

volume 7

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Letraria®



# MÚSICA VISUAL:

MOVIMENTOS DO SOM E DA  
IMAGEM NO CINEMA ABSTRATO

VITOR DROPPA WADOWSKI FONSECA

# MÚSICA VISUAL:

MOVIMENTOS DO SOM E DA  
IMAGEM NO CINEMA ABSTRATO

**Coleção Artes do Cinema e do Vídeo**

Vitor Droppa Wadowski Fonseca

# MÚSICA VISUAL:

MOVIMENTOS DO SOM E DA  
IMAGEM NO CINEMA ABSTRATO

Araraquara  
Letraria  
2024

# FICHA CATALOGRÁFICA

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Fonseca, Vitor Droppa Wadowski

Música visual [livro eletrônico]: movimentos do som e da imagem no cinema abstrato / Vitor Droppa Wadowski Fonseca. - Araraquara, SP: Letraria, 2024.

PDF.

Bibliografia.

ISBN 978-65-5434-066-3

1. Cinema 2. Cinema - História 3. Iconografia 4. Música  
I. Título.

24- 201438

CDD- 791.4309

### Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : História 791.4309

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

**Imagem da capa:** adaptação e edição criada pelo autor a partir da fotografia de Ted Nemeth, publicada pela Women Artists News (v. 7, n. 2, verão 1981).

## Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

A Coleção Artes do Cinema e do Vídeo tem como objetivo a publicação de dissertações selecionadas, produzidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Busca-se, assim, divulgar e fortalecer a pesquisa sobre Cinema e Vídeo enquanto campos artísticos, com ênfase tanto nos processos de criação artística, quanto em teorias e discursos que se materializam nestas artes.

Coordenação Editorial: Beatriz Avila Vasconcelos e Débora Regina Opolski

# Conselho editorial

Ana Maria Rufino Gillies (PPG-CINEAV – Unespar)  
Alexandre Rafael Garcia (PPG-CINEAV – Unespar)  
Allan Oliveira (PPG-MUS – Unespar)  
Amabilis de Jesus da Silva (PPG-Artes – Unespar)  
Ana Paula Peters (PPG-MUS – Unespar)  
André Acastro Egg (PPG-MUS – Unespar)  
Artur Freitas (PPG-Artes – Unespar)  
Beatriz Avila Vasconcelos (PPG-CINEAV – Unespar)  
Carolina Amaral Aguiar (UEL)  
Claudia Priori (PPG-CINEAV – Unespar)  
Cristiane do Rocio Wosniak (PPG-CINEAV – Unespar)  
Débora Opolski (PPG-CINEAV – Unespar)  
Eduardo Tulio Baggio (PPG-CINEAV – Unespar)  
Fabiane Freire França (PPG-SED – Unespar)  
Fábio Jabur Noronha (PPG-CINEAV – Unespar)  
Fábio Poletto (PPG-MUS – Unespar)  
Fábio Steyer (UEPG)  
Fábio Uchoa (Universidade Anhembi-Morumbi)  
Felipe Ribeiro (PPG-MUS – Unespar)  
Gisele Schnorr (PROF-FILO – Unespar)  
Juslaine de Fátima Abreu Nogueira (PPG-CINEAV – Unespar)  
Luciana Paula Castilho Barone (PPG-CINEAV – Unespar)  
Marcelo Carvalho (PPG-COM – UTP)  
Maria Cristina Mendes (PPG-CINEAV – Unespar)  
Pedro de Andrade Lima Faissol (PPG-CINEAV – Unespar)  
Pedro Plaza Pinto (PPG-CINEAV – Unespar/PPG-HIS-UFPR)  
Rafael Tassi Teixeira (PPG-CINEAV – Unespar)  
Regiane Ribeiro (PPG-COM – UFPR)  
Robson Rosseto (PPG-ARTES – Unespar)  
Rosane Kaminski (PPG-CINEAV – Unespar/PPG-HIS-UFPR)  
Rosemeri Rocha (PPG-Artes – Unespar)  
Salete Machado Sirino (PPG-Artes – Unespar)  
Sandra Fischer (PPG-CINEAV – Unespar / PPG-COM-UTP)  
Solange Stecz (PPG-Artes – Unespar)



Este *e-book* foi publicado com recursos do PROAP/CAPES.



Esta pesquisa foi desenvolvida com financiamento da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná.



*let*

CVM

*Your*

CVM



CVM

*and*

CVM

*Your*

CVM



CVM

*dance* *this* *one* *for*

CVM

**YOU**

CVM

“DEIXE SEUS OLHOS E SEUS OUVIDOS  
DANÇAREM ESSA POR VOCÊ”

POLKA GRAPH (1947), MARY ELLEN BUTE  
© CENTER FOR VISUAL MUSIC

# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>PREFÁCIO</b>	<b>14</b>
<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>19</b>
1.1 Abordagem teórico-metodológica	23
1.2 Teoria de Cineastas: para ler, ver e ouvir a Música Visual	25
1.3 Estrutura do livro	27
<b>2. UM MOVIMENTO ABSTRATO</b>	<b>29</b>
2.1 Da música, a abstração	31
2.2 A música visual	37
<b>3. ENTRE A PINTURA E A MÚSICA, O CINEMA ABSTRATO</b>	<b>48</b>
3.1 Sinfonia visual: a analogia musical do cinema puro	50
3.1.1 Analogia formalista: estruturas e processos compositivos	53
3.1.2 Analogia idealista: legitimação, autonomia, abstração e pureza	56
3.1.3 Uma <i>música para os olhos</i>	61
3.2 A música visual e o cinema absoluto	65
3.2.1 O cinema enquanto síntese das artes	67
3.2.2 Pintura, música e filme: intersecções da animação abstrata	68
3.3.3 O Filme Absoluto	71
3.3.4 Da “música visual”, a Música Visual	75
3.3.5 Oskar Fischinger na encruzilhada áudio-visual	83
<b>4. SEEING SOUND, OU A MÚSICA VISUAL DE MARY ELLEN BUTE</b>	<b>94</b>
4.1 Em busca do movimento: da pintura abstrata para a arte da luz	98
4.2 À luz do filme absoluto	105
4.3 Interdependência: vendo o som ouvindo a imagem	108

4.3.(I) Inter-relação:	114
4.3.(II) Inter-composição	120
4.3.(III) Inter-transformação	131
4.4 <i>Expanding cinema inc.</i>	142
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>149</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>157</b>
<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS</b>	<b>175</b>
<b>REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS</b>	<b>179</b>

# APRESENTAÇÃO

Este livro é o resultado de uma pesquisa de mestrado conduzida entre os anos de 2021 e 2023 no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Sob a orientação da Profa. Dra. Débora Regina Opolski, o estudo foi primeiramente apresentado na forma de dissertação para a linha de Processos de Criação e, na sequência, selecionado pelo Edital nº 038/2023, que viabilizou a sua publicação através da verba PROAP, concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Com esse novo pretexto, algumas modificações e atualizações se fizeram necessárias para adaptar a pesquisa ao formato de livro, lançado agora pela *Coleção Artes do Cinema e do Vídeo*. Mas apesar de fazer parte dessa coleção, vale iniciar advertindo que as expressões artísticas aqui discutidas não exatamente se caracterizam como manifestações do cinema e do vídeo; ou pelo menos não correspondem àquilo que um leitor desavisado esperaria encontrar ao se deparar com estes termos. Melhor seria falar em “artes do audiovisual”. O problema é que aí, novamente, incorre uma certa desavença com o que o senso comum associa à palavra “audiovisual”, via de regra relegada às formas convencionais do filme, do vídeo ou da televisão. No caso, o mal-entendido se dá porque as práticas, os meios e os processos abordados neste livro pouco têm de convencional. A maioria delas, na verdade, pode ser caracterizada justamente pelas suas divergências frente às formas sedimentadas da linguagem.

