



TEMPORALIDADE COMO INTERFACE MULTISSENSORIAL: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA, ARTES VISUAIS E O TEMPO

Celso Augusto Fontoura Franzen Junior¹

Marcos Vieira Lucas²

Resumo: Este trabalho é uma revisão bibliográfica sobre a influência do tempo na percepção sinestésica entre música e artes visuais. O objetivo é fornecer subsídios teóricos para um pensamento fundamentado sobre o assunto. Para tanto, identificou-se os pontos principais do tema e elaborou-se um contraponto com autores de áreas afins, como filósofos, artistas plásticos, músicos e professores. Dessa maneira, o tema se conduz gradualmente, desde o ímpeto criativo até as relações multissensoriais entre as artes, por meio de sua temporalidade. Esta pesquisa se faz importante porque o objeto de pesquisa percorre o campo da percepção, sendo necessárias fontes seguras de informação para se escapar do subjetivismo excessivo. Conclui-se que, apesar de ainda se ter muito a pesquisar sobre o assunto, essa literatura inicial já esboça a problemática e o objeto de estudo em torno da temporalidade de uma obra de arte,

¹ Mestrando em Processos Criativos em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Pós-graduado em Regência Coral pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM); Graduado em Música Bacharelado em Instrumento - opção piano pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atualmente, é regente e coordenador técnico da Orquestra de Câmara do Palácio Itaboraí (Fiocruz). E-mail de contato: celsofranzenjr@edu.unirio.br

² Doutor em Composição Musical pela University of Manchester. Suas obras têm sido apresentadas regularmente no Brasil e no exterior. Possui vários prêmios de composição incluindo o Franz Liszt Composition (Torino - 2017). Professor titular da UNIRIO e membro do grupo Prelúdio 21. Em 2017-18 foi compositor visitante na Jacob's School of Music da Indiana University (EUA) com bolsa da Fulbright Foundation. E-mail de contato: marcos.lucas@unirio.br

sendo tempo o elemento-chave da percepção multissensorial e das forças expressivas que transpassam as dimensões físicas da música e da pintura.

Palavras-chave: Multissensorialidade, Música e artes visuais, temporalidade, filosofia e arte.

*TEMPORALITY AS A MULTISENSORY INTERFACE: A BIBLIOGRAPHIC
REVIEW ON THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC, VISUAL ARTS
AND TIME*

Abstract: This work is a bibliographic review about the influence of time on the synesthetic perception between music and visual arts. The objective is to provide theoretical subsidies for a reasoned thought on the subject. Therefore, the main points of the theme were identified and a counterpoint was elaborated with authors from related areas, such as philosophers, plastic artists, musicians and teachers. In this way, the theme is gradually conducted, from the creative impetus to the multisensory relations between the arts, through their temporality. This work is important because the object of research runs through the field of perception, requiring secure sources of information to escape excessive subjectivism. It is concluded that, despite still having much to research on the subject, this initial literature already outlines the problem and the object of study around the temporality of a work of art, with time being the key element of multisensory perception and the forces expressions that go beyond the physical dimensions of music and painting.

Keywords: Multisensoriality, Music and visual arts, temporality, philosophy and art.

O tempo é um assunto bastante tratado artisticamente no século XX. Na música, apesar de ser a sua própria dimensão existencial, compositores ícones como Igor Stravinsky, Olivier Messiaen, Ravi Shankar e Steve Reich utilizam o tempo, em seus elementos mais diretos – como ritmo, métrica e andamento –, para estruturar o seu pensamento musical, cada um à sua maneira. Nas artes visuais, artistas como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, Jackson Pollock e Barnett Newman trabalham o tempo em suas pinturas, com implicações muito peculiares em cada um deles. Através

de sua arte e de seus escritos didáticos e filosóficos, questionam paradigmas dimensionais entre tempo e espaço.

Em vista da natureza empírica dos temas que tratam de relações entre tempo, percepções sensorial e sinestésica, é fácil uma discussão se permeiar de teorias sem base teórica sólida, experimentada e avaliada. Este trabalho trata de uma revisão bibliográfica acerca da multissensorialidade entre música e artes visuais através de sua temporalidade. O objetivo é proporcionar fundamentos para um pensamento fértil sobre a comunicabilidade entre os sentidos da visão e da audição através da música e das artes visuais, se utilizando do tempo como interface. Teorias de filósofos, músicos, artistas plásticos e professores são utilizadas em contraponto, lançando luz à discussão e direcionando a resultados que impulsionam novas ideias sobre o tema.

O tópico 1, “Considerações filosóficas sobre a criação artística”, contextualiza a criação artística através de considerações de filósofos academicamente relevantes. Elaborou-se uma sequência de assuntos que encaminham ao tópico 2, iniciando com a arte ainda no campo das ideias, com o “maravilhamento” e o “devaneio” de Bachelard, o momento “sublime” de Lyotard, passando pela “formatividade” e a “materialização” da arte, com Pareyson e Deleuze, seguindo com a visão idealista de Groys, com a ação da arte na consciência a partir de sua experiência sensorial.

O tópico 2, “Temporalidade e arte”, trata da temporalidade nas artes visuais, tendo como base o pensamento de autores como Kandinsky, Klee, Kaznak, Merleau-Ponty, Newman, Lyotard e, novamente, Deleuze. Discussões como o instantâneo da visão nas artes visuais são evocadas com visões diferenciadas, pautadas na percepção e assimilação da arte.

No tópico 3, “Diferentes ordens de uma mesma sensação”, se argumenta sobre a ligação interdimensional entre as artes através do tempo. A discussão com Deleuze, Merleau-Ponty e Lacoste transparece reciprocidades entre música e artes visuais, por suas formas diversificadas de temporalidades.

