

Musicalidade e visualidade: um estudo dos cartazes musicais de Kiko Farkas

Musicality and visuality: a study about
the musical posters by Kiko Farkas

EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER

Doutor em Comunicação e Semiótica

Universidade Estadual de Campinas
UNICAMP
Instituto de Artes
Departamento de Artes Plásticas

JADE SAMARA PIAIA

Doutoranda em Artes Visuais

Universidade Estadual de Campinas
UNICAMP
Instituto de Artes
Artes Visuais

RESUMO

Este artigo aborda um estudo dos elementos gráficos que compõem a materialidade das mensagens visuais em projetos gráficos voltados à área cultural artística. Um dos casos estudados compreende a análise visual de doze cartazes do designer Kiko Farkas criados para a OSESP, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, realizados entre os anos de 2003 e 2007. Os cartazes para a OSESP se referem a apresentações, concertos, peças, turnês e mensagens institucionais. O estudo se apoia em conceitos de musicalidade – trazidos por Wisnick (1989) – e de linguagem visual trazidos por Dondis (2003) – na observação dos cartazes. Também incorpora ideias de diferentes artistas visuais que escreveram sobre similaridades entre as linguagens musical e visual, como Kandinsky (1996; 1997) e Klee (2001). Associações de similaridades podem ser imaginárias em uma experiência sensorial principiante, mas se refletem fisicamente em maneiras de estruturação e organização da composição visual, observadas nos cartazes.

Cartaz. Música. Design gráfico. OSESP. Kiko Farkas.

ABSTRACT

This article is about a study of the graphic elements that compose visual messages in graphics projects focused on artistic cultural area. The case focused in the article is the visual analysis of twelve posters designed by Kiko Farkas for OSESP – State Symphony Orchestra of São Paulo, produced between the years 2003 and 2007. The posters for OSESP refer to performances, concerts, plays, tours and institutional messages. This article uses the concepts of musicality, brought by Wisnick (1989), and visual language, brought by Dondis (2003) in the observation of musical posters. It also deals with ideas of different visual artists who wrote about similarities between musical and visual languages, as Kandinsky (1996, 1997) and Klee (2001). These associations can be imagined as a sensorial experience at first, but may be reflected physically in ways of structuring and organization of visual composition, which was observed in the posters.

Poster. Music. Graphic design. OSESP. Kiko Farkas.



Introdução

O artigo traz um dos assuntos da dissertação de mestrado defendida no fim de 2012, na qual um dos estudos de caso desenvolvidos compreende doze cartazes de divulgação cultural e artística voltados à música, projetados pelo designer Kiko Farkas para a OSESP, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Estes doze cartazes compreendem um recorte dentro de uma extensa série que ultrapassa 300 cartazes (FARKAS, 2009), produzidos em mais de três anos de trabalho de Farkas para a OSESP. Esta seleção de cartazes escolhida por Farkas foi exibida na 9ª Bienal Brasileira de Design Gráfico, mostra de design nacional promovida pela ADG Brasil em 2009 (CONSOLO, 2009).

Reconhecida nacional e internacionalmente, a OSESP é parte da cultura paulista e existe desde 1954. É uma instituição cultural mantida pelo Governo do Estado de São Paulo. Desde 1999, sua sede é a Sala São Paulo, localizada no prédio da antiga estação Júlio Prestes, que depois de reformada se tornou uma das mais modernas salas de concerto do mundo. Farkas coordenou a comunicação gráfica da OSESP desde o fim de 2003 até 2007, período em que o maestro John Neschling assumiu a direção artística da orquestra.

No decorrer do artigo são exploradas possíveis conexões entre a linguagem musical (WISNIK, 1989) e os recursos visuais (Dondis, 2003), com foco nos projetos gráficos dos cartazes. Nas análises gráfico-visuais, foram observados os elementos estruturadores das mensagens visuais, tais como forma, cor e tipografia.

Musicalidade e visualidade

Como pode ser entendida a linguagem musical? Com base nas definições de José Miguel Wisnik (1989), em *O som e o sentido*, é possível introduzir, ainda que de maneira breve, às muitas possibilidades e sentidos gerados a partir dos sons e à aproximação com outras estruturas produtoras de sentido.

