

# Entre Música e Pintura

Kandinsky e a  
Composição  
Multissensorial

Marcus Mota

EDITORA



UnB



Pesquisa,  
Inovação  
& Ousadia



**Universidade de Brasília**

**Reitora** : Márcia Abrahão Moura  
**Vice-Reitor** : Enrique Huelva

EDITORA



**UnB**

**Diretora** : Germana Henriques Pereira

**Conselho editorial** : Germana Henriques Pereira (Presidente)  
: Fernando César Lima Leite  
: Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende  
: Carlos José Souza de Alvarenga  
: Estevão Chaves de Rezende Martins  
: Flávia Millena Biroli Tokarski  
: Jorge Madeira Nogueira  
: Maria Lidia Bueno Fernandes  
: Rafael Sanzio Araújo dos Anjos  
: Sely Maria de Souza Costa  
: Verônica Moreira Amado



# Entre Música e Pintura

## Kandinsky e a Composição Multissensorial

Marcus Mota



	<b>Equipe editorial</b>
<b>Coordenação de produção editorial</b>	Luciana Lins Camello Galvão
<b>Preparação e revisão</b>	Leonel Gomes
<b>Projeto gráfico</b>	Wladimir de Andrade Oliveira
<b>Diagramação</b>	Haroldo Brito
	© 2020 Editora Universidade de Brasília
	Direitos exclusivos para esta edição: Editora Universidade de Brasília
	SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK, 2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF Telefone: (61) 3035-4200 Site: <a href="http://www.editora.unb.br">www.editora.unb.br</a> E-mail: <a href="mailto:contatoeditora@unb.br">contatoeditora@unb.br</a>
	Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.
	Esta obra foi publicada com recursos provenientes do Edital DPI/DPG nº 3/2019.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

---

- M917 Mota, Marcus.  
Entre música e pintura : Kandinsky e a composição  
multissensorial / Marcus Mota. – Brasília : Editora Universidade  
de Brasília, 2021.  
228 p. ; 23 cm. – (Pesquisa, inovação & ousadia).
- Inclui bibliografia.  
ISBN 978-65-5846-015-2
1. Música. 2. Pintura. 3. Kandinsky, Wassily, 1866-1944. 4.  
Composição (Arte). I. Título. II. Série.

CDU 75

---

# Lista de figuras<sup>1</sup>

<b>Figura 1:</b> Esboço I para <i>Impressão III</i> (Concerto), 1911 .....	<b>18</b>
<b>Figura 2:</b> Esboço II de <i>Impressão III</i> (Concerto), 1911 .....	<b>19</b>
<b>Figura 3:</b> <i>Impressão III</i> (Concerto), de W. Kandinsky, 1911 .....	<b>19</b>
<b>Figura 4:</b> Figura-base do vídeo sobre Kandinsky.....	<b>25</b>
<b>Figura 5:</b> Figura serpenteada no vídeo de Kandinsky .....	<b>25</b>
<b>Figura 6:</b> Gradientes no vídeo de Kandinsky .....	<b>26</b>
<b>Figura 7:</b> Resultado final da pintura-em-performance de Kandinsky .....	<b>27</b>
<b>Figura 8:</b> Círculo cromático de Chevreul .....	<b>42</b>
<b>Figura 9:</b> Círculo cromático de Chevreul .....	<b>42</b>
<b>Figura 10:</b> <i>Saint-Séverin n. 7</i> , de Robert Delaunay .....	<b>44</b>
<b>Figura 11:</b> <i>Homage à Blériot</i> , Robert Delaunay, 1914 .....	<b>44</b>
<b>Figura 12:</b> Quadro de cores contrastantes .....	<b>47</b>
<b>Figura 13:</b> <i>Composição IV</i> , Kandinsky, 1911.....	<b>48</b>
<b>Figura 14:</b> Comparação entre Alberich e os gigantes.....	<b>61</b>
<b>Figura 15:</b> Vestimenta xamânica e tambor.....	<b>76</b>
<b>Figura 16:</b> Tambor xamânico com <i>ongon</i> (espírito do xamã ancestral) ....	<b>77</b>
<b>Figura 17:</b> Tambor xamânico .....	<b>77</b>
<b>Figura 18:</b> Tocador de <i>kantele</i> – Quadro de Pekka Halonen (1865–1933) .....	<b>78</b>
<b>Figura 19:</b> Estrutura circular da abertura de <i>A sonoridade amarela</i> .....	<b>95</b>
<b>Figura 20:</b> Tensões que partem do centro de um PB.....	<b>111</b>

<sup>1</sup> A obra de Wassily Kandinsky entrou em domínio público em 2015. Grande parte dela se encontra no site <https://www.wassilykandinsky.net>, duplicada ainda no Wikipedia Commons, este último mais usado aqui em virtude da qualidade dos arquivos. Essas foram as principais fontes de imagens para este livro.

<b>Figura 21:</b> Esquema de distribuição de pesos .....	112
<b>Figura 22:</b> Transformações dodecafônicas .....	113
<b>Figura 23:</b> Etapas da realização do projeto em torno de Kandinsky .....	124
<b>Figura 24:</b> Sumário de postagens do <i>blog</i> de acompanhamento .....	130
<b>Figura 25:</b> Roteiro das audiocenas.....	136
<b>Figura 26:</b> Distribuição de Motivos na <i>Composição IV</i> .....	150
<b>Figura 27:</b> Distribuição de sons/instrumentos na <i>Composição IV</i> .....	151
<b>Figura 28:</b> Focos em interação na <i>Composição IV</i> .....	151
<b>Figura 29:</b> Sessões de escrita da orquestração para a <i>Composição IV</i> ..	154
<b>Figura 30:</b> Pintura em vidro (ângulo 1) .....	161
<b>Figura 31:</b> Pintura em vidro (ângulo 2) .....	162
<b>Figura 32:</b> <i>Hauptlinien der Komposition VI</i> (linhas principais da <i>Composição VI</i> ).....	163
<b>Figura 33:</b> Comparação entre a <i>Composição VI</i> e o esboço de suas linhas principais .....	164
<b>Figura 34:</b> <i>Entwurf zu Komposition VI</i> (estudo para a <i>Composição VI</i> ) ...	164
<b>Figura 35:</b> <i>Composição VI</i> , de Kandinsky .....	165
<b>Figura 36:</b> Plano detalhe da <i>Composição VI</i> – Trombetas .....	166
<b>Figura 37:</b> Plano detalhe da <i>Composição VI</i> – Cordofone.....	166
<b>Figura 38:</b> Plano detalhe de <i>Composição VI</i> – Feto .....	167
<b>Figura 39:</b> Plano detalhe de <i>Composição VI</i> – Amantes .....	168
<b>Figura 40:</b> Sessões de escrita da orquestração para a <i>Composição VI</i> ....	171
<b>Figura 41:</b> Exemplo de folha do <i>Hauskataloge</i> .....	181
<b>Figura 42:</b> <i>Composição X</i> , de Kandinsky, 1939 .....	183
<b>Figura 43:</b> Plano-detalhe de folha do <i>Hauskataloge</i> .....	184
<b>Figura 44:</b> <i>Composição IX</i> , de Kandinsky, 1936 .....	189
<b>Figura 45:</b> Plano-detalhe do <i>Hauskataloge n. 626</i> .....	189
<b>Figura 46:</b> Estudo preparatório para a <i>Composição IX</i> .....	192
<b>Figura 47:</b> Divisão em partes da <i>Composição IX</i> .....	194
<b>Figura 48:</b> Plano-detalhe da <i>Composição IX</i> .....	198

# Lista de quadros

<b>Quadro 1:</b> Cronologia comparativa entre Kandinsky e Schoenberg .....	<b>15</b>
<b>Quadro 2:</b> Tipologia de documentos .....	<b>30</b>
<b>Quadro 3:</b> Oposições entre Alberich e as Filhas do Reino.....	<b>60</b>
<b>Quadro 4:</b> Relação texto e imagem em <i>A sonoridade amarela</i> .....	<b>90</b>
<b>Quadro 5:</b> Organização da abertura de <i>A sonoridade amarela</i> .....	<b>93</b>
<b>Quadro 6:</b> Imagens fundamentais de um Plano Básico.....	<b>110</b>
<b>Quadro 7:</b> Dados sobre as <i>Composições</i> , de Kandinsky.....	<b>120</b>
<b>Quadro 8:</b> Dados gerais sobre as orquestrações .....	<b>131</b>
<b>Quadro 9:</b> Cores/sons a partir de <i>Do espiritual na arte</i> .....	<b>146</b>
<b>Quadro 10:</b> Roteiro do vídeo para a <i>Composição IV</i> .....	<b>155</b>
<b>Quadro 11:</b> Seções da orquestração para a <i>Composição VI</i> .....	<b>169</b>



# Sumário

## **Apresentação 11**

### Primeira parte

#### Capítulo 1

**Ouvindo as cores:** uma estética multissensorial no diálogo entre Wassily Kandinsky e Olivier Messiaen **35**

    Poslúdio: Wagner e Kandinsky **54**

#### Capítulo 2

**Xamanismo:** Wassily Kandinsky e o *Kalevala* **69**

#### Capítulo 3

**Dramaturgia e multissensorialidade:** exame e tradução de *A sonoridade amarela*, de Wassily Kandinsky **83**

*A sonoridade amarela:* exame **90**

*A sonoridade amarela:* tradução **96**

#### Capítulo 4

**O quadro e a partitura:** a poética multissensorial segundo Kandinsky **109**

Segunda parte

Capítulo 5

**Audiocenas para Kandinsky: o processo criativo 119**

Capítulo 6

**Ouvindo a *Composição IV* 139**

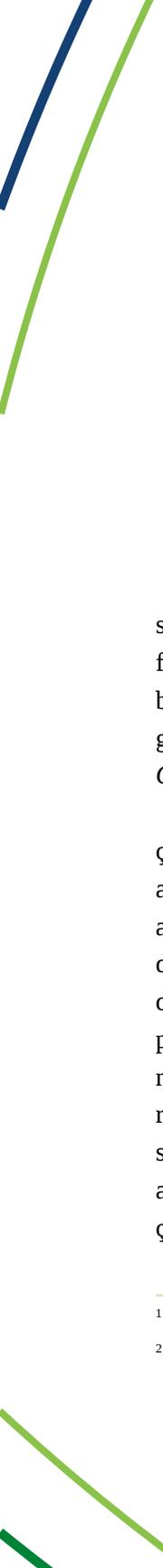
Capítulo 7

**Audiocena para a *Composição VI*: processo criativo e resultados 157**

*Composição VI*: tradução 174

**Conclusão 179**

**Referências 203**



# A Apresentação

Entre 2016 e 2019, por meio de financiamento de recursos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), foi desenvolvido o projeto multidisciplinar e interinstitucional que dá base para este livro: “Dramaturgia e multissensorialidade: metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes *online* a partir da série *Composições*, de Kandinsky”.<sup>1</sup>

O projeto, efetivado no Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática (Ladi) da Universidade de Brasília (UnB), buscou uma aproximação analítica e realizacional ao complexo legado intelectual e artístico de Wassily Kandinsky (1866–1944). A partir da grande mostra de Kandinsky que, no biênio 2014–2015, percorreu diversas cidades do Brasil, levaram-se, para o público, aspectos pouco conhecidos do pintor russo, como sua relação com o xamanismo e a música.<sup>2</sup> De fato, nas historiografias tradicionais Kandinsky ainda é reduzido a algumas rubricas, como “precursor do abstracionismo”, sem que se interroge sobre outras de suas investigações estéticas, como o teatro e um campo ampliado das artes. Nessa direção, como resposta à efervescente irrupção de novos e renovados sentidos e orientações da produção ensaística

---

<sup>1</sup> Chamada MCTI/CNPq n° 01/2016 – Universal.

<sup>2</sup> A mostra Tudo Começa num Ponto circulou pelos CCBBs de Brasília, do Rio de Janeiro, de Belo Horizonte e de São Paulo. Para o catálogo da mostra, ver <https://pt.slideshare.net/Andreia73/catlogo-49918219>.

e artística de Kandinsky, foi proposta uma detida investigação em torno dessa recepção mais plural e diversificada que correlaciona questões de pesquisa e processos criativos.

Mais especificamente, tivemos um conjunto de atividades integradas nas quais se pôde observar o planejamento, a elaboração e a realização de uma dramaturgia orientada a partir da tensão entre campos perceptivos diversos e digitalmente organizada. A interface entre novas tecnologias e essa dramaturgia multimodal se vale das provocações de Wassily Kandinsky em 10 pinturas denominadas *Composições*, as quais foram retraduzidas em orquestrações musicais para vídeos que mapeiam as pinturas, sendo, depois, esses vídeos disponibilizados na internet. Assim,

A proposta foi de, a partir dos textos teóricos de Kandinsky, da bibliografia secundária em torno do tema, e da análise do ciclo de pinturas denominado “Composições”, realizar orquestrações musicais que dialoguem com as imagens e decisões criativas de cada quadro estudado.

Estas orquestrações não são ilustrações das obras visuais: elas são um roteiro sonoro para intervenções digitais em cada pintura, convergindo para um vídeo que integra a música composta com movimentações dentro da obra visual de Kandinsky. Temos, ao fim, dez vídeos para as dez “Composições” de Kandinsky. (MOTA, 2018c, p. 112).

Para a realização desse projeto, além dos recursos do CNPq, contamos com diálogos interinstitucionais com Márcio Meirelles, da Universidade Livre do Teatro Vila Velha (Salvador, Bahia); Philippe Brunet, da Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles (Eriac), da Universidade de Rouen, França; Anabela Mendes e Maria João Brilhante, do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade de Lisboa; Mário Vieira de Carvalho, do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (Cesem), da Universidade NOVA de Lisboa (NOVA); Lissa Tyler Renaud, do jornal *Critical Stages/Scènes Critiques*, da *International Association of Theatre Critics* (IATC); e, em especial, da Bibliothèque Kandinsky, do Centro Pompidou, Paris. Por

meio dessas parcerias, viabilizou-se uma rede de troca de experiências, pesquisas e documentos em torno da obra de Kandinsky e de questões envolvendo dramaturgia, novas tecnologias e multissensorialidade.

A partir dessa rede e de eventos nacionais e internacionais, foram apresentados e debatidos aspectos das investigações, os quais, reescritos e ampliados, agora compõem este livro. Entre os eventos, houve a oportunidade de compartilhar momentos parciais dessa pesquisa durante: o 16º, o 17º e o 18º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (Brasília, respectivamente, 2017, 2018 e 2019); II Seminário de Música de Filosofia (Porto Alegre, 2017); Seminário Nacional de Pesquisa em Música (Goiânia, 2017); XX Congresso Internacional de Humanidades (Brasília, 2017); I Colóquio Internacional Escrita, Som e Mídia (Belo Horizonte, 2017); Seminário do Centro de Estudos Teatrais (Lisboa, 2017); Seminário no Cesem (Lisboa, 2017); Seminário do Centro de Estudos de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa (Lisboa, 2017); V Congresso Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música (São Paulo, 2018); I Seminário Internacional de Literatura e Outras Artes (Brasília, 2019); Conferência Internacional IC Cipem 2019 (Porto, 2019); e IV Encontro Internacional de Piano Contemporâneo (Porto, 2019).

Enfim, a pesquisa se deu não apenas no âmbito do Ladi-UnB como no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da referida universidade e dentro das atividades do Grupo de Pesquisa Mousikê-Textualidades Dramático-Musicais, cadastrado no CNPq.

Posteriormente, entre 2019-2020, pude rever o texto deste livro quando estive afastado (novamente) de minhas atividades na UnB, em licença para pós-doutorado, em Portugal, com recursos da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF) e gerenciamento do Decanato de Pós-Graduação (DPG) da universidade. As pesquisas de pós-doutorado foram realizadas no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa e no Cesem/NOVA, sob supervisão dos colegas Mário Vieira de Carvalho e Maria João Brilhante.

Seria bem difícil apreender todos os aspectos da investigação que estendeu nos últimos quatro anos (2016–2019), quando de fato a pesquisa foi efetivada. Por isso, como forma de organização deste livro,

optamos por oferecer ao leitor uma distribuição de capítulos que tanto retoma resultados e processos da pesquisa quanto segue uma ordem própria, constituindo obra que, em si mesma, se justifica.

Assim, na primeira parte, temos capítulos que discorrem sobre as interfaces entre Kandinsky e outras artes, como música e teatro.<sup>3</sup> Além de mapear questões, conceitos e experimentos nesse intercampo artístico, tais capítulos assinalam pressupostos e discussões que foram fundamentais para as análises e produções que serão alvo da segunda parte desta publicação e, ainda, sugerem bibliografia e interrogações para outros empreendimentos intelectuais e artísticas.

As relações entre Kandinsky e música são uma tópica bem discutida na recepção crítica, inserindo a questão no amplo horizonte de estudos e realizações que parte de campos interartísticos ou artes em contato e(ou) colisão.<sup>4</sup> Gerou-se tanta confusão nessa complexa trama de feitos e fatos que o próprio Kandinsky teve de se posicionar, como na Conferência em Colônia (1914), ao pontificar: “Eu não quero pintar música” (LINDSAY; VERGO, 1994, p. 400).<sup>5</sup>

Dentro dessa complexa trama, o encontro entre Kandinsky e Arnold Schoenberg é utilizado como caso paradigmático nas relações entre pintura e música no século XX. A aproximação entre ambos é mais do que fortuita: foram pioneiros em experimentações estéticas, sendo, a eles, respectivamente, atribuídas a “primeira pintura abstrata” e a “primeira obra atonal”;<sup>6</sup> envolveram-se na composição de obras interartísticas vanguardistas, como as *Bühnenkompositionen* (composições cênicas),

<sup>3</sup> Não esquecer que, em sua produção artística, além da pintura a óleo, Kandinsky se envolveu com diversos outros suportes e materiais, pintando e desenhando em papel, madeira, vidro, produzindo xilogravuras, murais, cenografia, entre outros. Ver Roethel e Benjamin (1982, 1984) e Barnett (1992, 1994, 2006, 2007).

<sup>4</sup> Por exemplo, sobre o ceticismo quanto a uma “pintura musical” em Kandinsky, ver Vergo (2010).

<sup>5</sup> Essa afirmação retoma a preocupação já expressa no pós-escrito de 1913 a uma nota autobiográfica: “Pessoalmente não sou capaz de pintar música, pois acredito ser basicamente impossível, irrealizável qualquer pintura desse tipo” (LINDSAY; VERGO, 1994, p. 345).

<sup>6</sup> Sobre o contexto da “primeira pintura abstrata”, ver Nakov (2015).

de Kandinsky, e o monodrama *Erwartung (A espera)*, de Schoenberg; e realizaram consistente produção intelectual em artigos e livros. Uma comparação entre tais dados e datas, ratifica essa convergência.

**Quadro 1:** Cronologia comparativa entre Kandinsky e Schoenberg

Fatos/feitos	Kandinsky	Schoenberg
Nascimento	1866, Moscou.	1874, Viena.
Década de 1890	1896 – Abdica da carreira de professor universitário para se dedicar à pintura. Vai para a Alemanha.	1899 – Compõe <i>Noite transfigurada, op. 4</i> , sexteto de cordas.
Década de 1900	1909 – Elabora a primeira versão de <i>A sonoridade amarela</i> , composição cênica.	1909, compõe <i>Três peças para piano, op. 11</i> .
Ano de 1910	Conclui a “primeira pintura abstrata”.	Começa a composição do “drama com música” <i>A mão feliz op. 18</i> .
Ano de 1911	Publica o <i>Tratado de harmonia</i> .	Assiste ao concerto com peças de Schoenberg. Publica o livro <i>Do espiritual na arte</i> . <sup>7</sup> Pinta <i>Composição IV</i> .
Anos de 1912	Publicação do almanaque <i>O Cavaleiro Azul</i> .	Publicação do almanaque <i>O Cavaleiro Azul</i> .

Fonte: Ladi-UnB.

<sup>7</sup> O livro é concebido entre 1905 e 1910, impresso em dezembro de 1911 e passa a circular em janeiro de 1912. Ver Hahl-Fontaine (2002).

Mas há um incidente biográfico que os uniu para além da vida: em janeiro de 1911, Kandinsky e seu grupo foram assistir a um concerto com peças de Schoenberg. O repertório era constituído de *Segundo quarteto de cordas* (op. 10), *Três peças para piano* (op. 11), *Cinco canções para voz e piano* (que integram a Op. 6) e *Primeiro quarteto de cordas* (op. 7). Imediatamente após o concerto, Kandinsky enviou carta para Schoenberg, iniciando troca de correspondências que duraria por anos, além de pintar uma obra, *Impressão III*, a partir das sensações das músicas interpretadas no concerto.<sup>8</sup>

Nessa primeira carta, Kandinsky afirma:

Nas suas obras, você efetivou aquilo que eu, de certa forma, tenho desejado na música. O progresso independente ao longo dos seus próprios destinos e a vida independente das vozes individuais nas suas composições, é exatamente aquilo que tenho tentado encontrar em minhas pinturas. Por esse tempo, há uma grande tendência na pintura para descobrir ‘novas’ harmonias por meios construtivos, nos quais o ritmo é construído de um modo quase geométrico. O meu instinto e empenho próprios apenas apoiam essas tendências até certo ponto. *Construção* é o que lamentavelmente tem faltado na pintura recente e é muito bom que agora esteja a aparecer. Mas eu penso de modo diferente sobre esse tipo de construção. Estou certo de que a harmonia moderna atual não será encontrada em um modo ‘geométrico’, mas sim anti-geométrico e ilógico. E esse modo é de ‘dissonâncias’ na arte, na pintura, tal como na música. E a dissonância de hoje, na pintura e na música, será a consonância de amanhã. (HAHL-KOCH, 1980, p. 19).<sup>9</sup>

Além das músicas, Kandinsky estaria se relacionando com as ideias de Schoenberg, com as implicações da “emancipação da dissonância”,

<sup>8</sup> Sobre as cartas e outros documentos dessa amizade, ver Hahl-Koch (1980).

<sup>9</sup> Quando não for indicada a proveniência de textos de Kandinsky e de Wagner, as traduções são minhas.

ideias expressas no programa do conceito e depois ampliadas no livro *Harmonielehre*, de 1911.

E as expressões consonância e dissonância, usadas como antíteses, são falsas. Tudo depende, tão-somente, da crescente capacidade do ouvido analisador em familiarizar-se com os harmônicos mais distantes, ampliando o conceito de “som eufônico, suscetível de fazer arte”, possibilitando, assim, que todos esses fenômenos naturais tenham um lugar no conjunto.

O que hoje é distante, amanhã pode ser próximo; é apenas uma capacidade de aproximar-se. A evolução da música tem seguido este curso: incluindo, no domínio de recursos artísticos, um número cada vez maior de possibilidade de complexos já existentes na constituição do som. [...] Definirei consonância como as relações mais próximas e simples com o som fundamental, e dissonância como as relações mais afastadas e complexas. (SCHOENBERG, 1999, p. 58-59).

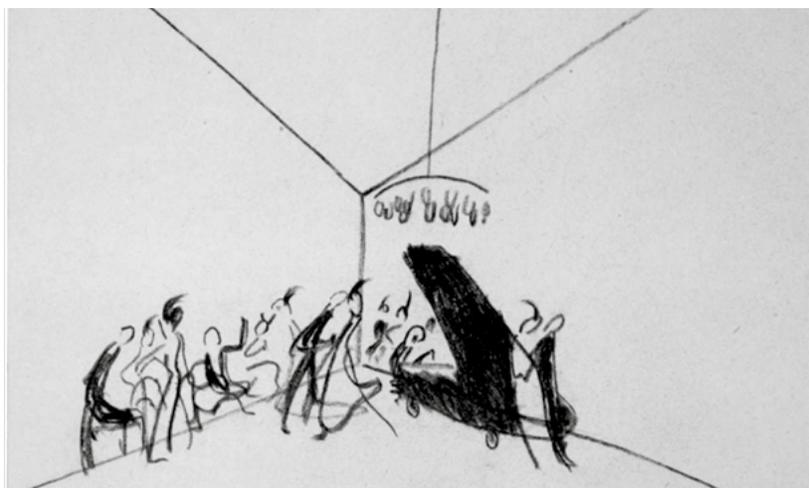
Essa ideias já vinham de algum tempo. Em carta de 13 de agosto de 1909, Schoenberg expõe ao compositor Ferruccio Busoni (1866–1924) as suas motivações.

Eu luto por: libertação completa de todas as formas, de todos os símbolos de coesão e lógica. Logo: fora com o “trabalho com motivos”. Fora com a harmonia como cimento ou blocos de construção. Harmonia é expressão e nada mais que isso. [...] Minha música deve ser breve. Concisa! em duas notas: não construída, mas expressa! E os resultados que eu desejo: nenhuma emoção perene estilizada e esterilizada. Isso não acontece com as pessoas. É impossível que alguém tenha apenas um sentimento ao mesmo tempo. Cada um tem milhares por vez. E esses mil não se juntam assim como peras e maçãs. Seguem seus jeitos de ser. E essa variedade, essa diversidade, essa ilogicidade que nossos sentidos apresentam, a ilogicidade presente em suas interações

enviadas pelo fluxo de sangue, ou por reação ao sentidos e nervos, é isso que eu gostaria de ter em minha música.<sup>10</sup>

Kandinsky, tomando pelas ideias e sons da música de Schoenberg, pôs-se a pintar febrilmente, gerando, entre tantos, os materiais que se seguem.

**Figura 1:** Esboço I para *Impressão III* (Concerto), 1911



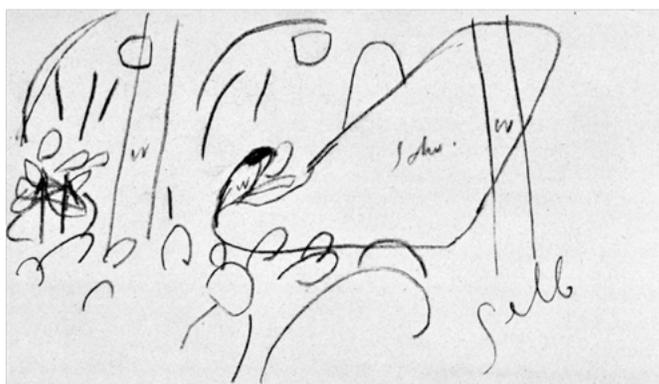
Fonte: Wikipedia Commons.

Nesse esboço a lápis de cera, vemos uma audiência em um salão em volta do piano. Os traços rápidos indicam uma interpretação de elementos que seriam relevantes para posterior elaboração. O que importa aqui, além do registro, é a forma como as figuras parecem dispostas e afetadas pelos sons, pois, tanto o espaço quanto os agentes, não são apresentados completamente.<sup>11</sup> A partir desse esboço, temos um planejamento da pintura.

<sup>10</sup> Sigo texto disponível em: <https://busoninachlass.org/edition/letters/E010001/D0100010#1>.

<sup>11</sup> Ver Wasserman (2003).

**Figura 2:** Esboço II de *Impressão III (Concerto)*, 1911



Fonte: Wikipedia Commons.

Aqui, Kandinsky avança na organização de sua experiência multissensorial quanto ao contato com a música de Schoenberg: o piano ocupa o centro do quadro, tendo formas ampliadas. Há indicações de cores, como *gelb* (amarelo), na lateral direita do esboço, e *w*, sigla para *weiß* (branco). E a audiência é reduzida a elementos geométricos (curvas, círculos) postados em volta do piano. Na pintura final, vemos que essas indicações e decisões criativas são ratificadas e detalhadas.

**Figura 3:** *Impressão III (Concerto)*, de W. Kandinsky, 1911



Fonte: Wikipedia Commons.

Nessa pintura a óleo, vemos o tampo do piano flutuar em um espaço tomado pelo intenso amarelo que, como um líquido, envolve e dissolve figuras multicoloridas que formam a audiência. Assim, Kandinsky não reproduz realisticamente o que aconteceu no concerto, e sim reconstrói, por figuras e cores, determinadas sensações, efeitos. A intensidade do amarelo irradia o impacto visível do som invisível. Dessa forma, Kandinsky não pinta música, no sentido de transpor sons ou fontes sonoras em sua imediata apreensão como objetos visíveis e palpáveis. Antes, ele propõe uma correlação não causalista entre o acontecimento sonoro e a bidimensionalidade da tela. Essa correlação não causalista passa por questões outras, como espiritualidade e *performance*.

Os capítulos da primeira parte deste livro buscam pensar tal abertura estética a qual Kandinsky se lança, enfatizando outros diálogos possíveis, como o diálogo com o compositor francês Oliver Messiaen. Embora não tenham travado uma amizade de uma forma íntima, é possível identificar um rol de procedimentos e preocupações entre Messiaen e Kandinsky, o que tanto ilumina suas realizações quanto esclarece temas relacionados a processos criativos multissensoriais. Desse modo, a mútua implicação de suas ideias e obras para a constituição de um campo experimental de intermedialidade se justifica não em função apenas de estratégias relacionadas a narrativas e carreiras artísticas. O descentramento biográfico proporcionou uma maior atenção à díade questões-obstáculos.<sup>12</sup>

Explicando: dada a longa história de práticas interpretativas que classificam gêneros e artes e buscam estabelecer fronteiras entre tais tipos ideais, o deslocamento para a díade questões-obstáculos nos insere diante das dificuldades mesmas de se construir acontecimentos multidimensionais, híbridos, como horizonte para tais realizações. Ora, se herdamos tal disciplina classificatória, tais distinções prévias, e objetivamos trabalhar com múltiplas fontes, mídias e tradições compositivas,

---

<sup>12</sup> Sigo aqui a epistemologia bachelardiana, como exposta em *A formação do espírito científico*. Ver Mota (2014b, p. 159-170).

além das atividades de se organizar o material, há o intenso debate em torno mesmo da definição estética daquilo que está sendo proposto.

Desse modo, temos obstáculos, dificuldades que irrompem durante o tempo investido no processo criativo, e, ao mesmo tempo, questões, impasses que se erguem em função da reflexão sobre os limites e possibilidades dos atos e conceitos efetivados nesse processo criativo.

Assim, Messiaen e Kandinsky, embora não tenham em suas vidas participado de um debate direto a respeito de suas concepções e obras, dialogam em outro nível — o de suas contribuições para um movente espaço de *know-how* inventivo que se apreende lá naquilo onde muitas vezes não há linguagem ainda para se traduzir.

Não é à toa que essa região sem nome, esse território ignoto leva artistas de diferentes formações a se avizinhar de esoterismos, cultos misteriosos, ritos primitivos.

No capítulo 2, da primeira parte, repassamos esse tema, que ficou meio deixado de lado na recepção crítica de Kandinsky, até a publicação, em 1995, da obra monumental de Peg Weiss: *Kandinsky and Old Russia: the artist as ethnographer and shaman*.

Kandinsky é o primeiro artista ocidental a ter uma formação acadêmica aliada a uma prática etnográfica científica. O livro de Peg Weiss documenta essa prática etnográfica que, embora de curta duração, teve impactos duradouros na carreira de Kandinsky — há indicações de figuras, formas e procedimentos composicionais das tradições xamânicas do norte da Rússia, as quais atravessam décadas da produção pictórica de Kandinsky.

Dentro da pesquisa que gerou este livro, tal fato, além do estranhamento inicial, proporcionou não só a inserção desse tema nas análises mas também como diretiva no tipo de música ou musicalidade que seria associada a Kandinsky. Pois esse Kandinsky, cujas pinturas hoje adornam grandes e prestigiosos museus do mundo inteiro, esse Kandinsky culto, elitizado, sinônimo de altas realizações do espírito humano, é também o Kandinsky dos tambores, dos vestidos empoeirados das tribos, das sandálias, do êxtase e da improvisação. Seria preciso então uma outra música, uma outra dramaturgia que fizesse emergir esses sons e essa balbúrdia. Assim, contra o sequestro academicista de Kandinsky,

as indicações de Peg Weiss proporcionaram uma dinâmica interpretativa que impulsionaram inesperadas opções de retradução das obras de Kandinsky, como se verá na segunda parte deste livro.

Seguindo ainda na primeira parte, temos um exame de outro aspecto pouco comentado na recepção de Kandinsky: sua contribuição para o teatro. Kandinsky, para efetivar um ambicioso projeto de intercruzamento de diversos saberes e artes, dedicou parte de seu tempo para elaborar obras cênicas complexas. Desse ambicioso projeto nos restaram textos teóricos e alguns roteiros, muitos deles apenas em estado fragmentário, além de desenhos de cena, figurinos e esboços.<sup>13</sup>

Em um primeiro momento, esse material entra no rol daquelas chamadas peças “não encenáveis”, como *Peer Gynt*, de Ibsen, *Platónov*, de Tchecov, *El público*, de Garcia de Lorca.<sup>14</sup> Essa categoria se aplica a textos que exploram os limites dramáticos e cenográficos de determinada época. No caso de Kandinsky, e, em especial, ao de sua peça *A sonoridade amarela*, a maior interação entre tecnologia e cena na contemporaneidade possibilitou a concretização das inusitadas figuras da peça, com seus gigantes amarelos, cabeças voadoras e pessoas em miniatura.<sup>15</sup>

Mas, avançando um pouco nessa interdição técnica e histórica, é observável que, mesmo não sendo encenada tempo de escritura, tal produção textual encontrou eco em diversos círculos, como no teatro expressionista alemão, no dadaísmo, em Bauhaus.<sup>16</sup> Assim, uma obra não encenada gera outras que o foram. Questões sobre escrita cênica, despersonalização, desnarrativização, hibridismo, multissensoriedade, multimídia, entre outras, que depois fariam carreira em diversas abordagens nas artes performativas dos séculos XX e XXI, estão presentes nos experimentos teatrais de Kandinsky.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Ver Renaud (1987), Kobialka (1989-1990), Behr (1991), Emmert (1998), Hahl-Fontaine (2010) e Kobayashi-Bredenstein (2012).

<sup>14</sup> Ver Massonnaud (2005) e Quigley (2020).

<sup>15</sup> Ver D’Arcy (2013), Stein (1980), Pevitts (1987) e Hooper (1992).

<sup>16</sup> Ver Sheppard (1975) e Grund (2012).

<sup>17</sup> Sobre tais questões, ver Lehmann (2007), Preissing (2008) e Pavis (2010).

A *sonoridade amarela* teve sua primeira montagem completa em 1982, mais de setenta anos após sua elaboração, dentro do programa da exposição *Kandinsky in Munich 1896–1914*.<sup>18</sup> Nessa montagem, no Guggenheim Museum, em Nova York, além da consultoria de especialistas como Peg Weiss e Jelena Hal-Koch, a música original de Thomas de Hartmann foi reconstruída.

A estreita correlação entre som e cena em *A sonoridade amarela* impulsionou outras *reperformances* ou recriações, como a do balé homônimo composto por Alfred Schnittke em 1973,<sup>19</sup> e ainda impulsiona novas realizações e questionamentos.<sup>20</sup>

Encerrando essa primeira parte, examinamos uma ideia seminal de Kandinsky: a correspondência entre a superfície de um quadro e o espaço da partitura. No contexto de sua estadia como professor da Bauhaus entre 1922 e 1933, Kandinsky busca explicitar e fundamentar sua concepção plural e multissensória da arte. O ambiente progressista, experimental, pluridisciplinar da Bauhaus, aliado às atividades de preparar cursos de fundamentos para alunos com vários *backgrounds* e objetivos, contribui para que Kandinsky encontrasse uma expressão sistematizada tanto de suas preocupações estéticas quanto de sua produção artística mesma.<sup>21</sup>

Nesse contexto, temos o conceito de *Grundfläche* ou Plano Básico (PB), desenvolvido por Kandinsky no livro *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (Ponto e linha sobre plano: contribuição para a análise de elementos pictoriais)*, de 1926.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Houve outra montagem no mesmo lugar em 1972. Sobre essa montagem “pioneira”, ver <https://www.guggenheim.org/audio/track/yellow-sound-1972>.

<sup>19</sup> Para as partituras, ver [https://www.sikorski.de/559/en/0/a/0/ballett/1009108\\_der\\_gelbe\\_klang\\_szenische\\_komposition\\_fuer](https://www.sikorski.de/559/en/0/a/0/ballett/1009108_der_gelbe_klang_szenische_komposition_fuer). Para videopartitura em vídeo, <https://www.youtube.com/watch?v=VvLADEYMVUQ>.

<sup>20</sup> Ver Stinton (2017).

<sup>21</sup> Ver Books (2016). Os textos dos seminários, palestras e exercícios elaborados por Kandinsky durante sua estadia na Bauhaus estão reunidos em Weisbach (2015).

<sup>22</sup> O livro integrava coleção de obras da Bauhaus (*Die Bauhausbücher*) sob orientação editorial de Walter Gropius e László Moholy-Nagy e publicadas entre 1925 e 1930.

Segundo o conceito, a tela é um espaço de relações anteriores ao ato criador. E cabe ao artista compreender estas relações espacializadas como forma de contracenar com as forças em tensão que ali existem. Do mesmo modo, a partitura: a distribuição das figuras e notas entra em contato com relações espaciais prévias, dispostas na relação de eixos horizontais e verticais. A consciência dessas referências, forças e tensões prévias por parte do pintor e do compositor proporciona uma ampliação do imaginário e da atuação do artista, pois os atos criativos dialogam não apenas com universos imediatos da realidade humana, como também com dimensões cósmicas, não visíveis, mas perceptíveis em seus efeitos e fisicidade.

Ainda, tal redefinição do trabalho do artista visual aproximando-o do músico encaminha a compreensão holística da atividade criadora em termos de uma escrita multissensorial, de uma interação em padrões de organização da matéria e padrões de sua organização e manipulação em obras.

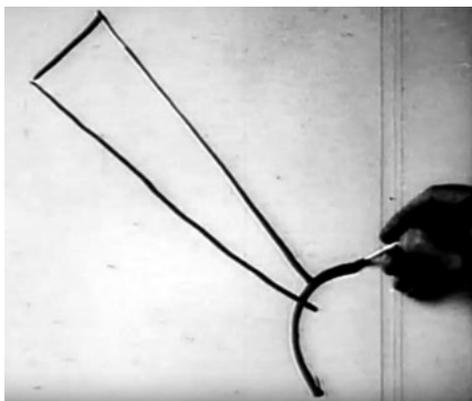
Uma integração entre esses aspectos pode ser compreendida na análise de um precioso documento audiovisual: em 1926, o cineasta Hans Kurlis registra quatro minutos de Kandinsky em ação, como parte da série *Mãos criativas: os pintores*.<sup>23</sup> Na filmagem, o foco é a tela do quadro, sua superfície material, que recebe as rápidas pinceladas de Kandinsky. Inicialmente, temos uma figura que será o eixo da pintura em preto e branco, ocupando a diagonal esquerda alta/direita baixa. Essa figura, um alongado retângulo, é formada por principalmente duas retas paralelas que se fecham em baixo por um semicírculo. Esse método de ir adicionando elementos em correlação, como em uma improvisação que retoma materiais prévios, é o que domina as etapas posteriores.

---

As edições originais estão disponíveis em: <https://monoskop.org/Bauhaus#Books>.

<sup>23</sup> *Link* para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=pujVYyCRBDU>. O processo criativo de Kandinsky se encontra entre 30min12 e 34min11.

**Figura 4:** Figura-base do vídeo sobre Kandinsky



Fonte: Ladi-UnB, a partir de vídeo do Youtube.

Uma forma circular é adicionada à ponta superior do alongado retângulo, respondendo ao semicírculo, formando uma oposição complexa entre alto e baixo, forma completa/forma interrompida.

A partir do centro da forma circular, irrompe o serpentejar de uma linha ondular descendente, retomando a orientação de movimento alto-baixo da *forma retangular alongada*. Então Kandinsky retorna à forma circular adicionada e a preenche com pontos, como que multiplicando os círculos dentro do círculo.

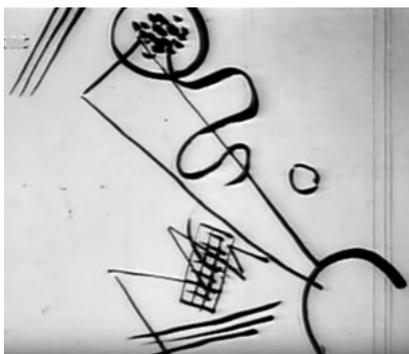
**Figura 5:** Figura serpenteada no vídeo de Kandinsky



Fonte: Ladi-UnB, a partir de vídeo do Youtube.

Em seguida a essa fase de expansão da figura central, desse corpo-foco agora cravejado de diversas formas geométricas, Kandinsky passa a um procedimento muito utilizado desde seu caminho para abstração: o uso de grupos de traços ou linhas repetidas, seja em ocorrências em sucessão e em paralelo, seja na forma de justaposição, como *grids* ou gradientes. É de se notar que, no *grid* inferior central, Kandinsky insere sete traços em sequência, como sete notas musicais.<sup>24</sup> Nesse sentido, o cravejamento de notas no plano superior médio do quadro é respondido pela sucessão rítmica de linhas no plano inferior médio. Ainda, Kandinsky insere, na superfície, na mesma sessão inferior média, mais retas paralelas em repetição, retomando três retas que havia pintado na esquerda alta do quadro. Assim, em ordem temporal, teríamos um esquema composição em anel, ABBA, para essa sequência de atos: Kandinsky abre e fecha a sequência com um grupo de três retas paralelas (A), enquanto, nos extremos iniciais e finais, registra intensos pontos e linhas em áreas fechadas (círculo e retângulo).

**Figura 6:** Gradientes no vídeo de Kandinsky



Fonte: Ladi-UnB, a partir de vídeo do Youtube.

<sup>24</sup> Sobre o procedimento, veja a afirmação de Kandinsky: “O caso mais simples é o da repetição regular de uma linha reta em intervalos idênticos — ritmo primitivo [...] mostra uma repetição cuja finalidade é um reforço quantitativo, como na música o emprego de vários violinos reforça o som de um só” (KANDINSKY, 1926, p. 89).

O próximo movimento da pintura-em-performance de Kandinsky pode ser definido em termos de acabamento do trabalho: aqui, o pincel intensifica formas já previamente realizadas, espessando-as ou preenchendo espaços dentro de figuras. Mas, mais que inserir novos elementos, trata-se de retomar o já pintado e modificar seu *status* inicial. Após essa etapa, temos o produto final.

**Figura 7:** Resultado final da pintura-em-performance de Kandinsky



Fonte: Youtube.

Como se pode observar, o trabalho de Kandinsky é o de uma escrita que se aproxima do ato de registro de imaginações orientadas por diversos tipos de materialidade, como a literária, a pictórica e a musical. A divisão da totalidade da *performance* em momentos ou decisões criativas demonstra o encadeamento de atos bem caracterizáveis: *i*) a relação do ato expressivo com a superfície da tela, com suas relações prévias; *ii*) a inserção de elementos ou formas em negociação com essas relações prévias; *iii*) a inserção de elementos ou formas por meio da relação entre si.

Para que esse processo criativo encontrasse sua coesão, Kandinsky procedeu a: *i*) produção de um foco de orientação recepional a partir da distribuição de uma forma ou um grupo de figuras; *ii*) variação na inserção dos elementos e formas na tela; *iii*) retroalimentação ou aproveitamento e redefinição dos elementos e formas já inseridos.

No resultado, não vemos uma paisagem natural, uma criatura humana ou um evento histórico: temos o conjunto de decisões criativas em sequência, no eixo do tempo, tornando visíveis operações composicionais.

Musicalidade, *performance* e heterotopias são alguns interconceitos que serão eixos para elaboração da *Suíte orquestral kandinskyanas*, cujos 10 movimentos foram o roteiro para 10 vídeos que constituem os vídeos em torno das 10 *Composições* de Kandinsky — processo criativo que será o objeto de discussão da segunda parte deste livro, que apresenta ao leitor uma aplicação dos conceitos e reflexões discutidos anteriormente.

Nos seus mais de vinte anos de existência, o Ladi-UnB tem se distinguido pela aproximação entre pesquisa acadêmica e processos criativos, ratificando a co-pertinência entre criatividade e conhecimento em investigações multidisciplinares e interartísticas (MOTA, 2017a). Uma das contribuições para este *cogito* fronteiriço, encontra-se na ênfase dada à correlação entre invenção e documentação. Cada vez mais, em virtude das possibilidades das mídias digitais, dos *softwares* de notação musical e *design* visual, todos os atos mediados tecnologicamente (escrita, desenho, composição musical) deixam rastro, são identificáveis, podem ser organizados, classificados, reutilizados. O incremento entre ferramentas digitais para notação, registro, produção e circulação de sons e imagens difunde um novo paradigma do artista-pesquisador: ele não usa seu gabinete para se esconder, para se enfurnar nas tramas de sua inacessível consciência; ao gerar arquivos por meio dessas ferramentas, ele se expõe, torna seu trabalho uma mídia. Para esses novos tempos, são necessárias novas posturas.

Assim, seguindo as indicações do pluralismo metodológico de Gaston Bachelard,<sup>25</sup> a análise e discussão de arquivos gerados a partir da aproximação entre documentação e processos criativos nos

---

<sup>25</sup> Ver Bachelard (1949) e Mota (2014c, p. 10-42).

capacita a nos mover em uma racionalidade específica que ultrapassa mitologias pessoais de atos intransferíveis ou herméticos.

Como tem sido enfatizado por recentes contribuições multidisciplinares e interartísticas do *practice-led research* e da nova escola de Teoria da Composição francesa, as relações entre elaboração, documentação e realização de obras multissensoriais se dão em termos de complementaridade — os diversos momentos e decisões realizadas durante o trabalho de se planejar e organizar conceitos e materiais são passíveis de diversos modos de registros.<sup>26</sup> E tais registros, ao mesmo tempo que indicam estados e circunstâncias do processo criativo, também sinalizam aberturas e possibilidades.

Dessa forma, uma oposição absoluta entre elaborar e documentar se desfaz: *documentar* é fator integrante da atividade criadora; *registrar* é também *obra* (LEDGER; ELLIS; WRIGHT, 2011). Em nosso caso, a correlação entre processos criativos e documentação é uma experiência determinante desde a fundação do Ladi-UnB. Em razão disso, o processo criativo das audiocenas baseadas nas *Composições* de Kandinsky se encontra bem documentado e disponível para seminários e estudos sobre inventividade nas artes.<sup>27</sup> Os diferentes arquivos produzidos se referem à diversidade tanto das fontes de registro quanto da materialidade das obras. No caso deste projeto, temos o seguinte conjunto de documentos.

---

<sup>26</sup> Sobre *practice-led research*, ver Barrett e Bolt (2010), Kershaw e Nicholson (2011) e Nelson (2013). Sobre composição musical, ver Donin, Gresillon e Lebrave (2015) e Donin (2010).

<sup>27</sup> Sobre o termo *audiocenas*, ou utilização de parâmetros psicoacústicos como organizadores tanto de produção estética quanto de recepção de experiências estéticas, vem de marcos teóricos propostos nos *Sound Studies* por Michel Chion (2003, 2004, 2005). Zielinski (1999) prefigurava alguns desses temas. Não se trata de advogar pela primazia do som nos processos perceptivos. Antes de, a partir das propriedades de eventos aurais, propor obras organizadas com base nessas propriedades, as quais não são exclusivamente recebidas por canais sonoros. Assim, pelo audível, chega-se ao não sonoro e, disto, a um acontecimento multissensorial.