Esclarecidos os pontos estratégicos do tema nos tópicos anteriores, o tópico 4, “Música e o universo sinestésico”, lida com as correspondências sensoriais já estabelecidas entre som e cor, e música e pintura. Expõe diferentes abordagens de correspondências sinestésicas entre música e pintura, transitando entre o metodológico e o poético. Também verifica a multissensorialidade entre elementos musicais como textura e harmonia [tonalidade e atonalidade], relacionando a sensações de arte figurativa e abstrata.

O quinto e último tópico são as considerações finais do presente trabalho, apresentando conclusões resultantes do debate acerca do tema, apontando para novas perspectivas e discussões.

1. Considerações filosóficas sobre a criação artística

A arte sempre foi manifestação do espírito humano, seja de sentimentos, de ideias ou de crenças. Porém, a partir do momento em que se começou a pensar a respeito, inúmeras concepções surgiram sobre o que seria essa atividade que envolve corpo, mente e espírito. Aristóteles é o primeiro nome que vem à memória quando pensamos em “arte poética” ou “metafísica”. Autores posteriores concebem o fazer artístico por caminhos bastante diferenciados. Por motivos metodológicos, foram selecionados os de maior relevância para esta pesquisa, norteando os pensamentos e trazendo luz às discussões. O foco é o fazer artístico, partindo de onde nasce a arte até seu resultado no meio sensorial.

O filósofo Gaston Bachelard trabalha com a arte ainda no campo das ideias, no que chamou de “devaneio” (BACHELARD, 1996, p. 4), o lugar onde a imaginação e a razão se conectam gerando imagens e conceitos (BACHELARD, 1996, p. 52). Ele menciona a natureza do “maravilhamento” diante de uma imagem poética, o que Jean-François Lyotard chama de “sublime [...] uma maravilha que comove, que choca e provoca sentimentos” (LYOTARD, 1990, p. 102). “Choca”, pois, se trata do primeiro contato com uma obra artística, o momento do vislumbre, do “maravilhamento”, o contato ligeiramente anterior à consciência. “Provoca sentimentos” pois impulsiona os sentidos a reagirem conforme os estímulos da própria obra, que Deleuze chama de “bloco de sensações” ou “complexo de *perceptos* e *afetos*” (DELEUZE, 1992, p. 213). Esse impulso pode gerar sensações análogas em mais de um sentido, como visão e audição. Porém, Bachelard adverte que é a vivência ativa no maravilhamento que nos aproxima “com suficiente profundidade da imaginação criante”, não existindo “fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação” (BACHELARD, 1996, p. 4). Ou seja, para que esses “blocos de sensações” ativem a imaginação, criando novas conexões artísticas, se faz necessário um pensamento diante desse “maravilhamento” inconsciente, a razão sobre o momento “sublime”. O filósofo italiano Luigi Pareyson complementa, afirmando que “a obra atua como formante antes ainda de existir como formada” (PAREYSON, 1993, p. 13). Ou seja, a partir desse momento de “devaneio”, onde se conectam imaginação e razão, a obra de arte aciona o que Bachelard chama de “consciência criante” (BACHELARD, 1996, p. 1)

ou “consciência imaginante” (BACHELARD, 1996, p. 2), fazendo-se e “inventando ao mesmo tempo o modo de fazer [...]” (PAREYSON, 1993, p. 12-13).

Segundo Deleuze, quando a arte se “materializa” aos sentidos, o seu material particular “se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação” com o objetivo de “extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (DELEUZE, 1992, p. 217-218). Assim, a arte arrebatada a imaginação, podendo alterar a consciência das pessoas (GROYS, 2021, p. 10). “Se a consciência das pessoas mudar, as pessoas mudadas transformarão também o mundo em que vivem” (GROYS, 2021, p. 10). Groys, em uma visão idealista, trata a arte como uma mensagem a ser transmitida e que “deve entrar na alma dos receptores e transformar sua sensibilidade, suas atitudes, sua ética” (GROYS, 2021, p. 11).

Portanto, a arte, em sua trajetória temporal a partir da percepção mais primária no subconsciente até a sua materialização aos sentidos, ativa sensações, impulsiona pensamentos e aciona associações diversas. Essas associações permitem uma experiência estética mais completa e próxima às intenções do artista. Por sua vez, a experiência estética acessa a imaginação, viabilizando a criatividade e expandindo os horizontes da consciência.

2. Temporalidade e arte

Yara Caznok (2015, p. 108) menciona que, nas artes visuais, Kandinsky, Klee e Mondrian fundamentam a sua arte em três aspectos: temporalidade, improvisação e abstração. Na temporalidade, a questão não está apenas no “desejo de tornar visível as diversas temporalidades de uma tela, mas também o questionamento a respeito do ‘instantâneo’ da visão” (CAZNOK, 2015, p. 108). Esse “instantâneo” é confrontado quando Klee e Kandinsky orientam sobre as estruturas básicas de uma pintura: “Os elementos formais da arte gráfica são: pontos, energias lineares, energias planas e energias espaciais” (KLEE, 2001, p. 43). A ideia de “energias” traz movimento ao conceito de traço, plano e forma, localizando-os no espaço e no tempo como elementos ativos, que transmitem força e expressão. Paul Klee, ao descrever o aspecto de uma linha, explica que “a linha ativa se desloca com liberdade infinita. Ela é guiada por um ponto que se projeta continuamente”³ (KLEE, 1999, p. 9 [tradução minha]), descrição que evidencia a projeção do ponto no tempo e no espaço, ou seja, o movimento do ponto como um guia formador da linha. Esse movimento proporciona a sensação de tempo

³ La línea activa se desplaza con libertad infinitamente. La guía un punto que se proyecta continuamente.

