

## A INSPIRAÇÃO E METÁFORA SINESTÉSICA COMO PROPOSTA PARA A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL

 <https://doi.org/10.56238/arev7n5-420>

**Data de submissão:** 29/04/2025

**Data de publicação:** 29/05/2025

**Jordanna Andretto Braz Pinto**  
Universidade Estadual de Maringá

**Alfeu Rodrigues de Araújo Filho**  
Universidade Estadual de Maringá

### RESUMO

Esta investigação tem como objetivo apresentar uma proposta de estudo performático na área das práticas interpretativas: a utilização de alusões voluntárias a outros sentidos, ou, inspirações/metáforas sinestésicas. Em função da escassa literatura sobre o referido assunto, a preocupação dos autores está em preparar o leitor sobre o significado de tal proposição, abrangendo um breve histórico sobre sinestesia neurológica e inspiração/metáfora sinestésica, assim como as terminologias de análise fundamentadas por três importantes autores: Jean Molino (1931), Jean-Jacques Nattiez (1945) e Guilherme Francisco Furtado Bragança (s/d). Tal investigação, de natureza qualitativa, tem como objetivo central ampliar as possibilidades da construção da *performance* musical, utilizando este meio e, sobretudo, tornando-o voluntário durante as aulas de música e também nos estudos de execução instrumental. Ratificamos que os dados auxiliam no processo criativo e interpretativo do músico, resultando em uma *performance* única e identitária.

**Palavras-chave:** Música. *Performance*. Sinestesia. Inspiração/metáfora sinestésica.

## 1 INTRODUÇÃO

Iniciamos esta investigação esclarecendo um importante componente da identidade de muitos músicos na ação da execução instrumental. Durante o processo de estudo, além da análise textual e dos recursos de execução instrumental, instrumentistas utilizam uma diversidade de ferramentas que colaboram na criatividade e nas decisões interpretativas como, por exemplo, pensar no mar, em uma cor, uma determinada emoção ou até mesmo histórias.

Na graduação e na continuidade do processo formativo do músico instrumentista, vivenciamos tais ferramentas na construção da *performance* de obras musicais estimuladas por muitos docentes em suas ações pedagógicas direcionadas para a interpretação do texto musical.

Entretanto, o foco desta pesquisa está em utilizar esta proposição como guia e meio referencial do estudo interpretativo, estimulando uma análise baseada nas percepções sensoriais, afetivas e metafóricas para as decisões relativas à interpretação, contribuindo com mais um arsenal para a área das práticas de execução instrumental.

A sinestesia, como fenômeno neurológico, começou a ser estudada de forma aprofundada apenas a partir do século XIX. Neste período, os estudos ganharam números mais significativos tanto na área da arte quanto nas demais ciências (BASBAUM, 1999). Segundo Basbaum (2012, p.246) “a palavra ‘sinestesia’ é de origem grega: ‘syn’ (simultâneas) mais ‘aesthesia’ (sensação), significando ‘muitas sensações simultâneas’ - ao contrário de ‘anesthesia’, ou ‘nenhuma sensação’”.

Para Bragança (2010), sinestesia é a condição neurológica onde há cruzamento ou transposição de sensações involuntárias, havendo mais de 54 tipos diferentes de sinestesia. Na continuidade, Bragança (2008, p.51) salienta que “o sinesteta não perde as impressões sensoriais normais, mas experimenta outras sensações juntamente com a sensação primária”.

Vale salientar que Bragança será o principal referencial teórico desta investigação através de sua dissertação de mestrado intitulada “A sinestesia e a construção de significação musical”, uma vez que há um número ínfimo de literatura sobre o referido assunto.

No campo da música é relativamente frequente a utilização de inspirações sinestésicas para sugerir experimentos relacionados com o processo de estudo interpretativo das obras. Como exemplo, considerando a oralidade como principal recurso no processo de ensino/aprendizado instrumental, podemos citar as seguintes impressões: “toque com mais brilho” ou “essa parte é como ondas”, auxiliando o imaginário e, consequentemente, a criatividade do intérprete, provocando e ampliando a compreensão dos aspectos interpretativos da obra. Desta forma, certificamos que as ideias extra musicais não só fazem parte do processo metodológico como contribuem para uma *performance* identitária e criativa.

Ao pesquisar sobre “música e sinestesia” nos meios virtuais, encontramos, em sua maioria, estudos que as relacionam apenas no momento da *performance* ou na *composição musical*, enquanto que no **processo** de estudo interpretativo há poucas investigações publicadas, justificando a importância deste trabalho.

