

A FRUIÇÃO SINESTÉSICA ENTRE A PERCEPÇÃO E A POÉTICA

Bruno Henrique Wozniack¹

Resumo: Neste artigo pretende-se apresentar um método de mediação artística, chamado de fruição sinestésica, que parte do conceito de sinestesia, ou seja, a dupla percepção atípica de um único estímulo. A pesquisa é esboçada sobre a associação sensorial, conceitual e afetiva da percepção e da imaginação, que são únicas e subjetivas de cada ser humano. Este estudo referencia-se nas investigações das autoras Fayga Ostrower (1987) e de Rosangella Leote (2015) sobre processo criativo e a percepção, abordando a obra de arte, o artista, o fruidor e suas relações pelo viés da sinestesia. Para elucidar a fruição sinestésica, realizam-se breves análises das obras “Cello Suite No. 1 – Bach” (2016), de Melissa McCracken (1990), e “J.S. Bach, Sonata nº 1” (1988), de Sergius Erdelyi (1919-2015). Visto que os espaços expositivos tradicionais são, muitas vezes, exclusivos, almeja-se, também, ressaltar as possibilidades inclusivas deste procedimento, compreendendo o potencial das diferenças físicas, mentais, cognitivas e sensoriais entre os indivíduos.

Palavras-chave: Sinestesia; Percepção; Mediação; Processo criativo; Fruição Sinestésica.

THE SYNESTHETIC FRUITION BETWEEN PERCEPTION AND POETICS

Abstract: In this article we intend to present a method of artistic mediation, called synesthetic fruition, which starts from the concept of synesthesia, that is, the atypical double perception of a single stimulus. The research is outlined on the sensorial, conceptual and affective association of perception and imagination, which are unique and subjective to each human being. This study refers to the investigations of the authors Fayga Ostrower (1987) and Rosangella Leote (2015) on the creative process and perception, approaching the work of art, the artist, the viewer and their relationships through synesthesia. To elucidate the synesthetic fruition, a brief analyzes of the works “Cello Suite No. 1 – Bach” (2016), by Melissa McCracken (1990), and “J.S. Bach, Sonata nº 1” (1988), by Sergius Erdelyi (1919-2015) is carried out. Since traditional exhibition spaces are often exclusive, it is also intended to highlight the inclusive possibilities of this procedure, understanding the potential of physical, mental, cognitive and sensory differences between individuals.

Keywords: Synesthesia; Perception; Mediation; Creative Process; Synesthetic Fruition

¹ Mestrando em Artes pela UNESPAR (FAP), Especialista em Arteterapia pelo ITECNE e Licenciado em Artes Visuais pela UNESPAR (EMBAP), tem pesquisa voltada para sinestesia, percepção e processos criativos. E-mail: bruno_wozniack@hotmail.com

Introdução

Muito se discute sobre a sinestesia, as multisensorialidades nas poéticas artísticas e a relação da percepção no processo de fruição artística. Nesta pesquisa, pretende-se apresentar um método de fruição que parte de um conceito de sinestesia pautado pela associação de estímulos da percepção e imaginação.

Para analisar a percepção na arte desde o fruir até o processo de criação, a pesquisa se baseia nos estudos de Fayga Ostrower (1987) e Rosangella Leote (2015), para então cunhar o termo de fruição sinestésica. Assim, apresenta-se uma breve análise comparativa entre as obras “Cello Suite No. 1 – Bach” (2016), da artista americana Melissa McCracken, e “J.S. Bach, Sonata nº 1” (1988)”, do artista austro-húngaro Sergius Erdelyi.

Segundo Leote (2015), a percepção da obra de arte é dividida em quatro sistemas, que são: o objeto artístico, o artista, o sujeito que frui a obra e a relação entre estes. Com isso, se desenvolve a questão sobre de que forma uma linha de raciocínio sinestésica pode beneficiar a análise destes sistemas.

Consideramos que a experiência perceptiva envolve, tanto o fruir, quanto o realizar Arte, por qualquer pessoa, apesar da diversidade de qualidades físicas, emotivas e cognitivas entre os indivíduos. (LEOTE, 2015, p. 24)

O ser humano recebe estímulos o tempo todo e se relaciona com eles de uma forma subjetiva e única, decorrente das suas experiências individuais. Ao ligar este fato ao processo de criação e fruição artística, almeja-se encontrar um método inclusivo de mediação, partindo da maneira que cada indivíduo associa tudo aquilo percebido.

