

Dramaturgia e Multissensorialidade a partir de Kandinsky:

Reflexões a partir de uma Pesquisa em Andamento¹

Marcus Mota *

Resumo

Neste artigo, apresento as intenções iniciais de pesquisa em andamento a respeito do impacto de um conceito amplo de dramaturgia no estudo das relações entre pintura e música nas obras de W.Kandinsky.

Palavras-chave

Kandinsky, Dramaturgia, Visualidade, Música.

Abstract

In this paper, I present the initial intentions of an ongoing research project on the impact of a broad concept of dramaturgy on the study of the relationship between painting and music in Kandinsky's works.

Keywords

Kandinsky, Dramaturgy, Visuality, Music

Novas Dramaturgias²

As relações entre arte e tecnologia tem encontrado nos ambientes *online* um campo de explorações que determina redefinição de muitos pressupostos. Em um primeiro momento, procedimentos dramatúrgicos foram aplicados

a esses ambientes na tentativa de transpor para a internet modos de comunicação cênicas baseados na comunicação verbal (BALZOLA 1994, PIZZO 2013, HARRISON 2003, JENSEN 2007). Assim como o primeiro cinema fundamentou sua relação entre aquilo que se mostra e a perspectiva de quem vê a partir do relação entre palco e auditório, neste primeiro momento a dramaturgia eletrônica deslocou para os vídeos disponibilizados *online* os protocolos do teatro falado (BALZOLA 2011, LAUREL 2013).

Com as novas possibilidades advindas da digitalização de sons e imagens e da sincronização e diversificação das mídias sociais, o descentramento da palavra falada proporcionou jogos sensoriais os mais diversos, transpondo para o meio digital a manipulação tanto de informações das mais variadas fontes quanto a apropriação e transformação de tradições artísticas e gêneros compositivos. Assim, movimento, som, cor, objetos são correlacionados em ambientes *online* em vídeos que, ao fim, enfatizam justamente as possibilidades de manipulação dos resultados visuais e sonoros (DIXON 2015).

Desse modo, a prática dramatúrgica aqui adquire uma nova feição ou, melhor, ressignifi-

* Universidade de Brasília. marcusmotaunb@gmail.com

ca atividades de longa duração na organização de eventos multissensoriais, o que se aproxima das ideias e práticas de Wassily Kandinsky.

Um fato pouco conhecido da obra de Kandinsky é sua busca em meios não digitais dessa dramaturgia multissensorial. Além de se valer de procedimentos musicais para a organização de seus quadros, Kandinsky envolveu-se entre 1909 e 1912 na elaboração de projetos de um teatro total, como a *Sonoridade amarela*, *Sonoridade Verde*, *Branco e Negro*, e *Violeta* (BEHER 2013, STEIN 1983, RENAUD 1987). Conforme a documentação restante desses projetos nunca realizados durante a vida do artista, e, em especial a de *Sonoridade Amarela*, a cena seria o espaço de emergência de estímulos audiovisuais vindo de fontes materiais co-presentes aos espectadores, seguindo o seguinte organização e base estética:

- a** - fontes de percepções ou elementos
- 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)³

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

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 perceberemos o som, como ele é produzido. 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 (VERGO 2010). 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.

Assim, a dramaturgia proposta por Kandinsky efetiva-se em cenas que exploram tais dinâmicas perceptivas. O físico-espiritual é a convergência dos efeitos entre os diversos canais, as mídias utilizadas.

Logo, o efeito abstrato de uma dramaturgia não narrativa, não mimética, não representacional, que projeta para o expectador jogos sinestésicos planejados, composições de sons e movimentos, aproxima-se daquilo que, após o advento dos recursos digitais e da cibercultura, seria discutido por Pierre Lévi como o 'Virtual' (LEVY 1996, LEVY 1999).

As Composições

É nesse inusitado encontro entre o projeto proposto mas não inteiramente realizado por Kandinsky e os horizontes abertos pela «Revolução digital» que esta pesquisa se clarifica, retomando processos históricos e expressivos, na busca por problematizar por discussão conceitual e produção audiovisual uma dramaturgia multissensorial elaborada a partir de *inputs* aurais ou da materialidade do som ampliada a eventos não sonoros (BARTSCHERER & COOVER 2011, BERRY 2012).

Em função disso, temos o conjunto de pinturas chamadas 'composições' como alvo para as 'redramurgias' desta pesquisa. É para este conjunto de 10 quadros que convergem as experiências de Kandinsky em prol de eventos

multissensoriais e a metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes online.

Kandinsky havia em proposto no fim de seu livro *Do espiritual em Arte* uma classificação das modalidades de sua produção em três tipos: Impressões, Improvisações e Composições. A partir do conceito e experiência de composição musical, Kandinsky denominou 'composições' algo que necessitava um maior domínio de construção e tensão perceptiva. Não seriam apenas aproximações a uma realidade prévia, como 'impressões' ou resultados de intensos e rápidos processos, como 'improvisações'. 'Composições' designariam atividades de estudo, com etapas preparatórias, esboços prévios, obras "elaboradas lentamente, longamente trabalhadas."⁴ O termo vem da música. Em suas memórias, Kandinsky afirma que "era movido internamente pela palavra 'composição' e mais tarde decidi pintar uma 'composição'. Essa palavra me afetava como uma oração"⁵. Esse tipo de *pintura composicional* seria a produção mais complexa em artes visuais. Segundo Kandinsky, poder-se-ia dividir as tendências construtivas em pintura em dois grupos principais:

- "1- composição simples, submetida a uma forma clara e simples, denominada composição melódica;
- 2- a composição complexa na qual se combinam diversas formas(...). A base da composição recebe então uma sonoridade particular é a composição denominada *sinfônica*."⁶

O que Kandinsky tem em mente em sua proposta é uma expansão de escopo do artista visual a partir do contato com outras artes como a música, a literatura e o teatro. Esta expansão se apresenta a partir da ênfase na

organização dos materiais e em seus efeitos. Tal perspectiva ampla enfatiza o trabalho de composição como espaço de experimentação cuja finalidade reside *autotelicamente*, no próprio processo de buscar contatos entre campos perceptivos diversos.