Sem entrar em termos técnicos relacionados ao aprendizado da música¹, atentando-se mais às questões relacionadas às sonoridades, Wisnik escreve para músicos e leigos e traz à tona explicações que definem alguns elementos que compõe a base da linguagem musical. Ele mostra que o som é produto de uma sequência de impulsões (ascensão de onda sonora) e repousos (quedas cíclicas desses repousos). A onda sonora contém a partida e a contrapartida do movimento, em um campo praticamente sincrônico; é oscilante e recorrente, repetindo certos períodos no tempo. Um sinal sonoro é a marca de uma propagação, irradiação, frequência, tal qual uma pulsação corporal. Estas frequências sonoras, ou emissões pulsantes, apresentam-se através de durações (rítmicas) e alturas (melódico-harmônicas), variáveis que

¹ Música: "1. Combinação harmoniosa e expressiva de sons. 2. A arte de se exprimir por meio de sons seguindo regras variáveis conforme a época, a civilização etc (...) 4. *P. Met.* Conjunto de sons vocais, instrumentais ou mecânicos com ritmo, harmonia e melodia". (HOUAISS, 2009, p. 1335).



dialogam em uma mesma sequência de progressão vibratória, constituindo a ideia de ritmo e melodia (WISNIK, 1989, p. 17-23). Assim,

Toda música “está cheia de inferno e céu”, pulsos estáveis e instáveis, ressonâncias e defasagens, curvas e quinas. De modo geral, o som é um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma *imbricação de pulsos desiguais*, em atrito relativo (ibidem, p. 23).

Os feixes de onda sonora podem ser mais densos ou esgarçados, concentrados mais no grave ou no agudo, de maneira complexa, conferindo som a

aquela singularidade colorística que chamamos *timbre*. [...] Assim como o timbre colore os sons, existe ainda uma variável que contribui para matizá-los e diferenciá-los de outro modo: é a *intensidade* dada pela maior ou menor amplitude de onda sonora (ibidem, p. 24 e 25).

Tal *intensidade* refere-se à amplitude da onda, a energia da fonte sonora. Por meio das alturas e durações, timbres e intensidades, repetidos e/ou variados, o som se diferencia ilimitadamente. Essas diferenças se dão na conjugação dos parâmetros e no interior de cada um: “as *durações* produzem as figuras rítmicas; as *alturas*, os movimentos melódico-harmônicos; os *timbres*, a multiplicação colorística das vozes; as *intensidades*, as quinas e curvas de força na sua emissão” (ibidem, p. 26).

É a partir deste diálogo entre as complexidades das ondas sonoras que é possível a existência das músicas. O autor explica a diferença entre som, como algo constante, regular, afinado, e ruído, que produz barulho, de maneira inconstante, instável e dissonante. A partir do tempo e da organização musical, cabe uma longa, porém interessante, reflexão sobre esta abstrata linguagem:

Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessível e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou uniforme, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem renomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do inte-



lectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas.

Há mais essa particularidade que interessa ao entendimento dos sentidos culturais do som: ele é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável. O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos. A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desaparecimento, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. (Não há como negar que há nisso um modo de conhecimento e de sondagem de camadas sutis da realidade.). (WISNIK, 1989, p. 27-28).

O autor fala em sentidos culturais atribuídos ao som e na distância que separa as linguagens musical, verbal e visual. Coloca o som como um objeto subjetivo, isto é, que não pode ser tocado, mas que pode tocar as pessoas. Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções de mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam por meio da música.

Mas, se a música é um modelo sobre o qual “se constituem metafísicas [...], não deixa de ser metáfora e metonímia do mundo físico, enquanto universo vibratório onde, a cada novo limiar, a energia se mostra de uma outra forma” (ibidem, p. 29). O autor vai além à comparação das estruturas formadoras da língua e da música, e exprime suas diferenças:

Todas as melodias existentes são compostas com um número limitado de notas. Assim como a língua compõe suas muitas palavras e infinitas frases com alguns fonemas, a música também constrói sua grande e interminável frase com um repertório limitado de sons melódicos (com a diferença de que a música passa diretamente da ordem dos sons para a das frases, sem constituir, como a língua, uma ordem de palavras). (ibidem, p. 71).

Wisnik não adentra neste assunto, mas cabe pontuar aqui que diferentes artistas visuais já associaram aproximações entre as lingua-



gens musical e visual. Certa vez, ao presenciar uma ópera de Wagner, o artista Wassily Kandinsky teria imaginado visualmente cores e formas desenhando-se frente aos seus olhos. Sua obra teve forte influência das associações sensoriais entre som e visão e chegaram a ser chamadas de “orquestrações cromáticas” (BARROS, 2006, p. 152).

