

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Joana de Castro Boechat

SENTIDOS EM SCRIABIN

POR UMA PERFORMANCE MULTIMÍDIA DA SONATA OP.70 N.10

Belo Horizonte

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Joana de Castro Boechat

SENTIDOS EM SRIABIN

POR UMA PERFORMANCE MULTIMÍDIA DA SONATA OP.70 N.10

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Cláudia de Assis

Belo Horizonte

2017



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna JOANA DE CASTRO BOECHAT, em 21 de março de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profª. Dra. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Felipe de Oliveira Amorim
Universidade do Estado de Minas Gerais

Profª. Dra. Carla Silva Reis
Universidade Federal de São João del-Rei

AGRADECIMENTOS

Ao Tom, que veio para colorir o mundo;
aos meus pais, que estão sempre ao lado, oferecendo apoio incondicional;
ao Filipe, que cria diariamente comigo um filho e um lar;
ao Henrique Roscoe, por topar a experiência e compartilhar comigo sua arte;
à minha orientadora, Ana Cláudia de Assis, que apoiou e nutriu este trabalho desde a primeira faísca de ideia;
à Carla Reis e ao Felipe Amorim, por aceitarem o convite de fazerem parte da banca avaliadora;
à CAPES;
aos funcionários, professores e colegas da pós-graduação da UFMG;
ao pintor Flávio Tavares, que me contou que “o rosa é um vermelho bem devagarzinho” e abriu meus olhos para *Do espiritual na arte*, onde isso tudo começou;
à Luciane Cardassi, pela contribuição na escolha do repertório;
à Celina Szrvinsk, por me despertar para as belezas da música de Scriabin;
à Cica, pelas trocas na escrita e na vida;
à Lourdes, pelos cuidados conosco durante esse período;
à Lígia, pela ajuda em momentos preciosos;
à Selminha, pelos ensinamentos fundamentais;

a todas essas pessoas, obrigada.

A Torre é tão ampla e espaçosa quanto o próprio céu. O assoalho é recoberto de (inumeráveis) pedras preciosas de todos os tipos. Dentro da Torre existem (inumeráveis) palácios, pórticos, janelas, escadarias, balaustradas e passagens, todas feitas com os sete tipos de pedras preciosas [...]. E dentro dessa Torre, espaçosa e primorosamente ornamentada, existem também centenas de milhares [...] de torres, cada uma delas tão primorosamente ornamentada como a Torre principal e tão espaçosa como o céu. E todas essas torres, cujo número está além do cálculo, não obstruem os caminhos umas às outras; cada uma preserva sua existência individual em perfeita harmonia com todas as demais. Nada existe aqui que impeça uma torre de se fundir com todas as outras, individualmente e coletivamente. Existe um estado de perfeita mistura e, contudo, de perfeita ordem. Sudhana, o jovem peregrino, vê a si mesmo em todas as torres e em cada uma delas, onde todas estão contidas em uma e cada uma contém todas.

D. T. Suzuki

(On Indian Mahayana Buddhism)

RESUMO

Seguindo as premissas da pesquisa artística, este trabalho surge a partir do desejo de colocar a música de concerto em interação com as artes visuais. Para isso, propõe uma experiência em que a *Sonata Opus 70, número 10*, de Alexander Scriabin, é tocada ao piano junto à projeção em tela de imagens generativas criadas pelo artista Henrique Roscoe. Scriabin viveu em um período de florescimento da sinestesia como recurso artístico para alcançar a *obra de arte total*, e sua décima sonata evoca referências extramusicais, sendo conhecida como *Sonata dos insetos*. Nesta experiência, sua relação com o meio visual baseia-se na teoria de multimídia defendida por Nicholas Cook (1998), utilizando o processo metafórico para estabelecer interações perceptíveis entre as diferentes mídias. A multimídia resultante foi analisada segundo seu modelo de análise para obras dessa natureza, classificando os tipos de relações estabelecidas entre os meios musical e visual.

Palavras-chave: Pesquisa Artística. Performance Musical. Multimídia. Scriabin. Música e Imagem.

ABSTRACT

Following the premises of artistic research, this work arises from the desire to put concert music in interaction with visual arts. To this end, it proposes an experiment in which Alexander Scriabin's *Sonata Op. 70 n. 10* is played on the piano next to the screen projection of generative images created by artist Henrique Roscoe. Scriabin lived in a flourishing period of synesthesia as an artistic resource to achieve the total work of art, and his tenth sonata evokes extramusical references, being known as the *Insect Sonata*. In this experiment, its relation to the visual medium is based on the multimedia theory advocated by Nicholas Cook (1998), using the metaphorical process to establish perceptible interactions among the different media. The resulting multimedia was analyzed according to his analysis model for works of this nature, classifying the types of relations established between the musical and visual media.

Keywords: Artistic Research. Musical Performance. Multimedia. Scriabin. Music and Image.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	9
INTRODUÇÃO	11
1. SCRIABIN	17
Um homem do seu tempo	17
<i>Prometheus e Mysterium</i>	26
2. SENTIDOS	33
Sinestesia e os sentidos	33
Florestas de símbolos	35
Correspondências som-cor	37
Necessidade interior	41
Dos instrumentos de cores à <i>visual music</i>	44
3. MULTIMÍDIA	48
Mídia e multimídia	48
Metáfora como via para multimídia	49
Significado e emoção na música	52
Os três modelos de multimídia	55
Analisando uma obra multimídia	59
4. EXPERIÊNCIA	62
Sonata de insetos	62
A teia estrutural	66
Experiência	68
Análise da multimídia	73
Contextos	85
Aspectos de performance	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	96
ANEXO I	97
ANEXO II	120

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

TABELA 1 - Estrutura formal da Sonata n.10 de acordo com Nicholls	64
TABELA 2 - Marcas de expressividade registradas na partitura da Sonata n.10	67
TABELA 3 - Sugestões minhas para imagens relacionadas a cada trecho da sonata	69
TABELA 4 - Estrutura da obra visual segundo Henrique Roscoe	72
FIGURA 1 - Fotografia de Alexander Scriabin	16
FIGURA 2 - Desenho de Scriabin representando sua localização no tempo e no espaço, assim como o passado e o futuro	24
FIGURA 3 - Uma representação do mundo segundo Scriabin	24
FIGURA 4 - Notas do acorde sintético de <i>Prometheus</i> , dispostas como acorde e como escala	25
FIGURA 5 - Excerto da partitura de <i>Prometheus</i> , compassos 15 a 25, mostrando na linha superior da grade a parte para luz (<i>luce</i>)	27
FIGURA 6 - Tabela de sistemas de correspondências entre sons e cores	37
FIGURA 7 - Sistema de cores usado por Scriabin, disposto no ciclo das quintas	39
FIGURA 8 - Representação do conceito de Kandinsky e Goethe para a relação entre cor e som	41
FIGURA 9 - Ilustração de Louis-Bertrand Castel tocando seu <i>clavecin oculaire</i>	43
FIGURA 10 - Modelo para análise de multimídia de Nicholas Cook, traduzido do modelo original	54
FIGURA 11 - Relações de consistência e coerência	56
FIGURA 12 - Manuscrito da primeira página da Sonata Op.70 n.10	62
FIGURA 13 - Compassos 128 a 131	63
FIGURA 14 - Tema 1, compassos 1 a 4	65
FIGURA 15 - Compassos 5 a 8	66
FIGURA 16 - Compassos 9 a 12	66
FIGURA 17 - Compassos 53 a 57	67
FIGURA 18 - Processo metafórico utilizando as marcas de expressividade	68
FIGURA 19 - Processo metafórico utilizando as características e comportamentos de insetos	73
FIGURA 20 - Imagem da sessão 1	75
FIGURA 21 - Imagem 2 da sessão 1	75
FIGURA 22 - Imagem da sessão 2	76

FIGURA 23 - Imagem da sessão 3	77
FIGURA 24 - Imagem 2 da sessão 3	77
FIGURA 25 - Imagem da sessão 4	78
FIGURA 26 - Imagem da sessão 5	79
FIGURA 27 - Imagem da sessão 6	80
FIGURA 28 - Imagem da sessão 7	81
FIGURA 29 - Imagem da sessão 8	82
FIGURA 30 - Imagem da sessão 9	83

INTRODUÇÃO

A prática artística vem buscando um caminho próprio no meio acadêmico, posicionando-se não apenas como material temático, mas como ponto de partida e produto final da pesquisa. Nesse contexto, surge a *pesquisa artística*, um modelo que ainda está sendo desenhado em algumas universidades e adquire características particulares de acordo com o contexto de cada cultura. Segundo Rubén López Cano (2015, p.73), ela “está fortemente vinculada a alguma produção artística como resultado de processos criativos”. De acordo com ele, na pesquisa artística, “os objetos e processos [...] são, ao mesmo tempo, o meio e o resultado da investigação”. Para Luca Chiantore (in LÓPEZ-CANO e SAN CRISTÓBAL, 2014, p.13), a relevância da pesquisa artística em música está em permitir “pensar a atividade do músico como um verdadeiro trabalho de laboratório”. De acordo com ele,

uma investigação em artes que experimente novos caminhos pode se converter em uma realidade dinamizadora do panorama musical atual e oferecer propostas de futuro antes inimagináveis. E isso se encaixa perfeitamente com os fenômenos a que estamos assistindo dentro e fora das salas de concerto. (CHIANTORE in LÓPEZ-CANO e SAN CRISTÓBAL, 2014, p.13)

Seguindo as premissas da pesquisa artística, este trabalho surge a partir do desejo de colocar a música de concerto em interação com as artes visuais. Para isso, propõe uma experiência em que a *Sonata Opus 70, número 10*, de Alexander Scriabin, é tocada ao piano junto à projeção em tela de imagens generativas criadas pelo artista Henrique Roscoe. Espera-se que o resultado seja uma performance multimídia, que, de acordo com Nicholas Cook (1998), promove a emergência de relações perceptíveis entre as duas mídias.

As imagens generativas se diferem do vídeo em um aspecto fundamental: enquanto o vídeo é um produto fechado, acontecendo sempre da mesma forma a cada apresentação, as imagens generativas são parcialmente programadas, porém geradas em tempo real, permitindo a manipulação de diversos

parâmetros ao vivo. Esse aspecto é responsável por tornar o produto desta pesquisa uma performance viva, mutável e nunca uma obra finalizada.

De acordo com López-Cano (2015), uma das categorias de pesquisa artística é motivada por problemas ligados à prática profissional, trabalhos que frequentemente “propõem modelos de concertos inovadores; trabalham incansavelmente para conhecer e melhorar o impacto dos aspectos cênicos ou gestuais, inclusive desenvolvendo performances audiovisuais” (LÓPEZ-CANO, 2015, p.76). Acredito que esta pesquisa se identifique com a modalidade descrita por ele, inclusive no que diz respeito à metodologia: “caracterizam-se metodologicamente pela promoção de situações de experimentação e avaliação de resultados” (LÓPEZ-CANO, 2015, p.77).

Antes de iniciar esta pesquisa, a interação entre diferentes formas de arte já vinha sendo para mim um objeto de estudos informais recorrentes. Meu interesse em colocar uma obra do repertório tradicional em um contexto contemporâneo, portanto, tem uma origem mais remota do que este trabalho. Embora o piano tenha sido para mim sempre um importante meio de expressão, no meu processo de formação interesses múltiplos faziam com que me sentisse engessada na atividade de intérprete de música erudita, em que as liberdades pareciam restritas demais, o que era (é) motivo para inquietação e curiosidade. Desde 2010, passei a buscar experiências em que a música se relacionava com outras manifestações: toquei na abertura de um espetáculo do Ballet Jovem do Palácio das Artes; participei de um projeto de cinema mudo com trilha sonora executada ao vivo e também de uma peça de teatro em que, além de tocar, fazia uma cena curta como atriz; criei junto a colegas pianistas o Grupo Quinto, que, desde 2012, propõe formatos de apresentação diferentes do concerto tradicional, em projetos que colocam a música junto ao design, vídeo, artes cênicas e gastronomia¹.

Em 2011, quando estava em João Pessoa (PB) para realizar um recital de música de câmara, visitei o atelier do artista plástico Flávio Tavares. Ele falou sobre a influência de parâmetros musicais como o ritmo na pintura e, percebendo meu grande interesse no assunto, recomendou o livro *Do Espiritual*

¹ É possível ler sobre dois projetos do Grupo Quinto no artigo *De frente para o público: o concerto como ritual em dois trabalhos do Grupo Quinto* (BOECHAT e ZANON, 2016), disponível em <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4339>.

na *Arte* (1910), de Wassily Kandinsky. Nele, o pintor defende o ideal de *obra de arte total*², expressão cunhada por Richard Wagner no século anterior que se encontrava em voga entre os artistas do início do século XX. Havia entre eles uma tendência de buscar fora de sua própria arte as motivações e os materiais para a criação, mesclando pintura, música, dança, literatura.

O desejo de intercâmbio entre os diferentes meios artísticos já havia sido anunciado, também no século XIX, pela literatura, quando os poetas simbolistas propunham correspondências entre diferentes modos sensoriais, por meio das metáforas sinestésicas. Assim, as poesias do Simbolismo geralmente evocam cores, aromas, sons de instrumentos musicais, proporcionando ao leitor experiências sinestésicas, acessando outros campos de percepção por meio de uma única arte. A sinestesia foi base também para as correspondências intersensoriais expostas no livro de Kandinsky. Para ele, cada cor corresponde a um som com timbre e região específicos, um estado de espírito, uma temperatura, um movimento. Em busca da *obra de arte total*, o pintor escreveu peças teatrais envolvendo artes visuais, música, teatro e dança. As diversas maneiras de sentir o mundo e a possibilidade delas se cruzarem, portanto, revelam uma possível base para a união de diferentes formas de produção artística.

O primeiro capítulo desta dissertação mostra a inserção de Alexander Scriabin nesse contexto, justificando a escolha de uma obra sua para a realização da performance multimídia. O compositor acreditava que sua música cumpriria uma missão espiritual ao promover a experiência multissensorial, chegando a compor uma obra para orquestra e luzes - *Prometheus: o poema de fogo* - e deixando inacabado o projeto de *Mysterium*, que envolvia inúmeros recursos além da música. A *Sonata n.10*, conhecida como “Sonata dos insetos”, data de 1913 e é uma de suas últimas composições, repleta de referências extramusicais e evocações de imagens, configurando-se como uma matéria prima rica para este experimento.

O segundo capítulo demonstra como o intercâmbio entre os diferentes meios artísticos se origina nas experiências multissensoriais ou sinestésicas, além de descrever algumas delas ao longo da história. O surgimento da noção de

² A expressão original, em alemão, é *Gesamtkunstwerk*.

sinestesia data do século IV a.C., quando Aristóteles formulou a primeira ideia de uma correspondência entre cores e notas da escala musical. No século XVI, o pintor renascentista Arcimboldo criou uma teoria no intuito de fazer uma música de sons e cores. De acordo com Sérgio Basbaum (2002), apenas em 1710 o termo sinestesia foi empregado pela primeira vez no sentido neurológico, referindo-se a uma condição em que o indivíduo – denominado sinesteta – de fato obtém sensações próprias de um sentido (p.e. visão) ao receber um estímulo destinado a outro sentido (p.e. audição). Tal abordagem da sinestesia do ponto de vista médico não será central neste trabalho. O que é valioso para esta pesquisa é a sua ideia aplicada como recurso para a criação artística, ou, para usar a expressão de Sérgio Basbaum, a “poética sinestésica”. Nesse sentido, sinestesia e espiritualidade estão intrinsecamente conectadas, o que é perceptível não apenas na obra de Scriabin. Segundo Basbaum,

ao fazermos um apanhado de obras normalmente associadas à sinestesia [...], encontraremos, nos trabalhos de Castell, Scriabin, Kandinsky, Thomas Wilfred, Oskar Fischinger, Olivier Messiaen, John e James Whitney, Jordan Belson, Ron Pellegrino, Jorge Antunes (e há muitos outros), todo o tipo de discursos e práticas espirituais como as forças motrizes de suas poéticas. Cristianismo, teosofia, antroposofia, budismo, zen-budismo, Rosae Crucis, sufismo... não importa qual a doutrina escolhida pelo artista, encontraremos a ligação entre experiência sinestésica e experiência mística [...]. (BASBAUM, 2012, p.251)

Enquanto a poética sinestésica vem se desenvolvendo pelo menos desde o século XV, quando Leonardo Da Vinci montava espetáculos de luz, cor e som para as cortes italianas (BASBAUM, 2002, p.20), neste trabalho, buscou-se uma teoria atual como suporte para guiar a interação entre diferentes meios de produção artística. Assim, o capítulo 3 revela a teoria apresentada pelo renomado musicólogo contemporâneo Nicholas Cook no livro *Analysing Musical Multimedia (Analisando multimídia musical)*, de 1998. O conceito de multimídia apresentado por ele, que utiliza o processo metafórico como pressuposto para a interação perceptível entre meios distintos, é a base para o desenvolvimento deste estudo, assim como seu modelo para análise de obras dessa natureza.

O último capítulo é um relato da experiência, revelando os aspectos particulares da criação da performance multimídia que envolve a Sonata de

Scriabin e as imagens de Roscoe. O resultado da interação é analisado segundo o modelo de Cook, tomando como referência também o livro *Do espiritual na arte* de Kandinsky, no que concerne às escolhas de cores no âmbito visual.

CAPÍTULO 1:

SCRIABIN

SCRIABIN

*Eu não sou nada, eu sou a liberdade, eu sou a vida
Eu sou o limite, eu sou o ápice
Eu sou Deus*

SCRIABIN

Um homem do seu tempo

Compositor, pianista, idealista, místico; essas são apenas algumas das palavras com as quais se pode definir Alexander Nikolayevich Scriabin. Nascido em 1871 e morto em 1915, o músico russo tinha um pé no século XIX e o outro no XX. A imaginação, a tinha no século XXI – ou num futuro ainda mais distante. Para Arnold Schoenberg, “um dos mais originais, fascinantes, enigmáticos, revolucionários [...] compositores do século” (SCHOENBERG apud BOWERS, 1996, p.81). Sobre ele, Igor Stravinsky questiona: “Afinal de contas, é possível vincular a uma tradição qualquer um músico como Scriabin? De onde ele veio? Quem são seus antecessores?” (STRAVINSKY, 1945, p.120 apud TOMÁS, 1993, p.47).



Figura 1: Fotografia de Alexander Scriabin.

Fonte: <http://www.gramophone.co.uk/feature/alexander-scriabin-the-innovation-and-audacity-of-the-russian-composer>

A vida musical de Scriabin iniciou-se ao piano, instrumento a que se dedicou desde criança, com especial interesse na obra de Frédéric Chopin. Ao longo de sua vida, as carreiras de compositor e pianista conviveram lado a lado. Ao graduar-se no Conservatório de Moscou, aos 21 anos de idade, recebeu a

medalha de ouro em piano – enquanto a de composição, por sua vez, ele perdeu para seu colega, Sergei Rachmaninoff³. Scriabin teve sua primeira obra publicada em 1888 e manteve uma produção intensa até o ano de sua morte. Seu catálogo de obras é integrado majoritariamente por composições para piano solo, em uma diversificada produção que inclui prelúdios, estudos, noturnos, valsas e mazurcas, entre outras formas musicais⁴.

Sua busca incansável por uma linguagem própria é emoldurada pelo período romântico, que se caracteriza pela valorização da individualidade dos artistas. Ao mesmo tempo, seu potencial de inovação o lança em direção aos artistas de um outro tempo, no futuro. Sobre a produção de Scriabin, Lia Tomás comenta:

observando as manifestações artísticas individuais ocorridas nesse período, podemos detectar que muitas das características classificadas como românticas (considerando-se aqui o romantismo como o passado mais próximo do modernismo) estarão ali presentes; por outro lado, observaremos ainda características outras que refutam tais preceitos, e que, por muitas vezes, perpassam seu próprio tempo. (TOMÁS, 1993, p.17)

A identidade musical de Scriabin é uma mescla de racionalismo e misticismo, sobre a qual Tomás escreve:

por um lado, uma fantástica e mística concepção de mundo, uma megalomania exacerbada, por acreditar piamente no papel messiânico que o destino teria reservado para ele; por outro, um pensamento bastante racional no que se refere à construção musical, geométrica e harmoniosa como a matemática. (TOMÁS, 1993, p.47)

É possível que o aspecto mais claro do racionalismo na música de Scriabin esteja na estrutura formal de suas obras. A explicação para sua clareza nesse âmbito está ainda nos seus primeiros anos de estudo musical, quando, aos 12

³ Informações biográficas consultadas no livro de Lia Tomás, *O Poema do Fogo: Mito e Música em Scriabin*, 1993.

⁴ Catálogo das obras de Scriabin consultado no livro de Faubion Bowers, *Scriabin, a biography*, 1996: p.283-288.

anos de idade, foi aluno de George Konyus, conhecido por desenvolver seu próprio método de análise formal. Segundo Tomás,

a influência de Konyus sobre Scriabin foi fundamental no que se refere à composição, pois este havia criado um método de análise formal, intitulado “Diagnose Metrotectônica da Forma dos Organismos Musicais”. Esse método permite obter uma imagem global da articulação métrica de uma peça, por meio de uma projeção espacial da duração temporal da obra. Esse esquema caracterizará a arquitetura formal da obra de Scriabin, pois o primeiro passo que ele adotará ao escrever uma nova composição, será sempre o cálculo de sua forma. (TOMÁS, 1993, p.52)

Por sua vez, o misticismo que permeia sua vida e obra é construído em um contexto cultural e social dinâmico e complexo. Segundo Tomás, desde que a Rússia começou a desenvolver sua própria filosofia, estética e literatura, a partir do século XVIII, duas correntes contrárias se distinguem: de um lado os nacionalistas, que não queriam se deixar influenciar pelo Ocidente; do outro, os racionalistas, desejando a incorporação das ideias ocidentais. A convivência entre ocidente e oriente na cultura russa favorece uma aproximação entre razão e espiritualidade, uma vez que esses são modelos de pensamento dominantes em cada uma dessas culturas, respectivamente. Um dos mais importantes pensadores russos de sua época, o filósofo e poeta Wladimir Soloviev (1853-1900) parece compartilhar com Scriabin a ideia de que a união entre arte, natureza e religiosidade forma uma totalidade harmônica no universo. Raymond Bayer (1898-1960), filósofo francês, considera que, para se atingir essa totalidade, faz-se necessária uma “fusão perfeita entre a crença, a ciência, a filosofia e a atividade cotidiana”. Para ele,

a criação artística é uma aproximação mística da arte, e como que uma ‘função teúrgica’ de novo gênero. É, em estética, a possibilidade de transformação do ser pela esfera estética (...). O belo deve então agir para transformar o ser físico em um ser espiritual. (BAYER, 1979, p.373 apud TOMÁS, 1993, p.49)

Para Ernesto Hartmann (2012), é possível identificar 3 fases distintas na obra de Scriabin. A primeira vai até 1902, período em que sua música reflete a absorção dos grandes compositores do romantismo, em especial Chopin,

Schumann, Liszt e Wagner. Entre 1903 e 1907, o compositor tenta adequar as formas tradicionais às inovações harmônicas. Na terceira fase, 1907 a 1914, Scriabin rompe com a tonalidade. De acordo com Hartmann, na terceira fase,

apesar de eventualmente utilizar algumas estruturas de origem tonal, como ciclo das quintas e tríades, estas ocorrem desfuncionalizadas e sempre subjugadas à harmonia intervalar e à escala de tons inteiros que foi amplamente utilizada por ele [...]. Aqui, encontra-se uma melhor fusão entre forma e conteúdo, pois Scriabin utiliza formas que nascem do próprio material empregado na composição, além de modelos ternários e binários já claramente estabelecidos e cristalizados na música tonal. A harmonia simétrica, ou seja, construção com acordes que tem como propriedade eixos de simetria, é favorecida como possível alternativa ao tonalismo. Como intervalo simétrico por excelência, o trítone adquire um importantíssimo papel na linguagem harmônica desta fase. (HARTMANN, 2012, p.16)

É mais provável que essas fases não tenham demarcações tão específicas, mas sim predominâncias de determinados aspectos em determinados períodos, e até que as experiências de uma fase se superponham a outras. No entanto, é interessante observar essa evolução, em que o compositor passa da absorção do romantismo até a quebra da linguagem tonal.

O próprio Scriabin falava sobre seu distanciamento da harmonia tonal. Fabion Bowers, autor do livro *Scriabin: A Biography of the Russian Composer*⁵, comenta sobre a maneira como ele gostava de apresentar sua décima sonata, objeto desta pesquisa:

Scriabin costumava divertir seus convidados tocando os três primeiros compassos da Décima [Sonata], seguidos da escala de Sol Maior. “Vocês ouvem”, ele dizia, “minha música está entre as notas.” E certamente a escala soa tão vasta e aberta como dentes em uma abóbora⁶. (BOWERS, 1996, p.244 v.2)

Se Scriabin extrapolou estruturas convencionais da música ocidental, isso foi possível porque ele vivenciou uma época de fortes mudanças no que concerne à criação musical: a passagem do século XIX para o XX, período em que o sistema tonal entrava em colapso. Para Otto Maria Carpeaux (1999), a crise do sistema

⁵ Em português, *Scriabin: uma biografia do compositor russo*, lançado em 1969.

