo criativo, e este, como protagonista de sua geração, as atravessaria com grande coragem e entusiasmo.

O segundo ponto abordado no texto a ser destacado refere-se, uma vez mais, à questão da interdisciplinaridade. Igualmente ao que pudemos observar no texto anterior (*Proposta para uma exposição: o pensamento cria*), Savério faz menção ao uso da música e da pintura como manifestações de um processo de integração que deve ir além das especificidades de linguagem. Talvez, por isso mesmo, é que vejamos, além da música e da pintura, outras atividades que *poderiam estar distantes do núcleo original, como o estudo da informática*, sendo incorporadas ao processo criativo de Savério. Como destaca Juan Hadatty em sua crítica a uma das exposições de Savério em Guayaquil, *Savério Castellano (...) es nada menos que estudioso de: idiomas, informática, arquitectura, enseñanza, artes gráficas, pintura y música* (HADATTY, 1989).

O terceiro ponto resgata um aspecto permanente da poética do artista e que permanece em sua obra desde pelo menos a década de 1970. Está relacionado à sua formação como arquiteto e que pode ser expresso ao que o artista relacionará ao *sentido programático* que dá ao uso do computador. Esta marca, muito contemplada em seus trabalhos desde então ¹⁹⁰, e já observada por Jacob Klintowitz - *O artista trabalha com uma programação visual, descarna e isola as suas sequências, criando marcas e logotipos de idéias astrológicas* (KLINTOWITZ, 1978.) - confirma em sua obra indícios de uma criatividade voltada para os aspectos construtivos da arte, mas, na qual, a estruturação, a racionalidade e a lógica são associadas a uma abordagem mágica e intuitiva.

Todos esses elementos presentes na poética da *fase musical*, e que de certa forma sintetizam o percurso de Savério durante cerca de dez anos de produção, aparecerão com maior propriedade em sua fala, especialmente a partir do momento em que o artista começa a ter maior grau de convivência com a *práxis* de suas propostas. Este amadurecimento pode ser avaliado quando comparamos os textos aqui apresentados

¹⁸⁹ Equipamento eletrônico capaz de realizar amostragens digitais de sons e distribuí-las em alturas (notas) distintas. O *sampler* de Savério era um Roland S-50, adquirido no final da década de 1980.

¹⁹⁰ Cf. Ilustração 17.3. *Programa*, obra de 1974.

(1988-89) com a proposta inicial enviada à Fundação Guggenheim, ainda em 1983, quando o artista pleiteava uma bolsa de estudos para dar início à suas pesquisas ¹⁹¹.

Meu ramo de atividade sempre foi o das artes visuais. Mesmo fora de meu país, saberia onde encontrar recursos, instalações, pessoas que me auxiliariam na realização de minhas propostas. Tudo isso ao nível da gravura. E ao nível da música? (CASTELLANO, S., 1983b).

Embora os fundamentos de seu trabalho já estivessem presentes naquele momento, - *estabelecer as bases de uma linguagem expressiva comum à música e à forma gráfica* (CASTELLANO, S., 1983b), - vai ficando mais claro para nós que muitos de seus questionamentos e dúvidas serão gradativamente dissolvidos e que a força de suas propostas começa finalmente a se manifestar sem grandes barreiras. Em suma, aquilo que tomou tanto tempo de reflexão começa agora a ser posto em prática.

O texto apresentado a seguir (CASTELLANO, S., 1989) possui mais de uma versão em português e espanhol, algumas das quais contendo elementos presentes no texto anteriormente analisado (CASTELLANO, S., 1988a). Dessa forma, escolhemos reproduzir sua versão final, apresentada no catálogo da exposição *Escuchar para ver mejor*, por representar a síntese de todo o processo concebido pelo artista, realizando para tanto a tradução do espanhol para o português, fundamentada nas versões produzidas pelo próprio artista ainda no Brasil. Uma digitalização do catálogo poderá ser acessada nos anexos desta tese ¹⁹².

¹⁹¹ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 11: *Plano de trabalho* (CASTELLANO, S., 1983b).

¹⁹² Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 2: Catálogo da mostra *Escuchar para ver mejor*. Equador: 1989.

7.3.1- Ouvir para ver melhor

O pensamento cria, as mãos realizam, e estão prestes a perder também esse privilégio.

Atualmente, pela primeira vez na história da arte, o desenvolvimento da criatividade não está diretamente relacionado com a habilidade das mãos. Concluímos uma etapa, herdada da época em que nossos antepassados recorreram às mãos para elaborar um utensílio e iniciamos outra, em que o cérebro humano pode projetar na realidade, instantaneamente, sua vontade creativa.