A Percepção na Arte

Em 1984, o crítico norte-americano Arthur Danto publicou um ensaio intitulado “O fim da Arte”, segundo o qual, vivemos desde a segunda metade da década de 60 até hoje um momento artístico “pós-histórico” em que a história da arte, da forma evolutiva que se era entendida, acabou e se expandiu filosoficamente para um infinito de possibilidades fora das amarras vanguardistas e deterministas do que é ou não arte, e onde “os artistas estavam livres do fardo da história da arte”, tendo liberdade para transformar qualquer coisa em obra.

Eles (os artistas) já não eram mais forçados, por um imperativo, a levar essa narrativa adiante. Nada mais na arte podia ser invalidado pela crítica de que estivesse historicamente incorreto. Toda e qualquer coisa estava agora à disposição dos artistas. (DANTO, 2013, p.04)

Seguindo estas perspectivas, a arte contemporânea é expansível a qualquer materialidade, o que, segundo Fayga Ostrower, não se resume somente à matéria física, em que “para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico” (OSTROWER, 1987, p. 33), sendo palavras e conceitos incluídos nesse aspecto. Contudo, se faz necessária, cada vez mais, a reflexão filosófica em conjunto com a fruição artística.

Danto (2005) formula uma definição provisória de obra de arte como “Significados Incorporados” (DANTO, 2013, p.06), consistindo em um conteúdo significante, sua forma de apresentação e se ambos são apropriados ou inapropriados entre si. Nesse sentido, a Arte é “atrelada à experiência de um ou outro objeto” (DANTO, 2013, p.06), percebido pela percepção individual e processada pela consciência, cuja “reflexão filosófica nos envia para um reino do pensamento abstrato puro, o qual não pode, de modo algum, ser reduzido à experiência dos sentidos.” (DANTO, 2013, p.06)

Em sua tese, Basbaum afirma que “através do que a percepção me oferece que se tece em mim a presença do mundo” (BASBAUM, 2002, p.31). Sendo assim, a percepção do indivíduo (com todas as suas peculiaridades e carga cultural) em relação a tudo que acontece ao redor e que, de alguma forma, o afeta (mesmo coisas percebidas apenas inconscientemente), são o que situam os indivíduos e fornecem informações para estes se relacionarem com a realidade em que estão.

Tais informações são armazenadas e acessadas seletivamente pela memória, considerada por Condillac (1993) como sensação transformada por se tratar de uma experiência vivida da realidade e que se transmuta nas lembranças. Leote (2015) destaca a importância da memória no processo perceptivo, pois, a partir dela, se acessam as informações apreendidas pela presença no mundo do sujeito, considerando que seus estados biológicos, psíquicos, físicos e químicos interferem diretamente na forma que este percebe cada instante.

Muitos são os casos de pessoas que ao ouvirem certa música e/ou sentirem um aroma específico têm uma memória recorrente e involuntária desencadeada por este estímulo particular.

Nas oficinas sensoriais que aplico, uma das propostas olfativas consiste em convidar os participantes a serem vendados e a sentirem cheiros de substâncias variadas, em pequenas embalagens aromáticas. Depois, peço que associem cores a cada uma destas experiências. Em uma destas práticas, ocorreu que uma mulher se pôs a chorar ao sentir certo cheiro, afirmando desconhecer o aroma, mas ele a fazia lembrar muito de um familiar já falecido. Logo em seguida, expliquei que o aroma se tratava de cevada. No encontro seguinte, a mulher contou ao grupo que, depois de muita pesquisa, descobriu que a cevada era utilizada por seu pai na confecção artesanal de cerveja durante sua infância.

Por meio da memória, o homem evoca o passado e se projeta no futuro, integrando suas experiências com as novas vivências que pretende alcançar (OSTROWER, 1987, p.18). Sendo assim, a infância — o período das primeiras memórias — é decisiva para o desenvolvimento pessoal do indivíduo.

Já nos primeiros anos de vida as crianças aprendem sobre os cinco sentidos (olfato, paladar, visão, audição e tato), como se a percepção consistisse somente nestes. Entretanto, algumas linhas de pesquisa da ciência afirmam haver mais de trinta sentidos (LEOTE, 2015, p.28), incluindo alguns como a propriocepção², o equilíbrio e algumas derivações do sentir dor.

² A propriocepção consiste no sentir o corpo por meios dos músculos e nervos, não necessariamente usando a pele.

A percepção passa pelos dispositivos sensoriais, captando todos os estímulos simultaneamente e de forma entrelaçada, não sendo estes separados entre si, como os pontos de costura que metaforicamente tece todas as informações percebidas.

