

CORES E SONS

COLOURS AND SOUNDS

Helena Maria da Silva Santana * (hsantana@ca.ua.pt) e
Maria do Rosário da Silva Santana ** (rosariosantana@ipg.pt)

RESUMO

Neste texto pretendemos mostrar de que forma os universos artísticos do compositor português Cândido Lima e da pintora Maria Helena Vieira da Silva concorrem para a realização de um universo imagético (um universo que se exprime através de imagens tanto sonoras como visuais) e, de um objecto artístico único (atendendo à maneira como se concretiza e projecta no espaço da Casa de Serralves). A construção de um espectáculo de cor e som, através do veicular da obra musical Polígonos em som e azul e de um conjunto de quadros de Maria Helena Vieira da Silva, é única à data do concerto sendo, no nosso entender, relevante o seu estudo. É nossa intenção mostrar igualmente de que forma as obras de Maria Helena Vieira da Silva, através dos seus conteúdos estético imagéticos, influem a escrita e o discurso musical do compositor, bem como de que forma o espaço da Casa de Serralves se transmuta na, e pela escrita, dos dois autores.

Palavras chave: música, pintura, interação, Cândido Lima, Maria Helena Vieira da Silva

ABSTRACT

This paper will show how the artistic universes of the Portuguese composer Cândido Lima and that of the painter Maria Helena Vieira da Silva contribute to create an extraordinary imagistic universe and a singular object of art. It will also show how the works of Maria Helena Vieira da Silva, in the way she paints and sees the world, offer the composer a different way of working and approaching art. The architectural scheme of Casa de Serralves in Oporto is also very important. The space changes the artistic approach of both artists and the way the artistic project of Polígonos em Som e Azul is seen and assimilated.

Keywords: Music, painting, interaction, Cândido Lima, Maria Helena Vieira da Silva

* Helena Santana estudou Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. Em 1998 obteve o grau de Docteur na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Doutorada pela Universidade de Aveiro L'Orchestration chez Iannis Xenakis : L'espace et le rythme fonction du Timbre, publicada

pelas Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, França e do livro (In)EXISTÊNCIAS do SOM.

** Rosário Santana estudou Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. Em 1998 obteve o grau de Docteur na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). Professora Coordenadora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico da Guarda, Doutorada pela Universidade de Aveiro, Elliott Carter: le rapport avec la musique européenne dans les domaines du rythme et du temps, publicada pelas Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, França.

1. INTRODUÇÃO

A música e a pintura revelam-se profícuas na descoberta de novos universos imagéticos, universos esses que se constroem na interacção manifesta tanto a nível individual de si para consigo como, e paralelamente, entre si e com o outro. A obra constrói-se individualmente fundando-se naquilo que o artista nos apresenta, e naquilo que somos e nos propomos ser através dela. Simultaneamente, notamos que a reciprocidade das artes permite a construção de objectos multidisciplinares e de universos artísticos mais ricos do ponto de vista não só artístico como imagético e musical. A interacção entre a música e a pintura, bem como a interacção com outras formas de fazer e pensar a obra, permite reflectir sobre a arte de uma maneira nova, através de novos prismas, prismas esses que se revelam portadores de novas disposições sobre a arte e o fazer artístico.

Neste sentido, « tout au long du XXème siècle, peintres et musiciens ont multiplié des formes d'échanges qui vont bien au-delà des parallélismes auxquels ont été trop souvent réduites les relations entre disciplines artistiques. [Verificamos que,] à cet égard, les expérimentations menées par les futuristes et les dadaïstes au début du siècle, de même que les démarches de Kandinsky, de Klee ou de Mondrian, ont constitué de précieux catalyseurs pour les artistes qui souhaitaient dépasser les catégories conventionnelles. Ainsi, le temps va devenir une composante concrète d'un travail plastique. L'espace prend place comme une dimension à part entière d'un projet musical. Un objet sonore est envisagé sous le double aspect de son apparence visuelle et de ses conséquences acoustiques. Les nouvelles technologies elles-mêmes se situent au croisement de différents modes d'expression. »¹ Assim, artistas, pensadores e criadores, interagindo, continuam de forma incessante a construção de um caminho visando novos e profícuos objectos e espaços de arte.

Os espaços de arte, e da arte, revelam-se pela obra e no sentir da obra. O estudo das possibilidades criativas, discriminativas e sonoras de um espaço de arte, e do seu fazer, leva o artista, compositor, criador, a estabelecer relações de reciprocidade entre diversas áreas do saber e do fazer artístico. Estas relações, e relações próprias ao fazer da arte, fundam-se e fundamentam-se em

¹ Bosseur, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques – Interactions au XXe siècle*, Minerve, Paris, 1998, s.p..

conhecimento e em intuição de artista, um conhecimento que provém de diversas áreas do saber tanto científico, como sensitivo e artístico. A arte, manifestando-se no espaço e no tempo de uma existência física mascarada e marcada por um sentir de autor, um sentir físico, emocional e psicológico (do ser e ter humanos), revela faces de uma mesma moeda, uma moeda de troca e de reversibilidade entre o imaginário e o poético, entre a imagética e a poética da obra e do artista criador. Som e cor, textura e luminância, harmonia e equilíbrio, forma e conteúdo, todos concorrem para a concretização de uma ideia, para a definição de um organismo que traduz o ser e o ter de quem faz arte.