Neste novo processo, o pensamento atua soberano, sem obstáculos, sem limites, seguindo as leis de sua própria fantasia. O computador, esta extensão, não das mãos (como das máquinas que conhecemos hoje), mas de nossas estruturas mentais, é nossa interface com o mundo. Este fato, surpreendente, emocionante, perigoso e rico, contém em si a promessa de um novo mundo e de novas realidades. Sem dúvida, seremos a última geração que aprendeu um ofício artesanal ‘antes’ de aprender a distinguir a criatividade de nossos pensamentos.

Nesses últimos dez anos, pouco a pouco abri de tal forma minhas atividades que não concebo o que realizo como um fato isolado, como um quadro que se pendura na parede, como uma fatia de sensação pronta para o consumo.

A partir de 1982, com várias exposições e quase 50 anos de idade, obedecendo a um forte impulso interior, decidi estudar música da maneira mais séria possível. Foi o início de todo um processo. Entretanto, não deixei de ser um pintor para converter-me em músico. Somente incorporei uma nova atividade à anterior. Esta atitude me enriqueceu de tal forma que me impulsionou para outras direções.

Algumas de tais atividades poderiam estar distantes do núcleo original, como o estudo da informática, que me levou a utilizar os computadores. Nesta exposição, os computadores e sintetizadores viabilizaram uma proposta de duas manifestações da arte: a música e a pintura. Ao computador corresponde controlar temporalmente as múltiplas manifestações sonoras e as pausas de cada caixa acústica, possibilitando que este conjunto de sons, que se fará escutar juntamente com as pinturas, tenha um significado programado.

Em suma, esta exposição tem como objetivo principal unir as pessoas em um amplo processo criativo, abrir espaços para uma intervenção entre várias manifestações artísticas e demonstrar a unidade das mesmas, originárias todas do pensamento humano.

Todavía não conseguimos esgotar todo conteúdo do pensamento de Leonardo Da Vinci: ‘Pintura é coisa mental’. Poderíamos acrescentar o óbvio: ‘Arte é coisa mental’. Ao começar o século com Marcel Duchamp, e encerrar-lo agora, com a utilização de computadores, é possível aquilatar a proporção em que se ampliarão as fronteiras da criatividade.

*Savério Castellano, 1989*¹⁹³.

¹⁹³ *FUNDACIÓN GUAYASAMÍN (QUITO); CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (GUAYAQUIL); GALERIA TOKI (SÃO PAULO). Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados. Arquivo nº 2: Catálogo da mostra Escuchar para ver mejor.*

7.3.2- De la candela a la computadora

Igualmente relevante para o entendimento da poética de Savério é o texto de apresentação escrito pelo diplomata, escritor e cineasta Edgard Telles Ribeiro para o catálogo da mostra no Equador. Embora as idéias apresentadas na crítica demonstrem uma afinidade inequívoca com os textos de Savério, refletindo provavelmente conversas prévias com o artista, podemos abstrair do próximo texto uma síntese extremamente bem escrita de todas as propostas apresentadas por Savério, com o acréscimo de pontos de vista pessoais.

Poderíamos destacar aqui a observação acerca das origens da relação de Savério com a música, localizadas em sua infância, e sua forte relação com a idéia de contraponto, no sentido amplo do termo, já há muito enraizada na poética do artista durante a década de 1970, e que daria origem ao desenvolvimento de atividades interdisciplinares: *Con el pasar del tiempo, y la intensificación del estudio musical, el contrapunto de números y formas dan finalmente origen a un entrelazamiento de ideas – y de medios*. Telles traduz de maneira bastante nítida, inclusive ao observar um componente estético contido na grafia musical (*¿No habrá en las notas, que transmiten códigos al músico, un elemento estético que también emocione visualmente?*), o cerne da questão, ao analisar a problemática da codificação sonora em relação ao plano visual: *El espectador, que tiene acceso al código musical, puede, se quiere, ‘cantar’ la pintura. Inversamente, puede ‘ver’ la música*. Este texto poderia muito bem estar presente no capítulo dedicado à crítica e depoimentos ¹⁹⁴. Entretanto, por sua relação direta com a *fase musical* de Savério e por seu conteúdo vinculado às exposições no Equador, decidimos apresentá-lo no presente capítulo.

¹⁹⁴ Cf. Capítulo 2: *Depoimentos de artistas e críticos*.