O mito do estímulo externo ou interno ser compreendido, qualitativamente, por apenas um sentido específico, conforme a natureza do canal, já foi diluído. A experiência dos processos perceptivos é contínua. Vivemos graças à percepção. Ao identificarmos certos eventos, que destacamos durante a vivência, estamos dando luz aos eventos do mundo que decidimos, ou fomos forçados a experimentar, por diferentes intensidades. (LEOTE, 2015, p.26)

A percepção de cada sujeito pode ter foco em sentidos diferentes, dependendo de suas especificidades individuais, aspectos biológicos e socioculturais, como, por exemplo: pessoas com altas-habilidades, pessoas de culturas não estruturadas sobre a primazia da visão ou pessoas com deficiência física, mental, intelectual ou sensorial. Neste contexto, existe uma tendência de julgamento das capacidades e qualidades da percepção alheia segundo o modo perceptivo próprio.

Segundo Marshall McLuhan, existe uma proporção entre os sentidos aplicada a cada indivíduo e, de certo modo, “quando mudam essas proporções, mudam os homens” (MCLUHAN e FIORE, 2001. p.41, tradução nossa)³ - reafirmando que aquilo que se percebe junto da forma como é percebido constrói a relação do sujeito com o mundo.

Se estas proporções são alteradas e/ou interconectadas, pode-se acessar outras formas de relação com a percepção e tudo aquilo percebido, inclusive, acessar estados não ordinários de consciência. Em vista disto, esta pesquisa destaca especialmente a sinestesia, um fenômeno perceptivo atípico que atinge pequena parte da população⁴. O termo tem origem no grego antigo, em que “*syn*” significa união e “*aesthesis*” pode ser traduzido como sensação/percepção, sendo assim, a união de sentidos.

Segundo Richard Cytowic (2018), a sinestesia é uma condição hereditária em que um estímulo específico desencadeia consciente e involuntariamente, além da sensação

³ Original: “When these ratios change, men change”.

⁴ Existem divergências nas estimativas do percentual de sinestetas em relação a não-sinestetas entre autores, que varia de 0,05% (BARON-COHEN et al, 1996) a 4% (CITOWIC, 2018).

convencional, uma segunda percepção sensorial e/ou conceitual e/ou afetiva. Os indivíduos que possuem esta condição são chamados de sinestetas.

Associar pessoas a cores conforme sua personalidade, ver fotismos coloridos em resposta direta a sons percebidos ou enxergar cada letra com uma cor específica, mesmo que esta esteja escrita em preto e branco, são alguns dos tipos mais comuns de sinestesia (DAY, 2016).

Muitas são as possibilidades. Day (2016) listou 73 tipos de sinestesia já catalogadas, estimando que existam muitos mais. Já Cytowic (2018) afirma haver mais de 150 tipos. Na tabela a baixo se destacam alguns dos tipos possíveis e suas porcentagens em relação aos sinestetas estudados.

emotions -> flavors	0.26%	pain -> flavors	0.09%
emotions -> odors	0.35%	pain -> odors	0.09%
emotions -> sounds	0.09%	pain -> sounds	0.09%
emotions -> vision	3.24%	pain -> temperature	0.09%
flavors -> musical sounds	0.09%	pain -> vision	5.43%
flavors -> sounds	0.53%	personalities -> flavors	0.35%
flavors -> temperatures	0.09%	personalities -> odors	0.70%
flavors -> touch	0.53%	personalities -> sound	0.09%
flavors -> vision	5.78%	personalities -> touch	0.09%
general sounds -> vision	16.21%	personalities -> vision ("auras")	6.49%
grapheme personification (OLP*)	4.65%	phonemes -> flavors	*****
grapheme -> sound	0.09%	phonemes -> vision	7.54%
grapheme -> touch	0.09%	proprioception -> flavor	0.09%
graphemes -> vision	61.26%	proprioception -> vision	0.09%
kinetics -> personality	0.09%	sounds -> flavors	5.00%
kinetics -> sound	1.05%	sounds -> kinetics	0.96%
kinetics -> vision	0.53%	sounds -> odors	1.58%
lexemes -> flavors	2.89%	sounds -> temperatures	0.53%
lexemes -> odors	0.61%	sounds -> touch	4.38%
lexemes -> temperature	0.09%	spatial sequence (number form)	*****
lexemes -> touch	0.44%	temperatures -> sounds	0.09%
lexemes -> vision	0.70%	temperatures -> vision	1.84%
mirror speech	0.18%	ticker-tape	*****
mirror touch	*****	time units -> flavors	0.09%
musical notes -> vision	7.80%	time units -> sounds	0.09%
musical sounds -> flavors	0.44%	time units -> spatial coordinates	*****
musical sounds -> personality	0.09%	time units -> vision	22.96%
musical sounds -> spatial coordinates	0.09%	touch -> emotion	0.26%
musical sounds -> temperatures	0.09%	touch -> flavors	1.14%
musical sounds -> vision	18.05%	touch -> odors	0.35%
non-graphemic ordinal personification	*****	touch -> sounds	0.35%
number -> flavor	0.26%	touch -> temperatures	0.09%
object personification	*****	touch -> vision	3.94%
odors -> flavors	0.09%	vision -> flavors	2.98%
odors -> sounds	0.44%	vision -> graphemes	*****
odors -> temperatures	0.09%	vision -> kinetics	0.09%
odors -> touch	0.70%	vision -> odors	1.14%
odors -> vision	6.13%	vision -> sounds	3.07%
orgasm -> flavors	0.09%	vision -> temperatures	0.35%
orgasm -> vision	1.93%	vision -> touch	1.58%

