

A ESSÊNCIA DA ESTÉTICA ORIENTAL EM BROUILLARDS DE CLAUDE DEBUSSY

THE ESSENCE OF THE ORIENTAL AESTHETICS IN CLAUDE DEBUSSY'S BROUILLARDS

Mateus Romagnoli¹

1. Graduado em música pela Universidade do Sagrado Coração, USC-Bauru, SP.

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

RESUMO

O movimento impressionista é conhecido pela ruptura com o legado do Academicismo predominante na Arte Europeia até o início do século XX, através influência que o Oriente exerceu sobre a estética desses artistas. O presente trabalho teve como objetivo identificar e analisar os materiais, a técnica e a forma em *Brouillards* (primeiro prelúdio do segundo caderno) de Claude Debussy e fazer uma leitura para conhecer o tema, a composição e a técnica do quadro *Vétheuil dans le brouillard* de Claude Monet, para em um segundo momento através da análise intersemiótica localizarmos a influência da cultural oriental como símbolo do movimento impressionista.

Palavras-chave: Debussy. Impressionismo. Monet. Oriente. *Brouillard*.

Recebido em: XX/XX/2015

Aceito em: XX/XX/2016

ABSTRACT

The Impressionist movement is known for breaking with the legacy of Scholarship prevalent in European Art until the beginning of the 20th century, through the influence that the East exerted on the aesthetics of these artists. The present study aims to identify and analyze the materials, technique and form in *Brouillards* (first prelude of the second book) by Claude Debussy and to explore the painting *Vétheuil dans le brouillard* by Claude Monet to look for its theme, its composition and its technique. In a second moment, by intersemiotic analysis, to identify eastern cultural influence as a symbol of the Impressionist movement.

Keywords: Debussy. Impressionism. Monet. East. *Brouillard*.

No início do século XX, em todas as vertentes artísticas houve uma busca por novas maneiras de expressar a realidade vivida se afastando dos modelos acadêmicos e uma dessas novas propostas é vista nos artistas denominados como impressionistas. A abertura dos portos da Ásia para o comércio com a Europa permitiu que a produção artística e cultural desses povos fosse conhecida pelos pintores do círculo de Manet² que passaram a utilizar diferentes modelos para a construção de uma nova estética como afirma GOMBRICH (1999):

Quando o Japão foi forçado, a desenvolver relações comerciais com a Europa e a América, essas estampas, podiam ser compradas por preços módicos nas casas de chá. Os artistas do círculo de Manet estiveram entre os primeiros a apreciar as estampas e a colecioná-las avidamente. Viram nelas uma tradição não-contaminada pelas regras e lugares-comuns acadêmicos que os pintores franceses lutavam por eliminar. (GOMBRICH, 1999, p.525)

No campo da música notamos esse caminho em Achille-Claude Debussy (1862-1918) que organizou sua obra através da reorganização dos materiais e das formas musicais comuns à tradição musical europeia. Em sua busca por tal mudança, a exposição internacional de Paris em 1889 foi um marco na vida do compositor, pois lá foi possível o contato direto com várias manifestações artísticas do oriente. Segundo PAZ (1976), a partir desse ponto, sua música busca:

2 Apesar de Edouard Manet nunca ter abandonado por completo os preceitos da pintura clássica, foi um dos grandes entusiastas do movimento impressionista.

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

A negação do objeto, da matéria como realidade [...] para um plano metafísico. Os contornos dos objetos dissolvem-se [...]. Em seu lugar surgem novas relações internas na constituição do objeto artístico: a vagueza, o imaterial, converte-se em essência [...]. O conceito de melodia amplamente desenvolvida e de harmonia funcional cede ante a fragmentação temática [...] uma concepção oriental do universo. (PAZ, 1976, p.128)

A arte oriental que fascinou Debussy possui uma estrutura única na escolha de motivos, materiais e formas aonde através da reflexão o artista captura a essência do objeto e o transcreve de maneira sintética mantendo apenas as informações básicas para que o espectador possa reconhecer tal objeto, como ocorre nas manifestações artísticas influenciadas pelo pensamento zen como o haicai, sumi-e e teatro nô.