Abrangem desde imagens em movimento produzidas com sinais sonoros, até concertos de luzes interligadas a notas musicais ou pinturas abstratas derivadas de melodias e harmonias. Tratam-se, em outras palavras, de experimentações artísticas fundamentalmente articuladas a partir de uma relação estreita entre o audível e o visível, mesmo quando não assumem a forma cinematográfica ou videográfica. No limite, deixam entrever que o domínio audiovisual se estende muito para além das manifestações consolidadas do cinema ou do vídeo, e que a história das audiovisualidades é bem anterior à invenção do cinematógrafo.

Daí se pode vislumbrar um campo expandido das audiovisualidades, por entre o qual se situam uma ampla gama de meios e expressões artísticas baseadas nas múltiplas possibilidades das combinações – que aqui se propõe chamar de – áudio-visuais. A introdução do hífen nessa grafia representa, assim, uma estratégia para explicitar a abrangência das relações do audível com o visível que o termo “audiovisual”, justaposto como uma só palavra, em alguma medida acaba encobrindo. Pois é precisamente em

meio a esse campo de criação áudio-visual que se encontra a *Música Visual*, objeto central da presente pesquisa, que por sua vez espera aprofundar o debate em torno do conceito e, num panorama ampliado, corroborar a construção teórica e historiográfica das audiovisualidades em seu contexto expandido.

Para o desenvolvimento da investigação que aproximou o livro desses objetivos, o apoio de diversas pessoas envolvidas na sua concepção foi imprescindível e, por isso, de menção indispensável. Nesse sentido, antes de prosseguir, primeiramente devo agradecer à Débora Opolski, pela orientação dedicada, atenciosa e sempre encorajadora, que acolheu meu projeto de mestrado sem deixar de escutar aquilo que escapa do olhar; à Cris Wosniak e à Patrícia Moran, pelos apontamentos fundamentais nas bancas de defesa e de qualificação da dissertação; e ao Sérgio Basbaum, pela escrita generosa e instigante do prefácio, cujas contribuições muito acrescentaram ao trabalho. Agradeço ainda aos meus pais, que sempre apoiaram e incentivaram minha trajetória na arte, e aos meus amigos Doca, Frê e Schmal, com os quais tenho explorado, desde muito antes do mestrado, a prática criativa nas artes visuais, musicais e audiovisuais.

No âmbito institucional, a realização da pesquisa contou com importantes iniciativas e colaborações, a começar pelo suporte do próprio PPG-CINEAV e seus docentes, discentes, funcionários, eventos e grupos de pesquisa, interligados num ambiente propício para a investigação acadêmica na área da Arte. Do mesmo modo, destaco o papel fundamental da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná (FA), pelo financiamento do projeto na forma de bolsa de mestrado, e do Centro de Escrita Acadêmica da Unespar (AWARD), pela tradução de texto derivado deste trabalho para a língua inglesa, oportunizando a sua difusão em contexto internacional.

Não menos importante foi o *Center for Visual Music* (CVM) de Los Angeles, representado pela figura da diretora e pesquisadora Cindy Keefer, quem revisou as primeiras versões de alguns capítulos do livro antes de conceder os direitos para a reprodução das imagens do acervo da instituição. Outras imagens utilizadas no trabalho, cumpre dizer, foram obtidas através das cortesias igualmente imprescindíveis de Kit Smith Basquin, do *Tate Modern* de Londres, do *Art Institute of Chicago*, do *Art Gallery of Ontario*, do *Landesmuseum für Moderne Kunst* de Berlim, da *Waddesdon Image Library* de Aylesbury e do *Kröller-Müller Museum* de Otterlo. Por fim, agradeço à *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, da Universidade de Yale, que prestou o serviço de digitalização dos manuscritos da cineasta Mary Ellen Bute e, com isso, abriu a possibilidade de a investigação avançar pelo caminho que agora culmina nesta publicação.

# PREFÁCIO

**Sérgio Roclaw Basbaum<sup>1</sup>**

O processo relacional instaurado pelo fazer artístico constela uma espécie de esfinge, cujo enigma jamais cessa: recoloca em jogo, uma vez e outra vez, uma espiral generativa que o exercício reflexivo nunca é suficiente para elucidar. Nas suas melhores ou mais instigantes acontecimentos, a operação arte tem esse singular caráter de atrair, como uma isca irresistível, uma certa tara do pensamento: um pensamento que abdica de explicar seu objeto, e se empenha em multiplicá-lo, reverberá-lo, re-significá-lo, colaborando assim para o processo incessante de expansão e contaminação que perfazem o território vivo da cultura. Para além das cronologias da produção, e da sua dimensão menos ou mais objetual, menos ou mais material, na condição insuficientemente nomeada “obra”, a história da arte, como campo de conhecimento, parece querer nos lembrar, todo o tempo, que esse modo de agência diante do real, sejam quais as condições em que se dê, quer intervir na matéria e na semiosfera, quer guerrear na arena estética e vetorizar a partilha do sensível nesta ou naquela direção. O que deriva daí é a reafirmação do ato criador original que, recuperado e re-contextualizado, abre fissuras de sentido na muralha – em si mesma insustentável – da racionalidade e dos saberes do controle. Como sintoma do tempo, como memória viva, como experiência que se retoma no presente, esses estranhos saberes semi-atópicos são lançados pelos artistas no ventilador do tempo, e, se encontram seu lugar provisório, por um lado, nessa prateleira aberta das formas artísticas, por outro se encarregam de derrubá-la ou passam despercebidos. Assim, cada vez que uma proposição estética, ou o legado menos ou mais inacabado deixado por um artista, um coletivo ou uma geração, são retomados no presente, toda uma reconfiguração de campo é potencialmente deflagrada.

É nessa geologia perpetuamente instável, onde os continentes nunca se assentam, e um novo terremoto está sempre por chegar – seja pelos acontecimentos políticos, por descobertas na ciência, pela chegada de novos atores, novos discursos, ou pela liquidação de mundo instaurada pela mudança tecnológica – que a pesquisa de Vitor Droppa se inscreve. Trabalho rigoroso, extremamente íntegro, fundamentado em excelente bibliografia – valendo-se de uma das melhores características do mundo digital que é o acesso mais rápido às fontes, aos textos, aos livros –, *Música Visual: movimentos do*

---

<sup>1</sup> Pesquisador, artista multimídia, músico e professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Graduado em Cinema (USP), Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com Pós-Doutorado em Filosofia (UNESP). Líder do Grupo de Pesquisa Tecnoestése e Infocognição – Techno.exe. Autor dos livros *O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático* (Intermeios, 2017), e *Sinestesia, Arte e Tecnologia* (Annablume, 2002), além de diversos capítulos e artigos publicados no Brasil e no exterior.

