



As esculturas sonoras de Harry Bertoia e dos irmãos Bernard e François Baschet

*Marcus Ferrer**

Resumo

No presente texto, abordamos parte da produção de três artistas: o escultor Harry Bertoia, que produziu uma ampla série de esculturas sonoras nas décadas de 60 e 70; e os irmãos Baschet que criaram uma série de instrumentos musicais a partir da década de 1950, sendo expostos em museus e considerados também como esculturas sonoras. Analisamos essa produção a partir de textos onde estão expostas as visões pessoais dos próprios artistas. Ao final, apontaremos pontos de convergência e de divergência na criação dessas esculturas sonoras.

Palavras-chave

Arte sonora – escultura sonora – Harry Bertoia – Irmãos Baschet.

Abstract

In this paper, we address part of the production of three artists: the sculptor Harry Bertoia, which produced a wide range of sound sculptures in the 60s and 70s; and Baschet brothers who created a series of musical instruments from the 1950s, being exhibited in museums, also considered as sound sculptures. Analyze this production from texts where personal visions of the artists themselves are exposed. Finally, we will point out points of convergence and divergence in creating these sound sculptures.

Palavras-chave

Sound art – sound sculpture – Harry Bertoia – Baschet Brothers.

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: marcusferrer@uol.com.br.



Ao longo do século XX, surgiram determinadas criações artísticas que se caracterizaram pela interdisciplinaridade entre a música e diversas áreas tais como: a escultura, a arquitetura, o design em 3D, etc. Produziu-se uma extensa variedade de obras e de propostas cuja complexidade redundou na dificuldade em se conseguir uma definição ou definições que traduzissem essa arte. De uma maneira geral e simplificadora, estas obras foram denominadas de *Arte Sonora*.

A relação de artistas que já produziram trabalhos sob esta estética é ampla, justamente pela diversidade de abordagens. Uma parcela significativa desses artistas está ligada às artes visuais. Podemos citar alguns que se tornaram referência: Marcel Duchamp, Allan Kaprow, Charles Mattox, Harry Bertoia, John Grayson, Yaacov Agam, Jean Tinguely, entre outros. Uma outra parcela mais reduzida é composta por aqueles que pertencem à esfera musical, como os Irmãos Bernard e François Baschet, John Cage, Murray Schafer, Walter Smetak e Marco Antônio Guimarães, por exemplo.

Buscamos dois artistas com formações diferentes que trabalharam na criação de esculturas sonoras para formarem a base de nossa análise. São eles: Harry Bertoia e os irmãos Baschet¹. Nosso objetivo é avaliar até que ponto o fato de os artistas pertencerem a áreas diferentes se traduz também nas propostas e/ou na criação das esculturas sonoras diferenciadas.

Tanto Bertoia quanto os irmãos Baschet deixaram registros de suas concepções e ideias à respeito de suas esculturas sonoras. Ao trazermos um pouco da vivência e do pensamento de cada um, procuraremos identificar quais seriam os pontos em comum e as diferenças no trabalho de ambos.

HARRY BERTOIA

Harry Bertoia (1915-1978) foi um escultor italiano naturalizado estadunidense. Nascido em San Lorenzo, com o nome de batismo de Arieto Bertoia, foi para os Estados Unidos com o pai quando tinha quinze anos de idade. Nas duas últimas décadas de sua vida, dedicou-se à criação de uma série de esculturas sonoras. Em 1968, reformou um antigo celeiro em sua propriedade transformando-o em um espaço especial: um ambiente onde suas esculturas sonoras pudessem ser tocadas/ouvidas e gravadas. Ele batizou o espaço de “Sonambient”².

Sua produção artística é variada e compreende: desenho, pintura, xilogravura, litogravura, design (de jóias, de móveis, de utensílios), esculturas, painéis e as esculturas sonoras.

A primeira vez em que se deparou com a possibilidade de trabalhar com o som aconteceu por acaso, como descrita por ele:

¹ Consideramos o trabalho dos dois em conjunto.

² Bertoia registrou esse nome ao realizar gravações de suas esculturas sonoras. O termo seria uma combinação entre *sound* e *environment*.