na pintura [arte espacial], sendo naturalmente associada às sensações promovidas pela música [arte temporal]. O filósofo Carl Jung (2013, p. 14) associa essa visão energética com as “relações de movimento”, ou seja, a ideia de energia não vem de uma substância que se movimenta, e sim das relações entre os movimentos e de seu potencial. Merleau-Ponty, ao descrever a sua visão de espaço, define que

o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensa-lo como a potência universal de suas conexões. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 328)

A essa visão energética da linha e do espaço, Kandinsky acrescenta a ideia de ressonâncias:

O ponto é a forma temporal mais concisa [...] no momento em que deslocamos o ponto do centro do plano de base – construção excêntrica – a ressonância dupla torna-se perceptível: 1. Sonoridade absoluta do ponto [linha]; 2. Sonoridade da colocação dada no plano original [espaço]. (KANDINSKY, 1970, p. 43)

Portanto, o movimento dos elementos constituintes da pintura, expresso na sua temporalidade através das relações entre eles, produz ressonâncias variadas.

[...] a organização rítmica dos elementos pictóricos, não em sua proporcionalidade métrica, mas sua vivência cinestésica [vivência de movimento], em sua capacidade de provocar no espectador vivências semelhantes àquelas trazidas pela música. (CAZNOK, 2008, p. 110)

Em outras palavras, a sensação de movimento é análoga à sensação de temporalidade e ressonâncias em uma obra de arte. As próprias “forças” tratadas por Deleuze (2007, p. 62), tornadas visíveis pelo artista, são expressas a partir desse ritmo, desse movimento, dessa temporalidade. Merleau-Ponty (2011, p. 366) traz essa questão ao “fenômeno psíquico”, afirmando que “não é possível compor o movimento com percepções estáticas”. Ou seja, para que as conexões entre os *perceptos* e *afectos* de uma obra de arte e os sentidos sejam assimiladas, as diversas percepções de movimento [temporalidade] precisam ser dinâmicas e interativas entre si e com o ambiente abrangido pelos sentidos.

Valente relata essas conexões sensoriais de tempo, espaço e movimento através da imagem do quadro “Guernica” de Picasso:

[...] não se trata de música; é um quadro. Entretanto, podemos ouvir tudo claramente! Não será esse um dos motivos que terão endossado a censura à 'Guernica'? Cada tiro, cada explosão, cada grito de dor e de pranto parecem sobressair às imagens, levando a uma escuta interiorizada. No que Picasso pintou transparece não somente aquilo que ele viu, como também ressoa o que ele ouviu. Nenhuma denúncia verbal poderia ser mais veemente, tocante e audível. (VALENTE, 1999, p. 46)

Caznok cita a técnica de improvisação em pintura, também chamada de gestualismo ou *action painting*, cuja principal característica é o seu transcorrer temporal, a valorização do movimento, do gesto, que se aproxima ainda mais do fazer musical.

[...] a possibilidade do 'gesto único', sem volta, correndo o risco que os músicos já incorporaram em seus *métiers*. [...] Os critérios para o agenciamento de formas, cores, contrastes e equilíbrios [...] vão se construindo à medida que o próprio material os solicita. (CAZNOK, 2008, p. 110).

A abstração ocorre quase como consequência desse jogo temporal, tornando “a forma pura, a cor como valor em si e o espaço como elemento temático e não mais como simples suporte”, sendo a música a principal referência, fornecendo “subsídios para reflexões” (CAZNOK, 2008, p. 110).

O artista plástico Barnett Newman, por sua vez, segundo o filósofo Lyotard (1990, p. 95), trabalha a temporalidade com uma proposta peculiar. Em um abstracionismo bastante individual, através de obras como “*Here*” [I, II e III], “*Now*” e “*Be*”, o artista se dedica a transmitir uma “sensação de tempo”, e não a “manipulação do espaço” ou da imagem (LYOTARD, 1990, p. 95). O filósofo ainda afirma que

o agora é um dos “êxtases” da temporalidade, [...] por um pensamento que tentou constituir o tempo a partir da consciência. O *now* de Newman, *now* puro e simples, é desconhecido pela consciência, esta não o pode constituir. O *now* desampara e destitui a consciência, representa o que ela não consegue pensar. (LYOTARD, 1990, p. 95)

Em outras palavras, o que Newman tenta expressar em seus quadros é o próprio momento definido como “sublime”, o “choque”, o momento efêmero do “maravilhamento”, onde não há a razão. Isso torna a sua pintura em algo “que ocorre...”, e não uma imagem estática (LYOTARD, 1990, p. 96). O artista percorre caminhos estéticos em que consegue, de maneira muito original, expressar a sensação de tempo

através do instante presente, do agora, do ainda não consciente, do “instantâneo da visão”, na qual Kandinsky e Klee confrontam em suas teorias.

Esse confronto de ideias surpreende por tratar o tempo de maneira a estruturar o pensamento estético desses artistas, por meio de uma arte supostamente atemporal. Esse pensamento estético acaba por transformar o conceito de tempo linear, medido através de um relógio, ao de tempo da consciência, um tempo interno, orgânico, considerando-se a fisiologia das percepções, dos impulsos e da racionalização, não podendo ser medido, porém, ainda percebido como tempo, ritmo e movimento.