⁶ Tradução nossa, assim como todas as citações de bibliografia em língua estrangeira presentes neste trabalho.

que havia regido praticamente toda a composição da música ocidental, desde o período barroco, se iniciou nas mãos de Richard Wagner, em 1859. Esse foi o ano da estreia de seu drama musical *Tristão e Isolda*, obra em que o compositor tangenciou os limites do tonalismo com seu uso crescente de cromatismos. “Wagner chegou até as últimas possibilidades do cromatismo romântico. Não teria sido possível ir mais longe sem atravessar as fronteiras do sistema tonal de Bach-Rameau, fundamento da música do Ocidente” (CARPEAUX, 1999, p.301). Para Carpeaux, “o cromatismo cada vez mais progressivo que leva os compositores até as fronteiras do sistema tonal de Bach e Rameau”, característico dos representantes do romantismo, serviria a uma “maior expressividade dessa música subjetivista e individualista” (CARPEAUX, 1999, p.173). Por causa de um recuo na escrita musical do próprio Wagner, a crise do sistema tonal, anunciada em *Tristão e Isolda*, teria seus desdobramentos um pouco mais tarde, por volta de 1900, “quando a crise social e ideológica sacode os fundamentos da Europa. [...] São os anos da crise do pensamento racionalista e materialista” (CARPEAUX, 1999, p.301).

Lia Tomás também descreve a crise do sistema tonal, enfatizando o desmoronamento do sistema já sedimentado como possibilidade de renovação e transformação da linguagem:

o século XIX, principalmente em suas últimas décadas, caracterizou-se pelo ocaso de sistemas sedimentados no tempo, sedimentação essa decorrente de sua própria evolução. Encontrando-se então em seu limite máximo, e não tendo forças para reagir diante de sua própria crise, o elemento “novo” penetrará nesses sistemas, tornando-se então, nesse momento, o componente motriz que atuará diretamente na capacidade de transformação da linguagem. Essa renovação expressiva se dará por meio de rupturas, releituras, inserção de elementos distintos à linguagem em questão, determinando assim, o caminho que será trilhado por todo aquele que se considerar moderno. [...] A ausência de figurações que representassem coisas, uma técnica que não delineasse claramente os objetos quando representados, uma narrativa entrecortada, uma melodia interrompida, um estímulo extramusical como fio condutor da obra, apontam novos caminhos que até esse instante, não tinham sido considerados como emergenciais. Nesse novo patamar, a descontinuidade e a fragmentação não eram meramente ocasionais, mas sim inseridas dentro de uma nova lógica, reflexo das incertezas que pairavam sobre a época;

incertezas de um mundo em transformação irreversível.
(TOMÁS, 1993, p.18)

Considerando esse contexto, faz-se compreensível que Scriabin tenha trilhado um caminho de experimentos, em busca de uma linguagem musical que expressasse sua identidade. Inspirado inicialmente pelos grandes compositores românticos, em certo momento sua escrita ultrapassou os limites da estética própria do romantismo. Em 1898, ele se demitiu do emprego de professor no Conservatório de Moscou para se dedicar integralmente à composição. Tomás comenta que “a partir desse momento, liberta-se completamente da influência de Chopin, começando a desenvolver uma linguagem bastante pessoal, destacando sobretudo a harmonia” (TOMÁS, 1993, p.53). Carpeux nomeia seu estilo como “ultra-romantismo”, afirmando que o compositor “escreveu sonatas e muitos prelúdios e noturnos em estilo chopiniano. Mas algumas dessas peças [...] são diferentes: não é possível reconhecer a tonalidade. Até são francamente atonais.” (CARPEAUX, 1999, p.315-316)

As inovações na linguagem musical de Scriabin não podem ser desvinculadas de seus questionamentos filosóficos e sua busca pela realização espiritual. Na mesma época em que se demitiu do Conservatório de Moscou, Scriabin adquiriu interesse pela filosofia, lendo autores como Platão, Goethe, Nietzsche, e Schopenhauer. Posteriormente, em 1905, sua estadia em Bruxelas o colocou em contato com Helena Blavatsky – ou Madame Blavatsky, como é conhecida –, fundadora da Sociedade Teosófica, chamada por ela também como “Fraternidade Universal da Humanidade” (BLAVATSKY, 1879). O termo Teosofia se traduz como *sabedoria divina* e se refere a uma doutrina esotérica com raízes em filosofias orientais, pensadores da Grécia Antiga, ocultismo, espiritualismo e alquimia, entre outros. Em um texto publicado no primeiro número de “*The Theosophist*”, uma revista fundada por ela, Madame Blavatsky fundamenta a origem da teosofia em referências históricas diversas, revelando, por sua vez, seu caráter eclético:

teosofia é a arcaica Religião Sabedoria, a doutrina esotérica que já era conhecida em todo país pretensamente civilizado. Uma “Sabedoria” que todas as velhas escrituras mostram como emanção do princípio divino e cuja absoluta compreensão é

tipificada por nomes como o do Buda hindu, o Nebo babilônico, o Thot de Menfis, o Hermes da Grécia, e ainda nas invocações de algumas deusas - Metis, Neitha, Athena, a Sophia gnóstica e, finalmente, nos Vedas, do verbo “saber”. Sob essa designação, todos os filósofos do oriente e Ocidente, os Hierofantes do velho Egito, os Rishis da Aryavarta, os “Theodidaktói” da Grécia incluíam todo o conhecimento das coisas ocultas e essencialmente divinas. As séries secular e popular da Mercavah dos Rabinos hebreus eram, assim, designadas como sendo apenas o veículo, a capa externa que continha o conhecimento esotérico superior. (BLAVATSKY, 1879, S/P)

Segundo Gordon, a sinestesia, na doutrina, possuía um discurso específico, sendo considerada “uma ordenação divina” (GORDON, 1992 apud BASBAUM, 2002, p.84), e talvez por isso tenha atraído a atenção de inúmeros artistas. Segundo Basbaum (2002, p.83), “a teosofia teve um poderoso impacto na Europa do fim do século XIX e início deste [século XX], conquistando a atenção de muitos intelectuais e artistas de prestígio”, como Maeterlink, Kandinsky, Fernando Pessoa e Marcel Duchamp.

Em uma carta escrita de Bruxelas, em abril de 1905, para sua esposa Tatiana Schloezer, Scriabin exaltou o livro de Blavatsky *A Chave para a Teosofia*, relacionando seu conteúdo com suas próprias crenças. Mais tarde, ela relatou como o compositor perseguiu seu interesse no assunto, “lendo e relendo *A Doutrina Secreta* de Blavatsky, marcando passagens significativas com lápis” (SCHLOEZER, 1987, p.67 apud GAWBOY, 2010, p.46).

Suas inclinações para o misticismo relacionado à música já vinham sendo demonstradas desde a composição da Sinfonia n.1 (1899 – 1900), cujo hino cantado pelo coro no último movimento, o *Hino à Arte*, escrito por ele, contém as seguintes passagens:

*Oh esplêndida imagem da divindade
pura arte das harmonias
todos nós te louvamos com alegria*

[...]

*Tua alma onipotente
reina livre e poderosa sobre a terra
e o homem, por ti elevado,
gloriosamente executa grandes façanhas
Homens do mundo inteiro, vamos nos unir*

e cantar louvores à Arte

Glória à Arte, Glória para sempre.
(SCRIABIN apud TOMÁS, 1993, p.55)

Ao referir-se à arte e à harmonia como divindades a serem louvadas, o hino reflete a concepção do compositor sobre a função exercida pela música e pela arte em geral. Ele não acreditava na música pura, com fim em si mesma, mas como uma ferramenta para promover a elevação espiritual. Segundo Tomás,

a música tinha necessidade de expressar algo. Não só a música, mas toda a arte. Sua concepção de *Gesamtkunstwerk* baseava-se em uma fusão entre a filosofia, a religião e a arte, onde através da música, se conseguiria uma transubstanciação, o som conduzindo ao êxtase. Por meio desse rito-musical, pretendia resgatar a antiga história dos poderes mágicos. (TOMÁS, 1993, p.54)

Para Gawboy, as inovações harmônicas propostas por Scriabin tinham como objetivo tornar sua música um meio para transformar o mundo físico:

o compositor não apenas via a música como capaz de expressar ideias, mas também possuindo o poder de mudar a realidade. [...] O abandono da tonalidade funcional por Scriabin por volta de 1910 e seus experimentos como novos métodos de organização harmônica estavam diretamente atados à sua ideia de que a combinação certa de sons poderia ter efeitos físicos no mundo real. (GAWBOY, 2010, p.12)

A certa altura, Scriabin abandona a Teosofia para elaborar sua própria doutrina. Durante esse período, manteve extensos cadernos de anotações e desenhos, contendo reflexões filosóficas sobre espiritualidade e o modo como ele via o mundo – ou como ele se via no mundo. São repletos de frases como “eu não sou nada”, “eu sou Deus”, “eu desejo viver” e “eu sou a palpitação da vida” (SCRIABIN apud BOWERS, 1996, p.54 v.2). Seus desenhos ilustram seu entendimento do universo e de sua própria existência, como nos exemplos a seguir:

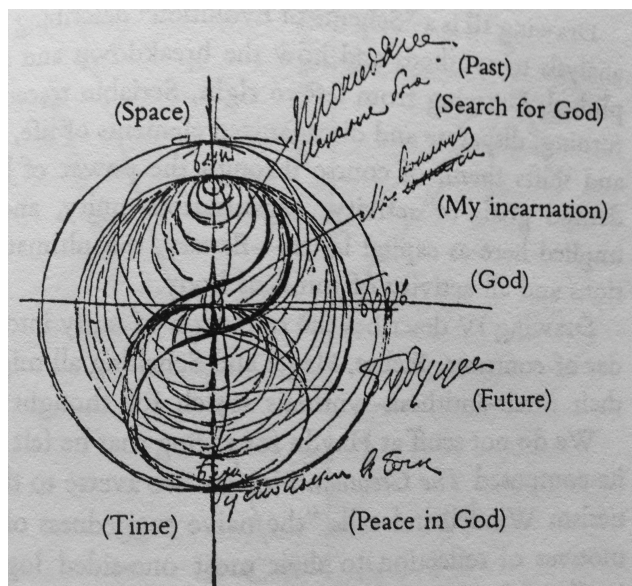


Figura 2: desenho de Scriabin representando sua localização no tempo e no espaço, assim como o passado e o futuro. Fonte: BOWERS, 1996, p.65 v.2

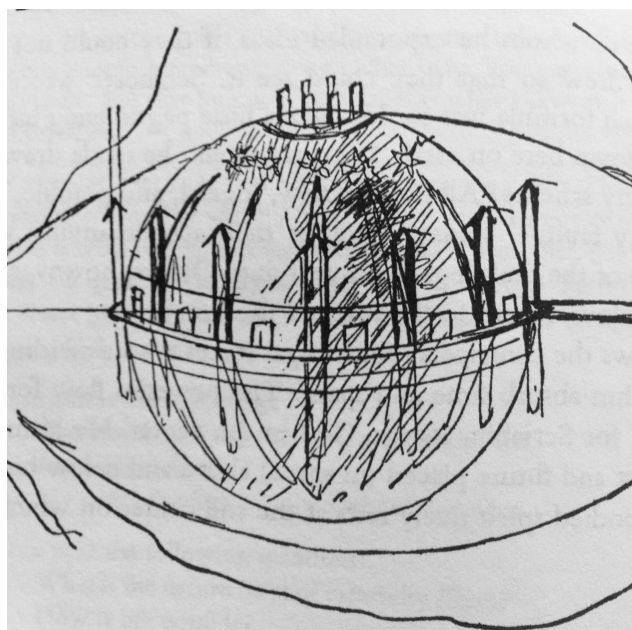


Figura 3: uma representação do mundo segundo Scriabin.
Fonte: BOWERS, 1996, p.66 v.2

Sobre os escritos deixados pelo compositor, Faubion Bowers relata:

para um pequeno homem, o desejo de poder pulsando através de cada palavra surpreende, assim como sua eterna irritação consigo mesmo sobre “criatividade”. Essa era irrevogavelmente uma parte do gênio de Scriabin. Ele não podia parar de inventar seus acordes pintados de cores vivas e harmonias meladas. (BOWERS, 1996, p.52 v.2)

O autor comenta ainda sobre a megalomania do compositor, vendo-a por um ponto de vista psicopatológico e, ainda assim, extraordinário:

a megalomania de Scriabin – “eu sou deus” - era e é ofensiva. Tampouco é perdoável pelo seu contraponto repetitivo – “eu não sou nada.” Mas sua loucura demonstra um homem terrestre elevado e ousando a aspirar aos sóis, estrelas, universos e galáxias. Psicopatológico como era – esse abraçar o mundo inteiro como um brinquedo pessoal –, isso também expande nossa consciência. Quão extraordinário é ler sua cosmogonia em que a vida é um jogo divino e ele o jogador total, e nós assistimos enquanto ele aniquila o tempo e o espaço. (BOWERS, 1996, p.53 v.2)

Prometheus e Mysterium

Se os cadernos de Scriabin retratam uma personalidade com tendências megalomaniacas, em sua música essa característica se manifesta, sobretudo, em duas composições: *Prometheus* e *Mysterium*. Enquanto a primeira não chegou a ser executada integralmente na ocasião de sua estreia e pode ser considerada uma experiência precursora da multimídia, a segunda, inacabada pela morte do compositor, ainda hoje segue como uma obra conceitual idealizada, impossível de ser performada.

Prometheus: o poema de fogo é uma obra orquestral composta entre 1908 e 1910. Ela é conhecida pelo acorde sintético utilizado por Scriabin como base para sua composição, que é difundido pelo nome de *acorde místico*.



Figura 4: notas do acorde sintético de *Prometheus*, dispostas como acorde e como escala.
Fonte: GAWBOY, 2010, p.176

Segundo Tomás, *Prometheus* marca o início de uma nova fase na música de Scriabin, recriando sua noção de tonalidade e substituindo conceitos fundamentais da harmonia tradicional por núcleos harmônicos, originários do referido acorde, que embasarão todo o discurso musical da obra. Para ela,

esse núcleo gerador, que foi definido por Scriabin como “acorde sintético”, consiste em um acorde hexafônico composto de uma sobreposição de quartas perfeitas, aumentadas e diminutas: Do – Fá# – Si b – Mi – Lá – Ré. Esse acorde que será utilizado de forma contínua durante a composição, além de servir como base e princípio unificador, será o produtor e propulsor de todo discurso musical. A partir dele serão deduzidos todos os elementos constitutivos do desenvolvimento da obra. (TOMÁS, 1993, p.79)

Prometheus marcou também um momento em que a escrita de Scriabin passou a ser abertamente influenciada por sua busca espiritual. Seu acorde sintético era chamado pelo compositor, segundo o historiador e compositor Igor Boelza, de “Acorde de Pleroma” (TARUSKIN in GAWBOY, 2010: p.177). Segundo Gawboy,

a palavra Pleroma literalmente significa totalidade ou plenitude [...] e, na literatura Gnóstica, se refere a vários domínios místicos transcendentais criados através da emanção divina. Em *A Doutrina Secreta*, Helena Blavatsky se apropriou da palavra Pleroma para se referir ao seu próprio reino da luz astral. (GAWBOY, 2010, p.177)

Para o musicólogo Richard Taruskin, a sonoridade produzida pelo acorde sintético seria utilizada pelo compositor para conduzir o público a um vislumbre do mundo espiritual oculto. Segundo ele,

[o acorde] foi concebido para permitir uma apreciação instantânea, ou seja, revelar o que está, em essência, para além da mente (intelecto) humana. Sua estática sobrenatural seria uma intimação gnóstica de uma alteridade obscura. (TARUSKIN, 1985, p.84 apud HARTMANN, 2012, p.17)

No entanto, embora o acorde místico tenha se tornado hoje uma marca da linguagem do compositor, assim como sua intenção de transmitir valores espirituais através da música, o grande potencial de inovação de *Prometheus* está registrado na grade orquestral, em sua partitura (Fig. 5). Além dos instrumentos musicais, Scriabin incluiu uma parte para luzes, com indicação das cores, duração e intensidade com que deveriam ser exibidas na execução da obra. A indicação das luzes diretamente na partitura, e não em uma bula à parte, denota a intenção

do compositor de tratar som e cor no mesmo plano. Dessa maneira, as luzes e os naipes instrumentais se tornam, juntos, elementos estruturais da obra. E aí encontramos o gérmen de seu pensamento inovador: a composição de uma obra em que diferentes mídias pretendem ocupar o mesmo plano de importância.

The image shows a musical score for the opera Prometheus, measures 15 to 25. The top staff is for the vocal part 'Luce'. The score includes parts for Flute I & II, Oboe I & II, Cor Anglais, Clarinet I & II, Clarinet Bass, and Bassoon I. The 'Luce' part has several annotations: 'red gleam', 'green again', 'dim...', 'somewhat purer', 'leaden', 'plus animé', 'somewhat brighter light', 'green-violet', 'pure blue-violet', 'a ray of light penetrates the gloom', 'as in the beginning', 'grows pale, dim', and 'gradually more blue'. The instrumental parts have 'Solo' markings and dynamic markings like 'pp' and 'poco'.

Figura 5: excerto da partitura de Prometheus, compassos 15 a 25, mostrando na linha superior da grade a parte para luz (*luce*).

Fonte: http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.gawboy_townsend.html

Sobre o caráter vanguardista de *Prometheus*, Lia Tomás comenta:

mesmo com a intencionalidade de resgatar o transcendente e o mágico na música, Scriabin não pôde disfarçar o vanguardismo de seu Prometheus, quando se percebe nessa obra a dissonância (...), os gérmenes do dodecafonismo e dos espetáculos multimédia. (TOMÁS, 1993, p.141-142)

Ao proporcionar a recepção de sons e cores simultaneamente, o compositor busca não apenas oferecer uma experiência sinestésica, em que diferentes sentidos se cruzam, mas também acessar uma dimensão profunda em que a compreensão da obra não pressupõe apenas o lado racional de nossa percepção. Para Tomás, “além de uma sinestesia entre sons e cores, Scriabin tenta exprimir através da música sua concepção filosófica de mundo, um mundo onde nada ocorre por acaso, muito pelo contrário” (TOMÁS, 1993, p.90).

Tão à frente de seu tempo estava a obra, que o compositor não chegou a vê-la executada como foi concebida; a tecnologia existente não era suficiente para ele. Antes de sua estreia, Scriabin encomendou ao seu amigo Alexander Mozer um teclado especial que projetaria luzes coloridas, porém, julgando o resultado insatisfatório, decidiu não utilizá-lo. De acordo com Gawboy e Townsend,

nos meses que antecederam a estreia em Moscow, Scriabin trabalhou com o técnico Alexander Mozer para criar uma *tastiera per luce* (também conhecida como *clavier à lumières*), um teclado elétrico de cores que eles esperavam que pudesse igualar o poder da orquestra. [...] Mas Scriabin, em última análise, decidiu retirar o instrumento da estreia pública devido a não especificadas “dificuldades técnicas”. (GAWBOY e TOWNSEND, 2012, S/P)

Poucos meses após a morte de Scriabin, em 1915, Preston S. Millar construiu outro instrumento, o *chromola*, especialmente para a primeira apresentação da obra com inclusão das luzes, no Carnegie Hall. No entanto, a crítica ironizou o resultado, pois as imagens foram projetadas em uma tela pequena, surtindo pouco efeito.

Nos últimos 12 anos de sua vida, Scriabin trabalhou em um projeto grandioso chamado *Mysterium*, uma obra que deveria corporificar a sua ideia de *obra de arte total*, aproximando-se da ideia Wagneriana desenvolvida no século anterior. Na segunda metade do século XIX, o compositor alemão Richard Wagner cunhou a expressão *Gesamtkunstwerk* – ou *obra de arte total* – para designar seus dramas musicais, em que buscava sintetizar diferentes formas de arte. Neles, música, poesia, dança, movimento e projeto visual deveriam fundir-se com um mesmo propósito artístico. Scriabin, no entanto, possuía sua própria interpretação do termo; para ele, a fusão das artes deveria exercer uma função espiritual, incluindo a religião e a filosofia. Segundo Tomás, ele “dizia que a fusão de todas as artes era essencial, mas não no sentido teatral Wagneriano. A arte deve combinar-se com filosofia e religião para produzir algo indivisível” (TOMÁS, 1993, p.59).

Mysterium seria executada durante 7 dias, aos pés do Himalaia, incluindo o nascer e o por do sol, aromas, mais de mil artistas, entre orquestra, coro e

bailarinos, tendo o próprio compositor como pianista e regente. A obra teria ainda a função de conduzir o público a uma transcendência espiritual, enquanto o universo sofreria um colapso, chegando ao fim. Scriabin não chegou a concluí-la, deixando apenas alguns registros de seus planos. Tatiana Schloezer relatou:

[a obra] deveria envolver a visão de um êxtase apocalíptico e o fim do mundo [...]. Scriabin acreditava firmemente que a produção do seu trabalho realmente levaria ao colapso cósmico e à morte universal. (SCHLOEZER, 1987, p.177 apud GAWBOY, 2010, p.37)

Sua última grande obra, portanto, deveria cumprir a missão messiânica que ele acreditava possuir, através de um grande ato litúrgico, musical e sensorial. Gawboy defende que tudo o que engloba as transformações no estilo do compositor foi motivado pelas suas ambições espirituais:

Scriabin via a si mesmo como compositor-teurgista, em uma missão sagrada para antecipar o apocalipse que se aproximava e o surgimento de uma nova era espiritual. No *Mysterium*, projeto de Scriabin impossivelmente grandioso inacabado no momento de sua morte em 1915, a música, combinada com outros modos de estímulo sensorial, iria agir como um catalisador para essa transfiguração universal. Scriabin esperava que sua música iria realizar algo que nunca antes tinha realmente alcançado. Portanto, essa música deveria soar diferente da música do passado. Desta forma, a mudança estilística de Scriabin pode ser vista como diretamente motivada pelas suas ambições espirituais bem documentadas. (GAWBOY, 2010, p.12-13)

As obras compostas nos seus últimos anos de vida, incluindo *Prometheus* e as sonatas tardias (n.6 a n.10), teriam sido estudos preliminares para o *Mysterium*. Segundo Valentina Rubcova, editora das sonatas de Scriabin nas publicações da *Henle Verlag*,

Alexander Scriabin (1872 – 1915) escreveu suas Sonatas para piano n. 6 – 10 entre 1911 e 1913. Um humor místico subjacente caracteriza essas últimas obras. Durante os últimos anos do compositor, seu estudo de escritos teosóficos o inspiraram a criar um “Gesamtkunstwerk” que iria fundir música, poesia, pantomima, dança, luz, cor, arquitetura e até mesmo aromas em uma ação litúrgica-artística, e elevar o público a um nível mais alto de consciência. Scriabin estava completamente absorvido com esse projeto, que ele chamou de “Mysterium”. Entretanto, ele nunca foi terminado; suas sonatas

para piano tardias foram concebidas como estudos preliminares para ele. (RUBCOVA in SKRJABIN, 2011, S/P)

Ao abordar as obras musicais de Scriabin, portanto, deve-se levar em conta que suas experiências místicas permeavam tudo que ele criava. De acordo com Schloezer,

tudo em que Scriabin acreditava, tudo a que ele aspirava, tudo que ele criava era determinado pela sua experiência intuitiva. Scriabin era um místico, e o místico nele governava sua filosofia e convenções artísticas. A singularidade de sua individualidade filosófica e artística é reduzida em última análise à singularidade de sua experiência mística. Portanto, para entender Scriabin, deve-se descer a essas profundezas e tentar dissipar a escuridão que reinava ali. (SCHLOEZER, 1985, p.108-109 apud GAWBOY, 2010, p.29)

Leonid Sabaneev, um amigo que acabou se tornando um de seus mais importantes biógrafos, relata:

ele amava a vida. Ele amava a sensação da cor, das sensações. Ele amava mergulhar em um mar de sensações, em abundância, florescimento e crescimento. “Você precisa experimentar tudo”, ele frequentemente dizia. (SABANEEFF apud BOWERS, 1996, p.98 v.2)

A conexão consigo mesmo e com o mundo, através das diferentes formas de percepção sensorial, eram para ele uma forma de “experimentar tudo”. Valorizar as sensações causadas pela percepção do mundo ao seu redor, possivelmente, seria para ele uma maneira de integrar ainda mais a arte com sua vida cotidiana.