## Quadro 2: Tipologia de documentos

Descrição	Função
<b>Tipo de registro:</b> <i>blog</i> de acompanhamento	
Diário de bordo <i>online</i> , que reúne anotações relacionadas às reuniões com a equipe de realização, análises das pinturas de Kandinsky, leituras, imagens e <i>links</i> relacionados à pesquisa. Além disso, apresenta esboços de roteiros para as orquestrações.	Servir como fator de partilha de ideias, análises e intuições entre os integrantes da equipe. Produzir indicações para as decisões pré-compositivas (seleção e ordem dos elementos que serão tratados musicalmente, divisões ou macroestrutura da obra).
<b>Tipo de registro:</b> partituras	
Notações musicais em série, numeradas em ordem crescente, que indicam os diversos momentos da composição musical.	Mapear os movimentos de aproximações de uma escrita orquestral de elementos extramusicais, demonstrando o jogo de tensões entre os pontos de partida (pintura, análises, leituras) e decisões inerentes à composição orquestral (instrumentação, densidade, combinação de timbres, temporalidades).
<b>Tipo de registro:</b> arquivos de som	
A partir do <i>software</i> de notação musical, é produzido um arquivo que é exportado em MusicXML para uma DAW ( <i>Digital Audio Workstation</i> ), para tratamento de resultado sonoro.	Na ausência de uma orquestra real, as simulações, a partir do arquivo de som, possibilitam uma compreensão das decisões composicionais dentro dos pressupostos do projeto.
<b>Tipo de registro:</b> arquivos de vídeo	
O arquivo sonoro é o roteiro para o mapeamento de cada pintura por meio de softwares de <i>design</i> visual. A partir de uma base imagética em alta configuração, cada pintura é redimensionada em recortes, <i>zooms</i> , que fornecem uma dinâmica das imagens, formas e cores ali dispostas.	Cada audiocena produzida não é só o resultado final de um conjunto de decisões composicionais específicas para cada pintura. Temos, aqui, nas tensões entre o sonoro e o visual a partir de diversas roteirizações efetivadas, um campo de discussão para a multissensorialidade e suas diversas formas de escrita, produção e análise.
<b>Tipo de registro:</b> arquivos de textos analíticos	
Comunicações congressos nacionais e internacionais.	Detidos estudos, tanto dos pressupostos da pesquisa quanto das audiocenas realizadas.

Fonte: Ladi-UnB.

Como podemos observar, a amplitude de obras multissensorial se desdobra em uma tipologia plural de fontes e registros. E é a documentação realizada durante o processo criativo que estrategicamente se coloca como horizonte para explicitação das operações ali efetivadas. Nesse sentido, a obra mesma, o acontecimento multissensorial é a documentação de suas escolhas, suas materialidades e seus efeitos. O que a aproximação entre registro e processos criativos acarreta é desidealizar a instância autoral de processos criativos multidimensionais. Com isso, o diálogo se inicia.<sup>28</sup>

Para este livro, na segunda parte, foi concebida uma introdução ao processo criativo em torno das *Composições* de Kandinsky, como um guia para as atividades de pré-produção, produção e pós-produção das orquestrações e vídeos indicados como produtos da pesquisa. Depois dessa introdução, temos, como exemplos de análises do processo criativo, o estudo dos materiais elaborados em torno das pinturas *Composição IV* e *Composição VI*.

Digno de nota é o fato de a escolha do ciclo de pinturas denominados *Composição* ter sido o eixo das investigações. Inicialmente, essas pinturas se espriam por momentos fundamentais da carreira de Kandinsky, indicando mudanças em sua trajetória artística e filosófica.<sup>29</sup> Dessa maneira, sob o eixo da mudança, a ideia de um ciclo como algo fechado em um rigoroso sistema de recorrências se desvanece, dando lugar a amplo mapeamento de possibilidades que a categoria *composição* delinea. Como se sabe, Kandinsky reservou o termo para singularizar obras dentro de uma categoria bem específica — a *composição sinfônica*. Em homologia com a composição musical, o rótulo *composição sinfônica* se evidenciaria por seu longo processo de concepção, realização e complexidade, este no sentido de conter diversas formas

---

<sup>28</sup> Como vemos nas contribuições em Collings (2012). Neste livro, não entraremos nos detalhes de análise musical das obras, como o faz, por exemplo, com muita propriedade, Nascimento (2012). Essa perspectiva será empregada para outra publicação focada na *Suíte orquestral kandinskyanas*.

<sup>29</sup> Sobre o destaque desse grupo de obras em Kandinsky, ver Grohmann, 1958, Long (1980), Hahl-Fontaine (1993), Haldemann (2006) e Sers (2016).

ou temas, em oposição a uma *composição melódica*, mais simples, restrita a uma forma ou tema.<sup>30</sup>

Foi justamente essa orientação para uma forma de múltiplos níveis (*layers*) que a *composição sinfônica* defendida por Kandinsky aporta o que direcionou a opção orquestral para ser a trilha e o roteiro para os vídeos a partir das 10 *Composições* de Kandinsky.

Em todo caso, o termo *composição* em si ganha uma relevância tanto para a reflexão de Kandinsky quanto para as investigações aqui realizadas. Em suas memórias, em 1913, ele afirma que, durante o período que o levou à abstração, a palavra *composição* o moveu interiormente, depois se tornou o objetivo de sua vida pintar uma *composição* (LINDSAY; VERGO, 1994, p. 367). “Pintar uma composição” é visibilizar algo que ficava em segundo plano, é deslocar a primazia do tema, compreendido como o domínio de objetos prévios ao ato pictórico, para exibição da construtividade mesma desse ato.<sup>31</sup>

Encerrando esta apresentação, gostaria de agradecer e muito o apoio e a existência de sólidas instituições universitárias que, em meio a estes tempos sombrios, têm procurado manter a continuidade de pesquisas em nosso país. Sem o contexto local da Universidade de Brasília e sem o suporte do CNPq, dificilmente esta pesquisa teria sido realizada. O que antes seria uma investigação acadêmica dentro de uma normalidade conjuntural se tornou um *locus* de resistência e mesmo de sobrevivência intelectual.

Museus pegando fogo, cidades engolidas pela ganância, teatros fechados, ameaças ao pensamento. Kandinsky fugiu de guerras e apocalipses para morrer em uma França ocupada pela extrema direita. Mas continuou criando até quando as tintas se acabaram, valendo-se de lápis e papelão. De impulso em impulso, sua motivação foi além dele e nos trouxe até este momento e, deste, para mais adiante e além, como em um sussurro: “Aproxime seus ouvidos do coração e ouça! [...] O mundo não cessa de ressoar, não se emudece”.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Sobre tais definições, ver a conclusão de *Do espiritual na arte* (KANDINSKY, 2013, p. 121-124).

<sup>31</sup> Para um paralelo do uso de planos, ver tipologia de texturas em obras orquestrais segundo Piston (1969, p. 355-414).

<sup>32</sup> Trecho de carta de Kandinsky a Gabriele Münter, em 12 de dezembro de 1920 (HOBERG, 1994, p. 94).



# Primeira parte





# 1

Capítulo 1

## Ouvindo as cores: uma estética multissensorial no diálogo entre Wassily Kandinsky e Olivier Messiaen<sup>1</sup>

Wassily Kandinsky (1866–1944) e Olivier Messiaen (1908–1992) compartilham diversos temas em seus escritos, os quais se encontram também explorados em suas realizações artísticas. Antes de tudo, ambos se desdobram em criadores e teóricos, produzindo um grande conjunto de textos que se aplica tanto a seus projetos individuais quanto a uma estética geral. A partir disso, questões como jogos sensoriais, improvisação, temporalidade e composição são registradas paralelamente em seus escritos, o que nos leva a considerar um conjunto comum de preocupações e objetivos. Neste capítulo, apontamos os modos pelos

---

<sup>1</sup> Reelaboração de comunicação ao V Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música (Unesp, São Paulo, 2018). Agradecimentos à professora Lia Tomás pela gentil acolhida.



quais tais paralelismos temáticos se efetivam em suas sobreposições, convergências e divergências.

Em seguida a esse levantamento, discutimos o contexto e a conceptualização desse complexo diálogo, fazendo notar que Kandinsky e Messiaen se aproximam dentro de um intercampo de pesquisas estéticas que vem mobilizando artistas de diversas tradições compositivas no século XX em prol de estratégias multissensoriais de produção e recepção de eventos. Antes mesmo do conceito de *campo expandido*, de Rosalind Krauss (1979), Kandinsky e Messiaen organizam suas obras como acontecimentos não circunscritos aos seus suportes expressivos. Grande parte do impacto dessas obras e da dificuldade da recepção reside justamente no fato de obras multissensoriais demandarem também abordagens pluralizadas. Para que o conceito e experiência de multissensorialidade seja produtivo no caso do diálogo entre Kandinsky e Messiaen, é relevante que, no levantamento e na discussão dos temas comuns, haja o aprofundamento da conexão entre ideias-motivos, ou conceitos operacionais segundo Gaston Bachelard.<sup>2</sup>

As relações entre as carreiras de Kandinsky e Messiaen têm sido pouco exploradas, não só pela recepção crítica, como também pelos próprios autores envolvidos. Porém há um conjunto de convergências que indica algumas possibilidades de interpretação, pois ambos se notabilizaram por: *i*) uma produção artística de pesquisa e renovação dentro de suas tradições estéticas; *ii*) uma contínua produção ensaística que analisava diversos aspectos dessa pesquisa e renovação; *iii*) desdobram-se em investigadores empíricos, seja como etnógrafo, no caso de Kandinsky, seja como ornitólogo, no caso de Messiaen; *iv*) buscarem uma correspondência entre atos criativos, transcendência e espiritualidade; *v*) manifestarem uma orientação multissensorial de seu pensamento e obras, a partir das correspondências entre som e visualidade.

Essa última convergência, foco deste artigo, é bem expressa nos registros das reminiscências dos dois artistas, como uma distinção ou habilidade especial que os caracteriza. Assim, nas conhecidas passagens

<sup>2</sup> Ver Mota (2014b).

do álbum *Rückblicke (Restrospectiva)*, de 1913, Kandinsky relembra o impacto de ter presenciado a *performance* de *Lohengrin* em Moscou:

Os violinos, os profundos tons dos baixos e em especial os instrumentos de sopro corporificavam para mim todo poder do momento do crepúsculo. Eu vi todas as cores em minha mente, elas estavam diante de meus olhos. Linhas selvagens, quase loucas se esboçaram em minha frente. (LINDSAY; VERGO, 1994, p. 364).

Essa audiovisualização funde os efeitos da ópera de Wagner aos da vívida lembrança do pôr do sol em Moscou:

O sol dissolve toda a Moscou em uma mancha única, a qual, como uma tuba selvagem, que faz vibrar a alma de todos. Não, essa fusão avermelhada não é a hora mais linda! É apenas o acorde final da sinfonia, que traz animadamente cada cor à vida, que possibilita e obriga toda Moscou a ressoar como o fortíssimo de uma orquestra gigante. (LINDSAY; VERGO, 1994, p. 360).

Messiaen, por sua vez, relata:

Eu sempre amei a cor. Em minha infância eu elaborava os cenários de um teatro em miniatura, o fundo da cena de celofane colorido com tintas diversas. Esse fundo de cena eu posicionei contra uma janela e a luz do sol atravessava o celofane, deixando passar reflexos coloridos. Pela idade dos 10 anos, eu vi pela primeira vez os vitrais da Sainte-Chapelle à Paris, e esses vitrais me marcaram pelo resto da minha vida. (MESSIAEN, 1988, p. 5).

Essa forte presença das cores acompanha as preocupações e as realizações estéticas de Messiaen. Em um balanço de trajetória, no sétimo e último volume de seu *Tratado de ritmo, cor e ornitologia*, Messiaen afirma:

Quando eu ouço música eu vejo as cores correspondentes. Quando eu leio música (ouvindo-a interiormente), eu vejo as cores correspondentes. Não se trata de uma visão ocular [...] Trata-se tão-somente de uma visão interior, de um olho do espírito. São as cores maravilhosas, inefáveis, extraordinariamente variadas. À medida que os sons transitam, mudam, movem-se, essas cores se agitam com eles em transformações perpétuas. [...] As cores que eu vejo na música dos outros, eu tentei — invertendo a situação — de inseri-las em minha própria música, para que meus ouvintes experimentem de mim essa audição colorida (*audition colorée*) e se tornem audiovidentes (*auditeurs-voyants*). [...] Tomei o cuidado eu mesmo de indicar em minhas partituras as cores que eu vejo e que gostaria que os regentes de orquestra e os intérpretes pudessem ver. Meus títulos enfim revelam a associação visual-auditiva. (MESSIAEN, 1992, p. 98).<sup>3</sup>

A audição colorida ou prismática de Messiaen e a audiovisão de Kandinsky apontam para uma convergência de ideias, práticas e procedimentos que necessita uma maior discussão, pois, mesmo assinalada por esses autores em seus escritos e obras, toca em questões que não são acessadas ou esclarecidas pela intransitividade individualista.<sup>4</sup>

Mesmo com tantas preocupações em comum, há pouco contato ou interação documentados entre Kandinsky e Messiaen. Temos alguns poucos exemplos, todos da parte de Messiaen. Por exemplo, na ocasião das celebrações em torno dos setenta anos de Oliver Messiaen (OM), ao visitar Boston, o compositor teve um diálogo com Harriet Watts (HW), que lhe perguntou:

<sup>3</sup> Samuel (1986, p. 43) retoma e caracteriza assim essa audiovisão: “Eu as vejo (cores) interiormente, não pela imaginação ou como fenômeno físico — é uma realidade interior”. Para outros desses relatos, ver Dingle (2007, p. 162-168).

<sup>4</sup> Messiaen ratifica essa intransitividade: “Cores são muito importantes para mim porque eu tenho um dom — isso não é culpa minha, é apenas como eu sou — quando eu ouço música, ou mesmo quando eu leio música, eu vejo cores” (MESSIAEN; WATTS, 1979, p.4). Para o termo *audiovisão*, sigo Chion (2008).

HW

Você conhece a obra de Wassily Kandinsky, e teoria da cor no livro *Do Espiritual na Arte*?

OM

Ah sim, conheço Kandinsky muito bem, ele é um grande pintor. Meus dois pintores favoritos são Kandinsky e Robert Delaunay. (MESSIAEN; WATTS, 1979, p. 4).

Apesar da ênfase dada ao pintor russo, Messiaen pouco se refere tanto às ideias quanto às obras de Kandinsky em sua produção discursiva. Tais referências são pouco extensas, acontecem dentro de contextos orais e *an passant*. Por exemplo, Larry Peterson afirma que Messiaen lhe confidenciou, em 1970, que os poemas que o compositor escreveu para suas obras vocais foram influenciados por Kandinsky: “Messiaen comentou que ele amava a interação entre o vermelho e o verde nas pinturas de Wassily Kandinsky. Ele elaborou essa interação de cores por uma esquentando a outra que, em troca, esfria a primeira” (PETERSON, 2012, p. 224).

Em outro diálogo, com Claude Samuel, publicado em 1986, dentro de um contexto sobre suas relações com a pintura, Messiaen afirma:

Eu prefiro um pintor acima dos demais, não apenas porque ele é o precursor da pintura abstrata, e conseqüentemente bem próximo ao que eu vejo quando escuto música, mas principalmente porque ele estabeleceu conexões entre cores complementares de um modo tanto sutil quanto violento, por meio especialmente do princípio do ‘contraste simultâneo’ (que é o das cores complementares evocadas pelo olho do observador): este pintor é Robert Delaunay. (SAMUEL, 1986, p. 45).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Novamente na entrevista com Watts, Messiaen detalha sua preferência por Delaunay: “Delaunay se interessava muito com o que se chama em pintura de ‘contrastes simultâneos’, que são por exemplo quando você pinta um verde, há um vermelho que surge por detrás; se você pinta um vermelho, um verde surge por detrás. Tais são as cores complementares que se apoderam do olhar mesmo quando não existem de fato na realidade” (MESSIAEN; WATTS, 1979, p.4).

Como podemos observar, há a identidade entre Delaunay e Kandinsky naquilo que interessa a Messiaen: um tipo de pintura não representacional que se ocupa de procedimentos de manipulação de cores e seus efeitos. E, dentre os procedimentos de manipulação das cores, Messiaen registra o das conexões entre cores complementares ou “princípio do contraste simultâneo”.

Messiaen, aqui, claramente se dirige às pesquisas desenvolvidas pelo cientista francês Michel Eugène Chevreul (1786–1889) e registradas em sua obra *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l’assortiment des objets colorés*, de 1839.<sup>6</sup> Segundo Chevreul, as cores de dois diferentes objetos percebidos ao mesmo tempo produzem mútuos efeitos. Uma cor pode aumentar ou diminuir a percepção da outra, e vice-versa. Esse aumento de percepção e contraste se dá no caso de cores complementares.<sup>7</sup> Chevreul frisa que

é necessário que leitor não esqueça que quando se afirma que tal cor colocada junto de outra recebe uma tal modificação, tal maneira de se falar não significa que as duas cores, ou, sobretudo, que os dois objetos materiais com os quais nos defrontamos possuam eles uma ação mútua, seja física, seja química; essa ação aplica-se realmente *à modificação que em nós acontece*, quando nós percebemos a sensação simultânea dessas duas cores. (CHEVREUL, 1889, p. xvi).

A investigação de Chevreul não se restringia à arte: o título não abreviado de suas investigações era *Da lei do contraste simultâneo de cores e a variedade de objetos coloridos considerados de acordo com esta lei em relação a pintura, as tapeçarias dos Gobelins, as tapeçarias de Beauvais para móveis, os tapetes, os mosaicos, os vitrais*

<sup>6</sup> Chevreul retoma e amplia contribuições de Newton, Goethe e Da Vinci.

<sup>7</sup> Cores que se posicionam dentro do círculo ou do espectro cromático em pares opostos possuem intensidade e força semelhantes, mas se distinguem na temperatura: frio/quente. Para uma história dessas relações, ver Roque (1994).

coloridos, impressão de tecidos, impressa, iluminação, decoração de edifícios, vestuário e horticultura.<sup>8</sup> A partir da onipresença das cores em todos os aspectos da vida cotidiana, tal investigação unia ciência e gosto, laboratório e mercado.

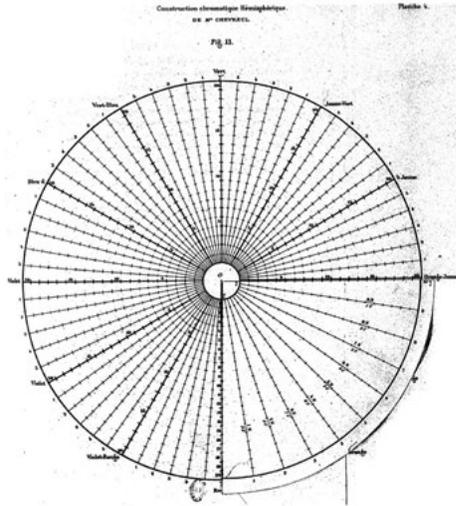
Suas preocupações com as cores são impulsionadas quando ele, diretor de tinturas da tradicional fábrica de tapetes Manufacture Nationale des Gobelins, notou a instabilidade das tinturas. Após alguns experimentos, ele chegou à conclusão que os problemas não eram do material em si, e sim da percepção das cores em relação à superfície material — uma cor mais clara obtinha maior realce em um fundo mais escuro. Isso Chevreul chamou de *contraste de tom* ou intensidade. Em outro caso, quando se justapõe o verde com o vermelho, como no supracitado diálogo de Petersen com Messiaen, o efeito dessa junção de cores complementares é chamado de *contraste de cor* (CHEVREUL, 1889, p. 5).

As ideias de Chevreul se encaminharam para uma *harmonia das cores* ou tentativa de sistematizar as relações e diferenças entre as cores e seus efeitos recepcionais (CHEVREUL, 1889, p. 82-86).<sup>9</sup> A sistematização de Chevreul aproxima a questão das cores de eventos musicais. A partir de uma escala cromática em forma de círculo, temos a distribuição geométrica das cores e a visualização de suas dinâmicas compositivas. Disso, construímos as transformações das cores em contato ou sua harmonia. As duas figuras a seguir traduzem a geometrização das cores proposta por Chevreul.

<sup>8</sup> No original: “De la loi du contraste simultané des couleurs et de l’assortiment des objets colorés considérés d’après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l’impression des étoffes, l’imprimerie, l’enluminure, la décoration des édifices, l’habillement et l’horticulture”.

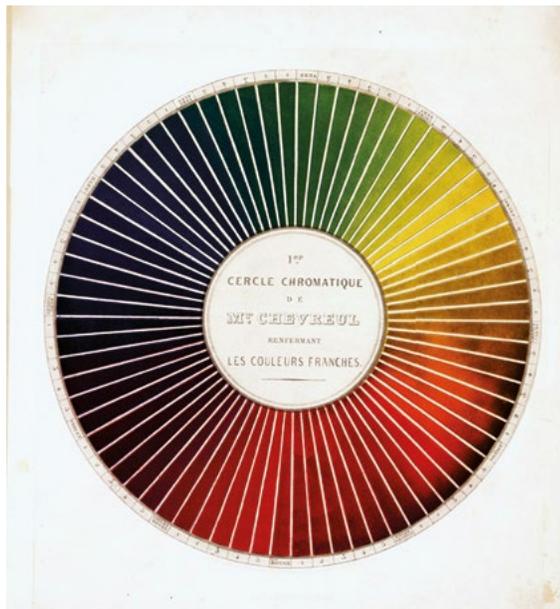
<sup>9</sup> O título da tradução inglesa da obra de Chevreul, realizada em 1854 por C. Martel, ratifica essa orientação musical: *The principles of harmony and contrast of colours*.

**Figura 8:** Círculo cromático de Chevreul



Fonte: Chevreul (1889, p. 70).

**Figura 9:** Círculo cromático de Chevreul



Fonte: Wikipedia Commons.

No contexto francês, tais propostas foram recepcionadas, entre outros intelectuais e artistas, pelo pintor Robert Delaunay (1885–1941).<sup>10</sup> O pintor mesmo explicita essa relação:

nessa época, eu tive a ideia para um tipo de pintura que dependeria apenas da cor e seu contraste que se desenvolveria no tempo, sendo percebida simultaneamente em um momento singular. Eu me vali da expressão científica de Chevreul — *contraste simultâneo*. E chamei isso de *Les Fenêtres* [Janelas] (DELAUNAY, 1958, p. 87).

O ciclo de 22 pinturas criadas entre 1912 e 1913 não parte de um objeto, mas sim do arranjo das cores e de sua interdependência: “na pintura puramente baseada na cor, é a cor mesma que, por seus jogos, rupturas, contrastes forma o desenvolvimento rítmico” (DELAUNAY, 1958, p. 87). Messiaen confirma esse opção antimimética:

Robert Delaunay muito me atrai porque ele trabalhou mais com a cor que a linha. Não há pessoas em suas pinturas. Quando ele pinta Saint-Séverin, pode-se com dificuldade distinguir as colunas e os arcos da igreja; em sua *Homage to Blériot*, pode-se descobrir que há aviões, mas tudo permanece vago, imerso atrás dos círculos coloridos, na permanência de simultâneos contrastes no olhar de quem vê. (SAMUEL, 1986, p. 45).

Nesse comentário, Messiaen se refere a dois ciclos de obras de Delaunay. O primeiro se liga a conjunto de sete pinturas, realizadas entre 1909 e 1910, que exploram espaço, cor e luz a partir dos interiores da igreja gótica de Saint-Séverin. As modulações de luz que atravessam os vitrais da igreja produzem jogos perceptuais que as pinturas reconfiguram em suas combinações de cores.

<sup>10</sup> Para mais detalhes dessa recepção, ver Gage (1993, p. 173-176).

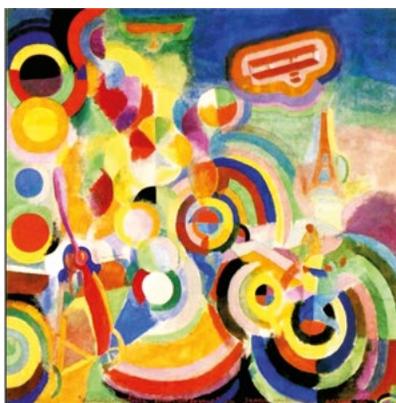
**Figura 10:** *Saint-Séverin n. 7*, de Robert Delaunay



Fonte: Wikipedia Commons.

Da vertigem do labirinto, passamos à alucinação solar: entre o conjunto de obras, estudos e esboços que homenageiam o primeiro francês a atravessar por avião o canal da Mancha, temos a pintura *Homage à Blériot*, de 1914. Como no exemplo anterior, mais um tema parisiense: podemos distinguir algumas formas, como aviões, a Torre Eiffel. Mas o foco de atração da pintura reside na tradução visual da luz do sol nos círculos prismáticos que irrompem abundantemente da tela.

**Figura 11:** *Homage à Blériot*, Robert Delaunay, 1914



Fonte: Wikipedia Commons.

Não é por acaso que Delaunay foi recebido no ambiente germânico, integrando a exposição (1911) e o almanaque *Der Blaue Reiter* (1912), liderados por Wassily Kandinsky, que, nesse momento, reaparece.

As referências de Messiaen às obras de Delaunay compreendem temporalmente a eclosão do expressionismo abstrato e o movimento em torno do *Der Blaue Reiter* (*O Cavaleiro Azul*), cuja marca será o encontro plural entre artistas de diversos países e tradições estéticas.<sup>11</sup> Essa orientação interartística se manifesta nos ensaios do almanaque: além de artistas visuais como Franz Marc, August Macke e Kandinsky e um artigo sobre Delaunay, temos uma forte presença de música, seja nos ensaios dos compositores Arnold Schoenberg e Thomas von Hartmann, seja nos textos de críticos sobre o *Prometeu*, de Scriabin, ou a música livre. Ainda, além dos textos, o almanaque é atravessado por imagens visuais e partituras, como as de Schoenberg e as de seus dois discípulos, Anton Webern e Alban Berg.<sup>12</sup>

Grande parte das preocupações interartísticas do movimento *O Cavaleiro Azul* havia sido proposta por Kandinsky em seu *Do espiritual na arte*, de 1912. O livro, que conforme seu segundo prefácio, seria um “Tratado da Harmonia da Pintura”, dedica uma grande parte de suas páginas à questão das cores (KANDINSKY, 2013, p. 16), mas nunca às cores em si: há um duplo registro, uma mescla indissociável entre termos relacionados a sons e cores. A defesa de uma abordagem não realista, não mimética, que não se foca na reprodução da natureza ou do objeto é realizada por meio da aproximação entre música e pintura. Nas palavras de Kandinsky, “desde há séculos que a música é por excelência a arte que exprime a vida espiritual do artista. Com raras exceções, este utiliza os seus meios, não para representar fenômenos da natureza, mas para dar uma vida própria aos sons musicais” (KANDINSKY, 2013, p. 49).

Esse jogo entre desmaterialização e rematerialização da realidade e da arte proposto por Kandinsky e muitos artistas de sua geração

<sup>11</sup> Para o texto original do almanaque, ver: <https://archive.org/details/derblauereiter00kand>.

<sup>12</sup> Para uma edição brasileira do almanaque, ver Kandinsky e Marc (2013).

se expressa no hibridismo entre a linguagem para descrever eventos sonoros e os processos criativos visuais. No contexto de *Do espiritual na arte*, esse hibridismo é marca de uma dinâmica histórica em andamento na qual diversas artes com diferentes soluções quanto a sua independência a estratégias miméticas se entrecrocaram, demonstrando os modos por meio dos quais respondem às novas demandas antimaterialistas. Chegaria o tempo, após estes entrecrocamentos e sobreposições, “da união das forças de todas as artes. Desta união nascerá um dia aquela que podemos desde já pressentir como a verdadeira arte monumental” (KANDINSKY, 2013, p. 50).

Antes desse momento, Kandinsky se vale de expressões como *sonoridade e ressonância interior* e as aplica a cores e formas. A aplicação de um modelo sonoro busca tornar compreensível a amplitude dos recursos visuais em seus efeitos. Assim, “o vermelho que não se vê, mas que se concebe de modo abstrato, desperta contudo uma certa representação interior, simultaneamente precisa e imprecisa e de uma sonoridade interior” (KANDINSKY, 2013, p. 64). Essa sonoridade interior traduz o empenho de se reorientar a sensibilidade para além dos esquemas habituais de percepção e expressão. Disso, “quanto mais liberto da forma estiver o elemento abstrato, mais primitivo e puro soará” (KANDINSKY, 2013, p. 70). O abstrato aqui é a atualidade da correlação entre processos perceptivos e criativos.

Quando se debruça nas cores, Kandinsky propõe um jogo de oposições e complementaridades que integra e amplia as posições de Chevreul. Parte de duas grandes divisões: uma tendência para calor ou frieza da cor; e outra para claridade ou obscuridade dessa cor. Distribuindo cores a partir dessas duas divisões, temos o seguinte círculo de contrastes entre dois polos:

**Figura 12:** Quadro de cores contrastantes



Fonte: Ladi-UnB, adaptado de Kandinsky (2013, p. 91) e Kolic (2016, p. 42).

Ou seja, o espectro cromático é dividido entre oposições:

- 1) entre o amarelo e o azul está o movimento do quente e do frio, do movimento para o espectador e, a partir dele (afastamento), do excêntrico para o concêntrico (KANDINSKY, 2013, p. 78);
- 2) entre o branco e o negro temos o movimento de aumentar/diminuir a luz ou a intensidade segundo as oposições de tom, o “o efeito do amarelo aumenta à medida que se torna mais claro (ou quando lhe acrescenta o branco) e o azul quando é escurecido (ou quando lhe acrescenta o preto)” (KANDINSKY, 2013, p. 80).

Dessa maneira, as relações entre as cores e suas oposições se manifestam por meio de operações determinadas e seus efeitos expressivos. Ao explorar tais relações e oposições, o artista chega a um sistema, uma gramática esclarece usos e possibilidades a partir de combinações, redistribuições de materiais. Assim, compreendido os modos pelos quais cores se distinguem uma das obras por correlações sistêmicas, as obras realizadas se constituem como explorações das possibilidades

dessas correlações sistêmicas. Nesse sentido, um primeiro aspecto dos *contrastes simultâneos* é compreendido: uma racionalidade compositiva que se projeta como jogo construtivo, e não apenas princípios e hierarquias *a priori*.

Uma implicação pouco comentada do conceito de *contraste simultâneo* reside justamente na questão de sua temporalidade. Os círculos cromáticos presentes nas ideias e obras de Kandinsky e Messiaen se traduzem na co-presença e na justaposição de cores e sons diversas e correlativas. E a co-presença e a justaposição são produzidas por meio de *acordes*. Em Kandinsky, durante seu período em Munique pré-Bauhaus, isso é bem evidente: as cores não se limitam aos objetos e ocupam áreas da pintura, arranjadas em grupos ou relações. Cada pintura então se organiza em torno desses acordes cromáticos.<sup>13</sup> Na monumental *Composição IV* (1911), tal orientação harmônica fica bem evidente.

**Figura 13:** *Composição IV*, Kandinsky, 1911



Fonte: Wikipedia Commons.

<sup>13</sup> Ver Haas (2006).

Em uma das raras ocasiões em que Kandinsky escreveu sobre suas próprias obras, ele assim comenta as cores nessa pintura:

Centro inferior – azul (dá uma tonalidade fria ao todo)  
direita superior – dividido em azul, vermelho e amarelo  
esquerda superior- linhas negras do emaranhado de cavalos  
direita inferior – linhas oblíquas das figuras reclinadas.  
(LINDSAY; VERGO, 1994, p. 383).

Muitas dessas cores citadas estão reunidas no arco-íris do lado esquerdo, que funciona como uma chave cromática do quadro. As cores ultrapassam os contornos dos vários objetos e linhas e mesmos as cores e os objetos não se relacionam imediatamente — uma montanha azul ou amarela. Seguindo as notas do pintor e o quadro mesmo, podemos observar que a obra se divide na tensão entre as imagens da guerra, representadas pelos cossacos montados em seus cavalos e lutando com suas espadas e as imagens do amor, com o casal da direita se reclinando. A tensão do emaranhado de linhas negras do lado superior esquerdo contrasta com as figuras reclinadas sobre as cores quentes do lado inferior direito. O esmaecimento cromático das imagens da guerra é contraposto à intensidade das imagens do casal. De outra contração diagonal, o lado esquerdo inferior é tomado pelas imagens do mar agitado e com a presença das quatro cores da chave cromática do quadro (verde, amarelo, vermelho e roxo), sendo respondido pelo lado superior direito também com uma densidade manchas das cores do arco-íris e esmaecimento.

Assim, diversos acontecimentos humanos e naturais são configurados e integrados ao mesmo tempo na tela. Tais acontecimentos se encontram justapostos e atravessados por uma seleção prévia e distribuição de cores.

Por seu lado, Messiaen também se vale da íntima conexão entre cores, acordes e acontecimentos multidimensionais. Como se tem observado, há uma maior aproximação entre cores e sons em Messiaen tanto a partir de seus escritos quanto de suas composições após 1950 (BERNARD,

1986, p. 41-42; HARRIS, 2004, p. 27). Nas partituras, há precisas indicações sobre as relações entre sons e cores, tanto nos textos que prefaciam as obras quanto em diversos momentos do texto musical. Entre tais obras, destaca-se um conjunto relacionado com tópicos religiosos e naturais, como *Couleururs de la cité céleste* (1963), *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964), *Des canyons aux étoiles...* (1971–1974) e *Éclairs sur l’au delà* (1987–1991).

Nessas obras, temos não apenas divisões em partes evidenciando a heterogeneidade das durações e eventos elaborados: nas partes mesmas não há marcas claras de estratégias de continuidade, como inícios e fins.

Aqui, aplica-se o conceito de *forma-momento* desenvolvido por Karlheinz Stockhausen (1928–2017). Esse conceito procurou tornar compreensível as estratégias de coesão de novas obras que privilegiam procedimentos descontínuos de organização de seus materiais e expectativas recepcionais.

Formas musicais têm sido elaboradas nos anos recentes as quais se afastam do esquema finalístico das formas dramáticas. Tais formas não visam um clímax, não preparam o leitor para o clímax, e suas estruturas não contêm as estratégias usuais encontradas na curva de desenvolvimento da duração total de uma composição regular: fases de introdução, ascensão, transição e decaimento. Ao contrário, as novas formas são imediatamente intensivas [...]. São formas no estado de sempre terem começado, e que poderiam continuar assim pela eternidade... Cada momento presente é importante, como também momento algum; um dado momento não é apenas visto como consequência de um momento prévio ou o prelúdio do que virá, mas é algo singular, independente e centrado em si mesmo. [...] Essa concentração no presente momento — em cada momento presente — pode produzir um corte vertical na percepção horizontal do tempo, estendendo-se a uma atemporalidade que eu chamo eternidade. (KRAMER, 1988, p. 2001).

Nisso, o acúmulo de sons-cores, esses acordes cromáticos, verticais, são a irrupção no instante da descontinuidade formal, proporcionando

a coexistência de diversos planos ou eventos. E tal experiência possui seu correlato recepcional.

O recurso às cores e aos sons não se circunscreve à divisão em partes. Há toda uma contrapartida experiencial nessas obras organizadas descontinuamente, como aglomerados de eventos multissensoriais. Kandinsky e Messiaen, ao apresentarem suas tabelas e mapeamentos de correspondências som-cor, acentuam os efeitos e afetos efetivados.<sup>14</sup> É que as obras multidimensionais jogam com as fronteiras entre observador e realizações estéticas.

Recordando sua viagem etnográfica ao interior profundo e contato com a cultura xamã dos komi em 1889, Kandinsky testemunha que

nunca vou esquecer das grandes casas de madeira cobertas por entalhes. Nessas casas mágicas experimente algo que eu nunca havia encontrado. Elas me ensinaram a me mover dentro do quadro, a viver no quadro.[...] senti-me cercado por todos os lados da pintura na qual eu havia penetrado. [...] Foi provavelmente por meio de tais impressões e não de outro meio que meus posteriores desejos e objetivos para minha arte foram constituídos. Durante anos busquei possibilidade de proporcionar ao espectador o passear dentro do quadro, forçando-o a ser absorvido pelo quadro, esquecendo de si mesmo. (LINDSAY; VERGO, 1994, p. 368-369).<sup>15</sup>

Essa experiência de êxtase estético-religioso e de possessão a partir de estímulos intensos e diversos é assim descrita por Messiaen:

O que acontece nos vitrais laterais de Bourges, na grande janela de Chartres, na Rosácea de Notre-Dame em Paris e no maravilhoso, incomparável conjunto de vitrais da Sainte-Chapelle? De início, há uma multidão de personagens, grandes e pequenos, os quais nos contam a

<sup>14</sup> Sobre tais racionalizações de som/cor/emoções, ver Kandinsky (2013, p. 63-95) e Messiaen (1992, p. 102-190). Esse último associa aproximadamente 170 cores com acordes, segundo contagem em Mittelstadt (2009, p. 31).

<sup>15</sup> Ver Weiss (1995) e Mota (2017c).

vida de Cristo, a Virgem Santíssima, os Profetas, e os Santos: é um tipo de catequismo visual. Este catequismo é fechado por círculos, medalhões, trevos, e obedece o simbolismo das cores, opõe, sobrepõe, instrui com milhares de intenções e detalhes. Agora, de uma distância, sem binóculos, sem escadas, sem nenhum objeto a corrigir nosso olhar limitado, a gente não vê nada; nada além de um vitral todo azul, todo verde, todo violeta. A gente não compreende — estamos deslumbrados. (MESSIAEN, 1978, p. 13).

Assim, “música colorida faz o mesmo que os vitrais e rosáceas da Idade Média: eles nos proporcionam deslumbramento” (MESSIAEN, 1978, p. 15).

Nos dois exemplos anteriores, o que importa não é a forma em si, a organização do evento, e sim o impacto gerado sobre o receptor. À dinâmica da forma-vitral ou à multidimensionalidade da cena, vincula-se uma resposta ampla por parte do participante. As fronteiras entre a coisa observada e o observador são obliteradas, e obra e fruidor se fundem em uma experiência total, na qual a descontinuidade da forma de organização corresponde à intensidade emocional.

Nesse sentido, as pesquisas e explorações de materiais e formas em Kandinsky e Messiaen acabam por realizar não apenas produtos estéticos fechados em si mesmos. O duplo deslocamento do mundo representado e da tradição artística reconhecível nos empreendimentos de Kandinsky e Messiaen faz com que suas obras possam ser compreendidas elas mesmas como experienciais, como acontecimentos experienciais.

As variações e transformações dos sons e das cores que se encontram registradas no texto apelam para variações e transformações de seus *audiouvintes*. As diversas vibrações do espectro audiovisual das obras demandam vibrações afetivas diversas da recepção. O recurso ao som e à cor conjuntamente se compreende, pois ambos manifestam uma fenomenologia que engloba interações complexas entre materiais, formas e atos recepcionais. Se cores e sons mutuamente se sobrepõem e convergem, isso se dá na compreensão de sua atuação: sons e cores se movem entre sua emergência material, local e sua apreensão.

Muitos dos nexos entre Kandinsky e Messiaen se encontram melhor no desdobramento de suas carreiras como artistas-pesquisadores. Ambos dedicaram muito de seu tempo em artigos e livros que dialogavam com investigações científicas e discussões estéticas. No primeiro prefácio de seu livro *Do espiritual na arte*, Kandinsky afirma:

As ideias que aqui desenvolvo são o resultado de observações e de experiências interiores, acumuladas pouco a pouco ao longo dos cinco ou seis últimos anos. Eu tinha a intenção de escrever uma obra mais completa. Mas é um tema que exigiria inúmeras experiências no domínio da sensibilidade. Fui absorvido por outros trabalhos cuja importância não é menor e, por enquanto, renunciei a este objetivo. (KANDINSKY, 2013, p. 15).

Na leitura do livro de Kandinsky, vemos que realmente o que ele escreve, mesmo que incorpore contribuições de diversos campos do conhecimento, é filtrado em prol de suas preocupações como criador. Kandinsky não pode escrever um tratado “mais completo” sobre seu tema, pois estava “absorvido por outros trabalhos”. Ou seja, estava fazendo o que um pintor faz: pintar. Se de um lado não podemos aplicar os critérios acadêmicos estritos para julgar esse ensaio ou acúmulo de “observações e experiências interiores”, por outro, é preciso compreender este impulso especulativo de Kandinsky, que também se atesta em Messiaen, como podemos ver no sétimo volume de sua obra *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*.

Em meio a grandes generalizações históricas, estéticas e filosóficas, formando um escopo universalista ocidental europeu, Kandinsky se vale tanto de livros e artigos de teosofia, divulgação científica, semanários artísticos, jornais quanto de publicações eruditas em ciências e artes. Tal ecletismo de fontes se unifica em função dos interesses e processos criativos. A heterogeneidade das fontes e das ideias ali coligidas e editadas se encaminham para abonar intuições e opções para o trabalho artístico. Há uma íntima associação entre o Kandinsky teórico e o Kandinsky pintor. Como seus quadros, os escritos funcionam

como mosaicos que seguem uma lógica paratática, aberta e difusa. Os escritos e quadros, enfim, se articulam como montagens em suas interseções entre composição, realização e recepção.<sup>16</sup>

As convergências entre os projetos expressivos de Kandinsky e Messiaen apontam para intercampo de procedimentos e conceitos que se compreende em um amplo horizonte de experiências sob o signo da multissensorialidade (MOTA, 2017a). Para esses artistas, mais que habilidade especial, os jogos perceptivos se traduzem em modos de organização e recepção de eventos de complexidade temporal e seus efeitos. Assim, ao optarem por explorarem estratégias de manipulação da fluidez de seus materiais, Kandinsky e Messiaen produzem a liberação tanto de formas e materiais quanto de possibilidades de sua organização.

Desse modo, tais jogos não se reduzem a uma lista de paralelismos entre som e cor: temos uma abertura ao mesmo tempo perceptiva e realizacional para investigações que trabalham na fronteira entre artes e conhecimento. E, sendo os principais alvos observacionais aqui atingidos por essas investigações as noções de recepção e organização formal, não estaríamos diante de uma dramaturgia nova, não narrativa e figurativamente determinada — uma dramaturgia multissensorial?

## Poslúdio: Wagner e Kandinsky

Como vimos, na pintura *Composição IV*, de Kandinsky, temos justapostos os planos da guerra, ao lado esquerdo, e o plano da paz, ao lado direito.

Recente interpretação dessa obra explicita algo que precisa de um maior aprofundamento analítico. Segundo Peter Vergo (1986, p. 22-23), a forma hexagonal no centro do quadro, relacionada a um castelo, seria referência ao Valhala, morada dos deuses recém-inaugurada em *O ouro do Reno*; e o arco-íris, ao lado esquerdo, uma alusão ao

---

<sup>16</sup> Para a aproximação entre Kandinsky e montagem, ver Eisenstein (1991) e Cook (2000). Ainda sobre o tema, ver Robertson (2009, p. 163-169) e Afra (2015). Sobre Messiaen e o conceito de montagem, ver discussão em Healey (2013, p. 112-132).

arco-íris que aparece ao fim da mesma obra, quando os deuses saem de cena em procissão.<sup>17</sup>

Na pintura, o contexto imediato foi definido por um pequeno texto de autointerpretação de Kandinsky como tentativa de representar conflitos de linhas, cores e motivos. Para o pintor,

A composição completa destina-se a produzir um efeito muito luminoso, com muitas cores doces, que com frequência correm umas para as outras (resoluções), enquanto que o amarelo também é frio. A justaposição deste tom frio, brilhante e doce com o movimento angular (Batalha) é o contraste principal no quadro. Parece-me que este contraste está aqui mais poderoso. (KANDINSKY, 1912 *apud* MOTA, 2017a, p.154).

Assim, o principal contraste se dá entre a dinâmica das cores que atravessa o quadro e as formas angulares no lado superior esquerdo associadas a cossacos portando cimitarras em lutas entre eles e seus cavalos. O efeito luminoso, contrapartida dessa luta, está em um movimento de cores no qual o amarelo, uma cor quente, esfria-se por estar em uma atmosfera mais vaporosa, lavada, e também pela presença do azul.

Esse azul que brilha principalmente ao centro do quadro, relacionado à montanha sobre a qual está pousado o hipotético hexágono-Valhala, foi definido por Kandinsky em sua obra *Do espiritual na arte* (1911): “uma cor tipicamente celeste. Quando se aprofunda, ela traz um elemento de repouso” (KANDINSKY, 2013, p. 77).<sup>18</sup>

Em suas indicações cênicas a *O ouro do Reno*, Richard Wagner (1813–1883) destaca a epifania da entidade Erda desse modo: “O palco escurece novamente. De uma fenda na rocha irrompe uma luz azulada na qual Erda vai se tornando visível, erguendo-se das profundezas

<sup>17</sup> Essa interpretação é abonada por Dabrovski (2002, p. 38).

<sup>18</sup> Ainda sobre o azul, ver Pastoureau (2016).

até a sua cintura. Ela é de porte nobre, envolta em uma vasta cabeleira negra” (DEATHRIDGE, 2018, p. 829-830).<sup>19</sup>

A divindade Erda, figura que simboliza o eterno feminino, irrompe em cena para interromper e alterar o fluxo dos acontecimentos: dois terríveis gigantes, os irmãos Fasolt e Fafner, estão quase em luta com Wotan.<sup>20</sup> O céu está cheio de ódio e ressentimento. O todo-poderoso Wotan se recusa a entregar o anel forjado com o ouro roubado pelo Anão Alberich. Assim, a cena de Erda, sua cor, é um brusco corte nessa luta iminente entre deuses e *monstros*.

O topo da montanha azul onde está o castelo de Valhala é um dos centros focais da cena, irradiando o nexos cromático entre *Composição IV* e *O ouro do Reno*. Esse azul brilhante da pintura e do espaço de cena da ópera dialoga com excessos representacionais: no quadro, vemos que figuras humanas e figuras da natureza são justapostas, rompendo com o ilusionismo perspectivista; os cavalos e cavaleiros lutam em um superfície aérea, como gigantes colossos maiores que o arco-íris e as águas do mar em revolta, ao lado esquerdo, enquanto um casal de amantes tem formas e tamanho de montanhas ao lado direito. Tudo se agiganta no quadro, tudo adquire feições sobre-humanas, cósmicas.

Ao seu turno, no eixo anão/gigantes, *O ouro do Reno* propõe para o público o contato entre extremos, entre variações escalares do monstruoso.<sup>21</sup> No programa de ações de Alberich, vemos que ele vai do sátiro assediador e potencial esturpador das Filhas do Reino até profeta do caos, da queda e da destruição do poder dos deuses. Com o seguir dos eventos encenados, podemos acompanhar como a figura do anão ressentido e vingativo se alastra pelo multiverso do *anel*.

Na cena 3 de *O ouro do Reno*, temos uma compreensão da amplitude do poder de Alberich: ausente na cena 2, ele surge como o senhor de um exército de anões, seus escravos a escavar minas subterrâneas.

<sup>19</sup> Para uma análise mais detalhada da dramaturgia musical de *Das Rheingold*, ver Mota (2020).

<sup>20</sup> Sobre a cena de Erda, ver Darcy (1988).

<sup>21</sup> Para a tradição de representação de figuras monstruosas na ópera, ver Dill (1998).

Estamos em Nibelheim, contraponto infernal ao mundo aquático do Reno, que abre a obra. Wagner reprocessa referências da mitologia nórdica, ao retomar o *mundo da névoa*, o *reino gelado*, Nifelheim. Em Kandinsky, a névoa, o apagamento das fronteiras entre os elementos materiais e suas fusões podem ser vistas neste e em outros quadros do ciclo *Composições*, como o *Composição VI*.

O reino de Alberich é construído audiovisualmente ao fim da cena 2: Wotan e Lode (Loki) resolvem sair da planície nas montanhas onde está a morada dos deuses para descer a Nibelheim e tomar de volta o ouro roubado por Alberich. A rubrica que acompanha o interlúdio instrumental que dramatiza essa catábase assim se expressa:

O vapor de enxofre escurece e se funde em uma nuvem muito negra que sobe de baixo para cima; depois se transforma em um sólido e escuro abismo de rochas, que sempre se move para cima, de modo a dar a impressão de que o palco está afundando cada vez mais na terra. Uma luz vermelha escura surge vindo de lados diferentes: um barulho crescente produzido pelos ferreiros toma conta da cena.