Aquilo que Kandinsky buscou com suas pinturas pode hoje ser retomado pela proposição do que chamamos 'audiocenas', ou utilização de parâmetros psicoacústicos como tanto organizadores de experiência estética e sua recepção. O termo vem de marcos teóricos propostos nos *Sound Studies* por Michel Chion⁷. Não se trata de advogar pela primazia do som no processos perceptivos. Antes de, a partir das propriedades de eventos aurais, propor eventos organizados a partir dessas propriedades, eventos que não são exclusivamente recebidos por canais sonoros. Assim, pelo audível chega-se ao não sonoro e, disto, a um acontecimentos multissensorial.

O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB) vem trabalhando há anos na perspectiva de produção e reflexão de audiocenas a partir da montagem de obras dramático-musicais e da reconstrução de procedimentos da dramaturgia no teatro grego⁸. Ponto de convergência dessas pesquisas foi o pós-doutorado na Universidade de Lisboa, durante o qual foram produzidas audiocenas para o texto *As Etiópicas* de Heliodoro⁹. No lugar de música para o teatro, de dramaturgia musical para uma cena marcada por interação face a face entre agentes e audiência, orquestrações foram desenvolvidas a partir do estudo da monumental obra de Heliodoro, a partir das técnicas em orquestração digital conduzidas pela Berklee School of Music.

Tais orquestrações se valem da paleta expandida de uma orquestra digital para efetivar eventos independentes do material tomado como ponto de partida (a obra de Heliodoro) mas que projetam na escrita sinfônica interpretações desse maneira e suas reconstruções sinestésicas.

Durante a pesquisa e elaboração das audiocenas para *As Etiópicas*, a partir do aprofundamento do contato com as obras e ideias de Kandinsky e dos processos composicionais digitais, ficou patente como em Kandinsky temos uma integração entre discussão conceptual e produção artística de eventos multissensoriais.

Dessa maneira, no conjunto de quadros Composição e nos textos teóricos de Kandinsky há todo um *know-how* sobre elaboração de obras no entrelaço de procedimentos e percepções múltiplos, os quais apontam para reflexões e processos que uma dramaturgia com recursos digitais pode não apenas tornar compreensíveis e reaplicáveis, como também proporcionar novas linhas de pesquisa e produção nas interfaces entre arte e tecnologia.

Nesse sentido, a expansão pela qual o conceito de dramaturgia tem passado nas últimas décadas acaba por sustentar o discurso-base desta pesquisa e da própria utopia multiplanar de Kandinsky. Sinais disso encontram-se na multiplicação de dramaturgias: dramaturgia do diretor, dramaturgia do ator, dramaturgia da luz, dramaturgia da dança, etc (TRENCSÉNYI&COCHRANE 2014, TURNER 2007, ROMANSKA 2015, PEWN ; CALLENS & COPPENS 2014).

Essa ampliação de contextos da atividade da dramaturgia não se reduz ao universo cênico. A questão de propor eventos para uma recepção também se faz presente em outros

contextos como em ambientes virtuais. Uma dramaturgia multimídia agora é solicitada em suas mais diversas atualizações, que vão desde roteiros para jogos até as várias possibilidades de vídeo-arte (PIZZO 2013, HABEBÖLLING 2004).

Uma possibilidade de dramaturgia multimídia ou digital encontra-se nas audiocenas postadas como vídeos em plataformas *online* de compartilhamento de material audiovisual (youtube, Internet Archive, Dailymotion, Facebook).

O conceito dessas audiocenas retoma tanto as ideias e pesquisas de Kandinsky, como os experimentos de Oskar Fischinger (1900-1967). Em ambos, as tensões entre sons e imagens resulta em sínteses audiovisuais que são chamadas 'abstratas'. A complementariedade entre os projetos estéticos de Kandinsky e Oskar Fischinger aponta para a forte correlação entre aquilo se mostra na mídia (o quadro, o vídeo) com tentativas de se produzir *música visual* ou um campo expandido percepções efetivado pela exploração de parâmetros psico-acústicos para a organização da obra (BREMER 2008, KEEFER & GU 2013, OVADIJA 2013, JENNINGS & MONDLOCH 2015, MOLLAGHAN 2015).

Assim, a arte abstrata de Kandinsky e de Oskar Fischinger se traduz como experiências multissensoriais nas quais certas propriedades do som (altura, duração, intensidade, textura, timbre, espacialização) são utilizadas tanto como elementos composicionais como o próprio objeto de representação.

O que esta pesquisa que ora se propõe intenta é, a partir do horizonte aberto pela abstração kandiskiana e sua orientação audiofocal produzir e documentar processos para uma

dramaturgia que veicula em ambientes online audiocenas, experimentos que exploram, a partir de ferramentas de edição de som e imagem, novos meios de se produzir tensões entre som e visualidade.

A digitalização do som tem proporcionado acesso a expressões apenas sonhadas por Kandinsky e parcialmente realizadas por Oskar Fischinger. Uma das fronteiras da digitalização ou manipulação do som está em explorar as potencialidades da cor. A teoria da ressonância espiritual da cor proposta por Kandinsky tangencia algumas dessas experiências, que se encontram ainda abertas por meio das novas tecnologias de *design* sonoro e visual¹⁰.