O fazer da obra - físico, profundo e inalcançável - mostra-nos um ser de artista que se acalma numa acção tangível através do objecto de arte que se define, mas, e simultaneamente, se mostra inatingível na mais profunda e relevante acção - a transmutação e transfiguração de quem cria. Alvo de estudo, análise e interpretação, uma obra nunca se revela no ser que cria mas no ser que frui. É sua condição revelar mais de quem frui do que de quem cria pois, a obra, é sempre o seu reflexo, o seu espelho, o seu sentir, construindo-se à posteriori numa acção sempre distante e distinta do seu fazer. A criação revela uma sua face; a interpretação, um seu querer; o fruir, um seu sentir.

Neste jogo, verificamos que a criação denota bastante do ser que se propõe vivenciá-la seja no seu acto primeiro – a sua construção; seja no seu acto segundo - a sua fruição. A criação e definição do objecto artístico enraíza-se no mais profundo do ser humano, traduzindo, muitas das vezes, o mais inconsciente do seu eu, manifestando faces ocultas e muitas vezes queridas indizíveis do seu ser, manifestações que não ocorreriam certamente num estado de consciência plena. O fazer artístico projecta o ser humano num semi-transe onde se enuncia através do objecto de arte². O seu dizer traduz uma experiência, um manancial de provas e existências que consciente ou inconscientemente quer purgar. Não será alheio a isto certamente o processo de catarsis que alguns dizem secundar o feito criativo. A

² O acto criativo projecta sempre o criador para estados emocionais onde se verifica o estreitamento do seu campo de consciência. A sua atenção, a sua energia, o seu viver encontram-se manipulados e regidos pela necessidade de produzir. A exaltação e o êxtase, a agonia e a violência contidas, e próprias ao acto criativo, vivenciados e compreendidos em pleno unicamente por quem por este acto passa, projectam o criador para uma faixa de consciência diferente da vivenciada em outros actos da existência humana.

catarsis purifica, reafirma e redimensiona os factos da vida, levando o artista a ultrapassar-se inexoravelmente.

Nesta purga e evoluir constante, e segundo José Gil, o artista volta incessantemente à sua massa primitiva, ao seu reservatório de experiência, de onde tira a força virgem das suas formas. Simultaneamente, refaz um mundo que se encontra mais ou menos moldado pela linguagem. A sua experiência não é pura, mistura imagens actuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações várias. Esta mescla torna-se então a contradição da nova imagem, uma imagem vinda do imaginário e da imaginação, vinda do caos original que é necessário ao artista reactivar sem descanso. E na interpretação da obra não acontece o mesmo? E na sua fruição não será igual? A obra serve sempre de espelho, de reflexo de um ser em transmutação. Uma obra vivificada hoje, revela-se um ser oportunamente diferente da obra que se nos revelará amanhã, pois, a obra, é um reservatório de emoções e transfigurações de um ser sempre diverso. Não sendo constante, o Homem transfigura-se na obra nela se revelando. Assim, uma interpretação e uma fruição de obra nunca se repetem. A mudança, a constância e a inevitabilidade do devir temporal torna-nos sempre diversos e, conseqüentemente, sempre únicos face à obra e à sua concretização.

No caso de Cândido Lima, a recordação dos quadros de Maria Helena Vieira da Silva conjugada com experiências colorísticas diversas, resultou numa criação vívida, e simultaneamente espontânea, uma criação sem precedentes na sua obra, uma criação que se revê em imagens, acções e reacções que se traduzem num sonoro prenhe de emoções e de concepções criativas. O mundo sonoro construído e manifesto num espaço arquitectónico próprio, e manifestamente cheio de significantes e significado para o autor, revela algumas das suas características mais marcantes enquanto compositor, algumas das suas relações e interacções com o universo da pintura e da arquitectura, bem como algumas das conexões que consegue, e concebe, entre o som, a cor, o espaço e a espacialização dos elementos constituintes da obra de arte.

O universo musical, misto, descerra dois mundos de som paralelos que se engendram e manipulam mutuamente. O imagético e o poético dos dois concorre para a construção de um sonoro distinto, um sonoro que tenta a colagem, a releitura e a recriação do pictural, do arquitectural e, simultaneamente, do emocional, definindo-se num espectáculo de rara beleza e inovação. Esta recriação não se faz somente através de uma leitura e tradução do dizível destas duas artes,

a pintura de Maria Helena Vieira da Silva e a arquitectura da Casa de Serralves, mas, na tradução gráfica e colorística dos espaços propostos. Olhando e animando a partitura, e o objecto sonoro que nos é proposto, notamos a presença dos objectos plásticos da pintora agora fecundados pelo som. Esta vivência, por vezes bastante primária (e plástica), também ela se faz e se materializa. A esta primeira subjaz uma segunda, mais profunda, mais pensada, mais humana, dos objectos primeiros. É nesta que o compositor mais se traduz, é nesta que o criador mais se purifica, é nesta que o fruidor, e o veículo de tradução do seu autor - o som, mais confluem. É querer de artista que a sua obra transforme o ser que frui. É querer de artista que a sua obra se eternize no tempo. É querer de artista que o seu eu se instale. Não será a obra e a sua cristalização uma tentativa, por parte do seu autor, de perdurar no tempo e no espaço infinitos? No entanto, por muito que se queira instalar e, mais tarde mudar, e porque não transfigurar a existência do mundo, o artista na realidade só perdura e se transforma a ele próprio. A obra é um ser perene e o tempo uma realidade implacável.