*som e da imagem no cinema abstrato* dá uma excelente contribuição a uma temática indefinida, híbrida, marginal, e extremamente viva, da busca pelo encontro de música e imagem, enlaçadas intimamente numa única forma. Abstrata e temporal como a música, espacial e visual como as artes visuais, auto-referente como a arte moderna, a tradição da Música Visual (para adotar a sã opção de Droppa pelo termo em português) ocupa um lugar curioso na história das artes como campo geral, já que, não sendo música, pintura, nem propriamente cinema (na forma narrativa hegemônica, consagrada pela indústria cultural e pelo senso comum), passou, curiosamente, pouco discutida ou pouco notada durante o ciclo – em si mesmo radicalmente experimental – da arte moderna, sendo finalmente e progressivamente recuperada em sua incerta especificidade ao longo das últimas décadas. Estabeleceu-se, finalmente, no campo expandido das *audiovisualidades*, à medida que tal conceito emerge reunindo as múltiplas práticas audiovisuais contemporâneas, e é nesse espaço que a Música Visual vem atraindo o interesse de diferentes artistas, pesquisadores, historiadores da arte, curadores etc.

A pesquisa de Vitor Droppa não toca nas razões pelas quais o interesse desses múltiplos atores pelo tema vem crescendo na cultura contemporânea do século XXI, deixando, talvez, de se interrogar sobre seus próprios motivos. Qual a razão de se escolher, dentre tantas esfinges na farta oferta das formas estéticas que hoje se apresentam, a Música Visual como objeto de pesquisa? Será talvez pela convocação multissensorial, sinestésica, que o esgotamento da modernidade, com sua especialização dos sentidos, propôs, e a cultura digital intensificou? (defendi eu mesmo essa tese em muitos escritos). Será pela saturação extrema da produção visual nesse mesmo contexto de uma cultura digital planetária, que reivindica a busca de quaisquer formas possíveis de perturbação dos limites da visualidade instituída? Ou, invertendo-se a origem da pergunta, será pela necessidade de parte da produção musical de escapar do gueto modernista em que se enfiou, pela tecnicidade extrema dos seus problemas, exigindo rotas de fuga na direção de encontros capazes de transformar a escuta? E ainda: será por uma obsessão de encontrar, no Modernismo, as origens das contradições do presente? Ou simplesmente por essa necessidade, em si mesma tipicamente modernista, de buscar atribuir aos conceitos uma definição acabada, uma *pureza* que aparece, contemporaneamente, como ilusória ou inatingível? Afinal, já se entende hoje, não existem os “objetos puros da ciência”, como observou Bruno Latour. Se essas questões não são abertamente colocadas, é essa última, no fim das contas, que vem persistindo ao longo das décadas em fóruns de pesquisa, em debates de artistas, em projetos curatoriais etc.: afinal, o que é Música Visual? Para respondê-la, Droppa assume um bom coquetel de instrumentos: inventariar a pesquisa histórica e teórica que vem produzindo farto material sobre o conceito, e

cotejar os achados destes autores não apenas com a produção, mas com as reflexões da singular artista norte-americana Mary Ellen Bute, criadora de um conjunto expressivo de obras de Música Visual, nos anos 1930-40, quando a tecnologia da banda sonora, reunindo som e imagem, já promovia uma inédita síntese audiovisual – colapsando a separação disciplinar dos sentidos e apontando para o ocaso da Modernidade. E, se como disse Merleau-Ponty, serem impuras é o preço que as coisas pagam para serem reais, então talvez a Música Visual, essa prática precocemente impura, combinando pintura e música, vanguarda e entretenimento, artesanato e tecnologia, tendo sido rejeitada pelo *mainstream* das vanguardas modernistas ao mesmo tempo em que era esteticamente ambiciosa demais para se colocar como mera diversão, talvez tenha tirado desse não-lugar a força que parece alimentar as práticas artísticas contemporâneas que a ela se filiam ou as práticas de pesquisa que a interrogam. Estas últimas têm sido ainda muito mais arqueológicas e historiográficas do que propriamente interpretativas, no sentido de serem capazes de extrair os campos de sentido abertos pelos trabalhos. Ainda não se sabe bem como pensá-los. Diante desse enigma, Droppa faz a escolha mais promissora: ouvir a voz dos artistas. Abraçar a *Teoria de Cineastas* e entender quais os desejos, as ambições e as expectativas que os arrastam ao atrator misterioso da Música Visual, essa sereia sinestésica.

Toda mudança de era na dinâmica da cultura implica uma transformação nas relações figura-fundo, uma reordenação dos visíveis e dos invisíveis. O esgotamento da modernidade e sua compulsão disciplinar e especializante fez finalmente ganharem visibilidade esses trabalhos que não apenas avançaram precocemente na hibridização de linguagens, mas que se equilibraram em domínios ambíguos, como o da arte moderna e do entretenimento. Por produzir uma arte experimental incrivelmente palatável para o grande público, Norman McLaren, por exemplo, foi muitas vezes desconsiderado pela crítica de arte. Afinal, quando a arte moderna se tornou simplesmente “bonita” é porque toda a dinâmica da circulação e fruição da arte, que a produção perturbava profundamente, já a havia domesticado. E o modo como experimentadores como Oskar Fischinger e Len Lye, hoje reverenciados, produziram sem maiores dilemas propagandas de cigarro ou dos correios australianos, mostra uma relação com a condição de mercadoria, com o público das salas de cinema comercial, que somente se tornará naturalizada na arte com a capitulação da *pop-art* aos prazeres do consumo. Exibidos para o público que consumia o *star-system* e, ao mesmo tempo, artistas semi-marginais, eram, uma vez mais, híbridos. É também o caso de John Whitney e seu sonho de ser uma espécie de Debussy da Música Visual – quando a música propriamente dita já avançava para reunir os cacos deixados por John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Pierre Boulez



etc. – ao mesmo tempo em que prestava elegantes e admiráveis serviços a Hollywood (num artigo, inclusive citado por Droppa, exponho minha perplexidade em relação ao desprezo que Whitney manifestava pela produção do circuito mais radical do cinema experimental). Todas essas contradições, que nos ajudam de algum modo a antecipar os dramas dos artistas contemporâneos – que negociam na arena do espetáculo, que querem investigar novidades tecnológicas, que querem interagir com o público, que querem ao mesmo tempo serem políticos e descentrar o circuito, mas querem estar expostos em instituições de arte, em galerias e museus – estão no trabalho de Mary Ellen Bute, e o leitor poderá acompanhar no texto de Droppa os embates de Bute em todos esses níveis. E, como se não bastassem todas essas camadas de hibridez, ainda se deve notar o pioneirismo de Bute no uso da imagem eletrônica, o que a coloca na singular posição de também estar negociando na tensão entre cinema e vídeo.