Bragança (2010, p.81) caracteriza a inspiração sinestésica como “alusões voluntárias a outras percepções”. Quando fazemos essas alusões sinestésicas e metafóricas durante a construção interpretativa, geralmente, não é proposital e/ou pensada, tornando a sinestesia uma ferramenta accidental e não um método de estudo.

Entretanto, o objetivo desta investigação será apresentar um histórico e as ferramentas sobre o processo da construção da *performance* musical através da inspiração e metáfora sinestésica de forma consciente, transformando-a em uma ação metodológica para a prática interpretativa. Este olhar contribui com a diversidade de caminhos direcionados para a *performance* musical e perspectivas no quesito expressividade, ampliando as possibilidades no campo da execução instrumental, uma vez que a “expressividade” transita em um campo extremamente subjetivo.

Neste contexto, utilizaremos os recursos da pesquisa qualitativa como abordagem metodológica que, segundo Neves (1996, p.1) “compreende um conjunto de diferentes técnicas interpretativas que visam descrever e decodificar os componentes de um sistema complexo de significados”. Além disso, segundo Godoy (1995, p.58) “envolve a obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares e processos interativos pelo contato direto do pesquisador com a situação estudada”. A pesquisa qualitativa tem como objetivo apresentar um resultado baseado no esclarecimento de aspectos como comportamento, ideais, pontos de vista, ou seja, não quantitativo. Nota-se que não são excludentes, mas podem ser trabalhados de maneira separada como, por exemplo, um estudo de caso, onde apenas uma pessoa/situação será analisada com enfoque na qualidade dos detalhes e resultado da pesquisa.

Organizando a estrutura do trabalho proposto, esta investigação apresentará a contextualização e explicação acerca da sinestesia neurológica e da inspiração/metáfora sinestésica, assim como termos e discussões sobre características e denominações dos estudos sinestésicos, esclarecendo e construindo a direção metodológica desta proposição.

## 2 CONTEXTUALIZAÇÃO: SINESTESIA E INSPIRAÇÃO/METÁFORA SINESTÉSICA

Para começarmos a discussão sobre sinestesia e inspiração/metáfora sinestésica é importante trazer um pouco do contexto histórico fundamentado, nesta pesquisa, através da dissertação de mestrado de Sérgio F. Basbaum (1999) intitulada: “Fundamentos da Cromossonia: Sinestesia, Arte e

Tecnologia”. Nela, podemos observar que a sinestesia já era discutida desde a Grécia antiga quando Pitágoras (570 a.C/497 a.C) a definiu como “música de esferas” (MORITZ, 1985, apud BASBAUM, 1999, p.4)<sup>1</sup>, uma fusão cósmica onde, matematicamente, tudo é harmonioso e, portanto, interligado tanto no âmbito do macrocosmos quanto no microcosmos dos fenômenos naturais. Essa harmonia geométrica se relacionava com cor, som, luz, etc. Essa ideia de sinestesia também foi discutida por outros filósofos como Aristóteles (384 a.C/322 a.C), pioneiro em interligar cores aos sons das notas musicais. Para Basbaum (1999), a **inspiração** sinestésica na arte é a combinação de vários meios sensoriais de forma proposital ou que pode evocar diversos sentidos. Foi utilizada há muito tempo, como, por exemplo, nos trabalhos de Leonardo Da Vinci (1452-1519), relacionando luz, cor e som para as apresentações à realeza. Sobre a metáfora sinestésica, Basbaum (1999) a relaciona como associações verbais, não exclusivas da arte.

Na dissertação “A sinestesia e a construção de significação musical” de Guilherme Francisco Furtado Bragança (2008), podemos compreender um pouco sobre o que é a sinestesia **neurológica**. Para o autor, as características da sinestesia são:

- **Ser involuntário;**
- **Ser consistente:** sempre a mesma combinação. Exemplo: um sinesteta grafema-cor<sup>2</sup> pode ver o número 2 com a cor rosa, sem possibilidade de mudança e de forma não proposital;
- **Não ser reversível:** o sinesteta de cromestesia<sup>3</sup> pode ouvir uma nota específica (sentido primário) e ver uma cor (sentido secundário), porém, quando vê a cor (sentido primário), não ouvirá a nota (sentido secundário);
- **Diferir entre indivíduos;**
- **Haver a convicção de que a percepção é real e válida.**