Para o timbre ou na 'cor do som' convergem possibilidades de manipulação não apenas dos materiais como combinações de sons ou pigmentos. Nas palavras de A. Schoenberg, que reverberaram na primeira obra de Kandinsky - *Do espiritual na Arte* - temos que "Reconhecem-se no som três qualidades básicas: altura, timbre e intensidade. Até agora o som tem sido medido somente em suma das três dimensões nas quais se expande: naquela que determinamos altura. (...) A valorização da sonoridade tímbrica encontra-se, portanto, em um estágio ainda muito ermo e desordenado do que a valoração estética destas harmonias nomeadas. (...) Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão - aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre - , produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue como uma espécie de lógica totalmente equivalente

àquela que nos satisfaz na melodia das alturas. Isto parece uma fantasia futurísticas (...) Melodia de Timbres!"¹¹.

Nesse sentido, as audiocenas projetadas e realizadas a partir do conjunto pictórico denominado 'Composições', de Kandinsky, situam-se justamente na retomada dessa plasticidade da combinação de sons a partir das restrições e possibilidades dos instrumentos da paleta orquestral redefinidos pelas operações de seu tratamento digital.

Chegamos, pois, àquilo que o é problema principal desta pesquisa: uma dramaturgia, ou um conjunto integrado de procedimentos composicionais, que parte de ferramentas de manipulação de sons e imagens para explicitar como imaginários elaborados a partir de parâmetros psicoacústicos são organizados e podem ser analisados, apropriados e transformados. Resultado dessa dramaturgia é tanto uma detalhada exposição de uma documentada metodologia dessa atividade dramaturgica, quanto uma série de 10 audiocenas a partir das 'Composições' de Kandinsky.

Um pouco de ordem no caos

O arcabouço metodológico desta pesquisa vem das recentes contribuições da *Art Based Research*, que procura construir modos de reflexão e organização do trabalho intelectual a partir de situações específicas que envolvem agentes em contextos de processos criativos¹². Entre as possibilidades, temos a que caracterizada por J. Haywood Rolling como uma metodologia de pesquisa de arte que também produz arte (ROLLING 2013). Ou seja, uma metodologia de processos criativos que possui intersecção com uma metodologia de pesquisa. Assim, práticas

comuns mas com objetivos diferentes como observação, geração de arquivos, proposição e revisão de hipóteses são correlacionadas em um pesquisa híbrida em *art-based research*, ou criação fundamentada em pesquisa.

Dessa maneira, como cada processo criativo é singular, pesquisas híbridas em arte e pesquisa constroem sua organização e racionalidade ao especificar o modo como as etapas de sua realização serão realizadas.

Em virtude da complexidade desta pesquisa, que integra diversas atividades e habilidades, há a necessidade de sequenciar os atos de investigação em conjuntos ou blocos de ações. Para cada bloco há um ou duas metodologias empregadas. O que se segue é uma exposição do que será feito em cada um desses blocos, com uma pequena discussão que procura contextualizar as atividades e os pressupostos em questão.

Logo, assim temos os bloco/etapas desta pesquisa:

a - Levantamento do material textual no qual o próprio Kandinsky discorre sobre suas obras e a relação com a música. Kandinsky dedicou uma parcela de seu tempo para expressar ideias acerca dos processos gerais de elaboração de obras visuais a partir de procedimentos modernos de composição musical. Ele deixou descrições e comentários de suas obras, especialmente as *Composição II*, *Composição IV*, *Composição VI*. Ainda em seus livros *Do espiritual na Arte* (1910); *Ponto, Linha Plano* (1926); e nas anotações das aulas reunidas em *Curso da Bauhaus*, ministradas entre 1922 e 1933, ele, sem se referir a uma obra em específico, enumera procedimentos composicionais comuns entre música e pintura.

A partir desses textos como guia, como indicações pré-composicionais, seriam elaborados exercícios orquestrais, formando uma suíte de 10 peças, número relacionado às dez pinturas denominadas 'Composições' por Kandinsky.

A escolha desse grupo é relevante no estudo das obras de Kandinsky. Elas, como as sonatas de Beethoven, são como um diário de parte do desenvolvimento artísticos de Kandinsky. Na conclusão do livro *Do espiritual da Arte*, Kandinsky enuncia a classificação de suas obras: impressões, improvisações e composições. Esta última categoria engloba obras que passaram por um processo mais longo de elaboração entre esboços e estudos preliminares e sua realização final. A ideia 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 música¹³.

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.

Assim, elaborar arranjos orquestrais a partir dos quadros seria explorar os estímulos textualizados e visuais de Kandinsky, explicitá-los e levá-los adiante.

b - elaboração de orquestrações para cada uma das dez Composições a partir da análise dos quadro e dos dados dos escritos de Kandinsky. A opção pelo conjunto sinfônico vincula-se a demandas do próprio Kandinsky. Discorrendo sobre tendências construtivas em pintura, ele as divide, como vimos, em dois grupos - melódica e sinfônica. Neste último a complexidade nas relações entre os elementos acarreta um processo criativo que parte de esboços, de aproximações, nos quais vai se pouco a pouco restringindo e abandonando as referências a reproduzir algo externamente com o maior foco na organização do espaço do quadro, de suas formas e distribuição de elementos. A isso Kandinsky chama de *Composições*¹⁴.

Tal complexidade que o "sinfônico" pode explorar diz respeito a modo como os dois recursos básicos das artes pictóricas, segundo Kandinsky: forma e cor. Nesse sentido a amplitude que a orquestração efetiva transforma-se 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*) segundo Arnold Schoenberg, encontra sua contrapartida na pesquisa de cores Kandinsky realiza em seus quadros e teoriza especialmente em *Do espiritual na Arte e em Ponto, Linha Plano*. Por outro lado, a problematização da espacialidade das artes pictóricas no livro *Ponto, Linha, 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 Lessing, é questionada: a pintura é capaz de trabalhar com diversas referências temporais(acele-

ração, desaceleração, simultaneidade) assim como a música o faz.

Assim, a composição sinfônica torna-se 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, 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 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 se propor 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 será também um exercício de explorar tais experiências multissensoriais em música.

Para a instrumentação, optou-se 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 quadros¹⁵.