3. “Diferentes ordens de uma mesma sensação”

Deleuze afirma que “não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma mesma sensação” (DELEUZE, 2007, p. 45). Uma sensação não se dá apenas a um sentido, mas provoca estímulos variados e em níveis diferentes (uns mais diretos, e outros, menos). Merleau-Ponty completa essa constatação, sendo mais incisivo ao afirmar que “se um fenômeno – [...] – se oferece apenas a um dos sentidos, é um fantasma, e só se avizinha da existência real [...]” (apud LACOSTE, 1986, p. 97). Na mesma direção está o pensamento de Jean Lacoste, afirmando que “a psicologia clássica [...] parte de um mosaico de sensações e de sentidos distintos [ouvido, vista, tato], e deixa ao julgamento, à inteligência, a tarefa de reconstruir a unidade manifesta das coisas e do campo perceptivo” (LACOSTE, 1986, p. 96-97). Sendo assim, constitui-se como um “holograma” através da percepção dos sentidos em colaboração um com o outro, produzindo padrões de interferência (RISKALA; RAMOS in LEIBIG, 2008, p. 19). Deleuze (2007, p. 45) ainda destaca que “é próprio da sensação envolver uma diferença de nível constitutiva, uma pluralidade de domínios constituintes”. Essa “pluralidade” é tratada por Klee (2001, p. 54) como “contato pluridimensional”, evidenciando o contato entre estruturas pertencentes a dimensões diferentes da percepção.

Segundo os filósofos Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 308) e Gilles Deleuze (2007, p. 49), há uma comunicação natural entre os sentidos, podendo-se perceber um onde se perceberia o outro, havendo um compartilhamento de sensações, na qual “abrem-se à estrutura da coisa” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 308). Paul Klee (2001, p. 54) chama esse fenômeno de “contato pluridimensional”, ou seja, a comunicação entre a dimensão das artes espaciais e a dimensão das artes temporais. Essa ideia se afina com a do compositor Arnold Schoenberg (2001, p. 56):

O material da música é o som, o qual atua diretamente sobre o ouvido. A percepção sensível provoca associações e relaciona o som, o ouvido e o mundo sensorial. Da ação conjunta desses três fatores depende tudo o que em música existe de arte.

O compositor Arnold Schoenberg atrela a questão artística da música justamente à sua capacidade associativa a outras percepções sensoriais.

Merleau-Ponty também afirma que “a percepção sinestésica é a regra” e que, se não percebemos assim, é porque “o saber científico desloca a experiência e desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir” para nos adequarmos ao que o físico concebe o que devemos “ver, ouvir e sentir” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 308). Merleau-Ponty traz um ponto de vista que nos coloca em outro patamar de consciência sobre esse assunto, alterando a nossa referência de sentidos compartimentados – cada sensação com o seu sentido e a sua percepção – para sentidos compartilhados – com a sensação fluindo simultaneamente entre eles. Esse compartilhamento, essa sinestesia, são ilustrados de maneira clara pelo filósofo: “Pois o sujeito não nos diz apenas que ele tem ao mesmo tempo um som e uma cor: é o próprio som que ele vê onde se formam as cores” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 308). Nessa afirmação, ele faz transparecer a organicidade da percepção sinestésica, esclarecendo a sua naturalidade e fluidez. Ainda frisa que essa experiência é deslocada por um condicionamento social ao compartimento de informações sensoriais: os olhos veem, os ouvidos ouvem, o nariz cheira, a pele sente texturas e a boca sente gostos. O filósofo também argumenta que, mais do que apenas comunicação entre os sentidos, “as experiências perceptivas se encadeiam, se motivam e se implicam umas às outras, a percepção do mundo é apenas uma dilatação do meu campo de presença” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 408). Dessa maneira, ele coloca o indivíduo como parte do mundo sensorial, com o seu ponto de vista do que é percebido, evidenciando suas capacidades e limitações.

Mas o sistema da experiência não está desdobrado diante de mim como se fosse Deus, ele é vivido por mim de um certo ponto de vista, não sou eu espectador, sou parte dele, e é minha inerência a um ponto de vista que torna possível ao mesmo tempo a finitude de minha percepção e sua abertura ao mundo total enquanto horizonte de toda percepção. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 408)

Essa visão rica de Merleau-Ponty, desconstruindo um paradigma supostamente equivocado sobre a percepção e colocando o espectador como parte do mundo percebido, aponta caminhos para uma compreensão mais ampla e aprofundada de

fatos elementares, como, por exemplo, bebês colocando na boca tudo o que veem e tocam, até fatos mais complexos, como um Picasso pintando sons e sentimentos de desespero em sua “Guernica”; ou Edvard Munch, em seu quadro “O Grito”; ou Paul Klee pintando música no quadro “A Fuga” [inspirado em uma fuga de Johann Sebastian Bach]; ou até mesmo compositores captando ressonâncias em imagens e expressando em suas músicas, como Modest Mussorgsky em sua obra “Quadros de uma Exposição”.

4. Música e o universo sinestésico

Vista como uma expressão de estados psicológicos, seja de sentimentos, de ideias ou de sensações, a música ganha status funcional nas religiões e nos palácios fazendo-se imprescindível nos cultos e nas celebrações, desde a Antiguidade clássica. Era relacionada à elevação espiritual, conectando o homem a algo além dos sentidos e proporcionando ao corpo ritmo, com danças e rituais. Na Grécia Antiga, a música era pensada e concebida de maneira a relacionar-se às várias áreas do conhecimento. Ainda que de maneira rudimentar, suas faculdades psicológicas serviram como forte de arcabouço para expressões diversas e apelos cognitivos. Lia Tomás afirma que

o pensamento musical grego concebe o fenômeno musical de um modo complexo e multiforme, visto que entre os gregos a música mantinha vínculos muito íntimos com a medicina, a astronomia, a religião, a filosofia, a poesia, a métrica, a dança e a pedagogia. (TOMÁS, 2002, p. 28)