2. CORES E SONS

A construção e revelação do artístico enquanto reflexo de sinestésias e reciprocidades entre o fazer de distintos autores torna-se portador do novo, do único, do invisível e do indizível da arte, invisível e indizível que se traduz unicamente através da sua fruição e do seu fruidor. Quando alvo de análise e reflexão, essas imagens e acções podem revelar características insuspeitas. Por um lado, carregam consigo conteúdos não conscientes de sentido, de uma não consciência que convém distinguir, uma consciência reveladora de um inconsciente freudiano e, por outro, anunciam mensagens subliminares, periféricas e/ou irreflectidas, possuindo no horizonte conteúdos de natureza psicológica ou fenomenológica denunciadores do acto e do feito criativo. Estas imagens reveladoras de pequenas percepções do ser, fazer e ter da obra (e do artista), implicam toda uma semiótica relacionada com uma acção, seja ela de natureza evolutiva, seja ela de natureza regressiva, do ser e do ter que a projectam e dimensionam.

Este lado invisível, embora materializável do fazer artístico, este lado que reúne a percepção do mundo e do fazer progressivo inerente à criação de uma obra, mostra uma relação marcada entre o visível (manifesto na obra da pintora e do compositor) como o invisível (o imaginário e a imaginação, o criativo). A constante desta equação é

sempre a criação de um objecto que será eternamente a resultante de uma reunião de factores visíveis e invisíveis, pertencentes a universos criativos decorrentes. Assim, a obra musical situa-se num paradoxo, porque a linguagem, invisível, traduz-se, embora de forma inconsciente, na construção activa de factores no universo do sujeito criador, do intérprete, do espectador, e, da relação que se manifesta e estabelece entre eles. A interacção entre as diversas forças criativas e fruitivas, tanto visíveis como invisíveis e inquantificáveis, as quais emergem de pormenores tanto de natureza formal, como imagética, pictural ou sonora, tem um papel decisivo no êxito ou no fracasso da criação do objecto artístico. A sua interpretação, quando efectiva e necessária, resulta numa manifestação sempre dependente de quem recria e frui. Emerge igualmente condicionada pelos espaços da Casa de Serralves, pela temporalização e pelos coloridos e luminâncias que esta contém e adquire nos momentos da sua criação e fruição, adquirindo ainda, a sua forma e conteúdo, no agir e fruir do seu público.

A obra, a maneira como esta se instala e progride no espaço da Casa de Serralves, reflecte o seu público e a maneira como este interage com o espaço e com as manifestações artísticas que nele se projectam e constróem. Não podemos ficar alheios a esta realidade, bem como às condicionantes físicas e temporais do espaço que as envolve. O espaço condiciona a obra e a obra o espaço; o tempo reflecte-se nos espaços e o espaço nos tempos. Espacio-temporalidades definem-se de forma diversa nas cores e sons projectados da imagética, da poética e da poiética das obras, dos tempos e dos lugares.

Partindo destas premissas, verificamos que o trabalho do compositor procura inspiração no universo imagético que o circunda e na pintura de Maria Helena Vieira da Silva, dando origem a um universo de características únicas, as quais se manifestam não só interessantes para ele, como projectadamente para o mundo e o seu espectador. A arte, manifestação do sensível, objectiva-se na obra. O homem, como ser pensante, traduz-se nesta, reflectindo-se enquanto involuntário do mundo, da vida, e de uma existência marcada por tempos e lugares que habita, e que se declaram, também eles, tanto na obra como enquanto obra. Para que estes se confessem enquanto arte, muitos atestam ter que obedecer a princípios técnicos e estéticos rígidos, e ser regidos por leis que se afirmam enquanto codificadores de códigos e princípios de harmonia universal sendo que, o belo, manifesto estético do que é harmónico e harmonioso, traduz, aqui, uma beleza contida no objecto de arte. Enquanto produto do humano, o objecto de arte

veicula não só o ser, como a existência de códigos técnicos e estéticos, morais e sociais, linguísticos e regionais, absolutos. O arquétipo manifesta-se aqui de forma magistral³. A sua tradução objectiva-se obra, permitindo ainda a interacção e a reciprocidade entre diversos domínios artísticos.

Assim, se por um lado a interacção, a reciprocidade e a sinestesia entre domínios sensitivos e artísticos diversos pode conduzir a relevantes reflexos e manifestações de arte, reflexos e manifestações possuidores de enorme riqueza e beleza artística, por outro, e no caso da sinestesia entre a percepção do som e da cor, podemos aceder a objectos artísticos de uma declarada beleza e coerência artísticas. Não é raro ao longo da história da arte encontrar elementos de reciprocidade entre os domínios artísticos da música e da pintura, sendo que, e no caso da obra *Polígonos em Som e Azul* (1988-89) do compositor português Cândido Lima (n. 1937), esta se manifesta num querer e dizer dos objectos plásticos da autora Maria Helena Vieira da Silva. Para 16 instrumentos e fita magnética, a obra releva igualmente o espaço físico onde se encerra, o espaço da Casa de Serralves na cidade do Porto⁴.