De la candela a la computadora

La primera exposición individual en el Ecuador de Saverio Castellano (el artista participó anteriormente en colectivas en Quito, Cuenca y Guayaquil), nos permite evaluar el proceso creativo de uno de los más instigantes artistas brasileños contemporáneos. La muestra, que cubre un período de diez años, así como la serie de documentos que la acompañan, posibilita identificar el hilo conductor del proceso de pensamiento tenazmente perseguido por el artista a lo largo de su carrera. La documentación, a su vez, no puede ser disociada de la obra expuesta, ya que demuestra la coherencia de un artista que se propone fundir, de manera armoniosa, artes visuales, música y computación en una única manifestación. La trayectoria de Saverio Castellano es, de cierta forma, singular en Brasil. Respetado por un reducido (pero selecto) grupo de artistas y críticos, no pertenece a escuelas, ni ha participado destacadamente en los movimientos que periódicamente agitan el medio artístico de Río o São Paulo. Pero ese artista, cuya formación básica fue artesanal (inició en xilografía, luego pasó a la pintura y a la litografía), siempre conquistó el respeto de sus maestros e sus pares. Enseñó mucho, viajó por América Latina y Europa, realizó decenas de exposiciones. Posteriormente, obedeciendo a un impulso que hoy reconoce enraizado en su infancia, se sumergió en las tintas de la música y de ellas extrajo notas que hoy pinta para ser escuchadas. No contento, recurrió al computador (en sus palabras, ‘una extensión, no de las manos, sino de nuestras estructuras mentales’) para transitar de una forma de expresión a otra, y así proyectar mejor su voluntad creativa.

Cierta vez, conversando sobre música y pintura, Savério habló sobre esa fluidez que hoy se hace presente en su arte, al referirse a su maestro e amigo, el consagrado grabador brasileño Livio Abramo: ‘Si, algún día me volvería compositor de música erudita, tendría que confesar, con toda justicia, que mi primero maestro de música fue Livio Abramo. Mas no creo que el pueda distinguir una clave de fa de una clave de sol’.

Cada nueva exposición de Saverio Castellano siempre se caracterizó por la necesidad de abandonar temas consagrados y abrir nuevos caminos, en un constante proceso de renovación y aprendizaje, hecho que lo llevaría, incluso, a abandonar la seguridad de una cátedra de grabado en la Universidad de Brasilia para dedicarse exclusivamente a las artes plásticas.

Pero siempre existieron algunos elementos comunes, que se mantuvieron presentes a lo largo de su obra. Uno de ellos, que lo acompaña hace casi veinte años, es el contrapunto. En efecto, la semilla del contrapunto, omnipresente en la actual exposición,

empieza a emerger al inicio de los años setenta cuando en sus dibujos surgen determinadas estructuras numéricas. Inicialmente atribuyó la presencia de esos números a su formación de arquitecto. Poco a poco, sin embargo, los números, que apenas definían valores de luz y sombra, pasan a constituir secuencias numéricas, que acompañan y realizan el movimiento de las formas, en una especie – en sus palabras – ‘de contrapunto de voces gráficas’. Era el anuncio del dominio de la música, que él ya estudiaba intensamente (a punto de haber traducido el manual harmónico de Hindemith al portugués – y de haber estudiado alemán para poder traducirlo). Al sumergirse en la música, por medio de la pintura, Savério deambulaba inconscientemente - y en sentido inverso- el camino hecho por Arnold Schoenberg (que además de músico también fue un razonable pintor) y Yannis Xenakis (asistente de Le Corbusier antes de consagrarse como compositor).

Con el pasar del tiempo, y la intensificación del estudio musical, el contrapunto de números y formas dan finalmente origen a un entrelazamiento de ideas – y de medios. Así es que, a partir de un pensamiento (que puede traducirse en la tela de forma figurativa o abstracta, no importa), el artista elabora formas que permiten desenvolver una expresión gráfico-sonora. El espectador, que tiene acceso al código musical, puede, se quiere, ‘cantar’ la pintura. Inversamente, puede ‘ver’ la música. Y si logra las dos cosas simultáneamente, gana un abrazo del artista cuyo deseo más secreto es compartir su experiencia.

Pienso a veces que, si en algunas telas, las figuras parecen medievales, es porque existe aquí un eco de atmósfera medieval, un sabor de imágenes heredadas de épocas en que público e actores, sin grandes barreras, se reunían en torno de una partitura y cantaban a la luz de las velas. ¿No habrá en las notas, que transmiten códigos al músico, un elemento estético que también emocione visualmente? Y, el trabajo de Saverio, ¿no podríamos ahora redescubrir la capacidad de manejar creativamente nuevos (o viejos) temas? ¿Habría, finalmente, tanta diferencia entre a luz de las velas, que ilumina la partitura y da origen a la música, y los impulsos de una computadora, que entrelaza y proyecta pensamientos e ideas, en una forma electrónica de artesanía?

Edgard Telles Ribeiro, 1989.

Considerações

Pouco tempo após a realização de suas duas exposições no Equador, Savério é convidado, em 1990, a dar uma entrevista para a Rádio Cultura de São Paulo, momento em que faz um balanço sobre sua vivência com a música e sua relação com as artes visuais. Neste momento, em que é entrevistado pelo Maestro Julio Medaglia, Savério recorda os momentos iniciais de sua relação com a música na infância, passando por todo seu percurso de aprendizado, chegando finalmente à realização das exposições acima analisadas. Transcrevemos abaixo a parte final da entrevista, na qual o próprio artista tira conclusões e reflete sobre a importância que teve esta mostra para seu trabalho ¹⁹⁵.