Influências sensoriais e místicas reforçavam a vontade de Kandinsky em associar as linguagens das diferentes artes, a fim de libertar o espírito humano para um renascimento social. A sua proposta de comunhão das diversas artes (música e pintura, em particular) relaciona as cores aos sons musicais, produzindo pinturas que procuravam alcançar a ressonância de uma orquestra. Além disso, ele atribui movimento às cores – encontrando nelas diferentes formas de ação na pintura. (BARROS, 2006, p. 166).

O artista Paul Klee também enxergou uma forte conexão entre as cores e as notas musicais. “[...] para Klee a arte das notas só era comparável à arte das cores, e por isso ele se esforçava obstinadamente para aprender a dominar a pintura” (REGEL, 2001, p. 16). O artista procurava “um equivalente visual para aquilo que a música era capaz de tornar audível” (ibidem, p. 19). Aproximações entre cor e música são possíveis, pois estas não se restringem a representar as coisas em si, ambas possuem significados bastante abertos e suas possibilidades permitem interpretações bastante variadas.

Estas associações podem ser imaginárias em uma experiência sensorial a princípio, mas podem se refletir fisicamente em maneiras de estruturação e organização da composição visual. Segundo Dondis, “alguns significados atribuídos à composição musical estão associados à realidade, e outros provêm da própria estrutura psicofísica do homem, de sua relação cinestésica com a música” (DONDIS, 2003, p. 102). Dondis completa, dizendo que “a música é abstrata, mas que alguns de seus aspectos podem ser interpretados com referências em significados comuns, tais como alegre, triste, vivo, romântico, entre outros” (idem, p. 102).

O caráter abstrato pode realmente ampliar a possibilidade de obtenção de uma mensagem e de um determinado estado de espírito. Nas formas visuais é a composição que atua como a contraparte abstrata da música, quer se trate da manifestação visual em si, quer da subestrutura. “O abstrato transmite o significado essencial ao longo de uma trajetória que vai do consciente ao inconsciente, da experiência da substância no campo sensorial diretamente ao sistema nervoso, do fato à percepção” (loc. cit.).

Kandinsky transcreve algumas reflexões relacionando música e pintura abstrata:

(...) o problema do tempo na pintura é autônomo e complexo (...). A distinção aparentemente clara e justificada: pintu-



ra - espaço (plano) / música - tempo, tornou-se subitamente discutível por um exame mais aprofundado (embora superficial) – em primeiro lugar no caso dos pintores (...) com minha passagem definitiva à arte abstrata, encontrei a evidência do elemento tempo na pintura e, desde então, dele me servi na prática. (KANDINSKY, 1997, p. 27).

É possível observar que a música possui uma lógica interna própria, abstrata e diferente de todas as outras linguagens. Seu sentido único e intraduzível verbalmente só pode ser traduzido em termos de outros sentidos, associados ou comparados às sensações que se assemelham aos sentimentos despertados durante uma experiência musical. Transportar combinações sonoras ou uma composição musical para a visualidade ao pé da letra seria impossível, mas é inegável que esta abstrata sonoridade possa inspirar outras maneiras de expressão em diferentes suportes. Isso porque a sonoridade equivale basicamente à qualidade sonora, e a abstração incorpora basicamente qualidades visuais. Assim, o que se pode fazer é uma composição na qual se estabelece uma relação de similaridade entre estas qualidades. Não se pretende generalizar nem aprofundar em questões particulares das diferentes linguagens, mas sim deixar claro que é possível uma intersecção inspiradora de sentidos entre as mais distintas linguagens envolvidas em manifestações culturais artísticas.

Análise dos cartazes da OSESP

Os cartazes da OSESP são representações visuais que se referem a determinadas apresentações, concertos, peças, turnês e mensagens institucionais. Comunicam informações referentes aos eventos de um determinado período e são, principalmente, muito atrativos visualmente.

A investigação dos cartazes de Farkas para a OSESP abarca a música de *alto repertório* – que constitui um gênero de discurso musical – e o contexto dos admiradores deste tipo de repertório musical, que envolve os grupos culturais aos quais estes pertencem, nivelados pela educação, compreensão, entendimento da musicalidade e influência para a admiração de determinado estilo musical. O contexto de época da OSESP é atual – a sinfônica traz todo ano uma programação musical renovada – e o contexto das peças musicais abarca obras clássicas e contemporâneas. Os valores dos ingressos são variados, conforme a localização do assento, mas podem chegar a R\$200,00². Demonstram preocupação inclusiva, colocando algumas apresentações a preços populares e oferecendo ensaios gratuitos.