A ligação entre cor e som realiza-se por um processo psíquico complexo, uma transferência sensorial que reúne referências

³ Para nós, arquétipo revela aqui não só o "modelo ideal", o "modelo primeiro", mas também, e seguindo a doutrina de Jung (1875-1961), modelos que estejam de acordo com a teoria estóica da alma universal concebida como origem da alma individual, e as imagens ancestrais e simbólicas materializadas nas lendas e mitos da humanidade os quais constituem o inconsciente colectivo. Este revela-se posteriormente não só no indivíduo, como em sonhos, delírios ou algumas manifestações de arte. (Cfr. Dicionário Universal da Língua Portuguesa, Texto Editora, Porto, 1995, p. 144.)

⁴ Sendo 7 as cores do arco íris e 7 as notas musicais, várias foram as hipóteses de correspondência entre os domínios da cor e do som, mas houve, quase sempre factores aleatórios: qual a nota a atribuir à cor de frequência mais baixa (vermelho)? Partindo desta, a equivalência poderia ser óbvia, mas qual o critério para o primeiro passo? Newton terá sido um dos percursos de uma correspondência deste tipo; no seu caso, ao vermelho corresponderia o ré, seguindo depois a ordem do espectro e o modo dórico renascentista. Muitos outros se seguiram a Newton, incluindo correspondências cromáticas, além das diatónicas sugeridas, mas sem nunca deixar de haver parâmetros aleatórios. Mas, independentemente das especulações teóricas acerca de eventuais correspondências entre som e cor, o facto é que, instintivamente, associamos determinados sons a determinadas cores e, provavelmente, apenas por coincidência obedeceriam a uma escala linear; essa associação terá outro tipo de condicionantes, entre elas, e sobretudo, questões estéticas e psicológicas. Assim, e dada a aleatoriedade já mencionada, a base para estipular equivalências não será puramente física e científica, contendo, também, muito de intuitivo e subjectivo.

simbólicas, históricas e culturais, corroborando os sentidos com uma certa significação. Do ponto de vista psicológico há uma relação de semelhança entre a percepção do som e da luz. A cor é uma sensação de luz transmitida ao cérebro através do olho, consistindo a luz em ondas de energia que viajam em várias extensões. O cérebro processa a informação dando vida a milhões de tonalidades, cada uma com a sua frequência. Este processo revela-se muito semelhante ao da audição e percepção do som, onde a vibração do ar tem uma certa frequência que, ao elevar-se de um corpo vibrante, passa pelo aparelho auditivo e é ulteriormente associada a várias sensações físicas, emocionais e sensitivas.

Partindo do princípio de que cada pessoa é única, o nosso olho/cérebro, ouvido/cérebro reage de maneira diferente. O som permite-nos criar uma linguagem imagético sonora própria, e a cor, uma linguagem imagético visual que reflecte as mesmas características. Portanto, quando falamos de cor, e ainda mais de cor associada ao som, não podemos falar em termos absolutos, mas sim, em termos relativos e subjectivos, reflexo do ser que os vive, sendo a sinestesia, e neste contexto, um caso particular de vivência da cor e do som⁵.

Na vida quotidiana somos constantemente encurralados por sons e cores e as nossas acções influenciadas por estes. A nossa experiência visual e auditiva começa desde tenra idade, evoluindo em consonância com a nossa evolução geral. A cor e o som definem

⁵ Sinestesia (Grego, *syn* = união + *aisthesis* = percepção) é o termo utilizado para descrever um fenómeno em que estímulo de um determinado sentido (por exemplo, a audição) origina não só a sua percepção correspondente, mas também a de outros sentidos (por exemplo, o visual). O caso mais descrito tem sido o que origina a associação entre som e cor, ou seja a audição colorida. Normalmente, o sinestésico, ao ouvir um determinado som visualiza, involuntariamente, formas simples coloridas, que variam consoante a pessoa que escuta, o som, etc. O fenómeno poderá ocorrer num músico com ouvido absoluto, sendo uma relação entre frequências sonoras e luminosas, ou num músico com ouvido relativo, estando, neste caso, implícitas relações tonais e que, assim, não serão, porventura, constantes. O fenómeno pode ter resultados diferentes em situações idênticas; em exemplo: dois músicos com ouvido absoluto. Por outro lado, poderá ocorrer num ouvinte sem formação musical especializada mas, nesse caso, as relações seriam diferentes. No entanto, o fenómeno, ao situar-se na dimensão som/cor, não se limita a relações de altura (pode ser, por exemplo, a percepção do timbre a despertar a percepção da cor). Este caso impulsiona mais uma série de variantes, em que algumas poderão ser de falsa sinestesia, ou seja, uma associação psicológica motivada por eventuais clichés, como seria a afirmação "o timbre é a cor do som". Devemos salientar que a sinestesia representa um fenómeno físico e não psicológico.

elementos essenciais do nosso mundo e das nossas emoções. Os nossos olhos e ouvidos são atraídos pelas cores e pelos sons muito intensivamente, percebendo a cor de um objecto, ou a intensidade e qualidade de um som, mesmo antes de estarmos conscientes de diversos dos seus pormenores, pormenores estes relacionados com as curvas, o fraseado, ou a construção dos seus elementos mais mínimos e estruturais. O trabalho do criador, do compositor neste caso, reflecte esta realidade. Sendo ele um ser com uma existência e vivência exclusivas, a sua maneira de pensar a cor do som e o som da cor é específica, revelando uma obra manifestamente diferente da de outro. O espectador traduzirá este universo reflectindo também a sua realidade e imagem do mundo psicológico e físico que representa. Cores e sons são diversos; obras e lugares, seres mágicos possuidores de uma força transmutativa sempre presente, nunca ausente na consciência e inconsciência de quem permanece na obra e na espacio-temporalidade da sua apresentação.