Partindo das premissas citadas, o presente trabalho teve como objetivo identificar e analisar os materiais, a técnica e a forma *Brouillards* (primeiro prelúdio do segundo caderno) de Claude Debussy e fazer uma leitura para conhecer o tema, a composição e a técnica do quadro *Vétheuil dans le brouillard* de Claude Monet, para em um segundo momento através da análise intersemiótica localizarmos a influência da cultura oriental como símbolo do movimento impressionista.

A estética do impressionismo é baseada na filosofia oriental que trata do *conceito de contraste*. Para o filósofo chinês *Lao Tsé*³, o universo é o contraste maior e apenas com a justaposição dos extremos é possível alcançar a harmonia. Podemos notar essa sabedoria implicada em seus poemas contido na obra *Tao Te Ching*: “do Uno emana o Verso; o Verso está no Uno e, embora o Uno do Infinito transcenda o Verso dos Finitos, estes estão imanentes naquele”. (ROHDEN, 2004, p.24).

Outro aspecto da arte oriental é vista da contemplação do objeto e *captura da essência* do mesmo conforme citado acima, a importância do *não desenvolvimento estrutural* é outro fator que o impressionismo absorveu. Esse procedimento é visto na pintura *três peixes no tanque*, atribuída a *Lui Ts'ai* (figura 1):

3 Lao Tsé foi o fundador da doutrina denominada como Taoísmo que exerceu influência no zen budismo chinês.



Figura 1 – Liu Tsai, Três peixes.

Nessa obra os peixes não possuem traços detalhados e de uma maneira consciente algumas partes dos peixes são omitidas mantendo apenas a essência do tema. A síntese passa a ser um processo de domínio do material temático através da ideia de que a obra é gerada de uma microestrutura (fragmento) e é justificada pela constante repetição.

Claude Monet (1840-1926) foi um dos principais expoentes do impressionismo pictórico e o acesso às estampas japonesas possibilitou que absorvesse o conceito de harmonia de Bashô⁴. Segundo Gombrich, o impressionismo inicia a negação da tradição europeia através de Monet:

Pois a ideia de Monet de que toda a pintura da natureza deve realmente ser terminada *in loco* não só exigia uma substancial mudança de hábitos [...] mas ia resultar forçosamente em novos métodos técnicos [...]. O pintor que espera captar um aspecto característico não dispõe de tempo para misturar e combinar cores [...]. Ele tem que fixa-las imediatamente na sua tela, em

4 Matsuo Bashô foi um importante difusor das ideias de Lao Tsé no Japão, influenciando toda a produção japonesa do haikai as estampas.

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

pinceladas rápidas, cuidando menos dos detalhes e mais no efeito geral produzido pelo todo (GOMBRICH 1995, p.518-519).

O quadro analisado é intitulado *Vétheuil dans le brouillard* e retrata o período em que Monet realizou vários trabalhos/estudos sobre o efeito de névoa⁵.

Descreve Joly (1996) que, para analisar uma imagem, é conveniente que o leitor se coloque do lado da recepção, o que não o desobriga de conhecer o histórico desta mensagem tanto de sua criação quanto de sua recepção. A descrição de uma mensagem visual é aparentemente simples e evidente, na medida em que constitui a transcodificação das percepções da imagem para a linguagem verbal.

[...] uma imagem, assim como o mundo, é indefinidamente descritível: das formas às cores, passando pela textura, pelo traço, pelas graduações, pela matéria pictórica ou fotográfica, até as moléculas ou átomos. O simples fato de designar unidades, [...] remete ao nosso modo de percepção e de recorte do real em unidades culturais (JOLY, 1996, p. 73).

Com base nesta afirmativa buscaremos uma análise sucinta daquilo que é mais imediato na observação da obra.

O quadro apresenta uma vila coberta pelo nevoeiro, com manchas indefinidas partindo do centro e dispersando nas laterais da imagem, apesar dessa concentração de elementos no centro da obra não percebemos uma intenção de eleger uma figura central.