Na Idade Média, com as experimentações acústicas dos góticos sobre a nova constituição da arquitetura das catedrais, e na Renascença, com as alusões a imagens, movimentos e sensações dos madrigais (CAZNOK, 2015, p. 24), que também minaram a retórica barroca, e seus efeitos concretos através das obras policorais, o visual e o espacial começaram a ganhar mais importância no contexto musical. No Barroco, o “jogo” de luz e sombra das pinturas e os ornamentos das esculturas influenciaram definitivamente a prática musical, tanto na composição, quanto na execução das obras. Os fortes e os suaves, na música, utilizados em blocos de frases ou seções, ressoam esse “esquema” de iluminação barroca. Os ornamentos descritos nos tratados de execução musical da época evocam as esculturas barrocas ultra-ornamentadas. Essas esculturas, por sua vez, com o excesso de ornamentos, geram sensações de micromovimentos, fazendo-se ressoar como ornamentos musicais. Ainda no Barroco, as fusões entre as artes, como arquitetura e escultura (KITSON, 1979, p. 34), influenciam

os compositores a buscarem sonoridades em rudimentos não musicais. Antônio Vivaldi, em suas “Quatro Estações Opus 8”, descreve musicalmente elementos típicos de cada estação do ano, e seu concerto para flauta “*La Tempesta di Mare*” sugere a sensação de uma tempestade em alto-mar. Johann Sebastian Bach, em seu *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* [Capricho à distância de seu amado irmão], descreve musicalmente sentimentos de um irmão a outro, que se despede e vai embora.

O classicismo [século XVIII], principalmente através de sinfonias de Joseph Haydn [1732-1809], produziu obras que remetem a imagens sonoras extra musicais. Um dos maiores exemplos é a trilogia de sinfonias, números 6, 7 e 8, respectivamente com os subtítulos *Le Matin* [A Manhã], *Le Midi* [Meio-dia], *Le Soir* [A Noite], que descrevem musicalmente características das três partes do dia.

O Romantismo [século XIX] é marcado pelas sinfonias programáticas, pelas aberturas e poemas sinfônicos, suítes orquestrais e ciclos variados de peças para piano de cunho programático, destacando-se compositores como Ludwig van Beethoven [1770-1827], Franz Liszt [1811-1886], Georges Bizet [1838-1875], Modest Mussorgsky [1839-1881], Piotr Ilich Tchaikovsky [1840-1893] e Edvard Grieg [1843-1907]. Beethoven, com sua Sinfonia número 6, opus 68, com o subtítulo “Pastoral”, descreve cenas rurais como pássaros, riachos, camponeses e até uma tempestade e sua bonança, através de imagens sonoras e efeitos orquestrais. Liszt, com seus poemas sinfônicos, suas Sinfonia e Sonata intituladas “Dante” e sua Sinfonia “Fausto”, entre outras obras, evoca sensações análogas as de suas referências literárias através de sua música. Em especial o seu Poema Sinfônico nº11 “A Batalha dos Hunos”, sobre a pintura homônima de Wilhelm von Kaulbach [1805-1874], faz emergir sonoramente a movimentação induzida pelas imagens do quadro, em que as almas dos guerreiros ascendem aos céus ainda batalhando uns contra os outros. Bizet, com a ópera “Carmen”, Tchaikovsky, com seus balés “O Quebra Nozes”, “O Lago dos Cisnes” e “A Bela Adormecida”, e Grieg, com sua música orquestral incidental “Peer Gynt”, transpõem as imagens reais dessas grandes obras [com cenários e figurinos] para o imaginário do ouvinte em suas suítes orquestrais homônimas a essas. Ou seja, eles propõem um ambiente inteiramente musical para evocar as sensações e imagens das suas versões originais. Mussorgsky, com sua obra “Quadros de uma Exposição”, para piano solo, posteriormente orquestrada por Maurice Ravel [1875-1937], traz musicalmente as suas percepções de uma exposição de quadros de seu amigo Victor Hartmann [1834-1873].

No período entre séculos [XIX e XX], Camille Saint-Saëns [1835-1921], Gustav Mahler [1860-1911], Claude Debussy [1862-1918], Richard Strauss [1864-1949], Alexander Scriabin [1872-1915], Serge Rachmaninoff [1873-1943] e Maurice Ravel

[1875-1937] se destacam nessa visão da música como correspondência expressiva ao visual. Saint-Saëns, em sua suíte orquestral “Carnaval dos Animais”, para dois pianos e orquestra, evoca imagens e movimentações de animais correndo, dançando, nadando e ciscando, incluindo os seus ruídos, em sua música. Mahler, com suas duas primeiras sinfonias, evoca imagens sonoras e sensações diversas relacionadas a seus subtítulos. Debussy, através de seu tratamento harmônico, textural e estrutural revolucionário, influenciados pela poesia simbolista e pela arte impressionista, inaugura o movimento impressionista na música, repleto de imagens sonoras e sinestésias diversas. Sua obra orquestral “La Mer” [O Mar] evoca não apenas a imagem de um mar mas, também, sensações quase táteis de suas ondas. A sua obra “Nuages” [Nuvens], um noturno orquestral, evoca, principalmente através de sua textura, sensações visuais de um nublado climático. Na sua obra “Jeux” [Jogo], sensações concretas de um jogo de tênis, passando-se o som de um lado a outro da orquestra, se faz ressoar, transparecendo-se naturalmente a imagem do jogo. Richard Strauss, com seus poemas sinfônicos, faz emergir sensações advindas das obras literárias geradoras de seus roteiros. Scriabin, a partir de 1902, se apropria de termos do universo visual para descrever o aspecto sonoro de suas músicas. Termos como “nublado”, “escuro” e “com luz” são comuns em suas partituras. O seu poema sinfônico “Prometeus, o Poema do Fogo”, explora música e cores com seu órgão que projeta luzes coloridas, criado especialmente para a obra. Rachmaninoff, com seu poema sinfônico “A Ilha dos Mortos” opus 29, sobre o quadro homônimo de Arnold Böcklin [1827-1901], proporciona sensações análogas às produzidas pela pintura. Seus dois ciclos de estudos para piano chamados “Etude Tableaux” [Estudos sobre Quadros], opus 33 e 39, apesar de o compositor não identificar a fonte de inspiração, também há a proposta de imagens sonoras a cada estudo. Ravel, com a terceira música do ciclo “Miroirs” [“Espelhos”], intitulada “Une barque sur l’océan” [“Um barco no oceano”], tanto na versão pianística quanto na orquestral, a imagem sonora de um barco em alto mar é clara. As ondulatórias do acompanhamento são claramente impressões de ondas do mar aberto e a melodia suave, do barco no horizonte.