Júlio Medaglia- *Como foi essa sua experiência em Quito, no Equador, relacionando o som e as obras que estavam expostas?*

Savério Castellano- *Bom, eu fui convidado para fazer uma exposição de pintura na Fundação Guayasamin, em Quito. E era uma primeira experiência minha depois que eu tinha começado a estudar música. Eu estava pintando e fazendo música e eu resolvi apresentar esse trabalho na Fundação Guayasamin, que me oferecia todas as condições para realizar esse trabalho. Então foi uma coisa muito importante porque eu nunca tinha imaginado o que poderia ocorrer, não? Os quadros estavam todos expostos, são figuras cantando, é um trabalho figurativo... E a música saía dos computadores e de alto-falantes e cercava, envolvia toda a exposição. E neste local a música encontrou seu momento de aparecer, porque esta não é uma música para ser ouvida numa sala de espetáculos, com as pessoas sentadas. Esta é uma música para ser ouvida, vendo as pinturas. E, eventualmente, fazendo com que as pessoas participem mais ativamente, até cantando junto com os quadros. Porque os quadros sugerem que estão cantando aquela música que está se fazendo ouvir. Inclusive, nesses quadros, existe toda a notação musical do que está se ouvindo. Então, nesse momento, o expectador é levado às vezes a cantar junto como quadro, é uma integração completa.*

¹⁹⁵ Cf. Anexo B: CD nº 2 de áudios, Arquivo nº 9. Entrevista concedida por Savério Castellano ao maestro Júlio Medaglia para a Rádio Cultura FM de São Paulo. Programa *Ad Libitum*, 1990.

Foi uma experiência muito rica, muito forte e que infelizmente eu só consegui fazer até agora na Fundação Guayasamín, em Quito. Eu gostaria muito de fazer essa exposição aqui... Mas em um museu, não em uma galeria. Eu tive uma proposta para fazer uma exposição numa galeria comercial e realmente não me interessou. Eu tenho vontade de fazer essa exposição num museu, com uma força bem grande, com uma participação popular muito grande. Isso me interessa.

Embora as obras da *fase musical* não tenham sido novamente apresentadas segundo o projeto inicial de Savério, as exposições realizadas no Equador conseguiram cumprir plenamente seu papel. Se por um lado elas representam o fechamento de um ciclo criativo na produção do artista, através das quais ele amadurece, vivencia e investiga as potencialidades interativas entre música e artes visuais, por outro lado sinalizam o caminho para a concretização de futuras edições expositivas da *fase musical*. Assim, ao acompanharmos o percurso de Savério ao longo de dez anos de pesquisas, não apenas compreendemos de que maneira as obras poderiam ser novamente apresentadas ao público, mas também passamos a visualizar o conjunto de sua proposta interativa de maneira mais clara e abrangente.

Como falado no capítulo introdutório, a apresentação das obras nesta tese restringiu-se a uma amostragem representativa do período e, como poderá ser conferido na lista de obras da *fase musical* ¹⁹⁶, há ainda uma série de trabalhos visuais e composições musicais aberta a estudos futuros. Além disso, com os rápidos avanços da tecnologia musical nos últimos vinte anos, abriram-se portas que certamente facilitarão o posterior trabalho de revisitação da *fase musical* e do rico processo de interação entre artes e computação, do qual Savério foi um dos protagonistas. Assim, concluirá o próprio artista:

Ao começar o século com Marcel Duchamp, e encerrar-lo agora, com a utilização de computadores, é possível aquilatar a proporção em que se ampliarão as fronteiras da criatividade (CASTELLANO, S., 1989).

¹⁹⁶ Cf. Anexo A: CD nº 1 de arquivos digitalizados: Arquivo nº 1: Lista de obras da *fase musical*.

8- CONCLUSÃO

Como pudemos constatar ao longo da trajetória de Savério Castellano, sua abordagem interdisciplinar apresenta-se como uma constante desde as primeiras manifestações criativas de sua arte já na década de 1960. Tivemos que percorrer um longo percurso, contudo, através da análise de trabalhos ligados à codificação matemática, à psicologia, à ficção científica e à computação para compreender de que maneira o interesse do artista em focar elementos comuns a essas linguagens vinha, desde então, se manifestando em sua poética visual. Pudemos compreender, enfim, que com a música não foi diferente. É o próprio artista quem constata, ainda em 1983, o desafio que se seguiria ao início do desenvolvimento de sua *fase musical*: *A idéia a ser desenvolvida é extremamente complexa: estabelecer as bases de uma linguagem expressiva comum à música e à forma gráfica* (CASTELLANO, S. 1983b).