Percebemos que as formas são indefinidas devido à ausência de utilização de linhas de contorno que usualmente servem para dar formas e limitar espaços. As poucas linhas utilizadas encontram-se no centro da imagem, elas são raras, curtas e inclinadas dando a impressão de fragmentação sugerindo um entendimento a partir da imagem como um todo sem selecionar ou eleger uma forma ou figura principal. Segundo Arnheim (1980) pela lei da continuidade também conhecida por *Pregnância* ou *Boa Forma*, quando as figuras ou objetos apresentam-se incompletos a tendência de nossos olhos é completá-los. O indivíduo percebe de uma forma mais fácil, as figuras de boas formas, ou seja, simples, regulares, simétricos e equilibrados.

Então se observarmos a obra como um todo percebemos a configuração de uma Simetria por reflexão (Figura 2) entre a parte su-

5 Segundo Hans Biedermann, a névoa é “geralmente concebida como símbolo da incerteza, de uma zona intermediária, colocada entre a realidade e a irrealidade. [...] simboliza a incerteza do homem com referência ao futuro e ao além, que só pode ser dissipada pela luz” (BIEDERMANN, 1993, p.258).

perior com a inferior do quadro formado por um eixo horizontal de pinceladas com cores próximas no centro da imagem sem nenhum elemento de desequilíbrio. Como afirma Arnheim (1980), “É claro que o equilíbrio não requer simetria”. Mas para obter um resultado considerável é preciso um ajuste de muitas forças.

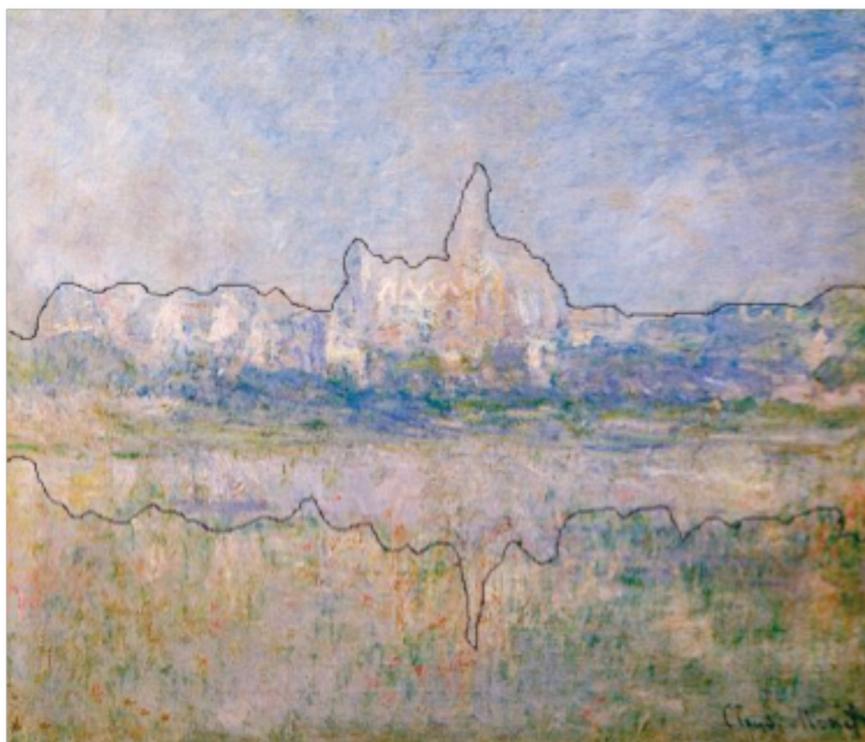


Figura 2 – Vétheuil dans le Brouillard, detalhe. Simetria por reflexão .

Apesar do tratamento uniforme com textura regular e suave não percebemos a utilização de cores chapadas ocupando grandes áreas.

O fundo apresenta uma concentração de cores mais densa determinando em toda a composição uma sensação de perspectiva esfumada. As diferentes combinações visuais são criadas com pinceladas curtas em toda superfície onde o artista utilizou laranja e azul trabalhando em pontos isolados justaposições de verde e vermelho o que determinou uma luminosidade inexistente no quadro, mas percebida pelo olho.