I accidentally struck one rod when I wanted to bend it. The sound echoed in my mind for a very long time. Then it initiated a deliberate gesture in search of understanding what a group of wires would do - and that process is still going on.³ (Bertoia, Marchal University, Art Gallery Catalog, 1977, *apud* Schiffer, 2003, p. 177)

Em 1959, Bertoia contou a seu filho Val sobre uma ideia que tinha tido quando fazia uma escultura com várias hastes de metal colocadas em pé. Ele havia tentado vergar uma haste que acabara se quebrando, batendo em outra e fazendo um som. Este som foi percebido por ele como algo especial que precisava ser utilizado de alguma forma. Mais tarde, ele imaginou que se utilizasse metais diferentes com extensões diferentes seria capaz de produzir uma variedade de sons.

Essa experiência inusitada, aparentemente simples, na verdade trouxe à tona sentimentos profundos que remeteram a sua infância. Em 1975, em uma entrevista a Julia Cass, ele daria um relato que nos permite, em parte, compreender a intensidade dessa experiência.

When I was a very young boy, living in a small Italian village. I sensed one day that a celebration was about to take place. There was feeling of great excitement in the air, people began putting up arches of flowers and someone told me, 'Yes, a bishop from China is coming for a visit'. The day he arrived I was full of the intense anticipation only children feel. All the cathedral bells in all the little village were ringing, and the visitor from China seemed to me to fill the world with a wonderful sunny color. I think my work with sound may be an attempt to recapture the magic of that moment but, of course, it's much more than that⁴ (Cass, Julia. A Musician's Sculptor. Uneditied periodical: Knoll Archives, 1975, *apud* Schiffer, 2003, p. 176)

Ao longo da década de 1960, ele construiu mais de 100 dessas esculturas. (Schiffer, 2003). Na década de 1970, a escultura sonora passou a ser o principal motivo de seu trabalho. Ele produziu uma grande quantidade de obras a partir de uma ideia comum: hastes de metal fixadas verticalmente a uma base. Esse motivo proporcio-

³ "Acidentalmente eu tirei som de uma haste [de metal] quando tentei curvÁ-la. O som ecoou em minha mente por um longo tempo. Ento, iniciei um gesto deliberado de pesquisa em compreender o que um conjunto de metais poderia fazer – e este processo est ainda em andamento." (Traduo livre)

⁴ "Quando eu era um menino ainda muito jovem, vivendo em uma pequena cidade italiana, um dia senti que uma celebrao estava para acontecer. Havia um sentimento de grande excitao no ar. Pessoas colocavam arcos de flores e algum me disse: "Sim, um bispo da China est vindo para uma visita". No dia em que ele chegou, eu estava pleno, com uma intensa antecipao que apenas uma criana pode sentir. Todos os sinos das catedrais em todas as pequenas cidades estavam tocando. O visitante da China me pareceu preencher o mundo com uma linda cor radiante. Penso que meu trabalho com o som pode ser uma tentativa de recapturar a magia deste momento mas, obviamente,  muito mais do que isso." (Traduo livre)



nou uma noção de unidade ao mesmo tempo em que possibilitava de imediato o reconhecimento da obra.

Uma parcela considerável da série apresenta o mesmo princípio de emissão do som: pede a interação do espectador com a obra. É ele quem vai movimentar as hastes para que, no choque entre elas, o som seja emitido. Há um grau de indeterminância, pois não se pode controlar o movimento das hastes. Apenas o grau de intensidade e a duração da intervenção podem ser controlados. A partir do momento em que se para de tocar, teremos uma contínua queda de som. As hastes continuarão a se movimentar e a se chocar umas com as outras, emitindo som até voltarem ao estado inicial inerte, quando teremos o silêncio.