Podemos dizer que, no século XX, correntes estéticas, como Impressionismo e Expressionismo, apropriam-se de elementos das artes visuais como cores, traços e formas, utilizando-se como fonte de inspiração e até mesmo como argumento expressivo. A orquestração impressionista e algumas sonoridades pianísticas são análogas às pinceladas de artistas de determinadas correntes impressionistas na pintura, que emancipam a cor, tornando-a protagonista diante da forma, produzindo imagens coloridas porém, sem uma forma clara das figuras. Na música, o timbre se

emancipa, tornando-se parte da estrutura criadora da música e não mais como um suporte orquestral. O belo expressionista musical também sofre influência das artes visuais correspondentes esteticamente. Expressões subjetivas, como “o terror e a incerteza do homem na presença de uma natureza hostil” (BRILL in GUINSBURG, 2002, p. 392), medo, tensão e angústia, são evidenciadas nas pinturas através das deformações das figuras, induzindo a uma nova concepção de belo. Na música, essa questão é fortemente correspondida principalmente pelas harmonias atonais e dissonantes como estrutura constitutiva do universo sonoro e polirritmias diversas.

Ainda no século XX, o compositor francês Olivier Messiaen [1908-1992], compõe obras para piano sugerindo experiências sinestésicas com cores, através dos títulos de algumas obras, de suas sonoridades polirrítmicas e da harmonia peculiar produzida pelos seus modos de transposições limitadas. A partir da segunda metade do século XX, ocorre todo o advento da música eletrônica, desenvolvendo ainda mais a sua natureza conectiva, ampliando as possibilidades perceptivas através, por exemplo, de instalações sonoro-arquitetônicas atingindo, a música, uma espécie de apogeu como interface sensorial e perceptiva. Entre os séculos XX e XXI, ainda podemos mencionar o compositor Jonathan Harvey [1939-2012], com sua obra “Death of Light/Light of Death”, sobre a Tábua Central do Retábulo de Isenheim – “A Crucificação”, de Matthias Grünewald [1470-1528], na qual cada um dos cinco movimentos da música expressa o aspecto psicológico de cada personagem da pintura.

No Brasil, citamos dois compositores: Heitor Villa-Lobos [1887-1959] e César Guerra-Peixe [1914-1993]. Villa-Lobos, com uma postura um pouco mais metodológica, utiliza a silhueta de fotos das montanhas da serra fluminense como base para a formação de melodias para a sua Sinfonia nº6 “Sobre a linha das Montanhas”. Guerra-Peixe, com a abordagem mais poética, utiliza séries de quadros de Cândido Portinari [1903-1962] como referência sinestésica e semiótica à sua obra “Tributo a Portinari”.

O filósofo Gilles Deleuze (2007, p. 62) afirma que “a música torna sonora forças não sonoras”. O sentido poético e as sensações de uma obra musical, assim como as imagens de um quadro, segundo o filósofo (Ibid, p. 62), tornam-se forças expressivas que podem se comunicar entre si, independentemente de seus suportes dimensionais – tempo ou espaço. Através do panorama apresentado anteriormente, podemos perceber que isso é mais evidente nas músicas a partir do século XVIII que, mesmo sem um roteiro programático, acentuam-se as expressões de estados psicológicos, imagens, ideias e filosofias através de vários elementos como, por exemplo, a harmonia tonal que se estabelece entre os séculos XVII e XVIII. Essa harmonia traz consigo tensões mais acentuadas e o pensamento harmônico funcional, que redefine toda a

retórica e a semântica musicais da época. A música programática, que toma como base uma imagem, induz a sensação a um sistema de correspondências entre meios cognitivos, em um movimento de captação e expressão de forças entre imagem e som, de maneira viva e dinâmica, sensibilizando a percepção e ativando a criatividade.

Esses meios cognitivos estão ligados aos “*perceptos* e *afectos*” (DELEUZE, 1992, p. 213), ou seja, ao “bloco de sensações” que emana da própria arte, independentemente do “estado daqueles que o experimentam”, conseqüentemente, ao que se conserva de uma obra de arte (DELEUZE, 1992, p. 213). Deleuze corresponde com uma pergunta retórica: “Não é esta a definição do *percepto* em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?” (DELEUZE, 1992, p. 235). Ele ainda afirma que essas forças constituem “uma poderosa vida não-orgânica” (DELEUZE, 1992, p. 235), evidenciando o dinamismo do conceito.

Yara Caznok faz um panorama histórico, mostrando alguns tipos de relações entre música e imagem. Ela verifica teóricos e artistas [visuais e músicos], da renascença até hoje, que estabeleceram teorias e elaboraram tabelas relacionando cores e notas musicais. Nomes como os renascentistas, pintor Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) e compositor Franchinus Gaffurius (1451-1522), e os três padres jesuítas Marin Mersenne (1588-1648), Athanasius Kircher (1601-1680) e Louis-Bertrand Castel (1688-1757), com algumas diferenças de abordagem, “aproveitam as descobertas científicas em relação à luz e relacionam-nas aos sons, ora de forma objetiva, ora de forma simbólica” (CAZNOK, 2015, p. 29). Dentre esses nomes, merece especial atenção o padre Castel que, norteado pelos já ultrapassados estudos de Newton sobre cores, em “Ótica”⁴, chegou a conceber e construir, ainda no século XVIII, “um teclado que relacionasse cor e som, – o teclado ocular” (CAZNOK, 2015, p. 35). Após esse período, o interesse mais sistemático pelas relações entre cor e som viria apenas a partir da segunda metade do século XIX, “envolvendo músicos, artistas plásticos, cineastas, poetas e cientistas” (CAZNOK, 2015, p. 37). A autora investiga vários nomes de inventores de instrumentos que projetam luzes e ainda verifica os sons e as cores no repertório musical e na poética dos compositores (CAZNOK, 2015, p. 26-50). Apesar do timbre ser o parâmetro musical