Entendemos, portanto, que através de seu característico modo de operar, Savério ligou-se aos signos visuais e representações gráficas da música como uma das maneiras de estabelecer pontos comuns a ambas as linguagens. Dizemos *uma das maneiras*, pois, como vimos ao longo do desenvolvimento deste projeto, o grau de aprofundamento na codificação musical por Savério foi tamanho que sua tradução para o universo plástico acabou por transcender as questões de pura representação dos signos mais comuns da música. Representações poéticas de notas musicais, instrumentos e claves são, evidentemente, abordagens possíveis a partir do campo musical, e Savério as utilizou com maestria em sua produção. O que chama a atenção, contudo, é o interesse do artista pela transmissão de códigos especializados, conceitos e, como pudemos ver e ouvir, através de sua proposta de integração entre público e obra (pela audição das composições musicais elaboradas especialmente para as pinturas, gravuras e desenhos), algo que apenas um artista plástico bastante interado à linguagem musical poderia realizar. Chegamos ao ponto de questionar, como o próprio artista já fizera, se ele estaria de fato se tornando um músico. Mas é ele próprio quem concluiria: *Meu objetivo não é tornar-me um músico, compositor ou instrumentista. Na realidade, meu propósito principal é ir além da pintura* (CASTELLANO, S. 1983b). A resultante desta confluência vai além da amostragem apresentada nesta tese, e poderá ser atestada em uma notável produção composta por mais de 50 trabalhos, entre eles litografias,

gravuras, pinturas a óleo, aquarelas, desenhos, estudos gráficos, além de composições musicais, obras estas que estão abertas a estudos futuros.

Outro aspecto a se enfatizar na produção da *fase musical* refere-se à relação proposta por Savério entre artesanania e as novas mídias. Como o próprio artista afirmou ao avaliar sua relação com a música:

Esta atitude me enriqueceu de tal forma que me impulsionou para outras direções. Algumas de tais atividades poderiam estar distantes do núcleo original, como o estudo da informática, que me levou a utilizar os computadores (CASTELLANO, S., 1989).

Embora, como afirme o próprio artista, a computação não esteja no “núcleo” do trabalho, é importante frisar como ele se utilizará tanto dos recursos tecnológicos disponíveis até então (computadores Macintosh, sintetizadores Rolland e programas de notação musical) quanto daqueles provenientes da grande tradição (pintura, gravura, litografia ou desenho), além de frequentes referências à arte e artistas do passado (Leonardo da Vinci e Matthias Grunewald, por exemplo) para falar de sua arte no presente. Este aspecto é importante se quisermos compreender aquilo que Savério sempre procurou expressar quando afirmava que *pintura, música, arquitetura, poesia, teatro, dança, são apenas manifestações externas de algo mais importante: a criatividade humana* (CASTELLANO, S., 1983a). Tais preocupações, já presentes na década de 1970 e intrínsecos à poética de Savério como artista de seu tempo, mostram como ele se apresentava de maneira receptiva às possibilidades de expressão, fossem elas ligadas ao passado, ao presente ou a um futuro iminente.

Apesar de sua conexão com as tecnologias de ponta, de seu vínculo com o pensamento construtivo e de uma preocupação com as relações interdisciplinares em arte, não pudemos estabelecer, dentro dos limites do presente estudo (como seria tentador fazer) uma associação direta de sua produção com determinados movimentos em voga da segunda metade do século XX, como as poéticas concretas, neoconcretas ou conceituais. Como bem sintetizaria Edgard Telles Ribeiro no texto de apresentação da exposição na Fundação Guayasamin:

La trayectoria de Savério Castellano es, de cierta forma, singular en Brasil. Respetado por un reducido (pero selecto) grupo de artistas y críticos, no pertenece a escuelas, ni ha participado destacadamente en los movimientos que periódicamente agitan el medio artístico de Río o São Paulo (RIBEIRO, T., 1989).

Mas, se é fato que embora alguns de seus trabalhos da década de 1970 se aproximem de um pensamento programático, numérico e abstrato, e que sua *fase musical* da década de 1980 sugira relações conceituais pertinentes, optamos por aproximar sua obra dos novos movimentos realistas das décadas de 1960 e 1970, através de uma particular abordagem construtiva, proveniente de sua formação em arquitetura.