Arnheim sobre as cores afirma que:

Ninguém nega que as cores carregam intensa expressividade, mas ninguém sabe como tal expressividade ocorre. [...] Diz-se que o vermelho é excitante

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

porque nos faz lembrar fogo, sangue e revolução. O verde suscita os pensamentos restauradores da natureza, e o azul é refrescante como a água. [...] O efeito da cor é demasiadamente direto e espontâneo para ser apenas o produto de uma interpretação ligada ao que se percebe pelo conhecimento. (ARNHEIM, 1980, p. 358)

O movimento suave determinado pela direção que é dada pelas pinceladas que formam a nevoa na parte superior da obra e pela dispersão das pinceladas na parte inferior sugerem que a eleição das cores não pretende transmitir esta ou aquela emoção ou sensação em particular. O jogo de claro/escuro é determinado pelo uso de cores complementares⁶ (Figura 3) que se utilizadas lado a lado alcançam contraste e se misturadas neutralizam-se (DEMPSEY, 2003, p.28). Monet consegue trabalhar com maestria as pinceladas curtas e repetidas justapondo e sobrepondo essas cores sem misturá-las.

A pintura transmite leveza e luminosidade e isso se deve também pela ausência da utilização do preto em toda composição.

O volume é dado pela delimitação dos espaços explorado pelo contraste entre as cores.

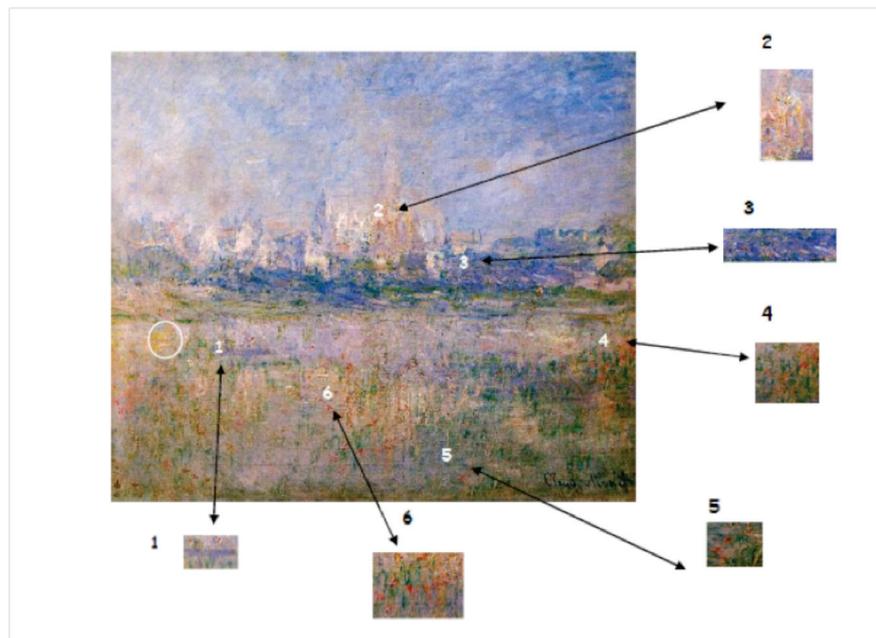


Figura 3 – Identificação de alguns pontos de contrastes na obra: Vétheuil dans le Brouillard

6 As cores complementares fazem parte da *lei das complementares*, termo utilizado por Carlos Cavalcanti no livro **Como Entender A Pintura Moderna** para referir-se a *lei dos contrastes simultâneos das cores* do químico Eugène Chevreul. Essa técnica trata-se do contraste que ocorre quando é feita a justaposição de uma cor primária com a sua secundária complementar (em alguns momentos serão incluídas as cores terciárias).

A seguir observe os recortes ampliados:



Figura 4 – Vétheuil dans le Brouillard detalhe: Mancha violeta (1) próxima à mancha amarela destacada no círculo.



Figura 5 – Vétheuil dans le Brouillard detalhe 2 e 3 -Predomínio do laranja formando um “L” com uma região predominantemente azul.



Figura 6 – Vétheuil dans le Brouillard detalhe : 4, 5 e 6 Pontos vermelhos em contraste direto com o verde.

Como conclusão, podemos dizer que Claude Monet consegue um resultado harmonioso com a justaposição de pinceladas curtas de cores complementares, utilizadas diretamente na tela sem a utilização do dégradé ou tons pastéis.