Antes dos avanços da tecnologia e as múltiplas ferramentas que chegaram através do desenvolvimento da sociedade como, por exemplo, o mapeamento cerebral, o estudo da sinestesia era muito complexo devido à sua subjetividade. Sua fundamentação era, em sua maioria, baseada em relatos de pacientes que muitas vezes pensavam estar imaginando a percepção secundária ou até mesmo que estavam ficando loucos. Por essa razão, a convicção da realidade da sinestesia é válida e importante para o “diagnóstico” do sinesteta. Ainda neste estudo, Bragança caracteriza a inspiração sinestésica como “alusões voluntárias a outras percepções” (BRAGANÇA, 2008, p.58). O autor ainda

<sup>1</sup> MORITZ, William. “Abstract film and color music”. In Maurice Tuchman (org.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. San Francisco, Abbeville Press Publishers, 1996.

<sup>2</sup> Termo utilizado para se referir aos sinestetas que enxergam cores em grafemas.

<sup>3</sup> Termo utilizado para se referir aos sinestetas que relacionam sons a cores.

diz: “A sinestesia, explícita em algumas pessoas, é uma característica latente em todos nós” (BRAGANÇA, 2008, p.60).

Em seu artigo “Parâmetros para o estudo da sinestesia na música” de 2010, Bragança afirma que todos somos sinestetas em algum grau e explica sobre os diferentes tipos de sinestesia. Dentre mais de 54 tipos de sinestesia, o grafema-cor é o mais comum, além disso, a audição é o sentido que mais desperta diferentes sinestesias segundo Sean Day (1996)<sup>4</sup>, citado por Bragança. Neste artigo é abordada a ideia de inspiração sinestésica e, como exemplo, o autor cita alguns compositores que possivelmente se utilizavam desse meio como: Alexander Scriabin (1872-1919); Piet Mondrian (1872-1944); Claude Debussy (1862-1918), entre outros. Um bom exemplo desta inspiração é a música “Clair de Lune” do compositor impressionista Claude Debussy, inspirada na poesia simbolista de Paul Verlaine (1844-1896) para compor a sua obra (HEYN, 2013).

A metáfora, como forma de sinestesia, é citada para exemplificar o que está sendo explicado no artigo. Por exemplo, um “cheiro doce” é uma metáfora sinestésica que podemos traduzir em sons como “som aveludado” (audição e tato) ou até mesmo quando vemos a indicação *dolce* nas partituras, estimulando que o toque seja realizado “docemente” (audição e paladar).

Yara Caznok (2003) defende que há traços de experiência sensorial comuns a todos os sentidos denominados atributos sensoriais, como: intensidade, qualidade, extensão e duração. Neste contexto, podemos fazer equivalências como, por exemplo, o parâmetro de intensidade que pode ser relacionado ao som, cor, luz e tato. Segundo Bragança (2008, p.23) “uma música (sensação sonora) desperta outras sensações (visuais, cinéticas, táteis, etc.) que podem evocar uma imagem, um poema, uma vivência pessoal, etc.”

Isto ratifica os dizeres de Caznok (2003, p.133): “é em nosso corpo sinestésico que ela [a arte] se recolhe, habitando-nos poeticamente para revelar nossa experiência de mundo e nossa experiência de ser no mundo com a obra”.

### **3 TERMINOLOGIAS: CARACTERÍSTICAS E DENOMINAÇÕES DA ANÁLISE MUSICAL DE INSPIRAÇÃO SINESTÉSICA**

Para realizar o trabalho de análise musical, sob a perspectiva da inspiração/metáfora sinestésica, é necessário entender qual teoria e viés ideológico serão utilizados.

<sup>4</sup> DAY, Sean. *Synesthesia: the American Synesthesia Association*. Disponível em: <http://home.comcast.net/~sean.day/Synesthesia.htm>, acessado em 01/05/2007.

No estudo de Jean Molino “El hecho musical y la semiología de la música”<sup>5</sup>, temos a seguinte afirmação:

O fenômeno da música, como o da linguagem ou da religião, não pode ser definido ou descrito corretamente, a menos que levemos em conta seu modo de existência tripla - como um objeto arbitrário isolado, como algo produzido e como algo percebido (MOLINO, 2011, p. 113 - Tradução nossa)<sup>6</sup>.