Tabela 1: Tabela de frequência dos tipos de sinestesia, em pesquisa sobre 1.143 indivíduos, **** indicando falta de dados. (DAY, 2022)

Sean A. Day (2016. p.15) destaca a frequência da visão sobre a maioria dos tipos de sinestésias e apresenta alguns estímulos além dos grafemas⁵ olfato, paladar, tato, audição e visão que podem ser disparadores da percepção sinestésica. Sua lista inclui também outros sentidos passíveis deste cruzamento sensorial como a percepção cinética, temperatura, dor, orgasmo, lexema, horário e personalidade.

⁵ Entende-se grafemas como letras, números e pontuação presentes na língua escrita.

Segundo Baron-Cohen e Harrison (1997), a experiência da sinestesia pode ser induzida pelo uso de substâncias psicoativas como o LSD e a mescalina ou causada por traumas cerebrais.

Fruição Sinestésica

Evidentemente, tais experiências perceptivas atípicas possuem grande potencial criativo quando relacionadas filosófica e artisticamente aos cenários de nossas realidades. Podendo, assim, desenvolver caminhos pautados na sensorialidade introspectiva individual, e inerente a todos os seres humanos, para a criação e fruição poética da Arte. Um dos exemplos mais marcantes, dentro do contexto nacional, que evidenciam tal sensorialidade como parte fundamental da poética, é a obra “Máscaras Sensoriais” (1967) de Lygia Clark. Nela, o público é levado a uma imersão sensorial por meio de estímulos visuais, olfativos e sonoros gerados por uma série de elementos acoplados na altura dos olhos e dentro dos bolsos que ficam nas regiões do nariz e dos ouvidos, com sementes, temperos, espelhos, metais e outros materiais.



Figura 1: “Máscaras Sensoriais” de Lygia Clark (1967). (MEDIENKUNSTNETZ, 2022. s.n)

Na obra, os modelos de máscaras disponibilizadas se diferiam entre si, levando os participantes a explorarem suas possibilidades e suas relações individuais com os estímulos.

A utilização do termo sinestesia para descrever obras de arte geralmente leva mais em consideração o significado etimológico da palavra do que o real objetivo para o qual o termo foi cunhado (...) Não é por menos, visto que a ideia de união sensorial é muito mais antiga do que a criação da palavra, o que fez com que o estudo da sinestesia eventualmente também herdasse um contexto filosófico e cultural. (BERGANTINI, 2016, p. 39)

Alguns autores discordam do uso do termo “sinestesia” na classificação de obras de arte por não trazer ao fruidor uma experiência do fenômeno perceptivo sinestésico real, ou seja, não torna o fruidor um sinesteta, sendo somente uma simulação. Esta simulação é denominada por Leote (2015) como pseudosinestesia. Entretanto, aplica-se aqui o termo sinestesia em relação a um processo imaginativo associativo como uma forma de ordenação e reflexão daquilo percebido conscientemente, ampliando as possibilidades de análise e entendimento do trabalho artístico, não visando propiciar uma vivência sinestesia autêntica.

Segundo Fayga Ostrower, “a imaginação criativa vincula-se a especificidade de uma materialidade”, existindo a possibilidade de uma “imaginação específica” onde “haveria uma imaginação artística, uma imaginação científica, tecnológica, artesanal, e assim por diante” (Ostrower, 1987, p.32). Desse modo, também se faz possível haver uma imaginação sinestésica, a qual é utilizada no processo de fruição sinestésica.

O movimento perceptivo de “traduzir em pensamento, através da interpretação, o que os sentidos nos mostram” (DANTO, 2013, p.06) pode ser alterado, como nas poéticas de alguns artistas como Lygia Clarck e Helio Oiticica, que subvertem este modelo convencional de fruição e criação poética. Em vista disso, propõe-se, aqui, uma mediação a partir do conceito de sinestesia.