A atuação do designer envolve a experiência criativa e profissional do contexto no qual este se insere, domínio do repertório visual e conhecimento da atuação da OSESP. Neste estudo, foram observados os

² Em 2012.



elementos da linguagem gráfica: os visuais (sintaxe), que compreendem cor, tipografia e grafismos, e os elementos conceituais (semântica), e como eles se articulam.

Formas figurativas, como diversos modelos de chaves vetoriais, são elementos que foram utilizados na composição dos cartazes 1, 2 e 3 (Figura 1).



Figura 1
Cartazes 1, 2 e 3
respectivamente.
Fonte: Farkas, 2009.

Nos cartazes 1 e 2, pode-se dizer que o designer enfatiza os grafismos, contrastados em escala, pelo tamanho exagerado em relação aos outros elementos. No cartaz 2, a formação das duas chaves unidas remete a um violoncelo e, referente ao cartaz 3, uma grande quantidade de fragmentos de chaves compondo um conjunto remete à formação de um coro. Farkas parece associar o formato de cada chave de acordo com as vozes que compõem um coro e as alinha respeitando esta estrutura. O designer atribui significado às formas de chaves vetorizadas. Assim, é coerente imaginar os buracos das chaves como bocas diante do posicionamento das mesmas nesta estrutura.

A partir do cartaz 4 até o cartaz 8 abordados neste estudo, o designer utiliza um *grid* que sustenta uma diversidade de repetições formais.

A análise destes cartazes que utilizam um *grid* geométrico como base pode ser visto como um processo de formas evolutivas em si mesmas. “Este enriquecimento da sinfonia formal aumenta as possibilidades de variação, e com elas as possibilidades ideais de expressão, até se tornarem incontáveis” (KLEE, 2001, p. 45).

Figura 2
Cartazes 4, 5, 6, 7 e 8
respectivamente.
Fonte: Farkas, 2009.





O *grid* linear “amarra” a estrutura da composição como um todo, permitindo variações dos elementos gráficos sobre uma mesma base – função similar à de um metrônomo, instrumento que mede o andamento do tempo, do compasso musical, constituindo uma base, um ritmo para que as variações das notas musicais aconteçam.

Estamos familiarizados com o ritmo graças ao mundo do som. Em música, a base rítmica muda no tempo. Camadas de repetição ocorrem simultaneamente na música, sustentando-se e conferindo contraste acústico. Na mixagem sonora, os sons são amplificados ou diminuídos para criar um ritmo que varia e evolui no decorrer de uma obra.

Designers gráficos empregam, visualmente, estruturas similares. A repetição dos elementos, tais como círculos, linhas e *grids*, cria ritmo, enquanto a variação de seu tamanho ou intensidade gera surpresa (KLEE, 2001, p. 45).

Kandinsky (1996) chama de “composição ‘sinfônica’” uma composição complexa, onde se combinam diversas formas, enquanto que uma composição simples e clara, ele denomina como “melódica”. Sobre o aumento quantitativo de formas repetidas, pontua que “a multiplicação é um fator poderoso para aumentar a emoção interior e, ao mesmo tempo, cria um ritmo primitivo que é, de novo, um meio para obter uma harmonia primitiva, em qualquer arte” (KANDINSKY, 1997, p. 30).

Nestes casos em que repetição e estruturação formal ocorrem – no cartaz institucional 4, por exemplo –, o desaparecimento de alguns círculos brancos não quer dizer que a forma não esteja ali, preenchida, unindo-se visualmente ao fundo, pois a área de espaço ocupada pelo círculo, aparentemente ausente, é preservada cuidadosamente, mantendo o equilíbrio da composição. O exemplo fica mais fácil de ser observado ao se traçar uma grade vermelha sobre a imagem do cartaz 4, identificando e posicionando os círculos e os quadrados presentes neste exemplo, em que a mesma grade foi utilizada apenas com um deslocamento.