Assim, as abordagens neorealistas, especialmente discutidas por Mário Schenberg (*Pensando a arte*, 1988) e Sérgio Lima (*A arte do imaginário*, 1981), aproximariam a arte de Savério de manifestações de época relacionadas àquilo que Schenberg denominou *Realismo Fantástico* e, segundo Aracy Amaral, *de sua formação como arquiteto, deixa transparecer a preocupação com a ordenação do espaço, enquanto é subjacente às suas imagens, especulações matemáticas e de ordem quantitativa, que o levariam a aproximar-se da computação (Textos do trópico de capricórnio, 1983).*

Todos esses elementos, visíveis em suas séries de *tubos, naves e radares*, manifestos em linguagens múltiplas como a matemática, a computação, a astrologia, a psicologia junguiana e a ficção científica das décadas de 1960 e 1970, reaparecerão na década seguinte através de um novo percurso, embora, como vimos, seu modo de operar tenha se mantido. A aproximação entre elementos intuitivos e estruturadores, característicos, portanto, da poética de Savério desde sempre, encontrarão campo fértil de atuação em sua produção da *fase musical*. Rica em simbologias, racional do ponto de vista teórico e sensorialmente intuitiva, a música, que já mantinha com o artista um forte vínculo de ordem afetiva desde a infância, encontrou finalmente seu momento de se manifestar. Assim como o barro para o escultor, o metal para o gravador e a tinta para o pintor, o som agora também será a matéria através da qual a força *creativa* (como o artista normalmente se referia à criação) atuará, marcando definitivamente na história o desígnio de Savério Castellano como artista.

Coda

Entre 1992 e 1996, Savério continuou a dedicar-se ao aprimoramento na música. Mudando-se para a cidade de Cotia, nas proximidades da capital paulista, adquiriu um terreno e construiu para si um ateliê e uma pequena cabana com telhado de sapê (que ele mesmo projetara) em meio à natureza. Ali, rodeado de computadores, *samplers*, telas de pintura e livros de música, retomou o contato com velhos amigos, como os artistas Tomoshige Kusuno e Ângelo Rodic, que moravam na região, e deu continuidade a uma série, que já vinha se manifestando há alguns anos, povoada de seres alados e figuras míticas, envoltas por partituras e música, à qual chamaríamos de *fase dos anjos*.

Três anjos e três vozes, década de 1990. Óleo sobre tela, 130x160 cm.

Mesmo vivendo em um momento de certo isolamento profissional, Savério continuava a ser um artista capaz de se aventurar em novos caminhos e, estabelecida a meta, não pensava duas vezes em dar início a uma nova trajetória. Como consequência desta postura, ele foi um homem que estudou a vida toda e, mantendo-se aberto ao que esta propunha, assumia uma postura jovial e otimista, estando sempre rodeado de amigos e familiares. Savério planejava realizar, como ele costumava dizer à época, “uma grande viagem”, que imaginava ele, ser para os Estados Unidos, onde daria continuidade a seus desígnios. Em maio de 1996, dias após narrar uma visão que tivera com um de seus *anjos*, ele faleceu, aos 62 anos de idade. A nós, fica o eterno agradecimento pelo convívio com um artista de tão elevada estirpe, que mostrou a todos em sua volta como é possível se explorar, com um pouco de coragem, as fronteiras da criatividade humana.

9- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, teses e dissertações

AMARAL, Aracy. *Textos do trópico de capricórnio*. São Paulo: Editora 34, v. 3, 1983.

CASTELLANO, Victor. *Guitare pour Orchestre de Frank Martin: uma análise a partir do original para violão*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: 2008.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Lívio Abramo: Xilogravuras*. São Paulo: 1983.

COELHO NETTO, Teixeira J. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

COGAN, Robert; **ESCOT**, Pozzi. *Sonic Design: the nature of sound and music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Aproximações do espírito pop 1963-1968: Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.

COTRIM, Cecília; **FERREIRA**, Glória. *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística*. Campinas: Unicamp, 2004.

HINDEMITH, Paul. *Craft of musical composition-I: theory*. New York: Schott, 1942.

_____. *Craft of musical composition-II: Exercises in two-part writing*. Trad. Inglesa: Otto Ortmann. New York: Schott, 1941.

_____. *Unterweisung im Tonsatz: Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*. Mainz: Schott, 1970.

_____. *Armonia Tradizionale, v. II*. Milano: Edizioni Cursi, 1949.

KLINTOWITZ, Jakob. *Versus: 10 anos de crítica de arte*. São Paulo: Espade, 1978.

KNELLER, George. F. *Arte e ciência da criatividade*. São Paulo: Ibrasa, 1978.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional*. São Paulo: Ricordi, 1978.

LIMA, Marisa Ramires Rosa de; **FIGUEIREDO**, Sérgio Luiz Ferreira de. *Exercícios de teoria musical: uma abordagem prática*. São Paulo: Embraform, 2004.

LOCHE, Renée. *La Litografía*. Barcelona: Torres, 1975.

OSBORNE, Peter. *Conceptual art: themes and movements*. Londres: Phaidon, 2002.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Moraes, 1983.