O rugido das bigornas desaparece. Torna-se perceptível um fosso subterrâneo que se estende infinitamente, a partir do qual em todas as direções partem estreitos canais. (DEATHRIDGE, 2018, p. 181-182).

Assim, temos o ruído metálico das bigornas, produzido por 18 bigornas reais e afinadas; a fumaça do vapor realizada por dois trens a vapor reais; e a luz vermelha.<sup>22</sup> Ora, tais indicações apresentam parte da proposta de Wagner, trabalhada, ironicamente, a partir dos estímulos da *grand opéra*, que havia dominado o gosto parisiense durante a primeira metade do Século XIX.<sup>23</sup> Podemos então definir a dramaturgia musical de Wagner não apenas como uma dramaturgia voltada para um diálogo

<sup>22</sup> Sobre a materialidade e recursos de encenação, ver Kreuzer (2011, 2018).

<sup>23</sup> Sobre a relação de Wagner com a *grand opéra*, ver Sheridan (2013).

entre tradições artísticas diversas, mas também uma estética voltada para a monumentalidade generalizada (WAGNER, 1912-1914, v. IV, p. 234).

Wagner rejeitou essa concepção, pensando-a em referência à monumentalidade como uma instância a-histórica, um ideal *clássico*, concretizada na imagem da estátua de mármore. Nem pendendo ao modismo imediato dos efeitos ou à estaticidade do passado, Wagner busca uma outra monumentalidade, uma outra negociação com o tempo. Nisso, o espetáculo multissensorial traz consigo o entrechoque entre referentes culturais, uma reencenação enciclopédica de temas históricos, filosóficos, sociais.

O caso da teatralogia de *O Anel do Nibelungo* é paradigmático como mostra dessa monumentalidade generalizada. De acordo com o estudioso John Deathridge, a teatralogia

não é apenas a maior obra da música ocidental: é também a obra que deixou o maior número de esboços e manuscritos originais de qualquer outra obra de arte: são aproximadamente 800 páginas manuscritas de texto e 3750 de música — o que dá mais ou menos 4550 no total, 1782 delas de cópias editadas do libreto e da música. Os documentos incluem rascunhos de dois ensaios preliminares, *Die Wibelungen* (Os Vibelungos) *Der Nibelungmythus* (O Mito do Nibelungo) (1848), três pequenos esboços em prosa, quatro rascunhos mais detalhados em prosa, 12 rascunhos em verso, 4 rascunhos de linhas gerais da obra em prosa (compreendendo tudo de cada drama), dois detalhados rascunhos composicionais (completos para *Siegfried e Crespúculo dos Deuses*), três primeiros rascunhos da partitura completa (*Ouro do Reno*, *Walkíria*, *Siegfried* atos 1 e 2), e quatro manuscritos originais da partitura, (*Anel do Reino*, *Valquíria*) dos dois quais se perderam. (DEATHRIDGE, 1977, p. 383).

Assim, a monumentalidade do processo criativo que se prolongou por 26 anos projeta em cena figuras isomorficamente imensas, profundas, monstruosas, terríveis.

A monumentalidade generalizada presente em *Ouro do Reno* e reinterpretada em *Composição IV* acarreta, entre outras coisas, uma resposta

emocional extrema. E a construção dessa resposta se dá pela interação entre o canto-fala dos agentes em cena, a encenação e a orquestra. Wagner tinha, entre outras intuições, o modelo da dramaturgia ateniense para configurar essa interação. No lugar das grandes cenas de coros presentes na *grand opéra*, Wagner se valeu da orquestra e sua potência sonora e diversidade timbrística para um equivalente funcional do coro na tragédia grega antiga. Além disso, a construção de motivos aurais com diversos graus de concretização de ações, estados e ideias possibilitou uma dinâmica representacional que explorou as tensões entre o visível e o audível. Assim, mais que mostrar completamente um acontecimento, a orquestra pode sensibilizar a audiência para diversas outras atos recepcionais: pode inserir sons antes da entrada de alguns agentes, antecipando alguns elementos de sua individuação; esses mesmos sons ligados a uma figura podem depois ser retomados em posteriores momentos, proporcionando uma interconexão entre eventos não contíguos; e ainda esses sons ligados a uma figura, um estado, um objeto, uma ideia podem ser combinados entre si, ou modificando desenvolvendo toda uma cadeia de associações que parte da orquestra, mas não se reduz ao *input* inicial.<sup>24</sup>

Veja o caso do agente que inicia todos os conflitos em *O ouro do Reno*, os quais ressoam pelo resto da tetralogia: o anão Alberich é introduzido em cena por sons da orquestra que indicam passos cambaleantes, mancos, deformados (PETTY, 2005).

Após enunciado auralmente, Alberich se expressa em seu canto-fala:

ALBERICH  
 Hê, Hê! Seus espíritos!  
 (As moças interrompem seus jogos logo que ouve a voz de Alberich)  
 Como você são graciosas,  
 Gente cheia de guerrinhas!  
 Saindo da noite de Nibelheim  
 eu chego pra ficar perto  
 de você que veio pra mim. (DEATHRIDGE, 2018, p. 723-724).

<sup>24</sup> Ver Thorau (2003).

O forte confronto entre o repulsivo Alberich e as sereias justapõe um conjunto de oposições que tanto a música quanto as ações visíveis manifestam.

**Quadro 3:** Oposições entre Alberich e as Filhas do Reino

Alberich	Filhas do Reino
Masculino	Feminino
Feiura	Beleza
Terra	Água
Baixo	Alto
Negativo	Positivo
Escuridão	Luz
Frequências graves	Frequências agudas

Fonte: Ladi-UnB.

É dentro desse arco de oposições bem evidenciadas que Wagner constrói o modelo recepcional, as referências para possíveis atos da audiência. É a interação entre as Filhas do Reno com Alberich que vai determinar as referências para a recepção do monstruoso.

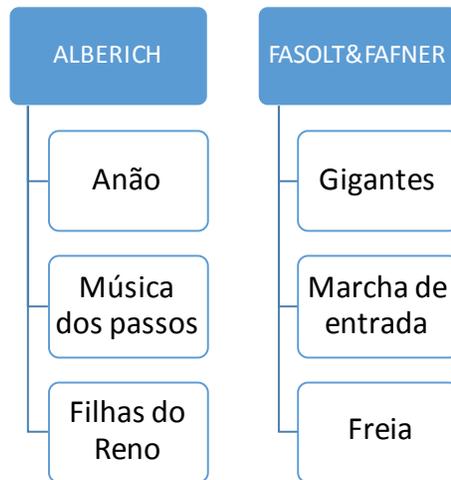
E essa recepção é ambivalente: as Filhas do Reno, mesmo intimidadas, vão passando de criaturas ameaçadas a perpetradoras de humilhantes jogos. Temos, pois, um arco emocional que vai do medo à galhofa, do terror ao *terrir*. O jogo consiste em deixar que Alberich se aproxime, como se a sedução dele estivesse funcionando, para depois se afastar no *aquário* que forma espaço de cena. O jogo é a execução desse revezamento: por três vezes, Alberich é iludido, reforçando o que é — o asqueroso enganado que acredita em algo que não é.

Desde sua primeira fala, a interação assimétrica entre Alberich e as Filhas do Reno expõe o funcionamento do desejo e sua teatralidade.

Wagner parodia nessa cena as cenas românticas de muitas das óperas de seu tempo, colocando as convenções das árias amorosas ao avesso: os jogos amorosos são substituídos por maquinações (NATTIEZ, 1993, p. 64-68).

Também anunciados pela orquestra, na cena 2, temos a entrada dos gigantes, réplica reversa de Alberich. Como no caso do anão, Fasolt e Fafner são anunciados com um material musical distribuído entre frequências graves, também indicando o movimento dos pés, mas em um passo pesado e repetitivo. Essa marcha estremece o céu dos deuses e atemoriza especialmente as mulheres que ali estão — Fricka, esposa de Wotan, e Freia, objeto de desejo dos gigantes. Como se pode observar, temos uma variação da cena 1, entre Alberich e as sereias.

**Figura 14:** Comparação entre Alberich e os gigantes



Fonte: Ladi-UnB.

A repulsa e o medo interrompidos pelos jogos na cena 1 são retomados agora e ampliados: Freia é tomada como garantia de cumprimento da parte de Wotan das negociações em torno da construção do Valhala.

O pavor que toma conta de Freia repercute uma nova posição diante do monstruoso: a sedução, a convivência galhofeira de antes cede ao imperativo da recusa, da negação. Os gigantes não são apenas uma imagem de criaturas que extrapolam as dimensões humanas: mais que

o pavor irracional diante do imponderável, Fasolt e Fafner trazem tanto apenas a violência sexual quanto a brutalidade da força física vinculada a barganhas de natureza material e econômica. Mesmo que Wotan afirme que “Freia não está à venda”, o desejo irresistível dos gigantes conecta posse do corpo e posse das coisas.<sup>25</sup>

Esse é o lado dos monstros da tetralogia que os conecta a um *pathos* extremo de incondicional recusa e pavor. Na cena 1, Alberich, após ser enganado três vezes, vai encontrar seu conforto e vitória no roubo do ouro do Reno. Ao não encontrar o afeto, funde acumulação material e ressentimento. O seu reino na cena 3 é isso: cavar, cavar, cavar sempre, eternamente insatisfeito, com seu exército de duplos de si mesmo. Os gigantes também operam nessa correlação entre desejo e materialidade: vão atrás do pagamento de seu trabalho, e querem mais, até que, insatisfeitos, chegam a um fratricídio — Fafner mata Fasolt, para ficar com todo o pagamento em troca de Freia.

Assim, as figuras mais alinhadas ao trabalho braçal na trilogia são as que estão mais condicionadas aos efeitos negativos da acumulação de riqueza. A passagem do desejo de posse sexual para a posse econômica age como um gatilho: Alberich e os gigantes se tornam mais monstruosos e medonhos. O ouro roubado das Filhas do Reino é transformado em um híbrido entre o objeto, o anel, que, ao mesmo tempo, é um talismã com poderes mágicos e um símbolo de riqueza (SEAFORD, 2018, p. 428).

Não só Alberich e os gigantes estão correlacionados em seus programas de ações diversos e em paralelo: eles funcionam como um duplo, que dá coerência aos eventos que vão se sucedendo. De posse do anel e das riquezas produzidas nas minas subterrâneas de Nibelheim, os irmãos ciclópicos entram em desacordo próximo ao fim da última cena do drama musical. A rubrica assim narra os eventos do fratricídio:

---

<sup>25</sup> O dramaturgo Bernard Shaw havia interpretado o mundo das cavernas de Nibelheim como encenação do capitalismo do século XIX. Ver Shaw (1898).

Ele [Fafner] derruba Fasolt com um simples golpe [de bastão]. Então tira rapidamente o anel da mão do irmão que está morrendo. [...] Ele coloca o anel na sacola e recolhe o restante do tesouro. Todos os deuses ficam horrorizados: silêncio solene [*Alle Götter stehen entsetzt: feierliches Schweigen*]. (DEATHRIDGE, 2018, p. 227).

Em um espetáculo dramático-musical, o silêncio é eloquente. O ato terrível de Fafner fez calar o céu. O horror é a redução do som e do movimento. Um irmão mata o outro, troca os laços sanguíneos pelo irresistível usufruto daquilo que não vai dividir e quer mais. Para Wagner, este é o *locus horrendus*, o *horror vacui*, que cala os assombrados habitantes do Valhala: Fafner cheio de ouro, a plateia esvaziada de si, emocionalmente drenada, sem reação diante daquilo que não era esperado — a violência bruta, cega e perigosa.<sup>26</sup>

Se, em Wagner, o horror diante da violência assassina e gananciosa traz silêncio e assombro, em Kandinsky, temos outra ordem cósmica — a da síntese dos contrários. As duas metades de *Composição IV* justapõem o *locus amoenus* e o *locus horrendus*: a guerra que destrói e o amor que constrói.<sup>27</sup> Inicialmente aderindo ao romantismo de Wagner em *Lohengrin* (1850), Kandinsky vai, pouco a pouco, desenvolvendo uma postura crítica em relação à arte total do compositor.

Para isso, em suas obras monumentais, as pinturas sinfônicas do ciclo *Composições*, Kandinsky revê tanto a retórica quanto os resultados de Wagner, principalmente os utilizados em *O Anel do Nibelungo*. Kandinsky assume o monumental, as amplas dimensões, que se traduzem em experimentações interartísticas e obras de vastos interesses e amplitude material.

Além do ciclo pictorial-sinfônico, Kandinsky se envolve na concepção e na produção de obras para o palco entre 1908 e 1912, mesmo intervalo de sua *revolução abstrata*. O mais bem-acabado resultado

<sup>26</sup> Essa cena depois terá desdobramentos no cinema do expressionismo alemão. Ver Levin (1998).

<sup>27</sup> Sobre o motivo, ver Long (1980).

dessa experimentação é o texto conhecido como *A sonoridade amarela*. Inicialmente, seu nome era *Gigantes*, em clara referência a Wagner. Na forma final, o texto de Kandinsky apresenta uma série de quadros que exploram tensões entre som e imagem, trazendo, para cena, danças, coros, cantos, recursos de encenação, cabeças voadoras, pessoas em miniatura e gigantes, cinco gigantes amarelos.

Sua entrada é assim indicada no texto que é todo rubrica:

Após, a cena se ilumina. Da direita para a esquerda, cinco gigantes (os maiores possíveis) de um amarelo muito vivo são empurrados para o palco (como se flutuassem sobre o piso).

Eles ficam imóveis ao fundo, um do lado do outro — uns com os ombros erguidos, outros com os ombros caídos, todos com estranhos e indefinidos rostos amarelos. Viram o rosto uns para os outros bem lentamente, fazendo movimentos simples com os braços.

A música se torna mais definida.

Então se ouve o canto sem palavras e em baixa frequência em *pianissimo* (pp) dos Gigantes e eles vão se aproximando bem lentamente do centro do palco. (KANDINSKY; MARC, 1912, p. 121-122).

Como *supermarionetes*,<sup>28</sup> essas figuras sussurram, fundindo-se com a luz. Embora a aparência possa causar alguma reação de medo, o tempo lento de sua coreografia os apresenta como habitantes de uma distante dimensão, o que não configura ameaça. Ao fim, as cinco marionetes se resumem a uma e essa uma se “dissolve quase que inteiramente” em um “feixe de luz amarela que se torna cada vez mais e mais intenso e largo” (KANDINSKY; MARC, 1912, p. 131).

Na utopia multissensorial de Kandinsky, os gigantes e o horror foram superados. Acordes de luz e sons coloridos, os entrechoques referenciais e a impossibilidade de constituir uma narrativa linear e causal fundam uma nova ordem cosmogônica. Se Wagner uniu uma

<sup>28</sup> Para o conceito de *Über-marionette*, ver Craig (1908).

cosmogonia a uma escatologia, instaurando a destruição dos multiversos para que a restauração do presente viesse pelo retorno ao passado, Kandinsky desloca a questão do *pathos* para uma heterogeneidade plástica da matéria e do espírito.

Não há mais o horror, as pancadas de bastão, as mortes por cobiça. Apenas o transcendental vigora, no lusco-fusco de suas multivariadas coisas de se ver e ouvir. Wagner em sua monumental tetralogia dedicou grande parte do tempo a exhibir os feitos e os efeitos da decomposição dos reinos ou dimensões da água, do céu e da terra. Alberich renuncia ao amor, rouba o ouro e forja uma maldição que se alastra em todos os mundos. Fafner mata seu irmão e fica com o ouro e o anel. Wotan permite a morte de seu filho Siegfried e depois mata o assassino de Siegmund, Hunding. A valquíria Brunhilde, que havia sido destituída de sua divindade por apoiar Siegmund, junta-se ao mortal filho de Siemund, Siegfried, que assassina Fafner, agora um dragão. E esse mesmo Siegfried é enredado em tramas palacianas até ser assassinado sem perceber o envolvimento de Valhala em seu destino. Ao fim, vemos Valhala em chamas.

Em certa medida, o horror e o monstruoso se tornam a norma e são elevados ao sublime diante da máquina de sensações criada em Bayreuth. Com uma orquestra potente e não visível ao público, e uma diversidade de efeitos especiais, o espetáculo dramático-musical se aproxima de algo mágico, prenhe, tóxico, como Nietzsche confessou: “minhas objeções à música de Wagner são de natureza fisiológica [...]. Minha melancolia quer descansar nos esconderijos e abismos da perfeição: é para isso que preciso de música. Mas Wagner te deixa doente” (NIETZSCHE, p. 418-419).

Esse impacto sensorio-acústico fez com que Friedrich Kittler aproximasse a aurabilidade de Bayeruth dos concertos de *rock*: “A orquestra de Wagner funciona exatamente como aquilo que um amplificador faz. Por causa disso, sua biografia [de Wagner] expressa tal fascinação recorrente com ecos, retorno, efeitos de *fade* [diminuição do sinal acústico] e ilusões acústicas” (KITTLER, 2013, p. 128).

Fora isso que motivou o afastamento de Kandinsky em relação à Wagner: a arte monumental tendo por base uma hierarquia expressiva na música. Em seu ensaio prefatório a *A sonoridade amarela*, Kandinsky afirma:

A ópera do séc. XIX é como um drama, no qual se faz intervir a música como elemento principal, embora o aprofundamento e o refinamento do elemento dramático sofram com isso fortemente. Ambas as partes estão totalmente ligadas entre si do ponto de vista exterior. Isto é, a música ilustra (e por vezes reforça) a acção dramática, ou é a acção dramática que é chamada a resgatar e a explicar o conteúdo musical. Essa ferida foi notada por Wagner e ele tentou auxiliá-la de várias maneiras. A sua ideia fundamental foi ligar entre si de forma orgânica as partes individualizadas da ópera e desse modo conseguir criar uma obra monumental.

Ao repetir um e o mesmo movimento exterior em duas formas de substância, Wagner procurou fortalecer os meios a alcançar e elevar esse efeito a uma altura monumental. O seu erro, neste caso, foi a ideia que ele tinha de que dispunha de um meio universal.

Este meio é, na verdade, apenas um de uma série de possibilidades muitas vezes poderosas da arte monumental. Mas para além do facto de que uma repetição paralela é apenas um meio, e que essa repetição é apenas exterior, Wagner concedeu-lhe uma nova forma que a deveria orientar daí em diante. Antes de Wagner, por exemplo, o movimento tinha apenas um sentido puramente exterior e superficial na ópera (talvez apenas degeneração). Ele era um apêndice ingênuo da ópera: as-mãos-no-peito = o amor, o-levantar-dos-braços = a oração, o-agitar-dos-braços-no-ar = emoções fortes, e por aí fora.<sup>29</sup> Essas formas infantis (que ainda hoje podem ser vistas todas as noites) estavam relacionadas exteriormente com o texto da ópera, que continuava a ser ilustrado pela música. Aqui Wagner criou uma conexão direta (artística) entre o movimento e o ritmo musical: o movimento subordinava-se ao ritmo.

Mas essa conexão é apenas exterior por natureza. A sonoridade interior do movimento está fora de jogo. (KANDINSKY *apud* MENDES, 2018b, p. 431).

A longa citação nos situa diante da recepção polêmica das ideias e das obras de Wagner. Como Adolphe Appia, Kandinsky censura a não exploração das tensões entre as mídias em prol de uma unificação em torno da música, unificação essa que também determinaria a adesão a um tipo de *emocionalismo mimético* — a ênfase na exterioridade.<sup>30</sup>

Assim, a produção de afetos por meio de uma diversidade de estímulos sonoros e visuais conduzidos pelo som é, para muitos, uma poderosa e perigosa experiência extrema. Coube ao século XX e a nós extrair do *patetismo aural* de Wagner diversas possibilidades de usos e abusos. E coube a diversos outros artistas e pensadores explicitar alternativas e reprovações a esse *hipnotismo* audiovisual, como indica a crítica radical de Max Nardou.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Sobre Appia e Wagner, ver Appia (2016, 2017a, 2017b, 2017c).

<sup>31</sup> “Essa música com certeza tem as propriedades que fascinam os históricos. Seus poderosos efeitos orquestrais os leva a estados hipnóticos” (NARDOU, 1895, p. 210).



# 2

## Capítulo 2

# Xamanismo:

## Wassily Kandinsky e o *Kalevala*<sup>1</sup>

O diálogo entre artes que W. Kandinsky apresenta em suas obras teóricas e pictóricas encontra nas experiências com parâmetros psicoacústicos mais que ocasionais referências. Entre as mais conhecidas, temos: *i*) o encontro entre Kandinsky e Schoenberg; *ii*) a proposta de conceber a superfície da tela como uma partitura; *iii*) além do impacto de apresentações de obras dramático-musicais como *Lohengrin*, de Richard Wagner.<sup>2</sup>

Há, porém, uma outra faceta dessa relação de Kandinsky com os sons: sua aventura etnográfica ao norte da Rússia, em 1889, na qual entra em contato com um enclave cultural entre tradições russas e fino-úgricas, como as dos lapões (sámi) e dos komi.<sup>3</sup> Além de interagir

---

<sup>1</sup> Reelaboração de texto apresentado no 3º Simpósio de Estética e Filosofia da Música, UFRGS, 2017. Aqui, se registram algumas indagações iniciais do projeto de pesquisa que gerou este livro. Agradeço a colega Raimundo Rajobac pela receptividade em Porto Alegre.

<sup>2</sup> Respectivamente, Hahl-Koch (1984), Kandinsky (1926) e Lindsay e Vergo (1994, p. 364).

<sup>3</sup> Para os detalhes dessa expedição etnográfica, ver WEISS (1995) e, ainda, Aronov (2006).

com as canções e artefatos investigados, Kandinsky aprofunda leituras sobre a presença determinante do xamanismo nesses povos.

Nesse ponto, destaca-se a obra *Kalevala*, uma recolha de canções épicas, que eram performadas por bardos que se alternavam, acompanhados por um cordofone (*kantele*).<sup>4</sup> Os textos dessas canções foram editados no meio do século XIX por Elias Lönnrot, servindo de base para diversos artistas, como Jean Sibelius e bandas de *heavy metal*, entre outros.<sup>5</sup>

No caso específico de Kandinsky, não apenas as imagens visuais da obra e sua simbologia são horizontes para a estética que ele começa a desenvolver a partir de sua mudança para Berlim (1896) e o caminho para a abstração e multissensorialidade (1909–1911).<sup>6</sup> O livro *Do espiritual na arte*, de 1912, lançado, como vimos, quase ao mesmo tempo que *Harmonia*, de Schoenberg, testemunha o esforço, depois presente na exposição e no almanaque *O cavaleiro azul*, também de 1912, de se buscar, a partir do universo sonoramente orientado de *Kalevala*, uma redefinição do artista e de sua atividade.<sup>7</sup>

A leitura e análise de *Kalevala* pode indicar alguns dos procedimentos de uma *estética xamã* que foram utilizados por Kandinsky, de forma a melhor se esclarecer como a manipulação de parâmetros psicofísicos produziria a experiência multissensorial defendida pelo pintor e teórico russo em seus ensaios e pinturas.<sup>8</sup>

Desde já, é digno de nota que, em Kandinsky, tal esclarecimento é complexo, pois, mesmo que ele proponha uma estética integral, como em *Ponto, linha, plano*, de 1926, e nos materiais de suas aulas na Bauhaus, ele ainda se vale de termos elusivos e axiomáticos, como *espiritual*, *alma*, *ressonância*, para denominar o correlato xamânico de sua abordagem

<sup>4</sup> Ver Honko (2002) e Saarinen (2013).

<sup>5</sup> Ver Tarasti (1979), Allison (2003) e Neilson (2015).

<sup>6</sup> Ver Weiss (1979) e Nakov (2015).

<sup>7</sup> Ver Kandinsky (2013), Weissbach (2015) e Schoenberg (1999).

<sup>8</sup> Ver Lönnrot (1985, 2007, 2013), Oinas (1987), Lord (1991), Silaka (2002) e Saarinen (2013).

composicional.<sup>9</sup> A partir disso, o intérprete deve enfrentar essa opacidade, esse limite colocado por Kandinsky para ter acesso ao referente da generalizada musicalidade dos fenômenos sonoros (VERGO, 2010).

Para um artista conhecido por romper com as barreiras entre música e pintura, e produzir telas chamadas de *improvisações* e *composições*, a explicitação desse correlato xamânico possibilita não apenas a compreensão de um projeto estético individual, como também uma problematização de eventos multissensórios e interartísticos, impulsos para novos empreendimentos artísticos e investigativos.

Como afirmado na apresentação, em janeiro de 2015, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), pude acompanhar a etapa brasileira da exposição Tudo Começa num Ponto.<sup>10</sup> Entre as sessões temáticas, havia uma amostra de vestimentas xamânicas e de objetos que acompanham tais rituais. Em um primeiro momento, dominava o contraste entre a sofisticação das telas e a simplicidade de materiais de culturas tradicionais. As questões permaneciam em aberto. Mesmo assim, o impacto da apreciação dos quadros, o contato com aquilo que eles irradiavam pelo menos em mim, indicava uma outra experiência que se conjugava à visualização.<sup>11</sup> Embora conhecesse a obra do pintor e seus textos teóricos, nunca havia ficado frente a frente com seus quadros. O que aconteceu naquele momento foi uma experiência única em minha vida: senti como se tudo me levasse para ali, como se tivesse encontrado algo que sempre procurara. Todos os canais sensoriais estavam abertos e parecia que eu e a obra nos comunicávamos, como se fosse uma música que me envolvia e a tudo e todos em volta. Havia, pois, o contato, o contágio.

Na época estava envolvido com minha pesquisa de pós-doutorado em Lisboa, sobre composição de cenas orquestrais a partir de um texto antigo

<sup>9</sup> Ver Kandinsky (1926, 2011).

<sup>10</sup> Ver <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/Kandinsky-16-oct.pdf>.

<sup>11</sup> Os efeitos dos quadros sobre mim lembram a descrição de *deep listeners* proposta por Becker (2004).

chamado *Etiópicas*, de Heliodoro.<sup>12</sup> O trabalho também era o projeto de meu mestrado em Orquestração e Arranjo na Berklee School of Music.

Explicando: venho, desde 2001, trabalhando em montagens teatrais que envolvem música. A partir de 2006, comecei meu trabalho como compositor para teatro. Mas, como não tinha os conhecimentos necessários, eu elaborava as canções apenas, e outra pessoa fazia os arranjos e orquestrações.<sup>13</sup> Ou seja, eu era mais um dramaturgo e cancionista que outra coisa. Minhas obras foram ficando cada vez mais complexas e demandando mais conhecimentos e habilidades. Sempre trabalhei em equipe, em parceria. Mas para mim faltava essa possibilidade de elaborar conjuntamente todo um imaginário audiovisual.

Apenas em 2014, quando comecei meu curso na Berklee, é que pude tornar isso possível, com a obra *Sete contra Tebas*, elaborada a partir da tragédia homônima de Ésquilo.<sup>14</sup> Minha próxima etapa foi o projeto *As Etiópicas*: um espetáculo total, incluindo atores, cantores, orquestra e dançarinos, como interpretação de um romance total, que relia e refazia toda a tradição desde Homero. Heliodoro queria escrever o romance dos romances, uma narrativa enciclopédica, e eu querendo ampliar minha recente conquista no intercampo entre teatro e música. Mas seguiu-se a crise econômica e política no Distrito Federal e as verbas de cultura foram, como posso dizer, suspensas. Estava eu ali no meio do nada. Sem recursos para o grande projeto. Então decidi não interromper a pesquisa e a criação e, no lugar de um *show* multiartístico, concentrei-me no que tinha em mão: orquestração e o romance de Heliodoro. E Kandinsky. Esse mesmo.

---

<sup>12</sup> Sobre o projeto *Audiocenas* e Heliodoro, ver <https://www.youtube.com/watch?v=noLOHxEkrx4> e, ainda, Mota (2014a). Os materiais desta pesquisa estão em vias de publicação pela Editora Universidade de Brasília, na obra *Audiocenas: interfaces entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*.

<sup>13</sup> Ver Mota (2015, 2017a). A revista *Dramaturgias* vem regularmente publicando os documentos (textos teatrais, ensaios, fotos, partituras) dessas realizações de teatro musicado, no site <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias>.

<sup>14</sup> Ver <https://www.youtube.com/watch?v=qW0G8RuoGfw>.

A experiência com os quadros de Kandinsky reverberou em mim durante a pesquisa com as *Etiópicas*, pesquisa essa que, ao fim, era um experimento de diálogo entre sons e narrativas. Decisivo para mim foi essa correlação multissensória em que formas e cores se arranjam em uma composição de movimentos rompendo a moldura do quadro. Durante minha pesquisa, desdobrava-me entre dois sujeitos complementares: aquele que continuava a desfiar a experiência multidimensional com os quadros de Kandinsky e aquele que analisava textos para composição orquestral de cenas. Em um dado momento, esses dois sujeitos se fundiram e eu não sabia mais se compunha a música para os textos de um livro ou se buscava ampliar aquele acontecimento congenial em que participava dos quadros de Kandinsky.

Ao fim da pesquisa em agosto de julho de 2015, creio ter me utilizado de tudo: as *audiocenas* que elaborei eram tanto o resultado de um empenho em discussões filológicas com o texto de *Etiópicas* e opções de minha formação e cultura musicais quanto uma aproximação cada vez maior com as ideias e obras de Kandinsky. Assim, não havia contradição ou dificuldade alguma no fato de estar trabalhando em um domínio específico de objetos e mídias e, ao mesmo tempo, estar vinculado a outro conjunto de obras. Posso até afirmar que esse desdobramento e simultaneidade foram condições para a realização do material de minha pesquisa artística. É como se compendo a partir de *Etiópicas* estivesse também me comunicando com Kandinsky, estendendo a contiguidade, a sintonia com suas obras.

Nesse sentido, mesmo durante a pesquisa de pós-doutorado, voltei a ler os textos teóricos de Kandinsky e a analisar suas pinturas para tentar compreender as razões de desmesurado fascínio com tais realizações.

Então ficou claro que a minha questão, o que me atraía nesse tipo de interface entre pesquisa e criação era a possibilidade de estudar uma organização de materiais a partir de estímulos psicoacústicos e procedimentos composicionais da música. Ou seja, não se tratava apenas de *conjuntos sinestésicos*, e sim de tomar como pressuposto a experimentação entre tradições artísticas e valer-me das propriedades do som e

de formas musicais como horizonte de seleção e arranjo de materiais para obras audiovisuais.

Foi aí que entendi o que queria fazer, minha utópica investigação: se Kandinsky havia pintado como se estivesse compondo música, por que não fazer o contrário — compor música para seus quadros? A partir dessa iluminação e utopia, ficou mais claro para mim como eu iria, a partir de então, responder àquele momento de encontro com a obra de Kandinsky: materializar os sons que ecoavam ao ver os seus quadros. Seria possível tornar audível aquilo que Kandinsky queria nos fazer ver? Seria essa a música dos quadros, a música que Kandinsky *audiovisualizava* em suas obras?

Assim, a proposta desse projeto era de ir ao encontro dessa tensão e confluência entre música e pintura de uma maneira reversa: já que Kandinsky pintou quadros a partir de ideia, formas e técnicas de composição musical, por que não compor músicas a partir de seus quadros? *Do quadro para os sons* — ou seja, a proposição de um conjunto de composições orquestrais a partir de quadros de Kandinsky.

Comecei a realizar este projeto em 2015, como veremos na segunda parte deste livro. E logo após os primeiros resultados, lembrei-me do contraste que havia percebido na exposição supracitada: de um lado estavam alguns dos quadros do ciclo *Composições*, analisados, decompostos e reescritos musicalmente; e, de outro, aquela atratividade estranha e primitiva que emanava das pinturas. Havia algo que escapava ao trabalho pré-composicional e aos produtos sonoros emergentes, mesmo que ainda em esboços. Que aura era essa?

Encontrei o elo perdido na leitura da obra *Kandinsky and the Old Russia: the artist as ethnographer and shaman*, da historiadora da arte Peg Weiss. A farta documentação disponibilizada pela pesquisadora estadunidense apresenta um rio profundo que atravessa a vida e a produção de Kandinsky. Não se trata de um condicionamento biográfico ou de umnexo eventual: a multissensorialidade experimentada nos eventos xamânicos constitui um núcleo existencial e estético que explicita diversos procedimentos e decisões composicionais de Kandinsky. Ou seja, o xamanismo não se delimita à agora famosa aventura etnográfica

de 1889. É importante sempre lembrar que Kandinsky é o único artista de sua geração que possuía uma formação etnográfica. Antes do pintor e do teórico das artes, veio o etnólogo.<sup>15</sup> Kandinsky, a partir do seu trabalho de campo, defendeu uma tese de doutorado intitulada *Über die Gesetzmäßigkeit der Arbeiterlöhne (Sobre a legalidade dos salários dos trabalhadores)*.<sup>16</sup> A leitura de textos, a pesquisa de campo e a produção acadêmica demonstram que a pesquisa cultural não foram apenas um momento fortuito da carreira de Kandinsky.

Em seus cadernos de notas de viagem, no dia 6 de junho de 1889, há uma referência fundamental: “Estou lendo o *Kalevala*. Eu o venero”.<sup>17</sup> O livro se tornou o companheiro de Kandinsky, fornecendo referências literárias para o contato *in loco* com xamãs reais. E que o *Kalevala* poderia proporcionar sobre a experiência xamânica?

O especialista M.K. Nielsen (2005), seguindo Laszlo Vajda (1964), propõe como características xamânicas do *Kalevala*:

- 1) *Êxtase*: o estado alternativo de consciência, que representa a viagem da alma.
- 2) *Espíritos ajudadores zoomórficos*: que dão o conhecimento e auxiliam o xamã no caminho para o outro mundo.
- 3) *Espíritos guardiães não zoomórficos*: entre outras coisas associadas com o xamanismo como uma profissão ou chamado.
- 4) *Iniciação do novo xamã*: misteriosa morte e reanimação.
- 5) *Viagem da alma*: o espírito do xamã pode visitar o mundo superior ou o mundo inferior. Cosmologia caracterizada por uma

<sup>15</sup> Ver McKay (1994) e, para uma análise mais crítica da experiência etnográfica de Kandinsky, ver Chichlo (2007). Kandinsky escreveu diversos textos técnicos tanto para sua preparação para a viagem quanto para comentar suas pesquisas etnográficas — ver Friedel (2007, p. 78-103).

<sup>16</sup> Para o texto da tese, ver Friedel (2007, p. 105-199). Nessa edição alemã das obras completas de Kandinsky, o título da tese, escrita no original russo em dois volumes, é traduzida para *Auslegung der Theorien des Ehernen Gesetzes und des Arbeiterfonds: Erste Teil und Zweiter Teil*.

<sup>17</sup> Para todo o material desses cadernos, ver Friedel (2007, p. 29-77).

visão de mundo em muitos planos (3, 7, 9 ou mais camadas), que é uma necessidade estrutural para a viagem da alma.

- 6) *Duelo entre xamãs*.
- 7) *Equipamentos ou objetos indutores*: tambor como um agente indutor de êxtase, e uma vestimenta especial com tiras de pano, placas de metal ou penas.

Tais características estão presentes no *Kalevala*, em diversos dos episódios narrativos ali recolhidos. Mas sempre é bom lembrar que, antes do conteúdo narrativo, é preciso ter em mente que as canções e poemas foram realizados por um *performer* acompanhado de seu instrumento cordofone (*kantele*), havendo também nas ocasiões de êxtase a presença de um tambor.

Entre os objetos recolhidos na exposição Kandinsky e referidos na obra de Peg Weiss, observamos muitos materiais relacionados tanto aos xamãs quanto aos *performers* do *Kalevala* e outras canções e textos xamanísticos, como os seguintes: *i*) elementos de caracterização (figura 15); e *ii*) instrumentos musicais (figuras 16, 17 e 18).<sup>18</sup>

**Figura 15:** Vestimenta xamânica e tambor



Fonte: Wikipedia Commons.

**Figura 16:** Tambor xamânico com *ongon* (espírito do xamã ancestral)



Fonte: Wikipedia Commons.

**Figura 17:** Tambor xamânico



Fonte: Wikipedia Commons.

**Figura 18:** Tocador de *kantele* – Quadro de Pekka Halonen (1865–1933)



Fonte: Wikipedia Commons.<sup>19</sup>

Dessa forma, temos um *performer* caracterizado e acompanhado de instrumentos musicais que canta histórias em torno de figuras que manifestam ações xamânicas. Há uma correlação entre o *performer* e o universo narrativo performado. E o canto e a música instrumental demarcam os limites dessa experiência.

O texto de *Kalevala* é uma edição de materiais tradicionais prévios. Encontra-se dividido em cinquenta cantos ou rapsódias expressos em versos octassílabos. Os versos apresentam aliteraões, repetições,

<sup>19</sup> <https://br.pinterest.com/ekg77/genealogy-my-finnish-heritage>.

assonâncias, paralelismos, epítetos, todas técnicas de composição oral.<sup>20</sup> De fato, essas transformações da língua em função de seu contexto músico-performativo ampliam o uso cotidiano da palavra, sobrecarregando a expressão verbal de diversas e simultâneas referências: o *performer* não apenas narra os acontecimentos, como também atualiza tais eventos por meio dos recursos audiovisuais dos quais se vale em contato com sua audiência. Seu figurino redimensiona sua presença, sua voz se multiplica em figuras e efeitos, a música instrumental marca o ritmo e amplia a sonoridade da cena.

Desse modo, a articulação entre *performer* e obra acaba por aproximar a experiência xamânica da situação performativa *in situ*. Um trecho do *Kalevala* confirma essa apreensão:

Firme velho Vainanoinen  
vai o seu tempo passando  
pelos bosques da Vainola  
nos campos da Kalevala.  
Vai os seus versos cantando  
suas artes praticando.  
E cantou após dia, recitou após noite  
as memórias mais antigas as origens profundas,  
que as crianças já não cantam. (III, 1).<sup>21</sup>

O intérprete do material tradicional em torno do *Kalevala* é um *performer* itinerante que age sobre temporalidade de duração mais larga, coletiva, como bem o sinalizou Benjamin (1994, p. 197-221).

Tal horizonte de amplitude não precisa necessariamente reduzido à diacronia: o *performer* do *Kalevala* arregimenta também uma multidimensionalidade sincrônica. Ao cantar narrando, modifica e transforma seus ouvintes.

---

<sup>20</sup> Para uma comparação entre Homero e o *Kalevala*, ver Lord (1991, p. 104-132), que segue Bako (1985).

<sup>21</sup> Cito os versos traduzidos por O. Moreira em Lönnrot (2007). Outra tradução para o português, agora diretamente do finlandês, é a de Lönnrot (2013).

Então velho Vainamoinen,  
 eterno mestre dos cantos,  
 sentou para leda tarefa,  
 preparou-se pra cantar;  
 deu voz a canções alegres  
 e aos seus mágicos cantos.  
 Cantou velho Vainamoinen  
 porque podia e sabia.  
 Palavras não lhe faltavam  
 nem canções lhe escasseavam. [...]
   
 As mulheres todas sorrisos,  
 os homens de bom humor,  
 ouviram, maravilhavam,  
 do fluir da voz de Vaino,  
 milagre para o ouvinte,  
 maravilha para todos. (XXI).<sup>22</sup>

Mas o encadeamento de transformações não cessa no circuito *performer*-audiência: o mundo inteiro — animais, objetos, árvores, montanhas — é alcançado pelos efeitos do canto, pelos seus sons e pelas suas imagens.

Então quando o velho Vaino  
 nesse seu kantele tocou  
 com mãozinhas, dedos finos,  
 com polegares pra trás curvados,  
 vidoeiro discursou,  
 broto frondoso soou,  
 oiro do cuco cucou,  
 trança da moça ecoou.  
 Vaino tocou com seus dedos,  
 kantele soou com cordas,  
 as montanhas ecoaram,  
 os penedos estrondearam,  
 rochas nas vagas chaparam,  
 cascalhos na água cozeram;  
 pinheiros rejubilaram,  
 a seis aldeias de longe.  
 E não houve um animal

<sup>22</sup> LÖNNROT, 2007, p. 177.

que não viesse para ouvir  
deleitoso instrumento,  
a sonância do kantele.  
[...] Bonita música se ouve  
a seis aldeias de longe.  
E não houve animal  
que não viesse ouvir  
o deleitoso instrumento  
a sonância do Kantele. (XLIV).<sup>23</sup>

Como podemos observar, seja pela atividade músico-poética do *performer* narrativo, seja pelo próprio universo ficcional performado, temos a onipresença do som e seus efeitos.<sup>24</sup>

Tal onipresença do som, ou audiofocalidade, integra uma dramaturgia audiovisual às características do xamanismo no *Kalevala* apontadas por M.K. Nielsen (2005). Segundo essa dramaturgia audiofocal:

- atualiza a memória dos acontecimentos fundamentais (origem dos deuses, do trabalho, do morar, do viver);
- modifica ações e comportamentos das pessoas, coisas e eventos da natureza;
- manifesta em ressonância: não apenas o som se propaga e é repercutido pelos corpos, como também os corpos apresentam modificações a partir da vibração sonora que os impacta, adquirindo novas dimensões, novos estados, novas formas;
- daí, os jogos multissensoriais nos corpos modificados pelo impacto dos sons, como se vê nos jogos entre sons e cores.

---

<sup>23</sup> LÖNNROT, 2007, p. 338.

<sup>24</sup> Sigo aqui a proposição de John Cage: “There is no such thing as an empty space or an empty time [...]. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.” [Não há isso de tempo ou espaço vazio [...]. Há sempre algo para se ver e ouvir. Na verdade, mesmo que tentemos produzir silêncio, não conseguimos] (CAGE. 1961, p. 8).

Correlato dessa onipresença, então, é a função transformadora do som. No *Kalevala*, o som articulado pelos agentes altera as dimensões das pessoas e das coisas:

- acentua cores pré-existentes;
- aumenta ou diminui o volume de um objeto;
- funde objetos, criaturas ou eventos diversos;
- destrói ou reconstrói pessoas e coisas;
- efetiva a plasticidade da matéria.

Sendo o *performer* narrativo, o músico-poeta, o articulador do *Kalevala*, ao apresentar um cosmo audiofocal em contínuo jogo de transformações, ele acaba por demonstrar os poderes mágicos em ação no mundo, aproximando-se, assim, da figura do Xamã.

O artista como xamã, o artista ocupando as funções que o xamã executa em sua *performance* — eis o que atraiu Kandinsky na busca de sua identidade estética.

Como um xamã, o artista reivindica para si:

- atos cosmogônicos;
- planos de realidade diversos (multidimensionalidade);
- a musicalidade como eixo das transformações materiais;
- a regeneração cósmica, o canto sem fim;
- rapsódias, experiências cumulativas reunidas pela canção, a memória da raça.

Sendo a obra do xamã tanto a regeneração do mundo quanto de si mesmo por seu canto, para Kandinsky, esse foi um lema que viabilizou uma carreira marcada por transformações em diálogo com sua tradição, com sua *velha Rússia*.



# 3

Capítulo 3

## Dramaturgia e multissenso- rialidade: exame e tradução de *A sonoridade amarela*, de Wassily Kandinsky

Um fato pouco conhecido da carreira de W. Kandinsky é sua relação com as artes cênicas. Embora mais imediatamente sua obra esteja relacionada às artes plásticas, há todo um conjunto de ensaios, notas, esboços de roteiros cênicos e mesmo uma direção artística que atestam uma relevante *orientação performativa*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Os materiais sobre esse tema foram reunidos por Jessica Boissel (1998), a partir dos textos e imagens disponíveis na Bibliothèque Kandinsky, no Centro Pompidou, Paris. A maioria desses materiais foi traduzido para o português pela pesquisadora Anabela Mendes, da Universidade de Lisboa, especialmente para a revista *Dramaturgias* n. 9 — ver Mendes (2018b). Sobre os textos, ver ainda Hahl-Fontaine (2010). Os textos originais das *composições cênicas* de Kandinsky podem ser acessadas em *Fonds*



Neste capítulo, propomos que essa orientação performativa procura expressar um projeto integrativo das artes em contato. Mais que ideias e realizações marginais e esporádicas, a preocupação com a teatralidade manifesta jogos e estratégias de trocas entre diversas formas, materiais e tradições artísticas, como forma de se responder aos debates estéticos dos primeiros anos do século XX.

A referência mais conhecida do diálogo de Kandinsky com as Artes Cênicas encontra-se na díade constituída pelo ensaio “Sobre a composição cênica” (*Über Bühnerkomposition*) e pela dramaturgia audiovisual do roteiro *A sonoridade amarela* (*Der Gelbe Klang*), publicados no almanaque *O Cavaleiro Azul* (1912). O ensaio é uma introdução que explicita ideias que guiaram à elaboração do roteiro. Por diversos motivos, principalmente a eclosão da Primeira Grande Guerra, Kandinsky não pode ver essa obra encenada.<sup>2</sup>

No ensaio que acompanha *A sonoridade amarela*, enfatiza-se que a nova cena multidimensional seria o espaço de emergência de estímulos audiovisuais vindo de fontes materiais copresentes aos espectadores, seguindo o seguinte organização e base estética: “1 - o som musical e seu movimento; 2 - a sonoridade físico-espiritual e seu movimento expresso por pessoas ou objetos; 3 - o som colorido e seu movimento (uma possibilidade cênica especial)” (KANDINSKY, 2013, p. 202).<sup>3</sup>

Como podemos observar, Kandinsky parte do som e de suas diversas possibilidades de articulação como, ao mesmo tempo, canais de produção de efeitos e o próprio referente da obra. Assim, a dramaturgia proposta por Kandinsky se fundamenta em sua definição aural: o que vai ser apresentado diante de uma audiência se orienta mais por sua audibilidade.

---

Vassily Kandinsky, no site da Bibliothèque Kandinsky: <http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/cdc.html>.

<sup>2</sup> Ver Hines (1991), STEIN (1983) e WEISS (1982). Para posteriores montagens da obra *A sonoridade amarela*, ver D’Arcy e Hand (2012), D’Arcy (2013), Cléren (2017) e o site <http://www.wassilykandinsky.net/yellowsound.php>.

<sup>3</sup> Ver Behr (1991) e Boissel (1998).

Mas, nesse momento, tal dramaturgia assim formulada começa a ficar mais opaca em função justamente do acúmulo de referências àquilo que a especifica. Se o recurso ao som parece ser aquilo que determina a dramaturgia multissensorial de Kandinsky, a referência recursiva ao som, essa hegemonia acústica acaba por dificultar a compreensão do que o artista possui em mente.

Na verdade, Kandinsky associa *som* a contextos não auditivos, não propriamente sonoros, ocasionando essa transposição de referências, e, disto, as ambivalências decorrentes. O tópico 1 de sua proposta apresenta o modo habitual como percebemos o som, como ele é produzido — som e movimento. A partir do tópico 2, temos ainda som, mas em uma situação distinta: trata-se de um outro tipo de sonoridade, algo em oposição e em diferença ao modo de produção e recepção do tópico 1. Essa sonoridade físico-espiritual também é articulada por corpos e possui movimentos, como em 1, mas sua orientação é diversa, é físico-espiritual, uma das expressões-chave da obra teórica de Kandinsky *Do espiritual na arte* (1912), a qual procura sintetizar suas ideias e investigações até o advento da *pintura abstrata*.

A partir desse contexto, a ênfase no som e o recurso ao indiferenciado *físico-espiritual* podem melhor ser entendidos. A busca por uma dramaturgia ampla, multissensorial, encontra-se na utopia estética por novos meios e universos ficcionais em oposição a determinados processos sociais, artísticos e políticos na Europa entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX. O antimaterialismo e antimimetismo dessa geração impulsionaram essa demanda pelo *interno*, pelo abstrato (WORRINGER, 1997; RUBIN; MATTIS, 2014).