É inegável que ao presenciar um fenômeno específico cada indivíduo de um grupo se atentará a detalhes específicos. Como explicar e retratar o sentir? Como é associar a experiência do passado com a experiência do agora? A ideia de mediação aqui proposta consiste em um constante questionário metafórico ordenando e associando a

obra de arte observada a estímulos, sensações, emoções, memórias e a outras obras que, de alguma forma, se relacionam para o fruidor. É fundamental que as questões iniciem em associações mais figurativas, onde a linha de raciocínio possa ir se abstraindo gradualmente. Como, por exemplo: Qual a cor desta música? Que sabor teria esta pintura se fosse um alimento? Esta escultura soa como qual gênero musical? Você associa esta obra a que música específica? Ela é quente ou fria? Se ela fosse um prato ou um cheiro, qual seria?

Cor, som, música, textura, temperatura, sabor, cheiro e palavra misturados entre si são algumas das relações sinestésicas mais comuns. Todavia, a fruição sinestésica não precisa necessariamente resumir-se a estes estímulos, muito menos reduzir-se a estímulos sensoriais. Então, observa-se: Se esta obra fosse um movimento ou uma dança, como ela seria? Ela lembra a quem? Qual sentimento ela parece sentir? Esta obra se parece com qual dia da semana?

A pergunta de maior complexidade e de respostas mais excitantes é: Por quê? Por que você associou estes dois elementos? Qual a relação entre eles? Neste momento, características únicas percebidas pelo fruidor tendem a se relacionar, apresentando aspectos da estrutura e organização psíquica do indivíduo.

Por que se questionar sobre tais associações aparentemente aleatórias e sem sentidos? Racionalizar a percepção na busca de sentidos em relações criadas é um processo subjetivo e intuitivo, que incita o debate interno. Também é possível instigar a troca com outras pessoas que apresentam conclusões díspares, pois o conflito destas conclusões tende a gerar um processo mais provocante e lúdico.

As associações nos levam para o mundo de fantasia (não necessariamente a ser identificado com devaneios ou com o fantástico). Geram nosso mundo de imaginação. Geram em um mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses - do que seria possível, se nem sempre provável. O que dá amplitude à imaginação é essa nossa capacidade de perfazer uma série de atuações, associar objetos e eventos, poder manipulá-los, tudo mentalmente, sem precisar de sua presença física. (OSTROWER, 1987, p.12)

A criatividade se apresenta nas linhas de raciocínio atípicas. “Provindo de áreas conscientes do nosso ser, ou talvez pré-conscientes, as associações compõem a essência

de nosso mundo imaginativo” (OSTROWER, 1987, p.12). E cada indivíduo detém um imaginário único, criando ideias exclusivas.

Sentimos, também, que de certo modo somos nós o ponto focal de referência, pois ao relacionarmos os fenômenos nós os ligamos entre si e os vinculamos a nós mesmos. Sem nos darmos conta, nos orientamos de acordo com expectativas, desejos, medos, e sobretudo de acordo com uma atitude do nosso ser mais íntimo, uma ordenação interior. (OSTROWER, 1987, p. 9)

Como este processo associativo depende das informações disponibilizadas pela memória, o fruidor pode ter contato com lembranças boas e ruins do seu íntimo, sejam traumas, medos, desejos ou sonhos.

O ser humano é dependente do que seus aparelhos perceptivos captam. Entretanto, não se pode deixar cair em esquecimento aqueles que vivem com determinado tipo de limitação ou privação sensorial, intelectual, cognitiva e/ou física. Deve-se considerar que as pessoas apresentam percepções diferentes, e essas disparidades, quando debatidas, geram crescimento e benefícios ao coletivo, compreendendo, assim, a inclusão como forma de desenvolvimento humano.

Segundo Kastrup (2001), a troca de experiências e o compartilhar de vivências entre aqueles que são diferentes gera aprendizado e expansão da percepção de realidade dos sujeitos envolvidos e, conseqüentemente, desenvolve a equidade social, mesmo que em pequenos passos.

Neste sentido, esse procedimento metodológico é pautado na especificidade da experiência, potencializado pela presença daqueles sujeitos ditos “diferentes”, considerando suas diferenças físicas, mentais, cognitivas, sensoriais, raça, credo, condição social, cultura, etc. Buscando acolher, valorizar e ampliar seus espaços de pertencimento, em especial, o espaço expositivo.