Mas as cores são mais do que combinações de cores primárias. Elas constituem um sistema de comunicação não verbal. As cores têm simbolismos e significações peculiares que as tornam elementos importantes, se não fundamentais da nossa vida, pois influenciam cabalmente a sua qualidade. A memória das cores é um fenómeno onde a cor cunho de um certo objecto influencia a nossa percepção sobre aquela cor em geral. Então tudo é baseado na memória das cores, onde e quando as experimentamos. Não se passará o mesmo com o som? E o cheiro?...

O seu simbolismo e a sua comunicação não verbal vai permitir, conjuntamente com a construção da obra de arte e a sua fruição temporal, a construção de um significante e de um discurso de cores e significantes picturais que se traduziram, neste caso, em som e espaços de som únicos. Neste sentido, alguns artistas actuais, os que realizam apresentações conjuntas de som e imagem, mantêm uma investigação contínua sobre a forma de melhor conjugar estas duas realidades. A sua análise constante, bem como o estudo aturado sobre a maneira de as conjugar, ora simultânea ora sucessivamente, permitiu-lhes concluir que, o ritmo e a rítmica de construção da obra poderia ser uma via. Neste sentido, os aspectos rítmicos revelam-se uma ponte entre os dois universos, mas outros há que a eles se aliam, e que se revelam de grande interesse e relevância, como é o caso da aplicação dos princípios e técnicas que provêm do contraponto e de universos contrapontísticos ditos mais clássicos. Assim, "The expression of motion of an aural or visual object depends on the motion of other objects in the field of perception. Counterpoint can be defined as the

relationship of independent motion of a minimum of two objects. If the rules of linking are observed and sounds and images are referring to each other, because they belong to different modalities they can always be perceived independently, therefore they naturally create counterpoint.”⁶.

A extrapolação destes conceitos para outros domínios científicos e artísticos, permite ao compositor transpor de um domínio ao outro algumas características do universo pictórico de que dispõe e contrapõe com o seu sonoro. Permite-lhe criar ainda um contraponto com o espectáculo visual que se vivencia na Casa de Serralves. O contraponto entre os dois discursos, o contraponto em cada um dos dois, o contraponto com o arquitectural objectiva-se numa realidade farta de significados. No entanto, não devemos esquecer que: «un art doit apprendre d'un autre art l'emploi de ses moyens, même des plus particuliers et appliquer ensuite, selon ses propres principes, les moyens qui sont à lui et à lui seul»⁷.

Neste contexto surgem diversas formas de formalizar o processo. Lumia é a designação de um destes processos descrevendo um tipo de arte que “permite ‘tocar’ imagens da mesma forma que um músico toca sons”⁸, e que terá como objectivo a interpretação simultânea de som e imagem para que se reflectam mutuamente proporcionando uma vivência (pseudo) sinestésica ao espectador⁹. Segundo Thomas Wilfred são três os fundamentos da Lumia: forma, cor e movimento¹⁰. Estas três dimensões da Lumia foram alvo de formulação de princípios relevantes, por pintores, realizadores e compositores, sendo o ritmo, um factor comum aos três: “There is a rhythmic element to each of the three dimensions. The changing of colours is rhythmic, the ways in which forms are arranged (even in static images) is often described in terms of rhythm, and movement in time is inherently rhythmic. This suggests that rhythm constitutes a particularly rich point of entry for the design of instruments and for the development of technique for playing visuals in performance with music”¹¹. Será que

⁶ http://www-crca.ucsd.edu/~jarek/index_ideas.htm

⁷ Kandinsky, Vassily, *Du spirituel dans l'art*, Gonthier, Paris, 1969, p. 76.

⁸ Collopy, F., "Color Form and Motion: Dimensions of a Musical Art of Light", *Leonardo*, nº 33, 2000, s. I., p. 355.

⁹ O termo terá sido primeiramente usado por Thomas Wilfred, criador do *Clavilux* e fundador do "The Art Institute of Light".

¹⁰ Collopy, F., *opus cit.*, p. 356.

¹¹ Collopy, F., *opus cit.*, p. 356.

o espectáculo aqui analisado não será um Lumia sendo que, neste caso, é o compositor que toca o sonoro de acordo com o visual de Maria Helena Vieira da Silva? Visual e sonoro constroem-se segundo ritmos e rítmicas peculiares, mas que se dizem diversos e manifestos de forma conjunta e similar. O compositor alude ainda a um ritmo de visualização da exposição e do espectáculo que se encontra manipulado pelo sonoro da obra¹². Aqui surgem três ritmos simultâneos, o ritmo do visual, o ritmo do sonoro e, o ritmo de fruição. Embora se condicionem mutuamente são, no entanto, livres.