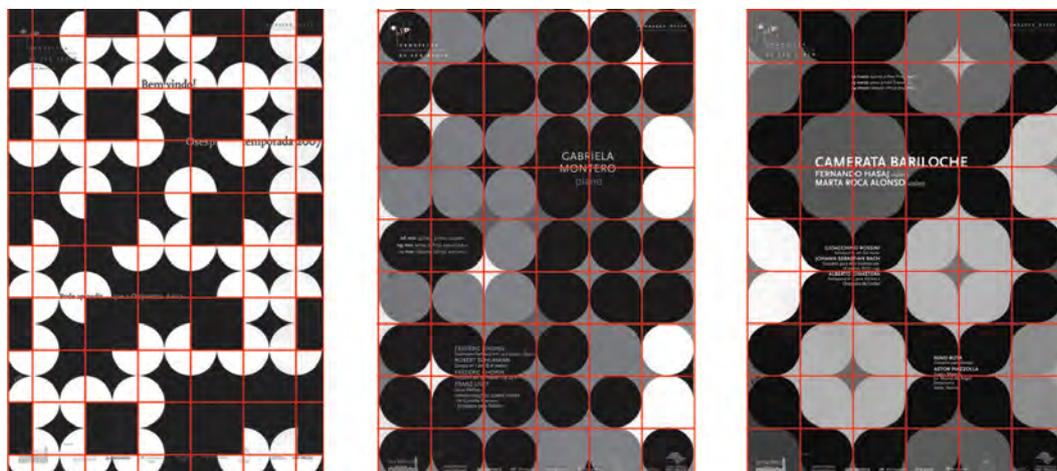


Figura 3
Estudo de grade
estrutural nos
cartazes 4, 5, 6
respectivamente.

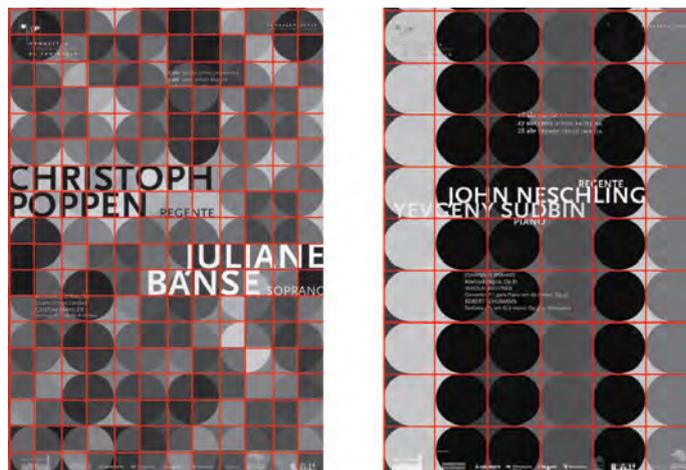


Figura 4
Estudo de grade estrutural nos
cartazes 7 e 8 respectivamente.

Foi observado que os cartazes 5 e 8 apresentam a mesma estrutura compositiva, utilizando o elemento circular disposto em uma grade de proporções idênticas à mostrada no cartaz 4, apresentando variações de preenchimento e contraste. Sobre o cartaz 5, o instrumento do dia é o piano, mas a proposta final do concerto é um improviso em que o tema será proposto pelo público. As formas parecem combinadas de maneira improvisada, se diferenciando em tons e cores.

No cartaz 6 é possível identificar as unidades circulares, na mesma quantidade e no mesmo posicionamento dos cartazes 5 e 8. Neste caso, porém, as formas circulares seguem outro padrão visual e estão unidas por meio da semelhança do preenchimento de um grupo de formas circulares e também de outras unidades existentes no fundo, posicionadas entre os círculos. Esses grupos formais não apresentam transparência e se repetem matematicamente como um padrão, uma estampa. A estrutura musical é composta de elementos que, dentro de uma grade rítmica, são combinados e alterados; os cartazes que têm uma estrutura de *grids* e variações podem se configurar como uma metáfora da música em termos de organização. O cartaz 6 traz o título *Camerata Bariloche*. Segundo Schroeder³, a *camerata* é composta por um pequeno grupo de músicos em uma apresentação formal, extremamente organizada, de origem típica da época barroca, ligação esta que pode ser observada na ornamentação, configurados pelos arranjos formais que remetem a uma estampa. Contém o *grid* com base nos círculos, mas configura um outro padrão visual a partir da combinação cromática.

É possível identificar que no cartaz 7 coexistem ambas as grades, que sustentam os círculos e os quadrados. Porém, nesta composição, todos os quadrados e círculos apresentam alguma variação tonal. Tal permite a identificação e a diferenciação de um quadrado para o outro, dos quadrados que estão deslocados e posicionados sobre os círculos, e os quadrados que aparecem exatamente abaixo de alguns círculos, diferenciando tonalmente também o plano de fundo. Traz uma superfície colorida com as formas sobrepostas aleatoriamente que parecem remeter a um improviso 'jazzístico', em que as combina-

³ Jorge Schroeder, docente do Instituto de Artes, UNICAMP.