A partir deste quadro, limitado por esses procedimentos, Bertoia trabalhou na busca por sonoridades diversas. Em sua pesquisa, identificou as diferenças tímbricas provenientes da utilização de uma série de materiais, como cobre, latão, ferro, etc, bem como diferenças texturais. A diversidade sonora foi conseguida por meio de variações na altura, na espessura, na quantidade e na qualidade das hastes. Assim, com relação à quantidade, encontraremos desde peças que foram criadas com um número pequeno de hastes, como 16, por exemplo, a peças que chegam a ter até 300 hastes. A qualidade tímbrica é resultante tanto da altura das hastes, que também variam de forma significativa, quanto do tipo de metal. Algumas obras são pequenas, de cerca de 30 cm, outras chegam a mais de cinco metros. Os tipos de metal comumente utilizados foram o bronze, o cobre berílio, as ligas de níquel e o monel⁵.

Segundo seu filho Val “Harry never wanted to create a definite song or melody”⁶ (Schiffer, 2003, p. 183)

BERNARD E FRANÇOIS BASCHET

Bernard Baschet (1917) é engenheiro de formação e aficcionado pela música contemporânea. Na década de 1950, trabalhou na ORTF em um programa de pesquisa com Pierre Shaeffer, com o GRM (Grupo de Investigação Musical). François Baschet (1920-2014) estudou escultura. Em 1952, eles se juntaram para uma pesquisa acústica que duraria alguns anos e que possibilitaria a experimentação na elaboração de estruturas sonoras originais. O resultado desse trabalho foi o desenvolvimento de uma série de instrumentos, com uma plasticidade e sonoridade ímpares, para serem executados em concertos. Havia já, desde o início, uma proposta em desenvolver instrumentos musicais a partir de princípios acústicos, sem a utilização de aparatos eletrônicos.

Em meados da década de 1950, eles se juntaram a Yvonne e Jacques Lasry, formando um grupo que duraria cerca de dez anos e realizaria diversos concertos. O

⁵ Monel é uma denominação comum para um conjunto de ligas metálicas.

⁶ “Harry nunca quis criar canções ou melodias.” (Tradução livre)



grupo se chamava “As estruturas sonoras Lasry Baschet” e sua proposta era criar um estilo musical baseado em três princípios:

1) Substituir a melodia por uma série de acordes criados pelas próprias estruturas. Segundo François:

En effet, le sommier ou la « gencive » qui porte les notes et les résonateurs “digère” les fréquences. Le métal trouve en lui-même son harmonie propre, il filtre les timbres. Il crée le son, moins en fonction de la volonté du musicien qu’en fonction de ses propres partiels. Le son résultant, irradié par les coussins ou les tôles ne peut, donc pas être discordant.⁷ (<http://francois.baschet.free.fr>)

2) Desenvolver os ritmos. Bernard tinha sua atenção voltada para o ritmo cardíaco. Segundo ele, o senso rítmico acontecia quando o recém nascido escutava os batimentos cardíacos de sua mãe. Ele construiu uma série de instrumentos/esculturas percussivas que procuravam reproduzir esse som.

3) Atingir o espectador por meio das ondas vibratórias, utilizando um som pedal como fundo difuso. Nas palavras de Bernard: “L’introduction d’un phénomène physique dans l’art”. (<http://francois.baschet.free.fr>)

Esse início das atividades deixa claro que o princípio, o ponto de partida para a elaboração das esculturas sonoras, era musical. No entanto, ocorreu que na criação e na construção desses instrumentos a preocupação estética e a beleza foram de tal ordem que acabaram causando um problema de classificação: seriam esculturas sonoras ou instrumentos musicais?

Em 1966, foi organizada uma exposição no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) com grande repercussão de crítica e público. Pois era permitido e até incentivado o “manuseio” das esculturas sonoras.