CAPÍTULO 2:
SENTIDOS

SENTIDOS

Nós não apreendemos o mundo como um apanhado de diferentes entidades – nós não vemos um mundo de visão, ouvimos outro de sons, sentimos o gosto ou cheiro de um ou outro. Em vez disso, nós conhecemos um mundo, um mundo de pores do sol e árvores e jogos de beisebol, de sorvetes e trovoadas e de escovar os dentes, todos os quais se fazem conhecidos para nós através dos instrumentos da visão e audição e tato e paladar e olfato.
(MARKS, 1978, p.185)

Sinestesia e os sentidos

Na Grécia Antiga, Aristóteles identificou e classificou cinco sentidos que nos permitem perceber o ambiente externo: tato, visão, audição, paladar e olfato⁷. Neurologicamente, nosso sistema sensorial funciona da seguinte maneira: estímulos são recebidos pelos órgãos dos sentidos e transformados em descargas elétricas, que por sua vez são conduzidas até o cérebro, onde são traduzidas e transformadas em sensações. A recepção das sensações provê as informações que utilizamos para perceber e construir nossa compreensão do mundo, à medida que as organizamos e atribuímos significado a elas.

Lawrence E. Marks (1978), pesquisador de processos sensoriais e perceptivos na psicologia, defende a existência de uma unidade dos sentidos, que ele fundamenta biologicamente pela hipótese de uma herança filogenética comum a eles. Segundo o autor, na história evolucionária, havia originalmente um único sentido primitivo, ou seja, um único sistema capaz de responder a estímulos externos. Conforme as espécies foram evoluindo, os sistemas se diferenciaram em diversas modalidades, formando o que conhecemos hoje como os cinco sentidos. Essa teoria evolutiva explica o motivo pelo qual diferentes sistemas sensoriais utilizam mecanismos parecidos, afinal, são construídos de tecidos neurais similares. A principal distinção está nos órgãos receptores, especializados em receber tipos específicos de estímulos; os neurônios que

⁷ De acordo com Basbaum (2002, p.47), atualmente, alguns autores consideram um número maior de modalidades perceptivas, como percepção de tempo, espaço, temperatura e propriocepção (percepção de si mesmo).

carregam os impulsos elétricos, no entanto, não são diferenciados, assim como seu processamento é bastante similar. Conforme Marks, “no sistema nervoso central [...] existe pouco na microestrutura do tecido neural para distinguir um caminho sensorial do outro. Um neurônio é um neurônio” (MARKS, 1978: p.182). Para o autor, tal hipótese fornece uma explicação para as analogias comumente utilizadas entre sensações distintas, pois expressam uma resposta do organismo como um todo para a ativação dos sistemas receptores. Assim, podemos dizer que o corpo humano reage holisticamente aos estímulos externos: para compreender o que está acontecendo ao seu redor, ele utiliza todos os sentidos disponíveis.

Entretanto, se, por um lado, os sentidos são ligados por uma equivalência funcional, por outro eles são separados por suas características próprias, de maneira que distinguimos a percepção da música como um fenômeno da audição e a da cor como uma propriedade da visão. Quando essas sensações se cruzam, produz-se um fenômeno chamado sinestesia. O termo foi cunhado em sua forma francesa, *synesthésie*, que por sua vez originou-se das palavras gregas *syn* (união) e *esthesia* (sensação). Um exemplo de sinestesia audição-visão seria a visualização de uma determinada cor mediante a audição do timbre de um instrumento musical específico – como amarelo para o trompete ou verde para o violino.

Existem várias abordagens distintas para o fenômeno da sinestesia⁸. Uma delas, utilizada na neuropsicologia, indica uma condição neurológica, cujo portador, denominado sinesteta, recebe múltiplas impressões sensoriais de forma involuntária. Essas impressões são consistentes e invariáveis para cada indivíduo e podem ter naturezas diversas. Por exemplo, um sinesteta grafia-cor pode enxergar cada letra do alfabeto com uma cor diferente, mesmo que todas tenham sido grafadas em preto. Já um sinesteta paladar-tato pode sentir nas mãos uma textura áspera ou suave sempre que comer certos alimentos específicos⁹. Segundo Cytowic (apud BASBAUM, 2002, p.31), apenas uma a cada 25 mil pessoas são sinestetas do ponto de vista neurológico.

⁸ Para uma visão das principais abordagens da sinestesia, ver BASBAUM (2002).

⁹ Para mais informações sobre sinestesia como condição neurológica, ver MARKS (1978) e BRAGANÇA (2008).

Outra abordagem da sinestesia, que é tomada como referência neste trabalho, é alusiva à transferência voluntária de sensações próprias de um sentido para outro. Ao fazer uso desse recurso, podemos nos referir a um som (audição) como brilhante (visão) ou aveludado (tato), por exemplo, a fim de enriquecer a descrição de um estímulo recebido ou, ainda, para criar correspondências entre diferentes formas de expressão. Sob essa abordagem, a sinestesia tem sido aplicada em diversos campos de criação artística como recurso para promover a fusão de dois ou mais modos de percepção sensorial. As metáforas sinestésicas foram utilizadas com esse fim primeiramente na literatura, pelos poetas do Simbolismo.

Florestas de símbolos

Correspondências

A Natureza é um templo onde pilares
Vivos deixam sair palavra assaz confusa;
As florestas de símbolos que o homem cruza
O observam muito bem com olhos familiares.

Como ecos sem fim ao longe se confundem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Abissal como a noite e como a claridade,
Os perfumes, os sons e as cores se correspondem.

Veios do fresco perfume em carnes de infantes,
Doces como os oboés, tão verdes como os prados,
- E outros, em corrupção, ricos e triunfantes,

Tendo a expansão dos casos infundados,
Como o âmbar, o musc, o benjoim e o incenso,
Que cantam as ações do espírito e do senso.

(BAUDELAIRE apud MEIRELLES, 2010, p.69)¹⁰

Em 1855, com o soneto *Correspondences*, Charles Baudelaire inaugurava o Simbolismo. O poema aborda as correspondências entre diferentes percepções sensoriais, ou a sinestesia, tema que foi adotado como fundamento estético pelos poetas do movimento. *Oeuvres*, texto em prosa escrito por ele alguns anos mais tarde, volta a explorar a questão: “tudo, forma, movimento, número, cor,

¹⁰ Tradução do poema de Charles Baudelaire por Ricardo Meirelles.

perfume, no [mundo] *espiritual* como no *natural*, é significativo, recíproco, conversível, *correspondente*” (BAUDELAIRE apud MOISÉS, 1974, p.105). A referência à sinestesia se faz igualmente presente no soneto *Voyelles* (1871), de Arthur Rimbaud: “A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais” (RIMBAUD apud COOK, 1998, p.25). Os três exemplos – *Correspondences*, *Ouevres* e *Voyelles* – ilustram a importância da sinestesia para os poetas do Simbolismo. Além de desempenhar uma função estética, a forte presença da sinestesia na escrita de Baudelaire – e dos demais simbolistas – representa a possibilidade de transferência entre diferentes percepções sensoriais e, assim, entre as artes. Segundo Moisés,

praticamente desde sempre se entendeu que as artes se assemelham na medida em que resultam do mesmo processo criador, a mimese, e que, portanto, certas percepções de uma arte podem transferir-se para outra [...]. Conquanto a idéia vagasse pelo ar, Baudelaire foi o primeiro que lhe emprestou forma definida e lapidar. (MOISÉS, 1974, p.104-105)

Para o autor, recorrer à sinestesia foi ainda um recurso utilizado pelos poetas quando faltavam palavras para a profundidade do que queriam expressar. Segundo ele,

os simbolistas voltam-se para o seu mundo interior em busca dos estratos mais recônditos: ultrapassam o nível do consciente, mergulham no subconsciente e inconsciente, e atingem o “eu profundo”, a zona pré-lógica ou pré-verbal do psiquismo humano, dimensão do caos e da alogicidade que se faz representar pelos sonhos, devaneios, visões, alucinações, etc. (MOISÉS, 1974, p.475)

Traduzir em palavras as sensações vividas nas incursões em busca do “eu profundo” requeria um tipo de escrita em que houvesse espaço para a imaginação, aliando a intuição e a criação por meio de imagens. Baudelaire abriu o caminho com as correspondências e as sinestésias, chegando até o símbolo. Símbolo como “esforço de apreensão e comunicação do indizível, múltiplo e instantâneo sinal duma heteróclita paisagem interior: enfim, uma síntese” (MOISÉS, 1974, p.476).

Segundo Moisés, a busca pelo “eu profundo”, por sua vez, está ligada a uma concepção mística do mundo, em que se evocam os arquétipos de Jung e o conceito de inconsciente coletivo, propondo “o gosto pelo lendário, pelo fabuloso, pelo folclórico, que por seu turno induz ao misticismo, à restauração da Metafísica e da Teologia, e, por fim, às práticas esotéricas e ocultistas” (MOISÉS, 1974, p.476-477). Ao enfatizar o subjetivo e o imaginário, as correspondências sinestésicas se aproximam de questões espirituais, sendo associadas a um mundo oculto e misterioso. Nicholas Cook confirma tal associação entre sinestesia e espiritualidade:

tais correspondências sensoriais eram vistas como provendo uma janela para o mundo que está além dos sentidos, e a preocupação com a sinestesia floresceu em um contexto rico e inebriante de numerologia, teosofia e outros estudos mais ou menos ocultos. (COOK, 1998, p.25)

O Simbolismo trata dos símbolos e de seus significados; de como eles se relacionam na busca pelas correspondências intrínsecas possíveis entre diferentes meios de percepção e expressão.

O movimento simbolista se expandiu para a pintura, tendo como representantes, entre outros, Paul Gauguin e Odilon Redon. A sinestesia, assim como sua relação com o oculto, tornou-se uma tendência entre artistas, adentrando o século XX.

Correspondências som-cor

A correspondência entre sons e cores, especificamente, foi bastante especulada ao longo da história. Diversas teorias foram criadas desde Pitágoras (séc. VI a.C.), passando por Aristóteles (séc. IV a.C.), Ptolomeu (séc. II), Leonardo Da Vinci (séc. XV) e Arcimboldo (séc. XVI). Em 1666, o físico Isaac Newton propôs uma teoria das cores baseada no espectro que foi projetado em sua parede ao fazer passar a luz do sol por um prisma de vidro. Em um estudo posterior, em 1704, ele associou as sete cores primárias identificadas por ele com as sete notas da escala musical, baseando-se no fato dos dois fenômenos serem causados por ondas. A partir de então, diversas propostas de

correspondência entre alturas sonoras e cores específicas foram elaboradas, algumas das quais estão representadas na figura a seguir:

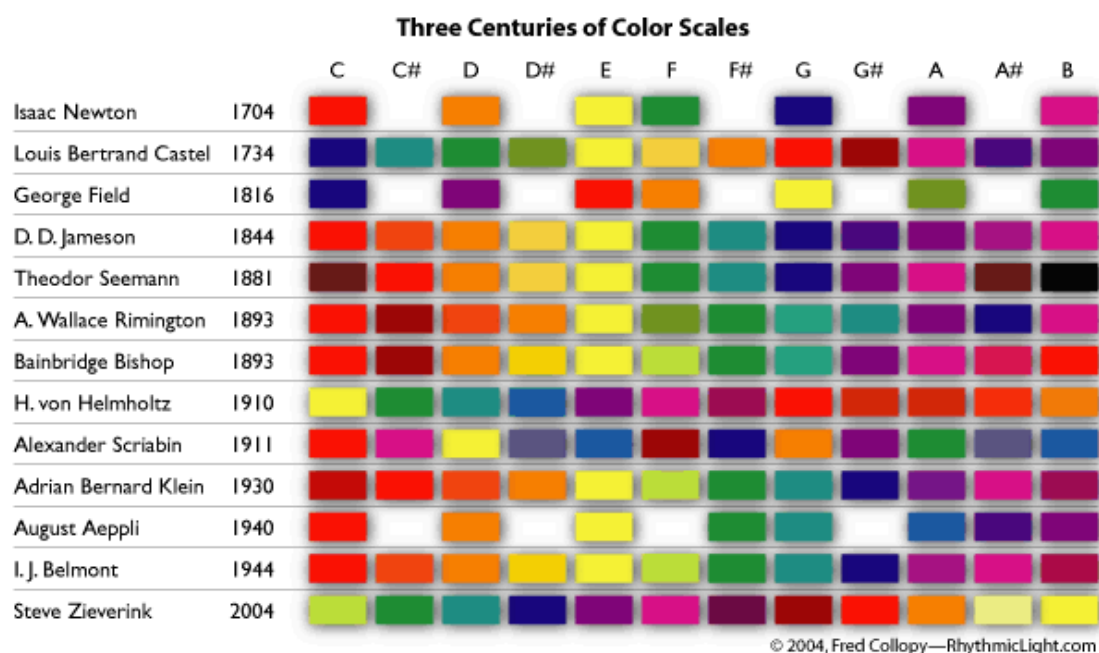


Figura 6: tabela de sistemas de correspondências entre sons e cores.
 Fonte: <http://rhythmiclight.com/archives/ideas/colorscales.html>

Sobre essas propostas, Marks comenta:

Newton, Castel e outros sustentaram que existe uma verdadeira analogia entre cores elementares e as notas da escala musical. Newton, por exemplo, atribuiu sete cores supostamente primárias do espectro – vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta – em paralelo a cada nota da escala musical. Castel incorporou seu próprio esquema em seu órgão de cor: azul para dó, verde para ré, amarelo para mi, vermelho para sol, etc. A versão de Castel, por sua vez, era criticada por Field, que propôs ainda outra organização. E assim foi. Infelizmente, verifica-se que as associações sinestésicas entre cores e notas musicais falham em favorecer qualquer esquema sobre os outros. (MARKS, 1978, p.93)

Não é difícil encontrar críticas a respeito das tentativas de descobrir ou estabelecer correspondências entre notas musicais e cores. Gerstner, por exemplo, comenta sobre arbitrariedade com que Newton apontou como apenas sete as cores presentes no espectro:

Newton viu sete cores no espectro porque ele quis ver sete cores, a fim de correlacioná-las com as notas e não o contrário. Na realidade, observadores podem distinguir quantos tons de cores no espectro quanto eles quiserem: vermelho, verde e azul sendo as mais proeminentes, com transições fluidas porém curtas. (GERSTNER apud COLLOPY, 2009, p.63)

O mesmo pode-se dizer com relação ao som. As notas musicais da escala cromática são apenas definições de alturas específicas, úteis para a organização do sistema tonal; porém, nos espaços entre elas, é possível identificar inúmeras frequências diferentes. É necessário também levar em conta as variações possíveis de afinação na definição das notas. Ou seja, a tonalidade, a afinação, e todos estes sistemas são construções culturais e não valores universalmente partilhados.

De qualquer maneira, não cabe neste trabalho verificar a verossimilhança dos sistemas de correspondência som-cor, mas sim o uso que foi feito dos mesmos. Scriabin, por exemplo, utilizou seu sistema para compor *Prometheus*. Segundo Jones,

um místico natural, Scriabin devotou muito tempo a analogias música-cor. Ao escrever “Prometheus”, ele adotou um escala de cor única que, de acordo com Klein, “não possui ordem do ponto de vista espectroscópico se escrita na ordem da escala cromática, mas que assume uma ordem espectral aproximada se nós começamos com a nota Dó e continuamos no “ciclo das quintas”.” (JONES, 1972, p.104 apud COLLOPY, 2009, S/P)

A figura a seguir apresenta a proposta de Scriabin, disposta no ciclo das quintas e sobreposta pelas transposições do *acorde místico*:

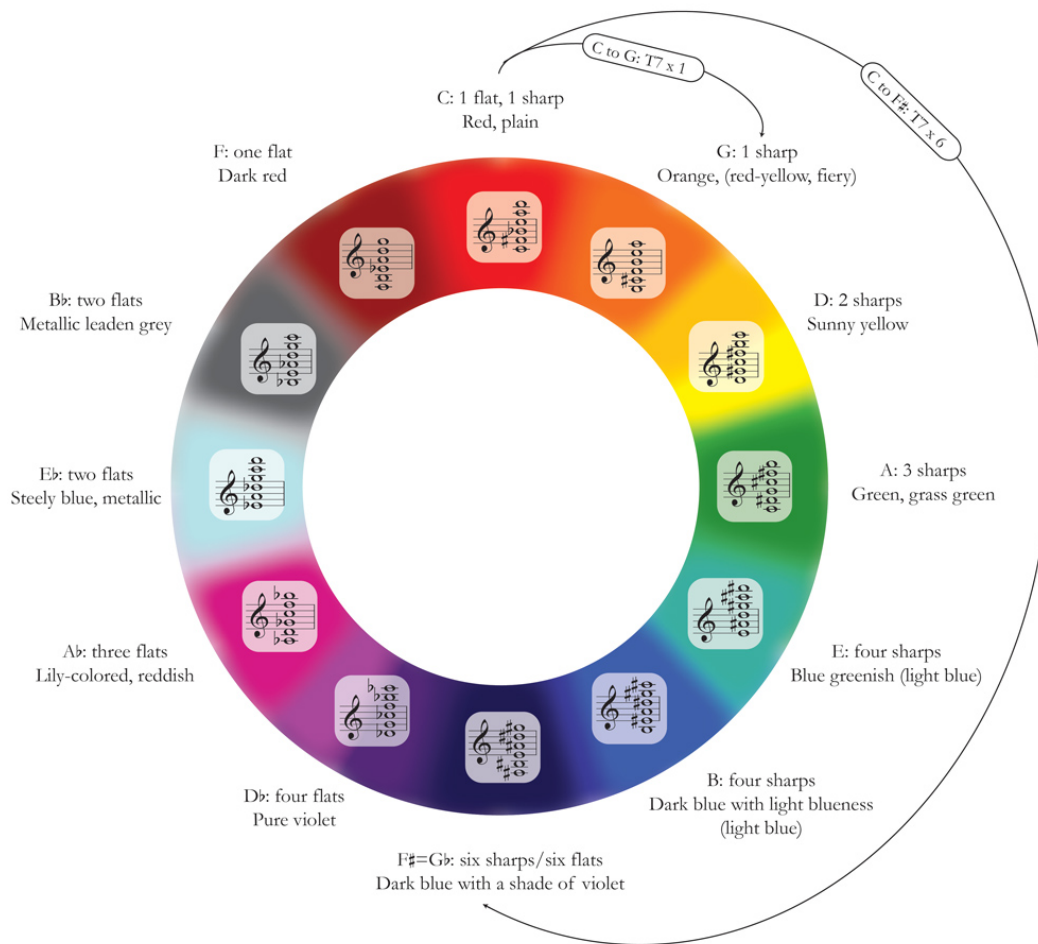


Figura 7: sistema de cores usado por Scriabin, disposto no ciclo das quintas.
 Fonte: http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.gawboy_townsend.html.

A relação entre sons e cores de Scriabin não estava ligada às leis da física, mas conectada ao misticismo. Essa abordagem era compartilhada por Sabaneev:

existe, novamente, a esfera de correspondências puramente místicas entre sons e cores, com base no antigo simbolismo oculto e nos ensinamentos que surgiram em conexão com os templos egípcios, sobre associações entre os planetas e os dias da semana e as notas da escala, do zodíaco e dos meses. Eu devo observar, por uma questão de rigor científico, que a influência dessas associações místicas eram frequentemente encontradas em minhas investigações, especialmente com Scriabin, que, como nós sabemos, era um místico e um teósofo em sua forma de pensar, e cujas concepções som-cor eram parcialmente condicionadas por elas. (SABANEEV, 1929, p.267n apud GAWBOY, 2010, p.174)

Cook aborda a sinestesia também como um fenômeno cultural, já que diversos artistas passaram a utilizá-la como recurso para a realização de experimentos em suas obras. Segundo ele,

a noção de sinestesia cultural ganha credibilidade a partir do momento em que o fenômeno, ou pelo menos a tentativa de usá-lo como base para experimentação artística, foi associado por volta da virada do século [XX] com a Rússia. (COOK, 1998, p.49)

É interessante perceber que, para embasar tal abordagem, o autor cita justamente a Rússia da virada do século XX, contexto local e temporal de Scriabin, o que confirma que o compositor não estava sozinho, mas inserido dentro de uma tendência das artes em geral.

Necessidade interior

O pintor expressionista Wassili Kandinsky – contemporâneo e conterrâneo de Scriabin – foi um dos principais defensores da *Gesamtkunstwerk*. Sua ligação com a música é um fato notável, sendo que a prova mais evidente é o uso do tratado de Arnold Schoenberg, *Manual de Harmonia*, como fonte para criar sua teoria de composição pictórica. Sinesteta espontâneo, ele relata um momento em que escutava a obra *Lohengrin*, de Wagner: “parecia ver todas as minhas cores, estavam debaixo dos meus olhos. Linhas desordenadas, quase extravagantes desenhavam-se diante de mim” (KANDINSKY apud ABRIL, 2011, p.13). A associação entre cores e sons é uma característica marcante do pintor. Em seu livro *Do Espiritual na Arte*, ele os relaciona diretamente, como nos seguintes exemplos:

- Amarelo: “soa como um trompete agudo, que fosse tocado cada vez mais forte, ou como uma fanfarra estridente” (KANDINSKY, 1996, p.92).

- Azul: “o azul-claro assemelha-se à flauta, o azul-escuro ao violoncelo e, escurecendo cada vez mais, lembra a sonoridade macia do contrabaixo. Em sua aparência mais grave, mais solene, é comparável aos sons mais graves do órgão.” (KANDINSKY, 1996, p.93)

- Verde: “eu seria tentado a comparar o verde absoluto com os sons amplos e calmos, de uma gravidade média, do violino” (KANDINSKY, 1996, p.95).

- Branco: “age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa” (KANDISNKY, 1996, p.95).

Para ele, as cores parecem ser dotadas de personalidade, sendo relacionadas também a diversos âmbitos de percepções sensoriais. Elas podem ser duras ou macias, quentes ou frias, doces ou amargas.

Entre 1909 e 1912, Kandinsky escreveu peças teatrais combinando aspectos de artes visuais, música, teatro e dança, como *O Som Amarelo*, *O Som Verde*, *Preto e Branco* e *Violeta*. Nelas, o pintor emprega a estrutura básica da teoria das cores de Goethe, em que cor e som não podem ser comparados diretamente entre si, mas ambos se referem a um mesmo conteúdo. Goethe ilustra essa teoria com a imagem de dois rios diferentes, porém com a mesma origem:

eles são como dois rios que têm sua fonte em uma mesma montanha, mas subsequentemente seguem seu caminho, sob condições totalmente diferentes, em duas regiões totalmente diferentes, de modo que, através desse curso de ambos, dois pontos não podem ser comparados. (GOETHE apud COOK, 1998, p.46)

A importância desse pensamento está na mudança da maneira como a correspondência entre os diferentes meios acontece: eles passam a se relacionar não diretamente, mas intermediados por um mesmo conteúdo – *lei superior*, para Goethe, e *conteúdo espiritual*, *necessidade interior* ou *som interior*, para Kandinsky. Eles afirmam que cor e som podem ter um significado em comum, mas não podem ser a mesma coisa. A imagem do triângulo a seguir representa esse conceito:

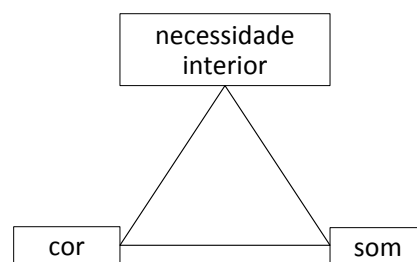


Figura 8: representação do conceito de Kandinsky e Goethe para a relação entre cor e som.

Schoenberg, de quem Kandinsky era admirador e amigo, compartilhava a mesma teoria do significado em comum entre formas de expressão diferentes, chamando-o também de necessidade interior. *Die glückliche Hand* (traduzido como *A Mão Afortunada* ou *A Mão do Destino*), um drama musical escrito por ele entre 1910 e 1913, utilizava esse conceito. Música, libreto e cenário são do compositor, com indicações bastante específicas. Nele, não apenas sons e cores interagem entre si, mas também emoções, gestos e expressões faciais. Há uma passagem especialmente significativa para o estudo de tais interações, chamada de *lighting crescendo* (crescendo de luz), dos compassos 125 a 153. Segundo Cook, trata-se de uma “integração climática de cor, estrutura musical, instrumentação e conteúdo dramático” (COOK, 1998, p.43). A passagem é descrita no libreto da seguinte maneira:

enquanto [o palco] escurece, um vento surge. No início murmura suavemente, depois cada vez mais alto (junto com a música).

Combinado a esse crescendo de vento há um crescendo de luz. Começa com uma luz vermelha opaca (de cima) que se torna marrom e então um verde sujo. Em seguida, muda para um azul acinzentado escuro, seguido por violeta. Este cresce, por sua vez, em um intenso vermelho escuro cada vez mais brilhante e ofuscante até que, após atingir um vermelho sangue, é misturado cada vez mais com laranja e depois amarelo brilhante; finalmente, uma luz amarela gritante permanece sozinha...