A partir desta dedução foi elaborado o modelo tripartite da semiologia musical. Neste contexto, as três dimensões da música foram chamadas por Molino (2011) de:

- **Dimensão poiética:** refere ao processo de criação/composição, ou seja, a música, por estar ligada à técnica, seja vocal ou instrumental, torna-se um produto e não simplesmente uma transmissão.
- **Dimensão estésica:** refere ao modo como a música será percebida tanto pelos ouvintes quanto pelo intérprete. Não há como ter garantias de correspondência entre a intenção do compositor ao compor uma obra e os efeitos produzidos nas demais pessoas, dado que há diferentes pontos de vista sobre o mesmo tema.
- **Dimensão neutra:** a música como matéria e objeto, que pode ser categorizada, comparada e organizada com seus semelhantes.

Molino (2011) traz a problemática acerca de como a música pode transmitir as intenções do autor. Para isto, primeiro separa as dimensões de como a música é composta, recebida e categorizada, para então discorrer sobre a percepção da música. Para o autor, a música somente teria sentido e valor expressivo através das associações subjetivas, evocadas em cada indivíduo de maneira única. Nossos hábitos, cultura e história pessoal moldam a forma como interpretamos e recebemos as músicas, portanto, a música barroca, como exemplo, pode muitas vezes não gerar familiaridade e compreensão em um ouvinte contemporâneo devido à diferença de épocas.

Em Nattiez (1990 p.54) temos a afirmação: “na perspectiva semiológica de Molino, não há transmissão para um ‘receptor’ das ‘intenções’ do compositor por intermediação de uma obra de sua execução”. Porém, no artigo “A utilização das emoções como guia para a *performance musical*” de

<sup>5</sup> Publicado em francês como “Fait musical et sémiologie de la musique”, em *Musique en jeu*, no. 17, janeiro de 1995, pp. 35-62; versão em inglês como “Musical fact and the semiology of music”, em *Music analysis*, vol. 9, no. 2 (1990), pp. 105-156. O documento achado, que será utilizado, está escrito em espanhol, traduzido por Juan Carlos Zamora e publicado em 2011.

<sup>6</sup> “El fenómeno de la música, como el del lenguaje o el de la religión, no puede definirse o describirse correctamente, a menos que tomemos en cuenta su modo de existencia triple - como un objeto arbitrario aislado, como algo producido y como algo percibido” Molino, 2011 p.113.

Diana Santiago e Christian Alessandro Lisboa (2006) nos apresentam parâmetros interpretativos na *performance*, como, por exemplo, sugestões de professores e comparação de *performances*. Juslin (1997)<sup>7</sup>, citado por Santiago e Lisboa, defende que é possível uma comunicação entre intérprete e ouvinte em emoções básicas, através do que ele chama de “dicas”, que seriam o andamento, ritmo, articulações, etc. Neste trabalho é dito que os ouvintes, apesar de não sentir a emoção, são capazes de reconhecê-la na música. Desta forma, apresentando direções sobre esta proposição, talvez seja possível utilizar as emoções no processo da construção da *performance*, portanto, haveria uma comunicação entre intérpretes e ouvintes, chegando, provavelmente, o mais perto possível de um entendimento entre dimensões poiéticas e estéticas.

Nattiez (2004), semiólogo ou semioticista musical e professor de musicologia na Université de Montreal, em seu estudo “Etnomusicologia e significações musicais” cita três princípios semiológicos que explicam quaisquer formas simbólicas, incluindo música, cinema, linguagem, etc.

[...] todo signo é a remissão de um objeto a uma outra coisa, (Santo Agostinho); o signo remete a seu objeto pelo intermédio de uma cadeia infinita de interpretantes (Peirce); estes interpretantes se repartem entre as três instâncias que caracterizam todas as práticas e as obras humanas: o nível neutro, o poiético e o estético (Molino) (NATTIEZ, 2004, p. 6).

A partir dessa colocação, seguimos o artigo de Nattiez onde são categorizados dois tipos de remissões, ou seja, dois segmentos que a música é capaz de estabelecer:

- **Remissões intrínsecas** - relação formal, estrutura e sintaxe musical.
- **Remissões extrínsecas** - semântica musical, vinculações feitas por quem escuta, interpreta ou compõe a música: sensação, emoção, personalidade, etc.

As remissões intrínsecas representam a forma estrutural da obra, maneira que o compositor estabelece que devia ser tocada, muitas vezes é tida como foco e ponto principal da música. Devido ao seu caráter analítico e estrutural, nessa remissão não há muito espaço para desvios e subjetividade. Já as remissões extrínsecas trazem o sentido da música relacionado às significações afetivas e individuais, vinculado à música por cada nível que passa: poiético e estético, abrangendo a categoria de compositor, intérprete e ouvinte (NATTIEZ, 2004).