Schoenberg é mais preciso quanto a este 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 tempo para a concentração (*thinness*) e transparência."¹⁶

A escolha pelas orientações de A. Schoenberg procura estabelecer o contexto das referências musicais e estéticas de Kandinsky. Grande parte das propostas de Kandinsky foram elaboradas a partir de seu encontro com a obra e os textos de Schoenberg.

A convergência entre ambos é bem documentada, e se materializa em cartas e ensaios, como pode ser vista aqui no Distrito Federal, no CCBB, entre 12 de novembro de 2014 e 12 de janeiro de 2015¹⁷.

Foi após assistir a um concerto de Schoenberg em 2 de janeiro de 1911 que Kandinsky buscou amadurecer seus jogos sinestésicos. É

o que se observa na carta que envia 15 dias depois desse concerto: "No seu trabalho atingiu aquilo que eu, de certa forma, tenho esperado 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 na minha obra pictórica. (...) Estou certo de que a dissonância de hoje, na pintura e na música, será a consonância de amanhã"¹⁸.

Esta última frase retoma seção famosa do *Teoria de Harmonia* de Schoenberg, que seria publicado ainda em 1911, mas que teve seções publicadas na divulgação do concerto assistido por Kandinsky, que contava, em seu programa, com Quarteto de Cordas n. 1 em Ré Maior (Op. 7), Quarteto de Cordas n. 2 em Fá Sustenido (Op. 10) e Três peças para piano (Op. 11).

Se, por um lado, Kandinsky ficou impactado com a leitura da obra de Schoenberg, o mesmo ocorreu com Schoenberg, após a leitura de *Do Espiritual na Arte*. Schoenberg em carta para Kandinsky afirma: "o que eu li até agora é extraordinário. Você está completamente certo sobre um muitas coisas, em especial o que você diz a respeito da cor em relação ao timbre musical. Isso está em acordo com minhas próprias percepções."¹⁹

O próprio Kandinsky faz várias referências a instrumentos musicais, correlacionando-os a sua pesquisa sobre as cores, com 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 varaidas 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..."²⁰

"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."²¹

"Sinto-me tentado a comparar o verde absoluto aos sons, amplos e calmos, de uma gravidade média, do violino."²¹

Não apenas a questão do timbre e da cor 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"²³. "Ainda "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."²⁴

O segundo elemento básico - 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 caráter da linha encontra uma transposição 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 caráter linear. O volume de som dos diferentes instrumentos corresponde ao aumento de espessura da linha: o violino, a flauta, o piccolo, 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 musico-gráfica - a escrita musical - não seja mais do que diversas combinações de pontos e linhas.²⁵

Assim, por meio do registro, de uma escrita, sons e imagens são associados, projetados em um conjunto comum de questões. A composição sinfônica e a pintura composicional se aproximam na exploração de uma

escrita que registra modos de organização de materiais.

Tal mútua correlação é explicitada em mais detalhes quando Kandinsky propõe a interpenetração entre o espaço do quadro e o espaço representacional da partitura. É neste momento que o trabalho de orquestração e composição na música melhor se evidencia frente ao trabalho de composição e distribuição de elementos visuais no quadro. É o que Kandinsky chama de Plano Original (PO), ou a superfície sobre qual a obra será realizada. Tanto a partitura quanto o quadro são compreendidos como variações desse PO. A espacialização da música e a sonificação do quadro parte dessa área de trabalho que tem suas dimensões próprias. Compreender tais dimensões é o pressuposto para as decisões criativas posteriores. Assim, se me proponho a estabelecer relações com a música dos quadros de Kandinsky, preciso antes entender a organização de algo anterior aos quadros, algo que para Kandinsky seria uma poética das poéticas, lugar de partida para um "tratado de composição que, ultrapassando os limites das artes distintas, será válido para as artes em geral"²⁶.

E como este Plano Original se organiza²⁷? Tudo o que for escrito e registrado no Plano Original entra em negociação com os parâmetros desse espaço prévio. Este espaço prévio é demarcado por duas linhas horizontais e duas linhas verticais que formam uma área que se expressa em dois conjuntos de oposições - alto/baixo, direta-esquerda. A página da partitura e /ou a totalidade de uma composição e um quadro são resultados na negociação com parâmetros desse Plano Original. Como este parâmetros são anteriores aos atos criativos, a

negociação vale-se deles, mesmo atualizando formas que entram em colisão tais elementos primeiros. Assim, posso registrar uma forma mais pesada em cima e uma forma mais leve em baixo. Os contrastes, as combinações efetivam a dupla correlação entre aquilo que se atualiza na partitura e no quadro e aquilo que o Plano Original descreveria em sua organização prévia.

Então escrever ou pintar algo em cima e à direita, ou embaixo à esquerda ganha uma dupla referência, pois projeta tanto o Plano Original com suas pressupostas referências e a relação do elemento escrito ou pintado neste lugar com o Plano Original.

Dessa maneira o compositor e/o pintor passam a produzir música e quadros explorando as relações potenciais no Plano Original, derivadas a partir da relação entre os elementos escolhidos e sua relação com o Plano Original. Enfim, a imaginação musical e a pictórica se encontram nesse grande palco primeiro, nesse espaço anterior cravejado de relações e referências.

Nesse caso, tais procedimentos de Kandinsky proporcionam uma espacialização de imaginários agora flexibilidades pelas propriedades do som a eles aplicados. Nesse sentido de planejamento e distribuição de materiais que a dramaturgia multissensorial de Kandinsky se explicita. E a partir dessa explicitação há a possibilidade de uma metodologia de análise e produção de audiocenas.

Audiocenas

Após as composições, teremos a fase de tratamento visual das pinturas do grupo 'Compo-

sições'. Com os arquivos sonoros resultantes das orquestrações, serão elaborados audiocenas ou videografias, sincronizando a música produzida com partes dos quadros enfocados. Como os quadros *Composições* não possuem narrativas ou explícita motivação representacional, e sim cores, formas e traços, são estes os elementos que serão enfatizados pela <suíte orquestral> - conjunto das dez orquestrações.