Mencionei acima a guerra na arena estética, a briga na *partilha do sensível*, como tão bem nomeou Rancière. Aí, caro leitor, uma outra questão legítima a relevância do presente trabalho: a das relações entre Música Visual e imaginário. Ao comentar sobre os desafios vividos pela videoarte a partir dos trabalhos de Nam June Paik, nos anos 1960, Philippe Dubois menciona o desafio dessa então jovem modalidade de imagem, de lidar com o enorme legado imaginário construído pelo cinema na primeira metade do século XX. Com a consagração das estrelas de cinema, maiores que a vida, e outros mitos de menos evidência para uma geração que hoje consome *petabytes* de *reels* em redes sociais, o cinema ensinou a um mundo sob seu feitiço os modos de se vestir, de se comportar, de organizar o desejo, de estabelecer valores morais, de fazer o amor e a guerra, de viver com *glamour*. O cinema inventou aquilo que entendemos como o mundo das *celebridades*, tal como opera hoje. Por diferentes caminhos, muitos autores descreveram esse fascínio pela imagem do cinema e seu impacto na formação do imaginário. Jean-Luc Godard, em suas *Histoire(s) du Cinema*, entendeu como poucos esse lado do impacto dos dramas da tela: “mais do que entretenimento, um braço da indústria de cosméticos”. Tratava-se de uma economia da imagem rigorosamente controlada, para a produção de um imaginário também rigorosamente controlado pela indústria cultural. Na presente era digital, a do “dilúvio das imagens técnicas”, como descreveu Vilém Flusser, pelo contrário, vivemos uma inflação descontrolada do imaginário. Bilhões de imagens publicadas diariamente em redes sociais e na internet vêm criando uma nova imaginação, um imaginário denso, difícil de se rasgar para que se atinja, de algum modo, o real. Trata-se de uma realidade simulada, possivelmente determinada muito mais pelas condições técnicas de sua produção e circulação, do que pelo embate entre a investigação transgressiva sistemática realizada pelos artistas e a

produção de um imaginário calculado da indústria cultural. Enfim: se, na arte moderna, foi necessária uma ruptura radical com a representação para que se estabelecesse a autonomia da imagem diante do real, trata-se agora de desconstruir esse insano imaginário de imagens técnicas que não apenas torna esse suposto real quase inatingível, mas constitui ele mesmo o real imaginário que boa parte do planeta habita. Assim, ao estabelecer experiências temporais abstratas em que som e imagem possuem relações autônomas próprias e não hierárquicas, um campo tensional audiovisual particular se estabelece como estratégia de ocupação da arena do sensível, que, na circunstância contemporânea, acaba a seu modo desafiando o imaginário dominante, propondo estruturas não-representacionais que organizam e revelam os modos de operação da dimensão espaço-temporal fundamental da percepção e daí seu modo de relação com a imagem técnica. Se, na arte moderna, a Música Visual oferecia um *outro lugar*, ou *outro cinema*, que desafiava nas salas de exibição o olhar regulador de Hollywood clássica, no meio do atual carnaval desenfreado das imagens digitais, do claustro das *reels*, da *lives*, dos *stories*, dos *streamings* maratonados, a Música Visual continua oferecendo um *outro lugar*, uma importante rota de fuga e encontro das possibilidades poéticas do audiovisual.

Finalmente, a feliz escolha de Mary Ellen Bute como estudo de caso coloca em destaque, pela primeira vez em língua portuguesa, a trajetória dessa inquieta artista norte-americana, visionária e pioneira. Num momento em que, dentre as necessárias desconstruções em curso, também está a do patriarcado, com o indiscutível privilégio dos artistas homens na cena da arte durante a Modernidade – e com tantos homens ainda pouco estudados no pequeno clube da Música Visual –, optar por dar protagonismo à trajetória de uma mulher que inventou soluções técnicas, lutou de modo persistente e sistemático com as diversas dimensões do problema, legou estratégias e reflexões estéticas sobre essas relações, chegando mesmo a dar oportunidade a um jovem Norman McLaren de atuar no meio que posteriormente o consagrou, foi certamente a cereja do bolo desse elegante trabalho. As nossas escolhas têm consequências e o cuidado com todos esses aspectos é que faz de Droppa um nome promissor na jovem cena de pesquisa sobre as audiovisualidades experimentais em língua portuguesa.

A arte, como atrator do pensamento, não tem como tarefa dizer o indizível: diz que não se pode dizê-lo. Ao lançar luz sobre o singular legado de Mary Ellen Bute, Vitor Droppa Wadowski Fonseca dá continuidade ao inesgotável exercício de exegese da obra de uma artista inquieta e ainda pouco conhecida, numa tradição fascinante, viva, aberta, e ainda insuficientemente discutida, da Música Visual. Que esse mergulho íntegro, cuidadoso e original no passado permita abrir, de modo consequente, os caminhos do futuro.

# 1. INTRODUÇÃO

Música Visual, como o próprio termo sugere, envolve uma relação estreita entre as linguagens musical e visual. Trata-se de um conceito atrelado a uma ampla gama de práticas sonoras e imagéticas que, em linhas gerais, se articulam ao domínio artístico das audiovisualidades. Uma tentativa de caracterizá-la um pouco para além disso pode sugerir algumas noções básicas a seu respeito, mas não o faz sem escapar das contradições tensionadas pela amplitude e heterogeneidade do campo expandido ao qual circunscreve. Ora a Música Visual designa exatamente aquilo que, outrora, ela não foi, sentença confusa da sua indeterminação: “é tipicamente não narrativa e não representativa (embora possa ser, em certos casos). A Música Visual pode ser acompanhada de som, porém, também pode ser silenciosa” (Evans, 2005, p. 11)<sup>2</sup>.

De saída, cumpre esclarecer que esta pesquisa não pretende oferecer uma definição estrita do conceito, nem o delimitar de maneira muito mais precisa do que a exposta nas linhas acima. Ao invés disso, propõe uma reflexão teórica pautada no debate historiográfico, objetivando investigar o contexto originário da Música Visual para compreender os processos históricos, teóricos e artísticos influentes em sua fundação conceitual, com ênfase nas manifestações precursoras realizadas ainda no período da arte moderna<sup>3</sup>. Antes de dar início a um recuo na história, entretanto, é importante começar conjecturando em que circunstâncias esse conceito centenário persevera na contemporaneidade e, assim, trazer à tona as complicações implicadas numa definição clara e objetiva.

Cornelia Lund (2015, p. 23), teórica de referência para o campo, discerne duas principais aplicações do termo “Música Visual” em publicações recentes: “por um lado, é referido como um ancestral que engendrou outras expressões audiovisuais mais atuais, enquanto, por outro lado, a Música Visual vive como uma expressão audiovisual contemporânea por direito próprio”. Em seu antepassado, o conceito remonta à corrente do cinema de vanguarda da década de 1920, impulsionada pelas animações abstratas de Walter Ruttmann ou Oskar Fischinger e continuada, nas décadas seguintes, por Mary Ellen Bute, Norman McLaren, John Whitney e outros tantos realizadores cujos processos criativos abarcaram, similarmente, uma íntima conexão entre a música e a imagem em movimento. Atualizado, desponta na cena das Performances Audiovisuais, designando trabalhos criados a partir da manipulação do sonoro e do visual em tempo real que muito se aproximam, quando não se confundem, com as propostas do *Live Cinema*, do *VJing* ou do chamado Cinema Expandido.

---

2 Todas as citações em língua estrangeira transcritas no decorrer desta pesquisa são de *tradução nossa*.

3 A noção de *arte moderna* aqui adotada refere-se ao período da história da arte marcado pelas transformações artísticas que emergiram no final do século XIX e se estenderam até meados do século XX – simplificação essa que visa apenas explicitar o recorte temporal da pesquisa, sem a intenção de adentrar a complexidade do debate em torno das concepções de “moderno”.