De acordo com a proposição desta pesquisa, as remissões extrínsecas serão de extrema importância, pois, o teor analítico é justamente a maneira que o intérprete desenvolve sua *performance* baseada nos seus processos imaginários, criativos e associativos. Portanto, a engenharia que permite

<sup>7</sup> JUSLIN, Patrik N. “Perceived Emotional Expression in Synthesized Performance of a Short Melody: Capturing the Listener’s Judgment Policy”. *Musicae Scientiae*, p. 225-256, 1997.

esta proposta parte da forma como a composição (nível poiético), através da partitura e do sentido musical (remissão intrínseca), é compreendida (nível estésico) pela dinâmica, interpretação e musicalidade (remissão extrínseca) do performer, resultando na construção de uma apresentação única e inimitável.

Através dos achados pertinentes ao estudo de Nattiez (2004, p. 7), temos a seguinte consideração: “[...] não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões de mundo”, ou seja, toda obra será tocada trazendo consigo características individuais do intérprete. Podemos, dessa forma, considerar essas remissões como imanentes à música. Através de seus estudos sobre significações musicais e semânticas, o autor propõe um *princípio geral* que explicaria esses fenômenos.

O ser humano pode associar, em razão de uma analogia natural e motivada entre o significante musical e o significado ao qual remete, pelo efeito quer de uma convenção, quer de uma codificação sociocultural, ou ambos, um fenômeno musical qualquer (alturas, intervalos, esquemas rítmicos, escalas, acordes, motivos, frases musicais, melismas, instrumentos, etc.) com um fragmento qualquer de sua existência no mundo (afetivo, psicológico, social, religioso, metafísico, filosófico, etc.) (NATTIEZ, 2004, p. 20).

Considerando o que foi exposto, concluímos que a semântica da música depende, além da remissão intrínseca, do contexto onde está sendo desenvolvida, pois em cada cultura e época teremos relações e associações diferentes de um mesmo evento ou significante.

Seguindo a linha de pensamento tripartite de Molino e a proposição das remissões intrínseca e extrínseca de Nattiez, Bragança (2008) traz, em sua tese de mestrado, um novo ponto de vista ao unir estes métodos semiológicos com o seu interesse em sinestesia. A priori, é apresentada uma nova hipótese acerca das remissões extrínsecas, onde ela teria **dois níveis**:

- **1º nível:** remissões sinestésicas, onde o sonoro é transposto para outras sensações;
- **2º nível:** remissões associativas, onde as transposições seriam relacionadas a sentimentos, memórias, referências, etc.

Neste trabalho, Bragança expõe como seria a hipótese das remissões: a sinestesia que seria evocada da mudança da frequência sonora, ou seja, a sensação cinética de amplitude ou proximidade, a depender da distância intervalar entre as notas tocadas em uma música, poderia gerar, já pensando no segundo nível das remissões, outras sinestesias, como, por exemplo, trazer a sensação de ser um intervalo de caráter emocional doloroso ou afetuoso: “O termo cromatismo indica ainda sinestesia entre o sonoro e o visual, de um som que tomou outra ‘coloração’” (BRAGANÇA, 2008, p. 22). Através desta colocação, temos mais um exemplo do que seria uma remissão extrínseca de primeiro

grau ou primeiro nível: a relação entre o sonoro e os demais sentidos, tátil, cinético, visual, olfativo e também no campo do paladar. Em segundo grau ou segundo nível, temos as transposições a outras áreas afetivas, como por exemplo, as memórias.

Para este estudo, utilizaremos o termo “metáfora sinestésica” para referenciar o segundo nível das remissões extrínsecas. Desta forma, torna-se mais claro a distinção entre primeiro e segundo grau, esclarecendo o processo metodológico desta proposição.

Em seu artigo publicado em 2010, “Parâmetros para o estudo da sinestesia na música”, Bragança cita a pesquisa de V.S. RAMACHANDRAN e EDWARD M. HUBBARD (2003)<sup>8</sup>, onde discorrem que a sinestesia pode ser comparada com a metáfora. Enquanto que na sinestesia (neurológica) há uma transposição de sentido que estariam dissociados, a metáfora seria algo semelhante, porém, no âmbito conceitual, característico de pessoas mais criativas. Dessa forma, uma associação entre um sentido como a audição, visual, cinético, entre outras e as relações afetivas como referências, histórias, imagens, etc., poderiam ser comparadas a metáforas sinestésicas. Portanto, mostra-se conveniente a separação dos termos sinestesia e metáfora sinestésica.