Nesse sentido, a onipresença do som, o som em tudo, como objeto e meio, como produção e efeito, compreende-se na elevação de suas propriedades físicas a processos de composição e organização de todas as obras. Desvelada a natureza física do som e sua constituição em séries harmônicas, por exemplo, haveria espaço para, a partir das similaridades — a cor como vibração —, propor associações, reconfigurações, dinâmicas perceptivas novas (VERGO, 2010).

Entre 1909 e 1914, Kandinsky, no mesmo tempo em que se concentrou em sua *revolução pictórica*, envolveu-se na elaboração de obras para o palco, concebendo não só o que podemos chamar de roteiros, como também figurinos, encenação e reflexões teóricas. Entre os títulos desses roteiros, temos: *Noite* (1906–1907); *Jardim do Paraíso e Asa Mágica* (1908–1909); *Dafnise Cloé* (1908–1909); *Asonoridade amarela* (1912);<sup>4</sup> *Vozes ou sonoridade verde* (1909); *Preto e branco* (1908–1909); *Figura negra* (1908–1909); *Sem título* (1908–1909); *Violeta* (1914–1926).<sup>5</sup>

A leitura mais atenta desses roteiros vai nos familiarizando com a experimentação que estava sendo intentada por Kandinsky. Primeiro, há um ponto de partida na escrita tradicional do teatro que elege ações e reações de agentes dentro de um espaço-tempo, como se vê no diálogo cênico *Noite*, cujas personagens-gatos Vas'ka e Minette se apoiam no casal Kandinsky/Gabriele Münter — esta sua aluna e companheira de vida e arte por quase duas décadas. O centro de cena é a troca verbal entre os agentes a partir do material cotidiano. O que torna o jogo de cena interessante é a perspectiva dos felinos, os quais acessam outras realidades que as de seus donos. Humor, sensualidade e estranhamento tornam o pequeno texto uma demonstração do domínio de Kandinsky nas artes da escritura e da sugestão.

A partir dessa primeira tentativa, Kandinsky explora possibilidades mais amplas da escrita cênica e de sua materialização em cena. Em *Jardim do Paraíso e Asa Mágica* temos registros de transposição do conto *O Jardim do Paraíso*, de Hans Christian Andersen para um espetáculo

---

<sup>4</sup> A versão final dessa obra, a mais bem-acabada do ciclo de composições cênicas de Kandinsky, foi precedida por esboços por ele denominado *Gigantes*, realizados entre 1908–1909.

<sup>5</sup> Esses roteiros e estudos para a cena não chegaram ao ser representados em um teatro. Anos depois, em 1928, Kandinsky conseguiu de fato materializar cenicamente um projeto interartístico completo: trata de sua montagem da obra *Quadros de uma exposição*, do compositor russo Modesto Mussorgsky (1839–1881). Para essa montagem, Kandinsky elaborou uma instalação com 16 quadros e figurinos que se contrapõem aos dez *quadros* da música de Mussorgsky. Ver Lindsay e Vergo (1994, p. 750-751).

multissensorial.<sup>6</sup> Primeiro, temos uma dimensão mais ampla da cena, com o planejamento de diversas seções, aqui chamadas de *quadros*. Em seguida, nesses quadros, não há o foco mais na interação verbal, como em *Noite*: temos uma escrita que registra indicações diversas, como instruções para a elaboração dos figurinos, sincronização das fontes sonoras com cores, [iluminação?], construção da visualidade das figuras em cena e sucessão de entrada e saída de objetos e agentes em cena. Em alguns momentos, parecem anotações de uma obra pictórica, como as ideias de uma pintura sendo expostas em ritmo de um transe. Ainda, além das movimentações em cena, o texto indica a presença de atividades coreográficas em cena.<sup>7</sup> As fronteiras entre poesia, ensaio, dramaturgia, pintura, dança, e música então são aproximadas.

Ora, esse projeto interartístico esboçado nessa peça estava na agenda estética da virada do século XIX e início do século XX. Sob o impulso da proposta da *Gesamtkunstwerk* wagneriana, diversos artistas, além do campo musical, vieram a se defrontar com o entrelaçamento de diversas tradições criativas e a compreensão do funcionamento de algo que hoje chamamos de *mídias* ou *multimídias*, como Maurice Maeterlinck (1862–1949) e Edward Craig (1872–1966) (GRUND, 2012).<sup>8</sup>

No caso de Kandinsky, esses experimentos interartísticos multissensoriais em forma de roteiros cênicos são mais que obra de dileta. A partir do trabalho com o texto de Hans Christian Andersen, ele começa uma parceria com o compositor russo Thomas de Hartmann (1885–1956), que se amplia nas obras posteriores. Thomas Alexandrovich de Hartmann, que depois ficaria associado ao pensador e mestre

<sup>6</sup> Contos de fadas impulsionavam a imaginação de Kandinsky desde sua infância, como ele bem observa em suas memórias (KANDINSKY, 1955). Em suas pinturas no período inicial em Berlim, uma Moscou mágica retoma e funde esse impulso romântico. Ver Weiss (1979) e Aronov (2006).

<sup>7</sup> Kandinsky se dedicou a pensar o movimento da dança em seu ensaio “Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca”, de 1926. Ver Lindsay e Vergo (1994, p. 519-523). Parte desse texto foi incluída em seu *Ponto e linha sobre plano*, de 1926.

<sup>8</sup> Sobre Wagner e Kandinsky, ver o capítulo anterior deste livro e os ensaios de introdução aos seus roteiros cênicos em Mendes (2018b).

espiritual George Gurdieff, possuía sólida formação em composição e piano, tendo estudado com Rimsky-Korsakov, Arensky e Taneyev e elaborado, entre outras, música para balé dançado por Nijinsky, em 1906.<sup>9</sup>

Assim, Kandinsky e De Hartmann trocam ideias e ações em um processo colaborativo que objetivou a montagem de seus projetos (HINES, 1991). Isso se torna mais claro em *Dafnis e Cloé*. Novamente temos uma obra literária como impulso para as intervenções criativas. Contudo, é bom lembrar que esse romance grego pastoral de Longo, escrito no século II de nossa era, por se valer de técnicas retóricas de éfrase, ou exercícios linguísticos que operam a interseção entre literatura e obras de arte visuais, fora musicado por Offenbach, em 1860, e transformado, em 1912, em um balé ou sinfonia coreográfica por Ravel.<sup>10</sup> Ou seja, o material inicial já em si contém orientações para transações perceptivas e composicionais. O roteiro disponível se organiza também no modelo de quadros ou cenas relativamente independentes, seguindo práticas já desenvolvidas por August Strindberg e que, depois, seriam amplamente utilizadas por Bertolt Brecht.<sup>11</sup>

Os fragmentos restantes da obra registram sua divisão em seis quadros, os quais são precedidos por um prólogo, chamado de *prelúdio*. Nesse prelúdio um coro, como em um sonho, toma o foco da cena com seus cantos e movimentação. Daí, sucedem-se, nos outros quadros, danças tanto de personagens quanto de outros grupos corais. Em meio a essas ações coreografadas, temos falas em versos.

Tal orientação mais performativa e musical de *Dafnis e Cloé* capta não apenas a tradição de se transpor para dança e ópera mitos de orientação pastoral: além da colaboração com De Hartmann, esse processo criativo contou com participação do coreógrafo, dançarino russo Alexander Sakharoff (1886–1963), pioneiro da dança moderna, que rompia com as regras e modelos do balé clássico.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Ver Mangan (1996).

<sup>10</sup> Ver Webb (2009), Fernández-Delgado e Pordomingo (2016) e Baxandall (2019).

<sup>11</sup> Sobre os conceitos de dramaturgia, ver Mota (2017a) e Sarrazac (2012).

<sup>12</sup> Alexander Sakharoff fez uma dupla famosa com sua esposa. Ver Peter (2002).

A questão dos versos em *Dafnis e Cloé* não é incidental também por outra razão: a poesia havia sido um outro modo de expressão bem utilizado por Kandinsky, o que culminou em seu álbum de poesia e xilogravuras *Klänge* (*Sonoridades*), publicado em 1912.<sup>13</sup> Nesse álbum, temos 38 poemas escritos entre 1909 e 1911, cercados por xilogravuras coloridas e em preto e branco, geradas pelo próprio Kandinsky entre 1907 e 1911. Relembrando essa obra, ele, em seu último período criativo, já em Paris, em 1938, afirma:

Por muito anos eu escrevi, de tempos em tempos, ‘poemas em prosa’ e mesmo alguma “poesia”. Isso significou para mim uma “mudança de instrumento” — colocar de lado a paleta e usar no seu lugar a máquina de escrever. Valho-me da palavra “instrumento” pois a força que me estimula a trabalhar permanece sempre a mesma, isto é, uma “motivação interna”. E é essa motivação interna que frequentemente me insta a mudar de instrumentos. Ah! Eu me lembro muito bem: quando eu comecei a “escrever poesia” eu sabia que receberia alguma desconfiança por ser pintor. [...] Meu livro *Sonoridades* publicado em Munique em 1912 foi um pequeno exemplo de arte sintética. Eu escrevi os poemas, e eu “adornei” com muitas xilogravuras coloridas e em preto e branco. (LINDSAY; VERGO, 1994, p. 817-818).

Por *sintético*, Kandinsky opõe o analítico, este fundado na especialização e separação de conhecimentos, nas divisões estritas entre saberes.

Desse modo, o contexto de elaboração das *composições cênicas* manifesta a busca por um intercruzamento de práticas, conceitos e tradições artísticas. Esse momento anterior à Primeira Guerra Mundial (1914–1918), no qual temos o encontro com Schoenberg e a música politonal, o caminho para abstração na pintura, a publicação de seus

<sup>13</sup> Para uma tradução em português dos poemas, ver Mendes (2018a). Para uma recente e monumental edição comentada de *Klänge*, ver Sers (2015). Sobre o tema, Brinkmann (1980), Bamberg (1981) e Fuhr (1982).

de seu álbum *Sonoridades*, a exposição e o almanaque em torno do movimento *O Cavaleiro Azul* (1911–1914), vai encontrar nas artes performativas um correlato de suas amplas ambições e experiências multissensoriais. É o que o mais bem-acabado produto desses roteiros cênicos pode nos apontar.

### A sonoridade amarela: exame

Começemos por um atento exame de *A sonoridade amarela* (1912). Como está registrado no referido almanaque, o roteiro cênico se apresenta na sucessão de prelúdio e seis cenas, todos entremeados por ilustrações diversas. Tal diagramação projeta uma tensão entre texto e imagem, como podemos observar no quadro a seguir.<sup>14</sup>

**Quadro 4:** Relação texto e imagem em *A sonoridade amarela*

Texto	Imagem
Título e lista de personagens	No meio da página, reprodução de uma xilografia de livro publicado em 1491, com o tema de uma aula de anatomia.
Prelúdio	Duas ilustrações: no início da página, reprodução de xilografia publicada em 1494, sobre o tema bíblico da queda de Jericó; depois, fechando o texto do prelúdio, reprodução de uma litografia de um anônimo francês do século XIX.
Quadro 1	E assim segue etc.

Fonte: Ladi-UnB.

<sup>14</sup> Para uma interpretação do almanaque como uma *Gesamtkunstwerk*, ver Horsley (2008).

Após a página inicial de abertura com o título, lista de personagens e imagem inicial, entramos na complexa escrita audiovisual de Kandinsky. Como abertura do espetáculo, temos um conjunto de procedimentos que produzem diferenciadas articulações entre materiais e suas formas de percepção e produção. Trata-se da abertura (*Einleitung*), que, introduzindo a obra, funciona como uma amostra dos jogos multissensoriais que se efetivam diante dos espectadores.

A primeira sequência de ações da abertura é a de uma orquestra. Nada é informado sobre onde ela está e quais seus instrumentos. Como a ação seguinte acontece em seguida ao subir da cortina para que o palco fique visível, essa orquestra, possivelmente, está no fosso. Ela, então, apresenta, segundo a rubrica, “alguns acordes indeterminados [*einige unbestimmte Akkord*]”.<sup>15</sup> Muita coisa pode traduzir essa indicação: os sons podem ser indefinidos quanto à sua fonte, quanto à sua progressão harmônica, ou mesmo cada acorde ou conjunto de sons pode apresentar frequências indefinidas, como um *cluster*. Não se sabe também quanto tempo duraria essa sucessão de acordes. De qualquer forma, essa indeterminação é produzida, criada pelos recursos sonoros da orquestra. A ênfase está nos meios, nos seus efeitos e no coletivo — não há referência a instrumentos solistas.<sup>16</sup>

Após seção orquestral, o pano sobe (*Vorhang*), e há um jogo de cores e luzes em cena. Não está marcado como isso é feito: “um crepúsculo azul-escuro que de início tende ao esbranquiçado e que depois se torna um azul-escuro mais intenso. Em seguida, uma pequena luz se manifesta no centro, fazendo-se cada vez mais brilhante enquanto a cor azul obscurece. Depois um tempo, música vem da orquestra. Pausa”.

Como podemos perceber, o palco sem figuras humanas e sem objetos é tomado pelas alterações em intensidades da cor azul e, depois, do

<sup>15</sup> Em razão de realizar um estudo minucioso do texto de Kandinsky, optei por retomar o texto, informando que os trechos citados do ensaio e do roteiro de Kandinsky estão, respectivamente, em Kandinsky e Marc (1912, p. 103-114, p. 115-131). Veja a tradução completa da obra ao fim deste capítulo.

<sup>16</sup> Ver partitura reconstruída por Gunther Schuller, no site [https://issuu.com/scoresondemand/docs/der\\_gelbe\\_klang\\_28796](https://issuu.com/scoresondemand/docs/der_gelbe_klang_28796).

branco. Em oposição e complementaridade à primeira sequência, aqui temos a visualidade predominando.

Esse jogo com o azul pode ser compreendido a partir dos escritos de Kandinsky da época: no livro *Do espiritual na arte* (1912), ele estudou os efeitos e usos das cores como um músico estuda os sons. Inicialmente, Kandinsky distingue quanto às cores em isolamento duas básicas contraposições: quente/frio, mais claro/mais escuro. No caso da sequência aqui utilizada, temos um azul, que é uma cor fria, ou seja, que tende a se afastar do espectador, a ir pra o céu (KANDINSKY, 1912, p. 72). Esse azul-escuro aqui na rubrica é intensificado, aproximando-se da descrição de Kandinsky: o azul “ao se afundar no negro, ressoa uma tristeza não humana. [...] Quando se dirige para a luz, movimento que não lhe é próprio, torna-se indiferente, distante como o céu no alto e brilhante. Quanto mais claro, menos sonoro, até tornar-se numa calmaria silente e branca” (KANDINSKY, 1912, p. 77-78).

Assim, a dinâmica do azul-escuro traz para o palco primevas sensações, um drama primordial cósmico que se manifesta em forças, vibrações e movimentos. Nesse sentido, retoma os acordes indeterminados do caos inicial que abre a peça. Música e visualidade se articulam na disponibilidade de um universo imaginativo que não é traduzido em termos de uma dramaturgia de personagens: não há diálogos verbais, não há um contexto de cena que se conecte a qualquer situação básica de interação social.

Fechando a segunda sequência temos a reparação da música orquestral e uma indicação de pausa. Novamente, temos um evento sonoro indicado, mas com pistas abertas quanto a sua realização. Kandinsky está construindo uma linha temporal de eventos sonoros e visuais que se sucedem e alternam. Para ele, isso é o que importa. Há sons, depois, imagens visuais, e fecha-se com sons. Aquilo que vemos está entre duas margens sonoras. E essas margens sonoras são independentes, são orquestrais, compostas por instrumentos de diversos timbres, mas são duplamente independentes: a primeira seção musical orquestral, que inicia o espetáculo, foca-se em massas sonoras contidas em sua restrição — “alguns acordes indeterminados” —; já a segunda vem depois

do azul ser consumido pelo negro e desaparecer, para, em seguida, marcar uma interrupção na continuidade da ação.

No detalhe da letra, é observável a opção paratática dessa dramaturgia, que trabalha com blocos dissociados, independentes entre si.<sup>17</sup> Mesmo que volte a música orquestral, essa produção sonora não parece retomar o material já apresentado: se a primeira intervenção da orquestra inicia o espetáculo, a segunda fecha o primeiro bloco dessa abertura. Ainda, se a orquestra começa com uma sonoridade suspensa, imprecisa, depois a orquestra toca uma música, e não acorde, evidenciando uma outra suspensão, de fim de bloco ou sequência.

Eis um quadro que interpreta esse bloco inicial da abertura.

**Quadro 5:** Organização da abertura de *A sonoridade amarela*

Sequência	Mídia	Material	Posição
1) Orquestra	Som	Acordes pelos instrumentos musicais	Fora do palco
2) Movimento do azul	Visão	Dinâmicas de cores e luz	Palco
3) Orquestra	Som	Música e pausa	Fora do palco

Fonte: Ladi-UnB.

A voz humana se faz ouvir no bloco seguinte. Após a pausa do bloco anterior, ouve-se um coro que, segundo o texto “deve ser alocado para que a fonte do som não seja vista”. Novamente, temos a dissociação entre som e imagem: aqui o coro canta da coxia. A orquestra invisível no fosso se duplica no coro não visível fora do palco. Esse coro vai cantar uma música de modo maquinal, uniforme, sem emoções. Durante seu canto, haverá uma série de interrupções marcadas

<sup>17</sup> Para esse tipo de construção, ver Mota (2017a) e Horlacher (2011).

por reticências. Com predominância das vozes graves, eis o que o coro composto de vozes graves e agudas canta:

**Vozes graves**

Sonhos de pedra ... e rochas falantes...

Ressoam perguntas cheias de enigmas...

O movimento do céu ... e a fusão ... das pedras.

Ergue-se invisível ... um muro ...

**Vozes agudas**

Lágrimas e risos ... Para maldições, orações ...

A alegria da união e as batalhas mais escuras.

**Todos**

Luz trevosa no ... mais ensolarado ... dia.

(desaparecendo veloz e repentinamente)

Brilha sombra luminosa na noite mais escura!!

Fenômenos naturais predominam nas referências do coro. Mas não se trata de um cosmo qualquer: os agentes escolhidos realizam atos paradoxais, aberrantes. Ao mesmo tempo, as ações-imagens se acumulam, sem resolução. As reticências interrompem e isolam os elementos. Tudo ruma para o uníssono da terceira estrofe, quando há um acúmulo de oposições, principalmente, ao fim, os entrechoques entre tensões no campo visual, interligadas a contextos da poesia mística, como a de João da Cruz.<sup>18</sup>

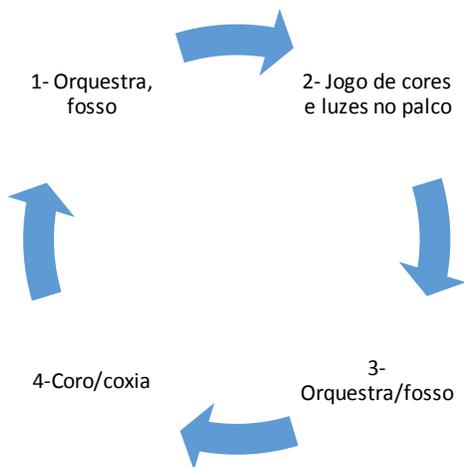
Assim, o cosmo funciona como um projetor de imagens para um palco vazio. Essas imagens cósmicas se sucedem abruptamente, amontoando-se. Até que desaparecem no antitético jogo de sombras e luzes final.

Tal *fade out* das palavras do canto é complementar à rubrica que fecha essa abertura: “A luz se apaga aos poucos. Escuridão repentina. Pausa longa. Em seguida, introdução da orquestra”.

Logo, temos uma estrutura circular da *abertura*, como podemos observar no esquema a seguir.

<sup>18</sup> Consultar, por exemplo, o poema “Noche oscura del alma” em Cruz (2000). Sobre o tema, ver Short (2010).

**Figura 19:** Estrutura circular da abertura de *A sonoridade amarela*



Fonte: Ladi-UnB.

Por essa estrutura circular não apenas se identifica o trabalho do som, da orquestra como indexador dos eventos performados: além de marcar inícios e fins de seqüências e de toda essa primeira parte de abertura de *A sonoridade amarela*, a produção de sons atravessa toda essa abertura, mesmo estando fora de palco. De fato, sua reiterada ascendência se desdobra em sua posição não focal. Seja com a orquestra no fosso, seja com o coro na coxia, a produção de sons se manifesta como horizonte dessa dramaturgia. Nesse sentido, podemos pensar que tudo que é performado possui um horizonte aural que o define: tudo se comporta como som, tudo é redefinido como som.

E som aqui é o que é: algo que esconde, que se oculta, mas se mostra de algum modo, de um modo enviesado, nos *acordes indefinidos*, na música suspensa entre pedaços de sucessões, naquilo que participa funcionalmente do espetáculo, sem materializar nenhum cenário ou trama ou figura que reproduza algo completo, acabado, unívoco, fechado em si mesmo. Esse constante reprojeter, essa fluidez incessante parece adquirir seu vigor e identidade ao persistir na instabilidade, nesses atos não vinculativos.

Assim, as pausas, as alternâncias entre som e imagem, as reticências no canto do coro, o lusco-fusco cantado pelo coro, as trocas e os embates das luzes e cores, tudo manifesta um movimento não linear, uma intermitência da extinção e do retorno.<sup>19</sup>

A entrada do coro como grande evento da sequência de abertura aponta para outros desdobramentos que essa música estranha, essa sonoridade aberrante até aqui efetivou.

Resta-nos então prosseguir nessa trama de tensões entre figuras, sons, cores e movimentos. Para tanto, retornamos a palavra para Kandinsky.

### **A sonoridade amarela: tradução**

#### **A Sonoridade Amarela, de W. Kandinsky<sup>20</sup> Uma composição cênica<sup>21</sup>**

##### **Agentes**

Cinco gigantes  
Seres indefinidos  
Tenor (na coxia)  
Uma criança  
Um homem  
Pessoas com vestes soltas  
Pessoas usando *collants*  
Coro (na coxia)

##### **Abertura**

Alguns acordes da orquestra. (Cortina).

Em cena, temos um crepúsculo azul-escuro que, de início, tende ao esbranquiçado e que, depois, se torna um azul-escuro mais intenso. Em seguida, uma pequena luz se manifesta no centro, fazendo-se cada

<sup>19</sup> Sobre os silêncios, ver Popescu-Judetș (1988, p. 166-189).

<sup>20</sup> Para tradução, sigo o original alemão em Boissel (1998). As notas são marcadas como N.K. (notas do próprio Kandinsky) e N.T. (nota do tradutor). Sobre a obra, ver Petzer (2017), Kolic (2016), Hooper (1992) e Stein (1980).

<sup>21</sup> N.K. – Thomas de Hartmann ficou encarregado da parte musical.

vez mais brilhante enquanto a cor azul obscurece. Depois de um tempo, música vem da orquestra. Pausa.

Da coxia, ouve-se um coro que deve ser alocado ali para que a fonte do som não seja identificada.<sup>22</sup> As vozes mais graves vão se ouvir com mais destaque. O canto é regular, sem afetividade, com interrupções indicadas por reticências.<sup>23</sup>

#### VOZES GRAVES<sup>24</sup>

“Sonhos de pedra ... e rochas falantes ... Ressoam perguntas cheias de enigmas ...

O movimento do céu ... e a fusão ... das pedras. Ergue-se invisível ... um muro ...”

#### VOZES AGUDAS

“Lágrimas e risos ... Para maldições, orações ... A alegria da união e as batalhas mais escuras. ”

#### TODOS

“Luz trevosa no ... mais ensolarado ... dia. (desaparecendo veloz e repentinamente)

Brilha sombra luminosa na noite mais escura!! ”

*Fade out.* Blecaute. Pausa mais longa. Em seguida, abertura da orquestra.

<sup>22</sup> N.T. – No original, “welcher so eingerichtet werden muss, dass die Quelle des Gesanges nicht zu erkennen ist”. Isto é, o coro “deve ser disposto de um jeito que não seja possível discernir a origem do canto”.

<sup>23</sup> N.T. – No original, “ohne Temperament”. No lugar de traduzir por um cognato, o que levaria à questão do temperamento musical — questão sobre afinação e medição de intervalos musicais —, dentro do contexto vemos que o termo se refere à tentativa de se reduzir respostas emocionais na canção por meio da ênfase na equalização dos atos performativos. Assim, *sem temperamento* aqui se refere a uma *performance* sem disposições mais explícitas de emoções, algo mais próximo de uma máquina.

<sup>24</sup> N.T. – Em documentos utilizados para a edição de Jessica Boissel, há números inseridos no texto por Kandinsky, os quais podem se referir a marcações de tempo ou número de pessoas envolvidas nas ações. Ver Boissel (1998, p. 68-87).

### Quadro 1

(À direita e esquerda do espectador.)

A área de atuação deverá se estender até o fim do palco o máximo que der. Lá ao fundo, uma extensa colina verde. Atrás da colina, uma cortina lisa, opaca, azul, de um tom bem escuro.

Em seguida começa a música, inicialmente em frequências agudas. Após, passa imediatamente para as mais graves. Ao mesmo tempo, o fundo de cena muda para azul-escuro (em sincronia com a música) e, nele, surgem bordas negras (como em um quadro). Da coxia, ouve-se um coro sem palavras, que canta sem emoções, seco, mecânico. Ao final do canto do coro, uma pausa geral: nenhum movimento, nenhum som. Daí, blecaute.

Após, a cena se ilumina. Da direita para a esquerda, cinco gigantes (os maiores possíveis) de um amarelo muito vivo são empurrados para o palco (como se flutuassem sobre o piso).

Eles ficam imóveis ao fundo, um do lado do outro — uns com os ombros erguidos, outros com os ombros caídos, todos com estranhos e indefinidos rostos amarelos.

Viram o rosto uns para os outros bem lentamente, fazendo movimentos simples com os braços.

A música se torna mais definida.

Então se ouve o canto sem palavras e em baixa frequência em *pianissimo* (pp) dos gigantes e eles vão se aproximando bem lentamente do centro do palco.<sup>25</sup> Voam velozes da esquerda para a direita umas criaturas vermelhas indefinidas, que assemelham um pouco a pássaros, e que têm cabeças grandes parecidas com as de seres humanos. Esse voo se reflete na música.

Os gigantes continuam cantando, com frequências mais graves. Ao mesmo tempo, tornam-se cada vez menos visíveis.<sup>26</sup> A colina ao fundo

<sup>25</sup> N.T. – No original, “Rampe”. Seria vago traduzir por *rampa*, pois, no caso, Kandinsky está se referindo ao lugar de destaque da área de atuação, a ribalta, onde uma fila de refletores no chão ilumina o ator.

<sup>26</sup> N.T. – No original, “undeutlich”, indicando algo *indistinto, vago, difuso, obscuro, borrado*.

crece lentamente e vai se tornando mais nítida. Ao fim, está branca. O céu, totalmente escuro.

Da coxia, novamente se escuta o coro opaco. Não se ouvem mais os gigantes. A boca de cena se torna azul e, aos poucos, menos brilhante.

A orquestra luta com o coro e o vence.

Uma névoa densa torna toda a cena invisível.

## Quadro 2

Pouco a pouco, a névoa desaparece e a luz vai irrompendo, completamente branca e intensa. Ao fundo, uma colina o maior possível, verde brilhante, muito redonda.

O fundo violeta, bem claro.

A música é estridente, tempestuosa, com repetições constantes de *lá e si e si e lá bemol*. Esses sons isolados são finalmente engolidos pela ruidosa música em volta. De repente, silêncio total. Pausa. Novamente os gemidos *lá e si*, mas de uma forma firme e nítida. Isso dura muito tempo. Depois, uma nova pausa.

Nesse momento, o fundo adquire uma cor marrom suja. A colina, verde sujo. E, bem no centro da colina, forma-se uma macha negra indefinível, que aparece ora mais brilhante, ora menos definida. Cada vez que a nitidez da mancha se altera, a luz branca vai se tornando mais cinza. De repente, sobre a colina, à esquerda, uma *grande* flor amarela. De longe, parece com um pepino retorcido, e vai se tornando cada vez mais brilhante. O talo é longo e fino. Uma única folha espinhosa cresce a partir do centro do talo, virada para o lado. Longa pausa.

Após, em silêncio total, a flor se balança bem lentamente da direita pra a esquerda. Depois, a folha também, mas não ao mesmo tempo. Mais ainda, ambas balançam em ritmos diferentes. Então outra vez, mas individualmente. No movimento da flor, ressoa um *si* bem suave, no movimento da folha, um *lá* bem grave. Depois, balançam juntas, e seus sons ressoam ao mesmo tempo. A flor se agita forte e fica imóvel. Na música, ambas as notas seguem ressoando. Ao mesmo tempo, entram pela esquerda um grupo de pessoas com vestes soltas, longas, sem formas e brilhantes (um de azul, outro de vermelho, um outro de

verde etc., não há somente o amarelo). Essas pessoas levam em suas mãos umas flores bem grandes e brancas, parecidas com a flor da colina. Elas se mantêm o mais próximo umas das outras, passam perto da colina e param do lado direito da cena, umas quase que em cima das outras. Elas falam misturando suas vozes e recitam o seguinte:

“As flores cobrem tudo, cobrem tudo, cobrem tudo.  
Feche os olhos! Feche os olhos!  
Vemos, nós vemos.  
Cobrir com inocência a concepção. Abram os olhos!  
Abra os olhos!  
Acabou. Acabou.”

De início, dizem isso todos junto, como em êxtase (bem claramente). Depois, repetem o mesmo individualmente: uns para os outros e para os distantes, vozes de contralto, baixo e soprano. Quando recitam “Vemos, nós vemos”, ressoa o *si*; quando recitam “Acabou. Acabou.”, ressoa o *lá*. Algumas vezes a voz fica mais rouca. Em outras, alguém grita como um possesso. A voz fica nasal em outras ocasiões, ou lenta ou muito rápida em outras mais. No primeiro caso, a cena toda fica tomada por uma luz vermelha opaca. No segundo, há a alternância entre blecaute total e uma brilhante luz azul. No terceiro, de repente, tudo se torna cinzento (todas as cores desaparecem!). Apenas a flor amarela brilha com uma intensidade maior ainda.

Aos poucos, começa a orquestra e seu som encobre o das vozes. A música se torna instável, com saltos de *fortissimo* para *pianissimo*. A luz é mais clara, o que permite identificar vagamente as cores das pessoas. Um grupo bem pequenino, sem nitidez, de um cinzento indefinido, movem-se bem lentamente sobre a colina da direita para a esquerda. Elas olham para frente. Quando a primeira figura se torna visível, a flor amarela começa a balançar como que se debatendo em convulsões. Em seguida, desaparece repentinamente, como repentinamente também as flores brancas se transformam em flores amarelas.

As pessoas caminham lentamente para a boca de cena como se estivessem em um sonho e vão se afastando uma das outras cada vez mais.

A música diminui e ouve-se novamente no mesmo recitativo.<sup>27</sup> Em seguida, as pessoas param, como que em êxtase, e se viram. Então se apercebem das pequeninas figuras que ainda passam em uma sucessão interminável sobre a colina. As pessoas se viram novamente, dirigem-se, a passos rápidos, para frente, param outra vez, tornam a se virar e se congelam, como que atadas.<sup>28</sup> Finalmente, as pessoas jogam as flores, as quais parecem tomadas de sangue, e correm, livrando-se violentamente da imobilidade, todas juntas rumo ao mais extremo frontal da boca de cena. Olham ao redor diversas vezes.<sup>29</sup> Então, de repente, blecaute.

### Quadro 3

Fundo da cena: duas rochas grandes marrom-vermelho, uma pontiaguda, outra arredondada e maior que a primeira. Fundo: negro. Os gigantes se encontram entre as rochas (do quadro 1) e sussurram entre si algo que não faz muito som. Uma vez sussurram em pares aproximando as cabeças uns dos outros. O corpo permanece sem se mover. De todos lados, em rápida alternância, caem raios de cores brilhantes (azul, vermelho, violeta e verde se alternam diversas vezes). Depois, todos esses raios se encontram no centro, e são misturados. Congela geral. Os gigantes quase não são visíveis. De repente, todas as cores desaparecem. Durante um instante, blecaute. Em seguida, uma cor amarela opaca flui pela cena e vai se tornando cada vez mais intensa, até que toda a cena é tomada de um amarelo-limão. Como aumento da luz, a música vai diminuindo seu volume, tornando-se mais escura (esse movimento lembra a ação do caracol metendo-se em sua concha). Durante esses dois movimentos, nada deve ser visto em cena além de luz: nenhum objeto. A luz atingindo seu máximo brilho, a música se enfraquece completamente. Os gigantes voltam a ser visíveis, congelados,

<sup>27</sup> N.K. – Metade da frase é falada em conjunto: ao final da frase, uma voz bem indistinta. Isso se alterna diversas vezes.

<sup>28</sup> N.K. – Esses movimentos devem ser realizados como se houvesse uma voz de comando determinando-os.

<sup>29</sup> N.K. – Esses movimentos não precisam ser ritmizados.

olhando para frente. As rochas desaparecem. Apenas os gigantes estão em cena agora: estão, neste momento, distantes uns dos outros e aparecem maiores. Fundo e chão negros. Pausa longa. De repente se escuta, vindo da coxia ao fundo, uma aguda voz de tenor completamente aterrorizada, que grita rapidamente palavras sem sentido (ouvem-se muitas vezes *lá*: por exemplo, *Kalasimunafakola!*). Pausa. *Fade out*.

#### Quadro 4

À esquerda da cena, uma pequena edificação inclinada (parecida com uma capela bem simples) sem portas ou janelas. Ao lado (saindo do telhado), uma pequena torre estreita com um pequeno sino rachado. Uma corda sai do sino. Uma criança pequena, vestida com uma camiseta branca (olhando para os espectadores), sentada no chão, puxa lentamente e sempre a corda. À direita, em paralelo, um homem muito gordo, todo vestido de preto. Sua face é completamente branca, indefinida. A capela é **vermelho sujo**. A torre, azul brilhante. O sino é de folha de metal. Fundo cinza, regular, liso. O homem de preto está com as pernas abertas e as mãos nos quadris.

O homem (fala bem alto, mandando, com uma bela voz): “Silêncio!”  
A criança solta a corda. *Fade out*.

#### Quadro 5

A cena, de modo gradual, é imersa em uma luz vermelha fria, que vai lentamente ficando mais forte e lentamente se torna amarela. Nesse momento, os gigantes ao fundo se tornam visíveis (como no quadro 3), assim como as rochas.

Os gigantes voltam a sussurrar (como no quadro 3). Quando suas cabeças estão juntas uma das outras novamente, ouve-se o mesmo grito, que vem da coxia, mas um grito muito mais rápido e breve. *Blackout*. O mesmo processo é repetido mais uma vez.<sup>30</sup> Quando a luminosidade retorna (luz branca sem sombras), os gigantes sussurram novamente, mas, agora, fazendo movimentos suaves com as mãos (esses movimentos

<sup>30</sup> N.K. – Naturalmente, a música também tem de ser repetida.

devem ser diversificados, mas suaves). De vez em quando, um dos gigantes abre e mantém os braços afastados (esse movimento pode ser apenas insinuado) e vira a cabeça um pouco para o lado, olhando para os espectadores. Por duas vezes, os gigantes deixam seus braços de repente caírem ao longo do corpo, o que os torna um pouco maiores, e, sem movimento algum, olham para os espectadores. Em seguida, parece que uma espécie de convulsão toma conta de seus corpos (como a que aconteceu com a flor amarela) e voltam a cochichar, estendendo, de vez em quando, os braços bem suavemente, como que fazendo um lamento. A música lentamente se torna mais intensa. Os gigantes ficam imóveis. Um grupo de pessoas aparece da esquerda, trajando *collants* de cores variadas. Os cabelos de cada uma estão coloridos com a mesma cor de seus *collants*. Do mesmo modo, seus rostos. (As pessoas parecem marionetes). Primeiro aparecem as de cinza; depois, as de negro, as de branco e, finalmente, as de colorido. Em cada grupo, os movimentos são diversificados: um grupo caminha com pressa e em linha reta; outro, lentamente, como que com dificuldade; o terceiro se apresenta, e volta e meia dá saltos graciosos; o quarto lança olhares em torno de si o tempo inteiro; o quinto chega com um andar teatral solene, cruzando os braços; o sexto vai na ponta dos pés, mostrando a mão espalmada etc.

Todos estão distribuídos de forma irregular pelo palco: alguns se sentam em pequenos grupos fechados; outros, ficam sozinhos. Da mesma forma, há alguns de pé em grupos, e outros sozinhos. Toda essa distribuição não precisa ser algo “belo”, nem muito determinado, mas também não precisa ser uma bagunça completa. As pessoas olham para diversas direções, algumas com a cabeça erguida, outras com cabeça abaixada, quase caída. Como que abatidas por imenso cansaço, elas raramente mudam suas posições. A luz é sempre branca. A música altera seu andamento frequentemente e, de vez em quando, também se torna abatida.<sup>31</sup> Justamente nesse momento, um homem do grupo

<sup>31</sup> N.T. – No original, “hier und da wird auch sie matt”, ou “torna-se abatida também”. O adjetivo *matt* se associa a *fraco*, *suave*, *abatido*, *fosco*, *aborrecido*. O contexto imediato aqui é a homologia (*auch*) entre o som da música e a ação das pessoas. As pessoas estão abatidas, exauridas, e a música, de vez em quando, fica também como

de branco vindo da esquerda (bem ao fundo da cena) começa a fazer uns movimentos indefinidos com muita rapidez, umas vezes com os braços, outras com as pernas. Algumas vezes ele mantém um mesmo movimento por certo tempo e permanece na mesma posição por instantes. É como uma espécie de dança. Mas seu andamento se altera repetidas vezes, em algumas ocasiões, em sincronia com a música, em outras não. (Esse procedimento simples deve ser elaborado com todo cuidado para que se produza um efeito bem expressivo e surpreendente). As demais pessoas pouco a pouco começam a olhar para o homem de branco. Algumas delas esticam o pescoço. Enfim, todas olham para ele. Então a dança abruptamente termina: o de branco se senta, estica seu braço como em uma preparação solene e, dobrando-o devagar na altura do cotovelo, leva o braço para sua cabeça. A tensão geral se torna particularmente expressiva. A figura branca, no entanto, apoia seu cotovelo sobre seu joelho e coloca sua cabeça na palma de sua mão. Tudo fica escuro de repente. Em seguida, os mesmos grupos e posições retornam. Alguns dos grupos são focalizados com luzes que vêm de cima, luzes de diferentes cores e intensidades: um grande grupo assentado é iluminado com um vermelho forte; um numeroso grupo que está em pé é iluminado por um azul mais pálido etc. A brilhante luz amarela (com exceção dos gigantes, que agora estão bem distinguíveis) fica concentrada exclusivamente sobre a personagem branca assentada. De repente, todas as cores desaparecem (os gigantes permanecem amarelos), e uma luz branca crepuscular invade o palco. Na orquestra, cores isoladas irrompem. Em resposta, algumas personagens isoladas se erguem de diferentes lugares: rápidas, precipitadamente, solenes, lentas, com os olhos para cima. Algumas ficam de pé. Outras se sentam. Em seguida, todas são tomadas por cansaço, e tudo fica estático.

---

as pessoas. O que é difícil nessa homologia é precisar em que o som adquire essa lassidão — se é no timbre ou no tempo. A música pode ralentar ou pode ficar mais abafada, menos brilhante, opaca.

Os gigantes sussurram. Mas eles, também, ficam estáticos e imóveis, enquanto, da coxia, chega o som seco do coro, que canta por um breve período.

Após, é possível ouvir na orquestra cores individuais. Uma luz vermelha é projetada a partir dos rochedos, que estremecem. Em alternância com essa luz, os gigantes também estremecem.

Nas bordas extremas do palco, um movimento é perceptível.

Na orquestra, os *si* e *lá* são repetidos: umas vezes separados, outras vezes em conjunto, umas vezes bem fortes, outras quase inaudíveis.

Diferentes personagens deixam seus lugares e vão, uns com rapidez, outros com vagar, para outros grupos. Os que estão sozinhos formam pequenos grupos de duas ou mais personagens ou se dispersam nos grupos maiores. Os grupos maiores se desintegram. Algumas personagens correm pelo palco, olhando para trás. Nesse momento, desaparecem todas as personagens de preto, cinza e branco: restam no palco apenas as personagens coloridas. Os jatos de luz desaparecem.

Gradualmente um movimento arritmico toma conta de tudo. Na orquestra, confusão. O mesmo grito estridente do quadro 3 é escutado. Os gigantes tremem. Feixes de luz atravessam a cena uns sobre os outros.

Grupos inteiros deixam o palco. Uma dança generalizada irrompe: inicia-se em diversos lugares e gradualmente se espalha, tomando conta de todos. As personagens correm, saltam, correm para se aproximar ou se afastar uns dos outros e acabam caindo no chão. Algumas, de pé, movem seus braços rapidamente, outras apenas as pernas, outras a cabeça ou o tronco somente. Outras ainda combinam todos esses movimentos. Uma vez são movimentos coletivos. Outras, grupos inteiros performam um único movimento.

Então, quando a maior confusão se instala na orquestra, nos movimentos e na iluminação, de repente, a escuridão e o silêncio tomam conta de tudo. Apenas os gigantes amarelos permanecem visíveis perto da coxia, engolidos lentamente pela escuridão. Os gigantes se apagam como luz de velas, ou seja, tremeluzem antes das trevas totais.

### Quadro 6

(Este quadro deve acontecer com a maior rapidez possível.)

Fundo azul opaco, como no quadro 1 (sem bordas escuras).

No centro do palco, um gigante amarelo brilhante, com o rosto branco indefinido, olhos grandes, negros e redondos. Fundo e chão negros.

Ele levanta lentamente ambos os braços ao longo do corpo (as palmas das mãos para baixo), enquanto vai crescendo em altura.

Quando alcançar toda a altura da caixa cênica e sua figura se parecer com uma cruz, blecaute. A música é expressiva, assemelhada ao que acontece em cena.

[Verticalmente cai sobre ele um feixe de luz amarelo limão de intensidade média.

O feixe de luz amarela se torna cada vez mais e mais intenso e largo, envolvendo também os braços que se elevam. O gigante se dissolve quase que inteiramente nessa luz. É preciso que o movimento, a cor e a música vão realmente em paralelismo para que tudo se acabe em uma impressão de serenidade. Muito amplo!

### Fim

Contrariamente à toda ação — bem amplo! —, o amarelo ergue os braços, e a música deve ser calma, solene, como algo suprassensível (que aqui se atinge como algo que não é de natureza terrestre, mas supraterrrestre, como um processo natural — como uma nuvem que evolui de forma lenta, firme, fria, objetiva e ampla (*largo! largo!*)<sup>32</sup> — não no sentido de um estado de espírito qualquer, mas sim em termos de uma ação objetiva). A música se assemelha à da introdução — imprecisa, dilacerada, interrompida constantemente, crivada de respirações (como uma libertação — esforço natural caótico, tensão —, só Deus quem sabe como a tensão se desfaz!)

<sup>32</sup> N.T. – No original, “largo! largo!”, que pode se referir tanto a um movimento em um tempo musical bem lento ou ao próprio tempo mais lento.

E, depois, vem o canto sem temperamento (o contrário da libertação) — como um vento de força mediana atravessando a floresta: ALGUÉM aqui fala objetivamente, ou seja, sem sentimento pessoal quanto a um fato estabelecido.]<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> N.T. – Este trecho entre colchetes foi cortado da publicação no almanaque *O Cavaleiro Azul* e figura apenas em documento nos arquivos de Kandinsky.





# 4

## Capítulo 4

# O quadro e a partitura: a poética multissensorial segundo Kandinsky

Wassily Kandinsky dedicou uma grande parcela de seu tempo para expressar ideias acerca dos processos gerais de elaboração de obras visuais a partir de estímulos da criação musical. Neste capítulo, discute-se o conceito de *Grundfläche* ou Plano Básico (PB), conceito operativo que, no diálogo entre pintura e música, procura explicitar esquemas de prefiguração responsáveis por decisões criativas. Fundamental no conceito é o destaque a atividades de espacialização e geração e combinação de elementos a partir de tensões prévias. O conceito é de fundamental importância para interpretar o processo criativo das *Composições*, de Kandinsky.

As considerações que se seguem se relacionam à etapa inicial do projeto de pesquisa “Dramaturgia e Multissensorialidade: Metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes *online* a partir da série *Composições* de Kandinsky”. Durante o levantamento textual, destaca-se o conceito de PB, sobre o qual vamos nos deter neste capítulo. O caráter metareferencial e operativo desse conceito é estratégico para as demais etapas desta pesquisa: o PB funciona como uma explicitação tanto do *modus*

*operandi* de Kandinsky quanto das relações entre visualidade e música. No caso desta pesquisa, a compreensão do PB se desdobra na análise das obras iconográfica e composicional das pinturas da série *Composições* e na organização dos materiais pré-composicionais para as orquestrações.

Na obra *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (Ponto e linha sobre plano: contribuição para a análise de elementos pictoriais)*, de 1926, Kandinsky propõe uma metodologia de análise, reflexão e produção de formas visuais a partir, entre outras coisas, da correlação entre composição visual e composição musical. Tal metodologia se explicita no conceito operatório de PB, no esclarecimento de suas aplicações e jogos interartísticos. Inicialmente, o ponto de partida no uso do termo vem da geometria e relaciona-se com a superfície material na qual o processo criativo será registrado (KANDINSKY, 1926, p. 109). Para Kandinsky, o PB predetermina muitas das escolhas do pintor e do compositor. De fato, o contexto do conceito está em uma proposta de um “tratado de composição que, ultrapassando os limites das artes distintas, será válido para as artes em geral” (KANDINSKY, 1926, p. 77).

Mais diretamente: segundo Kandinsky, o PB pode ser definido como um espaço prévio demarcado por duas linhas horizontais e duas linhas verticais que forma uma área que se expressa em dois conjuntos de oposições — alto/baixo e direta/esquerda (KANDINSKY, 1926, p. 109). Essas oposições materializam os limites do PB e, metaforicamente, podem ser traduzidas conforme o disposto no quadro a seguir.

**Quadro 6:** Imagens fundamentais de um Plano Básico

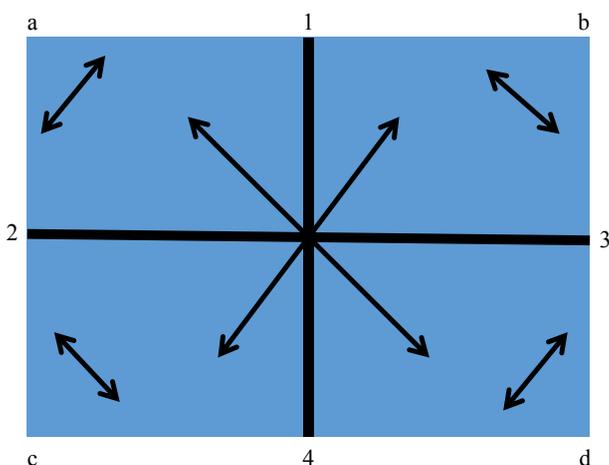
Sequência	Tensão	Imagem
Acima	para	o céu
Esquerda	para	o longe
Direita	para	a casa
Abaixo	para	a terra

Tais imagens fundamentais correspondem a padrões de movimento a partir dos quais os eixos horizontais e verticais são construídos. Antes do ato de pintar ou de escrever música, há o estudo do PB e dessas apercepções imaginárias arquetípicas, que manifestam o enfrentamento de limites físicos comuns como bidimensionalidade e gravidade.

Mas o caminho para a compreensão do PB vai além da identificação dessas imagens arquetípicas. É preciso abstraí-las, experimentando as tensões internas que aparecem na postulação de movimentos no PB. Um levantamento exaustivo dessas tensões capacita o artista no entendimento das séries de relações pré-existentes nesse espaço pré-composicional no qual se simulam possibilidades e opções expressivas.