3. POLÍGONOS EM SOM E AZUL

Sabemos que, em Portugal, o estudo simultâneo e a interacção e reciprocidade das artes geram distintas manifestações artísticas nas mais diversas áreas e temporalidades. Por outro lado, o uso das novas tecnologias como suporte à criação musical fomentou este processo. O seu estudo, bem como o estudo das técnicas empregues na sua concepção e criação, leva-nos a vastos domínios da criação e interpretação musicais. Paralelamente podemos referir que estes princípios, bem como os inerentes à construção de um Lumia, parecem constituir um ponto de partida para o corrente trabalho mas, é necessário ainda, sistematizar alguns princípios e possibilidades, bem como explorar o aspecto espacial do fenómeno sonoro conducente, neste caso, ao estudo de uma tridimensionalidade visual e de uma tridimensionalidade sonora. A interacção entre cor, som, e o universo pictórico de Maria Helena Vieira da Silva, revela-se não só uma mais valia na determinação dos objectos sonoros e musicais da obra, como na determinação dos significantes e significados que nos são transmitidos.

O compositor constrói a obra nesta constante. Se por um lado, os elementos que trabalha, estrutura e define são vários e complexos, por outro, o seu domínio técnico e expressivos revelam-se continuamente presentes. O seu pensamento lógico, estruturado e claro, define espaços de som e cores característicos. A obra, extensa e complexa (30 minutos), define um mundo sonoro inusitado onde, um

¹² Afirma, no entanto, que este ritmo, descrito num conjunto de ordens enumeradas no programa do concerto, não interfere com a forma de fruirmos o espectáculo a não ser que assim o desejemos.

pensamento estruturante aliado a uma expressividade desusada, se conjugam para dar forma, e revelar, um mundo sonoro e pictural em perpétua transformação (aqui, o universo pictural de Maria Helena Vieira da Silva). Notam-se no entanto inúmeros traços que definem o criador. Mantendo-se, clarificam o nosso percurso de fruição e conhecimento da obra.

Relevando conjuntamente o espaço, Polígonos em som e azul desenvolve-se num espaço próprio - a Casa de Serralves na cidade do Porto -, construindo-se de forma diversa nos distintos espaços que a mesma nos apresenta. Os diferentes instrumentos encontram-se dispostos segundo um esquema espacial preciso, assim como as colunas difusoras da banda sonora. O espaço interior, de dois pisos, conflui num espaço interior, e interno à obra, que permite a confluência de dois (quatro) espaços de som. O público pode, e deve, movimentar-se ao longo da execução e audição da obra, e da fruição da exposição de quadros de Maria Helena Vieira da Silva, havendo um esquema de movimentação previsto pelo compositor. Este esquema inclui ordens de movimentação dos ouvintes, ou não, enquanto dura a obra. Este esquema não regula, não direcciona, não impõe um movimento que é necessário, ou imposto, seguir. O esquema, baseado no tipo de universo sonoro concebido, e fruído, reflecte os diversos percursos do espectáculo que nos é apresentado, percursos esses que são de natureza tanto sonora, como pictural ou física. Assim, universos mais estáticos aludem ao estatismo do ouvinte, e universos mais dinâmicos, à movimentação do público.

O compositor salienta o facto da obra ter exactamente trinta minutos, o esquema de movimentação do público estar dividido em oito partes, o final da obra implicar a deslocação de todos os músicos para uma sala octogonal, e esta marcha ser determinada por um som com uma periodicidade de oito segundos e o número de intérpretes ser de dezasseis (8+8). A determinação matemática das estruturas organizativas de uma obra através do número oito, tem o seu reflexo ainda na obra Bleu-Rouge (Regards) (1992), do mesmo autor. Nesta obra, a parte central reflecte a utilização do número oito e, segundo o compositor, esta secção é para oito instrumentos, possui uma base harmónica de oito sons, tendo sido iniciada no dia 8 de Agosto de 1988. O autor alude ainda às efemérides dos 80 anos (8x10) de Maria

Helena Vieira da Silva e Olivier Messiaen¹³. Refere ainda que um conjunto de oito sons é constantemente variado e revitalizado ao longo da obra servindo como elemento estrutural e estruturante a nível harmónico e melódico.

Estrutural e formalmente, e em Polígonos em Som e Azul, o número oito surge ainda no final da obra quando os músicos, que se encontram dispersos pelas várias salas do edifício, se deslocam até um ponto final de todo o processo de condução do som. Estes movem-se para um ponto único na sala do rés-do-chão que possui, e como já referimos, oito lados. O final da obra adivinha-se e constroi-se de forma sucessiva através da deslocação e movimentação do som no espaço. O seu redimensionamento constante, a construção e a variação contínua de polígonos de som no espaço, a sua concentração sucessiva num volume e forma cada vez mais pequeno e condensado, leva o ouvinte, também ele, a deslocar-se nos espaços de fruição para a zona de finitude do mesmo. Nesta altura o espectador encontra-se manipulado pelo sonoro. Saindo indistinta e indiferenciadamente do imagético visual, o ouvinte embrenha-se unicamente no som e no sonoro. A isto não será certamente alheia a movimentação física dos instrumentistas que se deslocam de forma manifesta nos espaços da Casa e que prendem o olhar, o ouvido e o pensar de quem está. A isto não será alheio também o sonoro que se cria e recria através da componente gravada em fita. A isto não será também alheio o tempo de fruição e definição do espectáculo.