Ambas as tendências aparecem com certa frequência nos circuitos artísticos contemporâneos, contudo, o que uma tentativa de aprofundamento deixa evidente é uma temática “cercada por uma vasta área de imprecisão, por uma mistura de definições ausentes e contraditórias, combinadas com uma prática de rápida evolução e constante mudança” (Lund, 2017, p. 3).

Em parte, Lund e outros autores do campo atribuem esta abrangência e mutabilidade ao fato de que a Música Visual, das suas raízes antepassadas até suas novas ramificações, assumiu inúmeras configurações e concepções à medida que as possibilidades para combinar o som e a imagem foram e continuam sendo viabilizadas. Em descompasso com essa expansão, durante muito tempo se acusou que “um problema recorrente na área da Música Visual é a falta de pesquisas aprofundadas e de estudos acurados”, atrapalhados por uma “quantidade significativa de trabalhos *on-line* repletos de imprecisões, e em alguns casos erros graves” (Keefer; Ox, 2008, p.5).

De 2008 para cá, todavia, a situação denunciada pelas pesquisadoras Keefer e Ox parece ter mudado: por volta de 2013, o projeto de pesquisa de Joseph Hyde já apurava que, “nos últimos cinco anos ou mais, tem havido uma onda de interesse nessa área”, constatação também reforçada no artigo de Greg Kurcewicz intitulado, precisamente, “Sobre o reaparecimento do interesse em Visual Music” (2012). Não por acaso, nas últimas duas décadas se verificou o instaurar de diversas instituições<sup>4</sup> dedicadas à preservação e difusão da Música Visual, a contínua promoção de exposições e festivais<sup>5</sup> reservados ao conceito, a organização de congressos e simpósios especializados<sup>6</sup>, e até mesmo a criação de disciplinas de mestrado<sup>7</sup> voltadas à temática.

Efetivamente, essa conjunção de fatores atua nas instâncias de produção teórica, crítica, curatorial e prática da arte, movimentando uma comunidade bastante ativa que “se espalha ao redor do mundo, com núcleos fortes em países de língua inglesa (especialmente EUA e Canadá), na Europa (especialmente na Alemanha) e com crescentes atividades na América do Sul” (Lund, 2015, p. 35). No Brasil, tais atividades podem ser notabilizadas com a realização do *III Understanding Visual Music*<sup>8</sup>, primeiro evento de

---

4 Cf. *Center for Visual Music, The Visual Music Village, Iota Center, Visual Music Archive, Rhythmic Light, Visual Music Blog.*

5 Cf. *CAMP – Festival for Visual Music (2000–2021), Punto y Raia Festival (2007–2023), See This Sound (2009–2020).*

6 Cf. *Música Visual: el nuevo arte sinestésico (Caracas, 2009), Understanding Visual Music Conference (Montreal, 2011), CVM: exploring and preserving Visual Music (Califórnia, 2018), MuVi – Musaica Visiva (Barcelona, 2018), Seeing Sound Symposium (2020).*

7 Denominada *Visual Music*, a disciplina do Mestrado em Música e Tecnologia, da Universidade de Dublin (Irlanda), envolve a reflexão teórica e prática nesse campo de criação, funcionando em dois módulos semestrais ministrados pela pesquisadora e artista Maura McDonnell – informações obtidas por troca de *e-mails* com a docente e pelo *site* do *Mphil in Music and Technology, University of Dublin* (<https://www.tcd.ie/eleceng/mmt/showcase/visual-music/>).

8 Disponível em: [shorturl.at/JKSU3](https://shorturl.at/JKSU3).

Música Visual (simpósio e exibição) promovido no país em 2015, e, mais recentemente, com a mostra comentada *A Música Visual no Brasil*<sup>9</sup>, organizada em 2021 pelo Laboratório Audiovisual Expandido (AVXLab). Além disso, o conceito tem sido aprofundado em uma quantidade cada vez maior de publicações em português, incluindo livros, teses, dissertações e artigos<sup>10</sup>.

Pese o desconhecimento de uma ou outra publicação que porventura escapou do mapeamento, a literatura especializada em português não se estende muito para além das listadas em nota. Se contrapostas à história da Música Visual, portanto, ainda são quantitativamente insuficientes para contemplar os múltiplos desdobramentos, artistas e obras que sucederam ao longo dos mais de cem anos de existência do conceito. E essa afirmação pode ser extrapolada mesmo para o cenário global, embora as publicações internacionais sejam bem mais abundantes. Basta fazer uma pesquisa em inglês por artistas expoentes do campo, como Mary Ellen Bute, Harry Smith ou Hy Hirsh, para constatar que o total de estudos acadêmicos a seu respeito não passa, quando muito, de meia dúzia. Apesar de essa área de investigação ter lentamente se sedimentado e, com o passar do tempo, solidificado um repertório teórico e artístico extenso, entender o que exatamente é a Música Visual na contemporaneidade permanece uma questão nebulosa.

Como já adiantado, uma definição estrita parece improvável ou, no mínimo, pouco produtora. Para usar as palavras de Lund (2009), há uma “substancial diversidade” caracterizando a Música Visual das suas origens aos dias atuais, diversidade essa que se torna flagrante sobretudo quando o conceito é contextualizado em sua amplitude histórica. Se hoje a Música Visual desponta, por exemplo, enquanto prática performática, baseada na improvisação áudio-visual e realizada ao vivo em casas de *shows*, então a sua forma fixada na película fílmica, criada pela animação quadro a quadro e projetada na sala escura do cinema, já prova alguma dificuldade de definição direta por suporte (é filme ou mídia digital?), técnica (é *stop motion* ou programação generativa?), linguagem (é cinematográfica ou performática?), formato de apresentação (é gravada ou improvisada ao vivo?) e vias de circulação (nos cinemas ou em festas noturnas?).

---

9 Disponível em: <https://avxlab.org/mvm-exposicao-2021/>.

10 Em levantamento realizado entre março de 2021 e março de 2023, nas bases de dados Google Scholar, Scielo, Qualis CAPES Periódicos e Catálogo de Teses e Dissertações, foram encontrados 10 artigos científicos (Ventureli, 2016; Hippertt; Silveira, 2018; Basbaum, 2018; Corrêa, 2018, 2022; Queirós, 2019; Pinto, 2019; Costa, 2020; Moura *et al.*, 2021; Hippertt, 2022), além de 2 livros, 2 teses e 5 dissertações (Basbaum, 2002; Jacomé, 2007; Werneck, 2010; Salles, 2013; Gonçalves, 2015; Codevilla, 2015; Souza, 2016; Lazzaretti, 2018; Pinto, 2019). Para a busca, foram utilizados os termos “música visual” e “*visual music*”, filtrando publicações científicas em português nas quais a Música Visual ocupasse o foco central do debate ou fosse discutida de maneira aprofundada. No caso, não foram consideradas as pesquisas em que o conceito é mencionado brevemente em um parêntese, em nota de rodapé ou numa superficial passagem do texto. Também não foram elencados os artigos repetindo textos já trazidos nos livros, teses ou dissertações de um mesmo autor.

De igual maneira, diversas outras incertezas são acrescentadas ao se considerar as manifestações ancoradas em diferentes meios, abarcando também os gráficos, videográficos, escultóricos, coreográficos e fotográficos, ou ainda em diferentes formatos, a exemplo da instalação e até da arte interativa.