François deixou um depoimento sobre essa questão da classificação de suas obras e o problema de se transpor, de fato, o limiar entre duas áreas:

En 1956, les sculptures sonores devinrent opérationnelles :
« Sculptures » ? « Instruments » ? Comment les baptiser ?
(...) Pour moi ce sont des sculptures. Un sculpteur fait des sculptures,
comme un pommier des pommes ou un mandarinier des mandarines.
Ce n’est pas un problème de sémantique. C’est un problème de nature.
Toujours, et aujourd’hui encore, nous avons eu ce problème. Des critiques

⁷ “Com efeito, o traveseiro ou a gengiva [caixa] que conduz as notas e os ressonadores “digere” as frequências. O metal encontra, ele mesmo, sua própria harmonia. Ele filtra os timbres. Ele cria o som, menos em função da vontade do músico que em função de suas próprias parciais. O som resultante, irradiado pelas cunhas ou pelas folhas [chapas de metal] não podem ser discordantes.” (Tradução livre)



d'arts plastiques disent : ce n'est pas de la sculpture, c'est de la musique. Des critiques musicaux disent : c'est de la sculpture, ce n'est pas de la musique. Les synthèses sont difficiles. Sacha Guitry disait : « Ma femme veut dîner à 7 heures. Moi je veux dîner à 8 heures. Ainsi nous dînons à 7 h 30, de sorte que personne n'est content. » Pour résoudre notre problème, plus tard nous conviendrons d'appeler « structures sonores » les sculptures utilisées par nos amis musiciens. Et « sculptures sonores » celles destinées aux musées, aux galeries d'Art, aux projets d'architecture (fontaines, moulins à vent, horloges musicales, etc.).⁸ (<http://francois.baschet.free.fr>)

Apesar da afirmação de François, de que para ele elas são esculturas, é nítida a intenção inicial em produzir instrumentos musicais. O problema em si surgiu quando a proposta inicial foi ampliada devido à beleza plástica e estética dos instrumentos, transpondo o ambiente musical das salas de concerto para também serem expostos em museus e galerias.

Não é o objetivo de nosso artigo e, assim, não vamos entrar na discussão relacionada à classificação. Mesmo assim, é interessante observar que esta problemática vivida pelos irmãos Baschet, trazida pela necessidade de classificação, muito provavelmente não teria sustentação nos dias atuais em que a arte contemporânea engloba uma extensa lista possibilidades. A artista brasileira Lygia Clark, ao comentar um de seus trabalhos, afirmava: “É o espectador, que agora faz a obra, descobre o efêmero, por oposição a toda espécie de cristalização. Agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato.” (Gullar, 1977, p. 66) Embora ela estivesse se referindo a um tipo de interação mais ousada, onde o espectador, de fato, faz a obra. Podemos fazer uma ponte, uma vez que as esculturas sonoras, tanto de Bertoia quanto dos Baschet, se realizam na interação sujeito-objeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas informações expostas sobre Harry Bertoia e os irmãos Bernard e François Baschet, procuramos demonstrar o motivo que os conduziu para a criação de suas

⁸ “Em 1956, as esculturas sonoras se tornaram operacionais: Esculturas? Instrumentos? Como batizá-las? Para mim elas são esculturas. Um escultor faz esculturas, assim como uma macieira, maçãs; ou uma tangerineira, tangerinas. Não é um problema de semântica. É um problema de natureza, da essência das coisas. Sempre, e ainda hoje, nós temos esse problema. Os críticos de artes plásticas dizem: – a ‘Não é uma escultura, é um instrumento musical’. Os críticos musicais dizem: – ‘É escultura, não é instrumento musical’. As sínteses são difíceis. Sacha Guitry disse: – ‘Minha esposa quer jantar às 19:00h. Eu quero jantar às 20:00. Assim, nós jantamos às 19:30, de maneira que nenhum dos dois está contente’. Para resolver nosso problema, mais tarde concordaríamos em chamar ‘estruturas sonoras’, às esculturas utilizadas por nossos amigos músicos. E ‘esculturas sonoras’, àquelas destinadas aos museus, às galerias de arte, aos projetos de arquitetura.” (Tradução livre)



esculturas sonoras. Como ficou demonstrado, há diferenças explícitas na proposta de um e de outro. Enquanto Bertoia iniciou sua produção de esculturas sonoras a partir de um acaso, os irmãos Baschet partiram de uma proposta e concepção musicais bem definidas ao projetarem e construírem suas estruturas sonoras.