⁴ Estudo de Isaak Newton sobre ótica, publicado em 1704, que contém pesquisas sobre luz e cores. O filósofo e dramaturgo Johann Wolfgang von Goethe (2013, p. 31 e 70) e o filósofo Artur Schopenhauer (2003, p. 21-22 e 76-80) refutam a teoria das cores de Newton, alegando a manipulação dos resultados através das condições artificiais do seu laboratório. Este ainda revela que quando seu círculo cromático, com centro preto, é girado rapidamente, o próprio preto induz o olho a associar o cinza resultante ao branco, desconstruindo a teoria newtoniana de que a soma de todas as cores é branco, comprovando a “natureza sombreada (cinza) da cor” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 73).

que se relaciona com as cores até mesmo em seu conceito básico⁵, outros parâmetros musicais são tidos como sinestésicos, como andamentos, tessituras, articulações, notas musicais, relações intervalares, tonalidades e texturas (CAZNOK, 2015, p. 30-31, 33-34, 43, 46-48).

Caznok (2015, p. 77-91) traz três formas de entrelaçamento entre o ouvido e a visão através da música:

1. Leitura da partitura – o desenho da escrita sugere uma determinada imagem ou descreve um movimento, ou um sentimento, ou um símbolo.
2. Leitura e audição – utiliza elementos de ordem auditiva e visível, relevando alguns pontos da retórica renascentista e barroca.
3. Audição – o elemento sugerido pela música é claramente reconhecido apenas pela audição, sem necessitar da partitura para esse fim.

Nesse quesito, Alexandre Ficagna (2014, p. 2) aponta duas abordagens ao processo de composição de música que toma como base uma pintura ou uma imagem: a “metodológica” e a “poética”. Na abordagem “metodológica”, através de um desenho ou de um gráfico, o compositor cria mecanismos para elaborar linhas melódicas e outros parâmetros musicais, como a Sinfonia nº6 de Villa-Lobos, que se utiliza das linhas de uma silhueta das “montanhas dos órgãos” da serra fluminense, e a composição “Pó”, de Liduino Pitombeira, que se utiliza de uma estrutura geométrica chamada “The Cantor Set”, elaborada pelo matemático Georg Cantor, para estabelecer os seus parâmetros musicais. Na abordagem “poética”, o compositor capta as “forças” expressivas de um quadro e as torna sonoras, nos casos, por exemplo, do Poema Sinfônico nº11 “A Batalha dos Hunos”, de Franz Liszt, do ciclo para piano “Quadros de uma Exposição” de Modest Mussorgsky e do Poema Sinfônico “A Ilha dos Mortos”, de Serge Rachmaninoff.

Caznok concentra a sua conclusão na diferença entre o som como representação de imagens e cores e o som expresso onde se formam as imagens, como aponta Merleau-Ponty (2011, p. 308). O primeiro fala sobre semiótica, sobre representações e significados; o segundo, sobre sinestesia, sobre sensações compartilhadas e percepções análogas entre os sentidos (CAZNOK, 2015, p. 225-226).

⁵ “Timbre – combinação de vibrações determinadas pela espécie de agente que as produz. O timbre é a ‘cor’ do som de cada instrumento ou voz [...]” (MED, 1996, p. 12).

– “Timbre means tone color, and it can refer to the tone color of an individual instrument or of an ensemble.” [Timbre significa a cor do som, e pode se referir à cor do som de um instrumento individual ou de um ensemble.] (tradução minha) (KOSTKA, 1990, p. 231).

Sandro Zonta (2013, p. 8) também adentra esse universo musical associando a tonalidade à pintura figurativa e a atonalidade à pintura abstrata. Essa é uma questão controversa, pois Deleuze (2007, p. 62) afirma que, sob o aspecto de forças expressivas, não existe pintura figurativa, enquanto Kandinsky atrela a sonoridade ao aspecto abstrato de uma pintura. Em se tratando de música, a tonalidade – ou a música diatônica no geral – possui funções harmônicas que guiam toda a escuta por aspectos expressivos predefinidos pela natureza da série harmônica (SCHOENBERG, 2001, p. 61-152)⁶. Essa “natureza” gera campos gravitacionais entre determinados acordes, produzindo tensões e relaxamentos harmônicos que, por sua vez, proporcionam a sensação clara de estruturas formais. Essa sensação é análoga à de uma pintura “figurativa”, ou seja, uma pintura em que as relações de forças são reconhecidas pela referência pictórica ao mundo externo e suas leis naturais. Essas analogias são possíveis somente através de progressões harmônicas que se projetam no tempo em sucessões de acordes, ou sugestões de movimentos harmônicos.

Zonta (2013) relaciona percepção sinestésica (som e luz, mais precisamente) a parâmetros musicais, como textura e harmonia:

A textura em *Nuages* é predominantemente homofônica e Homorrítmica, os recessos e progressões texturais evocariam o volume e a plasticidade dinâmica das nuvens. Os momentos puramente cordais absolutos de Debussy, sem ligação funcional harmônica tradicional, evocam sucessão de cores e reforçam a predominância do parâmetro textural da peça. (ZONTA, 2013, p. 71).