Nesse sentido, “hoje nos deparamos com artistas de diversas áreas criando o que eles todos chamam de Música Visual, de cineastas experimentais a artistas do vídeo, animadores, artistas de CG, artistas de instalação, pintores e músicos”. O relato é de Cindy Keefe (2007, p. 13), pesquisadora, arquivista e diretora do *Center for Visual Music* (CVM) de Los Angeles, uma das principais instituições voltadas à preservação e difusão da Música Visual. Dessa experiência de longa data, a autora adianta uma conclusão valiosa: “talvez esses trabalhos que estão sendo criados agora não sejam o que tem sido historicamente definido como Música Visual, mas eles todos servem para moldar, definir e levar o gênero<sup>11</sup> adiante”. De fato, quanto mais o conceito perdurar na história, provavelmente maiores serão as suas possibilidades de concepção e, por corolário, maiores serão os desafios de delimitá-lo a partir de uma definição estrita e estanque. Isso não quer dizer, no entanto, que seja inviável avançar em sua conceituação e compreender suas manifestações na atualidade. É aposta deste livro que o estudo do passado da Música Visual, ou melhor, de seu lastro histórico, pode contribuir significativamente para lançar luz sobre o que ela designa no presente – daí a pretensão de contextualizar o objeto em sua história se justifica enquanto movimento investigativo pertinente para agregar ao debate temático contemporâneo.

## 1.1 Abordagem teórico-metodológica

Sob dado pretexto, a pesquisa parte do pressuposto de que a Música Visual pode se reportar a uma pluralidade de experimentações artísticas que, em termos gerais e bastante abrangentes, operam uma relação estreita entre as linguagens musicais e visuais no campo expandido das audiovisualidades. Indo além, assume que é justamente essa caracterização polissêmica e heterogênea que amplifica o conceito a ponto de flexibilizá-lo o suficiente para reincidir por tanto tempo e em tantas circunstâncias, concordando então com a colocação do artista e pesquisador Sérgio Basbaum:

Em vez de buscar uma definição capaz de estabelecer, do Olimpo do pensamento crítico, uma fronteira clara entre aquilo que seria *Visual Music* e as inúmeras formas e práticas

---

11 A assunção da Música Visual enquanto *gênero* não é consenso entre os pesquisadores da área. A própria Cornelia Lund explana algumas contradições desta categorização em texto provocativamente intitulado “Música Visual: aspectos de um não-gênero” (2017).

audiovisuais e instalativas contemporâneas associáveis a esse conceito por meio de piruetas conceituais diversas – que constituem o exercício do pensamento possível –, é muito mais interessante resguardar o espaço vivo da diversidade, e deixar que as obras que reivindicam esse conceito façam construir o seu sentido; ou, ainda, que os trabalhos teóricos e/ou curatoriais que o cortejam o signifiquem ou ressignifiquem. É uma posição também mais consistente no que diz respeito à história da arte (Basbaum, 2018, p. 190).

Assim se ganha em abrangência, maleabilidade e potencialidade, enquanto se perde em concisão e precisão trazidas por uma definição fixa e bem delimitada. Ademais, já há muito que as transformações da arte têm colocado em xeque as teses mais restritivas em relação à definição das expressões artísticas como categorias ontológicas, de fundamentos rígidos e fronteiras impermeáveis. Tentar enquadrar a Música Visual sob esses postulados austeros parece, no mais, ir em direção contrária à própria composição amalgamada do conceito, cuja existência sempre precede um cruzamento, vacilante numa posição intermediária e entremeada às distintas linguagens sonoras ou imagéticas que o constituem. Reside aí, aliás, um outro fator responsável por complicar as pesquisas e acarretar imprecisões: ao passo que a Música Visual compartilha da história e teoria da música, da pintura, do cinema, do vídeo e das demais artes intrincadas à sua formação, ela não pode ser inteiramente compreendida à luz da perspectiva isolada de nenhuma delas.

Os olhares aguçados das disciplinas visuais esquecem de escutar o que os ouvidos atentos das disciplinas sonoras deixam de ver, e a consequência última é a representação parcial da temática nas publicações especializadas, ora focalizadas nas qualidades da imagem, ora alertas às qualidades do som, mas poucas vezes endereçadas aos seus modos de interação. Refletindo a questão, o teórico e historiador William Moritz já especulava em 1986: “qualquer discussão sobre a Música Visual, no entanto, deve permanecer interdisciplinar”. Talvez sua colocação não precise ser levada à risca, pois são várias as contribuições trazidas pelos estudos disciplinares em torno da temática; porém, certamente também é necessário ponderar os efeitos da combinação musical e visual consubstancial ao conceito.

Considerando a potencialidade sinérgica dessa combinação, o foco de análise da presente pesquisa recai sobre as *relações áudio-visuais* e os modos pelos quais elas foram articuladas nos princípios da Música Visual. Por conseguinte, tal postura investigativa implica num estudo crítico e atento aos processos de criação; e é aqui que a opção de abordar o conceito mediante uma definição flexível se mostra verdadeiramente oportuna: se, *a priori*, o seu sentido é construído a partir dos contextos (artísticos, críticos, teóricos



ou curatoriais) nos quais ele é reivindicado, o objetivo anteposto – de compreender aspectos influentes na fundação conceitual da Música Visual no recorte da arte moderna – pode ser alcançado com base nas concepções expressas pelos próprios artistas que naquele tempo o empregaram. Em outras palavras, este livro procura pensar a Música Visual sob a perspectiva daqueles que a criaram e no ato de criação. Assim, encontra na abordagem da *Teoria de Cineastas* os alicerces teórico-metodológicos mais adequados.

## 1.2 Teoria de Cineastas: para ler, ver e ouvir a Música Visual

Conjuntamente elaborada pelos coordenadores do Grupo de Trabalho Teoria de Cineastas, integrado à Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM/Portugal) e à Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE/Brasil), a *Teoria de Cineastas* (Penafria; Baggio; Graça; Araújo, 2015, 2016a, 2016b, 2017, 2020) configura uma abordagem para compreender o cinema a partir dos realizadores. Nesse sentido:

A intenção é propor novos olhares sobre a teoria, à luz da reflexão original dos cineastas que, embora se coloquem afastados do discurso científico e acadêmico, dialogam com esse discurso, uma vez que se cruzam com questões debatidas pela teoria do cinema (Penafria *et al.*, 2017, p. 9).

De princípio, a proposta fomenta uma aproximação com os *cineastas*, entendendo como tal todos aqueles que estejam ligados à prática criativa cinematográfica. Em termos ampliados, porém, ela também pode ser uma forma de aproximação com todos aqueles que criam no âmbito expandido das práticas audiovisuais, incluindo, então, a Música Visual e seus artistas. A Teoria de Cineastas introduz a possibilidade de verter o pensamento artístico em conteúdo enquadrável no plano teórico, mas não para legitimá-lo por si só enquanto teoria acadêmica, pois, conforme já advertido por uma das co-autoras (Penafria *et al.*, 2020, p. 13), “o pensamento dos cineastas [leia-se, a partir de agora, *artistas*] é tão forte quanto qualquer conhecimento produzido na academia”. Antes de mais nada, a abordagem admite e reconhece potenciais traços teóricos no discurso de um artista, apostando que suas reflexões “têm a validade de se referir a uma criação artística específica, com a probabilidade de ser alargada” (Idem, 2017, p. 31).