Uma característica fundamental que diferencia os irmãos Baschet, de Bertoia, é justamente o princípio adotado por aqueles em suas obras - o princípio musical. O que eles produziram tinha como objetivo apresentar música ou pensar um determinado contexto como evento musical. Por outro lado, se formos observar as obras de Harry Bertoia, veremos que não havia a intenção de que o resultado fosse uma “obra musical”. Seria mais correto dizer que houve uma apropriação sonora, mas não musical.

O próprio termo “escultura sonora” ou “arte sonora” já carregaria essa qualidade distintiva, contrariamente à “escultura musical” ou “arte musical”, por exemplo. Mesmo as denominações que, mais tarde, François e Bernard foram obrigados a adotar para diferenciar suas obras como “estruturas sonoras” e “esculturas sonoras” não fornecem, *per se*, meios claros que ajudem nessa identificação. Se não houver uma explicação prévia, alguém que leia o termo “estrutura sonora” dificilmente imaginará que se trata de um instrumento musical.

De certa maneira, podemos dizer que ambos percorreram caminhos opostos. Enquanto os irmãos Baschet partiram de ideias acústicas com objetivos musicais para, então, criar suas esculturas sonoras. Bertoia partiu de um incidente, ao trabalhar em uma de suas esculturas, para caminhar, cada vez mais, na direção do som, tornando-o o elemento gerador na elaboração de suas obras. Porém, com o discernimento de que não estava buscando criar instrumentos musicais.

A diferença de propostas, que se apresenta de forma patente, tanto nos princípios quanto nas obras criadas, poderia induzir a uma conclusão de que não haveria pontos de aproximação entre elas. No entanto, identificamos alguns pontos em comum que passaremos a comentar.

Ambos desenvolveram suas pesquisas a partir das possibilidades sonoras dos materiais. Houve um intenso e duradouro processo de estudo de diversos tipos de materiais, dentre eles, o metal que se constituiu em um material primordial. No caso de Bertoia, foi basicamente sua matéria-prima.

Ambos produziram suas esculturas sonoras partindo do pressuposto da interação entre o expectador e a obra. Ou seja, havia a necessidade de uma pessoa, não apenas contemplativa mas sim ativa, que tocasse a/na obra, para que ela acontecesse enquanto escultura sonora. No caso da obra dos irmãos Baschet, pensando nos instrumentos musicais, essa poderia ser considerada uma característica até natural. Porém, há uma diversidade de esculturas sonoras criadas de forma que o som seja produzido não pelo expectador, mas por outros meios: eletrônicos ou naturais (como o vento e a água, por exemplo).



Sob o termo Arte sonora há uma miríade de obras com características próprias que merecem um estudo comparativo minucioso. Trouxemos à discussão para este artigo apenas uma ínfima parcela.

As observações aqui levantadas por nós referiram-se unicamente às características desses artistas no contexto da escultura sonora.



REFERÊNCIAS

Campesato, Lilian; Iazzetta, Fernando. “Som, espaço e tempo na arte sonora”. In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, Brasília, 2006.

Grayson, John. *Sound sculptures: a collection of essays by artists surveying the techniques, applications and future directions of sound sculpture*. Printed in Canada: Editor John Grayson, 1975.

Gullar, Ferreira. A Trajetória de Lygia Clark, in Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.

Schafer, R Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

Schafer, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

Schiffer, Nancy. *The world of Bertoia / by Nancy Schiffer and Val O. Bertoia*. Atglen: A Schiffer Art Book, 2003.

Sítios eletrônicos

<http://francois.baschet.free.fr>, acesso em abril de 2014.

<http://harrybertoia.org>, acesso em abril de 2014.

<http://www.baschet.org>, acesso em abril de 2014.

<http://www.er.uqam.ca/nobel/baschet/index.html>, acesso em abril de 2014.

MARCUS FERRER é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Teoria e Prática da Interpretação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Compositor, violonista e violeiro. Fundador e integrante da Orquestra de Cordas Brasileira. A O.C.B. ganhou três prêmios Sharp: melhor grupo de música instrumental e melhor disco de música instrumental; e melhor disco de música instrumental com Chiquinho do Acordeon e Raphael Rabello. Suas composições já foram apresentadas nos Estados Unidos, na Dinamarca, na França e em Portugal.