Durante esse crescendo de luz e tempestade, o HOMEM reage como se os dois emanassem dele. Ele olha primeiro para sua mão (a luz avermelhada); ele afunda, completamente exausto; lentamente, seus olhos se excitam (verde sujo). Sua excitação aumenta; seus membros enrijecem convulsivamente, tremendo, ele estica os dois braços para fora (vermelho sangue); seus olhos começam a partir de sua cabeça e ele abre a boca horrorizado. Quando a luz amarela aparece, sua cabeça parece que vai explodir. (SCHOENBERG apud COOK, 1998, p.43-44)

Essa é uma interação mais complexa do que as presentes em *Der gelbe Klang* de Kandinsky e em *Prometheus*, de Scriabin. Segundo Cook, ela envolve a “coordenação de processos através de diferentes modos sensoriais e meios composicionais” (COOK, 1998, p.44). Para ele, não há simplesmente uma ligação direta entre os meios, mas sim representações de processos profundos referentes a uma complexidade da dramaturgia. A cena corresponde à

externalização das emoções de uma luta interior do personagem, e toda a interação entre gestos, expressões, vento, iluminação e música se dá em função de um significado em comum.

Dos instrumentos de cores à *visual music*

Antes da tentativa de Mozer de criar um teclado que projetasse luzes coloridas para *Prometheus*, vários inventores haviam investido na construção de instrumentos para a performance de cores, com ou sem som¹¹. O primeiro registro data de 1734, quando o francês Louis-Bertrand Castel, influenciado pelo sistema de correspondências de Newton, construiu o *clavecin oculaire* (Fig. 8). Sobre a maneira de tocá-lo, ele escreveu:

você quer azul? Coloque seu dedo na primeira tecla à esquerda. Você quer o mesmo, apenas um grau mais claro? Toque a 8va. Se você quiser 2 graus, ou 3 graus..., toque a 15ª, ou 22ª, ou 29ª, ou a última à direita. [...] Você tem apenas... que conhecer o seu teclado e como aquele azul é Dó e vermelho é Ré etc. Isso você pode adquirir com 3 dias de prática. (CASTEL apud PEACOCK, 1988, p.400)



Figura 9: ilustração de Louis-Bertrand Castel tocando seu *clavecin oculaire*. Charles-Germain de Saint-Aubin, *Que n'ont ils tous Employés leurs tems à la même Machine*.

Fonte:

<http://collection.waddesdon.org.uk/search.do?view=detail&page=1&id=41808&db=object>

¹¹ Para informações sobre teclados de cores, ver *Instruments to Perform Color* (PEACOCK, 1988).

Quando, em 1915, *Prometheus* foi apresentado com o *chromola* de Millar, o jornal *New York Times* publicou o seguinte comentário do inventor:

meu sonho era utilizar um palco teatral inteiro, pendurando cortinas paralelas de uma gaze fina translúcida desde o proscênio até a parede traseira, portanto dando à luz profundidade e espaço suficiente para expandir e criar atmosfera. (NEW YORK TIMES, 1915 apud PEACOCK, 1988, p.403)

Com esse comentário, pode-se perceber que a motivação para construir instrumentos de luz era recorrer à visão no intuito de envolver o público de uma maneira supostamente mais intensa do que a música sozinha é capaz. Enquanto isso, os artistas visuais, por sua vez, faziam o mesmo movimento, recorrendo a elementos da linguagem musical.

A invenção dos instrumentos de cores impulsionou diversos artistas visuais a buscar uma nova maneira de expressar emoção, a partir de sua analogia com a música. Para Collopy, “Castel acreditou que havia uma analogia entre som e luz que poderia servir como base para uma arte visual tão poderosa como a música em seu apelo emocional” (COLLOPY, 2007, p.1). Surgia então, no início do século XX, uma arte de cores análoga à arte do som, chamada *color music*.

Os pintores que iniciaram essa prática – os mesmos que estavam comprometidos com a criação do abstracionismo, como Kandinsky, Klee e Survage –, desejavam que a pintura tivesse acesso direto às emoções, da mesma maneira que, segundo eles, a música tinha. Buscavam realizar isso por meio de relações entre harmonia e cores ou entre ritmo e linhas, por exemplo. No entanto, para eles, o principal componente que fazia da música o meio mais propício para a expressão de emoções era o movimento, enquanto a pintura produzia apenas imagens estáticas. De acordo com Basbaum, entre esses artistas, “buscou-se sobretudo uma maneira de tratar as cores como som, isto é, criar uma linguagem de cores dotada da temporalidade da música” (BASBAUM, 2002, p.76).

Entre 1912 e 1914, Leopold Survage introduziu as dimensões do tempo e ritmo em sua pintura, quando criou uma série de 200 aquarelas com intenção de animar formas coloridas para um filme abstrato (que não foi realizado), *Colored*

Rhythm. Ele acreditava que, apenas quando uma forma abstrata é colocada em movimento, ela se torna capaz de evocar emoção. Ao introduzir a forma na questão cor-movimento, ele dá um passo além dos instrumentos de performance de cor. A partir de então, de acordo com Collopy, “com a adição da forma, *Survage* transformou a *color music* em *visual music*” (COLLOPY, 2007, p.2).

Com a propagação da tecnologia do cinema, a prática da *visual music* solidificou-se na forma de animações e filmes abstratos, expandindo a possibilidade de comunicação de emoções através da imagem em movimento. A partir das experiências de Eggeling e Richter, em 1919, diversos cineastas produziram filmes abstratos que tratavam, na imagem, de questões como contraponto, continuidade e tensão/relaxamento. Eles utilizaram procedimentos como a orquestração de elementos visuais no tempo e espaço, similaridade e contraste entre música e imagem, desenvolvimento de formas e estruturas ao longo do tempo e animação de objetos que são tratados como dançarinos, seguindo o ritmo da música, entre outros. Na década de 1930, a experimentação por meio da *visual music* encontrou espaço em grandes estúdios de Hollywood, como a companhia Walt Disney. Oskar Fischinger foi um dos artistas mais importantes desse período, produzindo trechos para o filme *Fantasia*, da Disney.

CAPÍTULO 3:
MULTIMÍDIA

MULTIMÍDIA

Mídia e multimídia

Mídia, ou *meio*, é o suporte utilizado para a difusão de informações ou transmissão de uma mensagem. Por sua vez, o termo *multimídia* diz respeito a formas de expressão que utilizam mais de um meio. Neste trabalho, o conceito de multimídia aplicada à arte se alinha à definição de Nicholas Cook, apresentada no livro *Analyzing Musical Multimedia* (1998). Segundo o autor, para classificar uma obra como multimídia, os meios que a suportam devem se relacionar, formando interações perceptíveis. De acordo com ele, “analisar algo como multimídia é estar comprometido com a ideia de que existe algum tipo de interação perceptiva entre seus vários componentes individuais” (COOK, 1998, p.24). Cook usa esse conceito para analisar obras de diversas origens, sejam elas uma ária operística de Lully, um comercial de televisão da Volvo ou um videoclipe da Madonna. Destaca, ainda, a importância de se considerar cada mídia como uma variável independente, além de procurar pelas relações entre elas dentro de um contexto. Quando, juntas, resultam em uma terceira obra – multimídia –, essas relações são chamadas por ele de *interação cross-media*.

A interação entre as mídias pode ocorrer de diversas maneiras. O uso intencional da sinestesia, por exemplo, propõe encontrar semelhanças no que percebemos através de diferentes sentidos, como no caso das correspondências entre som e cor, como foi discutido no capítulo 2. No entanto, Cook argumenta que a sinestesia, sozinha, não é uma relação que configura a multimídia, pois estabelece apenas similaridades, resultando na simples repetição ou tradução de um mesmo conteúdo em outro meio. Para ele, a interação na qual se apoia a multimídia deve ser o resultado de relações não apenas de similaridade, mas também de diferença. Desse modo, a busca por semelhança entre dois objetos distintos é o ponto de partida para um processo que, este sim, permite estabelecer as relações necessárias à multimídia.

Metáfora como via para multimídia

Embora as correspondências entre os sentidos tenham sido – e ainda sejam – amplamente exploradas nas artes e em outras áreas de conhecimento, é importante salientar que sentidos diferentes podem apenas ser comparados, e não igualados¹². Conforme visto no capítulo 2, Marks (1978) afirma que a unidade dos sentidos ocorre por sua equivalência funcional, o que quer dizer que os efeitos dos diferentes estímulos sensoriais compartilham algumas características. Essa propriedade caracteriza a similaridade, um conceito amplamente explorado na história da psicologia. Se dois itens – objetos, eventos, pessoas, músicas, etc. – são similares, é porque possuem um ou mais elementos em comum, e outros não. Se as diferenças estão no domínio de um mesmo sentido, elas podem intencionalmente ser aproximadas até se tornarem idênticas. Por exemplo, soluções de sal e açúcar podem ter sua proporção alterada até que se tornem igualmente salgadas ou doces. O espectro de frequência de duas notas pode ser alterado até que elas sejam indistinguíveis. Esse é um processo que Hermann von Helmholtz (1879 apud MARKS, 1978, p.188) chamou de *modalidade*, que consiste na capacidade de realizar transições de uma qualidade para outra.

Entretanto, essa transição não é possível quando a comparação ocorre entre diferentes sentidos. Para Marks, os domínios sensoriais possuem características específicas que não podem ser ultrapassadas por analogia:

nenhuma experiência sensorial unitária abrange o abismo entre visão e som, ou entre calor e cheiro. Apesar das muitas coincidências entre as modalidades, analogias entre os sentidos não podem superar completamente seu isolamento ontológico. Mesmo na unidade, os sentidos demonstram diversidade. (MARKS, 1978, p.188)

Marks exemplifica que um som, uma luz ou um odor podem ser igualmente brilhantes, mas eles continuarão sendo um som, uma luz e um odor, pois um sentido não se transforma no outro por terem qualidades compartilhadas. Um acorde de piano não pode ser modulado gradualmente até

¹² Mesmo no caso da sinestesia como condição neurológica, em que, embora diferentes sentidos sejam acionados por apenas um estímulo, ainda assim eles são percebidos como sentidos distintos.

se tornar indistinguível do cheiro de uma rosa, pois a audição não pode ser modulada para o olfato. Assim, a similaridade *entre* os sentidos ultrapassa uma *equivalência* em potencial, dando origem, em seu lugar, a uma *analogia*. Marks explica que “passar da similaridade dentro de um sentido para similaridade entre dois sentidos é sofrer uma metamorfose, estabelecer um novo processo, que provê uma base elementar para a semelhança metafórica” (MARKS, 1978, p.188). A semelhança metafórica, então, é um processo que se dá a partir da observação de similaridades entre coisas diferentes. Para ele,

uma analogia é um modelo, a representação de um sistema por outro, um processo metafórico em que os atributos e relações de um domínio são vistos ou postos em paralelo com outro, assim provendo a esperança contínua de que mais atributos ou relações descobertas irão prever observações feitas no outro. (MARKS, 1978, p.189)

Em sua origem, a metáfora é um recurso linguístico que estabelece uma analogia entre coisas distintas. Diferente da comparação, na metáfora relaciona-se os itens diretamente, como no exemplo AMOR É GUERRA, utilizado por George Lakoff e Mark Johnson (1980, apud COOK, 1998, p.70). Os autores demonstram que essa metáfora é possível porque tanto o amor quanto a guerra possuem algumas qualidades em comum. No entanto, a similaridade entre os dois conceitos é apenas o ponto de partida para um processo mais significativo: a transferência de atributos. Ao passar pelo processo metafórico, todas as qualidades de um são transferidas para o outro, fazendo emergir, assim, novos significados, tanto para o amor quanto para a guerra. De acordo com Cook,

o significado da metáfora [...] está no que a similaridade possibilita, quer dizer, a transferência de atributos de um termo da metáfora para o outro. No caso de AMOR É GUERRA, por exemplo, [...] o significado dessa transferência está precisamente no potencial para mudança na percepção do amor que resulta da imposição da grade de atributos da guerra sobre ele. (COOK, 1998, p.70)

A transferência de atributos possibilita a emergência de novos significados para cada item. Para Cook, “mais do que simplesmente representar

ou reproduzir um sentido existente, ela [a metáfora] participa da criação de um novo sentido” (COOK, 1998, p.70-71).

Segundo a perspectiva de Cook, nas interações *cross-media*, o processo metafórico acontece da mesma maneira. Ao se sobrepor uma imagem a uma música, os atributos em comum irão criar uma conexão entre elas, promovendo uma transferência de atributos e fazendo emergir novos significados para ambas. Para ele,

o modelo da metáfora [...] evoca a similaridade não como um fim, mas como um meio. O significado agora é inerente não à similaridade, mas à diferença que a similaridade articula em virtude da transferência de atributos. (COOK, 1998, p.81)

Para que o processo metafórico ocorra, é necessário que os conteúdos das mídias sejam similares: caso não tenham nada em comum, não se estabelecerá uma relação; caso não haja diferenças e suas qualidades sejam as mesmas, não passará de uma duplicação da mensagem, o que não consiste em interação. Ou seja, “o que parece ser necessário para a emergência de significado na multimídia é [...] uma interseção *limitada* de atributos, ao contrário da completa sobreposição ou total divergência” (COOK, 1998, p.82). Ele afirma, ainda:

no fim, as similaridades entre sinestesia e as relações cross-mídia da multimídia contam menos do que as diferenças entre elas. Sinestesia provê algumas pistas do que a multimídia é; mas, talvez mais importante, oferece um modelo esclarecedor do que a multimídia não é. (COOK, 1998, p.29)

Para Cook, a duplicação do conteúdo é justamente o que faz com que *Prometheus*, de Scriabin, não seja uma obra multimídia. Ele argumenta:

a parte para *luce* literalmente acrescenta pouco; enquanto a parte mais lenta não tem relação discernível com o que é ouvido, a parte mais rápida simplesmente duplica a informação que já é apresentada na música, Em nenhum caso existe um grau substancial de interação perceptível entre o que é visto e o que é ouvido – o que significa que, de modo significativo, *Prometheus* não pertence à história da multimídia. (COOK, 1998, p.40-41)

De acordo com Cook, *Die glückliche Hand*, de Schoenberg, por outro lado, “indubitavelmente pertence à história da multimídia” (COOK, 1998, p.41). Seu *lighting crescendo* deixa evidente o paralelismo entre as mídias pretendido pelo compositor, mas de uma maneira mais complexa que a de Scriabin. “O ‘Crescendo’ envolve a coordenação de *processos* através de diferentes modos sensoriais e meios composicionais” (COOK, 1998, p.44). Essa coordenação está a serviço da representação de um processo psicológico – uma luta interna do personagem, que resulta na externalização de suas emoções. Portanto, os diferentes meios estão imbuídos de um significado, ou uma mensagem, em comum. Sobre o resultado dessa interação, Schoenberg adverte numa carta a Alma Mahler que ele não deve ser tomado simbolicamente, mas,

apenas visualizado e sentido. De maneira alguma, pensado. Cores, ruídos, luzes, sons, movimentos, olhares, gestos – em resumo, as mídias que constituem os ingredientes da peça – devem se ligar de uma maneira variada. [...] Se as partes componentes, quando colocadas juntas, resultam numa imagem similar, está tudo bem por mim. Se não, isso me serve ainda melhor. Porque eu não quero ser entendido; eu quero me expressar – mas eu espero que eu seja mal entendido. (SCHOENBERG apud COOK, 1998, p. 271)

Justamente por não buscar a correspondência direta entre as mídias componentes da sua obra, Schoenberg consegue efeitos de semelhança e de diferença, com um significado em comum, permitindo emergir novos significados e, assim, produzindo uma obra multimídia, nos termos de Cook.

Significado e emoção na música

Segundo Cook (1998, p.86), no processo metafórico, as analogias intersensoriais permitem estabelecer entre os meios relações fundamentadas em *propriedades emocionais compartilhadas*. Tal abordagem parte da premissa que esses meios, incluindo a música, contêm e comunicam algum significado – que, no contexto exposto por ele, equivale à expressão de emoção. Antes de prosseguir, é importante distinguir *significado* de *efeito*. Para o autor, enquanto o primeiro depende da ação humana e da comunicação, o segundo independe –

como quando falamos sobre os efeitos dos raios solares, por exemplo, e não do seu significado. Desse modo,

ninguém pode racionalmente negar que a música tem efeitos, e em princípio é perfeitamente possível descobrir quais são esses efeitos. Com o significado, por outro lado, é bem diferente: não apenas existem explicações amplamente divergentes, mas sistemas completos de estética musical foram construídos na premissa de que a música simplesmente não tem significado. (COOK, 1998, p.3-4)

A questão de como a música expressa significado ou emoção – ou mesmo se ela é capaz de expressar essas qualidades – suscita discussões e diferentes abordagens, não havendo uma teoria dominante sobre ela. Dentre as mais conhecidas está a teoria da “música pura” desenvolvida por Eduard Hanslick, no livro *Do Belo Musical* (1854). Hanslick, assim como Cook, admite que a música causa efeitos no ouvinte; porém, considera que uma análise estética deve deixar de lado tudo aquilo que é extramusical e que a música, em si, não carrega nenhum significado ou emoção, mas apenas os materiais musicais que a compõem. Ela não é capaz de expressar emoção, pois é feita apenas de “formas sonoras em movimento”. Segundo Mário Videira,

para Hanslick, a música não deve expressar sentimentos, mas sim idéias musicais. E uma idéia musical trazida integralmente à manifestação “é já uma coisa autônoma, é um fim em si e, de modo nenhum, apenas meio e material para a representação de sentimentos e pensamentos”, de modo que, segundo ele, “formas sonoras em movimento são o único e exclusivo conteúdo e objeto da música.”(VIDEIRA, 2005, p.50)

De acordo com Cook, a teoria da música pura de Hanslick parece ser a base da atual corrente filosófica britânica a respeito do conteúdo emocional na música, representada por Stephen Davies e Peter Kivy¹³. Assim como Hanslick, eles acreditam que o significado da música não advém da intenção do compositor de expressar suas emoções ou do que os ouvintes sentem ao entrar em contato com uma obra, mas das suas propriedades cinéticas, que reproduzem na música as propriedades cinéticas das emoções. De acordo com Davies, “o movimento é

¹³ Ver: Davies, *Musical Meaning and Expression* (1994); e Kivy, *Music Alone* (1991).

ouvido na música, e esse movimento apresenta características emocionais assim como os movimentos que dão a uma pessoa seu comportamento ou porte” (DAVIES, 1994, p.229 apud COOK, 1998, p.89). Ou seja, o motivo de uma música parecer triste não é porque o compositor estava triste quando a escreveu, e nem por suscitar essa emoção no ouvinte, mas porque “apresenta as características externas da tristeza” (DAVIES, 1994, p.239 apud COOK, 1998, p.89). Com esse exemplo, o que Davies sugere é que existe uma semelhança entre o *movimento* da música e a *aparência* de uma pessoa triste.

Cook discorda da corrente britânica no que concerne à “música pura”, julgando impossível ouvir apenas os elementos musicais, retirados de qualquer referência externa. Sendo a música uma forma de comunicação abstrata, seu significado se encontra justamente na interação com outras maneiras de comunicação, assim como nas circunstâncias de sua composição e recepção. Para Cook,

a pergunta “O que a música significa?” não traz respostas satisfatórias (apesar das muitas tentativas de respondê-la) porque trata o significado como se fosse um atributo da estrutura sonora, em vez do produto de uma interação entre ela e as circunstâncias de sua recepção (e composição). Ela pergunta sobre o conteúdo discursivo no abstrato. (COOK, 1998, p.23)

Ele aponta ainda que, ao mesmo tempo que a ideia de que a música prescindia de texto (uma referência externa) ganhou espaço, também evoluíram as notas analíticas de programas de concerto. “É como se as palavras que foram extirpadas da música tivessem que encontrar uma saída alternativa” (COOK, 1998, p.92). Para ele, “a música pura, parece, é uma ficção do esteticista (e do teórico musical); a coisa real se une promiscuamente com qualquer outra mídia que estiver disponível” (COOK, 1998, p.92). A seu ver, é exatamente na relação da música com outros meios que o significado emerge: ao se alinhar com as outras mídias disponíveis, ela acomoda seus significados ou cria significados onde não havia nenhum. De acordo com o autor,

a música pode contribuir com [...] propriedades emocionais grosseiras na interação de diferentes mídias, ou ela pode

modificar as propriedades emocionais contribuídas por outras mídias; [...] qualquer que seja a contribuição da música para interação cross-mídia, o que está envolvido é um processo dinâmico: a transferência recíproca de atributos que dá origem a um significado construído, não apenas reproduzido, pela multimídia. (COOK, 1998, p.97)

Os três modelos de multimídia

Ao propor seu modelo para análise de obras multimídia, Cook define três tipos básicos de relações entre seus componentes: conformidade (*conformance*), complementação (*complementation*) e contestação (*contest*). Ele sugere a aplicação de testes de similaridade e diferença para distinguir o tipo de relação existente entre os diferentes componentes da multimídia. A figura a seguir é uma representação do seu modelo:

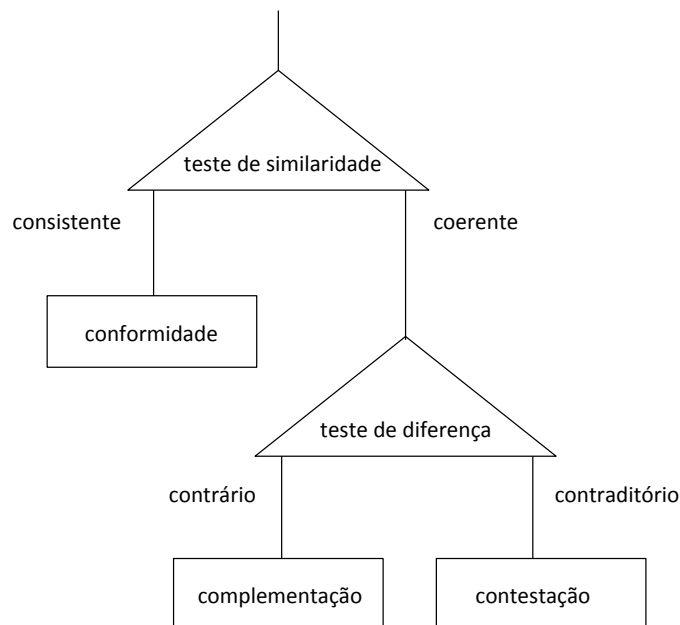


Figura 10: modelo para análise de multimídia de Nicholas Cook, traduzido do modelo original. Fonte: COOK, 1998, p.99.

Esse modelo propõe o seguinte caminho para analisar o tipo de relação existente entre duas mídias: realizar o teste de similaridade, que irá definir se a relação é de conformidade; em caso negativo, realizar o teste de diferença, que irá identificar se a relação é de complementação ou contestação.

- O teste de similaridade

O primeiro teste visa identificar se a relação entre as diferentes mídias é consistente. Existem dois resultados possíveis para ele:

- 1) a relação é consistente; nesse caso, ela é uma relação de *conformidade*.
- 2) a relação é coerente; nesse caso, será aplicado o teste seguinte para melhor defini-la.

Cook baseia o teste de similaridade na distinção que Lakoff e Johnson (1980) fazem das metáforas consistentes e coerentes: metáforas que se relacionam diretamente são consideradas consistentes e as que se relacionam somente através de uma terceira são coerentes. Podemos acompanhar melhor pelo exemplo a seguir, cunhado pelos autores e citado por Cook (1998, p.98-99):

A metáfora O AMOR É UMA VIAGEM¹⁴ gera derivações como:

1. NÓS SAÍMOS DOS TRILHOS
2. NOSSO CASAMENTO ESTÁ NAS PEDRAS¹⁵
3. ESTE RELACIONAMENTO ESTÁ AFUNDANDO

Ainda que as três metáforas resultantes sejam derivadas da metáfora original, as relações entre elas têm qualidades diferentes. As de número 2 e 3 relacionam diretamente, pois tratam da mesma imagem, uma viagem marítima; assim, elas são *consistentes* entre si. Já a 1, que se refere a uma viagem de trem, se relaciona com as outras apenas através da metáfora original, hierarquicamente acima, que compara o amor a uma viagem; dessa maneira, ela é *coerente* em relação às outras duas.

¹⁴ O texto original em inglês é *Love is a journey*. Conquanto *journey* possa ser traduzido tanto como *jornada* quanto como *viagem*, a segunda tradução se acomoda melhor ao sentido das metáforas derivadas.

¹⁵ A expressão original em inglês, *our marriage is on the rocks*, faz alusão à imagem de um navio encalhado nas pedras, significando que o casamento está em ruínas. (The Free Dictionary by Farlex).