O músico-investigador, trabalhando e estudando o fenómeno sonoro e desenvolvendo trabalho de investigação em vários domínios do conhecimento científico e musical, contribui para a divulgação e sistematização de conhecimentos que permitem, facilitam, sistematizam e clarificam a abordagem de novos mundos sonoros por parte do músico-criador e do músico-ouvinte. Quando aplicamos a designação “novos mundos sonoros”, não nos referimos somente aos universos sonoros contemporâneos, mas também àqueles que, independentemente da época histórica onde se inserem, ainda não são do conhecimento profundo do sujeito que os aborda. A produção de conhecimento relativo ao mundo e ao fenómeno sonoros, aos processos de concepção, produção e difusão do som, tarefa de todo o investigador, permite clarificar, sistematizar e inovar no processo de criação; para nós, e neste caso, o processo de criação engloba tanto o

¹³ Cfr. Lima, Cândido, *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea*, Edições Politeia, Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2003, p. 135.

acto de composição, como o acto de interpretação da obra concebida. A nível pictural não se passará o mesmo?

Sabemos que Maria Helena Vieira da Silva tocava harmónico e que tinha uma notória e conhecida predilecção por Purcell. Podemos afirmar que a ligação aos clássicos¹⁴ e a um universo de características tonais é uma atracção comum a muitos outros pintores, nomeadamente Paul Klee e Kandinsky que tinham uma profunda admiração por Bach e Beethoven respectivamente¹⁵.

Segundo Cândido Lima, “É neste contexto evocativo também da pintora que aparece uma passagem estruturada com base em funções tonais (em sol menor) integradas na sonoridade e na linguagem global da obra. Princípios tonais sobrepõem-se no tempo, em vez de se sucederem, interagindo através de configurações idênticas nas várias vozes, como uma heterofonia; os acordes e as suas funções sobre um só eixo, isto é, sobre uma só escala e uma só tonalidade (sol menor). O desafio [segundo o compositor] foi proceder de tal maneira que o efeito auditivo [desta] passagem não se afastasse da coerência sonora e estrutural da obra. A cor da música de Purcell e da sua época devia transfigurar-se numa outra cor, a cor duplamente metafórica da própria obra e da cor-atmosfera dos quadros e do pensamento vindo de outros lugares [construindo-se] um tecido plurifuncional e multiespacial”¹⁶. A interacção entre as artes manifestando-se mais uma vez.

Paralelamente, e se durante a primeira parte do século XX as associações entre várias disciplinas se ficaram normalmente pelo estado virtual (à excepção das formas tradicionais de confrontação audiovisual que representa a ópera ou o bailado), o imaginário contribui para tecer as diversas e vastas relações que nos são sugeridas de forma mais ou menos indirecta pela prática artística. Em alguns casos,

¹⁴ Clássico enquanto manifesto de um modelo de beleza e perfeição. O classicismo representa uma época que abrange os sécs. XVI, XVII e XVIII, correspondentes aos períodos do Renascimento, do Barroco e do Neoclassicismo, cuja orientação estética, que se reflectiu em todas as artes, se rege por padrões humanistas de moderação, dignidade e equilíbrio que se manifestam numa preocupação pela perfeição da forma baseada no predomínio da ideia de conjunto e cuja inspiração está na antiguidade greco-latina. Note-se contudo que a nível musical o período clássico compreende um momento bem definido da História da Música (finais do século XVIII – início do século XIX), que se rege por princípios bastante rígidos reflectindo os princípios inerentes ao classicismo, nomeadamente a clareza, a simetria e o equilíbrio.

¹⁵ Cfr. Lima, Cândido, *opus cit.*, p. 137.

¹⁶ Cfr. Lima, Cândido, *opus cit.*, p. 137.

historicamente mais próximos de nós, é a cooperação efectiva das diferentes formas de expressão que nos convém e que efectivamente se concretiza em Polígonos em som e azul. Música, pintura e arquitectura, confluem para um objectivo comum - a criação de um objecto artístico de características singulares onde a reciprocidade se manifesta na sinestesia frutiva das realidades artísticas. Ora separada, ora simultaneamente, constroem-se na interacção que manifestam¹⁷.

4. CONCLUSÃO

Se o artista, o compositor, o pintor, o arquitecto, estrutura e pensa a obra em função das condicionantes e determinantes que se impõem, a obra só vive no tempo e espaço da sua concretização, interpretação e fruição. Sem o intérprete e, simultaneamente, sem o ouvinte, o fruitor do objecto artístico, a obra não existe, não vive enquanto ser e ter. Existindo e funcionando como veículo transmissor de uma vida, de um mundo subjectivo que se quer comunicar, o intérprete, no caso de uma obra musical, ao executá-la deve, quando possível, realizar um trabalho prévio com o compositor e com todos os agentes criativos que secundam o objecto de arte. Deste trabalho, que se quer cúmplice, o primeiro impregna-se das preocupações, atitudes, aspirações estéticas e poéticas, ideias, ideais e formas de se ver e recriar no tempo e espaço próprios criando, de seguida, as formas, as arquitecturas e os mundos sonoros, poéticos e politéticos destes, e que são agora da sua responsabilidade, aquando da interpretação da obra, e no momento efectivo da sua comunicação. Esta responsabilização permite-lhe uma melhor e efectiva concretização do querer de artista, uma mais eficiente e profícua caracterização do visível, invisível e indizível da obra mesmo que estes só se definam no fruitor da obra de arte.