Voltando para a teoria de Bragança (2010), um bom exemplo do que seria a remissão extrínseca de segundo grau é pensar em como um compositor poderia escrever uma obra. Como citado anteriormente, “Clair de lune”, obra do compositor C. Debussy, foi composta tendo como inspiração um poema de Paul Verlaine (HEYN, 2013), despertando sensações que foram transpostas do campo linguístico e afetivo para o campo musical, uma metáfora sinestésica, porém de forma inversa ao que ocorre com os intérpretes.

Essa utilização de remissões extrínsecas sinestésicas, por parte dos compositores, aparece a centenas de anos em suas obras, assim como as metáforas sinestésicas, já que palavras como morrendo, raivoso, melancólico, alegre, entre outras, mostram-se frequentes nas partituras.

O segundo nível de remissões extrínsecas realiza-se não só na criação, mas refaz-se a cada interpretação e audição de forma idiossincrática, ou seja, compositor, intérprete e ouvinte fazem remissões extrínsecas de segundo nível a partir de suas histórias pessoais. Já o primeiro nível de remissões extrínsecas, de relações sinestésicas, é relativamente compartilhado, pelo menos numa mesma época e cultura, cabendo até a criação de um sistema de classificação: seria possível relacionar objetos sonoros a sensações sinestésicas que estes despertam (BRAGANÇA, 2008, p. 23).

Neste contexto, temos a comprovação da existência das remissões de primeiro nível devido à utilização de terminologias sinestésicas pelos compositores no nível imanente da música e também por demais músicos ao estudar ou ensinar aspectos sonoros (BRAGANÇA, 2008). Exemplos: claro,

<sup>8</sup> RACHAMANDRAN, Vilayanur S.; HUBBARD, Edward M. “Ouvindo as cores e degustando as formas”. *Scientific American*. São Paulo, n.13, Junho de 2003.

escuro, brilhante, denso, etc. Ainda neste estudo, o autor enfatiza: “A maestria composicional, do ponto de vista sinestésico, significa o domínio dessas formas, gradações, combinações e transformações que tornam a música menos óbvia e muito mais rica” (Bragança 2008, p.23-24).

Na sequência, alguns exemplos de inspirações e metáforas sinestésicas em partituras:

- Em “Miroirs III” de M. Ravel (1875 - 1937), temos alguns exemplos de metáforas sinestésicas (remissões extrínsecas de 2º grau), a começar pelo nome da obra: “Espelhos”. A nº III tem o subtítulo “Une barque sur l’océan”, ou seja, “Um barco no oceano”<sup>9</sup>. Dessa forma, podemos perceber que o compositor utilizou de uma inspiração extra musical ao criar sua obra. Há também a indicação “D’un rythme souple”, que seria “Com um ritmo **flexível**”, portanto, inspiração sinestésica de primeiro grau onde podemos considerar como uma sinestesia sonora - cinética. Observe o Exemplo 1:

**Exemplo 1:** Fragmento da partitura de Miroirs nº III, Une barque sur l’océan, de Maurice Ravel: título, subtítulo e indicação de ritmo (Compassos 1 e 2), metáfora e inspiração sinestésica.

**MIROIRS**  
Nº III  
**Une barque sur l’océan**

*D’un rythme souple – Très enveloppé de pédales*

**PIANO**

Fonte: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cf/IMSLP918861-PMLP04225-Ravel-M43-Miroirs-FE.pdf>

- Em “Bonecas - Suíte Infantil para Piano” do compositor brasileiro O. L. Fernandez (1897 - 1948) temos mais alguns exemplos de termos metafóricos sinestésicos. Na música 2, “A Pastorinha Portuguesa”, já começamos com a indicação “Triste”, construindo o ambiente/cenário musical. Observe o Exemplo 2:

<sup>9</sup> Tradução nossa

**Exemplo 2:** Fragmento da partitura de Bonecas - Suíte Infantil para Piano nº 2: A Pastorinha Portuguesa de O. L. Fernandez: indicação “Triste” (Compassos 1 ao 4), metáfora e inspiração sinestésica.