Segundo Cook, um exemplo de relação de conformidade seria a parte rápida de *Prometheus*, em que a relação entre luz e som é direta – cada acorde possui uma cor –, embora a obra não possa ser considerada uma conformidade no todo, já que a parte lenta não apresenta qualquer tipo de relação entre as mídias. Uma maneira de testar a relação de conformidade é inverter o ponto de vista da comparação entre as mídias. Por exemplo, na parte rápida de *Prometheus*, faz sentido dizer que a luz está projetando a música, assim como também está certo dizer que a música está projetando a luz.

Já em *Die glückliche Hand*, as mídias constituintes são elaboradas de maneira mais complexa, uma vez que Schoenberg deliberadamente incorporou elementos de diferença ao paralelismo geral entre elas. “Não existe congruência direta entre elas; elas são congruentes apenas remotamente, em virtude de derivar do mesmo conteúdo emocional ou espiritual subjacente” (COOK, 1998, p.101). Por isso, a obra é *coerente*, e não consistente.

A relação de coerência pode ser comparada à relação triádica proposta por Kandinsky em seu modelo de obra de arte total, em que um meio se relaciona a outro através de um conteúdo emocional ou espiritual subjacente comum a eles. Já a relação de consistência é composta por um pareamento direto, ou seja, um meio corresponde ao outro (como as luzes e a harmonia de *Prometheus*). Uma relação unitária seria aquela em que uma mídia predomina, enquanto a outra se acomoda a ela – não resultando portanto em interação *cross-media*.



Figura 11: relações de consistência e coerência.

- O teste de diferença

Caso o resultado do teste de similaridade seja negativo para a conformidade, concluindo que há uma relação de coerência entre as mídias (e,

segundo Cook, esse é o resultado para a maior parte das obras multimídia), o teste de diferença deve ser aplicado. Os resultados possíveis para ele são:

- 1) a relação é de contrariedade; nesse caso, é uma *complementação*.
- 2) a relação é contraditória; nesse caso, é uma *contestação*¹⁶.

Em ambos os resultados, identifica-se que cada mídia possui integridade e autonomia. Porém, na relação de contestação, elas competem entre si, gerando um conflito. Enquanto separadamente os seus significados são opostos, sua combinação tem como resultado a emergência de um novo significado. Cook oferece como exemplo um comercial de televisão de uma seguradora, que combina a imagem de uma banda de rock com o som de uma música clássica. Dentro do contexto do comercial, a imagem da banda de rock é usada como um símbolo de juventude e liberdade, enquanto a música clássica é um símbolo de autoridade. Juntas e somadas à narração do comercial, elas passam uma mensagem de compreensão e segurança – novos significados que emergem da multimídia.

Para Cook, a conformidade e a contestação são extremos opostos; enquanto a primeira leva a resultados que “tendem ao estático”, a segunda é “intrinsecamente dinâmica e contextual” (COOK, 1998, p.103).

A complementação, por sua vez, pode ser vista como uma “diferença indiferenciada” (COOK, 1998, p.102). Isso significa que a diferença entre as mídias é reconhecida, porém elas não estão em conflito, pois assumem funções distintas. Nesta categoria estariam os filmes clássicos de Hollywood, por exemplo, em que a música é adicionada no final do processo, para acrescentar significados de uma maneira que o filme não consegue. Outro modo de evitar o conflito entre as diferentes mídias é a existência de “lacunas”, como no caso das canções. A combinação entre música e texto é possível, segundo Cook, porque existem brechas ou lacunas em uma das mídias, quem permitem sua junção.

Em termos gerais, a complementação está associada à fase de produção da multimídia – uma das mídias é acrescentada quando a outra já está pronta ou

¹⁶ O termo original, em inglês, é *contest*, que também significa concurso ou competição, indicando que esta é uma relação em que as duas mídias estão competindo pelo mesmo espaço.

quase pronta –, enquanto a contestação está relacionada à sua recepção – a percepção de que significados divergentes estão sobrepostos.

- Os resultados

A proposta de Cook visa categorizar os tipos de relações existentes entre duas mídias numa obra, analisando seus significados originais e os novos emergentes. Dentre os três modelos de multimídia que propõe, o autor considera a contestação como o “modelo paradigmático de multimídia”, visto que “com sua desconstrução radical das mídias componentes e sua geração de novo significado, a contestação apaga seus rastros, erradica seu próprio passado (COOK, 1998, p.106).

No outro extremo, a relação de simples conformidade, para ele, quase não pode ser considerada multimídia. No entanto, obras formadas exclusivamente por relações de conformidade – ou apenas por complementação – são extremamente raras, sendo difícil não haver algum conflito entre as mídias constituintes. O que é mais genuíno é compreender que as mídias que compõem uma obra alternam tipos diferentes de relações a cada momento, resultando em um organismo mais complexo e sutil, em que uma delas é preponderante. E isso requer uma análise mais cuidadosa e sensível, de acordo com Cook:

aplicados literalmente, os testes de similaridade e diferença podem levar à conclusão de que contestação é [...] a única categoria de multimídia. Uma aplicação mais sensível, porém, irá distinguir entre os diferentes papéis cumpridos pelas diferentes mídias, e irá caracterizar a preponderância relativa da conformidade, complementação e contestação. (COOK, 1998, p.106)

Analisando uma obra multimídia

A partir da teoria de Cook, foram listados os seguintes passos para praticar a análise de uma obra multimídia:

1. encontrar as similaridades entre as mídias, dando início ao pareamento (teste de similaridade);

2. estabelecido o processo metafórico, é preciso compreender as diferenças de atributos entre as mídias (teste de diferença);
3. identificar qual é o tipo de relação predominante entre as mídias, em geral e em cada sessão;
4. encontrar e evidenciar os significados originais e os significados emergentes, quando houverem, a partir da transferência de atributos entre as mídias.

Entende-se ainda que a análise da multimídia deve sempre levar em conta o contexto de sua produção, assim como de recepção, uma vez que, para Cook, nenhuma obra existe fora de contexto. Segundo ele, “nós *não* ouvimos música pura” (COOK, 1998, p.97), dissociada das informações que permeiam sua existência.

CAPÍTULO 4:
EXPERIÊNCIA

EXPERIÊNCIA

O estudo da multimídia, apresentado no terceiro capítulo deste trabalho, foi colocado em prática em uma experiência de performance que abrange imagem e música. A partir da escolha da obra musical – a *Sonata Op.70 n.10* de Scriabin –, convidei um artista para criar uma obra visual que interagisse com a música. O objetivo era fazer surgir uma terceira obra, na performance conjunta das duas mídias, utilizando alguns pressupostos de Nicholas Cook com relação à multimídia.

Ao pesquisar os artistas visuais atuantes em Belo Horizonte, me interessei pelo trabalho de Henrique Roscoe e o convidei para ser colaborador do projeto. Ele mostrou-se disposto a participar, uma vez que o assunto ia ao encontro de seus próprios interesses como artista: a busca por relações entre som e imagem. O artista utiliza a *visual music* em seus trabalhos e declarou ter conhecimento dos estudos de Scriabin e Kandinsky nesse campo. Ele atua como VJ e músico em seus projetos de música eletrônica, além de construir instrumentos e instalações interativas audiovisuais, entre outros trabalhos nesse campo.

Neste capítulo, apresento informações sobre a música e a criação visual e relato o trajeto e os resultados da experiência, além de realizar uma análise da obra resultante, de acordo com o modelo de Cook.

Sonata de insetos

Publicada em 1913, dois anos antes da morte de Scriabin, a *Sonata n. 10* foi apelidada por ele mesmo de *Sonata dos Insetos* e também é conhecida como *Sonata dos Trinados*. Sua primeira performance foi realizada pelo próprio compositor em 12 de dezembro de 1913, em Moscou. Em uma crítica publicada no jornal *Novosti Sezona*, Evgeny Gunst escreveu: “A décima Sonata merece ser aclamada como uma das obras mais inspiradas de Scriabin. [...] É talhada como de uma única peça de granito: não se pode omitir nem acrescentar mesmo um traço – tão convincente e lógico é o todo.” (GUNST apud RUBVOCA in SCRIABIN, 2011, p.IV)

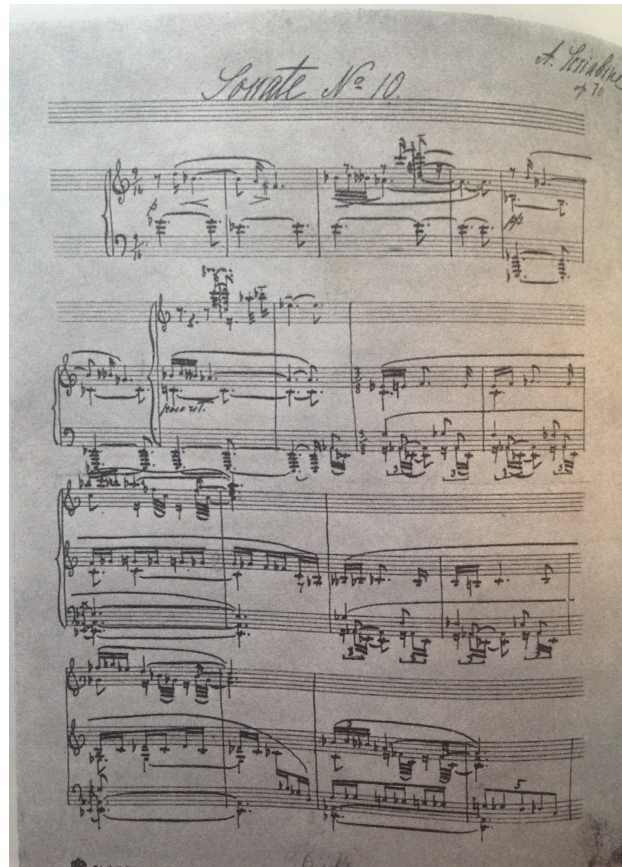


Figura 12: manuscrito da primeira página da Sonata Op.70 n.10
Fonte: BOWERS, 1996, p.6 v.2

Durante o verão de 1913, de acordo com Bowers, Scriabin se dedicou a concluir as sonatas n. 8, 9 e 10. Nesse período, ele esteve em uma casa de campo na localidade rural de Petrovskoye, onde passou a maior parte do tempo dentro de casa, saindo ocasionalmente para caminhadas na natureza com um amigo ou a esposa, nos únicos momentos em que conversava, tentando comunicar seus últimos pensamentos. Em uma dessas caminhadas, observando a natureza, disse a Sabaneev: “minha Décima Sonata é uma sonata de insetos. Insetos nascem do sol... eles são beijos do sol...” (SCRIABIN apud BOWERS, 1996, p.245 v.2). Ele afirma, ainda, que todos os “pequenos animais são expressões da nossa psique. Suas aparências correspondem a movimentos de nossas almas. Eles são símbolos, e oh! que maravilhosos símbolos” (SCRIABIN apud BOWERS, 1996, p.245 v.2). Faz, sem seguida, referência ao *movimento interior* de Kandinsky: “Eu vejo esses pássaros esvoaçando acima e eu sinto muito claramente sua identidade com meu próprio movimento interior – um beijo com asas

posicionado dentro de mim pronto para alçar voo” (SCRIABIN apud BOWERS, 1996, p.245 v.2).

Bowers considera que

a Décima (Op. 70), a “Sonata dos trinados”, é música radiante. Sua simetria harmônica baseada em terças maiores encolhendo rapidamente em terças menores cria um vórtice de diminuição interior constantemente elevado por ascensões e trêmulos. (BOWERS, 1996, p.244 v.2)

A referência aos insetos é sugerida no material musical pelos trinados e trêmulos, assim como as rápidas mudanças de direção nas alturas, povoando a Sonata com movimentos que lembram seres voadores pequenos e ágeis. A passagem a seguir é um exemplo desse tipo de material, usado recorrentemente na obra:

Figura 13: Compassos 128 a 131

Simon Nicholls escreve sobre a importância da relação de Scriabin com a natureza na *Sonata n.10*:

Scriabin descreveu a obra como ‘brilhante, alegre e terrestre’ e falou da atmosfera das florestas: alguns comentaristas escutaram cantos de pássaros nos compassos iniciais. Talvez haja um eco aqui daquele fim do verão em Petrowskoye[...]. Existem evocações, também de insetos, que Scriabin via como manifestações da emoção humana. (NICHOLLS in SCRIABIN, 1996)

Em seguida, faz uma breve descrição da obra:

[há] um pequeno prólogo seguido por uma sonata Allegro. O prelúdio é suave e sereno no tom, mas termina com três trinados [marcados como] 'luminoso, vibrante' – uma visão ardente de luz e um sinal da importância estrutural do trinado nessa sonata.

[...] Grande importância é dada ao segundo sujeito, um tema saltante marcado 'com exaltação alegre' em sua primeira aparição. Sua recapitulação é uma das mais extraordinárias passagens: o tema, mais uma vez no meio da textura, é acompanhado por trinados expandidos em múltiplos clusters, uma antecipação das sonoridades de Messiaen, evocando, de acordo com o compositor, 'luz ofuscante, como se o sol tivesse chegado perto'. A dança final dessa sonata, onde o material é reunido na máxima compressão, é um 'trêmulo, alado' de insetos; os últimos compassos nos deixam na paz da floresta. (NICHOLLS in SCRIBIN, 1996)

A descrição de Nicholls auxilia em uma primeira compreensão da estrutura formal da obra, sintetizada no quadro a seguir:

Compassos	Sessão	Andamento
1 a 38	Introdução	<i>Moderato</i>
39 a 114	Exposição	<i>Allegro</i>
115 a 221	Desenvolvimento	<i>Allegro</i>
222 a 305	Reexposição	<i>Allegro</i>
306 a 359	Dança	<i>Più vivo</i>
360 a 378	Conclusão	<i>Moderato</i>

Tabela 1: estrutura formal da Sonata n.10 de acordo com Nicholls

Como é possível perceber na descrição de Nicholls, a *Sonata n.10* é repleta de indicações bastante específicas e, ao mesmo tempo, abertas a interpretação. Segundo Tomás, após a estreia russa de *Prometheus*, Scriabin criou obras importantes, cujas "indicações interpretativas em suas partituras tornam-se mais contundentes e referencializadas" (TOMÁS, 1993, p.74). Essas indicações, que serão chamadas, no âmbito desta pesquisa, de *marcas de expressividade*,

tornam-se cada vez mais presentes em sua obra, atuando como transmissoras das ideias musicais ao intérprete. *Com uma alegria súbita, com uma doce embriaguez e com uma voluptuosidade dolorida* são exemplos das marcas contidas na *Sonata n.10*.

Ao aprofundar na escuta da obra, descobre-se que, embora essa macroestrutura possa ser esclarecedora, ela não revela sua característica formal mais profunda e significativa. Para tanto, é necessário fazer o caminho inverso: partir das microestruturas. Compreende-se, então, que em sua arquitetura o compositor utiliza objetos ou estruturas musicais, que são repetidos, modulados, sobrepostos e modificados, formando uma teia entrelaçada que resulta na estrutura maior.

A teia estrutural

A Sonata inicia com a apresentação do Tema 1, que será repetido várias vezes durante a obra, atuando sempre como uma referência para o ouvinte. Ele é composto por três materiais acompanhados por uma terça menor na Clave de Fá, conforme evidenciado na figura a seguir:

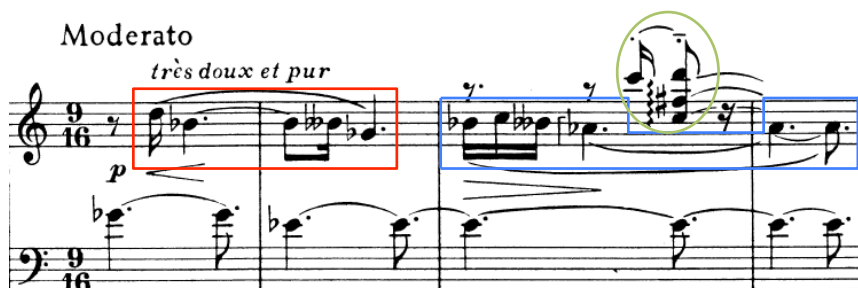


Figura 14: tema 1, compassos 1 a 4

Embora o tema seja ouvido como uma unidade, à medida que prosseguimos na escuta da obra, percebemos que os fragmentos que o integram são objetos independentes, assim como outros que são apresentados ao longo do discurso musical, reaparecendo em diferentes contextos e exercendo outras funções. Além de se relacionarem de maneiras diversas com os outros objetos ao longo da obra, eles também podem ser transformados. O exemplo a seguir

mostra outro objeto, que é introduzido no meio do tema e, posteriormente, se desenvolve para formar uma linha melódica estrutural composta por semitons ascendentes. Ele também é invertido, tornando-se uma linha cromática descendente.



Figura 15: compassos 5 a 8

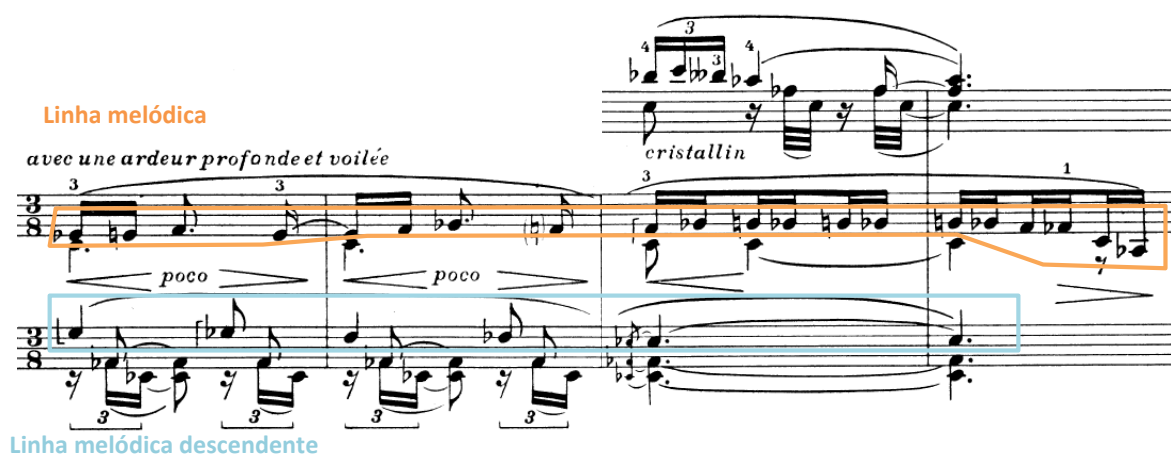


Figura 16: compassos 9 a 12

O exemplo a seguir mostra a interação entre vários objetos, resultando na textura complexa que compõe a Sonata:

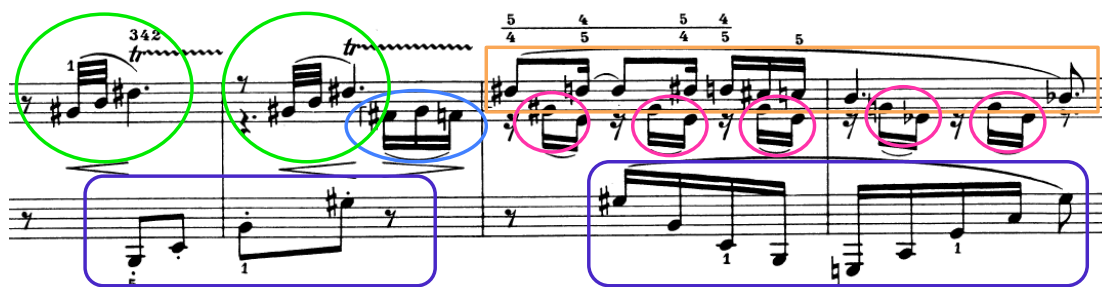


Figura 17: compassos 53 a 57

Assim, toda a estrutura da obra é tecida a partir dos objetos apresentados e modificados, que, em sua interação, podem sobressair ou se esconder ao fundo, formando um ambiente tridimensional, da maneira como o intérprete o desejar mostrar.

Experiência

A partir do momento em que Henrique Roscoe aceitou o convite para colaborar com a experiência, marcamos um primeiro encontro presencial, quando apresentei a ele o conceito de multimídia segundo Nicholas Cook e sua viabilização por meio do processo metafórico. Realizamos a audição da peça, acompanhada pela partitura, na interpretação de Mikhail Pletnev¹⁷. Nessa ocasião, foi entregue ao artista uma tabela contendo as marcas de expressividade presentes na partitura, com o registro do tempo em que aparecem na gravação (Tab. 2).

TABELA DE MARCAS DE EXPRESSIVIDADE

Tempo	Marca
43"	Muito doce e puro
1'11"	Com um ardor profundo e velado
1'18"	Cristalino
2'22"	Luminoso, vibrante
2'27"	Com emoção
2'36"	Inquieto
2'40"	Sem fôlego
3'08"	Com élan

¹⁷ Visitado em YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=6xvfhHiBLzs>.

3'11"	Com uma exaltação alegre
3'55"	Com arrebatamento e ternura
5'18"	Com uma voluptuosidade dolorosa
5'35"	Com uma alegria súbita
6'10"	Com uma alegria súbita
6'16"	Cada vez mais radiante
6'49"	Muito doce
6'58"	Murmurado
7'09"	Morrendo pouco a pouco
7'28"	Com uma doce intoxicação
8'12"	Poderoso, radiante
9'38"	Com élan luminoso. Vibrante.
10'26"	Com arrebatamento
11'38"	Trêmulo, alado
12'21"	Com um doce langor, pouco a pouco morrendo

Tabela 2 – marcas de expressividade registradas na partitura da Sonata n.10, com referência de tempo na gravação de Mikhail Pletnev (o início da música corresponde aos 43" do vídeo). Marcas traduzidas por mim, a partir da partitura com edição da Henle Verlag.

A primeira sugestão para conduzir a interação entre as imagens e a música foi guiar a criação visual pelas marcas anotadas pelo compositor, tomando-as como meio para o processo metafórico. Dessa maneira, tanto o meio visual quanto o musical teriam conteúdos extramusicais em comum (aqueles indicados pelas marcas), resultando em um processo metafórico, como ilustrado abaixo:

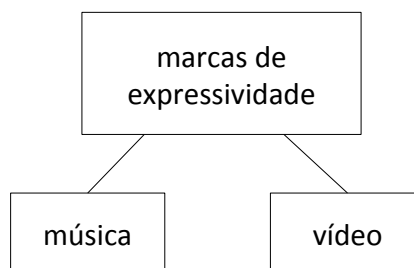


Figura 18: processo metafórico utilizando as marcas de expressividade.

Também foi entregue ao artista um texto contendo dados bibliográficos a respeito da obra e do compositor, incluindo uma tabela de relações entre cores e acordes usadas por Scriabin em *Prometheus*, assim como observações pessoais sobre a estrutura musical, com o objetivo de facilitar sua aproximação do objeto de pesquisa.

Roscoe sugeriu, então, a criação de uma animação com formas abstratas, que fariam referência a insetos e seriam modificadas de acordo com as marcas de expressividade e com as alterações de dinâmica e movimento na música. Não por acaso, a escolha de trabalhar com a interação entre formas individuais dialoga com a estrutura da Sonata, composta pela teia de relações entre objetos musicais, fato que foi compartilhado com o artista nessa ocasião.

Após o encontro inicial, Roscoe deu prosseguimento sozinho à criação das imagens, com objetivo de mostrar uma versão do trabalho dentro de algumas semanas. Durante esse período, compartilhamos algumas de nossas ideias, nos comunicando por e-mail. Ele reafirmou a intenção de trabalhar formas individuais com comportamentos próprios:

estou pensando em fazer algo na linha do trabalho do Oskar Fischinger, onde ele coloca elementos/formas como atores ou bailarinos que “dançam” de acordo com a música. Isso tem a ver também com uma coisa que você escreveu, de cada objeto ter a sua personalidade. Estou trabalhando com linhas retas e pontudas, que para mim remetem a insetos e à própria música. (ROSCOE, correspondência com artista no dia 12 ago. 2016)

A essa altura da criação, o desafio revelado por ele era encontrar uma narrativa, uma sequência visual dos acontecimentos no decorrer da música. Diante dessa questão, me dispus a enviar uma descrição da estrutura formal da obra, relacionando cada parte às imagens que me sugeria (Tab. 3), mesmo que entre elas também não houvesse uma linha narrativa. Essas relações são absolutamente pessoais e intuitivas, não correspondendo a uma análise racional de semelhanças entre escrita musical e imagens.