Dessa maneira a partitura orquestral é um roteiro das imagens em movimento, uma primeira redramaturgia do material de Kandinsky a partir de suas propostas teóricas e análise dos quadros. Essa correlação entre a sucessão das músicas e a sucessão das seções dos quadros provoca mútuos entrec choques entre o som e a imagem: ambos se esclarecem, construindo um campo expandido de percepções.

De outro modo: as composições orquestrais serão processadas digitalmente gerando arquivos de som. Estas composições foram elaboradas a partir da confluências das informações das teorias e proposições de Kandinsky sobre representações visuais a partir de dados psicoacústicos. Quando a composição/orquestração é finalizada e o arquivo de som é produzido, este arquivo de som em sua continuidade apresenta uma ordem de leitura e interpretação dos dados do quadro. Estes dados serão utilizados na produção da videografia que segue a ordem dos eventos sonoros apresentados nas composições/orquestrações, enfatizando a cada momento aquilo que é referido nesses arquivos de áudio, a partir de técnicas de *video mapping* e animação 3D.

O resultado final é um arquivo audiovisual mixado com a trilha e as imagens visuais sin-

cronizadas para ser distribuída na rede mundial de computadores.

O vídeo ou audiocena resultando é uma imersão do observador nos detalhes do quadro a partir de um roteiro previamente escolhido no conjunto de dados provenientes da análise das pinturas e de conceitos propostos por Kandinsky.

Como exemplo disso, segue-se a análise do quadro *Composição IV* (1911).

Primeiro, as relações a partir do Plano Original, que é o retângulo em que a pintura está contida. Em texto de 1913, Kandinsky analisa a obra:

“Definições suplementares

1. Massas (Pesos)

centro inferior – azul (dá à tela um tom frio)
direita superior – dividido em azul, vermelho e amarelo

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. Ultrapassagem

a 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, 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 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 direcções (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.^{28,}

Esta análise minuciosa análise do Plano Original (PO) se articula ao processo de redução dos elementos pictóricos ou realistas: as relações

entre as cores e formas choca-se 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 uma maior estabilidade e calma²⁹.

Assim, para a composição/orquestração fica a informação dessa dualidade da batalha -guerra e paz, destruição e ordem - especializada 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 ou 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 apresentasse 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 direcções (o movimento para a direita é contrariado por formas pequenas que se movimentam para a esquerda).”

Durante esta 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 de *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 as ordens das sequências e ir mapeando o quadro.

Desse modo teríamos a 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 cosacos 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 morte³⁰. Enquanto que o amarelo que está na roupa des-

ses dois cosacos em luta manifesta a fúria, aqui associada à guerra³¹. 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 celestial³². 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 apresentado 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 sua 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

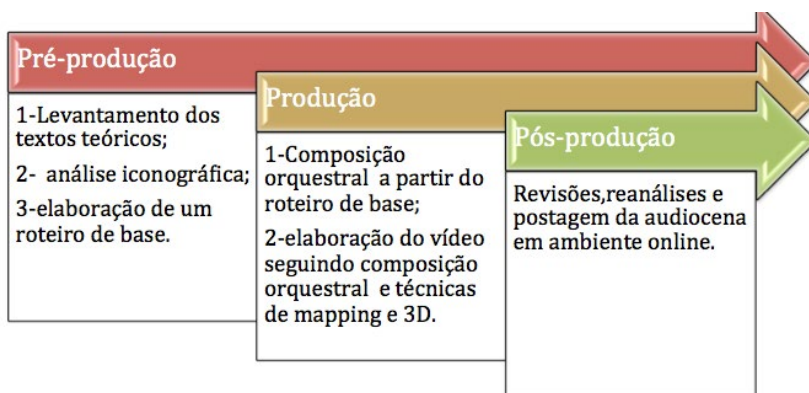
mudança do eixo de observação, podendo tanto, durante a música, enfatizar os elementos do centro (superior, inferior) como, aos poucos, para o fim da música, ir abrindo o foco e oferecendo a totalidade do quadro novamente.

As referências ao mundo guerreiro dão a esta música um caráter épico, energético.

Considerações finais

Enfim, retomando a discussão imediatamente anterior, teríamos o seguinte organograma das atividades da pesquisa proposta nesta pesquisa para cada audiocena:

Dessa forma, apresentado, esperamos que esta pesquisa possa contribuir para a capacitação de futuros pesquisadores na compreensão e produção de eventos multissensoriais.



Notas

¹ As reflexões aqui esboçadas se organizam em torno de pesquisa intitulada "Dramaturgia e Multissensorialidade: Metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes online a partir da série Composições, de Kandinsky". O projeto de pesquisa foi aprovado pelo

Edital Universal CNPQ 2016, iniciando-se efetivamente no primeiro semestre de 2017 no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB). Aqui se apresentam as ideias e intenções a partir do projeto de pesquisa. No segundo semestre 2017, com

o aporte financeiro do CNPq, as análises de pinturas e roteiros audiovisuais começam a sua efetivação. Neste segundo momento, o pesquisador e artista multimídia Alexandre Rangel tem sido um interlocutor fundamental.

² Discuti a resignificação contemporânea do conceito de dramaturgia em MOTA 2016a.

³ KANDINSKY 2013:202. V. BEHER 1991, BOISEL 1998.

⁴ KANDINSKY 1987:123.

⁵ KANDINSKY 1994:367.

⁶ KANDINSKY 1987:121.

⁷ CHION 2005, CHION 2004, CHION 2003. ZIELINSKI 1999 prefigurava alguns desses temas.