Assim, segundo o autor, o que evoca a sensação pictórica nessa obra de Debussy são, justamente, “os recessos e progressões texturais”, ou seja, a movimentação das texturas da obra, ou a temporalidade dessas texturas. Isso permite pensar em uma reciprocidade comunicativa entre música e imagem através do tempo em todos os seus aspectos.

Zonta ainda menciona a textura musical como parâmetro que envolve certa corporeidade tanto dos músicos quanto do ouvinte. As impressões espaciais, táteis e de movimento são evidentes, podendo ser “lisa, rugosa, rarefeita ou densa, ondulante, estática ou brilhante” (ZONTA, 2013, p. 42). Ele compara parâmetros da densidade sonora como “uma melodia acompanhada seria uma figura sobre um fundo”, “uma

⁶ Ao longo dessas páginas, Schoenberg explica a série harmônica, a construção da escala maior, as funções e as progressões harmônicas do tom maior, tudo a partir da série, como parte da natureza de um som periódico fundamental.

polifonia, várias figuras sem qualquer fundo e uma monodia seria uma figura sem qualquer fundo”. Além disso, propõe que “a imaginação é a continuidade da percepção” (ZONTA, 2013, p. 47), proporcionando credibilidade à evocação do visível através da música. Ainda explica que, mesmo que essas analogias aconteçam somente na imaginação do ouvinte, este não perde a essência da experiência pluridimensional (ZONTA, 2013, p. 47). Ou seja, mesmo que não haja, em princípio, uma referência ou uma sugestão visual na música, através de um título, de um comentário ou de qualquer indicação, seus blocos de sensações podem impulsionar a imaginação e a vivência sinestésica através da comunicação natural entre os sentidos, mencionada por Merleau-Ponty (2011, p. 308) de maneira contundente.

5. Considerações finais

A temporalidade possui funções diferenciadas de acordo com o pensamento artístico e o seu suporte físico. Para a música, o tempo é o seu meio de existência, seu próprio baluarte, sua condição *sine qua non* para ser percebida. Para as artes visuais, uma arte supostamente atemporal, o tempo representa o momento do vislumbre de uma imagem, a tomada de consciência e o “devaneio”, ativando a criatividade em associações diversas diante de uma obra de arte.

Ao longo desse trabalho, foram apresentados alguns pontos de convergência sobre multissensorialidade entre música e artes plásticas através de suas temporalidades. Os autores propostos para essa discussão são nomes relevantes em suas respectivas áreas de atuação: músicos, artistas plásticos, filósofos e professores. Os fundamentos teóricos para esse texto proporcionaram uma estruturação do pensamento acerca do fazer artístico e da sinestesia entre música e pintura. Gilles Deleuze, Maurice Merleau-Ponty, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg, Yara Casnok, apontam ideias que convergem entre si, direcionando a uma comunicabilidade entre os sentidos, em especial a visão e a audição através de uma fluidez orgânica entre elementos conceitualmente visuais e música. É comum entre eles a ideia de que forças e sensações transpassem as dimensões do espaço e do tempo e os limites entre os sentidos, movendo o artista a produzir tanto arte espacial [artes plásticas] quanto temporal [artes performáticas], com o mesmo estímulo.

Também foi possível identificar a problemática da temporalidade na pintura, do ritmo das formas e das cores, evidenciando a preocupação dos artistas plásticos em esclarecer a questão do instantâneo da visão, tornando esse tópico o centro das ressonâncias entre música e pintura. Tanto Kandinsky (1970, p. 43) quanto Klee (2001,

p. 43) são taxativos ao mencionarem o ponto em movimento na criação do traço e nas energias lineares, planas e espaciais em íntima relação com o tempo de criação, de apreciação e de assimilação de uma obra de arte. Barnett Newman também traz essa questão em relevância, traçando um novo caminho para uma visão diferenciada desse “instantâneo da visão”. Essa temporalidade é vista como um ponto de conexão entre as dimensões do tempo e do espaço, um ponto em que o ouvido e a visão – a música e a pintura – se comunicam.

Novos sentidos e ressignificações do tempo na arte estão em movimento constante, dialogando com seu contexto histórico e cultural. O objeto de estudo acaba ocorrendo como uma força resultante dessas energias lineares, planas e espaciais que, transcorrendo-se pelo tempo, faz-se perceber em manifestações artísticas diversas como música e artes visuais, as quais, em primeira vista, pertencem a dimensões diferentes: a primeira, do tempo, e a segunda, do espaço. Assim, dispõe-se aos sentidos como forma aberta a novos meios de captação, associação e expressão.

Referências

CAZNOK, Yara Borges. Música: Entre o audível e o visível. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FICAGNA, Alexandre Remuzzi. Entre o sonoro e o visual: composição por imagens. Campinas, 2014. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: < <https://www.academia.edu/resource/work/41788823> >. Acesso em 22 abr. 2023.

GOETHE, J. W. Doutrina das cores. 4ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

GROYS, Boris. Na mira da teoria e outros ensaios. Copenhague/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2021.

GUINSBURG, J. O Expressionismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002

JUNG, Carl. A energia psíquica. 14 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

KANDINSKY, Wassily. Ponto, linha, plano: contribuição para a análise dos elementos picturais. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1970.

KLEE, Paul. Bases para La estructuración Del arte. Buenos Aires: Need, 1999.

KLEE, Paul. Sobre a arte moderna e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1990.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LEIBIG, Susan. (Org.) *O cérebro que aprende*. São Paulo: All Print Editora, 2008.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4 ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a visão e as cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: All Print Editora, 1999.

ZONTA, Sandro Lucio. *Manhãs, poentes, zênites e noites: aspectos da representação de luz e sombra na música de Harry Crowl*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013.

Submetido em: 01/08/2023

Aceito em: 10/12/2023