Na figura a seguir, temos o PB com suas tensões internas.

**Figura 20:** Tensões que partem do centro de um PB

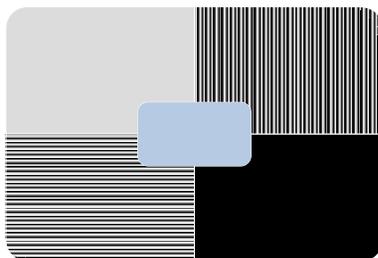


Fonte: Ladi-UnB, a partir de Kandinsky (1926, p. 120).

Como podemos observar, o PB é subdividido em diversas outras organizações espaciais a partir das linhas e tensões subsequentes. Inicialmente, “o ponto de cruzamento de duas linhas diagonais define o centro do PB. As duas linhas, a horizontal e a vertical, ao atravessarem esse centro, dividem o PB em quatro partes principais, cada uma com seu caráter específico” (KANDINSKY, 1926, p. 23). As quatro áreas

(a, b, c, d) se veem confrontadas pelas forças (1, 2, 3, 4), produzindo tesões diversas distribuídas no PB, marcadas pelas setas menores. Sendo as tensões entre *a* e *d*, ou entre alto à esquerda em oposição a baixo à direita, maximizadas se comparadas a *b* e *c*, podemos propor um esquema de distribuição de pesos.

**Figura 21:** Esquema de distribuição de pesos



Fonte: Ladi-UnB, a partir de Kandinsky (1926, p. 121).

Como podemos observar, aquilo que for inserido nas áreas do PB, seja traço, seja som, entrará em contato com uma lógica prévia, pré-composicional, com a qual o artista vai estabelecer relações. Nesse sentido, temos, pelo menos, três pontos a considerar.

Primeiro, a consequência imediata do uso e compreensão do PB é a *especialização generalizada* como ferramenta pré-composicional e composicional. Como *a priori* expressivo e cognitivo, esse espaço predetermina os atos, e, a partir desse *a priori*, os atos se tornam inteligíveis como reações a esse espaço.

Em segundo lugar, temos que tal espaço é dinâmico, “um rigoroso sistema de diferentes tensões em diferentes pontos, cada ponto no esquema/grade tendo sua grau especial ou valor tensional” (LEGGIO, 2001, p. 108). Assim, a forma diagramática do plano se torna um “campo de tensões potenciais a partir das quais uma obra de arte pode ser construída” (LEGGIO, 2001, p. 108).

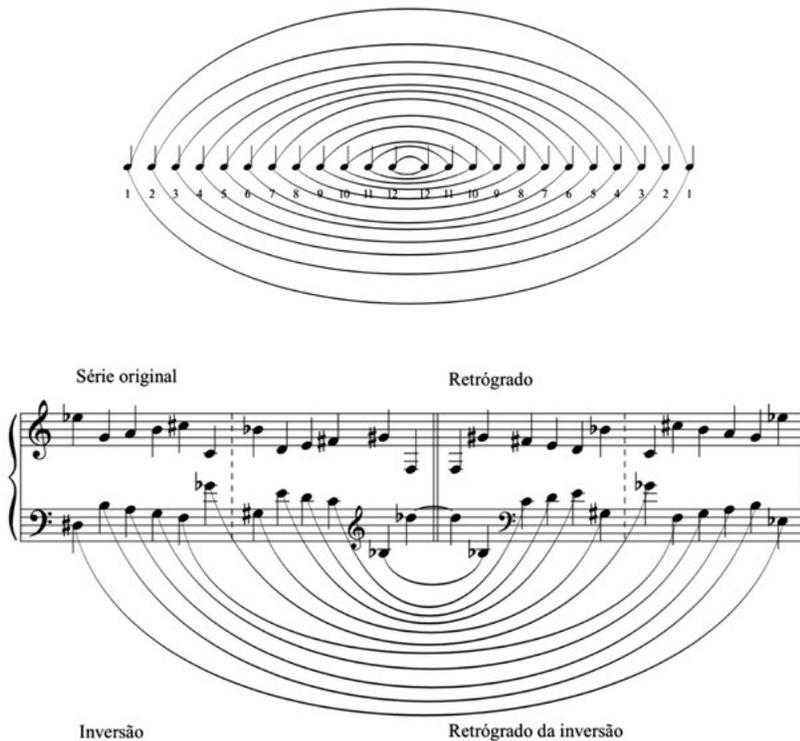
A partir disso, como podemos notar na figura a seguir, temos 12 tensões *que não se resolvem*, cada uma com seu âmbito de ação a partir da relação com outros elementos e com área onde está.

O número 12 fora o cálculo observado por Kandinsky na “forma mais simples das divisões de um plano esquemático”: um quadrado dividido em quatro quadrados. Em seu cômputo, temos que essas “12 sonoridades [Klängen] se compõem de 4 sonoridades do plano mais 2 sonoridades da linha = 6. A justaposição duplicou essas 6 sonoridades” (KANDINSKY, 1926, p. 60).

Tal subdivisão do plano em 12 tensões se aproxima da formulação do dodecafonismo de Schoenberg (SCHOENBERG, 1975, p. 214-249). A partir de unidades discretas, temos a ênfase em seu potencial de combinação e organização.

Schoenberg também se valeu de uma representação visual para demonstrar as relações entre os elementos em um *set* de notas.

**Figura 22:** Transformações dodecafônicas



Fonte: Ladi-UnB, adaptações de imagens a partir de Schoenberg (1975, p. 224-223).

O ponto comum entre as abordagens é a geração de notas/traços a partir de um esquema primário de relações, que pode ser graficamente interpretado. Kandinsky partiu das formulações de Schoenberg como impulso para compreender e realizar obras multissensoriais de alta complexidade de níveis, nos quais os elementos dispostos na tela exploram as possibilidades da superfície em que são dispostos. Na leitura de Kandinsky da formulação de Schoenberg, é a ação recíproca dos elementos e as forças simultâneas que determinam as tensões não explicitadas no PB. O que Kandinsky fez foi estudar a própria moldura, o próprio *grid*, em que as possibilidades de realização das tensões e dos movimentos estavam inscritas.

Dessa maneira, no lugar de constatar relações, Kandinsky passou a indicar os padrões que geram os padrões, fundindo a mídia (quadro) em que se inscreve a expressão com a forma em que se organiza tal expressão (PB). Que o quadro seja essa superfície e, ao mesmo tempo, o diagrama de suas tensões leva o artista a *pintar* o processo criativo do quadro, a indicar sua metalinguagem.

O PB não é apenas um dispositivo teórico, tendo ficado reduzido às páginas do livro *Punkt und Linie zu Fläche*. Nesta pesquisa, assume-se que foi aplicado na elaboração de grande parte da produção pictórica de Kandinsky e que constitui uma aproximação de sua poética. Em raras ocasiões, Kandinsky se valeu de seus conceitos para analisar suas obras, como nos estudos da *Composição IV* e da *Composição VI*,<sup>1</sup> e, nestas, procedeu a descrever valendo-se das implicações do PB.

E, justamente, na série *Composições*. E por que nesses quadros? Discorrendo sobre as tendências construtivas na pintura, Kandinsky, em 1912, escreve que havia um grupo que identifica com a forma de uma composição simples, que ele chama de “composição melódica”; e um segundo grupo, que se caracteriza pela composição complexa, com diversos níveis formais, a qual denomina “composição sinfônica” (KANDINSKY, 1912, p. 121).

<sup>1</sup> Ver Lindsay e Vergo (1994, p. 382-400).

A partir dessa divisão musical, Kandinsky elabora um projeto de tripartição de suas próprias obras, obras sinfônicas, formalmente complexas: *i) impressões*, quando o ponto de partida é uma relação direta com eventos da natureza; *ii) improvisações*, produzidas intensamente a partir de *insight* não figurativos; *iii) composições*, assemelhadas às improvisações quanto ao ponto de partida, mas não ao processo de elaboração, pois passavam por longo planejamento e eram longamente trabalhadas (KANDINSKY, 1912, p. 124).

Ou seja, o conjunto de 10 quadros chamados de *Composições* pertence a um seletivo grupo da obra de Kandinsky no qual ele investiu suas energias no intercampo entre artes visuais e música, produzindo não apenas pinturas inspiradas por músicas, mas possibilidades de organização de elementos em um arranjo e distribuição de tensões que podem, se interpretados, proporcionar sua tradução em som.

Como vimos, Kandinsky, para refutar apressados julgamentos sobre suas ideias e obras, afirmou: “eu não quero pintar música” (LINDSAY; VERGO 1994, p. 400). Ele pintou quadros, não sons. Mas em algumas dessas pinturas, no caso, as *Composições*, Kandinsky procurou se aproximar da atividade de composição musical.

As próximas etapas desta pesquisa vão elucidar e ampliar tais questões. Desde já, o conceito de PB será o mediador para os próximos passos: análise das obras a partir do PB; e uso do PB como horizonte para as escolhas criativas nas orquestrações.





# Segunda parte





# 5

Capítulo 5

## Audiocenas para Kandinsky: o processo criativo

O conjunto de pinturas denominado *Composições* pode ser visto como um diário criativo que acompanha diversas mutações na carreira de Kandinsky, como os quartetos de Beethoven. O quadro a seguir apresenta algumas informações básicas sobre tais obras.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sobre as fases da carreira de Kandinsky, ver Lampe (2015).



**Quadro 7:** Dados sobre as *Composições*, de Kandinsky

Obra	Ano	Cidade	Dimensões	Status
I	1910	Munique/ Murnau	?	Destruída
II	1910	Munique/ Murnau	200 × 275 cm	Destruída
III	1910	Munique/ Murnau	190 × 250 cm	Destruída
IV	1911	Munique/ Murnau	159,5 × 250,5 cm	Dusseldorf, Kunst- sammlung Nordrhein- -Westfalen
V	1911	Munique/ Murnau	190 × 275 cm	Coleção privada
VI	1913	Munique/ Murnau	195 × 300 cm	São Petersburgo, Mu- seu Hermitage
VII	1913	Munique/ Murnau	200 × 300 cm	Moscou, Galeria Esta- tal Tretyakov
VIII	1923	Dassau	140 × 201 cm	Nova York, Museu So- lomon Guggenheim
IX	1936	Paris	113.5 × 195 cm	Paris, Centro Georges Pompidou
X	1939	Paris	130 × 195 cm	Dusseldorf, Kunst- sammlung Nordrhein- -Westfalen

Fonte: Ladi-UnB.

Como podemos observar, há uma concentração de obras (I a VII) no período de Munique/Murnau, onde Kandinsky desenvolve suas pesquisas expressivas na abstração. Seguindo, frente à interrupção desse ciclo criativo alemão em virtude da Primeira Grande Guerra, temos uma nova composição 10 anos depois (VIII), a partir da ligação de Kandinsky com Bauhaus, entre 1922 e 1933. Finalmente, as últimas duas *Composições* se relacionam com sua estadia em Paris, onde ele morre, em 1944.

Vemos que o processo criativo, mesmo do ciclo *Composições* foi descontínuo, muito relacionado aos contextos de produção e às mudanças estéticas e existenciais do pintor russo.

As sete primeiras *Composições* assinalam o movimento mais radicalizado para abstração e musicalidade, sendo compostas no intervalo de quatro anos. As imagens dos cavaleiros e seus cavalos, das montanhas, dos muros de cidades russas vão aos poucos se desfazendo em prol de uma justaposição de linhas e cores. *Composição IV* está no meio desse processo: retoma elementos visuais presentes desde a *Composição I* e já indica opções mais arrojadas como as que vemos na *Composição VI* e, especialmente, na complexa *Composição VII*, tida como ponto alto desse ciclo.

Após esse denso período experimental e criativo, Kandinsky tem sua vida e carreira interrompidas: retorna para sua amada Rússia, em virtude da irrupção da Primeira Guerra Mundial. As próximas *Composições* assinalam não apenas novos caminhos estilísticos: a *Composição VIII* explicita o contexto produtivo de sua estadia na Bauhaus como professor, entre 1922 e 1933, com maior presença de formas geométricas; as duas últimas composições, *IX* e *X*, assinalam o período parisiense, com Kandinsky fora do foco das principais tendências, retomando processos de sua carreira, ampliando a presença de bioformas e, novamente, vendo-se diante dos acontecimentos de uma nova grande guerra.

Um dos aspectos fundamentais da investigação aqui efetivada foi a de uma aproximação entre os escritos de Kandinsky e sua produção

pictorial. Por isso, após algumas opções, iniciamos a realização deste projeto seguindo as pinturas para as quais Kandinsky havia escrito algum texto.<sup>2</sup>

Embora mais conhecido como artista visual, Wassily Kandinsky se envolveu em diversas práticas expressivas e escriturais como ensaio acadêmico, crítica de arte, poesia e dramaturgia (MARCADÉ, 1997).<sup>3</sup> Nesse domínio do *homem de letras*, temos em especial seus dois livros relacionados a questões estéticas, os quais, entre outros objetivos, buscam apresentar suas pesquisas que correlacionam arte e conhecimento: *Do espiritual na arte* (1912) e *Ponto e linha sobre plano* (1926).

Contudo, a leitura desses livros e de outros escritos teóricos de Kandinsky apontam para uma aparente contradição: embora discorrendo sobre diversos temas e autores, Kandinsky quase não se refere a suas próprias obras. Ele apresenta conceitos, debate ideias, defende propostas, mas abre pouco espaço para comentar suas produções. Esse silêncio foi notado pelos tradutores dos textos de Kandinsky para o inglês, que, ao se depararem com as raras exceções, das quais duas vamos traduzir do alemão para o português, afirmaram: “Esses ensaios são únicos na obra publicada de Kandinsky, na medida em que descrevem não apenas pinturas particulares, mas também o método de trabalho do artista e os problemas que o confrontavam” (LINDSAY; VERGO, 1994, p. 356).

Nessa citação, os tradutores e *scholars* Kenneth Lindsay e Peter Vergo se referem aos pequenos textos ou ensaios escritos por Kandinsky a respeito de três pinturas: *Composição IV* de 1911, *Composição VI*, de 1913, e *Pintura com borda branca* (*Bild mit weißem Rand*), de 1913.<sup>4</sup> Esses três textos foram inseridos como apêndices ao fim de um

<sup>2</sup> Sobre o projeto das audiocenas de Kandinsky, ver Mota (2018b, 2018c).

<sup>3</sup> Lembrar que, em seu início de carreira, Kandinsky publicou, em sequência, *Stichi bez slov* (*Poemas sem palavras*), livro-álbum de xilogravuras, em 1903; *Klänge* (*Sonoridades*), livro de poemas em prosa entremeados com xilogravuras, em 1913; e o álbum *Rückblicke* (1901–1913), livro de autoanálises, em 1913. Sobre essa produção, ver Roethel (1970), Friedel e Hoberg (2008), Feshchenko (2013) e Kolarova (2007).

<sup>4</sup> Sobre a *Pintura com borda branca*, ver Smithgall (2011). Para uma detalhada análise dos ensaios de Kandinsky sobre suas telas, ver Thürleman (1986). Somente perto do

ensaio mais longo de autointerpretação, que deu título à publicação de 1913: *Rückblick*. O termo *Rückblick* foi traduzido por Lindsay e Vergo como *reminiscences* (LINDSAY; VERGO, 1994, p. 355). Já a edição francesa, que deu a base para uma tradução de textos de Kandinsky em português (KANDINSKY, 1991), opta por *regards sur le passe* (BOUILLON, 1990).

Enfim, perto de completar 45 anos de vida, Wassily Kandinsky realiza um olhar retrospectivo, uma revisão de sua carreira, para esclarecer, para si e para os outros, muitas de suas decisões criativas e existenciais. Dessa maneira, os fatos relatados e as ideias indicadas no longo ensaio rememorativo entram em diálogo com as pontuais análises de obras particulares.

Assim, os ensaios sobre *Composição IV* e *Composição VI* guardam uma dupla correlação: além de integrarem um ciclo de pinturas que funciona como um grupo especial e um quase diário do desenvolvimento criativo de Kandinsky, as pinturas se interligam, como o mostra o ensaio sobre a *Composição VI*.

Além disso, tais textos documentam a integração entre palavra, imagem e sonoridade, traço da escrita e da poética de Kandinsky. Esse campo multissensorial e interartístico no qual Kandinsky se movimenta encontra, nas obras denominadas *Composição*, um *locus* estratégico de experimentação.

A esses ensaios, reúne-se a leitura dos outros textos de Kandinsky (livros e ensaios) e bibliografia complementar (estudos e pesquisas). Toda essa pesquisa bibliográfica se encontra relacionada com a análise mesma dos quadros como levantamento de direções para elaboração de uma orquestração para cada quadro do conjunto *Composições*. A figura a seguir apresenta o contexto da pesquisa aqui empreendida.

---

fim de sua vida, Kandinsky, em 1938, voltará a se deter sobre uma obra sua, como no pequeno texto sobre a pintura *Estabilidade animada*. Ver Lindsay e Vergo (1994, p. 834-835). Ainda, na edição alemã das obras completas de Kandinsky, foram publicados, pela primeira vez, algumas notas por ele escritas para algumas de suas pinturas. Ver Friedel (2007, p. 441-448).

**Figura 23:** Etapas da realização do projeto em torno de Kandinsky



Fonte: Ladi-UnB.

Em suma, tivemos uma investigação multidisciplinar e interartística que se valeu de realizações estéticas como exploração de possibilidades teóricas e expressivas. Em todo caso, vemos Kandinsky em um amplo projeto que propõe um tipo de intercampo entre traço, som e metafísica que negocia com diversas tradições intelectuais e artísticas (erudição livresca, cultura popular, pintura, esoterismos, ciências da matéria etc.), promovendo uma trama multissensorial de acontecimentos que não se esgota em seu suporte material.<sup>5</sup>

Entre os temas mapeados na leitura das obras discursivas de Kandinsky, está a questão da musicalidade, das correlações entre som e imagem.

A ideia mesma de *composição* já possuía uma tradição nas artes plásticas, a partir da retórica clássica. Mas, em Kandinsky, o termo *composição* adquire o *status* de convergência: seria a marca do novo período nas artes que, superando as limitações da pintura realista e naturalista, emanciparia o pintor de razões utilitaristas, para que houvesse foco na construtividade das relações; ao mesmo tempo em que consagraria a integração entre tal construção de relações e os procedimentos da música.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ou *dramaturgia multissensorial*. Sobre os conceitos aqui empregados, ver Mota (2017a).

<sup>6</sup> Sobre o tema, ver Boehmer (1997).

Dessa maneira, para além de analogias, Kandinsky busca a *composição*, a *pintura composicional*, como uma projeção visual de explorações de uma nova estética baseada na transposição de escritas e técnicas utilizadas no registro e feitura de obras sonoramente orientadas.

Nesse sentido, a amplitude que a orquestração efetiva se transforma em um horizonte para o projeto estético de Kandinsky. Por exemplo, as inúmeras possibilidades de combinações de timbres em uma orquestra, a melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*)<sup>7</sup> segundo Arnold Schoenberg, encontra sua contrapartida na pesquisa de cores Kandinsky realiza em seus quadros e teoriza especialmente em *Do espiritual na arte e Ponto e linha sobre plano*. Por outro lado, a problematização da espacialidade das artes pictóricas no livro *Ponto e linha sobre plano*, aproxima a multiplanaridade das formas e dos elementos básicos de eventos temporais. Nesse sentido, a velha oposição em artes do tempo e artes do espaço, como se vê no *Laocoonte*, de G.E. Lessing, é questionada: a pintura é capaz de trabalhar com diversas referências temporais (aceleração, desaceleração, simultaneidade) assim como a música o faz.<sup>8</sup>

Dessa forma, a composição sinfônica se torna modelo, subtexto para a pintura composicional, ao prover um contexto extenso no qual possibilidades de combinações de timbres e temporalidades podem ser explicitadas.

Dessa maneira, nesta pesquisa, ao se propor uma orquestração para cada quadro, o que aqui se faz não é produzir uma ilustração sonora para uma realização pictórica. O que temos é o ato de, a partir dos elementos composicionais, produzir uma exegese sonora da organização dos elementos

---

<sup>7</sup> Sobre o conceito de *Klangfarbenmelodie*, o próprio Schoenberg projetava, ao fim de seu livro sobre harmonia, em 1911: “Reconhecem-se, no som, três qualidades: altura [*Höhe*], timbre [*Farbe*] e intensidade [*Stärke*]. Até agora, o som tem sido medido somente em uma das três dimensões nas quais se expande: naquela que denominamos altura. Dificilmente têm-se até aqui realizado experimentos de medi-lo nas outras dimensões e menos ainda tentativas de ordenar os resultados em um sistema. A valorização da sonoridade tímbrica [*Klangfarbe = cor do som*] encontra-se, portanto, em um estágio ainda muito mais ermo e desordenado do que a valorização estética destas harmonias nomeadas por último” (SCHOENBERG, 1999, p. 578).

<sup>8</sup> Discuto mais a questão em meu livro *Audiocenas: interfaces entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*, em publicação pela Editora Universidade de Brasília.

do quadro. Ou seja, uma composição responde a outra composição. Se, para criar os seus quadros, Kandinsky transpôs técnicas e conceitos sonoros para um produto visual, ao propormos uma orquestração a partir dessa transposição, temos a possibilidade de continuar e ampliar o diálogo interartístico, indo além de um pensamento aditivo. Pois, de fato, sendo a pintura de Kandinsky a exploração de um intercampo entre artes, ela é uma outra coisa — não é música nem pintura. É a produção de uma experiência multissensorial em si mesma distinguível. A transposição não é unilateral: o novo meio para o procedimento antigo acaba por determinar novos recursos. Assim, produzir orquestrações para as pinturas de Kandinsky foi também um exercício de explorar tais experiências multissensoriais em música.

Para a instrumentação, optamos por combinar as orientações de Schoenberg, que reduzem o tamanho da orquestra para um modelo camerístico, a uma seção percussiva mais diversificada, para traduzir os muitos dos efeitos de pontos, grafismos e linhas interrompidas nos quadros (SCHOENBERG, 1995, p. 77-102).<sup>9</sup>

Schoenberg é mais preciso quanto a esse aspecto da orquestração:

Uma obra para orquestra deve ser necessariamente composta de muitas vozes que uma combinação simples de uma apenas. Muitos compositores são capazes de trabalhar com um número pequeno de vozes, duplicando-as em outros instrumentos ou por oitavas, despedaçando ou duplicando a harmonia de diversos modos — obscurecendo assim a presença de um conteúdo ou deixando-o pouco perceptível. Deve-se admitir que grande parte das combinações orquestrais não promovem aquilo que o artista denomina cores sem mistura, contínuas. A preferência infantil do ouvido primitivo por cores conservou um número limitado de instrumentos na orquestra, em razão de sua individualidade. [...] Evitar duplicar oitavas automaticamente interdita o uso de harmonias quebradas, as quais contribuem para a aprazível ruído que hoje é chamado de ‘sonoridade’. Como eu fui educado antes de tudo em performar e compor música de câmara, meu estilo de orquestração dirigiu-se há muito

<sup>9</sup> O ensaio é de 1917.

tempo para a concentração (*thinness*) e transparência. (SCHOENBERG, 1975, p. 130).

Kandinsky, como bem sabemos, produziu suas próprias referências a timbres a partir de instrumentos musicais, como por exemplo:

Esta propriedade do amarelo, que tende sempre para os tons mais claros, pode atingir uma intensidade insustentável para o olhar e para a alma. Assim potenciado, soa como uma trombeta vibrante, que tocasse cada vez mais alto, ou uma fanfarra ruidosa. Esta correspondência entre os tons cromáticos e musicais é, bem entendido, relativa. Do mesmo modo que um violão pode desencadear sonoridades variadas que podem corresponder a cores diferente, também o amarelo pode ser exprimido em nuances diferentes, por meio de instrumentos diversos. Nos paralelismos citados, pensamos sobretudo no tom puramente cromático, de tipo médio, e, na música, no tom médio, sem variações por vibração, surdina, etc... (KANDINSKY, 2013 p. 81).

Ou ainda:

Se quisermos representar musicalmente os diferentes azuis, poderemos dizer que o azul-claro se assemelha a uma flauta, o azul-escuro ao violoncelo e o ainda mais escuro evoca a sonoridade do contrabaixo. Na sua aparência mais solene, pode ser comparado aos sons mais graves do órgão. (KANDINSKY, 2013, p. 82-83).

Ou mais: “Sinto-me tentado a comparar o verde absoluto aos sons, amplos e calmos, de uma gravidade média, do violino” (KANDINSKY, 2013, p. 84).

E não é apenas a questão do timbre e da cor que é contemplada nos escritos de Kandinsky. A forma, com seus dois elementos básicos — ponto e linha — é o registro de atos comuns à pintura e à música, fundamentos para uma estética que as engloba: assim, o ponto “corresponde à

breve percussão do tambor ou do triângulo na música” (KANDINSKY, 2011, p. 41); ou, “Para além dos toques do tambor e do triângulo de que já falamos, podemos produzir, em música, pontos mediante toda a espécie de instrumentos (sobretudo percussão) Quanto ao piano, apenas permite composições completas pela reunião e seriação de pontos sonoros” (KANDINSKY, 2011, p. 54).

O segundo elemento básico da escrita audiovisual — a linha — oferece uma oportunidade para Kandinsky ampliar sua abordagem integrativa das artes:

Tal como o ponto, a linha é utilizada noutras artes para além da pintura. O carácter da linha encontra uma transição mais ou menos precisa na linguagem de outras artes. Sabemos o que é uma linha melódica. A maior parte dos instrumentos de música corresponde ao carácter linear. O volume de som dos diferentes instrumentos corresponde ao aumento de espessura da linha: o violino, a flauta, o *piccolo* [flautim], produzem uma linha muito fina; de uma linha mais grossa — produzida pela viola e pelo clarinete — chegamos graças aos sons mais graves do contrabaixo e da tuba até às linhas mais espessas. Independentemente do seu comprimento, a coloração da linha depende também da própria cor dos diversos instrumentos. O órgão é um instrumento tipicamente linear, enquanto o piano é um instrumento que releva da ideia de ponto. Podemos verificar que, na música, a linha representa o modo de expressão predominante. Tanto em música como em pintura, afirma-se pelo volume e pela duração. Nestas duas artes, o problema do Tempo e do Espaço é um tema à parte e sua separação conduziu a uma atitude timorata através da qual as noções de Tempo-Espaço e Espaço-Tempo foram demasiado divididas. Os graus de intensidade do *pianissimo* ao *fortissimo* encontram equivalente no crescimento ou diminuição da linha ou ainda no seu grau de clareza. A pressão do gesto sobre o arco corresponde exatamente ao gesto na ponta do lápis. É particularmente interessante e significativo que a atual representação musicográfica — a escrita musical — não seja mais do que diversas combinações de pontos e linhas. (KANDINSKY, 2011, p. 97-98).

Explícito está nessa longa citação que a aproximação entre som e imagem vai além de tópicos de *sinestesia*. Há um diálogo entre questões que envolvem uma imaginação multissensorial e sua atividade criativa, que, para Kandinsky, se encontra em uma escrita, uma escrita interartística.

A primeira questão que enfrentamos neste processo criativo foi a decisão quanto à ordem das *Composições* que seriam estudadas. A meta inicial era a de seguir a cronologia que posiciona em um eixo horizontal a sucessão das obras de Kandinsky. Tanto que, no ano de 2016, ainda sob o impacto da série de orquestrações para a *Suíte heliodoriana*, foram compostos os primeiros esboços musicais, seguindo informações presentes na obra de Madalena Dabrowski, que apresentava uma exposição das *Composições* restantes de Kandinsky no Museu de Arte de Nova York, em 1995 (DABROVSKI, 2002).<sup>10</sup>

Tais esboços eram temas atrelados a motivos pictóricos, sem que, naquele momento, houvesse a preocupação com questões conceituais e analíticas maiores. Esse primeiro esforço foi logo interrompido, pois, após abrir arquivos para as primeiras três composições, não se conseguia ir muito adiante. Pelas leituras e análises iniciais, percebemos que havia um contexto comum entre as *Composições I a IV*, e, mesmo se os temas fossem retomados, os resultados ainda eram apenas esboços orquestrais. De fato, um fator limitante naquele momento era realmente a ausência da obra pictórica, principalmente no caso das três primeiras *Composições*, e uma continuidade de leituras, análises e produções.

Diante disso, não seguimos a ordem temporal por meio da qual o ciclo de obras de Kandinsky foi elaborado. Nosso ponto de partida foi trabalhar com as pinturas sobre as quais o próprio Kandinsky havia escrito algo, como as *Composições IV e VI*.

Em seus textos teóricos, Kandinsky se concentra mais em aspectos gerais da visualidade e de uma estética comum a todas as artes. Por mais que os escritos de um artista sempre tenham uma coloração autoanalítica, mesmo quando ele não se refira a si mesmo, ainda assim, é digno de nota

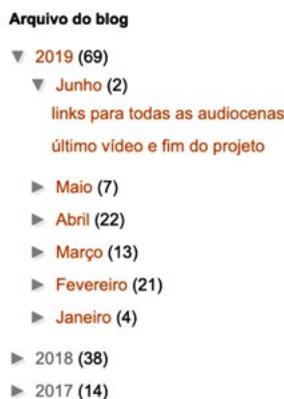
---

<sup>10</sup> O projeto de pesquisa que dá origem a este livro foi aprovado em fins de 2016. Porém os recursos só foram depositados, em diversas parcelas, entre 2017 e 2018.

quando há uma produção textual diretamente ligada ao seu próprio trabalho. Em felizes e raras oportunidades, Kandinsky abriu a “caixa-preta” e nos proporcionou o acesso textual explícito ao seu processo criativo.

Em função disso, em março de 2017, começamos, de fato, o processo criativo com a análise da *Composição IV*, sobre a qual discorreu Kandinsky bem sinteticamente. Os trabalhos se iniciaram dentro de seminário de pós-graduação e no Ladi-UnB. Um *blog* de acompanhamento *online* foi aberto desde então, como forma de registro das atividades (análises, reflexões, esboços, anotações, fotos, *links* etc.).<sup>11</sup> À medida que os estudos, orquestrações e vídeos progrediam, tal movimento também era acompanhado pelas postagens no *blog*.

**Figura 24:** Sumário de postagens do *blog* de acompanhamento



Fonte: Ladi-UnB.

Como podemos observar, em 2017, temos 14 postagens; em 2018, 38; e, em 2019, ano de conclusão da pesquisa, 69 postagens.

Assim, o começo da pesquisa também estabeleceu alguns parâmetros para as composições ulteriores: todo o processo então foi documentado no *blog* de acompanhamento, que manifestava o levantamento de pontos de interesse para a composição musical a partir da análise tanto

<sup>11</sup> Link do *blog* de acompanhamento do projeto Kandinsky: <https://kandinsky2017.blogspot.com>

dos textos de Kandinsky quanto do quadro mesmo. Depois da análise desses dados textuais e visuais, era produzido um roteiro com a sucessão de figuras ou momentos que seriam a base para a orquestração. Ao fim dos três anos de pesquisa, eis, no quadro a seguir, os resultados.<sup>12</sup>

**Quadro 8:** Dados gerais sobre as orquestrações

Núm.	Referência	Link	Duração	Data Comp. <sup>13</sup>
1	<i>Comp. IV</i>	<a href="https://youtu.be/-Ph550fz94c">https://youtu.be/-Ph550fz94c</a>	5min29	3/2017
2	<i>Comp. VI</i>	<a href="https://youtu.be/BvT0nmWxFnA">https://youtu.be/BvT0nmWxFnA</a>	5min04	7/2018
3	<i>Comp. VIII</i>	<a href="https://youtu.be/JM1Hv2fSjok">https://youtu.be/JM1Hv2fSjok</a>	3min26	8/2018
4	<i>Comp. V</i>	<a href="https://youtu.be/HjGxNd9EMeo">https://youtu.be/HjGxNd9EMeo</a>	3min42	9–10/2018
5	<i>Comp. II</i>	<a href="https://youtu.be/fvdqIQnkACQ">https://youtu.be/fvdqIQnkACQ</a>	3min35	10/2018
6	<i>Comp. III</i>	<a href="https://youtu.be/m8NKAf16TYs">https://youtu.be/m8NKAf16TYs</a>	3min12	11/2018
7	<i>Comp. I</i>	<a href="https://youtu.be/1u7CKFZymQ">https://youtu.be/1u7CKFZymQ</a>	3min28	12/2019
8	<i>Comp. X</i>	<a href="https://youtu.be/SM4HlsspBOE">https://youtu.be/SM4HlsspBOE</a>	3min14	2/2019
9	<i>Comp. IX</i>	<a href="https://youtu.be/v5ql-rff7TDE">https://youtu.be/v5ql-rff7TDE</a>	2min28	4/2019
10	<i>Comp. VII</i>	<a href="https://youtu.be/jd6q-8TKssoQ">https://youtu.be/jd6q-8TKssoQ</a>	5min48	5/2019

Fonte: Ladi-UnB.

<sup>12</sup> Esclarecendo: o projeto inicial desta pesquisa foi escrito, proposto e aprovado em 2016. Em 2017, as leituras e o processo criativo foram efetivados, tendo se encerrado no primeiro semestre de 2019. As partituras das orquestrações estão disponíveis em Mota (2019b), na revista *Dramaturgias n. 11*. Abreviatura *Comp* = *Composição*.

<sup>13</sup> Assim, temos três ordens de eventos: *i*) a cronologia original da sucessão das *Composições* de Kandinsky; *ii*) a cronologia das orquestrações; e *iii*) a cronologia dos vídeos. A data aqui é a finalização do arquivo de notação musical.

Estabelecendo uma linha temporal, podemos observar que o processo criativo foi se intensificando a partir do segundo semestre de 2018. Complementando os dados do quadro, temos os seguintes fatos:

- 1) O primeiro semestre de 2017 se restringiu a leituras, pesquisas sonoras, exploração de possibilidades que orientam as decisões criativas. Como os recursos não haviam sido liberados, e havia muita indefinição quanto, até mesmo, ao futuro da pesquisa, era o que se podia fazer naquele momento.
- 2) Para operacionalizar o processo criativo, dentro das atividades do Ladi-UnB, foi realizado um seminário de criação no segundo semestre de 2017, que contou com a participação decisiva do multiartista Alexandre Rangel.<sup>14</sup> Seu conhecimento em artes visuais e suas intuições sonoras foram fundamentais para o reprocessamento da bibliografia e das análises do quadro, o que determinou a continuidade de um fórum de discussões para o projeto, a organização e o prosseguimento mesmo do processo criativo. Grande parte das orquestrações em torno de *Composição IV* foi realizada nesse seminário. Para o grande ano de 2018, em seu início, tivemos o encerramento da orquestração e a elaboração do primeiro vídeo ou audiocena.
- 3) Uma das dificuldades encontradas no trabalho das orquestrações com *Composição IV* foi o esgotamento de procedimentos e vocabulário musicais muito utilizados durante o processo criativo de *As Etiópicas* (2014–2016).<sup>15</sup> Frente às necessidades da estética de Kandinsky e seu diálogo com os músicos da primeira metade do século XX, tive a necessidade de melhor capacitar para enfrentar os desafios da atonalidade ou multitonalidade, entre outros recursos. Para tanto, o primeiro semestre de 2018 foi todo devotado a curso de composição em técnicas musicais contemporâneas pela Berklee University. Meu

<sup>14</sup> Sobre o artista, ver <http://www.alexandrangel.art.br>.

<sup>15</sup> Ver capítulo 2, da primeira parte.

plano inicial era de trazer para o interior do curso da Berklee as demandas composicionais do projeto em torno de Kandinsky. Mas isso não foi possível. O curso de três meses, de abril a junho de 2018, reivindicou uma enorme quantidade de tarefas semanais, como análises de peças, exercícios e composição de uma peça por semana. De um lado, o projeto se interrompia; de outro, os estudos do curso me possibilitaram adentrar em uma enciclopédia de sons, conceitos e procedimentos presentes no contexto com o qual Kandinsky dialogou, especialmente no estudo de Debussy, Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Messiaen, entre outros.

- 4) Estimulado e revigorado por esses intensos estudos, início o impulso final do projeto, com a incrível sucessão de nove orquestrações entre o segundo semestre de 2018 e o primeiro semestre de 2019. Há ainda que se fazer notar que, no fim de janeiro de 2019, estive na Bibliothèque Kandinsky e em seu vizinho, o Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam), envolvido na leitura de materiais não disponíveis durante a pesquisa.

Um dos dados interessantes do quadro anterior é o da duração aproximada do resultado sonoro das orquestrações. A magnitude dos valores atribuídos à *Composição IV* estabeleceu um padrão, muito em virtude das dimensões reais das telas de Kandinsky. Assim, definimos que, a partir desse padrão, teríamos uma correspondência entre as dimensões do quadro e o tempo de duração do resultado sonoro. Por exemplo, a mais complexa e elaborada das *Composições*, a *Composição VII*, deixada explicitamente para o último momento do processo criativo, é, ao mesmo tempo, a pintura com maior dimensão espacial (tamanho da tela) e duracional (extensão do arquivo sonoro). Em contraponto, temos que a menor tela, a *Composição IX*, possui uma orquestração que aponta para valores de menor duração.

No caso de *Composição IV*, que será analisada no próximo capítulo em mais detalhe, como vimos, o quadro se dividia em duas grandes

metades: a da esquerda marcada por imagens de *guerra* e a da direita indicando *paz*, principalmente na *figura dos amantes*. Ao meio, o quadro é recortado por um risco vertical que atravessa os limites da tela. O ensaio de Kandinsky sobre a pintura deixava isso bem evidente. Então foi proposta a seguinte macroestrutura da música: *seção A*, como tema relacionado a esse corte vertical, identificado por justaposição de extremos agudos e graves; *seção B*, interpretando a marcha de cavalos e cavaleiros e seu confronto duplicado pelo confronto no mundo natural, como nas imagens do mar em fúria e mundo aos avessos (montanhas e águas trocando de lugar); *seção C*, com a calma da sedução entre os amantes, aprofundada alguns momentos com humor. A partir dessa macroestrutura foi elaborada a ordem dessas seções: ABACA. A curta *seção A* daria a coerência para a orquestração, como um ponto zero, um retorno ao traço, à tensão entre os extremos agudos/graves.

Nesse primeiro momento, percebemos que essa existência de um texto do próprio Kandinsky fora uma estratégia bem produtiva, o que foi retomado na *Composição VI*. O texto de Kandinsky sobre a *Composição VI* era mais elaborado que o da *Composição IV*, provendo mais informações para as decisões criativas. Além disso, colocava um outro problema: as *Composições* dessa fase de Kandinsky tinham relações entre si, como expandindo um vocabulário de imagens. Uma réplica estética disso seria estabelecer um conjunto de temas musicais que atravessariam as orquestrações. Mas, para evitar uma coerência estreita ligada a procedimentos da forma sonata, decidi manter a autonomia das obras musicais, e, em alguns casos, me valer de citações ou de reformulações de materiais utilizados.

Essa decisão me foi importante, pois, no fluxo intenso do projeto, das atividades de estudar, compor e produzir o vídeo, teria de fazer opções que, ao mesmo tempo, estavam ligadas a uma obra em questão e a todo o ciclo. Ou seja, além da macroestrutura de cada obra, teria de ter em mente a macroestrutura que abarcasse todas as orquestrações.

De volta para Kandinsky, vemos que o processo criativo mesmo do ciclo *Composições* foi descontínuo, muito relacionado aos contextos de produção, às mudanças estéticas e existenciais do pintor russo.

As sete primeiras *Composições* assinalam o movimento mais radicalizado para abstração e musicalidade, sendo compostas no intervalo de quatro anos. As imagens dos cavaleiros e seus cavalos, das montanhas, dos muros de cidades russas vão aos poucos se desfazendo em prol de uma justaposição de linhas e cores. *Composição IV* está no meio desse processo: retoma elementos visuais presentes desde a *Composição I* e já indica opções mais arrojadas como as que se vê na *Composição VI* e, especialmente, na complexa *Composição VII*.

Depois de elaborar a orquestração e vídeo da *Composição VI*, vi que o meu método de composição teria de ser alterado: não trabalhar mais com textos de Kandinsky como ponto de partida e ir além desse conjunto de obras da fase de Munique. Ou seja, a questão para mim, inicialmente, era me jogar totalmente em um quarto escuro. Mas isso foi fundamental para me libertar das possíveis armadilhas de estar elaborando orquestrações muito ancoradas na obra que eu analisava. Ora, após duas orquestrações, eu já deveria estar mais confiante, mais esclarecido de que minha atividade de fato nunca foi transpor para a música uma pintura, e sim retomar os impulsos de uma obra visual e, daí, compor.

Esse desprendimento, essa mudança de postura, eu passei a experimentar a partir do trabalho com a *Composição VIII*. A obra em si parece menos ambiciosa que as suas duas imediatamente precedentes. Então houve essa conjugação entre obra de Kandinsky e as mudanças no processo criativo das audiocenas. De fato, essa compreensão das mudanças tanto no ciclo das *Composições* quanto no ciclo das audiocenas acarretou a proposição de um roteiro maior, o das próximas audiocenas: vi que, de fato, teria de deixar para o momento posterior das composições tanto as obras de Paris quanto a temida *Composição VII*. Disso haveria claramente duas ordens de realizações: a ordem final, do produto, com as audiocenas apresentadas na ordem cronológica e numérica das *Composições* de Kandinsky; e a ordem interna do processo criativo das audiocenas. Para mim, ficou claro, então o seguinte roteiro para eu me guiar.

**Figura 25:** Roteiro das audiocenas



Fonte: Ladi-UnB.

Também a partir do trabalho com a *Composição VIII*, ficou claro que eu poderia trabalhar com duas grandes decisões de instrumentação: *i*) usar mais elementos de percussão, pois Kandinsky se vale em seus quadros de referências ao universo xamânico, como bem revelou Peg Weiss em sua brilhante investigação (WEISS, 1995); *ii*) mudar a instrumentação a cada obra, inserindo novos instrumentos e(ou) redefinindo os existentes.<sup>16</sup>

Mais adiante, após o trabalho com *Composição V*, o grande desafio foi trabalhar com as obras que foram destruídas durante a Segunda Grande Guerra. Para todas as outras *Composições*, havia uma reprodução de alta qualidade que era analisada a partir dos *softwares* de edição de imagem — no caso, os da suíte Adobe. Esse processo de se trabalhar com algo que não mais existe, ou que existe parcialmente em reproduções em preto e branco e esboços, intensificou o fato de estarmos trabalhando em uma interseção entre dados e especulação. Em nenhum momento, foi pensado que estaríamos elaborando a música exata para um quadro. Ao lidar com indícios de uma obra que já não mais existe, estamos apontando para o processo criativo mesmo que se apropria e transforma materiais pré-existentes.

Ainda, o uso e estudos dos esboços tem cada vez aproximado a composição musical da atividade de dar expressão e organização para esses materiais muitas vezes pouco compreendidos. É que a habitual ênfase nos resultados e não no processo acarreta um ilusionismo referencial: muitos pensam que a compreensão de uma obra se restringe à atualidade de sua disposição diante de nós. No meu caso, quando tive o contato *in loco* com as obras de Kandinsky pela primeira vez, durante a

<sup>16</sup> Essa ideia de uma sonoridade específica ou típica para cada quadro/orquestração pode ser mais observada a partir do trabalho com a *Composição V*.

exposição Tudo Começa num Ponto, com curadoria de Evgenia Petrova e Joseph Kiblitky, em 2015, como já afirmei, fui atingido de uma maneira inexplicável por diversas sensações e emoções, que reverberaram em mim. Fiquei como que possuído, tomado de profundos e primitivos estímulos e memórias. Algo me atraía para aquele quadro, mas para além dele também, para um desejo de vivenciar algo junto da tela e para além da tela. E era um misto de sentimentos e sentidos: cores, sons, toques. Irresistível apelo.

E cá estamos, ainda, impulsionados por não sei o quê, para não sei onde, mas que, no meu caso, se encontra nos timbres e movimentos de uma escrita sinfônica.



# 6

## Capítulo 6

# Ouvindo a *Composição IV*<sup>1</sup>

Desde o início da pesquisa o trabalho com a *Composição IV* foi estratégico e modelar. Como vimos, o fato de Kandinsky ter escrito um texto sobre a obra e a pintura mesma se encontrar em momento de redirecionamento do ciclo de *Composições* faz com que seu estudo e sua análise sejam impulsionadoras da organização das atividades do processo criativo das audiocenas. Neste capítulo, retomamos tal processo criativo, explicitando suas decisões e pressupostos.

Na fase de projeto de pesquisa, submetido ao CNPq, em 2016, *Composição IV* já se destacava como simulação de possíveis modos de elaboração e realização das audiocenas para as obras de Kandinsky.<sup>2</sup> Ou seja, antes de ser composta a orquestração que serviria de roteiro para o vídeo a partir da *Composição IV*, já havia todo um conjunto de dados e análises que chegavam mesmo a propor um roteiro-base para a composição musical e para o vídeo.

---

<sup>1</sup> Apresentei essas ideias e esses arquivos de som resultantes em Belo Horizonte, Lisboa, Brasília e Goiânia. Agradeço aos colegas Mário Vieira de Carvalho, Robson Camargo, Luís Lóia, Samuel Dimas, Maria João Brilhante, Sidney Barbosa e Dênis Xavier pela acolhida.

<sup>2</sup> Sobre discussão de etapas de composição em música, ver Sotuyo (2007), Donin (2012) e Oliveira (2018).

Como exemplo disso, seguimos a análise do quadro *Composição IV* (1911). Primeiro, as relações a partir do Plano Original,<sup>3</sup> que é o retângulo em que a pintura está contida. Em texto de 1913, Kandinsky analisa a obra:

#### Definições suplementares

##### 1. *Massas* (Pesos)

cores centro inferior – azul (dá à tela um tom frio)  
 direita superior – dividido em azul, vermelho e amarelo  
 Linhas esquerda superior – linhas negras do emaranhado de cavalos

direita inferior – linhas oblíquas das figuras reclinadas

##### 2. *Contrastes*

entre as massas e as linhas entre o preciso e o indefinido  
 entre as linhas e as cores emaranhadas, e  
*contraste principal*: entre o movimento angular afiado (batalha) e as cores claras, frias e doces

##### 3. *Ultrapassagens*

da cor para além dos contornos

Somente o contorno completo do castelo está reduzido pela forma como o céu flui para o seu interior.

##### 4. *Dois centros*

1. Linhas emaranhadas

2. Forma aguda modelada em azul

separados um do outro por duas linhas verticais negras (lanças).