⁸ MOTA 2007, MOTA 2007a, MOTA 2008, MOTA 2009, MOTA 2012, MOTA 2012a, 2012b, MOTA 2013, MOTA 2013a, MOTA 2013b, MOTA 2013c, MOTA 2013d, MOTA 2014, MOTA 2014a, MOTA 2015, MOTA 2015a, MOTA 2015b, MOTA 2016.

⁹ MOTA 2014b, MOTA 2014c.

¹⁰ V. KANDINSKY 1987, KANDINSKY 2001, KANDINSKY 2009, HEUVEL 2013. Sobre a cor, v. SLAWSON 1985, BREGMAN 1990, KANE 2014, GAGE 1999, GAGE 2012; Sobre design de som e imagem, v. FRITH; GOODWIN & GROSSBERG 2005; STRAND; BRINKMANN 1999; AROLA; SHEPPARD & BALL 2014, ROBERT'S-BRESLIN 2011.

¹¹ SCHOENBERG: 1999: 578-579.

¹² Sobre Art Based Research, seguimos LEAVY 2008, KERSHAW & NICHOLSON 2011, BARONE & EISNER 2011.

¹³ Sobre o tema, v. BOEHMER 1997.

¹⁴ KANDINSKY 1987:121-123.

¹⁵ SCHOENBERG: 1995:77- 102. O ensaio é de 1917.

¹⁶ SCHOENBERG 1950:130.

¹⁷ <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2014/11/ccbb-de-brasilia-recebe-mostra-do-artista-russo-wassily-kandinsky.html>

¹⁸ HAHL-KOCH 1984:21.

¹⁹ HAHL-KOCH 1984: 38.

²⁰ KANDINSKY 1987: 81.

²¹ KANDINSKY 1987:82-83.

²² KANDINSKY 1987:84.

²³ KANDINSKY 2011:41.

²⁴ KANDINSKY 2011:54.

²⁵ KANDINSKY 2011:97-98.

²⁶ KANDINSKY 2011:85.

²⁷ Kandinsky dedicada todo o capítulo 'Plano Original' de Ponto, Linha, Plano para investigar os desdobramentos de sua hipótese.

²⁸ LINDSAY & VERGO 1984: 383 e 384.

²⁹ V. DABROVSKI 2002.

³⁰ KANDINSKY 1987:86.

³¹ KANDINSKY 1987:81.

³² KANDINSKY 1987:82.

³³ Todos os meus textos estão disponíveis em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

Referências³³

AARSETH, E. *Cybertext: Perspective on Ergodic Literature*. John Hopkins Press, 1997.

- AROLA, K. ; SHEPPARD, J. & BALL, C. *Writer/Designer: A Guide to Making Multimodal Projects*. Bedford/St.Martin's 2014.
- BARONE, T. & EISNER, E. *Arts Based Research*. Nova York: Sage Publicantions, 2011.
- BREGMAN, A.S. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge: The MIT Press, 1990.
- BARTSCHERER, T. & COOVER, R.(Orgs.). *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2011.
- BAYLEY, C. & GARDINER, H. *Revisualizing Visual Culture*. Aschgate, 2010.
- BALZOLA, A. *La nuova scena elettronica: Il video e la ricerca teatrale in Italia*. Roma: Rosenberg&Sellier, 1994.
- BALZOLA, A. *Una Drammaturgia multimediale. Testi teatrali e immagini per una nuova scena*. Roma: Editoria&Spettacolo, 2009.
- BALZOLA, A.(Org). *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma: Dino Audino, 2011;
- BEHER, S. *Kandinsky and the Theater: The Monumental Artwork of the Future In VVAA, Vasily Kandinsky and the Total Work of Art: from Blaue Reiter to Bauhaus*, Neue Galerie, New York, and Hatje Cantz, Ostfildern, 2013, p.64-85.
- BEHER, S. *Wassily Kandinsky as a Playwright: The Stage Compositions 1909-1914*. Tese, University of Essex, 1991.
- BERRY, D. *Understanding Digital Humanities*. Palgrave Macmillan, 2012.
- BOEHMER, K. *Schoenberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. Londres: Harwood Academic Publishers, 1997.
- BOISSEL, J.(Org.). *Kandinsky Du Théâtre. Über das Theater. O Teatpe*. Paris: Biro, 1998.
- BORELLI, M & SAVARESE, N. *Te@tri nella rete. Arti e Technique delo spettacolo nell'era dei nuovi media*. Roma: Carocci, 2004.
- BREMER, K. *Total Theatre Re-Envisioned: The Means and the Ends of Appia, Kandinsky, and Wagner*. Tese de doutorado, University of Wiscounsion-Madison, 2008.
- BRINKMANN, R. *The Art and Science of Digital Compositing*. MORGAN Kaufmann, 1999.
- BROADHURST, S. & MACHON, J. *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. Palgrave Macmillan, 2006.
- CASTILHO, J. R.(Org.). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madri: Editorial Verbum, 2013.
- CHION, M. *L'Audio-Vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.
- CHION, M. *Le son*. Paris: Armand Colin, 2004.
- CHION, M. *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.
- COGOTTI, R. *Internet e Il Teatro. Ricorse on Line per Gli Operatori Dello Spettacolo*. Fasano: Schena Editore, 2007.
- CORNELL, L. & HALTER, E.(Orgs.). *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*. The MIT Press, 2015.
- DABROVSKI, M. *Kandinsky: Compositions*. Nova York: Museum of Modern Art, 2002.
- DIXON, S. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. The MIT Press, 2015.
- DOWNES, D. *Interactive Realism: The Poetics of Cyberspace*. McGill-Queen's University Press, 2005.