**Fonte:** <https://lorenzofernandez.org/wp-content/uploads/2017/08/LF-8.22-Bonecas.pdf>

- Na suíte de O. L. Fernandez, em “A Lenhadora Russa” temos várias indicações como “retardando” e “morrendo” que podem ser categorizados como remissões de primeiro e segundo grau, respectivamente (compassos 11 e 12). Logo adiante, temos outro indicativo de inspiração sinestésica: “pesante” (compasso 14). Observe o Exemplo 3:

**Exemplo 3:** Fragmento da partitura de Bonecas - Suíte Infantil para Piano nº 4: A Lenhadora Russa de O. L. Fernandez: indicativos de interpretação (Compassos 9 ao 19), metáfora e inspiração sinestésica.

**Fonte:** <https://lorenzofernandez.org/wp-content/uploads/2017/08/LF-8.22-Bonecas.pdf>

- Mais à frente, compasso 37, temos o indicativo “Vivo”: remissão extrínseca de segundo grau. Observe o Exemplo 4:

**Exemplo 4:** Fragmento da partitura de Bonecas - Suíte Infantil para Piano nº 4: A Lenhadora Russa de O. L. Fernandez: indicativos de interpretação (Compassos 37 ao 39), metáfora e inspiração sinestésica.

**Vivo**



**Fonte:** <https://lorenzofernandez.org/wp-content/uploads/2017/08/LF-8.22-Bonecas.pdf>

Podemos ver, nesta suíte, como as remissões e exemplos extra musicais auxiliam e contribuem no quesito expressividade e interpretação, independente do nível do instrumentista.

- Na partitura Sept Haïkaï de O. Messiaen (1908 - 1992) temos indicativos de cores em diversas partes da música. Bragança (2010) cita que há grandes possibilidades do compositor ter a sinestesia neurológica, devido às suas anotações sobre as sensações visuais que a música lhe traz. Porém, para um intérprete, essas anotações serviriam como exemplos de remissões extrínsecas de primeiro grau (sonoro - visual) para auxiliar no desenvolvimento da interpretação da obra. Observe o Exemplo 5:

**Exemplo 5:** Fragmento da partitura de Sept Haïkaï de O. Messiaen : indicativos de cores como interpretação do que está acontecendo na música; metáfora e inspiração sinestésica.

**Fonte:** “Parâmetros para o estudo da sinestesia na música” (Bragança, 2010 p. 84).

Praticamente em todas as partituras haverão indicativos de remissões extrínsecas, tanto de primeiro quanto de segundo grau.

Partindo para o campo da interpretação, temos um artigo fundamentado no trabalho de Bragança (2010). A autora Santos (2014) descreve, em seu artigo intitulado “Construção de uma performance sinestésica em Syrinx de Claude Debussy”, como estudou a obra e preparou uma performance sinestésica, utilizando luz e sombras em determinadas partes da música: “Debussy se

aproxima do simbólico, e deixa claro que em suas obras não pretende descrever algo, mas, sim, ilustrar suas impressões sobre este algo” (SANTOS, 2014, p.95). A autora traz uma breve exposição acerca da composição da obra Syrinx. Descreve que Debussy teria se inspirado na estátua “Dernier Soupir de Pan” (o último suspiro de Pan). Santos (2014) apresenta a história de Syrinx: uma bela ninfa que desperta uma grande paixão em Pã, o deus sátiro, que tenta dominá-la. Ela, ao rogar aos deuses pela salvação, foi transformada na planta caniço. Dessa forma, Pã juntou pedaços de caniço e o transformou em uma flauta, atribuindo o nome de Syrinx, onde tocava seu desejo e saudade. Mais tarde, oferece a flauta aos pastores. Através desta história, Debussy buscou trazer a representação das expressões em sua música e, por isso, Santos a escolhe para o desenvolvimento da sua *performance* sinestésica, buscando construir sua expressividade através da remissão extrínseca de segundo grau, metáforas sinestésicas. Além disso, a autora também utiliza de feixes de luz para ampliar as percepções dos ouvintes, colaborando com suas intenções de interpretação da obra. Abaixo, Exemplos 6 e 7, ilustramos o estudo da *performance* de modo sinestésico:

- Primeira frase - suspiro do deus Pã em mf - utilizando um raio de luz. Santos (2014) afirma acreditar que há uma tentativa de dizer algo por parte do deus Pã. Desta forma, interpreta a música como se fosse um pequeno suspiro, utilizando um raio de luz para complementar sua ideia. Observe o Exemplo 6:

**Exemplo 6:** Fragmento da partitura de Syrinx de C. Debussy: indicativos de dinâmica e primeira frase musical (Compassos 1 e 2).