ções de formas e cores não se repetem e parece não haver um critério dominante para tais oscilações de tom, visibilidade e cor. Farkas comenta sobre sua visão da estrutura do jazz e do seu modo de atuação em uma entrevista que cabe pontuar:

No jazz, por exemplo, você tem os *standards*, que são músicas que todo mundo conhece, populares. Você apresenta essas músicas e depois destrói aquilo que elas têm. Mantém os elementos básicos e, a partir daí, você começa a propor novidades, improvisa, muda andamento, faz novas orquestrações, uma série de coisas. Depois você volta, e isso faz com que a percepção do ouvinte se amplie, porque ele pensa que está ouvindo o conhecido e, na verdade, já está ouvindo um pouco do conhecido e do desconhecido. Você usa aquilo que você tem de memória e fica o tempo todo comparando, às vezes conscientemente, às vezes não, com aquilo que você não conhece. Esse é o campo no qual eu procuro atuar. Eu não sou um cara de romper, de quebrar, de chutar, de ficar introduzindo coisas novas. Mas se fizer isso consistentemente, a gente eleva um pouco o padrão, altera a percepção (MALERONKA; COHN, 2010).

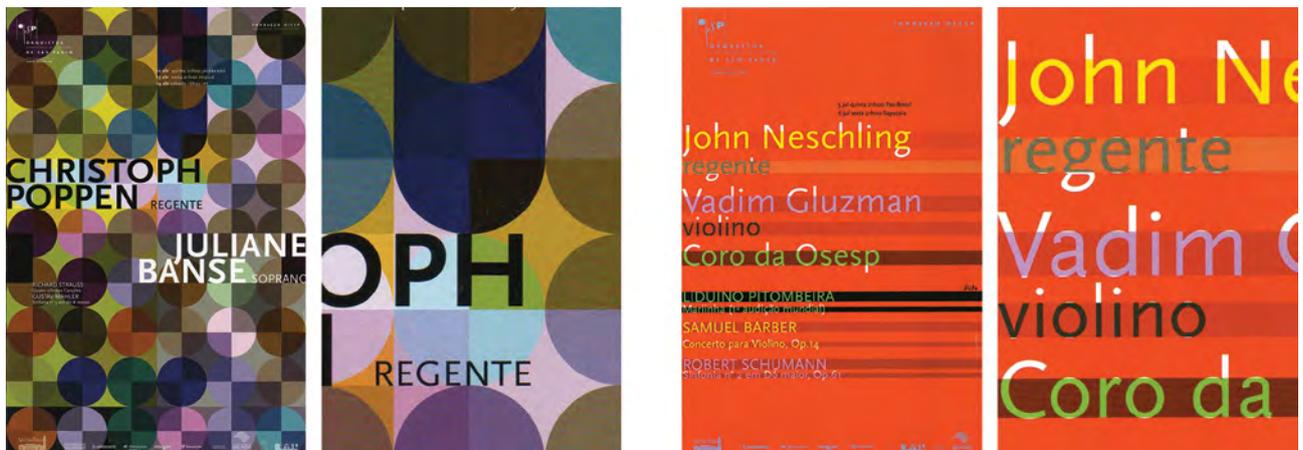


Figura 5
Cartazes 7 e 11 respectivamente,
com detalhes ampliados.
Fonte: Farkas, 2009.

A partir das composições formais dos cartazes, foram observados alguns detalhes que induzem à percepção de transparências nas formas, como no cartaz 7, com transparência das formas quadradas e circulares, modificando a tonalidade de preenchimento de cada parte sobreposta, e no cartaz 11, no qual a transparência dos elementos lineares sobrepostos aos caracteres tipográficos interferem no preenchimento dos mesmos e na tonalidade vermelha ao fundo.

Quando um círculo é transparente, ou é cortado por outra forma, como os quadrados, também transparentes, deixa aparente outros círculos e/ou quadrados ao fundo, conforme o cartaz 7. Nele, se revelam camadas sobrepostas de elementos formais, o que pode remeter metaforicamente aos múltiplos sons emitidos pelos instrumentos,



pois em alguns tipos de composições musicais quase sempre se tem um instrumento de fundo, um outro fazendo solo. Poderiam ser então interpretados como uma analogia formal da sobreposição de diversos sons que ocorrem ao mesmo tempo, cada qual em sua escala e força vibracionais.