Cada pessoa sente e percebe o mundo à sua maneira, considerando suas cargas, vivências, ideais, gostos e sensações, ou seja, sua mundividência. Ao entrar no espaço de exposição, carrega-se suas próprias experiências para se relacionar com os objetos de arte. As ações de perceber e de sentir não deveriam ser padronizadas ou simplificadas em aspectos estéticos como o “achar bonito ou feio”, gostar ou não gostar.

Esse processo meditativo surge na busca de despertar um estado de “excitabilidade sensorial” (OSTROWER, 1987, p.12).

A mediação não fecha em única interpretação, vivência o contato do público com a obra. Ela é um caminho aberto que gera uma diversidade de tipos de experiências que o público pode ter com a obra nas suas escolhas autônomas. É através do mediar que se abre um acesso mais direto com a obra, nos seus conceitos, técnicas e estéticas. A obra passa a ser acessível ao público. Ele descobre seus próprios caminhos para conhecer e experienciar as obras, estando mais consciente do que é e como viver esse contato vivo e único. (WENDELL, 2013 p.6)

Considerando que “a mediação passa agora a constituir, em si mesma, uma modalidade de criação” (PUPO, 2011, p. 121), não estando pautada sobre uma única interpretação padronizada, se torna possível um caminho construído sobre uma percepção sinestésica imaginativa. E, neste caminho, “diferentes modos de perceber despertam novas sensibilidades e novos modos de fruição e relação com a obra” (VALVERDE, 2003, p.18).

Dentro do espaço expositivo a obra adquire novo sentido quando em contato com o público, para o qual a mediação conduz a “uma investigação que tenha um valor nítido para o grupo” (PUPO, 2011, p. 116). Compreendendo, assim, que a própria percepção e imaginação são ferramentas de investigação no processo de fruição, seja ele coletivo ou individual.

Processo Criativo Sinestésico

Considerando que um processo imaginativo sinestésico pode influenciar o fruir artístico, este também pode influenciar no processo de criação de uma obra de arte. Desse modo, as mesmas questões citadas na fruição sinestésica podem ser utilizadas para a reflexão poética do artista na concepção de sua obra.

A tradução de um estímulo para outro é possível por meio de sistemas de conversão, como o sistema binário dos computadores, por exemplo. Contudo, uma

tradução mais subjetiva das características daquilo que o sujeito percebe e interpreta em seu íntimo só pode ser ressignificada por meio da ação do criar. Considerando que um único estímulo/fenômeno percebido agrega significados individuais para aquele que o percebe, ao solicitar que várias pessoas diferentes pintem uma tela, representando o som de uma música instrumental, cada um associará a composição a cores, formas e movimentos únicos, pois, cada pessoa percebe a realidade de maneira singular e subjetiva, conforme seu estado biológico, químico, físico e psíquico.

Dois artistas que usam a música como ferramenta no processo de criação de pinturas são a americana Melissa McCracken (1990) e o Austro-Húngaro Sergius Erdelyi (1919-2015).

Existem vários artistas sinestetas que produzem a partir de suas percepções. Este é o caso de Melissa McCracken, que é sinesteta dos tipos som para cor e grafema para cor, e possui uma série de trabalhos em que a pintura se dá a partir de como ela visualiza algumas músicas populares.

Acredito que frequentemente vemos o mundo através de uma lente singular e estreita, permitindo apenas que nossas experiências habituais e empíricas informem nossa perspectiva. Através do meu trabalho, espero ampliar essa lente, mesmo que seja no menor grau. Ao incorporar elementos de sinestesia, crio uma visualização da música. Minha esperança é transcender as interpretações tradicionais da experiência e reimaginar o comum. Com a intenção de parecer elusivo, convido o espectador a visualizar o potencial de cada peça em seu próprio sentido, tornando o produto final da consciência coletiva. (MCCRACKEN, 2022a, s.n, tradução nossa)⁶

A pintora declara em seu site anseios poéticos e afirmações sobre o seu processo criativo. “Cello Suite No. 1 – Bach” (2016) é feita a partir da música que intitula a obra e representa como Melissa visualiza a composição de Bach, em um desejo de mostrar ao mundo como ela percebe os sons por meio da sua sinestesia.

⁶ Original: “I believe that we too often view the world through a singular and narrow lens, only allowing our habitual and empirical experiences to inform our perspective. Through my work, I hope to widen that lens, even if it at the smallest degree. By incorporating elements of synesthesia, I create a visualization of music. My hope is to transcend traditional interpretations of experience and to reimagine the familiar. Intended to feel elusive, I invite the viewer to envision the potential of each piece in their own regard, thereby making the final product one of collective consciousness.”