- FRITH, S.;GOODWIN, A. &GROSSBERG,L. *Sound and Vision. The Music Video Reader.* Londres/Nova York: Routledge, 2005.
- GAGE, J. *Color and Meaning. Art, Science, Symbolism.* University of California Press, 1999.
- GAGE, J. *A cor na arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GARDINER, H.&GERE, C. *Art Practice in a Digital Culture.* Ashgate, 2010.
- GARDINER, E.& MUSTO, R. *The Digital Humanities. A Primer fo Students and Scholars.* Cambridge University Press, 2015.
- HABEBÖLLING, H. *Interactive Dramaturgies. New Approches in Multimedia Content and Design.* Berlin: Springer, 2004.
- HAHL-KOCH, J. *Arnold Schoenberg/Vassily Kandinsky. Letters, Pictures and Documents.* Londres: Faber& Faber, 1984.
- HARRISON, K. *Digital Dramaturgy: Using Internet for Outreach, Community Building, and Talkbacks.* University of Texas at Austin, 2003.
- HEUVEL, M. "Good Vibrations:Avant-Garde Theatre and Ethereal Aesthetics From Kandinsky to Futurism" In A. Enns&S. Tower (Orgs.).*Vibratory Modernism.* Palgrave Macmillan, 2013, 198-214.
- JENNINGS, G. & MONDLOCH, K. (Orgs.) *Abstract Video: The Moving Image in Contemporary Art.* University of California Press, 2015.
- JENSEN, A. *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970.* McFarland&Company, 2007.
- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte.* Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- KANDINSKY, W. *Ponto, Linha, Plano.* Lisboa: Edições 70, 2011.
- KANDINSKY, W. *Curso da Bauhaus.* Lisboa: Edições 70, 2009.
- KANDINSKY, W. & MARC, F. (Orgs.) *Almanaque O Cavaleiro Azul.* São Paulo: Edusp/Museu Lasar Segall, 2013.
- KANE, C. *Chromatic Algorithms: Synthetic Color, Computer Art, and Aesthetics after Code.* University of Chicago Press, 2014.
- KEEFER, C. & GU, J. *Oskar Fischinger(19900-1967): Experiments in Cinematic Abstraction.* EYE Film Institute Netherlands, 2013.
- KERSAHW, B.&NICHOLSON, H. *Research Methods in Theatre and Performance.* Edinburgh University Press, 2011.
- KOZINETS, R. *Netnografia. Realizando Pesquisa Etnográfica Online.* São Paulo: Penso Editora, 2014.
- LACEY, S. & LAWSON, R. *Multisensory Imagery.* Springer, 2015.
- LAUREL, B. *Computers as Theatre(2a.Ed).* Addison-Wesly Professional, 2013.
- LEAVY, P. *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice.* The Guilford Press, 2015.
- LÉVY, P. *O que é o Virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- LÉVY, P. *Cibercultura.* São Paulo: Editora 34, 1999.
- LINDSAY, K.&VERGO, P. (Eds.) *Kandinsky. Complete Writings on Art.* Boston: Da Capo Press, 1994.
- LONG, R.C. *Kandinsky, the Development of an Abstract Style.* Clarendon Press, 1980.
- MOTA, M. O teatro como ficção audiovisual. In: Maria Eurydice de Barros Ribeiro. (Org.). *Arte e Temporalidade.* Brasília: EPPGArtes UnB, 2007, p. 127.

- MOTA, M. Dramaturgia fílmica. In: IV Reunião Científica da ABRACE, 2007, Belo Horizonte. Memória ABRACE. Belo Horizonte: ABRACE/EDITORA FAPI, 2007 p. 4124-16. Link: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/Teorias.htm>. (2007a).
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, M. A realização de ópera como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais. *Música em contexto* 3(2009):53-60.
- MOTA, M. Dança, metro e música: geração de arquivos sonoros de textos da tragédia grega" In: *Art. Arte e Tecnologia. Modus Operandi Universal*. Brasília: PPG-Arte UnB, 2012, p. 129-143.
- MOTA, M. Ouvir e dançar ritmos: Experimentos com metros da tragédia grega. *Clássica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 25(2012):133-148. (2012a).
- MOTA, M. Performance, dramaturgia e musicalidade: ideias e experimentos na interface entre Estudos Clássicos e Recepção. *Revista VIS (UnB)*. 11(2012):83 - 100.(2012b).
- MOTA, M. Teatro, Música e Estranhamento: a dramaturgia e recepção de David. In: *Anais (online) do 14. Simpósio da International Brecht Society*. Porto Alegre: PPCAC-UFRGS, 2013. Link: http://www.ufrgs.br/ppcac/wp-content/uploads/2013/10/Teatro-M%C3%A9trica-B%C3%A1sica-e-Estranhamento_a-dramaturgia-e-recep%C3%A7%C3%A3o-de-David.pdf.
- MOTA, M. Teatro e erudição: implicações de um experimento recepcional. Texto apresentado à VII Reunião científica da ABRACE, Belo Horizonte, 2013. Link: <http://www.portalabrace.org/memoria/viireuniaoteorias.htm>. (2013a).
- MOTA, M. A Definição de espetáculo em Sófocles: A correlação entre dramaturgia musical e a representação de figuras isoladas. *Revista Clássica* 26.2(2013):55-64. Link: <http://revista.classica.org.br/classica/issue/view/20>.(MOTA 2013b).
- MOTA, M. *Nos Passos de Homero. ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013. (2013c)
- MOTA, M. Catarse, Rasa, Flor: contextualizando a produção de emoções a partir de tradições performativo-musicais. *Revista VIS (UnB)*. , v.1, p.118 - 127, 2013.(2013c).
- MOTA, M. Palavra, cena e mediação tecnológica: Edição online de obras dramáticas clássicas. *Revista da ANPOLL (Online)*. 35(2013):143 - 162. (2013d).
- MOTA, M. Teatro musicado para todos. Experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB, *Revista Participação (UnB)*, 25,2014,p. 80-96.
- MOTA, M. Estudos clássicos e recepção? Interfaces de estudos teatrais e Antiguidade Grecolatina. In: Gabriele Cornelli, Gilmário Guerreiro da Costa. (Org.). *Estudos clássicos III cinema, literatura, teatro e arte*. 1ed.São Paulo: Annablume, 2014, v. , p. 155-160. (2014a).
- MOTA, M. A obra como experiência recepcional: o caso das As Etiópicas, de Heliodoro. De Shakespeare até nós. In: *Anais online VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e PósGraduação em Artes Cênicas*.