O cartaz 11, de um vermelho predominante com linhas coloridas transparentes, remete às cordas de um violino cruzando o cartaz. Nesta composição, Farkas utiliza a repetição de linhas retas em intervalos regulares ou irregulares; traz uma noção de tempo perceptivo na linha, "(...) na música a linha representa o meio de expressão predominante, (...) se afirma (...) pelo volume e pela duração" (KANDINSKY, 1997, p. 87).



Figura 6
Cartazes 9 e 10 respectivamente.
Fonte: Farkas, 2009.

De grafismo orgânico, o cartaz 9 – com uma mancha aparentemente de aquarela que rasga o repouso branco dominante – parece representar uma outra estética, de vanguarda, assim como a música daquela apresentação, contemporânea. Já no cartaz 10, a aquarela – que ocupa uma área maior e torna-se dominante na composição – traz uma aproximação visual com a arte japonesa de grandes manchas abstratas. Econômico em cores, remete à arte e à música contemporânea, é organizado tipograficamente para preservar a legibilidade das informações.



Figura 7
Cartaz 12.
Fonte: Farkas, 2009.

O último desta amostra é o cartaz 12, no qual a frase "*Pode aplaudir que a orquestra é sua*" aparece com as letras visualmente incompletas ou sobrepostas por formas da mesma cor do fundo amarelo, fragmentando a informação, forçando os olhos do leitor a completar as lacunas das formas das letras para compreender a mensagem textual contida. "A fragmentação é a decomposição dos elementos e unidades de um *design* em partes separadas, que se relacionam entre si, mas conservam seu caráter individual" (DONDIS, 2003, p. 145). A fragmentação formal é uma característica presente em todos os outros cartazes analisados. A frase induz o público ao aplauso, afirmando que a orquestra é dele; inclui e induz à participação. Transforma uma mensagem textual, tipográfica, em sensação visual, em mensagem imagética, num campo em que texto e imagem se confundem, permitindo diferentes interpretações.



Farkas explora a repetição formal nos cartazes e sua mutação por meio do surgimento de novos cartazes, resultando em uma sequência, técnica que permeia toda a série além dos doze cartazes deste estudo de caso. A técnica visual denominada por Dondis (2003) como *atividade* pode representar ou sugerir o movimento em uma composição. Farkas a utiliza em toda a série de cartazes; movimento e energia estão presentes, enriquecem os layouts e deixam de lado qualquer evocação de estase ou repouso.

O ritmo é um padrão forte, constante e repetido [...] Um discurso, uma música, uma dança, todos empregam o ritmo para expressar uma forma no tempo. Designers gráficos usam o ritmo na construção de imagens estáticas, bem como em livros, revistas e imagens animadas que possuam uma duração e uma sequência. Embora o design de padronagens empregue, habitualmente, uma repetição contínua, a maioria das formas no design gráfico busca ritmos que são pontuados por mudanças e variações (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 29).

O designer trabalha o ritmo nas oscilações dentro de uma composição e nas variações de um cartaz para o outro. A presença de características como a atividade, variação, repetição e sequencialidade pode conferir ritmo às composições visuais.

Foi observado que Farkas não utilizou imagens diretamente relacionadas com os respectivos músicos da OSESP nem com regentes ou convidados, assim como também não imagens de instrumentos, notas musicais ou da Sala São Paulo. O designer evitou associações diretas como foto-legendas, óbvias imagetivamente, pouco reflexivas, e explorou muito mais o potencial de aproximação dos aspectos sonoros da linguagem musical com os aspectos sensoriais da linguagem visual. O designer que mudou o visual da OSESP saía de cena no ano de 2007.

Notas conclusivas

Farkas padroniza os elementos obrigatórios em todos os cartazes, deixando o máximo de área livre para compor. Busca o ritmo por meio da construção abstrata que compõem os cartazes da OSESP, utilizando-se de grades geométricas, repetições e variações formais.

Os cartazes compreendem mensagens visuais tanto no nível abstrato, no uso de formas geométricas básicas, não relacionadas a uma representação direta de algo, quanto no nível representacional, por meio do uso das chaves, porém reconhecíveis na representação de instrumentos e pessoas em um coral. As características em comum entre os cartazes da série são o que confere visibilidade e unidade, o que os caracteriza como uma série e não como cartazes soltos no



tempo e no espaço; possuem uma ligação fortemente estabelecida por meio das técnicas visuais. Farkas norteia as composições visuais por algum elemento em comum, um fio condutor da mensagem imagética, que se transforma de um cartaz para o outro.