A composição completa destina-se a produzir um efeito muito luminoso, com muitas cores doces, que com frequência correm umas para as outras (resoluções), enquanto que o amarelo também é frio. A justaposição deste tom frio, brilhante e doce com o movimento angular (batalha) é o contraste principal no quadro. Parece-me que este contraste está aqui mais poderoso, em comparação com a *Composição II*, mas ao mesmo tempo mais forte (interiormente), mais claro, com a vantagem de produzir um efeito mais preciso e a desvantagem de que esta

<sup>3</sup> Ver capítulo 4, da primeira parte. Aqui, me vali da tradução *Plano Original* para *Grundfläche*. Depois, no decorrer da pesquisa, seria adotada a nomenclatura *Plano Básico* (PB).

precisão tem demasiada claridade. São os seguintes os elementos básicos da composição:

- 1 - Concordância de massas passivas.
- 2 - *Movimento passivo* principalmente para a direita e para cima.
- 3 - *Movimento agudo* para a esquerda e para cima.
- 4 - *Movimentos contrários* em ambas as direções (o movimento para a direita é contrariado por formas pequenas que se movimentam para a esquerda).
- 5 - *Concordância* entre as massas e as linhas que se inclinam.
- 6 - *Contraste* entre formas contornadas e formas indefinidas (por exemplo: a linha em si mesma mas também como contorno, que em si mesmo tem, em adição, o efeito de uma linha pura).
- 7 - *A ultrapassagem* da cor para além dos limites da forma.
- 8 - *A predominância* da cor sobre a forma.
- 9 - Resoluções.<sup>4</sup>

Essa análise minuciosa se articula ao processo de redução dos elementos pictóricos ou realistas: as relações entre as cores e formas se choca com o reconhecimento da diluição de motivos iconográficos já utilizados em outras obras de Kandinsky como os cossacos, as três figuras que estão em primeiro plano — centro inferior. Atrás deles, temos uma montanha azul e a ponte arco-íris que reverbera pelo quadro. Esse e outros elementos fizeram o quadro ser associado a uma batalha. Mas a opacidade desses signos visuais aponta para a opção de Kandinsky em não centrar seu material na reprodução de um campo de batalha *ipsis litteris*: há vários níveis de referência, como uma obra orquestral. As formas e as cores imediatamente tomam conta da recepção. As duas linhas verticais grossas no centro, as duas lanças nas mãos dos três cossacos, dividem o quadro em duas partes: a da esquerda, tomada por um jorro de linhas irregulares, afiadas, e emaranhadas; a da direita, em oposição, as formas são mais amplas, cores mais harmônicas, sugerindo maior estabilidade e calma.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> KANDINSKY, 1955, p. 35-36. Ver ainda Lindsay e Vergo (1994, p. 383-384).

<sup>5</sup> Ver Dabrovski (2002) e Mota (2019a).

Assim, para a composição/orquestração fica a informação dessa dualidade da batalha — guerra e paz, destruição e ordem — espacializada no quadro. Há várias opções: pode-se se valer dessa tensão sonoramente através da obra musical como uma tensão estruturante no ordenamento dos eventos, de modo a apresentar simultaneamente ou em sucessão tal dualidade. Como essa é a primeira e mais relevante referência que se observa logo em contato com o quadro, a exploração dessa dualidade da batalha pode ser o momento inicial ou abertura da música.

Então, teríamos uma sequência de abertura ampla, um *tutti* orquestral que apresentaria a dualidade da batalha, com choque de massas, formas e cores. Como Kandinsky havia enunciado, temos “contraste principal: entre o movimento angular afiado (batalha) e as cores claras, frias e doces” e o conjunto de “movimentos contrários em ambas as direções (o movimento para a direita é contrariado por formas pequenas que se movimentam para a esquerda)”.

Durante essa sequência de abertura, o vídeo estaria enfocando o quadro em sua inteireza, iluminando ou enfatizando movimentos em função da música. Mais claramente: a tela do vídeo ficaria em posição estática na tela do quadro e o movimento das tensões, o percorrer do quadro seria produzido pela iluminação, de modo a enfatizar algumas das informações visuais e formais que, mais tarde, serão vistas em detalhe.

Em seguida, há a opção de ir seguindo as metades do quadro. Com a divisão da *Composição IV* em duas metades, temos dois centros de orientação: a parte que é dominada pelas “linhas emaranhadas” e a outra pela “forma aguda modelada em azul”. Logo, temos as ordens das sequências para ir mapeando o quadro.

Desse modo, chegamos à proposta de um roteiro para orquestrar *Composição IV*:

- 1 - *Abertura integrativa*. Tensão entre as duas metades da batalha e seus elementos visuais. Temas em confronto: linhas emaranhadas e forma aguda modelada em azul
- 2 - *Exploração da metade A (guerra)*. Tema das linhas emaranhadas expandido. Entram os outros elementos: as figuras diluídas de dois cossacos em luta com seus

sabres violetas. Informações válidas: a disposição das figuras no quadro e suas cores, a partir das relações com o Plano Original. A forte presença de traços de cor preta liga-se a simbologia da morte.<sup>6</sup> Enquanto que o amarelo que está na roupa desses dois cossacos em luta manifesta a fúria, aqui associada à guerra.<sup>7</sup> O movimento das linhas e a referência das cores são transpostos para as linhas instrumentais e o timbre escolhido na orquestração. A partir dessa sucessão de sons, o vídeo demora-se nos detalhes apontados na partitura.

3 - *Exploração da metade B (paz)*. Tema da forma ondulada azul, a montanha azul. A cor é associada à calma, à placidez celestial.<sup>8</sup> No caso além desse tema/timbre, temos no canto superior direito duas figuras que observam dois amantes inclinados no canto inferior direito. O vídeo também, seguindo a música, vai apresentando os detalhes dessa parte da tela. Note-se que, como na sequência B, o vídeo, mesmo sincronizado com a música, possui um campo de atuação próprio, pois há diversos outros elementos registrados na tela que não serão alvo da música. A sincronização aqui diz respeito a uma ordem e a uma região, a uma área do quadro e não a uma perspectiva exaustiva de equação absoluta de mídias.

4 - *Centro do quadro*: a dualidade da batalha converge para o centro do quadro, para o acúmulo de níveis que é o das três figuras diluídas dos cossacos portando suas lanças. A redução dos aspectos representacionais move a recepção a ampliar os efeitos daquilo que é mostrado. Desse modo, aquilo que é mostrado separadamente agora encontra sua complementariedade, o que estava separado agora se reúne: não há paz sem guerra e vice-versa. O mundo dos homens, o castelo, postado no centro superior, sustenta-se pela vigília dos cossacos, casta guerreira. Assim a separação dos aspectos do mundo horizontalmente (metades A/B) é relido na fusão do eixo vertical (Cima/Baixo). O vídeo acompanha essa mudança do eixo de observação, podendo tanto, durante a música, enfatizar os elementos do

<sup>6</sup> KANDINSKY, 2013, p. 86.

<sup>7</sup> KANDINSKY, 2013, p. 81.

<sup>8</sup> KANDINSKY, 2013, p. 82.

centro (superior, inferior) como, aos poucos, para o fim da música, ir abrindo o foco e oferecendo a totalidade do quadro novamente.

As referências ao mundo guerreiro dão a esta música um caráter épico, energético. (MOTA, 2017c, p. 152-156).

A longa citação nos introduz diante de alguns procedimentos: i) tradução completa do texto de Kandinsky, que é tomado como referência para a análise da pintura *Composição IV*; ii) análise da pintura *Composição IV*, tanto por meio do texto de Kandinsky quanto do quadro em si; iii) a partir desses elementos, são indicados elementos estruturais (partes do quadro) e temáticos que servem de indicativos para a composição musical; iv) esboço de um roteiro para a composição musical, com ênfase na ordem de acontecimentos sonoros a partir de figuras e da estrutura mesma do quadro; v) em conjunto com o roteiro, há uma correlação entre a paleta de cores utilizadas no quadro e a paleta instrumental a ser utilizada na composição musical; vi) ainda no roteiro, temos sugestões para o movimento dentro da imagem, ou seja, para o vídeo, que se situa em pós-produção em relação à composição musical.

No *blog* de acompanhamento, vemos como grande parte dessas imaginadas soluções foram retomadas durante o processo de composição. O *blog* mesmo se inicia em agosto de 2017 com os estudos e realizações em torno da *Composição IV*. O contexto desse *blog*, como dissemos, era o de um seminário de criação que proporcionou uma rotina semanal para a realização da pesquisa.<sup>9</sup> Assim, nesse seminário, o objetivo foi passar do projeto, da pré-composição para a composição. Todo esse semestre letivo girou em torno do processo criativo da audiocena da *Composição IV*.

Nas postagens, que formam a documentação do processo criativos, podemos observar o estudo de alternativas que seriam, em parte, integradas na pesquisa. Por exemplo, em certos aspectos, o que se buscava fazer com as audiocenas havia sido proposto por Villa-Lobos e o uso

<sup>9</sup> Nesse momento, houve um trabalho mais centrado no diálogo com o multiartista Alexandre Rangel.

de suas escalas milimetradas, como no estudo da linha que se forma a partir dos prédios de Nova York e o a *melodia das montanhas*.<sup>10</sup> Essa alternativa, porém, mesmo analisada e debatida, foi de fato uso quando do trabalho com a *Composição IX*, dois anos depois.

O foco, nesse primeiro momento, foi o da cor. A correlação entre as ideias esboçadas em *Do espiritual na arte* e a paleta da *Composição IV* levaram a pesquisa para se concentrar nesse tema, fundamental para a composição musical. Um primeiro passo foi o levantamento das sugestões de traduções cor/instrumentação propostas por Kandinsky, como se vê no quadro a seguir.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Sobre o tema, ver Salles (2009) e Felicissimo (2014).

<sup>11</sup> Material elaborado a partir de Kandinsky (2013, p. 73-106).

**Quadro 9: Cores/sons a partir de Do espiritual na arte**

Cor	Movimento	Simbolismo	Temperatura	Som	Estado de espírito
Amarelo	Possui um movimento irradiante e excêntrico e apresenta um salto para além de todo limite, a dispersão da força em torno de si mesma.	Uma cor essencialmente material e terrestre, uma cor fascinante e extravagante, uma explosão de energia, um desperdiçar das forças.	A cor mais quente de todas.	Sons extremos agudos.	A cor da loucura e do delírio, uma explosão emocional, um acesso de fúria. Uma cor que possui uma forte intensidade e atormenta o homem.
Azul	Possui um movimento de distanciamento do homem físico, possui um movimento concêntrico.	Uma cor imaterial, capaz de despertar no ser humano um profundo desejo de pureza e de contato com o divino.	A cor mais fria de todas.	Sons graves.	Traz consigo a paz e a calma, mais também detecta um estado de tristeza a medida que se escurece na direção do preto.
Branco	Movimento excêntrico mais não tão ativo quanto ao amarelo.	Pureza, a alegria, o início e a eterna possibilidade, a esperança, um nada antes de todo nascimento, antes de todo começo.	Assim como o preto, não é nem quente nem frio.	Assim como o preto, significa o silêncio.	O momento de expectativa ou de dúvida diante de uma possibilidade imprevisível.

Cor	Movimento	Simbolismo	Temperatura	Som	Estado de espírito
Preto	Movimento concêntrico, é a ausência de resistência.	A morte é um nada sem possibilidades.	Assim como o branco, não é nem quente nem frio.	Assim como o branco, significa o silêncio absoluto.	Morte, assim como um cinza que vai adquirindo ao escurecer, o desespero e a sufocação e a profunda tristeza presente no azul.
Verde	Ponto de equilíbrio entre as forças do amarelo e do azul, e, por uma cor ter o movimento concêntrico e a outra movimento excêntrico, as duas se anulam.	Cor mais calma entre todas as cores. Representa passividade saudável, repleta satisfação, é tonificante e representa a cor da natureza em seu movimento de maior vitalidade e exuberância.	Não é quente nem fria, está em equilíbrio.	Soa como um violino, tocando em escalas medianas, sem extremos de graves ou agudos.	Representa um estado de satisfação e realização pleno, sem desejos, portanto, imóvel e passivo, tedioso.

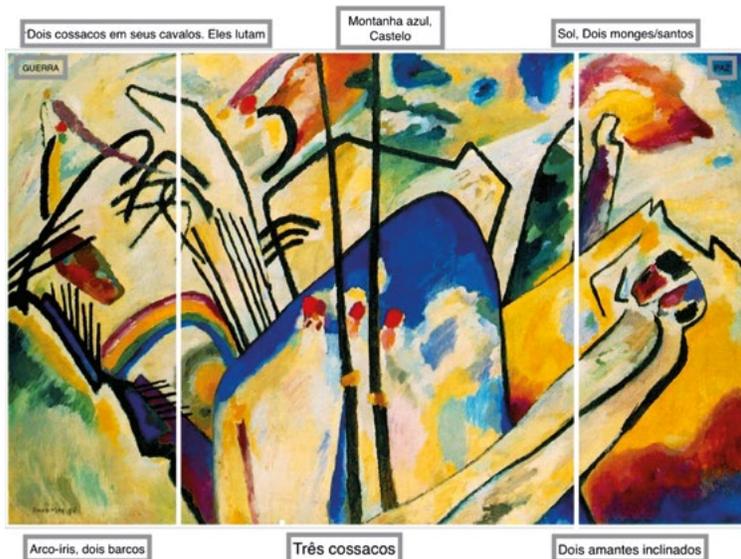
Cor	Movimento	Simbolismo	Temperatura	Som	Estado de espírito
Vermelho	O movimento do vermelho não possui direção, parece mais um borbulhar em si mesmo. Kandinsky vê nessa cor uma imensa e irresistível potência.	É a cor autoconfiante, transbordante de vida, ardente, agitada, efervescente, ao misturar-se com o preto o vermelho adquire a cor marrom, que se classifica como uma cor dura, estagnada, quase sem vida. No entanto, também considera o marrom uma cor potente, na sua sonoridade interior, capaz de expressar uma beleza interior que não pode ser traduzida em palavras.	Uma cor quente, embora também tenha potencialidades para se tornar uma cor fria.	Representa o som impertinente de uma fanfarra, com instrumentos como a trombeta, com sua potência e seus agudos.	Com uma mistura ao amarelo o vermelho evoca força, impetuosidade, energia, decisão, alegria, triunfo. Já em um tom médio o vermelho representa um estado de alma no qual há paixão, um vermelho mergulhado no azul representa uma paixão abafada, uma brasa que se apaga na água.

Cor	Movimento	Simbolismo	Temperatura	Som	Estado de espírito
Laranja	O movimento em si mesmo, que caracteriza o vermelho, transforma-se, com a adição do amarelo, em irradiação e expansão.	Na junção dessas duas cores, a simbologia do vermelho e do amarelo se une, resultando numa cor menos acida que o amarelo, material, ativa, que não tende para a profundidade.	Uma cor quente.	Soa como uma poderosa voz de contralto, ou como um sino.	Representa a saúde e a força.
Violeta	Movimento concêntrico, característico do azul.	Tanto o violeta como o laranja possuem um equilíbrio precário, a determinação dos limites dessas duas cores é imprecisa. Até onde um laranja pode ser considerado laranja e não amarelo? Qual é o limite do violeta entre o vermelho e o azul?	É uma cor fria	As vibrações surdas do corne inglês.	Representa um verdadeiro sem energia, apagado, triste e doentio.

Fonte: Ladi-UnB, a partir de Kandinsky (2013).

Para guiar a composição musical, transferimos os dados das análises prévias para imagens do quadro. As seguintes imagens foram utilizadas como guias durante as escolhas de forma, instrumentação e ordem dos motivos.

**Figura 26:** Distribuição de Motivos na *Composição IV*



Fonte: Ladi-UnB, a partir de imagem de Wikipedia Commons.

Nessa imagem, a pintura de Kandinsky é visualizada em sua divisão tripartite. Ainda, temos as imagens-motivos identificadas.

**Figura 27:** Distribuição de sons/instrumentos na *Composição IV*



Fonte: Ladi-UnB, a partir de imagem de Wikipedia Commons.

Essa segunda imagem incorpora os dados da análise temático-visual na identificação de possíveis fontes sonoras para a orquestração.

**Figura 28:** Focos em interação na *Composição IV*



Fonte: Ladi-UnB, a partir de imagem de Wikipedia Commons.

Essa terceira e última imagem procura traduzir uma ideia que motiva o projeto: explorar a questão do movimento a partir das pinturas de

Kandinsky. No *blog*, em 17 de agosto de 2016, foi anotado o seguinte registro a partir das análises:

Vimos alguns procedimentos de análise do quadro. O que ficou bem claro: 1 - redes de simetria espalhadas pelo quadro, simetrias entre cores e formas. 2 - o quadro pode ser dividido em espelhamento vertical e espelhamento horizontal: 3 - os cantos ou bordas entram também nessas simetrias ou espelhamentos. 4 - Além dos textos de Kandinsky, começamos a pensar em cenas, em momentos não de uma narrativa linear, mas de áreas do quadro que podem ser de alguma forma musicadas e analisadas. Como exemplo, temos a cena da guerra, a cena dos amantes, a cena central. Algumas cenas podem ser aproximadas: 1.1 cena da guerra + cena dos barcos e das tempestades. Ou seja, há movimentos dentro das cenas, há outros elementos. Daí pensar em cenas ou áreas com densidade de elementos. Uma coisa interessante que fica patente por meio dos círculos é a sobreposição das cenas ou áreas. Este é um exercício de aproximação.<sup>12</sup>

Esse comentário respondia ao de 11 de agosto de 2016:

1 - Figuras identificadas. Motivos pictoriais como ponto de partida.  
 2 - Diversas divisões do quadro/tensões do quadro: a- centro e laterais; b- dois centros de atenção: as linhas negras entrelaçadas e a forma arredondada azul(montanha)  
 3 - direita alta + centro baixo versus esquerda alta + direita baixa. Ou seja: cores versus linhas (entrelaçadas/alongadas). Ou formas maiores na direita e menores na esquerda.  
 Principal contraste: eterno movimento angular, agudo da batalha e as cores suaves e frias.  
 As simetrias ou equilíbrios colocam todos os elementos em primeiro plano, sem hierarquia.

Mas há sobreposição dos elementos (formas, cores), que interagem. Não é entre um elemento de mesma natureza, mas entre elementos diversos: uma cor entra em diálogo com uma forma/linha.

A ênfase é no movimento. Em uma tela que é um objeto bidimensional fincado em uma parede, produzir essa sensação de movimento.

#### PENSANDO ALTO

Para música, teria, em um primeiro momento, produzir temas para as figuras ou cenas.

No caso, algo para a agitação da guerra, algo para a calma dos amantes e algo para essas lanças fincadas no chão e indo para o alto.

Peter Vergo lembra de Kandinsky e de sua relação com Wagner, especialmente *O Ouro de Reno (Rhinegold)*, primeira parte de *Os Anéis de Nibelungo*.<sup>13</sup>

Ouvindo a música, e analisando a partitura, temos: um papel extraordinário para a orquestra que não apenas acompanha os cantores: nunca cessa de tocar, seguindo a ideia de um espaço sonoro em contínua transformação — a chamada ‘melodia infinita’.

Essa transformação pode aqui se dar em uma composição orquestral com vários layers, mas que não ocupam as funções clássicas de hierarquia (fundo, frente).<sup>14</sup>

Outra coisa aqui é a construção de timbres, por justaposição de instrumentos, a partir das figuras e das cores. Outra coisa, na música é o parâmetro da intensidade ou dinâmica, ou seja, forte/fraco. Em música a gente chama isso também de volume. Ou seja, mais som, menos som// mais luz, menos luz. Um azul mais forte, um som mais forte. Creio que o quadro pode ser relido quando a sua intensidade.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Referência a Vergo (1986, p. 24). Como vemos, além das leituras e análises de textos e pinturas, um grande tempo foi dedicado a audição e estudo de obras musicais relacionadas com estilos, referências e orquestrações utilizados durante o processo criativo. Ver capítulo 3, da primeira parte deste livro.

<sup>14</sup> Sigo aqui questões colocadas por Piston (1969, p.355-414), em sua descrição de diversos tipos de textura orquestral.

<sup>15</sup> Blog de acompanhamento: <https://poeticasteatrais2019.blogspot.com>.

A figura a seguir registra os arquivos abertos para notação musical da orquestração. Desde a *Suíte orquestral heliodoriana*, adotamos a metodologia de abrir novos arquivos para cada intervalo de abertura e encerramento do trabalho composicional. Assim, todo o percurso escritural é documentado.

**Figura 29:** Sessões de escrita da orquestração para a *Composição IV*

2017				
	Kandinsky 04 guerra e paz	10 November 2017 22:30	367 KB	Finale...tion File
	kandinsky paz 04	22 October 2017 20:29	148 KB	Finale...tion File
	Kandinsky 04.3 guerra	19 October 2017 18:27	315 KB	Finale...tion File
	Kandinsky 04.2 guerra	14 September 2017 08:26	273 KB	Finale...tion File
	composicao 4 series	14 September 2017 08:25	90 KB	Finale...tion File
	Kandinsky 04.1 guerra	9 September 2017 19:48	236 KB	Finale...tion File
	Kandinsky 04 guerra	1 September 2017 18:36	167 KB	Finale...tion File

Fonte: Ladi-UnB.

No trabalho com a orquestração para a *Composição IV*, temos um início em setembro de 2017 e que vai encontrar sua sessão final em novembro desse mesmo ano. Optamos por orquestrar as duas grandes áreas da pintura, em seus opostos de guerra (metade esquerda), e paz (metade direita). Depois, inserimos o tema do centro, que abre, faz um interlúdio medial e finaliza a obra.

Seguindo o material como está disponibilizado no vídeo final, temos:

**Quadro 10:** Roteiro do vídeo para a *Composição IV*

Motivo	Material Musical	Minutagem aproximada
Lanças verticais	Extremos agudo e grave. Intensidade sonora.	De 0min a 0min19
Guerra	Variações em um conjunto dodecafônico distribuído para diversas combinações de timbres, com ênfase em uma marcha, que, aos poucos, vai acelerando seu movimento.	De 0min20 a 2min14
Lanças verticais	Extremos agudo e grave. Intensidade sonora.	De 2min15 a 2min33
Paz (exploração tema dos amantes)	Diversos fragmentos de melodias, como uma busca de unificação, até que temos o tema dos amantes (3min42–3min52) e sua dissolução em diversas frases interrompidas.	De 2min34 a 5min5
Lanças verticais	Extremos agudo e grave. Intensidade sonora.	De 5min6 a 5min27

Fonte: Ladi-UnB.

O encaixe do tema das lanças, que literalmente atravessa a composição, foi realizado em março de 2018, quando foi realizado o vídeo para a orquestração.

No vídeo, além de um movimento dentro do quadro, temos a inserção de estudos e esboços preparatórios, reunidos por Madalena Dabrowski como materiais para uma exposição, no Museu de Arte Moderna (MoMA, na sigla em inglês), em Nova York, que, pela primeira vez, entre janeiro e abril de 2015, contou com todas as *Composições* restantes de Kandinsky.





## Capítulo 7

# Audiocena para a *Composição VI*: processo criativo e resultados<sup>1</sup>

Após elaborar a primeira audiocena para a *Composição IV*, o trabalho se direcionou para a *Composição VI*, que toma, como ponto de partida, entre outras coisas, as imagens em torno do dilúvio bíblico.<sup>2</sup>

Na pintura, temos uma diversidade de referências a sons: os gritos dos que morrem — animais e seres humanos —, a fúria da natureza e as trombetas dos anjos anunciando o cataclismo universal. Como o som em suas ondulações, o cosmo é destruído e recriado. Não seria, enfim, a música dramática para o dilúvio uma apoteose da musicalidade? Em seus escritos, como veremos, Kandinsky chega a explicitar que, no meio do quadro, realizava a forma musical da fuga.

Assim, em meio a destruição e recriação de tudo, o som se converte em metalinguagem: os processos sonoros são atualizados nas figuras

---

<sup>1</sup> Reescrita de texto apresentado ao 17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (MOTA, 2018a). Agradeço aos colegas pela acolhida, especialmente a Suzete Ventureli.

<sup>2</sup> Ver Hall (2012).



distorcidas e abstraídas e os traços mesmos e as cores se aproximam de eventos acústicos.

Há uma longa tradição de recriação de narrativas bíblicas por obras musicais (LETELLIER, 2017). Dentre tais narrativas, a do dilúvio possui grande produtividade, sendo ponto de partida para compositores tão diversos como Michael Angelo Falvetti (*Il Dilluvio Universale*, 1682), Camile Saint-Säens (*Le Deluge*, 1876) e Igor Stravinsky (*The Flood*, 1958), entre outros. Os desafios de se construir tal cataclismo universal impulsionam a busca de diversos recursos e efeitos, os quais correspondem respostas aos mitemas ou elementos da narrativa.

Na genealogia dessa tradição na qual a musicalidade irrompe como horizonte de tradução das dimensões estéticas do dilúvio, temos o caso de Falvetti (1642–1693) que, em 1682, apresenta seu oratório *Il Dilluvio Universale*. Seguindo edição de Fabrizio Longo (2001),<sup>3</sup> vemos a narrativa de Gênesis 6:9 distribuída em quatro partes-espacos-eventos: Céu, Terra, Dilúvio e Arca de Noé. O oratório se articula entre as personagens e o coro, o qual se atualiza em elementos como água, ar, fogo e terra.

Para nossa pesquisa, para entender como se faz um dilúvio em música e cena, o que mais nos interessa é a parte do dilúvio, dividida em duas seções. A primeira, numerada como seção XVIII, estende por 57 compassos e dura aproximadamente 1 minuto e 27 segundos.<sup>4</sup> Inicia-se com um trecho instrumental que interpreta a queda da chuva, a partir da sucessão de notas em repetição, vindo dos timbres mais agudos aos mais graves, os quais, reunidos, formam, enfim, a tempestade. No mesmo trecho, a partir do compasso 13, em homólogo movimento — das mais agudas às mais graves. Assim, instrumentos musicais e vozes projetam, ao seu modo, e simultaneamente, a tempestade que destrói a vida no mundo. O coro canta:

<sup>3</sup> Agradeço ao autor pelo envio de seu material.

<sup>4</sup> Para os materiais aqui referidos, ver texto do *blog* de acompanhamento: <https://kandinsky2017.blogspot.com/2019/03/palestra-sobre-Kandinsky-composicao-vi.html>. Para vídeo com a obra, ver <https://www.youtube.com/watch?v=214VRk-wVQM>.

A fuggire, à morire, [Vamos fugir, vamos morrer!]  
coraggio, soccorso, [Coragem, socorro]  
ah miseri, ardire, [Ah, miseráveis de nós, atrevidos]  
a fuggire, à morire. [Vamos fugir, vamos morrer!]  
Si tenti lo scampo, [Quando tento a fuga]  
ad ogni flutto in una tomba inciampo [a cada onda em  
um túmulo tropeço] (LONGO, 2001, p. 75).

Tal choque de contrários demonstra a tensão que interpreta a luta pela sobrevivência, o resistir frente ao cosmo em ruínas.

A poderosa imagem que se ergue diante de nós é som, é palavra, é imaginário. Michael Angelo Falvetti produz seu dilúvio sem chuva e com pouca visualidade, transferindo para o imaginário, para a interação da audiência com a cena a experiência do cataclismo universal. Ficam os movimentos, os movimentos miméticos no eixo vertical, e as contradições verbais como marcas de uma conflagração de sentidos, ideias e audiocenas.

Para a elaboração da orquestração relacionada à *Composição VI*, a obra *Le Deluge*, de Camile Saint-Saëns, foi a mais produtiva. Esse outro oratório, de 1876, é também dividido em três partes: i) “Prelúdio Instrumental”; ii) “Corruption de L’Homme/Colère de Dieu/Alliance avec Noé”; iii) “L’Arche/Le Déluge”; e iv) “La Colombe/Sortie de l’Arche/Bénédiction de Dieu”.

A parte que é relevante para as considerações desta fase de elementos pré-composicionais é a terceira, com duração aproximada de 7 minutos 50 segundos. Comparada com a obra de Michael Angelo Falvetti, temos uma maior complexidade instrumental e temporal. O que importa é detalhar essa experiência *audioimaginativa* do dilúvio. Este é estruturado na sucessão de mudanças timbrísticas a cada quatro compassos. Ouvimos a alternância de escalas cromáticas entre flautas, clarinetes e fagotes sob uma cama de cordas em trêmulos.

Após, a construção em *crescendo* e ascensão para as regiões mais agudas da paleta sonora se encaminha para um clímax, seguindo novamente um eixo vertical. Depois, a mesma estrutura se desfaz, em calma. Os polos extremos e mutuamente excludentes de agitação e paz são contrapostos linearmente. Para que se experimente o impacto da destruição

é preciso seu antiovimento, como se o dilúvio fosse uma das faces do Paraíso. Esse entrechoque e complementaridade entre forças poderosas e contrárias já havia se manifestado em *Composição IV*, e, agora, é reafirmado pela poética aural de Camille Saint-Saëns.

O último caso dessa tradição inventiva é o de Stravinsky como seu *The Flood*, de 1962, elaborado para a televisão.<sup>5</sup> *The Flood* é dividido em sete partes: *i*) “Prelude”; *ii*) “Melodrama”; *iii*) “The building of the Ark (choreography)”; *iv*) “The catalogue of the animals”; *v*) “The comedy (Noah and his wife)”; *vi*) “The Flood (choreography)”; e *vii*) “The covenant of the rainbow”. Para nós, a parte 6, com duração aproximada de 2 minutos 35 segundos, é a que mais nos oferece elementos para a elaboração de nosso dilúvio. Aqui, seguindo técnicas seriais, o foco de Stravinsky residiu na inundação em si, em sua complexa geometria reconstruída sonoramente. Para tanto, temos frases que se sucedem em tempo constante e dinâmica reduzida, em uma montagem de *ostinati*. Segundo a análise de Payne,

Stravinsky pinta a ascensão e o assentamento da água puramente por meio de geometria e construção da frase. A peça toda é concebida em uma dinâmica baixa e em um ritmo uniforme, o que incute uma inevitabilidade sufocante, além das capacidades de *diminuendi* e *accelerandi*. Formalmente, é um palíndromo exato, com a subida das águas retratada em três golpes grandes e o assentamento em sua inversão. (PAYNE, 1964, p. 7).<sup>6</sup>

Em texto que integra um longo ensaio de autoanálise (*Rückblicke*), publicado em Berlim em 1913, Kandinsky explicita o processo criativo da *Composição VI*, que assim se inicia:<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Para um vídeo com a partitura da obra, ver [https://www.youtube.com/watch?v=fy\\_zLV6cqt8](https://www.youtube.com/watch?v=fy_zLV6cqt8). Para o show televisivo, ver <https://vimeo.com/18597173>.

<sup>6</sup> Stravinsky comenta sua obra para Robert Craft em Stravinsky e Craft (1981, p. 123-127). Mais referências temos em Joseph (2011, p. 277-304) e Dübgen (2012).

<sup>7</sup> Todas as traduções são minhas. Ver ainda Lindsay e Vergo (1994, p. 355- 357, p. 385-388).

Eu carreguei esse quadro em minha mente por um ano e meio e muitas vezes pensei que não seria capaz de realizá-lo. *O ponto de partida foi o Dilúvio*. O Ponto de partida foi uma pintura sobre vidro que eu fiz pra meu próprio deleite.<sup>8</sup> Nela, diversas formas objetivas estão registradas, das quais umas são divertidas (adoro misturar formas sérias com expressões externas atrativas): nus, a arca, animais, palmeiras, relâmpagos, chuva, etc. Quando a pintura sobre vidro ficou pronta, quis trabalhar este tema em uma *Composição*, e então estava claro para mim o modo pelo qual eu deveria fazer isso. (KANDINSKY, 1955, p. 37).

Dessa pintura em vidro perdida, resta apenas uma foto.

**Figura 30:** Pintura em vidro (ângulo 1)



Fonte: Ladi-UnB, a partir de Roethel e Benjamin (1982, p. 425) e Roethel (1966, p. 36).

<sup>8</sup> A redescoberta da pintura em vidro pelos artistas do grupo *Blaue Reiter*, especialmente Kandinsky, é discutida em Steiger (2019).

**Figura 31:** Pintura em vidro (ângulo 2)



Fonte: Ladi-UnB, a partir de Roethel e Benjamin (1982, p. 425) e Roethel (1966, p. 36).

Nas raras imagens em preto e branco a partir de original perdido, aqui, apresentado em dois ângulos, podemos notar, seguindo o texto que Kandinsky escreveu, a presença bem destacada de elementos figurativos com animais marinhos, aves, seres humanos, vegetação, ondas do mar, montanhas, como é comentado na continuidade de seu ensaio:

Mas esse desejo logo se esvaneceu, e eu me vi perdido em meio a formas corpóreas, as quais eu havia pintado antes apenas para intensificar e clarificar minha imagem do quadro. Assim, eu ganhava mais em confusão que em clareza. Em diversos esboços, dissolvi as formas objetivas e em outros tentei encontrar a impressão por recursos mais abstratos. Mas nada disso funcionou. Isso aconteceu, pois eu estava fixado na expressão do Dilúvio, no lugar de prestar atenção na palavra 'Dilúvio'.<sup>9</sup> Eu estava sendo dirigido não pela ressonância interior,

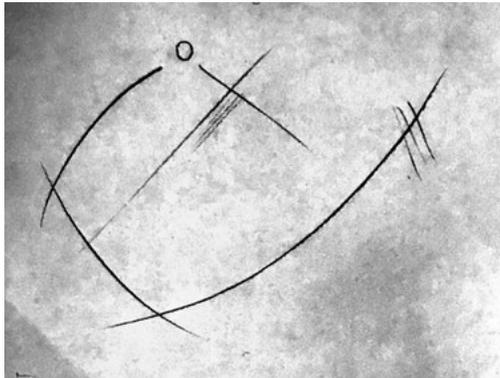
<sup>9</sup> Em alemão, no original, é *Sinlut (dilúvio)*, mais associado ao relato bíblico que *Flut (inundação)*. Ver Long (1980, p. 93). Mas, segundo Feshchenko (2013, p. 99), aqui, ecoa a palavra russa para dilúvio: “*potop*, um palíndromo, uma forma que pode ser lida em ambas direções”.

mas por impressão externa. Várias semanas se passaram e eu tentei novamente, mas sem sucesso. Usei o método de me afastar por um tempo do trabalho, na esperança de examinar os esboços com um olhar renovado. Então observei que eles continham muita coisa correta, mas não havia conseguido separar o miolo das cascas. Seria como uma cobra que não consegue remover sua pele. A pele está completamente morta, mas ainda está presa ao corpo da cobra. Do mesmo modo, por um ano e meio o elemento que estava ausente em minha pintura interior da catástrofe chamada Dilúvio ainda permanecia preso a mim. (KANDINSKY, 1955, p. 37).

Essa primeira parte do texto demonstra o ponto de partida e as diversas tentativas em encontrar a forma pela qual a ideia motivadora seria transformada materialmente pela pintura. Após esse período de um ano e meio, Kandinsky realizou a pintura em três dias, tendo feito antes alguns estudos e esboços prévios, dos quais alguns vão ser aqui reproduzidos.

As duas imagens a seguir são desenhos preparatórios para a *Composição VI*, encontradas na mesma folha de papel-cartão.<sup>10</sup>

**Figura 32:** Hauptlinien der *Komposition VI* (linhas principais da *Composição VI*)



Fonte: Wikipedia Commons.

<sup>10</sup> Imagens em Barnett (2007, p. 150).

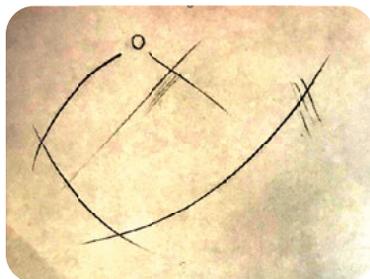
Bem esclarecedor é a comparação da obra final (*Composição VI*) com esses esboços.

**Figura 33:** Comparação entre a *Composição VI* e o esboço de suas linhas principais



*Composição VI*

Fonte: Wikipedia Commons e Ladi-UnB.

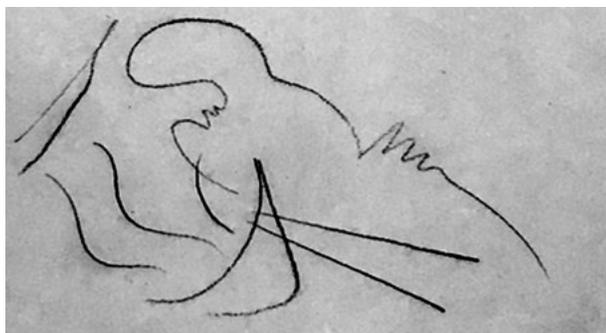


Hauptlinien der *Komposition VI*

Na comparação entre o quadro e o esboço de linhas, vemos a atratividade exercida pela imagem do cordofone e a do gradiente de linhas sobre a imagem do casal. Tal atratividade é confirmada pela estrutura da música orquestral.

Já na imagem a seguir, podemos perceber um plano-detulhe da parte inferior esquerda do quadro, mostrando o contorno do barco engolido pelas águas, uma das trombetas e outras silhuetas.

**Figura 34:** Entwurf zu *Komposition VI*  
(estudo para a *Composição VI*)



Fonte: Ladi-UnB, a partir de Dabrovski (2002).

Antes de passar adiante, eis, a seguir, a imagem, em maior resolução, da *Composição VI*, de Kandinsky.

**Figura 35:** *Composição VI*, de Kandinsky



Fonte: Wikipedia Commons.<sup>11</sup>

Seguindo a análise da pintura em sua forma final, podemos identificar algumas decisões criativas do pintor. Ao partir do dilúvio e dissolver suas formas, Kandinsky não deixou de evocar alguns *objetos* identificáveis, que são como indutores para o estabelecimento de algumas decisões criativas nas orquestrações, no caso o da elaboração de um roteiro-guia. Entre esses *objetos*, temos: *i*) trombetas (figura 36); *ii*) cordofone (figura 37); *iii*) feto (figura 38); *iv*) amantes (figura 39).

<sup>11</sup> *Link* das imagens das figuras 35 a 39: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Composition\\_VI\\_-\\_Wassily\\_Kandinsky](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Composition_VI_-_Wassily_Kandinsky).

**Figura 36:** Plano detalhe da *Composição VI – Trombetas*



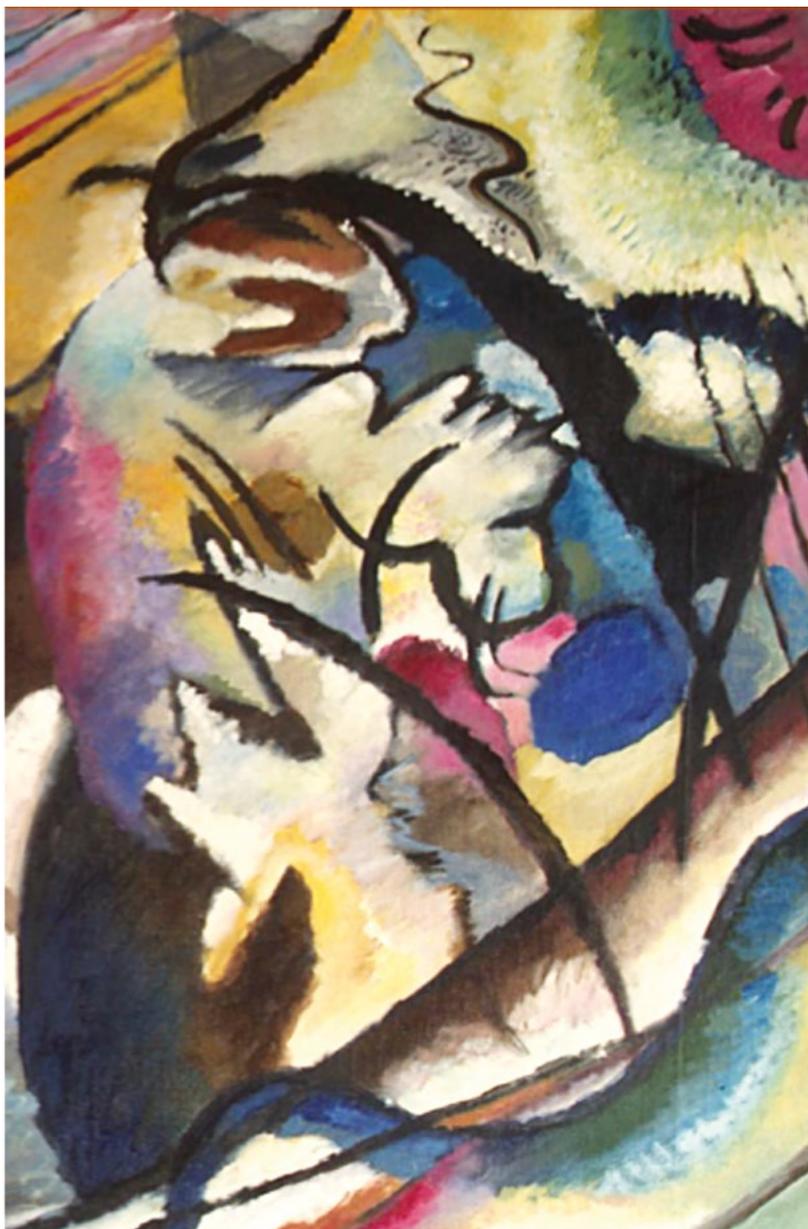
Fonte: Wikipedia Commons.

**Figura 37:** Plano detalhe da *Composição VI – Cordofone*



Fonte: Wikipedia Commons.

**Figura 38:** Plano detalhe de *Composição VI* – Feto



Fonte: Wikipedia Commons.

**Figura 39:** Plano detalhe de *Composição VI – Amantes*



Fonte: Wikipedia Commons

Tomando por base o resultado na tela, Kandinsky assim descreveu a obra:

Neste quadro há dois centros distinguíveis:  
1- à esquerda, um centro delicado, róseo e algo borrado, com linha indefinidas e frágeis no meio;  
2- à direita, (um pouco mais acima que ao da esquerda), um centro mais bruto, vermelho-azul, discordante, com linhas agudas quase ferinas, fortes e muito precisas.  
Entre estes dois centros, há um terceiro (perto do esquerdo), que só mais tardiamente será reconhecido como centro, mas ele é, ao fim, o centro principal. Nele o rosa e o branco são misturados em uma espuma que parece não estar nem na superfície da tela, nem em qualquer

superfície ideal. Em vez disso, parece perdurar no ar e se cercar de neblina. Essa mesma ausência de superfície e de incerteza pode ser observada nas casas de banho russas. Um homem de pé no vapor não está nem próximo, nem distante: ele está justamente em algum lugar. Esse sentimento de ‘algum lugar’ quanto ao centro principal determina a ressonância interior de todo o quadro. Eu trabalhei nisso até que conseguir criar aquilo que antes eu vagamente queria mas que depois ficou claro para mim. (KANDINSKY, 1955, p. 39).

Seguindo os dados da análise, a orquestração construiu uma ordem de eventos sonoros que se explicita conforme descrito no quadro a seguir.

**Quadro 11:** Seções da orquestração para a *Composição VI*

Motivo	Material Musical	Minutagem aproximada <sup>12</sup>
1) Trombetas	Tema apresentado pelas trompas em diálogo com os trombones/trompetes com percussão ampliando o ambiente de tormenta. Sopros e cordas silenciados.	0min–0min42
2) Céus revoltos	Entrada dos sopros e cordas.	0min43–1min16
3) Dos céus para as águas	Diálogos e contrastes entre os conjuntos orquestrais retomando materiais anteriores.	1min17–2min30
4) Cordofone	Escalas ascendentes nas cordas que retomam.	2min31–3min5

<sup>12</sup> Siga a marcação de tempo presente no vídeo *online*, no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=BvT0nmWxFnA>.

Motivo	Material Musical	Minutagem aproximada <sup>12</sup>
5) Transição para a paz	Temas quebrados nos sopros e, depois, nas cordas, diminuição do peso dos metais e da percussão.	3min6–3min52
6) Casal	Valsa irônica, retomando material da <i>Composição IV</i> , <sup>13</sup> com uma harmonia mais funcional (progressão harmônica).	3min53–4min15
7) Feto	Retomadas de frases interrompidas já a apresentadas e distribuídas entre as famílias.	4min16–4min50
8) Coda	Fechamento.	4min51–5min4

Fonte: Ladi-UnB.

As decisões composicionais partem da seleção de referências apresentadas pela análise da pintura, do texto de Kandinsky sobre a pintura e da bibliografia complementar. Essa seleção funciona com um pré-roteiro que orienta a orquestração. Ao fim, a orquestração mesma se transforma em um roteiro.

É importante, aqui, ressaltar que, no trabalho de criação a partir de estudo e análise de materiais prévios, há um complexo jogo multidisciplinar e interartístico entre os dados produzidos durante as análises (pré-produção) e a realização da composição musical (produção). A música produzida não é uma mera ilustração da pintura e grande parte

<sup>13</sup> Em seu texto sobre a *Composição VI*, Kandinsky havia afirmado que: “As pequenas formas no quadro demandaram um efeito que era ao mesmo tempo bem simples e amplo (largo). Para tanto, me vali das longas e solenes linhas que usei em *Composição 4*. Fiquei muito satisfeito em perceber como o mesmo recurso aqui produziu diferente efeito. Essa linhas são vinculadas com as que estão acima delas, mais grossas, oblíquas, formando um conflito direto entre ambas” (KANDINSKY, 1955, p. 39).

deste descolamento advém da mediação intelectual dos estudos e análises. Aqui, a pintura escolhida como ponto de partida é reconstruída diversas vezes pelo entrelaço entre as diversas interpretações, tanto de Kandinsky quanto da recepção crítica. Desde já, instaura-se uma *sobreatuação* em relação à tela, uma ampliação do tempo se sua compreensão. O quadro é decomposto e recomposto de diversos modos e essa arena de discursos rematerializa versões da pintura inicial.

Assim, no trabalho criativo musical com o quadro, há uma superabundância de enfoques e exames que pluraliza e dinamiza também o intérprete criador. Além de fornecer *insights*, impulsos, formas de organização, essa dinamogenia expressiva fornece acesso a procedimentos de composição, a uma poética da obra focalizada. Desse modo, o ato de composição se torna a interação entre uma poética reconsiderada por sua análise e uma poética a se constituir no ato de sua *performance*. Um método desenvolvido durante a elaboração das orquestrações foi o de numerar progressivamente os documentos. Como trabalho em um programa de notação, cada sessão de composição/escrita se torna um documento. Para a *Composição VI*, foram realizados nove sessões/documentos entre 2 de abril e 30 de abril de 2018.

**Figura 40:** Sessões de escrita da orquestração para a *Composição VI*

 composition VI 0	3 de abr de 2018 16:18	116 KB
 composition VI 1	2 de abr de 2018 18:33	124 KB
 composition VI 2	4 de abr de 2018 19:04	134 KB
 composition VI 3	9 de abr de 2018 18:10	226 KB
 composition VI 4	10 de abr de 2018 18:48	257 KB
 composition VI 5	16 de abr de 2018 18:06	289 KB
 composition VI 6	17 de abr de 2018 17:38	309 KB
 composition VI 7	19 de abr de 2018 17:50	322 KB
 composition VI 8	27 de abr de 2018 18:09	358 KB
 composition VI 9	30 de abr de 2018 11:56	397 KB

Fonte: Ladi-UnB.

Uma análise das sessões mostra sua heterogeneidade: atos de proposição de novos materiais, de retomada de materiais já apresentados, de revisões (notação, instrumentação etc.). Além disso, é possível medir

a duração dessas sessões, indicar os atos/decisões criativos efetivados e estabelecer relativas escalas que indiquem tanto a aceleração ou não do processo criativo (quantas páginas escritas por sessão) quanto a taxa de inserção ou não de novos materiais. Então, podemos ter sessões mais lentas, mais intensas devido a vários fatores, como a produção de estruturas mais complexas (contrapontos, combinações de timbres). Ou ainda podemos observar sessões mais moderadas, nas quais se lida mais com revisões, correções, e outras mais frenéticas, com o registro de diversos materiais.

Em todo caso, como os programas de notações permitem ouvir o que se escreve, há uma aproximação entre *performance* e composição, com a correlação cada vez mais simultânea entre as indicações das escolhas da análise (pré-produção), as decisões criativas de cada sessão e as retomadas de sessão.

Elaborada a escrita musical e o arquivo de som a partir dessa escrita, o próximo passo é o vídeo, em uma reunião de equipe. Alexandre Rangel e eu trabalhamos discutindo as possibilidades visuais das imagens em movimento do quadro a partir do arquivo de som. Assim, a composição musical se torna o roteiro para as decisões do vídeo. Desde o início da pesquisa, tivemos de escolher que modalidade de relação entre a composição musical e a imagem do quadro que queríamos. Após muita discussão, ficou acertado que o foco era produzir uma clareza do material visual apresentado em função da proposta da pesquisa, que foi a de explicitar o potencial multissensorial da poética de Kandinsky a partir da ênfase desse não visto, dessa sonoridade como agenciamento de procedimentos e interpretações. Com isso, os movimentos de imagem a partir do quadro escolhido bem como as técnicas de tratamento desses movimentos e imagens seriam escolhidos em função da composição musical.