Por isso, o singular no termo Teoria (de Cineastas) condiciona uma generalização em relação a esses criadores: eles compartilham de um determinado modo de pensar que, por mais diverso, eclode similarmente em nome de uma práxis. Melhor dizendo: os

conceitos e as ideias produzidas pelos artistas em seu ato de criação, mesmo não sendo necessariamente coerentes, sistematizadas e organizadas aos moldes de uma teoria *per se*, moldam um discurso *sobre e a partir da* prática, o qual se convém chamar de *discurso poético*. Logo, cabe ao investigador se posicionar ao lado do artista e congregar as circunstâncias experienciais e processuais relativas as suas obras, analisando *criticamente* o pensamento criador manifestado por meio audiovisual, verbal ou escrito, para, só então, alargá-lo numa teoria. O que se postula, enfim, é a possibilidade de uma teoria *a posteriori*, formulada pelo pesquisador numa reflexão continuada diante do discurso poético de um artista.

Retornando ao escopo da pesquisa há pouco apresentado, interessa discutir o conceito de Música Visual sob a perspectiva de seus criadores. Nessa conduta, a atenção precisa ser dirigida não somente às obras acabadas, mas também aos gestos criativos que lhes deram forma, perscrutando os processos artísticos com o intuito de conhecer as ideias por trás da prática e analisar o que determinado paradigma de criação permite inferir. A fim de compatibilizar as estratégias de construção de conhecimento científico com a práxis audiovisual e o pensamento de quem a faz, a Teoria de Cineastas apresenta algumas linhas de investigação plausíveis, sendo pertinentes e adaptáveis às pretensões deste livro as vias que partem:

1) “Da relação dos *artistas* com as suas próprias obras”, pois nela “pode-se pesquisar os conceitos [no caso, conceitos relativos à Música Visual] do *artista* com os quais define ou caracteriza sua própria prática. E ainda, como o *artista* compreende o seu próprio processo criativo?” (Idem, 2015, p. 30);

2) “Dos conceitos dos *artistas* presentes em seus filmes”, uma vez que se problematiza: “como os *artistas* apresentam em suas obras conceitos e ideias [alusivas à Música Visual] que possam ser observados e entendidos como tal a partir dos filmes?” (Ibid., p. 31);

3) “Da relação dos *artistas* para com os teóricos”, acompanhada da indagação: “como conceitos [de Música Visual] elaborados por investigadores podem ser relacionados ou verificados pelas reflexões dos *artistas*?” (Ibid., p. 31).

Em maior ou menor grau, essas questões disparadoras balizam as discussões desenroladas ao longo de toda a pesquisa. Segue-se, então, que *sons, imagens e palavras dos próprios artistas* são tomados enquanto um *discurso poético* carregado de ideias imbricadas ao fazer e que, por isso mesmo, detém grande potencial para aprofundar a compreensão da Música Visual. Destarte, para além da revisão da literatura sobre a temática, este trabalho investe especial atenção nas fontes primárias, arquitetando um

estudo crítico das obras, dos textos, das entrevistas, dos rascunhos e demais documentos de processo<sup>12</sup> produzidos pelos próprios criadores. Nesse viés, dar voz aos artistas, trazendo suas citações diretas sempre que possível, é uma preocupação subjacente aos debates específicos de cada um dos capítulos, embora seja no último deles que a análise de processos de criação avance a fundo.

## 1.3 Estrutura do livro

Amparada pelas considerações teóricas e metodológicas até aqui apresentadas, a pesquisa se desdobra em três capítulos para contemplar o objetivo delineado, isto é: investigar os processos históricos, teóricos e artísticos influentes na fundação conceitual da Música Visual, focalizando as manifestações que começaram a reivindicar esse termo no período da arte moderna.

Para tanto, o capítulo seguinte – *Um movimento abstrato* – inicia contextualizando o objeto de estudo na história das relações entre as linguagens visuais e musicais, aos conformes da Audiovisuologia (Daniels; Naumann, 2015). Em resumo, discorre sobre três marcos relevantes na constituição do conceito: as investidas abstracionistas no campo da pintura; as experiências com as correspondências de som e luz nos concertos de *color organs*; e a apropriação do cinema enquanto meio de expressão capaz de potencializar a combinação áudio-visual. Nesse âmbito, examina as qualidades do *movimento* e da *abstração* enquanto fundamentos propulsores da conceituação da Música Visual, sustentando tal argumento pelo cotejar dos discursos modernistas de críticos (como Clement Greenberg e Roger Fry) ou de artistas (como Wassily Kandinsky e Paul Klee) com as análises de teóricos do campo (Moritz, 1986; Brougher *et al.*, 2005; McDonnell, 2007; Keefer; Ox, 2008; Naumann, 2012; Freitas, 2012).

Na sequência, o capítulo intitulado *Entre a pintura e a música, o Cinema Abstrato* se dedica a investigar as aproximações do cinema com a música e com a pintura que tomaram forma nas primeiras décadas do século XX. Vasculhando os manifestos, artigos, cartas e demais escritos produzidos pelas correntes vanguardistas da então chamada “sétima arte”, procura-se pensar – em diálogo com Jean Mitry (1963, 1974), David Bordwell (1980), Richard Abel (1988) e Luís Nogueira (2010a) – de que maneira as analogias musicais difundidas naquele contexto corroboraram a emancipação de um

---

12 Os documentos de processo referem-se aos diferentes “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo” (Salles, 2011, p. 26). Tal é a concepção de Cecília Salles em sua proposta para a Análise Crítica de Processos de Criação, abordagem que, em inúmeros pontos, promove um diálogo profícuo com a Teoria de Cineastas.

conceito mais robusto e preponderante de Música Visual. Também fundamentam este momento do texto as pesquisas sobre o cinema de vanguarda publicadas por Standish Lawder (1974), Malcolm Le Grice *et al.* (1979), William Moritz (1989, 2004, 2009), Patrícia Silveirinha (1999) e Robert Stam (2003), bem como as produções de realizadores como Germaine Dulac, Henri Chomette, Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann e Oskar Fischinger. A partir deles, as vertentes abstracionistas do cinema puro francês e do cinema absoluto alemão são focalizadas no intento de debater fundamentos conceituais derivados, primeiro, dos analogismos entre as linguagens visuais e musicais alavancados pelas especificidades cinematográficas, e, segundo, dos processos de hibridação relativos ao intercruzamento pintura-música-filme.

Finalmente, o último capítulo do livro aprofunda algumas das abordagens possíveis da Música Visual à luz das obras e processos criativos de Mary Ellen Bute, cineasta estadunidense cuja produção profícua no campo ainda carece de estudos aprofundados. Com esse propósito, a pesquisa se apoia na Teoria de Cineastas e constrói uma análise crítica do discurso poético da artista, recorrendo tanto às suas obras audiovisuais quanto aos seus escritos, entrevistas, esboços e outros registros de processo envolvidos na realização da série de curtas metragens *Seeing Sound* (1934-1953). Dessa maneira, articula proposições teóricas por ela esboçadas vislumbrando três modos de combinar o som e a imagem em sua produção: a *inter-relação*, a *inter-composição* e a *inter-transformação*. O que este capítulo argumenta – já anunciando a hipótese – é que uma relação de *interdependência* entre as linguagens visuais e musicais, mediadas pelos meios audiovisuais, se faz substancial à Música Visual de Mary Ellen Bute.