Em uma visão geral dos cartazes, o designer permite que o observador experimente sensações, transmite vivacidade e cria no observador uma imagem mental sinestésica, como uma tentativa de traduzir em elementos visuais a sonoridade de uma orquestra. Trabalha cromaticamente com matizes diversificados e explora ao máximo as variações de saturação e claridade, enfatizando movimento, repetição, ritmo, sequências – características estas que permeiam e aproximam as artes visuais e o universo da composição musical. Com tal impacto cromático, é possível quebrar as barreiras dos filtros perceptivos das imagens já internalizadas pelo público dos tradicionais cartazes de concertos. São planejados para serem funcionais esteticamente, chamando atenção à distância. O cartaz, como signo, representa a orquestra, não pelo seu aspecto informativo, mas pelos aspectos rítmico e musical, traduzidos nos elementos visuais que o compõe. O cartaz não indica factualmente à orquestra, mas sim a evoca, a sugere por meio da combinação de formas e cores abstratas que podem estar relacionadas com as músicas e os concertos.

Frente à comunicação de informações pontuais, torna-se importante trabalhar o peso das mesmas, com agrupamentos e ênfases, contribuindo para um ordenamento estético e convidativo à leitura. A escolha tipográfica possibilitou combinações interessantes nos diferentes projetos de cartazes, mantendo a legibilidade sem poluir visualmente a composição.

Quando o projeto de design tem a intenção mais objetiva de comunicar uma mensagem, uma informação, como no caso dos cartazes, fica evidente a intenção de resposta. Estes cartazes da OSESP possuem um efeito instantâneo e estético a princípio. Eles chamam a atenção a partir de uma visualização total de seu conteúdo, deixando os dados objetivos da informação para um segundo momento de observação. Nestes projetos de Farkas, a relação mais forte com a música parece ser evidenciada por meio das repetições das formas e dos movimentos suscitados pelas oscilações cromáticas.

Contudo, esta investigação mostra como esses cartazes funcionam enquanto discursos; como eles instigam, despertando a atenção para a orquestra; como fazem referência à orquestra. Muito indiretamente, eles parecem a OSESP; de uma maneira abstrata, eles se parecem mais com a música propriamente, devido às qualidades e associações exploradas. A organização da estrutura visual, enfim, lembra algum tipo de organização musical.



Referências bibliográficas

- BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Senac, 2006.
- CONSOLO, Cecília (Org); Vários autores. *Anatomia do design: uma análise do design gráfico brasileiro*. São Paulo: Blücher, 2009.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FARKAS, Kiko. *Cartazes Musicais*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa - Com a nova Ortografia da Língua Portuguesa*. Objetiva: Rio de Janeiro, 2009.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Ponto e linha sobre o plano*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Curso da Bauhaus*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução: Pedro Sutssekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001
- LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. *Novos fundamentos do design*. Tradução Cristian Borges. São Pulo: Cosac Naify, 2008.
- MALERONKA, Fabio; COHN, Sergio. *Entrevista: Kiko Farkas, Designer Gráfico*. Produção Cultural no Brasil, vol. 3. São Paulo, 14 de junho de 2010. Disponível em: < <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/kikofarkas.pdf> >. Acesso em 31, mar. 2012.
- REGEL, Günther. O fenômeno Paul Klee. In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução Pedro Sutssekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER é mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atualmente é orientador e docente nos programas de graduação e de pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.
edson.reuter@iar.unicamp.br



JADE SAMARA PIAIA é mestra em Artes Visuais pela UNICAMP com a dissertação *O design gráfico no circuito cultural artístico: projetos de Kiko Farkas e Vicente Gil*. Atualmente é docente na FAAL e está em processo de doutoramento em Artes Visuais pela UNICAMP na linha de pesquisa Poéticas visuais e processos de criação.
jadepiaia@gmail.com

Artigo apresentado em março de 2014.
Aceito pelo Conselho Científico em maio de 2014.

PFUTZENREUTER, Edson do Prado; PIAIA, Jade Samara. Musicalidade e visualidade: um estudo dos cartazes de Kiko Farkas. *Linguagens gráficas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jun 2014, p. 85-98.

<http://www.revistas.ufrj.br/index.php/linguagensgraficas/index>