Figura 2: Melissa McCracken “Cello Suite No. 1 – Bach” (2016). (MCCRACKEN, 2022b. s.n)

Outro artista com a presença da relação entre o som e a pintura em diversas de suas obras é Sergius Erdelyi. O artista faleceu em 2015, mas deixou uma vasta e variada produção, englobando desde instalações tecnológicas e pinturas digitais até técnicas mais tradicionais, como pinturas e esculturas.

Em sua série “Sinfonia das cores” a música é ponto fundamental no processo de pintura, no qual o artista afirmou entrar em uma espécie de transe ao trabalhar por horas seguidas, criando suas interpretações e entendimentos das obras somente após o término de toda a atividade (TJABBES, 2014). Entretanto, o artista não era sinesteta e sequer usou o termo sinestesia para descrever suas criações.



Figura 3: Sergius Erdelyi “J.S. Bach, Sonata nº 1” (1988). Acrílica sobre vidro (TJABBES, 2014. p.204)

A pintura “J.S. Bach, Sonata nº 1” (1988) se relaciona diretamente com a música que dá nome ao trabalho. Contudo, segundo Tjabbes (2014), o artista não escolhia um som específico, mas geralmente partia de músicas clássicas para pintar, as quais estavam presentes o tempo todo na série de pinturas citada. Com certa frequência, Erdelyi nomeava suas pinturas com nomes de peças ouvidas (TJABBES, 2014).

Ambas as pinturas de McCracken e Erdelyi (figuras 2 e 3) possuem em sua composição aspectos similares. Além de terem sido produzidas ao som de Bach, ambas apresentam movimentos muito marcados de espátula e pincel, quase como se estas ferramentas dançassem e expressassem suas emoções por meio das cores.

Na obra de Melissa McCracken, a sinestesia é representada pela percepção das cores que integram uma névoa que se desfaz sutilmente na tela, seguindo um sentido ondulado que sobe como chamas dançantes. De forma oposta, o trabalho de Sergius

Erdelyi apresenta os contornos definidos pelos acúmulos em todos os sentidos da placa, que era pintada na horizontal.

Seguindo o método da fruição sinestésica, a obra “J.S. Bach, Sonata nº 1” (1988), de Sergius Erdelyi, poderia ter gosto de goma de mascar de tutti-frutti, aroma de lavanda, ser uma dança de três mulheres saltando com vestidos longos, trazer à lembrança uma criança chamada Luigi, transmitir o sentimento do alívio ou ser uma quinta-feira.

Já a obra “Cello Suite No. 1 – Bach” (2016), de Melissa McCracken, poderia ter gosto de pipoca de cinema, aroma de incenso, ser o movimento lento de um bailarino, remeter à aura mística da Shakira, manifestar o sentimento da preguiça ou ser o dia de domingo.

Na Arte, muitas obras não carregam a intenção do artista de referenciar sensações ou diferentes modalidades sinestésicas. Todavia, a fruição sinestésica torna possível esse método de análise sensorial. À “Le Déjeuner en fourrure” (1936), de Meret Oppenheim, pode-se associar à metáfora de “um chá com sabor aveludado”, relacionando a xícara a determinado gosto que possui característica análoga a uma textura macia e aveludada, ou sentir o desconforto de possuir pelos na língua ou, ainda, de beber o cheiro de um cavalo.



Figura 4: Meret Oppenheim, 1936 Le Déjeuner en fourrure (Desjejum em Pele).
Xícara de café, pires, colher e pele de gazela chinesa. (MOMA, 2017. s.n)

Analisar uma obra pelo que os sentidos comunicam torna o processo muito mais acessível, pois todas as pessoas sentem, percebem, interagem e têm suas preferências sobre o mundo que vivem. Usar isto é incluir, por meio do sentir, aqueles que não se sentem pertencentes ao espaço museal.

Transformador é o museu em que o degustar, o ouvir, o tatear e o cheirar estão todos presentes no processo de fruição artística, pois, no cotidiano, mesmo que não se perceba, todos os estímulos estão presentes e relacionados às ações mais corriqueiras, como atravessar a rua ou comprar bananas em uma frutaria.

Considerações Finais

Do perceber ao fruir, existe um espaço de interseção que contempla a íntima natureza do sujeito. Na ação de ver, sentir, tocar, discutir ou associar, o indivíduo se aproxima de suas inspirações e divagações inconscientes, o que, de uma forma ou outra, potencializa sua essência. É nesse sentido que Fayga Ostrower apresenta como o fruir e o produzir refletem na psique humana.