_____. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PISTON, Walter. *Armonía*. Trad.: Span Press. Nova York; Londres: Span Press, 1998.

_____. *Counterpoint*. Londres: Gollancz, 1979.

PLAZA, Júlio; **TAVARES**, Mônica. *Processos Criativos nos Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

PROENÇA, Maria das Graças Vieira. *História da arte*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1998.

RIBEIRO, José Augusto. *Vanguarda brasileira dos anos 60: propostas e opiniões*. In: *Aproximações do espírito pop*. São Paulo: MAM, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. 2. ed. São Paulo: Experimento, 2000.

SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SOLOMONS, Graham; **FRYHLE**, Craig. *Química orgânica*. 7. ed. Trad.: John Wiley and Sons. Rio de Janeiro: LTC, 2001.

VERGO, Peter. *The music of painting: music, modernism and the visual arts from the romantics to John Cage*. NY: Phaidon, 2012.

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

ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 2, 1983.

Artigos e matérias de jornal

DRUCKER, Márcia. *Arte e computador*. Revista Ciência e Cultura, SBPC, v. 25, n. 3, p. 256-258, 1973.

HADATTY, Juan. *El Arte universalista de Savério Castellano*. Matéria de jornal. *El Telegrafo: Un minuto de crítica*. Cultural, p. 9. 20 de abril de 1989.

JAREMTCHUK, Dária. *Trânsitos e política: artistas brasileiros em Nova York durante a ditadura civil-militar no Brasil*. 2012 Congress of the Latin American Studies Association. São Francisco, Califórnia: maio de 2012.

RAMALHO DECASTRO, Rosana Costa. *O pensamento criativo de Paul Klee: arte e música na constituição da teoria da forma*. Artigo. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 21, 2010, p. 7-18.

Catálogos

CASTELLANO, Savério. *Escuchar para ver mejor*. Catálogo. Texto de apresentação. Equador: 1989.

LIMA, Sérgio. **GALERIA ENCONTRO DAS ARTES**. *A arte do imaginário*. Catálogo. Texto de apresentação. São Paulo: 1985.

INTERNATIONAL BIENNIAL OF GRAPHIC ART (Yugoslavia): Catálogo. *International Biennial of graphic art*. Liubliana, 1989.

RIBEIRO, Edgard Telles. (Equador). *De la candela a la computadora*. Catálogo. Texto de apresentação. Equador: 1989.

SCHENBERG, Mário. *Savério Castellano*. Apresentação para catálogo. São Paulo: 1974.

ZANINI, Walter. *Duas Décadas Difíceis: 60 e 70*. Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

Depoimentos, entrevistas e vídeos

BONOMI, Maria. Entrevista concedida pela artista plástica realizada por e-mail em contato do dia 5 de maio de 2010.

CASTELLANO, Savério. *Ad Libitum*. Entrevista concedida ao Maestro Júlio Medaglia na Rádio Cultura FM de São Paulo. São Paulo: 1990.

CASTELLANO, Savério. *Resumo da formação humana e profissional*. São Paulo: 1983a.

_____. *Plano de trabalho*. Proposta de trabalho enviada à Fundação Guggenheim. São Paulo: 1983b.

_____. *Proposta para uma exposição*. Texto preparatório para a mostra da *fase musical* a ser realizada no Equador. São Paulo: 1988a.

_____. *Semana da cultura brasileira*. Vídeo documentário. Quito (Equador): *Fundación Guayasamin*, 1988b.

_____. *Escuchar para ver mejor*. Texto de apresentação do catálogo da *fase musical* no Equador. São Paulo: 1989.

DAFFRÉ, Selma. Entrevista concedida pela artista plástica realizada por e-mail em contato do dia 22 de maio de 2010.

_____. Entrevista concedida pela artista plástica realizada por e-mail em contato do dia 12 de fevereiro de 2012.

_____. Entrevista concedida pela artista plástica realizada por e-mail em contato do dia 2 de março de 2013. São Paulo: 2013a.

_____. Entrevista concedida pela artista plástica realizada por e-mail em contato do dia 20 de janeiro de 2013. São Paulo: 2013b.

GUAYASAMIN, Fundação. Vídeo documentário sobre a *Semana da cultura brasileira*. Equador, Quito: 1989.

KATZ, Renina. Áudio. Entrevista concedida pela artista plástica em sua residência sobre Savério Castellano. São Paulo: setembro de 2011.

MOSCATI, Giorgio. Arte e computação. *Um depoimento do Prof. Giorgio Moscati a propósito de sua experiência de trabalho com Waldemar Cordeiro, pioneiro da arte por computação no Brasil*. Entrevistadores: Aracy Amaral e Ana Maria Belluzzo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea (MAC), 1986.