Isso, claro gerou um descompasso, um não atrelamento entre a criatividade sonora e a visual. Pode-se questionar que há uma ancoragem mais conservadora na visualidade adotada. Contudo, dentro dos limites da pesquisa, não intentamos realizar um produto autônomo dos objetivos da investigação. Menos que o possível, mas mais que o necessário, o que realizamos foi um intercampo entre investigação acadêmica

e exploração estética. O que de fato não se procurou fazer foi nem tentativa de estreita correlação entre dados da imagem e dados sonoros, nem exercício ensimesmado de livre negociação de intimidades.

No caso dos vídeos, um fator fundamental aplicado a esta pesquisa foi o ato de navegar na superfície multidimensional da pintura, coisa somente possível pelos *softwares* editores de imagem e vídeo. Durante as análises das pinturas, esses recursos de edição da imagem tornavam acessíveis outros modos de ler as obras: por meio de *zooms*, análises de cores, rotações etc., novas imagens tanto da totalidade quanto de partes das pinturas eram acessadas. Em se tratando da *Composição VI*, que leva à catástrofe do dilúvio a sua dimensão cósmica, tal imersão dentro do quadro, tal fluxo de movimentos foram imprescindíveis.

A superfície da *Composição VI* possui diversos elementos para a materialização dessa catástrofe cósmica: não apenas as figuras de animais (aves e peixes), seres humanos, barcos e instrumentos musicais, mas sim os volumes no traço denso e as cores e as linhas riscando a mistura de céu e terra, água e ar, a confusão de todos os elementos.

Como havia muita coisa a se mostrar e a composição musical selecionou e dispôs diversos eventos, o vídeo segue um movimento ágil que, do plano aberto que engloba a pintura inteira, já ruma para o canto inferior onde está o motivo da trombeta. A partir daí, o vídeo não cessa em seguir do plano inferior esquerdo para o superior, depois passar por toda a metade superior para, daí, mergulhar nas águas/nuvens da segunda metade do quadro. Depois disso, seguindo esses céus invertidos, temos vertigens no centro róseo do quadro, apontado por Kandinsky como área focal entre os dois centros de atenção da *Composição VI*, um “centro dos centros”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Sobre os dois centros: “A descrição de Kandinsky dos dois centros originais lembra uma organização semelhante à oposição tonal diatônica tradicional de consonância (o centro rosado) e dissonância (o centro discordante ‘bruto’). Das justaposições desses centros, no entanto, irrompe um desenvolvimento interessante — o surgimento de um novo centro principal. Em uma organização comparável às composições tonais diatônicas da música, seria de se esperar que uma oposição de consonância e dissonância se resolvesse em retorno à consonância repousante. O terceiro centro,

Uma das questões bem interessantes desse projeto é a opção mesma de ter um arquivo de som fechado sobre o qual as decisões de vídeo são feitas. Quanto mais víamos a imensidade do mundo da catástrofe cósmica gerado por Kandinsky, mais percebíamos diversos detalhes que não foram apreendidos na fase de pré-produção. Os *zooms* no quadro abriam um amplo horizonte de sensações e formas, que não necessariamente respondiam ao material sonoro. A orquestração densa da peça, porém, projetou um ambiente que interage com essa visualidade extrema, sem ter de indicar correspondências imediatas.

Como essa, foi a segunda composição/vídeo elaborada no projeto, tínhamos o trabalho com a *Composição IV* como referência. E essa referência dizia respeito tanto ao que empreender quanto ao desejo de inserir diferenças, novos aspectos na relação entre vídeo e som. Na *Composição IV*, tudo foi mais roteirizado, programado, a preponderância do arquivo de som sobre a imagem a imagem mais relevante. Isso, em parte, se deve ao arranjo mesmo estrutural da obra: a *Composição IV* é claramente dividida em duas metades, duas histórias, duas contraposições de afetos. Aqui, não: na *Composição VI*, há mais mistura de elementos, mais movimento, mais dimensões em entrechoque. Assim, o trabalho com a *Composição VI*, dentro do projeto geral das audiocenas, foi uma oportunidade de redefinir as correlações entre as orquestrações e as imagens em movimento.

### **Composição VI: tradução**

Para terminar, devolvo a palavra a Kandinsky, oferecendo a tradução completa de seu ensaio sobre a *Composição VI*:<sup>15</sup>

“Eu carreguei esse quadro em minha mente por um ano e meio e muitas vezes pensei que não seria capaz de realizá-lo. O ponto de partida

---

no entanto, não é tranquilo, mas fervendo e suspenso ‘em algum lugar’ que a superfície da tela” (ANNIS, 2008, p. 41).

<sup>15</sup> Sigo texto em Kandinsky (1955, p. 37-40). Ver Mota (2019a).

foi o Dilúvio. O ponto de partida foi uma pintura sobre vidro que eu fiz pra meu próprio deleite. Nela, diversas formas objetivas estão registradas, das quais umas são divertidas (adoro misturar formas sérias com expressões externas atrativas): nus, a arca, animais, palmeiras, relâmpagos, chuva etc. Quando a pintura sobre vidro ficou pronta, quis trabalhar este tema em uma *Composição*, e então estava claro para mim o modo pelo qual eu deveria fazer isso. Mas esse desejo logo se esvaneceu, e eu me vi perdido em meio a formas corpóreas, as quais eu havia pintado antes apenas para intensificar e clarificar minha imagem do quadro. Assim, eu ganhava mais em confusão que em clareza. Em diversos esboços, dissolvi as formas objetivas e, em outros, tentei encontrar a impressão por recursos mais abstratos. Mas nada disso funcionou. Isso aconteceu, pois eu estava fixado na expressão do Dilúvio, no lugar de prestar atenção na palavra *Dilúvio*. Eu estava sendo dirigido não pela ressonância interior, mas por impressão externa. Várias semanas se passaram, e eu tentei novamente, mas sem sucesso. Usei o método de me afastar por um tempo do trabalho, na esperança de examinar os esboços com um olhar renovado. Então observei que eles continham muita coisa correta, mas não havia conseguido separar o miolo das cascas. Seria como uma cobra que não consegue remover sua pele. A pele está completamente morta, mas ainda está presa ao corpo da cobra. Do mesmo modo, por um ano e meio o elemento que estava ausente em minha pintura interior da catástrofe chamada Dilúvio ainda permanecia preso a mim.

Minha pintura sobre vidro esteve em exposição por um tempo. Mas ela me foi devolvida e eu a examinei novamente, e recebi outra vez o mesmo impacto interior que sentira quando eu havia terminado essa pintura. Mas eu havia perdido a confiança, não acreditava que seria capaz de criar o grande quadro. De vez em quando, eu observava a pintura sobre vidro que estava dependurada em meu ateliê. E quando isso acontecia, primeiro, eu me sentia atraído pelas cores, depois, pela composição e, enfim, pela forma do desenho, isso sem referência ao objeto. Essa pintura sobre vidro havia se desprendido de mim. Era estranho saber que eu a havia pintado. E isso me afetou do mesmo modo como muitos objetos reais ou conceitos que possuem a capacidade de

despertar em mim, por meio de fazer vibrar a alma, imagens pictóricas puras, e que me impulsionam a criar um quadro. Enfim chegou o dia, e uma familiar, tranquila tensão interior me trouxe plena certeza. Então de uma vez só, quase sem modificações, eu elaborei o esboço final, o qual muito me agradou. Agora eu sabia que, sob circunstâncias normais, eu seria capaz de pintar quadro. Logo que recebi a tela que eu havia encomendado, comecei preparar as camadas. E tudo foi indo bem rápido, e quase tudo estava pronto de primeira. Em dois ou três dias, o quadro como um todo estava acabado. A grande batalha, a conquista da tela havia terminado. Se, por alguma razão, eu tivesse interrompido o trabalho no quadro, mesmo assim, ele não deixaria de existir — o principal fora feito. Então veio a sutil, agradável e deveras exaustiva tarefa de balancear os elementos individuais uns contra os outros. Ah, como antigamente eu costumava me torturar quando algum detalhe parecia equivocado e eu tentava corrigi-lo! Anos de experiência me ensinaram que o equívoco dificilmente se acha onde é buscado. Mais comum é o caso de que, ao se querer melhorar o canto inferior esquerdo, acabarmos por modificar o canto superior direito. Se o prato esquerdo da balança fica mais pesado, é necessário colocar mais peso no direito — daí, o da esquerda vai subir em contrapartida. A exaustiva busca pelo ajuste de pesos, pelo equilíbrio ausente, o modo pelo qual a prato da esquerda estremece no simples contato com o da direita, os ínfimos alterações retoques no desenho e cor em um espaço específico que fazem a pintura vibrar como um todo — essa permanência vivaz, incomensurável qualidade sensitiva de um quadro bem-sucedido —, este é o terceiro, belo e atormentador momento na pintura. São justamente estes ínfimos pesos aqui utilizados e que exercem um tão poderoso efeito na totalidade do quadro — a indescritível acurácia da ação de uma lei oculta, que dá espaço para a intervenção da mão treinada e também a subjulga — que são tão prazerosas quanto o primeiro lançar massas sobre a tela. Cada um desses momentos possui sua própria tensão. Quantos quadros, mal realizados ou inacabados, devem seu destino doentio simplesmente ao fato de uma tensão equivocada ter sido a eles aplicada.

Neste quadro, há dois centros distinguíveis:

- 1) à esquerda, um centro delicado, róseo e algo borrado, com linha indefinidas e frágeis no meio;
- 2) à direita, (um pouco mais acima que ao da esquerda), um centro mais bruto, vermelho-azul, discordante, com linhas agudas quase ferinas, fortes e muito precisas.

Entre esses dois centros, há um terceiro (perto do esquerdo), que só mais tardiamente será reconhecido como centro, mas ele é, ao fim, o centro principal. Nele, o rosa e o branco são misturados em uma espuma que parece não estar nem na superfície da tela, nem em qualquer superfície ideal. Em vez disso, parece perdurar no ar e se cercar de neblina. Essa mesma ausência de superfície e de incerteza pode ser observada nas casas de banho russas. Um homem de pé no vapor não está nem próximo, nem distante: ele está justamente em algum lugar. Esse sentimento de *algum lugar* quanto ao centro principal determina a ressonância interior de todo o quadro. Eu trabalhei nisso até que consegui criar aquilo que antes eu vagamente queria, mas que, depois, ficou claro para mim.

As pequenas formas no quadro demandaram um efeito que era ao mesmo tempo bem simples e amplo (largo). Para tanto, vali-me das longas e solenes linhas que usei em *Composição IV*. Fiquei muito satisfeito em perceber como o mesmo recurso aqui produziu diferente efeito. Essas linhas são vinculadas com as que estão acima delas, mais grossas, oblíquas, formando um conflito direto entre ambas.

Para arrefecer o efeito dramático das linhas, isto é, distorcer a voz excessivamente inoportuna do elemento dramático (colocar uma focineira nelas), elaborei uma fuga completa de diversas manchas cor-de-rosa, que se espraia autônoma sobre o quadro. A partir disso, a grande perturbação se reveste de uma grande tranquilidade, a ação total é objetivada. Esse caráter solene e tranquilo é, de outro lado, interrompido por diversas manchas de azul, as quais produzem um calor interior. Esse efeito do calo produzido por essa cor fria intensifica mais

uma vez o elemento dramático de um modo nobre e objetivo. A grande profundidade das formas marrons (em particular, as do lado superior esquerdo) introduz uma sonoridade bem embaçada, abstrata, que traz à mente uma falta de esperança. Verde e amarelo trazem vida à alma, recobrando sua agitação.

A alternância do áspero e do liso, e outros recursos no tratamento da tela mesma, foram muito explorados em um nível extremo. A partir disso, o espectador vai experienciar uma diferente resposta cada vez que se aproximar da tela mais atentamente.

Assim, todos esses elementos, mesmo aqueles que se contradizem entre si, atingem um total equilíbrio interior, de modo que nenhum deles predomina. Disso, o tema original do quadro (o Dilúvio) é dissolvido e transformado em uma existência interior, puramente imagética, independente e objetiva. Nada seria mais afastado da verdade que chamar esse quadro uma representação de um evento.

O que, então, irrompe diante de nós é que um poderoso colapso objetivo ressoa quando alguém isola sua sonoridade, como um altaneiro hino de louvor de uma nova criação que se sucede após a destruição do mundo.”



## Conclusão

A referida exposição Tudo Começa num Ponto, que foi um dos estímulos fundamentais para a pesquisa que forneceu as reflexões e análises deste livro, indicou a presença ainda exuberante, provocativa e renovada do legado de Wassily Kandinsky para diversos campos do conhecimento e do fazer artístico.

Para tanto, alguns acontecimentos provocaram a ampliação de horizontes na recepção de Kandinsky. Primeiro, após a morte do artista, sua viúva, Nina Kandinsky (1896–1980), empreendeu uma série de atividades, como o Prêmio Kandinsky, constituição do acervo do artista, publicações, incentivo a edições e catálogos, entre outras, as quais culminaram no estabelecimento do centro de documentação e pesquisa em Arte Contemporânea que é a Bibliothèque Kandinsky, aberta, em 2006, no Centre Pompidou, Paris.<sup>1</sup>

Em seguida, outra mulher na vida de Kandinsky cumpriu um papel mais que relevante nessa recepção: sua aluna e namorada dos tempos de Berlim, a pintora Gabriele Münter (1877–1962). Após a separação, ela guardou documentos e pinturas relacionadas ao grupo *Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul)*, salvando-as das garras dos nazistas. Esse acervo foi doado para a Galeria Municipal da Lenbachhaus, em Munique. Assim, efetivou-se um outro espaço de investigações em torno da obra de Kandinsky.

---

<sup>1</sup> *Link:* [bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr](http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr).



Mas o que de fato tem trazido novas informações sobre Kandinsky é o conjunto de obras e escritos que nos vêm da Rússia. Tanto que Andrei Nakov (2015, p. 12) denomina de *ressurreição russa* as consequências da exposição que ocorreu na Galeria Tretiakov em Moscou em 1989. Após deixar às pressas seu país natal em dezembro 1921, Kandinsky abandonou para trás diversas pinturas e documentos, entre as quais *Composição VI* e *Composição VII*. Com a *mudança* estética da antiga União Soviética para uma propaganda de orientação nacionalista, o prestígio de Kandinsky foi minado, e suas obras distribuídas até em museus regionais. A exposição de 1989 trouxe para o mundo diversas aspectos e documentos do “lado russo” de Kandinsky, fazendo com que novas pesquisas fossem impulsionadas.<sup>2</sup> A exposição brasileira de 2014, com curadoria do Museu Estatal Russo de São Petersburgo, trouxe para nós o “último Kandinsky”.

E esse “último Kandinsky”, até que outros mais se encontrem, se relaciona a uma convergência de tradições estéticas, filosóficas e culturais, que, na encruzilhada de seus múltiplos destinos e aspirações, se inquietam e se articulam na utopia multimodal contra a miopia do unívoco e do homogêneo.

Nesse sentido, as questões aqui colocadas são as questões mesmas de inserção da prática artística dentro da rotina universitária e seus protocolos. Os obstáculos mesmos, institucionais e metodológicos, tornam contemporâneos o doutor Wassily Kandinsky, que larga sua carreira universitária para pintar, e este projeto que trabalhou nas fronteiras e intersecções entre pesquisa acadêmica e prática artística.

---

<sup>2</sup> Ver Romachkova (2000) e Podzemskaia (2000). A revista *Experiment*, em 2002 e 2003, respectivamente em seus números 8 e 9, publicou diversos materiais que explicitam este ‘Kandinsky russo’, especialmente textos do próprio Kandinsky, que tentou implementar em 1918 e 1921 instituições culturais e de ensino. Estes projetos, programas, relatórios, planos, cartas demonstram a intensa atividade teórica e autoreflexiva de Kandinsky em prol de um conceito amplo de Arte. A revista *Dramaturgias*, em 2018, publicou, em seu número 10, um dossiê inteiramente dedicado a novos aspectos de Kandinsky, incluindo sua recepção russa.

Um momento iluminador desse comum trajeto heterodoxo foi o contato com os cadernos de registros de obras, os chamados *handlists* ou *Hauskataloge*, na Biblioth que Kandinsky.<sup>3</sup> Durante anos, Kandinsky manteve o costume de anotar suas produ es nas folhas de cadernos. Para tanto, como entradas de um catálogo de exposi o, ele desenhava um esboço de suas obras e o cercava de informa es, como título, ano de cria o e dimensões, como se pode ver na figura a seguir.

**Figura 41:** Exemplo de folha do *Hauskataloge*

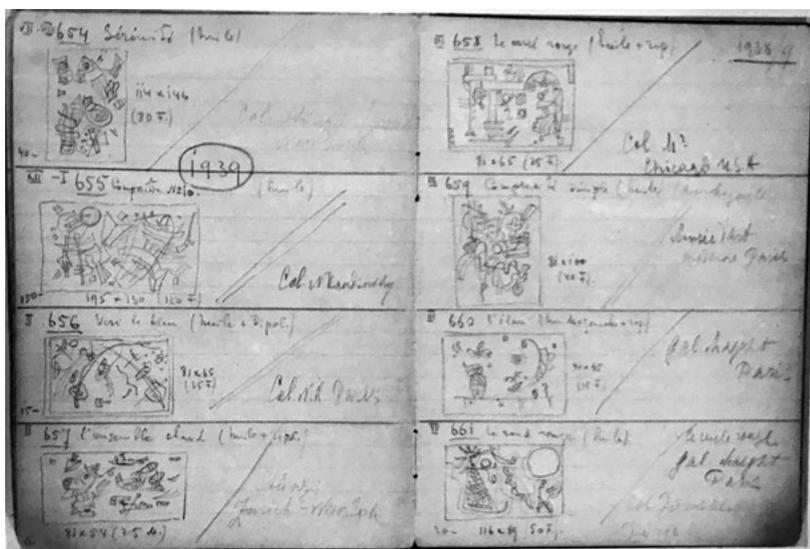


Foto: Ladi-UnB.

Em 9 de fevereiro de 2019, tive acesso direto a esses materiais. No *blog* de acompanhamento do projeto, escrevi:

Hoje foi um dia especial: trabalhei nos arquivos, com acesso aos documentos de Kandinsky, como os *handlists*,

<sup>3</sup> Possivelmente, há anota es de terceiros, pois os cadernos têm também fun o como um registro contábil de venda das obras. Os *Hauskataloge* estão disponíveis em cópias fotográficas na Biblioth que Kandinsky e no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova York. Sobre esse último, ver Karlowich (1990, p. 96).

ou *Hauskataloge*. A teoria que vinha pensando, e essa viagem consolidou é a seguinte: o traço é um registro, uma escrita, comum à palavra, ao desenho e a música.<sup>4</sup> Em Kandinsky, a dimensão do traço foi se desenvolvendo como algo que faz a mediação entre a aparição local do risco e o vestígio de algo ali co-presente, ou que reenvia para uma outra dimensão. Esse aspecto multidimensional do traço em Kandinsky se apresenta em um primeiro lugar na pluralidade de formas visuais de sua manifestação e colaboração: os desenhos, o trabalho gráfico, as aquarelas e as pinturas a óleo. Os catálogos das obras evidenciam o esquema dos quadros, demonstrando a primazia do traço. As anotações e os textos teóricos de Kandinsky colocam em relevo outro aspecto do traço: a música. Então, para mim, o que está em jogo justamente, é compreender esse traço, ver na composição musical a articulação desses esquemas, mediações, a composição-pintura, a pintura-composição, o entrecchoque de todos os sentidos, essa escritura multidimensional. Os catálogos de Kandinsky contribuem para isso: parecem uma contabilidade ocasional. Mas, além das informações sobre as obras, Kandinsky seleciona alguns traços dos quadros em cada entrada. Como ‘resumir’ uma pintura abstrata? Nesse sentido, mais que questões ligadas à teoria da arte ou da filosofia, temos a materialidade de processos criativos. Para aí, a partir da noção de escrita, temos um outro lugar, o da profusão, ou da improvisação.<sup>5</sup>

Com este novo horizonte de investigação, vali-me dos dados e das figuras relativas ao *Hauskataloge* nas orquestrações seguintes.<sup>6</sup> Como exemplo, temos as análises dos quadros *Composição X* e *Composição*

<sup>4</sup> Sobre o tema, ver Marcadé (1997) e Reynolds (1995, p. 149-152).

<sup>5</sup> Nos estudos de retórica, essa virtuosidade nas variações foi estudada por Quintiliano na *Institutio Oratoria*, livro X, o qual foi retomado por Erasmo de Roterdã em *De copia Verborum*. Trecho do blog em: <https://kandinsky2017.blogspot.com/2019/02>.

<sup>6</sup> Como as obras são numeradas no *Hauskataloge*, quanto ao ciclo *Composições* elas assim são marcadas: *Composição I*, n. 92; *Composição II*, n. 98; *Composição III*, n. 112; *Composição IV*, n. 125; *Composição V*, n. 144; *Composição VI*, n. 172; *Composição VII*, n. 186; *Composição IX*, n. 626; *Composição X*, n. 655.

*IX*, as primeiras elaboradas após o retorno do estágio de pesquisa na Bibliothèque Kandinsky.

Em primeiro lugar, *Composição X*. A seguir, a reprodução da tela.

**Figura 42:** *Composição X*, de Kandinsky, 1939

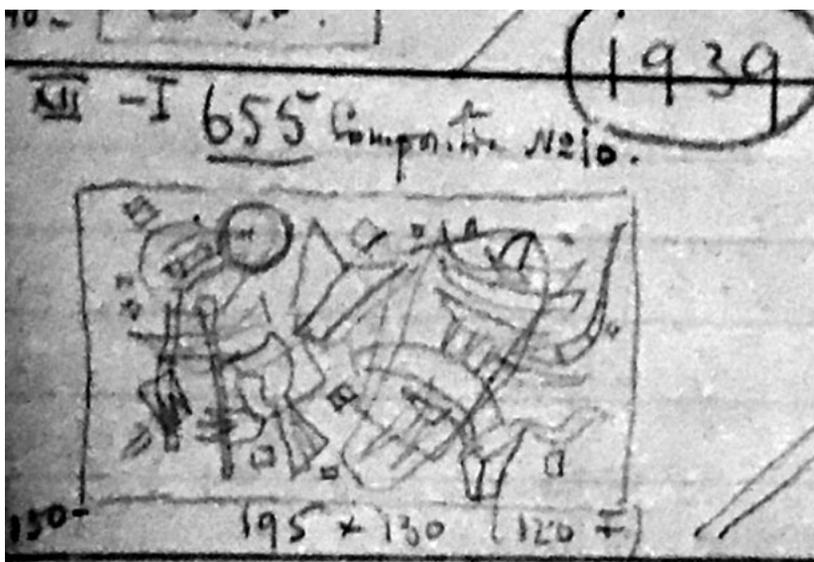


Fonte: Wikipedia Commons.

Em termos macrovisuais, temos algo como dois dançarinos em movimento complementar de dança e música. Eles, além de *clowns*-músicos, são instrumentos musicais, uma maraca e um tambor. Parecem ler partituras. As vibrações sonoras os atravessam. Estão suspensos no fundo negro da noite infinita e da morte. Uma dança de vida e morte. Viver para dançar.

No *Hauskataloge n. 655*, temos a seguinte reinterpretação da *Composição X*.

**Figura 43:** Plano-detalhe de folha do *Hauskataloge*



Fonte: Ladi-UnB.

Em sua redução ou seleção, Kandinsky retoma as duas grandes formas-figuras que articulam a pintura. Ainda, frisa os pequenos blocos ou formas que flutuam entre elas. A forma-figura da esquerda é mais desarticulada em seus elementos, aparecendo menos compósita, menos individualizada que a da direita. Os elementos apensos às formas-figuras são mais evidenciados, crescendo sua visibilidade, como as duas hastes verticais na forma-figura da esquerda. Na pintura, a grande cabeça da forma-figura da esquerda parecia se equilibrar no corpo-figurino a ele ligado. Na redução, são as hastes que seguram a cabeça. A forma-figura da direita conserva sua inclinação, mais identificável que na da esquerda. Mas é mais claramente atravessada por faixas horizontais, como véus, adquirindo mais traços antropomórficos, como os detalhes de um rosto (cabelos, sobrancelhas, olhos, bigode e boca).

Ainda, a redução ratifica a importância das formas-figuras dos livros em situação oposta complementar, como marcadores de um eixo diagonal e metade do quadro.

Assim, os dois elementos mais importantes são a revisão da figura-forma da esquerda como um aglomerado de elementos e sua maior objetivação, como um objeto que é suspenso e segurado por outro objeto, isso em contraponto à maior antropomorfização do pacote figurado da esquerda.

A análise a partir do *Hauskataloge* orientou as decisões em torno do roteiro que definiu a orquestração. Então, organizamos, assim, esse roteiro de intenções:

- 1) quadro bipartite;
- 2) sobreposição de referências: divindades, músicos, dançarinos;
- 3) fundo negro absoluto;
- 4) pequenos quadrados/pontos atravessando o quadro, assim como formas em *grids*, tabuleiros;
- 5) livros/partituras — o livro da direita é um livro com pincéis/baquetas;
- 6) pessoa/figura/objeto;
- 7) instrumentos musicais de percussão;
- 8) as duas cabeças possuem duas linguagens diferentes: a da esquerda é uma invenção hieroglífica, como uma narrativa, e a da direita é uma arquitetura, blocos como um pagode chinês, que, em sua forma de *grid*, se aproxima da representação de sons em uma estação de trabalho de áudio digital (DAW);
- 9) por outro lado, os pequenos quadrados nas cabeças e espalhados pelo quadro se aproximam do *pixel*, da visualidade digital pulverizada e construída por seus blocos/unidades de imagem/cor. Parece que as grandes formas-figuras flutuam desse fundo escuro e, ao mesmo tempo, derretem-se, lançam partes de si em seu movimento, partes de si em forma desses blocos/*pixels*. Esses confetes também se associam a uma festa;
- 10) assim a pintura projeta um grande movimento das figuras-formas em sua dança e correlação e a imagem de tudo sendo absorvido pela escuridão ou brotando dessa escuridão.

Não há um lugar definido, apenas a ação, os objetos e a correlação entre eles. Segundo as cores, na tabela de Kandinsky, temos:

- 1) negro: silêncio;
- 2) verde: violino (frequências médias);
- 3) vermelhos espalhados: metais;
- 4) rosa: violino (frequências agudas);
- 5) marrom: mistura de vermelho e preto = metais;
- 6) violeta: corne inglês e fagote;
- 7) amarelo: trompete em frequências agudas.

Agora, dignos de nota, são os *acordes cromáticos*:<sup>7</sup> há os pontos/*pixels* monocores, há *grids* multicores, há as faixas bicores e multicores. Eu começaria por uma percussão, para dar o *setting* da cena. Depois, faria entrar uma melodia nos trompetes, algo latino, para fazer irromper a festa, a dança. Mas seria bom evitar ficar algo muito marcado/étnico. Vendo de novo, o fundo negro não é estático: as formas-figuras estão cercadas por um negro dentro do negro, um mais escuro que circunda um campo de visão que abarca as formas-figuras. Lembrando que o espaço é virtual, com retângulos encurvados, quadrados com lados de diversos tamanhos e diversas figuras sem classificação.

Enquanto realizava a orquestração para esta *Composição X*, fui retomando questões que me acompanhavam desde o início do projeto. Assim, expressei-me no *blog* de acompanhamento:

Após o tempo de pesquisa e lidando com o material de Kandinsky, creio que algumas decisões criativas foram tomadas a partir dessa experiência em Paris. Inicialmente, veio à tona o imenso material visual e textual de e sobre Kandinsky. As horas passando analisando as telas, os desenhos, os rascunhos, as ideias escritas por Kandinsky e sobre ele, ampliaram o escopo desta pesquisa para a questão do traço, da escrita multidimensional. Para mim, o que é de fundamental interesse é

<sup>7</sup> Ver Ione (2004).

que essa imensa produção pictorial se aproxima de algo que podemos chamar, seguindo a hipótese Parry-Lord de ‘Composição em performance’, o que muitas vezes é traduzido como ‘improvisação’.<sup>8</sup>

No meu do ciclo de *Composições*, venho mudando minhas estratégias criativas, pois, no início, como um aprendiz, estava mais ‘colado nos quadros. Agora, neste último, tenho conseguido um descolamento interessante que dialoga com as pinturas. Por exemplo: há o fundo negro do quadro como entorno fundamental de tudo que é exposto na *Composição X*. Vi que este elemento era básico e que teria de incorporar na minha música. Mas como fazer isso? Kandinsky nos fala da cor negra: “Um ‘nada’ sem possibilidades, um ‘nada’ morto depois do Sol morrer, como um silêncio eterno, sem esperança de futuro, eis a ressonância interior do preto. A sua correspondência na linguagem musical é a pausa, que marca o fim absoluto e que provavelmente será seguido de qualquer outra coisa — o nascimento de um outro mundo. Porque tudo o que esta pausa encerra está terminado para sempre: o círculo está fechado. O preto é como uma fogueira apagada, consumida, imóvel e insensível como um cadáver indiferente a tudo. É como o silêncio que se apodera do corpo depois da morte, o fim da vida. Exteriormente é a cor mais desprovida de ressonância. Por esta razão, qualquer outra cor, mesmo aquela cujo som for mais fraco, adquire, quando colocada neste fundo neutro, uma sonoridade mais viva e uma nova força” (*Do espiritual na arte*).<sup>9</sup> Ora, como traduzir este silêncio pictórico de Kandinsky? Poderia construir algo com muitas pausas, um queijo suíço. Mas, como o universo da obra é de algo estratosférico, uma dança no espaço sideral, decidi dar presença a esta ausência de duas maneiras: primeiro, construir uma densidade com distribuição irregular de sons e

---

<sup>8</sup> Sobre o tema, ver Mota (2013). A hipótese Parry-Lord procura tornar compreensíveis as chamadas *inconsistências* nos textos homéricos (repetições, contradições, omissões, interrupções) por meio da comparação com os procedimentos utilizados por cantadores narrativos nas regiões dos Balcãs. Tais cantadores variavam os itens de seu repertório em função de sua audiência, exibindo suas habilidades tanto em entreter quanto em diversificar materiais tradicionais.

<sup>9</sup> KANDINSKY (1987, p. 86). Ampliando a questão da cor negra, ver Pastoureau (2014).

grupos de sons; segundo, colocar um *drone* em baixa frequência nos baixos e parte dos *cellos*. A esta estrutura subliminar sobrepus um *ostinato* percussivo, ligado à um mantra/ritual xamã. Desde o estudo do livro de Peg Weiss sobre o artista como Xamã, essas questões têm estado presentes. Não quis uma percussão muito característica aqui. Eu poderia colocar maracas e ter algo mais caribenho ou uma instrumentação percussiva brasileira. As figuras dançam, se contrapõem, mas que música é esta? — uma música no espaço sideral, a música das esferas, mas um ritual xamânico no céu. Estou compondo desde o dia 18 [fevereiro de 2019], dentro dos horários livres. Mas com muita rapidez. Cada sessão um minuto de música até agora. A instrumentação menor da peça se acopla às dimensões menores do quadro: Esta é a *Composição* de menor tamanho quanto às outras. Outra característica: introduzi a marimba, explorando sua ambiguidade como instrumento ligado à dança e para timbres mais etéreos.<sup>10</sup>

Como podemos observar, os comentários incorporam a intensidade de leituras, análises e mesmo a própria experiência de um processo criativo ininterrupto, movendo-se nas mudanças que acontecem, de fato, quando há um melhor esclarecimento das implicações do projeto de Kandinsky. Quando se ultrapassa uma relação parafrástica com o material prévio, os processos criativos vão adquirindo seus contornos mais nítidos porque encontram sua singularidade.

Nos estudos para a orquestração da *Composição IX*, o papel decisivo das análises dos materiais iconográficos foi expresso conforme a seguir, na comparação entre o quadro original, o desenho no *Hauskataloge n. 626*, e o único esboço restante da pintura.

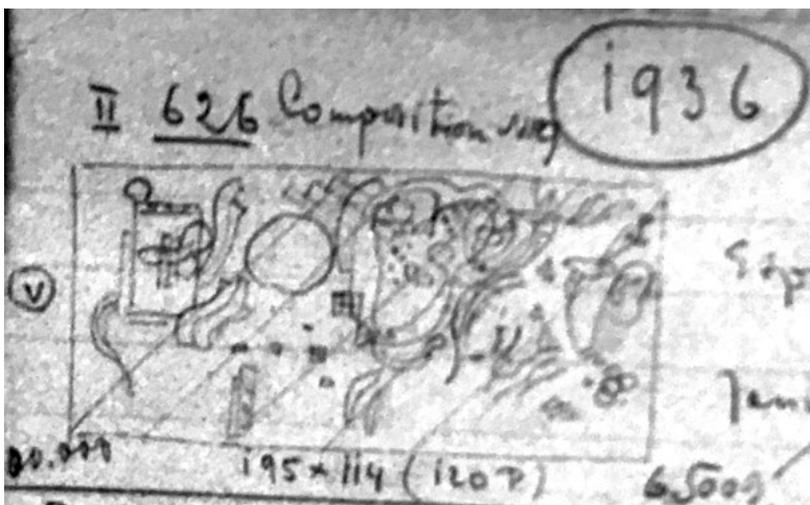
<sup>10</sup> Link: <https://kandinsky2017.blogspot.com/2019/02/inicio-da-composicao.html>.

**Figura 44:** *Composição IX*, de Kandinsky, 1936



Fonte: Wikipedia Commons.

**Figura 45:** Plano-detalhe do *Hauskataloge n. 626*



Fonte: Ladi-UnB.

O desenho de Kandinsky demonstra a retomada de alguns elementos importantes da pintura:

- 1) As cinco linhas diagonais formando as quatro áreas/faixas coloridas estão presentes, mas não tão evidenciadas no traço, sugerindo algo de segundo plano.
- 2) O conglomerado central de formas ocupa o foco de atenção, formando uma série horizontal que começa com o retângulo-caixa, da qual saem faixas-linhas para cima e para baixo e o círculo. O interessante é ver como as linhas mesmas do caderno funcionam como localizadores dos objetos distribuídos no quadro.
- 3) Esse aglomerado é constituído por elementos que vão sendo adicionados, formando algo em camadas. Há os elementos mais externo, os mediais e os mais internos.
- 4) O *grid* do caderno mesmo nos ajuda a ver como o quadro está dividido em quatro partes, sendo que há uma maior densidade de elementos do meio para cima.
- 5) Lendo como uma partitura, podemos ver o seguinte: *i*) uma sucessão de eventos na ordem temporal, indo da esquerda para a direita; *ii*) o começo é marcado pela primeira faixa, que, no quadro, é um azul-claro combinado com verde-claro e que vai perdendo esse verde e ficando mais azul-celeste (10BG para 10B); *iii*) lendo verticalmente, esse primeira faixa é simultaneamente colocada junto da aparição de outros elementos — no extremo alto esquerdo, um pequeno círculo com um outro círculo menor dentro e, imediatamente abaixo, uma caixa, um retângulo com figuras de embrião e, no centro, um retângulo-cartela, dividido como uma lista ou inscrição dupla. Do retângulo, projeta-se ainda algo como um rabo duplo na parte de baixo e uma outra cartela horizonte em cima.

Aqui começam algumas divergências entre o desenho e o quadro:

- 1) A faixa diagonal azul-verde sai do extremo baixo esquerdo e vai para o alto ao meio. Em alguns momentos, essa faixa passa por trás de algumas figuras, provocando simultaneidades. No desenho, o círculo que, na horizontalidade, vem após

o retângulo-caixa se encontra quase que todo dentro da primeira faixa, diferentemente do quadro, que posiciona o círculo entre a primeira faixa e o triângulo amarelo. Ainda, a primeira faixa absorve uma dupla de embriões que ficavam no triângulo amarelo.

- 2) Se a faixa azul parece exercer uma maior atração de elementos no desenho que na pintura, ela também “perde” outro elemento que, na pintura, é compartilhado, como a dupla cartela entre as faixas azul e vermelha, agora se concentra em uma faixa apenas — a segunda faixa.
- 3) Depois, dois deslocamentos para a direita, mais para o centro, pela atração do aglomerado central médio-alto que toma conta das faixas 3 e 4. E esse deslocamento apaga as estratégias de elementos compartilhados proporcionais entre áreas de cor dominante.

Voltando ao *grid* do caderno, mais exatamente, temos, no lugar de um retângulo dividido em quatro partes iguais, quatro contínuos extensos horizontais, com a seguinte distribuição:

- 1/2
- 1
- 1
- 1
- 1/2

Os extremos *alto* e *baixo* são constituídos por contínuos extensos horizontes que se equivalem, sendo a metade de cada um dos contínuos internos. Olhando com mais detalhe, os extremos *alto* e *baixo* são aproximadamente complementares em posição e tamanho, pois não são exatamente iguais: o filete de baixo é menor, levando a uma maior ênfase no filete de cima, que puxa a pintura para o alto, para fora da moldura. Lembrando que isso corrobora a maior densidade de elementos na parte de cima do quadro.

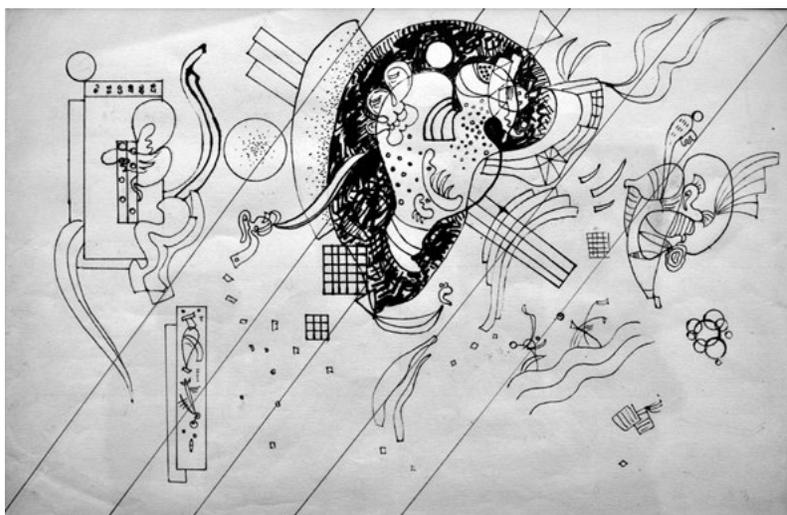
Ora, aplicando as ideias contidas no *Plano e linha sobre plano*, vista no capítulo 4, da primeira parte deste livro, podemos compreender a tela como uma *partitura*, valendo-nos de procedimento de leitura de uma partitura. As decisões criativas no plano sonoro podem buscar alguns equivalentes no plano visual:

- 1) sucessão de elementos (temporalidade);
- 2) densidade da distribuição dos elementos (verticalidade);
- 3) altura/frequência dos elementos, por meio de sua posição no eixo vertical;
- 4) timbre, por meio das cores e dos tamanhos dos elementos;
- 5) intensidade, por meio do tamanho/extensão de elementos.

Há ainda outras considerações como as características gerais do quadro, como um ambiente meio líquido nas cores e nas figuras de embriões apresentadas (formas biomórficas).

Ainda, o pintor fez, em 1937, apenas um estudo preparatório para o quadro, como podemos ver na figura a seguir.

**Figura 46:** Estudo preparatório para a *Composição IX*



Fonte: Wikipedia Commons.

Nesse esboço, estão claras as linhas que produzem as faixas, os triângulos opostos (alto esquerdo/baixo esquerdo) e a sucessão horizontal de quatro figuras que dominam o quadro: a caixa com seu embrião hipocentauro nela grudada; a figura geométrica do círculo posicionada entre o triângulo superior e a primeira faixa; o aglomerado bioluminescente central; e o peixe-concha. O esboço a lápis apresenta praticamente os mesmo elementos e sua distribuição como apresentados na pintura, sendo, de fato, bem marcante a desproporção entre a área do triângulo inferior direito quanto ao esquerdo. Vendo o esboço, ainda, fica bem evidente a forte presença de *grids* distribuídos pela tela. Então, temos faixas ascendentes paralelas, em momento de cima para baixo, que começam e terminam. Lembram lentos *glissandi*. E temos figuras tanto biomórficas quanto geométricas. Podemos pensar em uma *narrativa* de primeiro plano que é a sucessão das quatro figuras em contraponto com as quatro faixas diagonais. E, entre elas, temos outras formas livres, como diversos *grids*, linhas paralelas onduladas, a duplicação da cartela que está na primeira figura-caixa e um pequeno aglomerado de círculo, um minissistema estelar na direita extrema ao meio.

Lista de elementos que precisariam ser evidenciados: *i*) a estrutura geral do quadro, com suas seis áreas (quatro faixas e dois triângulos); *ii*) as cores dessa estrutura geral; *iii*) as sucessão das quatro figuras dominantes em sua ordem e constituição (formas, figuras, cores); *iv*) as demais figuras que partem dessas dominantes ou estão livres pelo quadro, com suas formas, seus elementos e suas cores.

A partir desses dados, propusemos a homologia entre o quadro e a partitura de um modo mais estreito que das outras vezes, valendo-se do *grid* mesmo do editor de imagem (régua no Photoshop).

**Figura 47:** Divisão em partes da *Composição IX*



Fonte: Ladi-UnB, a partir de Wikipedia Commons.

A tela foi dividida numericamente em “pedaços” iguais de 0 a 33,02 (34,2) na horizontal e de 0 a 19,02 (20,02) na vertical. A partir dessa segmentação, e nos valendo das faixas-cores diagonais, temos:

- 1) a área amarela inicial vai de 0 a 14,4 (13,4);
- 2) a faixa um vai de 14,4 a 19,4 (4,8);
- 3) a faixa dois vai de 19,4 a 24,3 (4,7);
- 4) a faixa três vai de 24,3 a 29,2 (4,5);
- 5) a faixa quatro vai de 29,2 a 34,2 (4,4);
- 6) a área verde-claro, com a imagem invertida, vai de 15,03 a 34,02 (11,5).

Como *Composição IX* é a menor de todas, a duração de seu arquivo de som será o menor. Segundo os dados já apresentados no primeiro capítulo da segunda parte, a *Composição IX* se aproxima, pois, da *Composição X*, ficando na casa ou pouco abaixo dos três minutos de duração.

Sendo assim, há algumas proporções para entender a duração das áreas/acordes de *background*. A música se articula, em um de seus níveis, na sucessão dessas áreas/acordes.

Há várias soluções possíveis, mas a que foi adotada aqui será a de distribuir a música em 180 segundos a partir de compassos de seis tempos. Isso vai dar 30 compassos de seis tempos. O conjunto de 30 compassos se aproxima do total de 34 conjuntos de 10 centímetros da régua do Photoshop. Como temos algumas assimetrias (diferentes tamanhos das áreas amarela e verde), e diminuição progressiva das faixas, podemos inserir compassos nesses espaços de passagem e coordenar a relação tempo-espço.

É importante notar a aceleração nas faixas em virtude de sua diminuição de tamanho. Quanto à área amarela inicial, ela vai crescendo em sentido horizontal, no tempo e no eixo vertical, nas frequências. Ou seja, a música começa e segue com o som da área amarela ficando mais agudo e em crescendo.

Decidida sua segmentação temporal, temos a questão da instrumentação.

Seguindo as instruções de Kandinsky, também já apresentadas no capítulo inicial da segunda parte, temos:

- 1) O primeiro triângulo (área amarela) opera com acordes relacionados aos naipes de metais, especialmente trompetes, podendo acrescentar percussão com altura definida (*bells*) e violas.
- 2) A primeira faixa diagonal opera com variações de azul, misturada a verde, que são de violino em frequência média. Podemos começar com esse verde violino médio, depois acrescentando, acima das cordas, as flautas.
- 3) A segunda faixa parte de uma mistura de laranja com vermelho para ir ficando mais vermelho até chegar a um vermelho mais escuro. Temos aqui três mudanças. Novamente tempos percussão, violas, trompete, tubas e *cellos*.
- 4) Na terceira faixa, há variações de vermelho: bordô e borgonha. Temos uma semelhança com a faixa anterior, mas com

mudanças de matiz, saturação e intensidade. Há, pois, relação entre as cores das faixas e as cores dentro de cada faixa. Há um pouco de violeta por aqui.

- 5) A quarta faixa vai do laranja mais claro ao mais escuro.
- 6) Ao fim, temos o triângulo verde-claro com bordas ligeiramente amareladas — violino com trompete.

Uma questão: essas grandes áreas, que se tornam o *background* da tela, são atravessadas por figuras. Assim, teríamos que ver a sucessão da esquerda para a direita do *background* e a irrupção das figuras com suas cores também.

Antes, como o *background* de triângulos e faixas é mais estável, dele, podemos constituir uma ordem temporal, dividindo primeiramente a tela nas linhas entre as áreas dos triângulos e faixas. Tal ordem induz à minutagem dos eventos que se sucedem e a proporção de sua presença (duração). Como em um palco, agentes vão entrar e sair de cena. Como em uma música, instrumentos vão começar e encerrar suas partes.

Outra característica possível dessa ordem temporal horizontal é sua contrapartida vertical, que posiciona e distribui os elementos, podendo-se tomar como parâmetro o arco crescente de frequências, como nas faixas diagonais, que se articulam de baixo para cima em uma mudança de valor (mais luminosidade etc.). Podemos adotar a correlação entre crescente na cor e o crescente na frequência do som.

Mas não esquecer que Kandinsky havia trabalhado inversamente com isso ao discutir o plano básico ou fundamental, como momento de pré-composição em que se explora decisões criativas a partir da geometria mesma da própria moldura do quadro. Temos, então, a possibilidade de *dissonância cromática*. Segundo Lisa Florman:

Quaisquer que fossem as preocupações com a dissonância cromática que Kandinsky mantinha em 1934, ele claramente as deixou de lado dois anos depois de *Composição IX*. As combinações de cores nesse trabalho — pastéis delicados colocados ao lado de preto e vários tons altamente saturados — são excepcionalmente chocantes,

talvez mais do que em qualquer outra composição do artista. Mesmo em comparação com as cores primárias opostas de suas primeiras pinturas, os contrastes aqui registram-se como altamente dissonantes, as disparidades extremas de saturação e confronto de valores muito mais do que as cores primárias igualmente ponderadas jamais poderiam (FLORMAN, 2014, p.134).

Tais entrechoques que provêm da seleção e combinação das cores vão, aqui, na orquestração, corresponder a níveis mais extremos de dissonância na seleção e combinação dos sons.

Ao fim, chegamos à seguinte síntese indicativa do plano geral da orquestração para a *Composição IX*:

- Faixa amarelo-laranja: trompete e violas (laranja): 1–13,5 (ponto 0).
- Faixa azul-verde: celo, flautas e um pouco de violino (verde): 19,4 (ponto 1–4).
- Faixa laranja-vermelho: trombones, trompas e carrilhão de orquestra: 18,3 (ponto 5–6).
- Faixa vinho-púrpura: viola e contrafagote: 13,3 (ponto 10–11).
- Faixa laranja-claro-escuro: pPiano em registro médio: 18,2 (ponto 15–16).
- Faixa verde-claro: violinos (frequência média).<sup>11</sup>

No *blog* de acompanhamento, registrei a seguinte reação à dificuldade em compor algo que trabalhava muito estreitamente na correlação entre visualidade, tempo e instrumentação.

Me senti motivado pela ideia de dissonância extrema, ou seja, tensões entre sétimas maiores, ou segundas menores.

---

<sup>11</sup> Para esse tema das correlações entre novas harmonias, timbres e efeitos, consulte, com proveito, Brant, (2009), Johnson (2015), Mirokey (1982), Verges (2007) e Yamaguchi (2013).

Estou compondo seguido o quadro, compasso a compasso, como se o repintasse com sons.

Está interessante o processo — com os ouvidos e com os olhos.