Sessão	Compassos	Descrição	Função
1	1 a 28	0'43" Tema inicial 1'10" Melodia em estilo romântico (com interferências de cristalino no agudo)	Introdução, anúncio
2	29 a 70	2'00" Recomeço 2'15" Aparece ou voa o primeiro inseto (a sequência de 3 trinados iguais é estrutural e atua como uma ponte ou um anúncio) 2'28" Algo caindo, como cachoeira	Desenvolvimento, surgimento de insetos, cachoeira, até gerar nuvem de insetos

		2'52" Insetos se misturam (nuvem de insetos)	
3	71 a 114	3'09" Natureza 3'45" Cidade, prédios de diferentes alturas, sugeridos pela melodia superior, até pelo desenho da partitura.	Nesta sessão, paisagens que alternam natureza e cidade, intercalando melodia romântica e insetos.
4	115 a 157	5' Recomeço 5'18" Inseto 5'55" Inseto 6'24" Próximo ao sol	Melodia romântica com insetos se aproximando do sol
5	158 a 191	6'31" Cachoeira	Cachoeira, morrendo aos poucos
6	192 a 221	7'28" Melodia romântica 8'12" Sol (ponto culminante da peça)	Voando para o sol, chega no sol
7	222 a 257	8'45" Ponte 8'51" Cachoeira 9'07" Ponte 9'11" Cachoeira 9'21" Nuvem de insetos	Similar à sessão 2
8	258 a 293	9'38" Natureza, porém com mais insetos 10'16" Cidade	Similar à sessão 3, fica intercalando
9	294 a 305	11'14" Melodia romântica	Similar à sessão 4, sugere que vai se aproximar do sol, mas não chega
10	306 a 359	10'38" Insetos. Pontilhismo	Mudança radical de estilo musical, pontilhismo
11	360 a 378	12'20" Melodia romântica, morrendo aos poucos 12'15" Como início da peça: pode ser uma retomada para fechar ou para sugerir um reinício (que fica só na imaginação)	Rumo ao fim

Tabela 3 –Sugestões minhas para imagens relacionadas a cada trecho da sonata.

No dia 25 de agosto de 2016, ele me apresentou sua criação e iniciamos os ensaios para nossa primeira performance conjunta, no XXVI Congresso da Anppom (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música).

A obra criada por Roscoe é uma animação com figuras que representam insetos, que, de acordo com ele, não são retratados objetivamente, mas reconhecíveis por suas formas e comportamentos. Observa-se que esses insetos aparecem inseridos em paisagens ou soltos em um fundo preto, em uma sequência de cenas que têm suas mudanças marcadas junto às mudanças de

sessões na forma musical. Com frequência, seus movimentos remetem ao movimento da música e às variações de dinâmica e andamento.

De acordo com Roscoe, todas as informações que recebeu refletiram de alguma maneira no resultado final, sendo que o fato dela ser conhecida como *Sonata dos Insetos* serviu como principal fundamento para a criação das imagens. Além disso, as referências utilizadas para embasar sua criação, segundo ele, foram as seguintes, listadas por ordem de importância:

- 1) audição da obra;
- 2) marcas de expressividade presentes na partitura;
- 3) demais informações passadas por mim no primeiro encontro e nas trocas de e-mails.

Segundo Roscoe, a audição da Sonata promoveu nele *sensações* que definiram as bases para as animações, influenciando nas escolhas de formas, cores, movimento e ritmo. Para ele,

interessam mais as sensações causadas pela imagem do que algo figurativo e objetivo. É na subjetividade do público que a obra acontece, assim como na música, onde cada ouvinte terá uma resposta diferente a cada vez que ouvir a composição. (ROSCOE, questionário por e-mail no dia no dia 19 set. 2016)

Ele aponta a influência de Kandinsky sobre sua escolha de retas e formas pontudas para a representação dos insetos:

quando penso em insetos, penso em formas retas e com pontas. Os trinados e notas agudas frequentes na música também me trazem essa sensação. Kandinsky sugeria uma relação entre sons agudos e formas mais pontudas, o que acontece nos trinados e em outros momentos da composição. (ROSCOE, questionário por e-mail no dia 19 set. 2016)

Para além das formas, a influência de Kandinsky pode ser observada também em algumas das cores presentes no meio visual. Assim como ele, Roscoe relaciona o branco ao nascimento e o amarelo aos sons agudos, por exemplo.

Roscoe estruturou a obra em 9 partes e as descreveu da seguinte maneira:

Sessão	Imagem
1	Nascimento, metaforizado na forma de um inseto que se debate para sair do ovo.
2	Insetos começam a voar, como se estivessem conhecendo o ambiente, e o número vai aumentando em sincronia com a dinâmica da música.
3	Algo que lembrasse uma centopeia, deixando um rastro de altos e baixos na tela pelos caminhos onde passou. Nesta parte, controlo a posição do inseto com a posição do mouse e vou seguindo as variações da música.
4	Comportamento de bando, que varia entre movimentos harmônicos e suaves e uma tensão que acontece em momentos em que a unidade está em perigo. O número de objetos e seu comportamento são controlados ao vivo.
5	Temos na música o momento mais intenso, onde aparece o sol – ou uma luz forte – e um grupo grande de insetos ao redor desta luz. O crescimento do sol acompanha a dinâmica da execução musical.
6	Insetos construindo caminhos, que poderiam ser formigas e seus rastros. À medida que vão preenchendo o espaço, novos caminhos vão surgindo a partir da manipulação ao vivo de algumas variáveis, até preencher todo o espaço da tela.
7	As imagens voltam para os insetos que estavam em volta do sol, porém sem este em cena.
8	A música me remeteu a uma borboleta que vai passando de flor em flor, pelo seu bater de asas oscilante. A cada vez que aperto um botão o programa escolhe uma nova posição para o objeto, que a cada deslocamento libera partículas de pólen na tela.
9	A sequência final é uma volta para o início, fechando o ciclo e propondo um renascimento que fica subentendido.

Tabela 4: Estrutura da obra visual segundo Henrique Roscoe. Fonte: questionário por e-mail no dia no dia 19 set. 2016.

Análise da multimídia

Embora as imagens tenham sido criadas sob encomenda para a realização de uma performance multimídia, o artista foi incentivado a utilizar com liberdade seus próprios processos criativos. Portanto, ainda que fosse esperado, não era garantido que o resultado seria a mesma interação multimídia defendida por Cook, discutida no parágrafo anterior. Prosseguimos agora, então, com a análise dos resultados da experiência, em busca de identificar primeiramente se a performance conjunta dos meios visual e musical resulta de fato em uma terceira obra, multimídia. Para isso, o teste de similaridade deve identificar as qualidades compartilhadas entre as mídias, necessárias para que o processo de pareamento aconteça.

A principal qualidade que as duas mídias compartilham é o fato de utilizarem deliberadamente a referência externa dos insetos, explícita em falas de ambos os autores. Scriabin, sobre a composição da obra, afirmou: “minha Décima Sonata é uma sonata de insetos” (SCRIABIN apud BOWERS, 1996, p.245 v.2); Roscoe, por sua vez, baseou-se na referência de Scriabin, relatando: “estou trabalhando com linhas retas e pontudas, que para mim remetem a insetos e à própria música” (ROSCOE, e-mail). Cada autor articula os materiais próprios de sua mídia de modo a tornar perceptível a intenção de representar insetos. Na música, os trinados recorrentes lembram o voo de seres pequenos e leves, enquanto na obra visual as diferentes figuras têm formas e comportamentos similares a insetos específicos – como borboleta, bichos da luz (mariposas ou aleluias, que costumam voar ao redor de lâmpadas) e formigas.

O pareamento entre as mídias é estabelecido através de um conteúdo em comum, desencadeando então o processo metafórico (Fig. 19). O teste de similaridade revela, portanto, uma relação de **coerência** entre os meios, conferindo ao resultado final da experiência o status de multimídia, nos termos de Cook.

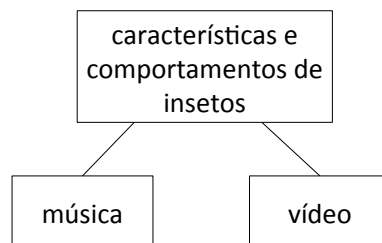


Figura 19: processo metafórico utilizando as características e comportamentos de insetos.

Essa conclusão nos leva à aplicação do teste de diferença, que deve qualificar os tipos de relações entre as mídias, indicando se elas competem entre si ou se complementam. Primeiramente, confirma-se o fato de que cada mídia possui integridade e autonomia, pois ambas podem ser apresentadas isoladamente, sem que haja perda de sentido na mensagem. A Sonata já existia anteriormente como obra autônoma; as imagens, por sua vez, contêm formas e

movimentos que, mesmo quando desvinculados da música, tornam possível a identificação dos diferentes tipos de insetos, que são sua mensagem principal.

Analisando separadamente o significado de cada uma, observa-se que eles não são opostos, ou seja, não possuem uma relação de contestação. Ambas as mídias representam insetos, mas ainda assim são diferenciadas, porque assumem funções distintas; o que indica a “diferenciação diferenciada” a que Cook se refere. Isso significa que o resultado para o teste de diferença é **complementação**.

Um fator que confirma esse resultado diz respeito à fase de produção das mídias: as imagens foram acrescentadas quando a música já estava pronta. Em termos gerais, segundo Cook, essa é uma indicação de que a relação entre as mídias é de complementação.

A proposta inicial da experiência, em que o conteúdo comum entre as mídias seria aquele descrito nas marcas de expressividade da partitura, não é invalidada; porém, ela é posta em segundo plano. Roscoe utiliza algumas das marcas para guiar a interação das imagens com a música, mas não todas. Além disso, elas se tornam qualidades agregadas à proposta principal, a representação dos insetos.

Outra similaridade entre as mídias acontece no âmbito formal. Em certo ponto do processo criativo, Roscoe revela que o desafio encontrado por ele era descobrir uma narrativa no decorrer da música. Essa observação revela uma característica da Sonata já demonstrada aqui, de narrativa fragmentada, constituída por alguns objetos ou gestos estruturais que se repetem, se transformam e interagem entre si, formando uma teia que não revela com facilidade uma sequência natural de acontecimentos. Esse foi também, para mim, o maior desafio na preparação da obra ao piano: encontrar o fio da narrativa, a linha sonora que conduz tanto o intérprete quanto o ouvinte na escuta da obra musical. Disso resulta que a forma da obra visual é fragmentada: embora haja uma unidade, dada pela representação dos insetos e pela repetição de algumas formas, a estrutura é composta por uma sequência de cenas diferentes que passam a ocupar o lugar da cena anterior.

Identificada a relação geral de complementação entre as mídias, é necessário aprofundar nos materiais que a confirmam, ou, ainda, que podem

criar preponderâncias relativas de outros tipos de relação dentro da obra. Para tanto, seguirei à análise de cada parte, de acordo com a divisão feita por Roscoe na obra visual. Serão levadas em conta, também, as relações das mídias com as marcas de expressividade, quando houverem, assim como as considerações de Kandinsky sobre cores e sons, uma vez que Roscoe indicou a influência do pintor em suas escolhas.

- Sessão 1: ovo

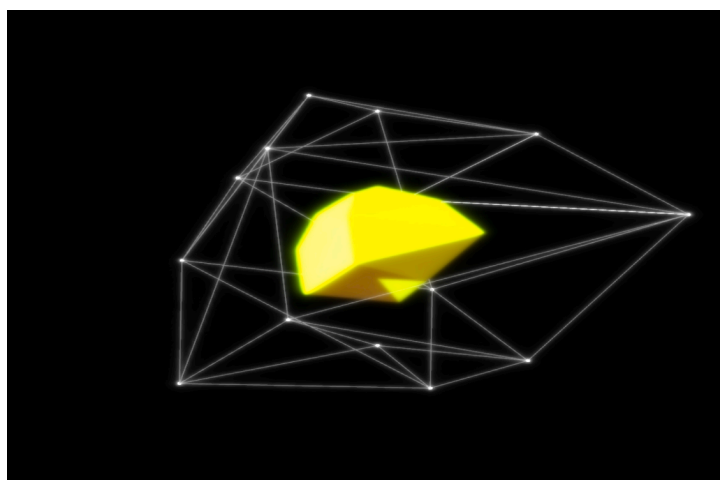


Figura 20 – Imagem da sessão 1.

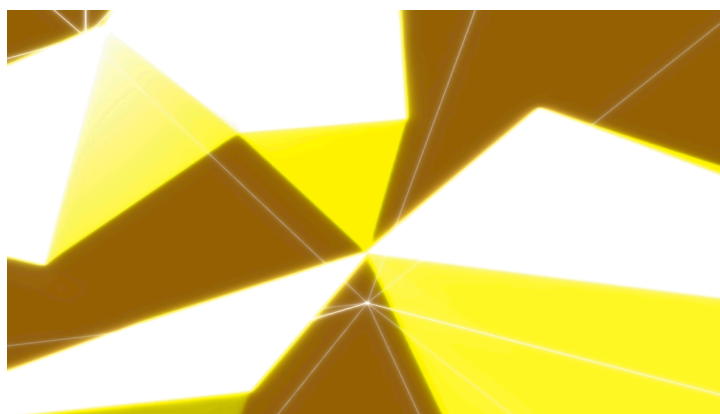


Figura 21 – Imagem 2 da sessão 1.

Sessão	Tempo	Compassos	Marcas de expressividade
1	0'00" a 1'49"	1 a 38	<i>Muito doce e puro Com um ardor profundo e velado Cristalino Luminoso, vibrante</i>

Descrição de Roscoe
Nascimento, metaforizado na forma de um inseto que se debate para sair do ovo.

A sessão 1 apresenta uma forma que sugere um ovo, inicialmente vazio, representando o início de algo – do discurso musical ou da formação de um inseto. Observa-se que os movimentos de suas linhas reagem aos ataques do piano. Sua cor branca, além de retratar diretamente a cor da casca do ovo, nesse contexto relaciona-se com a teoria de Kandinsky, na qual o branco remete a “um “nada” antes de todo nascimento, antes de todo começo” (KANDINSKY, 1996, p.96).

Em sincronia com a entrada da melodia cromática, surge uma forma amarela dentro do ovo, sugerindo, de acordo com Roscoe, um inseto que se debate para nascer (Fig. 20). A marca de expressividade *crystalino* (0’40”/c.11) é evocada no brilho das diferentes faces da forma amarela, que vai crescendo até preencher a tela com um amarelo brilhante (Fig. 21), no mesmo momento em que a partitura indica *luminoso, vibrante* (1’36”/c.37). Na música, essa marca acompanha a primeira sequência de trinados, sugerindo a primeira aparição dos insetos. Todas as interações apontadas aqui indicam relação de complementação.

- Sessão 2: insetos voadores

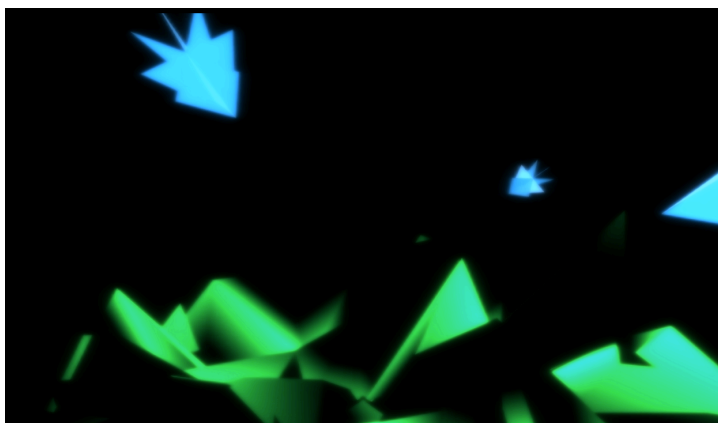


Figura 22 – imagem da sessão 2.

Sessão	Tempo	Compassos	Marcas de expressividade
2	1’50” a 3’09”	39 a 83	<i>Com emoção</i> <i>Inquieto</i> <i>Sem fôlego</i> <i>Com élan</i> <i>Com uma exaltação alegre</i>

Descrição de Roscoe
Insetos começam a voar, como se estivessem conhecendo o ambiente, e o número vai aumentando em sincronia com a dinâmica da música.

A mudança de cena é sincronizada com a entrada da nova sessão na música, um *Allegro*, caráter que se faz presente no meio visual por um movimento contínuo e fluido. A imagem sugere um solo verde com pontas, como uma floresta em rotação com a Terra, e formas azuis, lembrando insetos que passam voando acima da paisagem. O movimento circular da imagem remete ao movimento fluente e repetitivo da música. A quantidade de insetos aumenta de acordo com a dinâmica da música, com pequenos *crescendo* e aumentando até o fim da sessão. As interações apontadas aqui também indicam relação de complementação.

- Sessão 3: centopeia



Figura 23 – Imagem da sessão 3.



Figura 24 – Imagem 2 da sessão 3.

Sessão	Tempo	Compassos	Marcas de expressividade
3	3'10" a 4'24"	84 a 115	<i>Com arrebatamento e ternura</i>

Descrição de Roscoe
Algo que lembrasse uma centopeia, deixando um rastro de altos e baixos na tela pelos caminhos onde passou. Nesta parte, controlo a posição do inseto com a posição do mouse e vou seguindo as variações da música.

A terceira sessão sugere uma centopeia, que se movimenta mais rápido ou mais lentamente de acordo com a fluência da música, deixando um rastro por onde passa (Fig. 23). Seu rastro exhibe desenhos circulares, enquanto ela é constituída por repetições de uma forma pontuda, como pontas de setas (Fig. 24). Pode-se considerar o uso desse animal como uma liberdade tomada pelo artista, já que a centopeia não é classificada como inseto – o que não causa prejuízo à mensagem da obra. As interações apontadas nessa sessão também indicam relação de complementação.

- Sessão 4: seres voadores luminosos

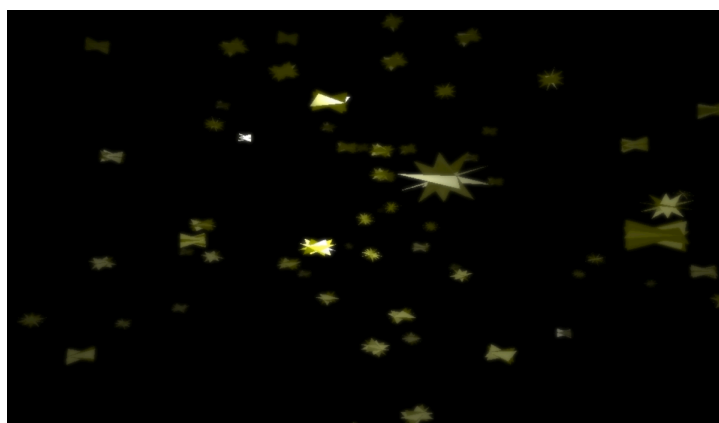


Figura 25 – Imagem da sessão 4.

Sessão	Tempo	Compassos	Marcas de expressividade
4	4'25" a 6'49"	116 a 191	<i>Com uma voluptuosidade dolorosa Com uma alegria súbita Cada vez mais radiante Muito doce Murmurado Morrendo pouco a pouco</i>

Descrição de Roscoe
Comportamento de bando, que varia entre movimentos harmônicos e suaves e uma tensão que acontece em momentos em que a unidade está em perigo. O número de objetos e seu comportamento são controlados ao vivo.

Na sessão 4, insetos voadores amarelos e brilhantes se distribuem na tela de acordo com os acontecimentos na música. Quando ela está tranquila e *piano*, eles se reúnem na área central da tela, voando calmamente; quando a música se agita e se torna *forte*, eles voam com rapidez, se espalhando por todo o espaço. O movimento agitado ocorre em dois trechos (4'57"/c.127 e 5'32"/c.146), e, na música aparecem com marca de expressividade *com uma alegria súbita*. No entanto, segundo a descrição de Roscoe, esses são momentos de tensão em que os insetos se encontram em perigo. Aqui, portanto, a sincronia entre as mídias com conteúdos emocionais distintos revela uma relação de contestação entre elas (alegria x tensão).

Na marca *morrendo pouco a pouco*, os insetos concentram-se no centro da tela e aos poucos param o movimento, estabelecendo novamente a complementação entre as mídias.

- Sessão 5: sol

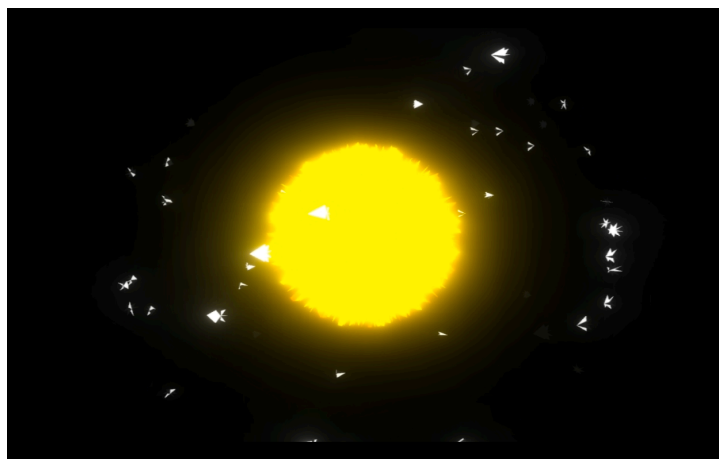


Figura 26 – Imagem da sessão 5.

Sessão	Tempo	Compassos	Marcas de expressividade
5	6'50" a 8'14"	192 a 233	<i>Com uma doce embriaguez Poderoso, radiante</i>

Descrição de Roscoe
Temos na música o momento mais intenso, onde aparece o sol – ou uma luz forte – e um grupo grande de insetos ao redor desta luz. O crescimento do sol acompanha a dinâmica da execução musical.

Além dos insetos, outra referência externa marcante na música é o sol, o que aparece na fala de Scriabin: “insetos nascem do sol... eles são beijos do sol” (SCRIABIN apud BOWERS, 1996, p.245 v.2). A sessão 5 corresponde ao trecho que Nicholls descreveu da seguinte maneira: “o tema, mais uma vez no meio da textura, é acompanhado por trinados expandidos em múltiplos clusters [...], evocando, de acordo com o compositor, ‘luz ofuscante, como se o sol tivesse chegado perto’” (NICHOLLS, 1996, S/P). O surgimento do astro celeste é sugerido nos compassos 212 a 221, sob a indicação *poteroso, radiante*, onde se encontra o ponto culminante da Sonata. Os trinados são feitos por acordes cheios na região aguda e a dinâmica chega até o *fff*. Os compassos iniciais dessa sessão (c.192-211) são a construção de um grande *crescendo* para a chegada do sol.

No meio visual, esse *crescendo* é acompanhado pelo crescimento ou aproximação do sol, com insetos voando ao seu redor, como bichos da luz. Na chegada ao ponto culminante da música, ele já ocupa quase a tela inteira, e continua crescendo. Sua cor amarela, além de ser representativa do próprio astro, se relaciona com os sons agudos, de acordo com a teoria de Kandinsky (KANDINSKY, 1992, p.92). As relações *cross-media* nessa sessão, portanto, indicam a complementação.

- Sessão 6: formigas



Figura 27 – Imagem da sessão 6.

Sessão	Tempo	Compassos	Marcas de expressividade
6	8'15"a 9'44"	234 a 271	<i>Vibrante</i>

Descrição de Roscoe
Insetos construindo caminhos, que poderiam ser formigas e seus rastros. À medida que vão preenchendo o espaço, novos caminhos vão surgindo a partir da manipulação ao vivo de algumas variáveis, até preencher todo o espaço da tela.

Na sessão 6, formigas constroem caminhos embaixo da terra, demonstrando uma oposição com o sol da cena anterior. Na música, esse contraste também é evidente, já que a tensão cultivada anteriormente se dissolve rapidamente nos 3 trinados que fazem a ponte entre as sessões. Afora essa relação de complementação que diz respeito à mudança de uma cena para outra (afinal, as duas mídias se opõem da mesma maneira à sessão anterior), outras interações não foram percebidas entre as mídias.

- Sessão 7: bichos da luz



Figura 28 – Imagem da sessão 7.

Sessão	Tempo	Compassos	Marcas de expressividade
7	9'45"a 10'58"	272 a 305	<i>Com arrebatamento</i>

Descrição de Roscoe
As imagens voltam para os insetos que estavam em volta do sol, porém sem este em cena.

Na música (10'35"/c.294), inicia-se um *crescendo* similar ao da sessão 5, criando o mesmo tipo de tensão que então havia levado ao ponto culminante da peça – o sol. Desta vez, porém, em vez de chegar ao ponto culminante, Scriabin dissolve a tensão construída, entrando na próxima sessão de maneira inesperada, em *pp*. As imagens também fazem referência à sessão 5, com os bichos da luz realizando o mesmo movimento circular, sendo que a densidade dos insetos aumenta de acordo com o *crescendo* da música; no entanto, o sol é omitido. Tanto o adensamento dos insetos quanto a omissão do sol estabelecem relações de complementação entre as duas mídias.

Durante esse *crescendo*, no entanto, há uma sensação conflitante em um aspecto da relação entre a imagem e a música: o movimento da rotação dos insetos não se altera. Com o aumento da tensão na música, poderia se esperar uma mudança de comportamento, tornando seu voo mais veloz ou desordenado, em diferentes direções, por exemplo. Porém, os insetos continuam em ordem, mantendo sua rota e velocidade normais. A construção de tensão na música combinada à constância do movimento na imagem sugere uma relação de contestação entre eles.