¹⁷ Normalmente, os pintores projectam-se mais facilmente no universo sonoro que os compositores no universo das artes plásticas. Este facto confirma-se ainda hoje. No entanto, desde o romantismo, que encontramos múltiplos testemunhos de "audições coloridas". Schumann escreve numa carta de 1833: "sinto-me imensamente feliz quando um raio de sol dança sobre o meu piano de cauda, como que brincando com o som, ele mesmo apenas uma luz vibrante" (Schumann, Clara e Robert, *Letres d'amour*, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1987, pág. 32), ou ainda em Chopin que declarava a Delacroix ver a sua nota favorita, o sol, em azul.

Uma boa interpretação faz-se quando, depois de investigar os meandros da obra, o intérprete se encontra apto a realizar as suas escolhas interpretativas, propondo as suas próprias respostas, as suas direcções e gestos para a construção do edifício proposto, e no qual se identifica uma gestualidade própria, traduzindo uma forma de estar, um estilo. A projecção sonora do texto musical, resultante da sua performance, torna a existência espacio-temporal da obra possível e sem a qual esta não existe. Traduzindo um estilo, uma linguagem, um universo sonoro que se quer assimilado e compreendido antes de ser transmitido, a interpretação exige uma investigação prévia por parte do instrumentista das questões colocadas no momento da abordagem inicial da obra, tomando, futuramente possível, a existência e vivência de um organismo musical (e neste caso pictural), no espaço e no tempo. Os textos, musical e pictural, a base de trabalho do intérprete, deverão ser desmontados, de forma a desvendar a sua riqueza, os seus segredos mais profundos. Encontrar o equilíbrio entre os universos do compositor e da pintora, transcritos no texto musical e pictural que nos é proposto, e o universo do intérprete, traduzido na gestualização da obra que permite a sua eclosão e a comunicação de um universo sonoro imagético-poético, é tarefa de todo o intérprete. O pictural impregna-se do sonoro, e o sonoro adquire as cores do pictural. As duas realidades absorvem-se reciprocamente, vivificando-se sinestésias entre as duas artes, na alma e no ser de quem as frui.

Uma boa interpretação exige do intérprete o conhecimento profundo da obra, assim como o respeito de uma estética, de um estilo. O domínio do estilo e das técnicas instrumentais e interpretativas da obra, o conhecimento profundo da sua linguagem e a sua prévia interiorização, contribuem para que comunicação desta se faça nas melhores condições, e que o respeito do texto e do contexto musicais e pictóricos se verifique. A investigação contribui para que todas estas fases tenham sucesso, e a execução da obra e a criação do espectáculo multidisciplinar seja a tradução, o mais fiel possível, de universos pessoais, tanto do compositor como da pintora, os quais são a tradução, musical e pictural, de uma vivência própria, reflectida, reflexiva e reveladora.

Assim, e no espaço da Casa de Serralves, manifesta-se e desenvolve-se uma outra realidade criativa e fruitiva. Nela, os objectos de arte não se confrontam, antes interagem para uma nova leitura dos espaços da Casa. Os espaços ganham vida, cor, som, sendo vividos de forma diferenciada pelos espectadores. Se o som se difunde, a cor se funde com ele. Se o som se reflecte, a cor se deflecte face a este e

aos reflexos e luminosidades de um entardecer soalheiro e outonal. O devir temporal transforma invariavelmente a luminância próprias ao espaço da sala, da tela, do som. O som torna-se sombrio, as cores tornam-se frias mas a realidade da obra continua profunda, crua, ocre, opressiva.

Nesta luta, som e cor interagem construindo dois universos paralelos que, disponibilizados pelos autores, se determinam na escolha do ouvinte. A obra torna-se aberta pela indeterminação da sua escuta. A obra torna-se densa pelo fluir sinestésico e recíproco dos dois espaços. A obra revela-se, relevando o outro.

BIBLIOGRAFIA

- Bosseur, Jean-Yves (1998); *Musique et arts plastiques – interactions au XX e Siècle*, Minerve, s. l.
- Bosseur, Jean-Yves (1999); *Musique et Beaux-arts – De l'antiquité au XIX e Siècle*; Minerve; s. l..
- Collopy, F. (2000); "Color Form and Motion: Dimensions of a Musical Art of Light"; *Leonardo*, nº 33; s. l.; 355-360.
- Dicionário Universal da Língua Portuguesa* (1995); Texto Editora; Porto.
- Gaillot, Bernard-André (1997); *Arts plastiques – Eléments d'une didactique critique*, PUF; Paris.
- Kandinsky, Vassily (1969); *Du spiritual dans l'art*, Gonthier; Paris,.
- Lima, Cândido (2003); *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea*, Edições Politema; Instituto Politécnico do Porto; Porto.
- Maia, Pedro Junqueira (2002); (cord.); *Cândido Lima*, Atelier de Composição; Porto.
- Shumann, Clara e Robert (1987); *Lettres d'amour*, Éditions Buchet/Chastel; Paris.

Sítios :

http://www-crca.ucsd.edu/~jarek/index_ideas.htm