Os contrastes são distribuídos em toda extensão de uma obra policromática com dois polos de cores complementares dominantes:

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

na parte superior predomina a utilização de laranja e azul enquanto na parte inferior o predomínio é do par verde e vermelho evitando o efeito de monotonia típico das obras com maior concentração de cores frias (azul, verde e roxo).

A composição não apresenta um tema definido, pois não pretende representar um lugar ou época, o que percebemos é a preocupação em captar o clima num determinado período do dia. A sensação que temos é da imagem obtida num primeiro instante antes do olho fixar e definir formas. Essa abordagem em relação à forma se manifesta em toda a arte oriental influenciada pelo Zen, pois “nesse tratamento do espaço há a presunção da unidade do universo, uma onivalorização de todas as coisas: homens, animais e plantas são tratados no estilo impressionista, confundindo-se com o fundo” (ECO, 1991, p.210).

A utilização da cor é possivelmente o eixo principal da obra por que define volume, forma, textura, luz e sombra.

Em *Brouillards*, de Debussy, como um todo, consideramos quatro (4) fragmentos principais e suas *variantes*⁷. No primeiro fragmento (figura 7) os dois blocos estão na mesma tessitura e se justapõem criando assim um efeito semelhante à incerteza que traz a névoa. Essa justaposição como característica impressionista é semelhante na pintura:

Com o encadeamento das partes entre si formava-se uma espécie de infinitude sensível. Com o mesmo procedimento produziram-se, em quadros impressionistas de que a música absorveu a técnica, efeitos dinâmicos de luz, graças a manchas de cor postas umas junto às outras. Esse infinito sensível constituía a essência poético-aurática do Impressionismo [...]. (ADORNO apud ZUBEN, 2005, p.29).



Figura – 7 justaposição de materiais - fragmento 1 (compasso 1)

7 Para Arnold Schoenberg, motivos que se destingem de um original apenas por possuírem caráter secundário e não influenciam diretamente na mudança do discurso musical são chamados de *variantes*. (SCHOENBERG p.36)

Esse fragmento possui caráter triádico e em sua maior parte é gerado a partir das coleções diatônicas de DóM e DóbM (Figura 8), materiais que se estende por quase toda a obra:

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.



Figura 8 – coleções diatônicas.

A quebra do discurso tradicional (que será abordada adiante na forma da composição) é feita através do fragmento dois (fig. 9) que apesar de não possuir material distinto do fragmento 1, muda o caráter rítmico e o uso de oitavas:



Figura 9 - fragmento 2 (compasso 2).

No compasso 4 Debussy nos apresenta o terceiro fragmento (Figura 10) que em um primeiro momento se parece com uma *variante*, mas é retomado como material autônomo dos outros fragmentos:

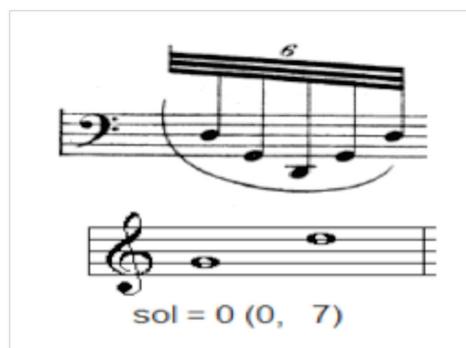


Figura 10 - fragmento 3 (compasso 4).

A utilização de planos sonoros tão extremos; tanto na parte de disposição dos mesmos quanto nos materiais em si; é interrompida por um novo fragmento (fig. 11) com um maior caráter melódico:

The image displays two musical systems. The left system shows measures 6-8, and the right system shows measures 10-11. Each system includes a piano accompaniment (piano and bass clefs) and a vocal line (soprano clef). The piano part is marked 'pp un peu en dehors'. The vocal part is marked 'Soprano'. Below each system, there are two melodic lines with notes and their corresponding pitch classes: dó# = 0 (0, 1, 6) re# = 0 (0, 1, 5) and dó# = 0 (0, 1, 6) mi = 0 (0, 1, 5).

Figura 11 - fragmento 4 (compassos 6 ao 8 e 10 ao 11).

Mesmo não possuindo relação direta com a técnica utilizada anteriormente, o contraste é novamente afirmado através dos registros extremo opostos.