- Sessão 8: borboleta

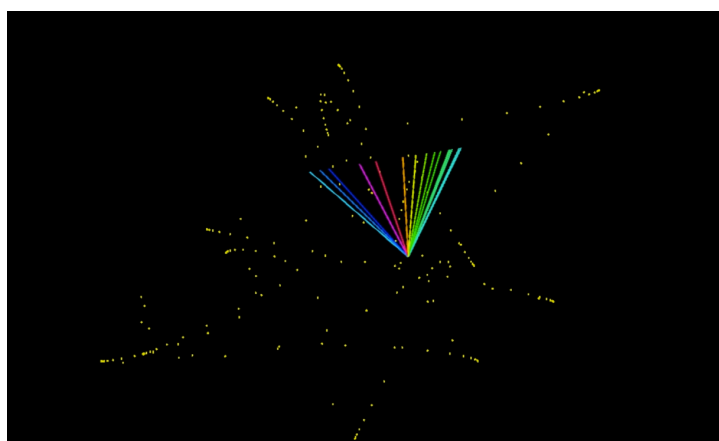


Figura 29 – Imagem da sessão 8.

Sessão	Tempo	Compassos	Marcas de expressividade
8	10'59" a 11'41"	306 a 359	<i>Trêmulo, alado</i>

Descrição de Roscoe
A música me remeteu a uma borboleta que vai passando de flor em flor, pelo seu bater de asas oscilante. A cada vez que aperto um botão o programa escolhe uma nova posição para o objeto, que a cada deslocamento libera partículas de pólen na tela.

A sessão 8 corresponde à “dança final” da Sonata (NICHOLLS, 1996, S/P), com textura e articulação contrastantes com o restante da obra. Indicada como *Più Vivo*, com a marca de expressividade *trêmulo, alado*, nela Scriabin brinca com os materiais já apresentados, alternando pequenos gestos em *legato* com outros em *staccato*, variando rapidamente entre as regiões grave, média e aguda, obtendo uma textura pontilhista. Variações de agógica também contribuem para uma sonoridade leve, “trêmula” e “alada”. Roscoe apresenta no meio visual, então, uma borboleta de várias cores, voando e espalhando partículas de pólen. Seu deslocamento acompanha o movimento rítmico e melódico da música, enquanto os pontos amarelos, que representam o pólen, fazem referência à textura pontilhista. A imagem da borboleta, com seus atributos de leveza e cor, concorda com o caráter musical dessa sessão, assim como a sincronia dos movimentos da imagem acompanham as variações de agógica. O “bater de asas oscilante da borboleta” criada por Roscoe se liga diretamente à marca de expressividade “*trêmulo, alado*” indicada por Scriabin. Todas as relações aqui apontadas indicam complementação entre as mídias.

- Sessão 9: retorno ao ovo

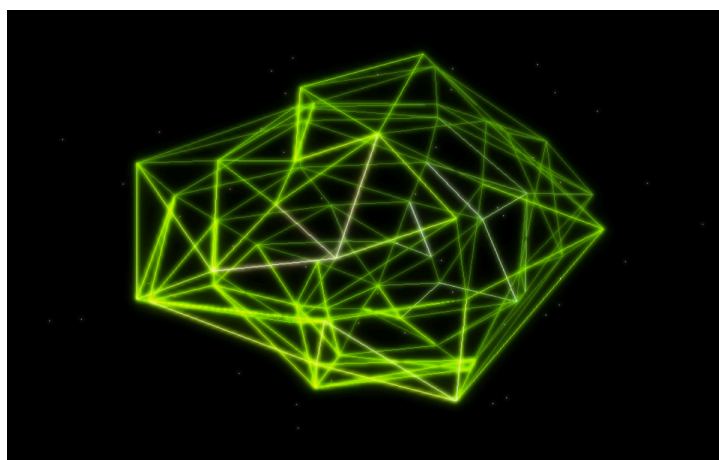


Figura 30 – Imagem da sessão 9.

Sessão	Tempo	Compassos	Marcas de expressividade
9	11'42" a 12'36"	360 a 378	<i>Com um doce langor, morrendo pouco a pouco</i>

Descrição de Roscoe
A sequência final é uma volta para o início, fechando o ciclo e propondo um renascimento que fica subentendido.

A marca de expressividade *com um doce langor, morrendo pouco a pouco* contrasta com o ovo evocado pela imagem, que sugere um recomeço, ou um “renascimento”, de acordo com Roscoe. Isso indica uma relação de contestação entre a imagem e o texto da marca. Entretanto, a sugestão de recomeço pode ser encontrada na música, já que na sessão final Scriabin utiliza o primeiro tema, o mesmo com que havia iniciado a obra, agora fechando a narrativa musical. O uso do mesmo material sugere uma narrativa circular, em que o fim é novamente o início. Portanto, embora entre imagem e marca de expressividade haja contestação, entre imagem e música há uma relação de complementação.

O ovo, que na sessão 1 possuía linhas brancas, agora retorna na cor verde. Para Kandinsky, o verde “é a mais calma de todas as cores”, evocando a imobilidade, o repouso, uma passividade que “perfuma-se de [...] auto-satisfação” (KANDINSKY, 1992, p.93-94).

Contextos

Para Cook, a multimídia sempre deve ser analisada dentro de um contexto. Nesse caso, devemos observar pelo menos duas condições específicas:

- 1) da composição da obra musical;
- 2) da criação do meio visual.

O contexto composicional da Sonata é a ebulição de todas as referências internalizadas por Scriabin, que se encontrava a apenas dois anos de sua morte. Influenciado pela teosofia, imbuído das ideias para o *Mysterium* e da concepção de arte como veículo de transmissão de valores espirituais, convencido da importância dos sentidos e da sinestesia como meio de percepção do mundo e de vivências místicas. Ao seu redor, artistas de diferentes áreas frequentavam os mesmos círculos e buscavam inspiração em fontes diversas: Isadora Duncan

coreografou 3 de seus estudos para piano; atores, escritores e pintores frequentavam sua casa; a pintura abstrata tomava forma; Schoenberg pintava quadros; o pintor Micalojus Chiurlionis dizia pintar sonatas e chamava suas *vernissages* de concertos (BOWERS, 1996, p.239-240 v.1). A investida de Scriabin em evocar insetos em sua *Sonata n.10*, portanto, parece bastante coerente com seu contexto – interno e externo.

As imagens, por sua vez, foram criadas em 2016, passados 103 anos da composição da música. Nesse meio tempo, o conceito de obra de arte foi questionado por autores como Walter Benjamin¹⁸; a arte contemporânea experimentou a hibridez e se misturou não só internamente, em suas diversas formas de expressão, mas se juntou também à tecnologia, agregando programações de computadores e suportes inovadores; a invenção da internet facilitou o acesso a outras culturas e a conexão entre artistas com modos diferentes de pensar e realizar arte; para nomear apenas algumas das transformações significativas entre o começo do século XX e do XXI.

As experiências anteriores de Roscoe incluem uma forte ligação entre música e imagem, assim como o uso de tecnologia para integrá-las. Seu trabalho, enraizado na *visual music*, carrega influências de Kandinsky e Fischinger, assim como pesquisas de outros artistas que percorreram o trajeto da busca por relações possíveis entre som e imagem. É perceptível, e mesmo esperado, que toda a bagagem e linguagem própria de Roscoe influenciem notoriamente no resultado final.

Faz parte da análise contextual, ainda, o fato das imagens terem sido criadas deliberadamente para integrar uma performance multimídia, o que direciona para que as interações perceptíveis com a música estejam presentes, principalmente na forma de complementação. Parece lógica a indicação de Cook de que a produção de uma mídia posteriormente à outra resulte quase sempre em complementação. A criação de uma obra visual para ser exibida junto a uma música, como no caso desta experiência, dificilmente escapará da busca por relações concordantes entre o que se vê e o que se ouve, cada mídia utilizando os recursos que lhe são próprios.

¹⁸ Ver *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado por Walter Benjamin em 1955.

Aspectos de performance

Roscoe criou as imagens no computador utilizando o software *vvvv*¹⁹, que lhe concedeu algumas liberdades de criação e de performance através das programações generativas. Nesse tipo de programação, ele constrói um sistema com algumas regras predeterminadas que, durante a execução, se somam à sua performance através de um controlador *midi*, criando as imagens ao vivo. Ele explica:

criei um sistema onde algumas variáveis eram aleatórias e outras eram controladas por mim. Pela soma destes dois tipos se consegue um número quase infinito de combinações, que fazem com que o trabalho aconteça sempre de uma forma única a cada apresentação. A programação generativa faz com que o processo aconteça ao vivo, gerando as imagens no exato momento em que se inicia o processo. (ROSCOE, questionário por e-mail no dia 19 set. 2016)

Esse procedimento resulta em um tipo de trabalho chamado *arte generativa*. Dessa maneira, a mídia visual criada por ele não é uma obra fechada, mas sempre uma performance ao vivo e, assim como a performance da obra musical, nunca acontece duas vezes da mesma forma. Isso resulta em uma certa quantidade de liberdade para ambos os performers, gerando encontros e desencontros não planejados. Segundo Roscoe, ao produzir um trabalho de arte generativa,

o interesse do artista é em parte perder - parcial ou totalmente - o controle sobre o resultado final, inserindo elementos aleatórios que podem alterar substancialmente o processo, tanto para o bem quanto para o mal, levando a resultados inesperados. (ROSCOE, no prelo)

Essa perda de controle resulta na liberdade de escolher quais caminhos tomar durante a performance, em tempo real, além de incluir sempre o elemento da surpresa, do inesperado. Para Roscoe,

este caráter do inesperado, da variação, da porta aberta para novos modos de fazer pode ser muito inspirador para o artista.

¹⁹ Site do desenvolvedor: www.vvvv.org.

Mas, na mesma medida, amedronta. Nem sempre o resultado será ótimo, ou mesmo bom. (ROSCOE, no prelo)

No caso desta experiência, percebemos que, enquanto a liberdade da programação generativa proporcionou uma riqueza em termos de espontaneidade, por outro lado, demonstrou ser um desafio para a sincronização da performance. No primeiro ensaio, assim como na primeira apresentação, houveram desencontros em mudanças de sessões que deveriam ser sincronizadas, por serem importantes para o pareamento entre imagem e música. Concluímos, então, que Roscoe precisava se preparar para atingir uma maior apropriação da obra musical, já que a autonomia da performance visual era maior – e portanto mais suscetível à imprevisibilidade – do que a da música, que neste caso consiste na interpretação de uma obra de repertório erudito.

Evidenciou-se, então, um contraste no que se refere à liberdade de performance de cada mídia envolvida nesta proposta, levando a uma reflexão sobre o trabalho do intérprete de música de concerto ocidental na atualidade. Tradicionalmente, seu exercício é focado na performance centrada primordialmente na fidelidade ao texto da partitura, intermediando o conteúdo musical do compositor para o público. Nas palavras de Schoenberg, o performer seria “totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível a uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (SCHOENBERG apud COOK, 2006, p.5). Assim, o compositor coloca a partitura como sendo a própria música e subentende-se que o intérprete ideal não deve agregar nenhum elemento pessoal à sua performance.

De acordo com Helena Marinho e Sara Carvalho (2011, p.3), a ideia de obra musical como uma entidade autônoma, com foco na partitura, tem origem na defesa da música absoluta – ou música pura –, representada principalmente por Hanslick, e é promovida pelos compositores do Romantismo. Para elas, esse padrão ainda sobrevive na maior parte das performances de música de concerto ocidental. O foco na obra musical como entidade autônoma pressupõe ainda uma estabilidade na performance, ou, ao menos, o objetivo de executar com perfeição aquilo que o compositor registrou, sempre da mesma maneira. Essa abordagem não só problematiza a imprevisibilidade do momento da performance, mas

coloca uma trava na abordagem do intérprete a novas referências que não sejam a partitura, sejam elas advindas de suas próprias experiências ou de mídias externas ao texto musical.

Para Alexandre Zamith Almeida, uma obra pode resultar em interpretações diferentes justamente por seus aspectos instáveis, que estão relacionados ao contexto em que o performer e o público estão inseridos:

toda obra, independentemente de sua data de composição, possui uma contemporaneidade. Isto porque a obra é portadora de aspectos instáveis que se condicionam não à sua data de composição, mas ao momento e contexto de cada performance. É, portanto, uma contemporaneidade que se funda na contemporaneidade do intérprete, na contemporaneidade do ouvinte e na contemporaneidade do contexto atual que preserva a relevância artística da obra e de sua performance hoje. (ALMEIDA, 2011, p.69)

Sob essa perspectiva, o intérprete torna-se uma peça fundamental no processo de transmissão da obra musical, fazendo escolhas que se baseiam tanto no contexto de composição como no seu próprio contexto. Com isso, ele traz a interpretação para a contemporaneidade, reconhecendo a si mesmo como cocriador de uma obra musical viva e dinâmica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mais valioso produto de uma performance não é a reconstrução fiel de uma época, mas sim o fomento de um diálogo e de uma fricção entre épocas.

(ALMEIDA, 2011, p.70)

Eu não consigo entender como escrever apenas 'música' agora. Quão desinteressante isso seria. [...] Pessoas apenas 'escrevendo música' são como performers 'apenas tocando músicas'. Eles só devem ser valorizados quando são uma conexão em um plano geral.

(SCRIABIN apud BOWERS, 1996, p.70 v.2)

A experiência realizada neste trabalho propõe uma abordagem ampla da obra musical, de maneira que ela se transforme em multimídia com embasamento em referências internas e externas a ela. Antoine Hennion (2011) considera que as relações musicais reais são perpassadas por *mediações*, isto é: os instrumentos, a partitura, o repertório, o intérprete, o palco, as mídias, os suportes, todas as condições de performance e de escuta, são partes integrantes da música, mediando as relações entre criador, intérprete e receptor. Assim, devemos lançar para as obras musicais um olhar que considere como intrínsecos a elas os suportes e os contextos em que foram compostas, apresentadas e recebidas.

No caso desta experiência, tanto os elementos intrínsecos quanto aqueles que orbitam a obra musical e a criação da mídia visual – dos insetos às marcas de expressividade, do conceito de obra de arte total à *visual music*, do discurso musical à teoria de cores de Kandinsky – foram incluídos no processo interpretativo. Embora à primeira vista a performance tenha como suporte apenas duas mídias – musical e visual –, todas essas referências podem ser consideradas outras mídias em diálogo com a obra. Essa ideia está presente na própria teoria de Cook, que propõe que quaisquer referências externas à obra

musical dialogam com ela na formação de sentido. Ou seja, quer nos atentemos a isso ou não, o contexto está sempre presente na performance e na escuta musical.

A proposta desta experiência, que tem no processo metafórico a conexão entre diferentes meios de expressão artística, é apenas uma das maneiras de se realizar uma performance dessa natureza. É certo que existem diversas teorias e práticas já experimentadas e ainda por serem criadas, dada a amplitude de possibilidades no panorama da interação entre as artes. Com este trabalho, considero que a intenção inicial de colocar uma obra de repertório tradicional em um contexto contemporâneo foi alcançada. Podemos entender como contexto contemporâneo a noção de que, em termos gerais, estamos imersos em uma vida de estímulos, demandas e interesses sobrepostos e substituídos com muita velocidade. Isso acarreta em uma atenção quase sempre dividida e pouco focada, além da constante busca por elementos de imprevisibilidade. Assim, é concebível que uma experiência multissensorial ofereça ao espectador uma outra maneira de vivenciar a música de concerto, em que ele seja envolvido pela sinestesia e assuma um estado de percepção ativo e aberto às sensações e significados que podem emergir da fruição artística.

Para compor o programa do recital que integra o trabalho, foram incluídos 5 prelúdios do Op.11 (1888 – 1896) de Scriabin: n.4, 5, 6, 14 e 15, para os quais também foram criadas imagens por Henrique Roscoe. Considerei importante adicionar uma obra que incluísse originalmente o meio visual, o que resultou na escolha de *Breaker* (2012), da compositora canadense Emilie LeBel, para piano, eletrônica e vídeo. Da compositora paulista Valéria Bonafé, foi selecionada a obra *Do livro dos seres imaginários* (2010), para piano preparado, inspirada no livro homônimo de Jorge Luis Borges. Olivier Messiaen foi incluído por dois motivos: de acordo com diversas fontes, o compositor era um sinesteta espontâneo, ou seja, ele realmente via cores a partir da escuta de sons; a segunda razão é conferir uma unidade ao programa do concerto, de maneira a conectar a linguagem de Scriabin às das duas compositoras contemporâneas. A peça selecionada foi *Primeira comunhão da Virgem* (1944), integrante da obra *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (*Vinte olhares sobre o menino Jesus*).

Como uma intérprete em busca de novas práticas, esta experiência resultou não apenas em um modo alternativo de apresentar uma obra musical, mas na vivência de uma performance que assume um risco, abraça o elemento imprevisível e o imponderável e tem na interação criativa com outro artista a possibilidade de inovar e se reinventar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL. **Kandinsky/Abril Coleções**; tradução de Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2011. (Coleção Grandes Mestres, v. 18)

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

BASBAUM, Sérgio Roclaw. **Sinestesia, arte e tecnologia**: fundamentos da cromossônia. 1 ed. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2002.

_____. Sinestesia e percepção digital. **Teccogs**, São Paulo, n.6, p.246-266, jan./jun. 2012.

BLAVATSKY, Helena. **O que é a Teosofia?** The Theosophist. V. 1, Bombay, 1879-1880. Disponível em: <<http://www.sociedadeteosofica.org.br/artigos.asp?item=149&idioma>>. Acesso: 22 set. 2016.

BOWERS, Faubion. **Scriabin**, a Biography. Palo Alto, Califórnia: Dover, 1996.

COLLOPY, Fred. Playing (With) Color. **Glimpse**, Cambridge, v. 2, n. 3, p. 62-67. 2009. Disponível em: <[http://rhythmiclight.com/articles/Playing\(With\)Color.pdf](http://rhythmiclight.com/articles/Playing(With)Color.pdf)>. Acesso: 26 jul. 2016.

_____. Visual Music as a Performing Art. **Offscreen**, Berlim, v. 11, n. 8-9, p. 1-4. Ago/set 2007.

COOK, Nicholas. **Analysing Musical Multimedia**. New York, Oxford, 1998.

_____. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, n. 14, p. 5-22, 2006. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf>. Acesso: 2 mar. 2017.

GAWBOY, Anna. **Alexander Scriabin's Theurgy in Blue**: Esotericism and the Analysis of Prometheus: Poem of Fire op. 60. 2010. 363 f. Tese (Doutorado) – Yale University. New Haven, 2010.

GAWBOY, Anna.; TOWNSEND, Justin. Scriabin and the Possible. **Music Theory Online**. V. 18, n. 2, jun. 2012. Disponível em: <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.gawboy_townsend.html>. Acesso: 24 jan. 2015.

HARTMANN, Ernesto. Os Poemas opus 69 para Piano de Scriabin: relações entre o Acorde de Prometeu e a Estrutura Formal. **Música e Linguagem**, Vitória. V. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/article/view/3600>>. Acesso: 15 out. 2016.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. **Desigualdade & Diversidade**, Rio de Janeiro. N. 8, p. 253-277, jan/jul 2001.

KANDINSKY, Wassili. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal**, Brasil. V. 2, n. 1, p. 69-94, jan.-jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127>>. Acesso: 15 jan. 2017.

LÓPEZ-CANO, Rubén.; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona, 2014.

MARINHO, Helena; CARVALHO, Sara. Ritual in the Context of Contemporary Music Performance. **Performance Studies Network International Conference - Online Resource**, v.3, n.3, p. 1-10, 2011.

MARKS, Lawrence. **The Unity of the Senses: Interrelations Among the Modalities**. Academic Press, New York, 1978.

MEIRELLES, Ricardo. **Les Fleurs du mal no Brasil**: traduções. Tese (Doutorado). 2010. 240 f. USP. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-18102010-102721/pt-br.php>>. Acesso: 23 jan. 2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. Cultrix, São Paulo, 1974.

PEACOCK, Kenneth. Instruments to Perform Color Music: Two Centuries of Technological Experimentation. **Leonardo**, v. 21, n. 4, p. 397-406. 1988. Disponível em: <<http://www.matchtoneapp.com/images/instrumentstoperformcolor.pdf>>. Acesso: 19/7/16.

ROSCOE, Henrique. Arte Generativa – contracenando com a máquina. **Design+arte|ciência|tecnologia: reflexões teórico-práticas**. No prelo.

SADIE, Stanley. (Ed.). **Dicionário Grove de Música**. Ed. Concisa. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1994.

SCRIABIN, Alexander. **Piano Sonata n. 10**. Intérprete: Mikhail Pletnev. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6xvfhHiBLzs>>. Acesso: 29/7/14.

_____. *Scriabin: The complete piano sonatas*. Intérprete: Marc-André Hamelin. London: Hyperion, 1996. 2 CDs.

SKRJABIN, Alexander. **Klaviersonate Nr. 10, Opus 70**. Partitura. Alemanha: Peters, 1972.

_____. **Klaviersonate Nr. 10, Opus 70**. Partitura. Alemanha: Henle Verlag, 2011.

THE FREE DICTIONARY BY FARLEX. Disponível em: <<http://idioms.thefreedictionary.com/on+the+rocks%20>>. Acesso: 28 nov. 2016.

TOMÁS, Lia. **O poema do fogo**: mito e música em Scriabin. São Paulo: Annablume, 1993.

VIDEIRA, Mário. Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimentos na música. **Música Hodie**. Goiás, v. 5 n.2 p. 43-51, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/musica/search/search?simpleQuery=videira&searchField=query>>. Acesso: 21 ago. 2016.

WADDESDON. Disponível em: <<http://collection.waddesdon.org.uk/search.do?view=detail&page=1&id=41808&db=object>>. Acesso: 19 jan. 2017

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BRAGANÇA, Guilherme. **A sinestesia e a construção de significação musical**. 2008. 154 f. Dissertação (Mestrado) – UFMG. Belo Horizonte, 2008.

CAZNOK, Yara. **Música: entre o audível e o visível**. 2 ed. São Paulo: UNESP, 2008.

CENTER FOR VISUAL MUSIC. Disponível em: < www.centerforvisualmusic.org>. Acesso: 16 nov. 2016.

COLLOPY, Fred; FUHRER, Robert; JAMESON, David. Visual Music in a Visual Programming Language. **IEEE Symposium on Visual Languages**, Tokyo, Japão, p. 111-118. 1999.

KANDINSKY, Wassili. **Ponto e linha sobre plano: contribuição à análise dos elementos da pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARKS, Lawrence. Bright Sneezes and Dark Coughs, Loud Sunlight and Soft Moonlight. **Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance**. V. 8, n. 2, p. 177 - 193.. Abr. 1982. Disponível em: <<http://psycnet.apa.org/journals/xhp/8/2/177/>>. Acesso: 14 jan. 2015.

NASCIMENTO, Guilherme. **Os sapatos floridos não voam: processos criativos compartilhados entre música, literatura e pintura**. São Paulo: Anablume, 2012.

RHYTHMIC LIGHT. **Color scales?** Disponível em: <<http://rhythmiclight.com/>>. Acesso: 26 jul. 2016.

ANEXO I

96

SONATE Nr. 10

Op. 70 (1912-1913)

Moderato
très doux et pur

p

pp

7 *poco rit.*

avec une ardeur profonde et voilée

poco

poco

11 *cristallin*

E. P. 12652

Musical score for measures 15-18. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats. Measure 15 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 16 continues the triplet in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 17 shows a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 18 concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes.

Musical score for measures 19-24. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats. Measure 19 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 20 continues the triplet in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 21 shows a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 22 concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 23 shows a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 24 concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes.

Musical score for measures 25-30. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats. Measure 25 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 26 continues the triplet in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 27 shows a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 28 concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 29 shows a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 30 concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes.

Musical score for measures 31-36. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats. Measure 31 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 32 continues the triplet in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 33 shows a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 34 concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 35 shows a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 36 concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes.

E.P.12652

Allegro

37 *lumineux vibrant* *avec émotion*

342 *tr* *tr* *tr* 5 3 5 2 1

p

41

45 *inquiet*

49 *haletant*

53 *tr*

79 *p* *trm trm trm* *cresc.* *f* *mp*

82 *p*

87 *avec ravissement et tendresse* *pp* *poco cresc* *pp*

92 *pp* *cresc.*

96 *pp*

*) Hier und an ähnlichen Stellen kann man auch anders aufteilen, z. B.

Ici et à des endroits semblables on peut aussi répartir autrement sur les deux mains, par exemple

Other distributions are possible here and in similar passages, e. g.



avec une volupté douloureuse

molto accel.

*) Herausgeber zieht hier den Triller mit kleiner Sekunde ($\text{tr}^{\flat\flat}$) vor (um der konsequenten und grell klingenden chromatischen Abwärtsbewegung willen).