MOTTA, Patrícia. Áudio. Entrevista realizada com a atual proprietária da Glatt & Ymagos Atelier de Arte, filha de seu fundador, Élsio Motta. São Paulo: 20 de julho de 2012.

Fontes eletrônicas

GUERREIRO, Walter de Queiroz. *Lira dos trinta anos*. Depoimento pessoal do crítico de arte Walter Guerreiro para o blog *Recanto das Letras*. www.recantodasletras.com.br/homenagens/3494415 Acesso em 05 de Set. de 2013.

MOSCATI, Giorgio. *Waldemar Cordeiro e o Uso do Computador*. Depoimento sobre uma experiência pioneira. www.visgrafimpa.br/Gallery/waldemar/moscati/moscati.htm Acesso em 05 de Set. de 2013.

PLAZA, Júlio. *Arte/ciência: uma consciência*. Revista *Ars*. www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000100004&script=sci_arttext Acesso em 05 de Set. de 2013.

Dicionários

GROVE. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Stanley Sadie (ed.). São Paulo: Zahar, 1994.

10- ANEXOS

ANEXO A- Arquivos de imagens digitalizadas, CD nº 1.

Conteúdo: 20 (vinte) arquivos em formato PDF.

- Arquivo nº 1: Lista de obras da *fase musical*.
- Arquivo nº 2: Catálogo da exposição *Escuchar para ver mejor* (Equador, 1989).
- Arquivo nº 3: Savério Castellano: *Proposta para uma exposição* (CASTELLANO, S., 1988a).
- Arquivo nº 4: Carta de Savério Castellano a Edgard Telles Ribeiro (São Paulo, 1988).
- Arquivo nº 5: Convite da Fundação Guayasamin e Embaixada do Brasil em Quito para a palestra de Savério sobre sua exposição *Escuchar para ver mejor* (Equador, 1989).
- Arquivo nº 6: Carta de agradecimento da *Universidad Central Del Ecuador* pelo curso de litografia de 1985.
- Arquivo nº 7: Carta de confirmação do segundo curso de litografia entre a embaixada brasileira e a direção do Museu do Banco Central (Equador, 1988).
- Arquivo nº 8: Catálogo da *Exposición de Grabados Brasileños* (Equador, 1985).
- Arquivo nº 9: Márcia Drucker. Artigo *Arte e Computador* para a revista *Ciência e Cultura* (São Paulo, 1973).
- Arquivo nº 10: Digitalização de uma das páginas da tradução realizada por Savério do *Unterweisung im Tonsatz: Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*, de Paul Hindemith.
- Arquivo nº 11: Savério Castellano: *Plano de trabalho* (Castellano, S., 1983b).
- Arquivo nº 12: Savério Castellano: *Resumo de formação humana e profissional*, revisado em 1987 (CASTELLANO, S., 1983a).
- Arquivo nº 13: Texto de Mário Schenberg sobre a obra de Savério Castellano. (São Paulo, 1974).
- Arquivo nº 14: Jacob Klintowitz. *Versus: 10 anos de crítica de arte* (p. 128).
- Arquivo nº 15: Recortes de jornais e revistas (sub-arquivos de 15.1 a 15.16).
- Arquivo nº 16: Savério Castellano: *Apontamentos* (1966).
- Arquivo nº 17: Catálogo da *18ª Bienal Internacional da Ljubljana* (Yugoslávia), na qual Savério participa com três obras.
- Arquivo nº 18: Gravura comemorativa da *Sala Octávio Pereira* na 20ª Bienal Internacional de São Paulo.
- Arquivo nº 19: Release profissional.
- Arquivo nº 20: Cronologia profissional.

CD n°1

ANEXO B: Áudios, CD nº 2.

Conteúdo: 10 (dez) arquivos em formato mp3.

- Arquivo nº 1: *Prelúdio em sol menor- Como uma velha canção napolitana.*
- Arquivo nº 2: *Centro tonal sol* (gravura em metal).
- Arquivo nº 3: *Sem título.*
- Arquivo nº 4: *Centro tonal ré.*
- Arquivo nº 5: *Contraponto a três vozes.*
- Arquivo nº 6: *Uma mensagem para Paul Hindemith e Matthias Grunewald.*
- Arquivo nº 7: *Estudo para pintura e vozes.*
- Arquivo nº 8: *Vivência do som.*
- Arquivo nº 9: Entrevista para a Rádio Cultura FM de São Paulo. Programa *Ad libitum*, 1990.
- Arquivo nº 10: *Centro tonal sol* (litografia).

ANEXO C: Vídeos, CD nº 3.

Conteúdo: 2 (dois) arquivos em formato avi.

- Arquivo nº 1: *Semana da cultura brasileira no Equador.*
- Arquivo nº 2: *O Atelier Ymagos e a Litografia.*