Ao decorrer da composição notamos a utilização dos quatro fragmentos de maneira não ordenada, remetendo a atemporalidade que Debussy consegue através da maneira que organiza a obra.

Na questão da forma consideramos a montagem de blocos⁸ pois é uma técnica que trata da conexão de blocos sem ligações para evitar o desenvolvimento temático usual da música tradicional⁹.

A montagem de blocos em Debussy é considerada para Adorno um dos fatores que geram a atemporalidade musical quando afirma que:

A inovação apoia-se precisamente no fato de que os fios que ligam os complexos ficam cortados e os resíduos do procedimento dinâmico diferencial ficam demolidos [...]. Enquanto antes as sonoridades se compenetravam reciprocamente, agora se tornam autônomas, como acorde de certo modo anorgânico. A espacialização torna-se absoluta: o aspecto do clima, em que toda a música impressionista encerra algo de tempo subjetivo da experiência, fica suprimido. (ADORNO apud ZUBEN, 2005, p.29).

8 Expressão utilizada por Paulo Zuben no livro Ouvir o som (2005, p.25).

9 Adorno considera a prática do desenvolvimento do motivo vinculado com a memória musical, premissas básicas na organização do discurso musical e o nomeia como forma musical dinâmica (ADORNO, apud ZUBEN, 2005 p.28).

Tal processo de compor foge do esquema da prática tradicional e torna-se uma característica na obra de Debussy como afirma Joel Lester:

Muitas obras de Claude Debussy, por exemplo, não seguem modelos formais tonais. Muitas vezes nessas obras, noções tradicionais tais como exposição, variação e desenvolvimento de temas, parecem ter sido abandonadas¹⁰ (LESTER 1989, p.61).

Essas considerações são vistas em *Brouillards* logo nos compassos 1 e 2 através de dois fragmentos distintos que ocorrem de maneira abrupta (Figura 12):



Figura 12 - fragmentos 1 e 2.

O mesmo ocorre também do compasso 21 ao 24 (Figura 13):



Figura 13 - junção de fragmentos (compasso 19 ao 21).

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

10 Many works of Claude Debussy, for instance, do not follow tonal formal models. Often in the works, traditional notions such as statement, variation, and development of themes seem to have been abandoned.

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

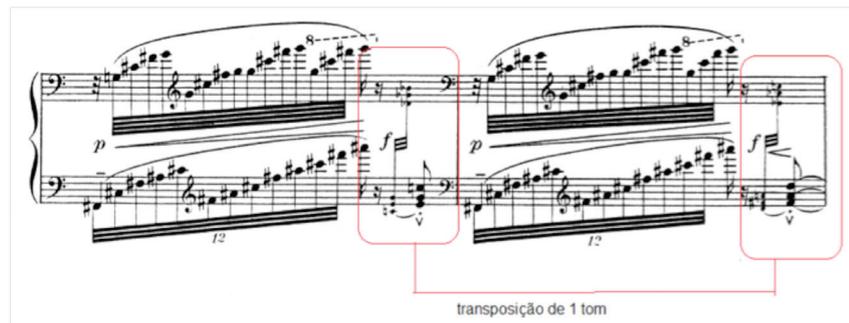
Conforme já mencionado anteriormente, durante toda a composição ocorrem junções de fragmentos em forma de *variantes* como no compasso 5 (Figura 14):



dó = 0 (0,5) reb = 0 (0,5)

Fig.14 variante do fragmento 3 (compasso 5).

Um importante momento na composição é visto nos compassos 28 e 29, nos quais a justaposição de *variantes* nos traz um resumo de quase toda a obra e nos indica uma transposição semelhante a uma modulação (fig. 15). A pauta superior possui o conjunto (0,1,7) formado pelo fragmento 4 e a pauta inferior o conjunto (0,4,7) formado pelo fragmento 1 (fig.16):



transposição de 1 tom

Fig.15 - transposição (compasso 29 e 30).

The image displays a musical score for piano accompaniment and two melodic variants. The piano part is marked with a piano dynamic (*p*) and includes fingerings '8' and '12'. The two variants are labeled 'fa# = 0 (0,1,7)' and 'fa# = 0 (0,4,7)'. The score is presented in a system with a grand staff on the left and two single staves on the right.

Figura 16 - justaposição de variantes (compasso 29).