Ici, l'éditeur préfère le trille avec la petite seconde ($\text{tr}^{\flat\flat}$, en raison du mouvement chromatique descendant, sur un son conséquent et aigu).

The editor here prefers the trill with a minor second ($\text{tr}^{\flat\flat}$, for the sake of the consistent and shrill effect of the chromatic downward scale).

molto accel.

*) Dieser stumme Fingerwechsel steht in engem Zusammenhang mit entsprechender Pedalanwendung.

** Siehe Anmerkung S. 102 (hier ♭).

*** Haltebogen vom Herausgeber eingefügt.

Ce changement muet de doigts est en relation étroite avec l'emploi correspondant de la pédale.

Voir annotation p. 102 (ici ♭).

Courbe ajoutée par l'éditeur.

E. P. 12652

This mute change of fingers is closely linked with a corresponding use of the pedal.

See annotation p. 102 (here ♭)

Tie added by the editor.

Musical score for measures 150-153. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 150 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes (1, 2, 3) and a fermata. The bass clef staff has a whole rest. Measure 151 has a treble clef staff with a fermata and a bass clef staff with a whole rest. Measure 152 features a treble clef staff with a melodic line including a triplet of eighth notes (1, 2, 3) and a bass clef staff with a whole rest. Measure 153 continues the treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. Performance markings include *trmm* (trills) above the treble staff in measures 150, 152, and 153, and *molto cresc.* in the middle of the system.

Musical score for measures 154-155. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 154 has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. Measure 155 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. Performance markings include *f* (forte) in the bass clef staff of measure 154 and *f* in the treble clef staff of measure 155.

Musical score for measures 156-157. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 156 has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. Measure 157 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 158-161. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 158 has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. Measure 159 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. Measure 160 has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. Measure 161 continues the treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole rest. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. Performance markings include *p* (piano) in the bass clef staff of measure 158 and *poco rit.* (poco ritardando) above the treble staff in measure 159.

161

164

167

170

f

très doux

173

trm trm

177 *trm trm*
p murmuré
dim. poco a poco

180

183 *en s'éteignant peu à peu*

188 *avec une douce ivresse*
ppp
poco

193 *poco*
cresc. poco a poco
trm trm

E. P. 12652

Puissant, radieux

211

213

215

*) Im Autograph und in allen Ausgaben fis. Dennoch hält es der Herausgeber für angebracht, das eis des vorangehenden Taktes beizubehalten.

Dans l'autographe et dans toutes les éditions fa dièse. Cependant l'éditeur pense qu'il vaudrait mieux conserver le mi dièse de la mesure précédente.

F# in the original manuscript and in all editions. Yet the editor considers appropriate that the E# from the previous bar should be retained.

215

Musical score for measure 215. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part features a melodic line with eighth notes and a complex chordal accompaniment. The bass clef part has a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled section in the treble clef contains a sequence of notes with fingerings 2, 1, 2, 5, 3. A circled section in the bass clef contains notes with fingerings 5 and 2. A circled section in the treble clef contains notes with a circled '8' above them.

216

Musical score for measure 216. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and a complex chordal accompaniment. The bass clef part has a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled section in the treble clef contains notes with fingerings 1, 1, 3, 1. A circled section in the bass clef contains notes with fingerings 3, 1, 3. A circled section in the treble clef contains notes with a circled '8' above them.

217

Musical score for measure 217. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and a complex chordal accompaniment. The bass clef part has a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled section in the treble clef contains notes with fingerings 1, 3, 1, 4, 2. A circled section in the bass clef contains notes with fingerings 3, 3. A circled section in the treble clef contains notes with a circled '8' above them.

218

Musical score for measure 218. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and a complex chordal accompaniment. The bass clef part has a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled section in the treble clef contains notes with fingerings 1, 3, 1, 4, 2. A circled section in the bass clef contains notes with fingerings 3, 5. A circled section in the treble clef contains notes with a circled '8' above them.

E. P. 12652

219 8

220 8

221 8

222 Allegro

226

229

233

237

240

E. P. 12652

244

Trills and triplets in both hands. Treble clef: *tr*, *tr*, *tr*, triplet 3, triplet 3, *m.s.*, *tr*. Bass clef: *tr*, triplet 3, *tr*, 21, *tr*. *m.d.*

249

Diminuendo and trills. Treble clef: 7, *dim.*, 5, 121 32 | 1, *tr*, *tr*, 2 4. Bass clef: *tr*, *tr*, 2, 1 2, 1 2, *dim.*, 1.

254

Trills and crescendo. Treble clef: *tr*, *tr*, *tr*, *tr*, *tr*, *tr*. Bass clef: 1, 5, 5, *cresc.*. *avec élan lumineux*

260

Vibrato and trills. Treble clef: *vibrant*, *tr*, *tr*, *tr*, *tr*, *tr*, *tr*. Bass clef: *mp*, 1, 3, 1, 4, *p*, 1, 2, 1, 3. *3*

263

5
3 1 2
cresc.
7
5
mp
mf
3 1 3 7
3 3

Detailed description: This system contains measures 263, 264, and 265. Measure 263 features a treble clef with a trill on the fifth finger, followed by a triplet of eighth notes (fingerings 3, 1, 2) and a five-measure rest. The bass clef has a five-measure rest. Measure 264 has a trill on the fourth finger in the treble and a triplet of eighth notes (fingerings 1, 3, 7) in the bass. Measure 265 has a triplet of eighth notes (fingerings 1, 4, 2) in the treble and a triplet of eighth notes (fingerings 1, 2, 1) in the bass. Dynamics include *cresc.*, *mp*, and *mf*.

266

5 4
1 2
6
cresc.
cresc.
1
2 5 1 4

Detailed description: This system contains measures 266 and 267. Measure 266 has a trill on the fifth finger in the treble and a six-measure rest in the bass. Measure 267 has a trill on the second finger in the treble and a six-measure rest in the bass. Dynamics include *cresc.* and *mp*.

268

f
poco
poco
3
3 7
3

Detailed description: This system contains measures 268, 269, and 270. Measure 268 has a trill on the fourth finger in the treble and a triplet of eighth notes (fingerings 3, 7, 3) in the bass. Measure 269 has a triplet of eighth notes (fingerings 3, 7, 3) in the treble and a triplet of eighth notes (fingerings 3, 7, 3) in the bass. Measure 270 has a *poco* marking in the treble and a *poco* marking in the bass. Dynamics include *f* and *poco*.

E. P. 12652

271 *avec ravissement*

p

poco cresc.

trill

277

pp

poco cresc.

cresc.

282

pp

287

290

295

298

301

304

p

cresc. poco a poco

Più vivo

pp frémissant, ailé

*) Herausgeber empfiehlt das manuelle Aushalten des Akkordes nach stummer Wiederaufnahme, weil durch die folgende Pause klangliche Unsauberkeit besonders stören könnte.

***) Original: $\frac{3}{16}$ im unteren System

****) $\frac{9}{16}$ vom Herausgeber eingefügt analog Takt 211

L'éditeur recommande de conserver l'accord manuellement après une nouvelle touche muette, car en raison de la silence qui suit, un manque de pureté du son serait particulièrement ressenti.

Dans l'original: $\frac{3}{16}$ dans la portée inférieure

$\frac{9}{16}$ ajouté par l'éditeur de façon analogue à la mesure 211

The editor recommends the manual sustaining of the chord after mute repetition, since sound impurity could be particularly disturbing in view of the following rest.

Original: $\frac{3}{16}$ in the lower staff

$\frac{9}{16}$ inserted by the editor in analogy to bar 211

E. P. 12652

308

Musical score for measures 308-313. The system consists of two staves. Measure 308 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. A first ending bracket labeled '1' spans measures 308-310, and a second ending bracket labeled '2' spans measures 311-313. The bass staff contains a steady accompaniment with some triplet markings.

314

Musical score for measures 314-319. The system consists of two staves. Measure 314 begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/8 time signature. It continues with intricate rhythmic patterns and first/second ending brackets. The bass staff provides a consistent accompaniment.

320

Musical score for measures 320-324. The system consists of two staves. Measure 320 starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/8 time signature. The music features complex rhythmic textures and first/second ending brackets. The bass staff accompaniment is active throughout.

325

poco accel.

poco cresc.

Musical score for measures 325-329. The system consists of two staves. Measure 325 starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/8 time signature. The tempo marking 'poco accel.' and dynamic marking 'poco cresc.' are present. The music includes first/second ending brackets and complex rhythmic patterns.

Presto

poco rit.

pp

p

Musical score for measures 330-334. The system consists of two staves. Measure 330 starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/8 time signature. The tempo marking 'Presto' and dynamic marking 'pp' are present. The music features first/second ending brackets and complex rhythmic patterns. The dynamic marking 'p' appears in measure 332. The tempo marking 'poco rit.' is present at the end of the system.

335

Musical score for measures 335-340. The piece is in 3/16 time. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 340 ends with a double bar line.

340

Musical score for measures 340-345. The right hand continues with melodic lines, including a triplet in measure 340 and a sequence of eighth notes in measure 341. Measure 342 has a 3/16 time signature. Measure 343 has a 2/8 time signature. Measure 344 has a 3/8 time signature. Measure 345 ends with a double bar line.

345

Musical score for measures 345-350. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. The instruction *poco cresc.* is written above the right hand in measure 347. Measure 350 ends with a double bar line.

350

Musical score for measures 350-355. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking *pp* is written below the right hand in measure 350, and *p* is written below the left hand in measure 351. Measure 355 ends with a double bar line.

355

Musical score for measures 355-360. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a steady accompaniment. The instruction *accel.* is written above the right hand in measure 357. Measure 360 ends with a double bar line.

E. P. 12652

Moderato avec une douce langueur de plus en plus éteinte

360

pp

p

363

p

367

dim.

pp

372

pp

pp

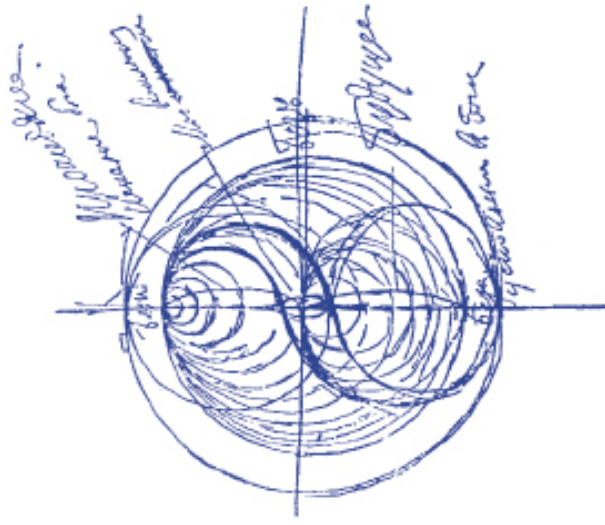
ANEXO II

Programa do recital

SENDO
concerto
multimídia

Joana Boechat

19h30 - 20 de março de 2017
Série Performare
Conservatório UFMG
Belo Horizonte - MG



Você precisa experimentar tudo.
Scriabin

Desenho de Scriabin representando sua localização no tempo e no espaço, assim como o passado e o futuro. Fonte: BOWERS, 1996, p.65 v.2

Sentidos. Gostaria de conceber um concerto que provocasse, intencionalmente, outros sentidos além da audição. Não seria uma simples superposição de linguagens, mas uma interação em que cada meio contivesse a possibilidade de transformar (explicitar, contrapor, ampliar) a percepção do conteúdo do outro meio, revelando ou sugerindo novos sentidos para a interpretação das mensagens artísticas.

Eis, aqui, uma tentativa. Este concerto é o resultado da pesquisa Sentidos em Scriabin: por uma performance multimídia da Sonata Op.70 n.10, realizada entre 2014 e 2017 no programa de Mestrado da UFMG, sob orientação da Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis. Nela, proponho uma experiência em que a Sonata n.10, de Alexander Scriabin, é tocada ao piano junto à projeção em tela de imagens generativas criadas pelo artista Henrique Roscoe.

O início do século XX, quando a Sonata foi composta, foi um período prolífico de trocas entre artistas de diferentes áreas. Alguns deles usavam a sinestesia como recurso criativo para alcançar a idealizada obra de arte total. Para Scriabin, ao promover a experiência multisensorial, sua música cumpriria ainda uma missão espiritual. *Mysterium*, uma obra inacabada que seria executada durante 7 dias aos pés do Himalaia, incluindo o nascer e o por do sol, aromas e mais de mil artistas, entre orquestra, coro e bailarinos, teria, para ele, a função de conduzir o público à transcendência, enquanto o universo sofreria o apocalipse.

Busquei, então, nessa época e compositor, a inspiração para a concepção de uma performance multimídia. Ao criar a obra para o meio visual, Henrique Roscoe utilizou as imagens generativas, que se diferem do vídeo em um aspecto fundamental: enquanto o vídeo é um produto fechado, acontecendo sempre da mesma forma a cada apresentação, as imagens generativas são parcialmente programadas, mas geradas em tempo real, permitindo a manipulação de diversos parâmetros ao vivo. Esse aspecto é responsável por tornar o produto desta pesquisa uma performance viva e mutável; nunca uma obra finalizada.

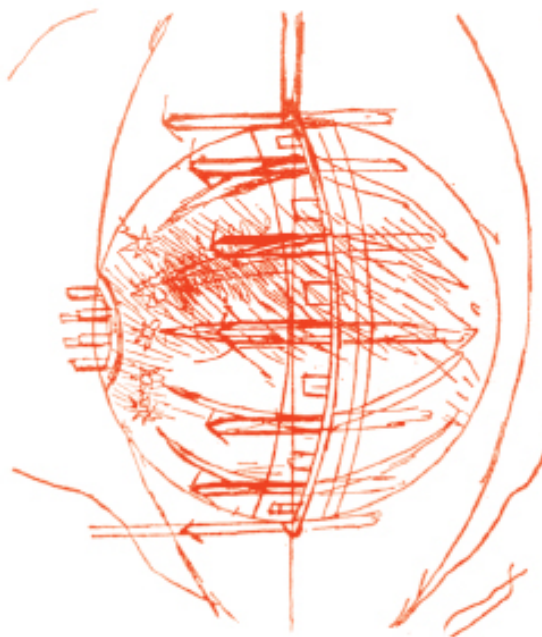
Nós não apreendemos o mundo como um apinhado de diferentes entidades – nós não vemos um mundo de visão, ouvimos outro de sons, sentimos o gosto ou cheiro de um ou outro. Em vez disso, nós conhecemos um mundo, um mundo de pores do sol e árvores e jogos de beisebol, de sorvetes e trovoadas e de escovar os dentes, todos os quais se fazem conhecidas para nós através dos instrumentos da visão e audição e tato e paladar e olfato.

Lawrence E. Marks

Para compor o programa do concerto, foram incluídos 5 dos Prelúdios Op. 11 de Scriabin, para os quais também foram criadas imagens pelo mesmo artista. Considerei importante inserir uma obra que incluisse originalmente o meio visual, o que resultou na escolha de Breaker, da compositora canadense Emilie LeBel, para piano, eletrônica e vídeo. Da compositora paulista Valéria Bonafé, foi selecionada a obra Do livro dos seres imaginários, para piano preparado, inspirada no livro homônimo de Jorge Luis Borges, dialogando com a literatura. Messiaen foi incluído por dois motivos: de acórdão com diversas fontes, o compositor era um sinesteta espontâneo, ou seja, ele realmente via cores a partir da escuta de sons; a segunda razão é conferir uma unidade ao programa do concerto, de maneira a conectar a linguagem de Scriabin às das duas compositoras contemporâneas. A peça selecionada foi Première communion de la Vierge, integrante de Vingt Regards sur l'Enfant Jésus.

Todas as obras dialogam de alguma maneira com a questão da multimídia, seja em sua performance ou no seu processo composicional. No entanto, penso que a multimídia acontece em um âmbito maior do que o palco onde as performances acontecem. Desta maneira, este programa entra como mais uma mídia na equação do concerto, assim como o contexto local e temporal em que ele se realiza, o público presente e a bagagem pessoal que emerge fatalmente na interpretação das obras (por parte do público e da pianista).

Joana Boechat



Joana Boechat. Nasceu em Belo Horizonte, sua atuação no cenário musical brasileiro inclui recitais em grandes festivais como a Mostra Internacional de Música em Olinda (MIMO) e a Virada Cultural de São Paulo. Apresentou-se ainda no Maranhão, Pará, Paraíba, Ceará, Rio de Janeiro, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná e Minas Gerais, além de recitais na Holanda e em Londres. Foi premiada no concurso Jovens Solistas da UFMG e Princes Christina Councour, na Holanda, e recebeu o primeiro lugar no concurso Jovens Cameristas Petrobrás, em Londrina. No campo da música contemporânea, estreou peças para música de câmara e piano solo. Formada pela Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação de Celina Szvinsk, aprofundou seus estudos com Luís Senise, no Rio de Janeiro, e Michael Uhde, na Alemanha. Foi professora de piano na Universidade Federal de Ouro Preto e atualmente cursa o mestrado na UFMG, com bolsa da CAPES, sob orientação da pianista Ana Cláudia de Assis. É fundadora e integrante do Grupo Quinto que, através da articulação de pianistas residentes em Belo Horizonte, propõe concertos em formatos inusitados e colaborativos.

Uma representação do mundo segundo Scriabin. Fonte: BOWERS, 1996, p.66 v.2



PROGRAMA

Valéria Bonafé

Do livro dos seres imaginários

Kami

Odradek

Haokah

Emilie LeBel

Breaker

Olivier Messiaen

Vingt Regard sur l'enfant-Jésus

XI - Première communion
de la Vierge

Alexander Scriabin

Prelúdios Op. 11

n. 4 - Lento

n. 5 - Andante Cantabile

n. 6 - Allegro

n. 15 - Lento

n. 14 - Presto

Alexander Scriabin

Sonata Op.70 n.10

DO LIVRO DOS SERES IMAGI- NÁRIOS



compositora: Valéria Bonafé

ano de composição: 2010

Piano preparado

Do livro dos seres imaginários dialoga com a literatura, evocando seres descritos por Jorge Luis Borges no livro de mesmo nome. "Os seres se espalham sobre o material sonoro: o impulsionam, envolvem e modulam cada gesto"

Valéria Bonafé

Kami. Debaixo da Terra - de planícies juncosas - jazia um Kami (um ser sobrenatural) que tinha a forma de um barco e que, ao mover-se, fazia tremer a terra, até que o Grande Deus da ilha de Cervos afundou a lâmina de sua espada na terra e lhe atravessou a cabeça. Quando o Kami se agita, o Grande Deus se apoia na empunhadura e o Kami volta a aquietar-se.

Odradek. Seu aspecto é o de um carretel de linha, achatado e em forma de estrela, e a verdade é que parece feito de linha, mas de pedaços de linha, cortados, velhos, emaranhados e cheios de nós, de tipos e cores diferentes. Não é apenas um carretel; do centro da estrela sai uma hastezinha e nesta se articula outra em ângulo reto. Com a ajuda desta última de um lado e um dos raios da estrela do outro, o conjunto pode ficar de pé como se tivesse duas pernas. Odradek tem extraordinária mobilidade e não se deixa capturar. Tanto pode estar no forro, como no vão da escada, nos corredores, no saguão.

Haokah, Deus do trovão. Entre os índios Sioux, Haokah usava os ventos como baquetas para que ressoasse o tambor do trovão. Seus cornos demonstravam que era também deus da caça. Chorava quando estava contente; ria quando triste. Sentia o frio como calor e o calor como frio.

PRELÚDIOS OP. 11



compositor: Alexander Scriabin

ano de composição: 1888 a 1896

Piano + Imagens

imagens: Henrique Roscoe

Nos prelúdios de Scriabin, as imagens criam ambientes que se relacionam com aspectos de cada peça: o movimento, a agógica, a dinâmica, os gestos. As sensações causadas no artista pela audição dos prelúdios guiaram sua criação, sugerindo mandalas, corpos celestes, cachoeiras de teclas e a superfície do mar.

n. 4. Lento

n. 5. Andante Cantabile

n. 6. Allegro

n. 15. Lento

n. 14. Presto

BREAKER



compositor: *Emilie LeBel*

ano de composição: 2012

Piano + eletrônica + vídeo

A peça integra a obra *On faith, leisure & sleep*, em que a compositora canadense combina música, texto e artes visuais em um projeto interdisciplinar, utilizando como referência a coletânea de poesias *Breaker*, de Sue Sinclair.

Breaker. Sue Sinclair

A cold-burning brilliance,
distillery of light, green camouflaged
in the ocean's understorey. Your mind is gathered
like a horse about to take a hurdle, ready to leap.
But fascinated by the rising wall, it stalls,
and time seems to slow
while you consider the monumental
fatigue of this immanent failure.
Beauty like stain bleeds through
the layers of matter,
something somewhere is pain,
the traces of it seeping into this world.
You stand back and watch as the inevitable
takes over; the green recess
Of the wave collapses, the light buckles,
the depths recover what was owed.
How helpless you are yet
on the brink of being able to do more,
as thought you could punch your hand through
the window to rescue what it is that,
trapped inside, haunts the corridors.
The window shatters anyway, but it the spirit
of denial. So it goes, the heartbreak
of merely standing by as what
swells here does it's living and dying
on its own terms.

VINGT REGARD SUR L'ENFANT -JÉSUS - XI. PREMIÈRE COMMUNION DE LA VIERGE



compositor: Olivier Messiaen

ano de composição: 1944

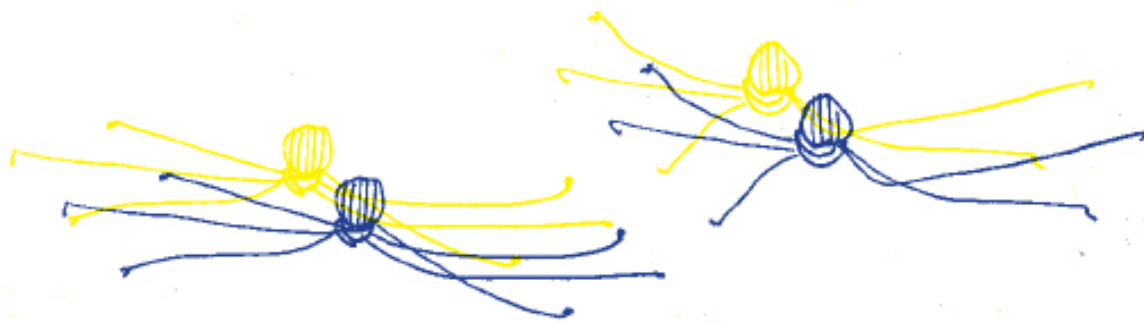
Piano solo + voz

Vozes: Aline de Castro e Maurice Lourd

Vinte olhares sobre o menino Jesus é uma das mais relevantes obras para piano de Messiaen. Primeira comunhão da Virgem, XI peça do conjunto, remete aos momentos vividos por Maria após receber a anunciação sobre a gravidez do menino Jesus.

Primeira comunhão da virgem. Um quadro no qual a Virgem está representada ajoelhada, recolhida sobre si mesma dentro da noite - uma auréola luminosa envolve suas entranhas. De olhos fechados, ela adora o fruto escondido em seu ventre. Isto se passa entre a Anunciação e a Natividade: é a primeira e a maior de todas as comunhões.

Depois da Anunciação, Maria adora Jesus dentro dela... meu Deus, meu filho, meu Magnificat! - meu amor sem o som das palavras...



SONATA N. 10

compositor: Alexander Scriabin

ano de composição: 1913

Piano solo + imagens

Vozes: Henrique Roscoe

A última sonata de Scriabin tem o apelido de Sonata dos insetos.

Foi composta durante a estadia do compositor em uma casa de campo, no verão de 1913, quando ele estava em contato diário com a natureza. A referência aos insetos é sugerida no material musical pelos trinado e trêmulos, assim como as rápidas mudanças de direção nas alturas, povoando a Sonata com movimentos que lembram seres voadores pequenos e ágeis.

A Sonata inicia com a apresentação do primeiro tema; à medida que prosseguimos na escuta da obra, percebemos que os fragmentos que o integram são objetos independentes. Assim, toda a estrutura da obra é tecida a partir dos objetos apresentados e modificados, que, em sua interação, podem sobressair ou se esconder ao fundo, formando um ambiente tridimensional, da maneira como o intérprete o desejar mostrar.

O meio visual foi criado especialmente para esta performance. Suas figuras abstratas têm formas e comportamentos similares a insetos – como borboleta, bichos da luz (mariposas ou aleluias, que costumam voar ao redor de lâmpadas) e formigas.

Minha Décima Sonata é uma sonata de insetos. Insetos nascem do sol... eles são beijos do sol...

Scriabin

Este concerto integra a defesa de
dissertação submetida ao Programa
de Pós-Graduação da Universidade Federal
de Minas Gerais, como requisito parcial
à obtenção do título de Mestre em Música.