**Fonte:** <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/12780%2Foece>

- Segunda frase: - piano - crescendo - piano. Santos (2014) apresenta, como inspiração, a ideia de que o deus Pã teve a continuação de sua fala anterior e a utilização das luzes seriam como “lampejos de força física, como se o corpo de Pã busca-se forças para se expressar” (SANTOS, 2014, p. 97). Observe o Exemplo 7:

**Exemplo 6:** Fragmento da partitura de Syrinx de C. Debussy: indicativos de dinâmica e segunda frase musical (Compassos 3 ao 8).



Fonte: <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/12780%2Foece>

Neste contexto, podemos ver como a autora relacionou a remissão intrínseca (piano - crescendo - piano) com duas formas diferentes de relações extrínsecas: a história do Deus Pã (suspiro e força física) e a utilização das luzes para corroborar com a história.

Com este exemplo de estudo performático através de inspiração e metáfora sinestésica, assim como com a explanação acerca de todos os termos, construímos o caminho desta proposição como processo metodológico. Vale salientar que a análise musical do ponto de vista sinestésico, das remissões extrínsecas de primeiro e segundo nível transita no plano subjetivo e, consequentemente, cada pessoa terá remissões e alusões diferentes, resultando em análises únicas, portanto, identitárias.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa direciona-se em colaborar com a criatividade e as decisões interpretativas da *performance* musical dos músicos instrumentistas.

O esclarecimento da origem, objetivo, metodologia e justificativa, realizadas na introdução, apresentam as considerações iniciais desta proposição, criando o ambiente necessário para a contextualização acerca da sinestesia neurológica e da inspiração/metáfora sinestésica. Graças ao desenvolvimento da ciência cognitiva e do conhecimento cerebral, foi possível legitimar o uso desta ferramenta, demonstrando sua utilidade, mesmo com seu caráter subjetivo.

Sendo a fundamentação teórica baseada nos trabalhos de Molino, Nattiez e Bragança, observamos como a utilização dos termos extra musicais em contínuo diálogo com as dimensões poiética e estésica, com as remissões intrínsecas e extrínsecas, assim como o primeiro e o segundo nível das remissões extrínsecas, auxiliam e direcionam a proposta de análise sob a ótica sinestésica de caráter voluntária, consciente e intencional, auxiliando o aspecto interpretativo e obtendo, como resultado, performances identitárias.

Através do referencial teórico já mencionado (Molino, Nattiez e Bragança) é possível categorizar as alusões naturalmente feitas em nosso imaginário durante aulas e estudos musicais,

validando que este olhar torna-se mais uma ferramenta direcionada para a interpretação musical, contribuindo e ampliando o histórico e a perspectiva de uma área em construção: práticas interpretativas.

## REFERÊNCIAS

- BASBAUM, Sérgio R. Fundamentos da Cromossomia: Sinestesia, Arte e Tecnologia. Dissertação (Mestrado). PUC: Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 199f., 1999.
- BASBAUM, Sérgio R. Sinestesia e percepção digital. Teccogs n. 6, p. 245-266, 2012.
- BRAGANÇA, Guilherme F. F. A sinestesia e a construção de significação musical. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 155f., 2008.
- BRAGANÇA, Guilherme F. F. Parâmetros para o estudo da sinestesia na música. Per Musi, Belo Horizonte, n.21, p.80-89, 2010.
- CAZNOK, Yara Borges. Música: entre o audível e o visível. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- GODOY, Arilda S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. IN: Revista de Administração de Empresas, v.35, n.2, p. 57-63, 1995.
- HEYN, Luma. As implicações do imaginário simbólico na estrutura musical da melodia Clair de lune, de Debussy. Artigo publicado em academia.edu - Universidade Federal de Goiás, 2013.
- LISBOA, Christian A., SANTIAGO, Diana. A utilização das emoções como guia para a performance musical. In XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília, 2006.
- MOLINO, Jean. El hecho musical y la semiología de la música. Escuela Nacional de Música, UNAM. En González Aktories, Susana y Gonzalo Camacho Díaz (coords.). Reflexiones sobre semiología musical. Escuela Nacional de Música, UNAM, 2011.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Semiología musical e pedagogia da análise. Régis Duprat (trad) UNESP. Opus, Porto Alegre, v.2, n.2, p.50-58, 1990.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. Silvana Zilli Bomskov (trad). *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10: p.5-30, 2004.
- NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa – Características, usos e possibilidades. IN: Caderno de pesquisas em administração, São Paulo, v.1, n.3, 1996.
- SANTOS, Thais F. Construção de uma performance sinestésica em Syrinx de Claude Debussy. In II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM), Vitória, 2014.