Após esse momento, do compasso 32 ao 37 ocorrem *variantes* do fragmento 3 e em seguida na última página (fig. 17) é possível notar o segmento de maior atemporalidade de *brouillards* aonde Debussy intercala todos os fragmentos:

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Brouillards'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system is marked 'Mouv!' and includes a 'pp' dynamic marking. The second system is marked 'Cédez . . # Mouv!, en retenant et en seffaçant' and includes a 'pp' dynamic marking. The third system is marked '83b...' and includes a 'pp' dynamic marking. Red boxes highlight specific musical fragments, labeled 'fragmento 3', 'fragmento 4', 'frag. 1', and 'frag. 2'. A red line connects 'fragmento 3' in the first system to 'fragmento 4' in the second system. The piano part of the first system includes the instruction '8ª bassa' and the ending 'Fin.'. The piano part of the second system includes the instruction '8ª bassa'. The piano part of the third system includes the instruction '83b...'. The vocal part of the first system includes the instruction 'p un peu marqué'.

Figura 17 - última página de brouillards.

Como não foi identificada nenhuma forma musical específica, consideramos a melhor maneira de classificar *Brouillards* através da utilização da justaposição de materiais e a montagem de blocos como sendo possivelmente os eixos principais da obra.

Ao analisarmos as relações musicais e extra musicais presentes nesta obra de Debussy, vimos que o paralelo entre a tela de Monet

e *Brouillards* é percebido no estudo da filosofia oriental em ambos os artistas. A atemporalidade através da constante negação do desenvolvimento temático somado ao processo de justaposição de ideias como pilares do impressionismo que confirmam a influência do pensamento oriental no mesmo.

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, E.B. **O Mestre Zen Dôguen**. São Paulo: Editora Arte & Ciência/UNIP, 1997.

CAPRA, F. **O TAO da Física**. 27. ed. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda, 2008. p.71 a 98.

CANDÉ, R. **História Universal da Música**. Volume 2. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.194-207.

CAVALCANTI, C. **Como Entender a Pintura Moderna**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1966. p.69 - 98.

CERVO, A. L.; BERVIAN, P.A. **Metodologia científica**: para uso dos estudantes universitários. 3. ed. São Paulo: editora McGraw-Hill do Brasil Ltda, 1983.

CHEVREUL, M. E. **De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs**. Paris: Chez Pitois-Levrault and Chevreul, 1839.

_____. **Brouillards. Preludes, Deuxième cahier**. Paris: Durand & Cie, 1913. Piano.

DEMPSEY, A. **Estilos, escolas e movimentos guia enciclopédico da arte moderna**, São Paulo, Editora Cosac Naify Edições, 2003, p28.

ECO, U. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: editora Perspectiva, 1991. p. 203 a 225.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1995. p.143 - 155.

ROMAGNOLI, Mateus. *A essência da estética oriental em Brouillards de Claude Debussy*. Mimesis, Bauru, v. 36, n. 2, p. 263-280, 2015.

GOMES, F.J. **Gestalt do objeto**, sistema de leitura visual da forma, São Paulo, Escrituras editora, 2002.

GRIFFITHS, P. **A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987. p. 115 a 129.

GROUT, D. J.; PALISCA, C.V. **História das Música Ocidental**. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. p.684-689.

HEINRICH, C. **Claude Monet**. Lisboa: Taschen GmbH., 2007.

HERRIGEL, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro Zen**. 987 ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2008.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. 2. ed. Campinas: Papyrus Editora, 1999.

KUSANO, Y. D. **O que é o Teatro Nô**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

LESTER, J. **Analytic approaches to twentieth-century music**. New York, NY: W.W. Norton & Company, Inc. 500 Fifth Avenue. 1989.

PAZ, J.C. **Introdução à música do nosso tempo**. São Paulo: Duas Cidades, 1976. cap.2, p.51 a 57. cap 4, 128 a 131

ROHDEN, H. **Tao Te Ching: o livro que revela Deus**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004. p.27 - 32.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. São Paulo: Edusp (Editora da Universidade de São Paulo), 2008.

ZUBEN, P. **Ouvir o Som: aspectos de organização na música do século XX**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. p.25 - 48.