De fato, a relação entre os números na tela, e os números na partitura, mesmo sendo arbitrários, promovem um desafio multissensorial.

Abaixo os primeiros oito ‘compassos’ da pintura.

**Figura 48:** Plano-detalhe da *Composição IX*



Fonte: Ladi-UnB, a partir de Wikipedia Commons.

Primeiro elaborei o som para a figura amarela no compasso 1. Logo no compasso 2 e até o três, surge-me algo nessa mancha-círculo, cujas cores se ligam ao corne inglês. Não esquecer que abaixo já temos a faixa azul. Todas as faixas serão acordes em *glissandi*. Aí já entra a monstruosa figura da caixa com rabo e um feto dentro. A decifrar.

Uma coisa é certa, os sons de fundo, triângulos e faixas, vem com uma menor intensidade.<sup>12</sup>

De fato, foi, depois do trabalho com a *Composição VII*, a orquestração que me levou a exaustão, creio também pela proximidade do fim do ciclo. Ao seguir um rígido sistema de homologia entre os compassos e a régua de medição do quadro, o trabalho de composição foi se tornando cada vez mais árduo. Eram muitas possibilidades de materialização: o quadro possui as faixas diagonais que funcionam como acordes, os quais iriam para um segundo ou terceiro plano sonoro. Ao mesmo tempo, temos as figuras que flutuam no quadro. Eu comecei por uma abordagem linear: ir fazendo tudo seguindo a sucessão numérica de compassos e pedaços do quadro. Mas, além do cansaço de diversos elementos que aparecem simultaneamente e atravessam as medições, havia um problema concreto de instrumentação: se se escolhem certos instrumentos para as cores, para os acordes, e estes acordes/faixas diagonais duram por compassos, tais instrumentos ficam ineleáveis enquanto usados. Assim, as opções da paleta instrumental iam diminuindo.

Essa restrição demandou soluções criativas, como a de construir as faixas diagonais/acordes de uma maneira não estática, valendo-se de uma “cesta” de timbres, ou seja, atribuir a cor a mais de um instrumento, e ir trocando o instrumento, para que ele se encontre disponível para outra atividade que a de terceiro ou segundo plano. Esse foi um grande desafio, pois eu contava com a decisão de ter uma paleta menor para o quadro, seguindo as escalas atribuídas à *Composição IX*, que possuía, como vimos, as menores dimensões quanto às outras *Composições*. Eu

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://kandinsky2017.blogspot.com/2019/03/composicao-ix-inicio.html>.

tratei de interpretar essa escala específica da *Composição IX* em termos de limitação da paleta instrumental e da duração da obra.

Ao fim, algo aparentemente paradoxal: a orquestração da *Composição IX* ficou com a menor duração de todas. Ao mesmo tempo, foi a que apresentou, até agora, as maiores dificuldades de composição.

Além da paleta instrumental, flagrei-me prisioneiro do método desenvolvido para a orquestração: o diagrama da pintura, dividindo a obra em 33 segmentos, o qual, logo no início, igualei a 33 compassos. Então, eu teria, a cada compasso, o segmento correspondente da divisão aritmética da pintura em 33 segmentos. Usando um andamento mais lento, 60 batidas por minuto (bpm), depois de trabalhar em quase dois terços da obra, eu notei que o tempo total da obra iria ficar em 90 segundos. Aqui, em um primeiro momento, aquilo me confundiu e fiquei bem preocupado, pois seria a metade daquilo que eu pensava para a obra, cerca de três minutos.

Uma solução tola, que experimentei, foi de dobrar o tempo da obra (*time signature*) de 6/8 para 12/8. Eu resolvi algumas coisas nos primeiros compassos. De fato, na primeira versão, o tema/cor dos trompetes entrava muito seco, forte, com um sentido de urgência. Ao dobrar a duração das notas e passar para 12/8, essa entrada brusca foi amenizada. Mas, daí em diante, a confusão progrediu: os eventos ficaram dessincronizados. Todo o trabalho anterior de correlação entre a metragem das figuras na tela e os compassos foi comprometido, pois o tempo atribuído aos elementos era aquele mesmo e não outro. Depois de algum tempo tentando corrigir globalmente, decidi parar com essa atividade e voltar a compor a obra na sua fórmula de compasso originalmente escolhida.

O ideal seria concluir este livro com as análises das obras que não foram discutidas neste livro, encerrando principalmente com um espaço todo dedicado ao processo criativo em torno da *Composição VII*. Esse seria o ideal. Mas, desde o início, este livro não era um relatório de pesquisa, e sim um objeto em si mesmo — um estudo documentado de possibilidades, convergências e utopias.

Comecei a pesquisa e suas primeiras versões procurando traduzir em sons e conceitos a experiência de contato com a pintura de Kandinsky, com seu ambicioso projeto metacognitivo ou multidimensional. Chego agora a este termo final sabendo que não ouvi as músicas que se passariam na cabeça do pintor quando ele elaborava seus quadros. Mas essa utopia, como as do próprio pintor, projeta-se para campos de experimentação englobantes, cujos efeitos são o de repensar nossas práticas de interpretação a partir de feitos estéticos híbridos, fronteirços, instáveis, que desafiam nossos pressupostos e categorias analíticas.

Essa imaginação criadora, essa vontade de tudo registrar e conhecer, esse amplexo de sonhos, matérias e instrução, quem sabe, ainda podem fazer sentido hoje em dia e afetar individualidades cada vez mais sisudas, tão seguras em se confirmar, em se confinar a soluções e esquemas imediatos e tão bisados no cotidiano estéril de muitas de nossas rotinas universitárias.

Nesse sentido, voltar a Kandinsky é trazer quem nunca deixou de estar aí conosco: as crianças que o digam, cada vez mais consumindo as formas e cores dos quadros nas “aulinhas” de arte. Kandinsky está de volta,<sup>13</sup> agora liberado completamente, insistimos, pela lista do domínio público internacional, desde janeiro de 2015.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> As obras de Kandinsky são muito utilizadas apreciação artística para crianças. Ver Fischer (2001) e Rosenstock (2014).

<sup>14</sup> Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collections/class-of-2015>.





# R Referências<sup>1</sup>

AFRA, Kia. ‘Vertical Montage’ and Synaesthesia Movement, Inner Synchronicity, and Music–Image Correlation in Alexander Nevsky (1938). *Music, Sound, and the Moving Image*, v. 9, n. 1, p. 133-61, 2015.

ALLISON, John. Sibelius and the Kalevala. In: ROSEN, David; BROOK, Claire (org.). *Words on Music*. New York: Pendragon, 2003. p. 1-13.

ANNIS, Shannon. *Kandinsky’s dissonance and a Schoenbergian view of Composition VI*. 2008. Dissertação (Mestrado) – University of South Florida, Tampa, 2008.

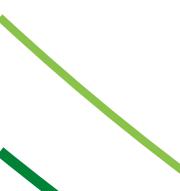
APPIA, Adolphe. A Música e a Encenação. Parte 1. Tradução Flávio Café. *Dramaturgias*, v. 1, n. 2-3, p. 336-366, 2016.

APPIA, Adolphe. A Música e a Encenação. Parte 2. Tradução Flávio Café. *Dramaturgias*, n. 4, p. 158-201, 2017a.

APPIA, Adolphe. A Música e a Encenação. Parte 3. Tradução Flávio Café. *Dramaturgias*, n. 5, p. 172-196, 2017b.

---

<sup>1</sup> Para os escritos de Kandinsky (*Kandinsky Papers*), ver as seguintes possibilidades: i) acervo no Museu Getty, contendo materiais entre 1910–1940, com acesso ao *Online Archive of California*. Disponível em: <http://archives2.getty.edu:8082/xtf/view?docId=ead/850910/850910.xml;query=;brand=default>. Acesso em: 30 jun. 2019; ii) *Funds Kandinsky*, na Bibliothèque Kandinsky, contendo diversos documentos *online*. Disponível em: <http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/cdc.html>. Acesso em: 30 jun. 2019.



APPIA, Adolphe. A Música e a Encenação. Parte 4. Trad. Flávio Café. *Revista Dramaturgias*, n. 6, p. 353-381, 2017c.

ARNALDO, Javier (org.). “*El mundo suena*”: el modelo musical de la pintura abstracta. Madri: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2004.

ARONOV, Igor. *Kandinsky's Quest: A Study in the Artist's Personal Symbolism, 1866-1907*. New York: Peter Lang, 2006.

AUER, Joseph. *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*. New Haven: Yale University Press, 2003.

BACHELARD, Gaston. *Le Rationalisme Appliqué*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

BAKO, Elemer. *Elias Lönnrot and His Kalevala*. Washington: The Library of Congress, 1985.

BAMBERG, Julian Leila. *Kandinsky as Poet: The “Klange”*. 1981. Tese (Doutorado) – The Florida State University, Tallahassee, 1981.

BARNETT, Vivian Endicott. *Kandinsky, Drawings, Catalogue Raisonné*. Volume One, Individual Drawings. Londres: Sotheby's Publications, 2006.

BARNETT, Vivian Endicott. *Kandinsky, Drawings, Catalogue Raisonné*. Volume Two, Sketchbooks. Londres: Sotheby's Publications, 2007.

BARNETT, Vivian Endicott. *Kandinsky, Watercolours, Catalogue Raisonné*. Volume One 1900-1921. Londres: Sotheby's Publications, 1992.

BARNETT, Vivian Endicott. *Kandinsky, Watercolours, Catalogue Raisonné*. Volume Two 1922-1944. Londres: Sotheby's Publications, 1994.

BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres: I.B. Tauris, 2010.

BAXANDALL, Michael. *Giotto e os Oradores: As Observações dos Humanistas Italianos sobre Pintura e a Descoberta da Composição Pictórica (1350- 1450)*. São Paulo: Edusp, 2019.

BECKER, Judith. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Tracing*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

BEHR, Shulamith. Deciphering Wassily Kandinsky's Violet: activist Expressionism and the Russian Slavonic Milieu. In: BEHR, Shulamith; FANNING, David; JARMAN, Douglas (org.) *Expressionism Reassessed*. Nova York: Manchester University Press, 1993. p. 174-186.

BEHR, Shulamith. Kandinsky and Theater: The Monumental Artwork of the Future. In: LLOYD, Jill; BARNETT, Vivian Endicott (org.). *Vasily Kandinsky: From Blaue Reiter to the Bauhaus, 1910-1925*. New York: Neue Galerie Catalogue, 2013. p. 65- 85.

BEHR, Shulamith. *Wassily Kandinsky as Playwright: The Stage – Compositions, 1909-1914*. 1991. Tese (Doutorado) – University of Essex, Colchester, 1991.

BENITEZ, Vincent. *Olivier Messiaen: A Research and Information Guide*. Londres: Routledge, 2008.

BENITEZ, Vincent. Simultaneous Contrast and Additive Designs in Olivier Messiaen's Opera, Saint Frangois d'Assise. *Music Theory Online*, v. 8, n. 2 , 2002.

BENITO, Julia. *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. 2011. Tese (Doutorado) – Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas v. I. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERNARD, Jonathan. Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music. *Music Perception*, v. 4, n. 1, p. 41-68, 1986.

BOEHMER, Konrad (ed.). *Schönberg and Kandinsky: A Historic Encounter*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

BOISSEL, Jessica. *Kandinsky Du Théâtre*. Uber das Theater. O Teatpe. Paris: Biro, 1998.

BOLAND, Lynn. *A Culture of Dissonance: Wassily Kandinsky, Atonality, and Abstraction*. 2014. Tese (Doutorado) – The University of Texas at Austin, Austin, 2014.

BOOKS, Deanna. *It Could Have Been Great: An Examination of Kandinsky's Bauhaus Paintings and the Great Synthesis of the Arts*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Old Dominion University, Norfolk, 2016.

BOUILLON, Jean-Paul (ed.). *Kandinsky: Regards sur le passé et autres texts (1912-1921)*. Tradução Jean-Paul Bouillon. Paris: Hermann, 1990.<sup>2</sup>

BOULEZ, Pierre. Schoenberg, Arnold. In: *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. p. 310-218.

BOWLT, John. Reconstruction The Spiritual. *Experiment*, v. 8, n. 1, p. 53-58, 2002.

BRAND, Juliane; HAYLEY, Christopher (org.). *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth – Century Culture*. Berkeley: University of California Press, 1997.

BRANT, Henry. *Textures and Timbres: An Orchestrator's Handbook*. Nova York: Carl Fischer Music, 2009.

BREGMAN, Albert. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge: The MIT Press, 1990.

BREMER, Kelly. *Total Theatre Re-Envisioned: The Means and the Ends of Appia, Kandinsky, and Wagner*. 2008. Tese (Doutorado) – University of Wisconsin, Madison, 2008.

BRIBITZER-STULL, Matthew. Echoes of Alberich's Anguish: Compositional Unity, Analytic Plurality, and Wagner's Das Rheingold. *Journal of Schenkerian Studies*, v. 3, p. 59-91, 2008.

BRINKMANN, Heribert. *Wassily Kandinsky als Dichter*. 1980. Tese (Doutorado) – Universidade de Colônia, Colônia, 1980.

---

<sup>2</sup> A primeira edição dessa tradução foi publicada em 1974. Uma nova edição foi publicada pela mesma editora em 2014.

BUCKBERROUGH, Sherry. *Robert Delaunay: The Discovery of Simultaneity*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

CAGE, John. *Silence. Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CAZNÓK, Yara. *Música: Entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CHEVREUL, Michel. *De la loi du contraste simultanée des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. Paris: Librairie Gauthier-Villars, 1889. [Original de 1839] Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5606385f>. Acesso em: 3 jun. 2019. [Edição de 1839] Disponível em: <https://archive.org/details/delaloiducontras00chev>. Acesso em: 20 jun. 2019.

CHICHLO, Boris. Wassily Kandinskys Erfahrungen in der Ethnographie: Ansichten eines Ethnologen. In: FRIEDEL, Helmut (org.). *Wassily Kandinsky: gesammelte Schriften 1889-1916; Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*. Munique: Prestel, 2007. p. 653-658.

CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

CHION, Michel. *L'Audio-Vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.

CHION, Michel. *Le son*. Paris: Armand Colin, 2004.

CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.

CLÉREN, Marie. Les Compositions pour la scène de Kandinsky: laboratoire du théâtralisable, échec du théâtralisé. *Acta Litt&Arts*, n. 4, 2017. Disponível em: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/211-les-compositions-pour-la-scene-de-kandinsky-laboratoire-du-theatralisable-echec-du-theatralise>. Acesso em: 20 jun. 2019.

COLLINGS, Dave (org.). *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Composition*. Londres: Ashgate, 2012.

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

CRAIG, Edward Gordon. The Actor and the Über-Marionette. *The Mask*, v. 1, n. 2, p. 3-15, 1908. Disponível em: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaau190804-01.2.5&>. Acesso em: 20 nov. 2019.

CRUZ, João da. *São João da Cruz*. Obras Completas. Petrópolis: Vozes, 2000.

D'ARCY, Geraint. The Yellow Sound. And Unstageable Composition? Technology, Modernism and Spaces that Should-not-be. *Body, Space & Technology*, v. 12, p. 1-11, 2013.

D'ARCY, Geraint; HAND, Richard. Open Your Eyes/Shut Your Eyes: Staging Kandinsky's The Yellow Sound at Tate Modern. *Performance Research*, v. 17, n. 5, p. 56-60, 2012.

DABROVSKI, Magdalena. *Kandinsky: Compositions*. Nova York: Museum of Modern Art, 2002.

DARCY, Warren. 'Everything That Is, Ends!': The Genesis and Meaning of the Erda Episode in 'Das Rheingold'. *The Musical Times*, v. 129, n. 1747, p. 443-447, 1988.

DEATHRIDGE, John (ed.). Richard Wagner. *The Ring of the Nibelung*. Tradução John Deathridge. Londres: Penguin, 2018.

DEATHRIDGE, John. Wagner's Sketches for the 'Ring'. *The Musical Times*, v. 118, n. 1614, p. 383-389, 1977.

DELAUNAY, Robert. *Du cubisme à l'art abstrait: Documents inédits publiés par Pierre Francastel, suivis d'un catalogue de l'œuvre de Robert Delaunay par Guy Habasque*. Paris: S.E.V.P.E.N., 1958.

DILL, Charles. *Monstrous Opera: Rameau and the Tragic Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

DINGLE, Christopher. *The Life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

DONIN, Nicolas. Empirical and historical musicologies of compositional processes: towards a cross-fertilization. In: COLLINGS, Dave (org.). *The Act of Musical Composition*. Studies in the Creative Process. Farnham: Ashgate, 2012. p. 1-26.

DONIN, Nicolas. Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création: nouveaux objets, nouveaux problèmes. *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, n. 31, p. 13-36, 2010.

DONIN, Nicolas. Vers une musicologie des processus créateurs. *Revue de Musicologie*, t. 98, n. 1, p. 5-14, 2012.

DONIN, Nicolas; GRÉSILLON, Almuth; LEBRAVE, Jean-Louis (org.). *Genèses Musicales*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

DÜBGEN, Hannah. *Noah im Kalten Krieg*. Igor Strawinskys Musical Play The Flood. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. Vertical Montage. In: GLENNY, Michael; TAYLOR, Richard (org.). *Towards a Theory of Montage: Sergei Eisenstein Selected Works*, Volume 2. Tradução Michael Glenny. London: BFI Publishing, 1991. p. 327-99.

ELLER-RÜTER, Ulrika-Maria. *Kandinsky: Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts*. Hildesheim: Olms-Verlag, 1990.

EMMERT, Claudia. *Bühnenkompositionen und Gedichte von Wassily Kandinsky: im Kontext eschatologischer Lehren seiner Zeit 1896-1914*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

FELICISSIMO, Rodrigo Passos. *Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas, utilizadas nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia No. 6 de H. Villa-Lobos*. 2014. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014.

FERNÁNDEZ-DELGADO, José-Antonio; PORDOMINGO, Francisca. Musical Ekphrasis and Diegema in Longus' Daphnis and Chloe. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, v. 56, n. 4, p. 696-708, 2016.

FESHCHENKO, Vladimir. Dematerializing Verbal and Visual Matter: Wassily Kandinsky's Bitextuality. In: POSNAN, Sarah; REVERSEAU, Anne; AYERS, David (org.). *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*. Berlin/NovaYork: Walter de Gruyter, 2013. p. 94-106.

FISCHER, Sandra. *Early Childhood Themes Using Art Masterpieces*. Westminster: Teacher Created Resources, 2001.

FLORMAN, Lisa. *Concerning the Spiritual and the Concrete in Kandinsky's Art*. Stanford: Stanford University Press, 2014.

FRIEDEL, Helmut; HOBERG, Annegret (org.). *Kandinsky: Das druckgrafische Werk/The Complete Prints*. Exh. cat. Munique: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2008.

FRIEDEL, Helmut (org.). *Wassily Kandinsky: gesammelte Schriften 1889-1916; Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*. Munique: Prestel, 2007.

FRISCH, Walter. *German Modernism. Music and the Arts*. Berkeley: University of California Press, 2005.

FUHR, James. *Klange: The Poems of Wassily Kandinsky (Russia)*. 1982. Tese (Doutorado) – Indiana University, Bloomington, 1982.

GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GAGE, John. *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkeley: University of California Press, 1993.

GAGE, John. *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*. Berkeley: University of California Press, 2000.

GALEYVEV, Bulat. Kandinsky and Schönberg: The Problem of Internal Counterpoint. In: BOEHMER, Konrad (org.). *Schonberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. Amsterdã: Harwood Academic Publishers, 1977. p. 89-94.

- GRIFFITHS, Paul. Catalogue de Couleurs: Notes on Messiaen's Tone Colours on His 70th Birthday. *Musical Times*, n. 119, p. 1035-1037, 1978.
- GRIFFITHS, Paul. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. Nova York: Cornell University Press, 1985.
- GROHMANN, Will. *Kandinsky: Life and Work*. Nova York: H.N. Abrams, 1958.
- GRUND, Uta. *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig and das Bildertheater um 1900*. Berlin: Akademie Verlag, 2012.
- HAAS, Bruno. Syntax. In: FISCHER, Hartwig; RAINBIRD, Sean (org.) *Kandinsky. The Path to Abstraction*. Nova York: Tate Galery Publishing, 2006. p. 185-208.
- HAHL-FONTAINE, Jelena. *Die Bühnenexperimente*. Bruxelas: E.M.E, 2010.
- HAHL-FONTAINE, Jelena. *Kandinsky*. Bruxelas: Marc Vokar Editeur, 1993.
- HAHL-FONTAINE, Jelena. The Versions of On The Spiritual in Art. *Experiment*, v. 8, n. 1, p. 41-51, 2002.
- HAHL-KOCH, Jelena (org.). *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 1980.
- HAHL-KOCH, Jelena. *Arnold Schoenberg/Vassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*. Londres: Faber & Faber, 1984.
- HALDEMANN, Matthias (org.). *Harmonie und Dissonanz: Gerstl Schönberg Kandinsky Malerei und Musik im Aufbruch*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006.
- HALL, Joshua. Kandinsky's Composition VI: Heideggerian Poetry in Noah's Ark. *The Journal of Aesthetic Education*, v. 46, n. 2, p. 74-88, 2012.
- HARRIS, Joseph. *Musique Colorée: Synesthetic Correspondence in the Works of Olivier Messiaen*. 2004. Tese (Doutorado) – University of Iowa, Iowa City, 2004.

HEALEY, Gareth. *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Londres: Routledge, 2013.

HEUVEL, Mike. Good Vibrations: Avant-Garde Theatre and Ethereal Aesthetics From Kandinsky to Futurism. In: ENNS, Anthony; TOWER, Shelley (org.). *Vibratory Modernism*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013. p. 198-214.

HINES, Thomas. *Collaborative Form: Studies in the Relations of the Arts*. Achland: The Kent State University Press, 1991.

HOBERG, Annegret. *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter*. Munique: Prestel, 1994.

HONKO, Lauri (org.). *The Kalevala and the World's Traditional Epics*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2002.

HOOPER, Kent. Wassily Kandinsky's Stage Composition Yellow Sound: The Fantastic and the Symbolic Mode of Communication. In: MURPHY, Patrick (org.). *Staging the Impossible: The Fantastic Mode in Modern Drama*. Westport: Greenwood, 1992. p. 56-86.

HORLACHER, Gretchen. *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

HORSLEY, Jessica. *Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk: eine interdisziplinäre Untersuchung*. Frankfurt: Peter Lang, 2008.

HUGUES, Gordon. Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's "First Disk". *The Art Bulletin*, v. 89, n. 2, p. 306-332, 2007.

HUGUES, Gordon. *Resisting Abstraction: Robert Delaunay and Vision in the Face of Modernism*. Chicago: The University Chicago Press, 2014.

IONE, Amy. Klee and Kandinsky: Polyphonic Painting, Chromatic Chords and Synaesthesia. *Journal of Consciousness Studies*, v. 11, n. 3-4, p. 148-158, 2004.

JELAVICH, Peter. *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

JOHNSON, Tom. *Other Harmony: Beyond Tonal and Atonal*. Nova York: 218 Press, 2015.

JOSEPH, Charles. *Stravinsky and Balanchine*. Yale: Yale University Press, 2011.

JUNOD, Philippe. *Contrepoints*. Dialogues entre Musique et Peinture. Paris: Éditions Contrechamps, 2006.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Dom Quixote, 2013.

KANDINSKY, Wassily. *Olhar sobre o Passado*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Lisboa: Edições 70, 2011.

KANDINSKY, Wassily. *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Munique: Verlag Albert Langen, 1926. Disponível em: [http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF728/M5050\\_X0031\\_LIV\\_RLPF0728.pdf](http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF728/M5050_X0031_LIV_RLPF0728.pdf). Acesso em: 3 jan. 2020.

KANDINSKY, Wassily. *Rückblick*. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag, 1955.

KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*. Munique: R. Piper & Co., 1912.

KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz. *Almanaque O Cavaleiro Azul*. Organização de Jorge Schwartz. Tradução de Flávia Bancher. São Paulo: Edusp/Museu Lasar Segall, 2013.

KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz (org.). *Der Blaue Reiter*. Munique: R. Piper & Co., 1912.

KARLOWICH, Robert. *A Guide to Scholarly Resources on the Russian Empire and the Soviet Union in New York Area*. Nova York: M.E. Sharpe, 1990.

KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

KIM, Sohee. *The Study of the Relationship Between Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky During Schoenberg's Expressionist Period*. 2010. Tese (Doutorado) – Ohio State University, Columbus, 2010.

KITTLER, Friedrich. *The Truth of the Technological World: Essays on the Genealogy of Presence*. Tradução Erik Butler. Stanford: Stanford University Press, 2013.

KNUST, Martin. *Sprachvertoung und Gestik in den Werken Richard Wagners: Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis*. Berlin: Frank & Timme, 2018.

KOBAYASHI-BREDENSTEIN, Naoko. *Wassily Kandinskys frühe Bühnenkompositionen: Über Körperlichkeit und Bewegung*. Berlin: De Gruyter, 2012.

KOBIALKA, Michal. Theatre of Celebration/Disruption: Time and Space/Timespace in Kandinsky's Theatre Experiments. *Theatre Annual*, n. 44, p. 71-96, 1989-1990.

KOLAROVA, Vassilena. The Interartistic Concept in Kandinsky's Paintings: The Image/Text problem. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, n. 4, 2007. Disponível em: [http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07\\_kolarova.htm](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_kolarova.htm). Acesso em: 26 jun. 2019.

KOLIC, Neda. The Sound of Yellow: Kandinsky's yellow colour in von Hartmann's and Schnittke's music. *Muzykologów UJ*, n. 30, p. 29-46, 2016.

KRAMER, Jonathan. *The Time of Music*. Nova York: Schirmer Books, 1988.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*, v. 8, p. 30-34, 1979.

KREUZER, Gundula. *Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera*. Berkeley: University of California Press, 2018.

KREUZER, Gundula. Wagner-Dampf: Steam in Der Ring des Nibelungen and Operatic Production. *The Opera Quarterly*, v. 27, n. 2-3, p. 179-218, 2011.

KUHNS, David. *German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

LACEY, Simon; LAWSON, Rebeca (org.). *Multisensory Imagery*. Nova York: Springer, 2015.

LAMPE, Angela. *Kandinsky*. Paris: Centre Pompidou, 2015.

LEDGER, Adam; ELLIS, Simon; WRIGHT, Fiona. The Question of Documentation: Creative Strategies in Performance Research. In: KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen (org.). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011. p. 162-185.

LEGGIO, James. Kandinsky, Schoenberg, and the Music of Spheres. In: LEGGIO, James (org.). *Music and Modern Art*. Nova York: Routledge, 2001. p. 97-128.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg and His School*. Nova York: Da Capo, 1975.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LETELLIER, Robert. *The Bible in Music*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

LEVIN, David. *Richard Wagner, Fritz Lang and the Nibelungen*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

LINDSAY, Kenneth; VERGO, Peter (ed.). *Kandinsky: Complete Writings on Art*. Boston: Da Capo Press, 1994.

LOCANTO, Massimiliano. 'Il Diluvio' stravinskijano tra aspetti simbolici e tecnica seriale. In: Marco Vincenzi (org.) *Drammaturgie musicali del Novecento*. Teorie e Testi. Empoli: Libreria Musicale Italiana, 2008. p. 251- 292.

LONG, Rose-Carol Washton. *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*. Nova York: Oxford University Press, 1980.

LONGO, Fabrizio (ed.). *Il Diluvio Universale*. Michel Angelo Falvetti. Messina: Società Messinese di Storia Patria, 2001.

LÖNNROT, Elias. *Kalevala: O Poema Épico da Finlândia*. Tradução O. Moreira. Lisboa: Ministério dos livros, 2007.

LÖNNROT, Elias. *Kalevala*. Tradução Merja de Mattos-Pereira e Ana Isabel Soares. Lisboa: Dom Quixote, 2013.

LÖNNROT, Elias. *The Kalevala or Poems of the Kaleva District*. Tradução Francis Peabody Magoun Jr. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

LORD, Albert. *Epic Singers and Oral Tradition*. Nova York: Cornell University Press, 1991.

MAAS, Sander van. A Transfiguration of the Ear. In: BEKKENKAMP, J. (org.). *Missing Links: Arts, Religion and Reality*. Münster: Lit Verlag, 2000. p. 157-188.

MAAS, Sander van. Forms of Love: Messiaen's Aesthetics of éblouissement. In: SHOLL, Robert (org.). *Messiaen Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 79-100.

MAAS, Sander van. *The Reinvention of Religious Music – Olivier Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond*. Nova York: Fordham University Press, 2012.

MANGAN, John. Thomas de Hartmann: A Composer's Life. *Quarterly Journal of the Music Library Association*, v. 53, n. 1, p. 18-29, 1996.

MARCADÉ, Jean-Claude. L'Écriture de Kandinsky. In: *Kandinsky, collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art modern, Musée des Beaux-arts de Nantes*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou et R.M.N., 1997. p. 148-160.

MASSONNAUD, Dominique. Kandinsky: pour un théâtre de l'invisible. In: BOST, Bernadette; LOUETTE, Jean-françois; VIBERT, Bertrand (org.). *Impossible Théâtres XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Chambéry: Éditions Compt'Act, 2005. p. 156-163.

McGINNIS, Margareth. *Playing the Fields: Messiaen, Music, and the Extramusical*. 2003. Tese (Doutorado) – University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2003.

McKAY, Carol. Kandinsky's Ethnography: Scientific Field Work and Aesthetic Reflection. *Art History*, v. 17, n. 2, p. 182-208, 1994.

MEDVEDKOVA, Olga. *Kandinsky ou la critique des critiques: Écrites Russes de Kandinsky (1899-1911)*. Paris: Les Presses du Réel, 2014.

MENDES, Anabela. Sonoridades, de W. Kandinsky. Tradução e comentários. *Dramaturgias*, n. 9, p. 264-360, 2018a.

MENDES, Anabela. Wassily Kandinsky: Composições para o Palco e Textos Teórico-Methodológicos. *Dramaturgias*, n. 9, p. 361-503, 2018b.

MESSIAEN, Oliver. *Conférence de Kyoto*. Paris: Alphonse Leduc, 1988.

MESSIAEN, Oliver. *Conférence de Notre Dame*. Paris: Alphonse Leduc, 1978.

MESSIAEN, Oliver. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944. 2 v.

MESSIAEN, Oliver. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Paris: Alphonse Leduc, 1992. v. 7.

MESSIAEN, Oliver; WATTS, Harriet. Canyons, Colours and Birds: An Interview with Oliver Messiaen. *Tempo*, n. 128, p. 2-8, 1979.

MEYER, Esther da Costa; WASSERMAN, Fred (org.). *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider*. Nova York: The Jewish Museum, 2003.

MIKOREY, Stefan. *Klangfarb und Komposition*. Munique: Minerva, 1982.

MITTELSTADT, James. Resonance: Unifying Factor in Messiaen's Accords Spéciaux. *Journal of Musicological Research*, n. 28, p. 30-60, 2009.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.<sup>3</sup>

MOTA, Marcus. A dramaturgia musical de O Ouro do Reno. *Dramaturgia em Foco*, v. 4, n. 1, p. 2-57, 2020. Disponível em: <http://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/950>. Acesso em: 3 jan. 2020.

MOTA, Marcus. Audiocena para Composição VI, de W. Kandinsky: processo criativo e resultados. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA*, 17., 2018, Brasília. *Anais [...]*. Brasília: Editora PPG-VIS, 2018a. p. 559 - 577.

MOTA, Marcus. Audiocenas: Elaborando o Amanhecer a partir de As Etiópicas, de Heliodoro. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA*, 13., 2014, Brasília. *Anais [...]*. Brasília: PPG-Arte-UnB, 2014a. Disponível em: [https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13\\_XXXX.pdf](https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_XXXX.pdf). Acesso em: 3 jan. 2020.

MOTA, Marcus. Composição IV e Composição VI, de Wassily Kandinsky. Tradução. *Caleidoscópio*, n. 3, p. 154-170, 2019a. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio/article/view/23656>. Acesso: 30 dez. 2019.

MOTA, Marcus. *Dramaturgia*. Conceitos, Exercícios e Análises. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017a.

MOTA, Marcus. Dramaturgia e Multissensorialidade a partir de Kandinsky: Reflexões a partir de uma Pesquisa em Andamento. *Anais Online 16, ART Brasil*, p. 142-162, 2017b. Disponível em: [https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/18\\_-\\_Dramaturgia\\_e\\_Multissensorialidade\\_a\\_partir\\_de\\_Kandinsky\\_-\\_XXXX.pdf](https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/18_-_Dramaturgia_e_Multissensorialidade_a_partir_de_Kandinsky_-_XXXX.pdf). Acesso em: 6 jun. 2019.

MOTA, Marcus. Dramaturgie & multisensorialité a partir de Kandinsky. *In: D'ANGELO, B.; SOULAGES, F.; VENTURELLI, S. (org.). Esthétique & Connectivité*. Paris: L'Hamarttan, 2018b. p. 119-130.

<sup>3</sup> Disponibilizo meus textos em: <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

MOTA, Marcus. Estética Musical e Xamanismo: Wassily Kandinsky e o Kalevala. *Anais do SEFiM – Revista Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação*, v. 3, n. 4, p. 167-168, 2017c.

MOTA, Marcus. *Imaginação e Morte: Ensaio sobre a Representação da Finitude*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014b.

MOTA, Marcus. *Nos passos de Homero: ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013.

MOTA, Marcus. O quadro e a partitura: A Poética Multissensorial segundo Kandinsky. In: SEMPEM – SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 17., 2017. *Anais [...]*. Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Música, UFG, p. 48-53, 2017d. Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg.br/n/31464-sempem-anais-on-line>. Acesso em: 31 ago. 2018.

MOTA, Marcus. Suíte Orquestral Kandinskyanas (2017-2019). *Dramaturgias*, n. 11, p. 315-582, 2019b. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383>. Acesso em: 30 dez. 2019.

MOTA, Marcus. Teatro musicado para todos: Experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB. *Participação*, UnB, n. 25, p. 80-96, 2014c.

MOTA, Marcus. Teatro Musicado, Roteiro Diagramático e Seminários Interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. *Cena*, UFRGS, n. 18, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 3 jan. 2020.

MOTA, Marcus. The dramaturgy and multisensoriality of Kandinsky: the audioscenes project. *Dramaturgias*, v. 8.3, p. 112-126, 2018c. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/2112>. Acesso em: 6 jun. 2019.

NAKOV, Andrei. *Kandinsky, Secret – L'énigme du premier tableau abstrait*. Paris: Les Presses du Réel, 2015.

NARDOU, Max. *Degeneration*. Nova York: D. Appleton and Co., 1895.

- NASCIMENTO, Guilherme. *Os Sapatos Floridos Não Voam: Processos Criativos Compartilhados entre Música, Literatura e Pintura*. São Paulo: Annablume/Fapemig, 2012.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Wagner Androgyne: A Study in Interpretation*. Tradução Stewart Spencer. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- NEILSON, Tai. Where Myth and Metal Collide: Finish Folk Metal. In: WILSON, Scoot (org.). *Music at Extremes: Essays on Sounds Outside the Mainstream*. Jefferson: McFarland & Company, 2015. p. 129-142.
- NELSON, Nick. *Synaesthesia, Harmony and Discord in the Work of Wassily Kandinsky & Arnold Schoenberg 1909-1914*. 2015. Dissertação (Mestrado) – University of Buckingham, Buckingham, 2015.
- NELSON, Robin (org.). *Practice as Research in the Art: Principles, Protocols, Pedagogies*. Londres: Plagrove Macmillan, 2013.
- NIELSEN, Mikael Kuusisto. Shamanismens Substruktur I Kalevala. *RvT*, n. 47, p. 53-70, 2005. Disponível em: <https://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/rvt/article/viewFile/1764/1588>. Acesso em: 3 jan. 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. KSA 6. COLLI, Giorgi; MONTINARI, Maximo (ed.). Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag; Berlin/New York: De Gruyter, 1980.
- OINAS, Felix. Shamanistic Components of the Kalavala. In: FERNANDEZ-VEST, Jocelyne (org.) *Kalevala et traditions orales du monde*. Paris: Colloques Internationaux du CNRS, 1987. p. 39-52.
- OLIVEIRA, Heitor. *Música-como-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise*. 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2018.
- OVADIJA, Mladen. *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2013.
- PASTOUREAU, Michel. *Azul*. A história de uma cor. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

PASTOUREAU, Michel. *Preto*. A história de uma cor. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

PAVIS, Patrice. *Encenação Contemporânea – Origens, Tendências, Perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAYNE, Anthony. Stravinsky's The Flood. *Tempo*, n. 70, p. 2-18, 1964.

PETER, Frank (org.). *Die Sacharoffs: Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters*. Köln: Wienand, 2002.

PETERSON, Larry. Messiaen and Surrealism: A Study of His Poetry. In: BRUHN, Siglind (org.). *Messiaen's Language of Mystical Love*. Londres: Routledge, 2012. p. 223-224.

PETROVA, Evgenia (ed.). *Catálogo da Exposição Kandinsky: Tudo começa num ponto*. Brasília: CCBB, 2014.

PETTY, Jonathan. *Wagner's Lexical Tonality*. Lewiston: E. Mellen Press, 2005.

PETZER, Anna. *Farbe Klang Körper Zur Bewegungsästhetik in Wassily Kandinskys Bühnenkomposition Der gelbe Klang*. 2017. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Faculdade de Música, Universität der Künste, Berlin, 2017.

PEVITTS, Robert. *Wassily Kandinsky's The Yellow Sound: a synthesis of the theatre*. 1987. Tese (Doutorado) – University of California, Oakland, 1987.

PISTON, Walter. *Orchestration*. Londres: Victor Gollancz, 1969.

PLASSARD, Didier. Le Théâtre de Kandinsky face à l'interprétation. In: BERG, Christian; DURIEUX, Frank; LERNOUT, Geert (org.). *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*. Berlin: De Gruyter, 1995. p. 507-522.

PODZEMSKAIA, Nadia. *Colore, simbolo, immagine: origine della teoria di Kandinsky*. Florença: Alinea Editrice, 2000.

POLING, Clark. *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years. 1915–1933*. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1983.

POPESCU-JUDETZ, Eugenia. *The Language-Silence Connection in German Expressionist Drama*. 1988. Tese (Doutorado) – University of Pittsburgh, Pittsburgh, 1988.

PREISSING, Christopher. *Intermedial Relationships Among Component Arts in Combined Art Works*. 2008. Tese (Doutorado) – University of Illinois At Urbana-Champaign, Champaign, 2008.

QUIGLEY, Karen. *Performing the Unstageable*. Success, Imagination, Failure. Londres: Methuen Drama, 2020.

RENAUD, Lissa. *Kandinsky: Dramatist, Dramaturg, and Demiurge of the Theatre*. 1987. Tese (Doutorado) – University of California, Oakland, 1987.

REYNOLDS, Dee. Putting the Spectator in the picture: Kandinsky's Pictorial World. In: REYNOLDS, Dee. *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art*. Sites of Imaginary Space. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 116-152.

ROBERTSON, Robert. *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. Londres: I.B. Tauris, 2009.

ROETHEL, Hans. *Kandinsky: Das graphische Werk*. Cologne: DuMont, 1970.

ROETHEL, Hans. *Kandinsky: Painting on Glass*. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1966.

ROETHEL, Hans; BENJAMIN, Jean. *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*. Vol. One, 1900–1915. Londres: Sotheby Publications, 1982.

ROETHEL, Hans; BENJAMIN, Jean. *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*. Vol. Two, 1900- 1915. Londres: Sotheby Publications, 1984.

ROMACHKOVA, Lidia. *Kandinsky et la Russie*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 2000.

ROQUE, Georges. Les couleurs complémentaires: un nouveau paradigme. *Revue d'Histoire des Sciences*, t. 47, n. 3-4, p. 405-434, 1994.

ROSENSTOCK, Barb. *The Noisy Paint Box: The Colors and Sounds of Kandinsky's Abstract Art*. Nova York: Random House, 2014.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: Escutando o Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROSS, Juliet. *Empathy Abstracted: George Fuchs and the Munich Artists' Theater*. 2000. Tese (Doutorado) – Massachusetts Institute of Technology, Cambridge/MA, 2000. Disponível em: <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/8832#files-area>. Acesso em: 3 jan. 2020.

RUBIN, James; MATTIS, Olivia (org.). *Rival Sisters, Art and Music at The Birth of Modernism*. 1815–1915. Londres: Ashgate, 2014.

SAARINEN, Jukka. Behind the Text: Reconstructing the Voice of a Singer. In: LUKIN, Karina; KATAJAMÄKI, Sakari (org.). *Limited Sources, Boudless Possibilities: Textual Scholarship and the Challenges of Oral and Written Texts*. Helsinki: University of Helsinki, 2013. p. 34-42. Disponível em: [http://www.academia.edu/Documents/in/Finnish\\_Kalevala](http://www.academia.edu/Documents/in/Finnish_Kalevala). Acesso em: 3 jan. 2020.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.

SAMUEL, Claude. *Olivier Messiaen: Music and Color. Conversations with Claude Samuel*. Oregon: Amadeus Press, 1986.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Nova York: St. Martins Press, 1975.

SEAFORD, Richard. *Tragedy, Ritual and Money in Ancient Greece – Selected Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

SERS, Philippe (ed.). *Kandinsky. Klänge/Résonance*. Paris: Hazan, 2015.

- SERS, Philippe. *Kandinsky*. Londres: Thames & Hudson, 2016.
- SHAW, Bernard. *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Niblung's Ring*. London: Grant Richards, 1898.
- SHEPPARD, Richard. Kandinsky's Abstract Drama Der Gelbe Klang: An Interpretation. *Forum for Modern Language Studies*, v. 11, n. 2, p. 165-176, 1975.
- SHERIDAN, Daniel. *Wagner and "Grand" Opera: Performing the Nation Through Embodied Sonorous Spectacle*. 2013. Tese (Doutorado) – Carleton University, Ottawa, 2013. Disponível em: <https://curve.carleton.ca/6635a7fa-e29a-4ae0-aeb0-c53a13278055>. Acesso em: 3 jan. 2020.
- SHORT, Christopher. *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909–1928*. Nova York: Peter Lang, 2010.
- SILAKA, Anna. *Mythic Images and Shamanism: A Perspective on Kalevala Poetry*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2002.
- SLAWSON, Wayne. *Sound Color*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- SMITHGALL, Elga (org.). *Kandinsky and the Harmony of Silence. Painting with White Border*. Yale: Yale University Press, 2011.
- SOTUYO, Pablo. Modelos Pré-Composicionais e a análise musicológica. *Música em Contexto*, v. 1, p. 91-105, 2007.
- STEIGER, Simon. Kandinsky's fragile art: a multidisciplinary investigation of four early reverse glass paintings (1911–1914) by Wassily Kandinsky. *Heritage Science*, v. 7, n. 27, p. 1-17, 2019.
- STEIN, Susan. Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909–1912. *Art Journal*, v. 43, n. 1, p. 61-66, 1983.
- STEIN, Susan. *The Ultimate Synthesis: An Interpretation of the Meaning and Significance of Wassily Kandinsky's The Yellow Sound*. 1980. Dissertação (Mestrado) – Suny/Birngamton, Vestal, 1980.

STINTON, Cecilia. Performing colour and staging sound: revisiting Kandinsky's multimedia project. *Textual Practice*, v. 31, n. 4, p. 597-600, 2017.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Expositions and Developments*. Berkeley: University of California Press, 1981.

TARASTI, Eero. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Paris/New York: Mouton Publishers, 1979.

TAYLOR, Brandon. Kandinsky and Contemporary Painting. *Tate Online Research Journal*, n. 6, 2006. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/download/file/fid/7403>. Acesso em: 4 set. 2018.

THORAU, Christian. *Semantisierte Sinnlichkeit: Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003.

THÜRLEMAN, Felix. *Kandinsky über Kandinsky: der Künstler als Interpret eigener Werke*. Berna: Benteli, 1986.

TRIERWEILER, Ann. *Expressionism in Music and the Visual Arts*. 1962. Tese (Doutorado) – University of Wyoming, Laramie, 1962.

VAJDA, Laszlo. Zur Phaseologischen Stellung des Schamanismus. In: SCHMITZ, Carl August (org.). *Religions-Ethnologie*. Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft, 1964. p. 265-95.

VERGES, Luis. *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Barcelona: Boileau, 2007.

VERGO, Peter. *Kandinsky: Cossacks*. Londres: Tate Galery, 1986.

VERGO, Peter. *The Music of Painting: Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. Nova York: Phaidon Press, 2010.

WISE, Stephen Salomon. *Wassily Kandinsky and Arnold Schoenberg: Parallelism in Form and Meaning*. 1971. Tese (Doutorado) – Universidade de Michigan, Ann Arbor, 1971.

WAGNER, Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912-1914. Disponível em: <https://archive.org>. Acesso em: 20 out. 2019.

WASSERMAN, Fred. Schoenberg and Kandinsky in Concert. In: MEYER, Esther da Costa; WASSERMAN, Fred (org.). *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider*. Londres: Scala Publishers, 2003.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Londres: Ashgate, 2009.

WEBER, Victor. *Expressionism and Atonality: Aesthetic of Arnold Schoenberg*. 1971. Tese (Doutorado) – Yale University, New Haven, 1971.

WEISBACH, Erika. *Wassily Kandinsky – Unterricht am Bauhaus: Vorträge, Seminare, Übungen 1923-1933*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2015.

WEISS, Peg. Evolving Perceptions of Kandinsky and Schoenberg: Towards the Ethnic Roots of the ‘Outsider’. In: BRAND, Juliane; HAILEY, Christopher (org.) *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. Los Angeles: University of California Press, 1997. p. 35-57.

WEISS, Peg. *Kandinsky and Old Russia: the artist as ethnographer and shaman*. Yale: Yale University Press, 1995.

WEISS, Peg. Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations. In: WEISS, Peg (org.). *Kandinsky in Munich. 1896-1914*. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1982. p. 28-82.

WEISS, Peg. *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*. Princeton: Princeton University Press, 1979.

WEISS, Peg. Kandinsky: Symbolist Poetics and Theater in Munich. *Pantheon*, v. 35, n. 3, p. 209-218, 1977.

WEISSBACH, Angelika. *Wassily Kandinsky: Unterricht am Bauhaus. Vorträge, Seminare, Übungen 1923-1933*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2015.

WHAM, Quincie Matalie. *Schoenberg/Kandinsky: The Genesis of a Tonality/abstraction, 1908-1914*. 1987. Tese (Doutorado) – Texas Tech University, Lubbock, 1987.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: A Contribution to Psychology of Style*. Chicago: Elephant Books, 1997.

YAMAGUCHI, Mayasa. *Color Harmony Compendium in Music*. Exeter: Mayasa Music, 2013.

ZIELINSKI, Siegfried. *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 1999.

ZNAMENSKI, Andrei. *Shamanism in Siberia*. Russian Records of Indigenous Spirituality. Dordrecht: Springer Science, 2003.

Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

# Entre Música e Pintura

## Kandinsky e a Composição Multissensorial

A multifacetada carreira de Wassily Kandinsky (1866-1944) projeta desafios e provocações para o diálogo entre artes e saberes. Entre ensaio, literatura, etnografia, pintura, música e teatro, Kandinsky se move em meio a realizações estéticas e reflexões conceituais. Neste livro, tais aspectos multissensoriais de Kandinsky são examinados a partir de estudos preparatórios e documentação de processo criativo para um projeto interartístico específico: orquestrações para o ciclo de pinturas denominado *Composições*, do pintor russo.

Ao fim, o que se vislumbra é um amplo campo de experimentações que se articula a partir de diversos espaços-tempo de escrita: os traços na tela, as notas na pauta e as palavras na página.

### Foto ao fundo:

Campus Planaltina.  
Por Mariana Costa.



EDITORA



UnB

ISBN 978-65-5846-015-2



9 786558 460152