- Belo Horizonte: Anais Online, 2014. (2014b).
- MOTA, M. Audiocenas: Elaborando o Amanhecer a partir de As Etiópicas, de Heliodoro. In: *Anais online 13º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: arte, política e singularidade*. Brasília: PPGArte-UnB, 2014. Link: https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_MarcusMota.pdf. (2014c).
- MOTA, M. Direção Cênica de Obras Dramático-Musicais: o trabalho de Matthew Lata no Florida State Opera. In: Claudia Regina de Oliveira Zanini; Robson Corrêa de Camargo. (Org.). *Música na Contemporaneidade: Ações e Reflexões*. Goiânia: Editora PUCGoiânia, 2015, p. 101117.
- MOTA, M. Teatro Musicado, Roteiro Diagramático e Seminários Interdisciplinares: Experiências em pesquisa, ensino e criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. *Revista Cena.URGS*. 18(2015a). Link: <http://www.seer.ufrgs.br/cena>.
- MOTA, M. Dançando o passado: discussão de estudos de caso, metodologias e implicações para processos criativos. In: Márcia Almeida. (Org.). *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos*. Brasília: Editora IFB, 2015, p. 167177. (2015b).
- MOTA, M. Hearing and Dancing Beats: An Interartistic Appropriation of Meters in Greek Tragedy and Brazilian Traditional Dance. *US-CHINA FOREIGN LANGUAGE*. 13(2015):523-538. (2015c). Link: <http://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/55b6f13dd5af2.pdf>.
- MOTA, M. Performance e estudos clássicos: proposta de seminários interdisciplinares. In: BACELAR, Agatha; OLIVEIRA, Loraine (org.). *Cenas poéticas, filosóficas e musicais. Um panorama dos Estudos Clássicos*. São Paulo: Annablume, 2016.
- MOTA, M. Uma nova revista? *Revista Dramaturgias* 1(2016): 2-9. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/20109/14277> (MOTA 2016a).
- MOLLAGHAN, A. *The Visual Music Film. Palgrave Studies in Audi-Visual Culture*. Palgrave Macmillan, 2015.
- MURRAY, J. *Hamlet no Holodek- O futuro da narrativa no Ciberespaço*. São Paulo: Unesp, 2003.
- MURRAY, J. *Inventing the Medium: Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*. The MIT Press, 2011.
- NAUMANN, S. Imagem expandida sobre musicalização das Artes Visuais no Século Vinte. *Teccogs.Revista Digital de Tecnologias Cognitivas* 6(2012):154-188. Link: http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/edicao_completa/teccogs_cognicao_informacao-edicao_6-2012-completa.pdf.
- OVADIJA, M. *Dramaturgy of the Sound in the Avant-Garde and the Postdramatic Theatre*. McGill-Queens University Press, 2013.
- PARACCHINI, F. *Cybershow: Cinema e teatro con Internet*. Milão: Ubilibri, 1996.
- PEWNY, K. ; CALLENS, J. & COPPENS, J. *Dramaturgies in the New Millennium*. Berlin: Narr Verlag, 2014.

- PIZZO, A. *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*. Torino: Accademia University Press, 2013.
- RENAUD, L. *Kandinsky: Dramatist, Dramaturg, Demiurge of the Theatre*. Berkley: California University Press, 1987.
- ROBERT'S-BRESLIN, J. *Making Media: Foundations of Sound and Image Production*. Focal Press, 2011.
- ROLLING, J.H. *Arts-Based Research Primer*. Berna: Peter Lang, 2013.
- ROMANSKA, M. (Ed.) *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Londres/Nova York: Routledge, 2015.
- REBSTOCK, M. & ROESNER, D. (Eds). *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol/Chicago: Intellect, 2013.
- RUBIN, J. & MATTIS, O. (Eds). *Rival Sisters, Art and Music at The Birth of Modernism. 1815-1915*. Ashgate, 2014.
- SCHEER, E. & KLICH, R. (Orgs). *Multimedia Performance*. Palgrave Macmillan, 2011.
- SCHOENBERG, A. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. University of Nebraska Press, 1995.
- SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. Nova York: Philosophical Library, 1950.
- SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- SCHREIBMAN, S.; SIEMENS, R. & UNSWORTH, J. *A Companion to Digital Humanities*. Blackwell Publishing, 2008. Link: <http://www.digitalhumanities.org/companion/>.
- SLAWSON, W. *Sound Color*. Berkley: University of Berkeley Press, 1985.
- STEIN, S. *Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909-12*. *Art Journal* 43.1(1983):61-66.
- STOMELO, A. *Intrecci. Teatro e Nuovi Media*. Roma: Amaltea Edizioni, 2006.
- STRAND, J. *The Cinesthetic Montage of Music-Video: Hearing the Image and Seeing the Sound*. VDM Verlag, 2011.
- TURNER, C. & BEHRNDT, S. *Dramaturgy and Performance*. Palgrave Macmillan, 2007.
- TRENCSÉNYI, K. & COCHRANE, B. *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.
- VERGO, P. *The Music of Painting. Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. Nova York, Phaidon Press, 2010.
- WEBB, R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Ashgate, 2009.
- WORRINGER, W. *Abstraction and Empathy*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.
- ZIELINSKI, S. *After the Media: News from the Slow-Fading Twentieth Century*. Univocal Publishing, 2013.
- ZIELINSKI, S. *Audiovisions: Cinema and Televisions as Entr'actes in History*. Amsterdam University Press, 1999.
- ZIELINSKI, S. *Deep Time of the Media: Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. The MIT Press, 2008.