Formando a matéria, ordenando-a, configurando-a, dominando-a, também o homem vem a se ordenar interiormente e a dominar-se. Vem a se conhecer um pouco melhor e a ampliar sua consciência nesse processo dinâmico em que recria suas potencialidades essenciais.
(OSTROWER, 1987, p.53)

Tais potencialidades perceptivas e associativas podem nos indicar que talvez todos sejam, de alguma forma, sinestetas (RAMACHANDRAN; HUBBARD, 2003).

Estar atento a tais associações dentro de uma galeria de arte, considerando que “o perceber é um estruturar que imediatamente se converte em estrutura, é um perene formar de formas significativas” (OSTROWER, 1987, p.58), possibilita acesso e deselitização da arte. Pois, mesmo sem a necessidade de um conteúdo formal, todos sentem, significam e se relacionam com aquilo percebido.

Ainda que uma parcela da sociedade acredite “não entender a arte”, os mediadores e produtores culturais continuam a tentar desconstruir esse clichê

argumentativo, usando a poderosa ferramenta da mediação para tornar a arte mais acessível. O conceito de fruição sinestésica trabalhado no presente artigo surge, mesmo que em uma crença utópica, para incluir e dar acesso àquele indivíduo único em sua forma de perceber e que, por algum motivo, não sente que o museu é o seu lugar.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Sérgio Roclaw. **Sinestesia, arte e tecnologia**: Fundamentos da cromossonia São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2002.

BARON-COHEN, S. et al. Synaesthesia: prevalence and familiarity. **Perception**, v. 25, n. 9, p. 1073–1079, 1996. DOI:10.1068/p251073. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1068/p251073?url_ver=Z39.88-2003&rfr_id=ori:rid:crossref.org&rfr_dat=cr_pub%20%20pubmed. Acesso em: 22 jul. 2022.

BARON-COHEN, S. e HARRISON, J.: **Synaesthesia, classical and contemporary readings**. London: Blackwell, 1997.

BERGANTINI, Loren. **Sinestesia mediada pela tecnologia na arte**: a interação entre voz e imagem. 2016. 124p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

CONDILLAC, Étienne de. **Tratado das sensações** [e-book]. Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Ed da Unicamp, 1993.

CYTOWIC, Richard. **Synesthesia**. 1Ed. Cambridge: MIT Press, 2018.

DANTO, A. C. **Crítica de arte após o fim da arte**. Tradução de Miguel Gally, Clarissa Barbosa e Leandro Aguiar. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VII, n. 14 (jul-dez/2013)

DAY, Sean. **Synesthetes**. 1Ed. Virtual: CreateSpace Independent, 2016.

_____. **Synesthesia**: Demographic aspects of synesthesia. Disponível em: <http://www.daysyn.com/types-of-syn.html>. Acesso em: 06 fev. 2022.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. **Psicologia em Estudo**. Maringá, v.6, n.1, p. 17-27, jan./jul. 2001.

LEOTE, Rosangella. **Arteciênciaarte**. 1 ed. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015.

MCLUHAN, Marshall e FIORE, Q.: **The medium is the message: an inventory of effects**. Corte Madera: Gingko Press 2001.

MCCRACKEN, Melissa. **C.V/ Statement**. Disponível em: <https://www.melissasmccracken.com/cvstatement>. Acesso: 05 Dez. 2022a.
_____. **Song List**. Disponível em: <https://www.melissasmccracken.com/song-list>. Acesso: 05 ago. 2022b.

MEDIENKUNSTNETZ. **Lygia Clark «Máscaras sensoriais»** disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/mascaras-sensoriais/images/2/>. Acesso em: 10 jul. 2022.

MOMA. **Méret Oppenheim Paris**. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheimobject-paris-1936. Acesso em: 22 dez. 2017.

OSTROWER, F. **Criatividade e Processos de Criação**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PUPO, M. L. de S. B. Mediação artística, uma tessitura em processo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 113-121, 2018. DOI: 10.5965/1414573102172011113. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011113>. Acesso em: 10 dez. 2021.

RAMACHANDRAN, V.S. e HUBBARD, E.M. Hearing colors, tasting shapes. **Scientific American**, New York, p.53-59, maio 2003.

TJABBES, Pieter. **Sergius Erdelyi: Art Experiment**. 1.ed. São Paulo: Art Unlimited, 2014.

VALVERDE, Monclar (org.). **As formas do sentido** (Estudos em Estética da Comunicação). Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

WENDELL, Ney. **Estratégias de Mediação Cultural para a formação de público**. Salvador: FUNCEB, 2013.

Recebido em 14/08/2022

Aceito em 02/11/2022.