Em resumo, seguindo a estrutura apresentada, o estudo iniciará pelos antecedentes históricos que culminaram com a emergência do termo “música visual” no período da arte moderna (cap. 2); prosseguirá debatendo a passagem e apropriação desse termo pelas correntes vanguardistas do cinema (cap. 3); e, só então, centralizará a discussão nos trabalhos e processos artísticos de uma cineasta de vanguarda, adensando o debate conceitual em torno da Música Visual (cap. 4). Ao investir no desdobramento sistemático das ideias e abordagens particulares dos artistas, articuladas com as reflexões teórico-analíticas da literatura especializada, o livro espera avançar na conceituação da Música Visual e, num panorama ampliado, trazer uma contribuição teórica e historiográfica para o campo expandido das audiovisualidades.

2.

## UM MOVIMENTO ABSTRATO

Antes de refletir quaisquer aspirações de confluências entre as artes musicais e visuais, o interesse pelas relações entre o sonoro e o imagético encontra suas motivações originárias nas mais antigas especulações místicas, filosóficas, matemáticas e físicas em torno das correspondências do som com a luz. Pelo menos desde as concepções pitagóricas da “Harmonia das Esferas”, referidas como as primeiras tentativas registradas de aproximar e explicar semelhanças acerca desses fenômenos, as conexões entre o audível e o visível delineiam uma temática insistentemente investigada no curso da história, traçando uma genealogia que antecede em séculos a invenção do cinematógrafo e das mídias subsequentes que consolidaram a união audiovisual.

Em fato, uma historiografia como a do cinema ou do vídeo não é ou não costuma contemplar por extenso a história das audiovisualidades entendida em seu sentido expandido, ou seja, enquanto campo de investigação das relações áudio-visuais. Não por acaso, os teóricos das mídias Dieter Daniels e Sandra Naumann identificam a necessidade de uma nova abordagem para o estudo das práticas, formas, processos e conceitos que se enunciam a partir da intersecção som-imagem e que, por isso mesmo, “desafiam a classificação em qualquer uma das disciplinas estabelecidas, sempre se situando no *entre*” (Daniels; Naumann, 2015, p. 16).

Exemplo do que falam os autores é a própria Música Visual, cuja constituição baseada na hibridação de meios provenientes da música, das artes visuais, do cinema e de tantas outras linguagens sonoras e imagéticas, paradoxalmente, não pode ser compreendida em toda sua complexidade à guisa da história e teoria isolada de nenhuma delas. Com efeito, explicita uma condição sublinhada por Daniels e Naumann como inextricável ao campo das audiovisualidades, que assim se estrutura como:

Uma rede de narrativas paralelas que tem interligações e intersecções históricas comuns, com bifurcações concomitantes, mas que não possuem um modelo universal no qual cada uma das formas de arte, meios tecnológicos e práticas midiáticas envolvidas tenham seu lugar explícito, histórica e sistematicamente definido (Daniels; Naumann, 2015, p. 8).

Ao apostar nos “efeitos de sinergia” das diferentes perspectivas disciplinares que atravessam as formas e práticas fundadas no diálogo áudio-visual, os referidos teóricos propõem uma abordagem investigativa ancorada em sua historiografia, ou melhor, numa “Audiovisuologia”, sistematizada como uma espécie de “meta-nível no qual as convergências e divergências das formas, métodos e disciplinas acadêmicas do audiovisual se tornam evidentes” (Ibid., p. 16). Aderindo ao prisma da Audiovisuologia, esta pesquisa abordará a Música Visual sob a pretensão de compreendê-la em sua

interdisciplinaridade e com base numa contextualização histórica articulada pelas múltiplas áreas que lhe constituem.

Assim prospectada, a história do conceito em questão se desenrola não como uma narrativa linear e evolutiva, mas sim enquanto fluxo descontínuo, marcado por temporalidades paralelas e transversais nas quais manifestações artísticas, ideias e invenções ora esquecidas, inacabadas ou inviabilizadas, outrora são retomadas e reativadas à luz de novos contextos estéticos, tecnológicos, culturais, políticos, etc. Menos se trata, portanto, de encontrar um ponto de origem único, de eleger um pioneiro isolado ou de celebrar as supostas novidades trazidas pela Música Visual, do que em pensar os agentes imbricados na história (des)contínua de sua fundação conceitual.

Instrumentalizado por essas considerações, este capítulo retorna às circunstâncias originárias do conceito e procura contextualizar sua emergência por entre o campo expandido das práticas, formas, meios e processos baseados nas intersecções áudio-visuais. Adentrando o período da arte moderna, elenca importantes agentes que transformaram significativamente as possibilidades de uma tal relação e que, por conseguinte, prepararam terreno para a sedimentação de um conceito de Música Visual, sendo eles: a abstração no campo pictórico, onde o termo foi cunhado; o movimento de som e luz explorado nos concertos com os *color organs*; e a convergência das possibilidades de abstração e do movimento potencializadas pelo cinema. Assim, especula que a ruptura com a estaticidade da imagem e com a tendência figurativa no campo visual assentaram a fundação da Música Visual, fazendo dela um conceito de raízes eminentemente modernas, mas cuja própria natureza ambivalente (musical e visual) contradiz, nas impurezas de sua hibridação, o discurso da especificidade propagado pelas vanguardas do início do século XX.

## 2.1 Da música, a abstração

Nas artes, as relações entre as linguagens visuais e musicais podem ser delineadas a partir de diferentes marcos históricos. Autores como Daniels e Naumann (2015) chegam a voltar à pré-história humana e mencionar algumas expressões áudio-visuais ritualísticas de antepassados; Filipe Salles (2013) resgata referências ao paradigma som-imagem na literatura religiosa ocidental do primeiro milênio; Sérgio Basbaum (2002) já fala dos espetáculos de luz, som e cor promovidos por Leonardo da Vinci à corte italiana no Renascimento. Sem desconsiderar a importância desses e outros precedentes longínquos, mas também sem querer exaustar o debate em torno deles, o presente capítulo iniciará

pelo marco não tão distante do trabalho de Louis Bertrand Castel, padre, matemático e filósofo francês responsável pela criação de um aparato de grande relevância para a história das manifestações áudio-visuais.

É no ano de 1725 que esse pensador anuncia o *Ocular Harpsichord*: invento baseado na junção de um instrumento musical de teclas (cravo) com um sistema complexo que combinava velas, espelhos e centenas de alavancas, sendo supostamente capaz de criar efeitos luminosos em cores associadas às notas tocadas no teclado. Castel pretendia defender uma teoria própria de correspondências entre o espectro das cores e dos tons musicais, conduzindo um experimento empírico para colocar à prova uma possível relação entre as frequências da cor e do som, que muitos outros estudiosos antes e depois dele tentaram provar. Em termos científicos, no entanto, a experiência “falhou pela falta de compatibilidade entre a realidade física, um *insight* teórico, visão estética e viabilidade técnica” (Daniels; Naumann, 2015, p. 446), uma vez que as correspondências propostas no aparelho precário estavam sujeitas à subjetividade dos espectadores, que não chegaram a um consenso sobre aquele modelo, tão improvável quanto qualquer outro até ali proposto.

Figura 1 – Uma caricatura do *Ocular Harpsichord* de Louis Bertrand Castel (c. 1740–57) – Charles Germain De Saint Aubin



Fonte: Acervo da Waddesdon Image Library, © The Rothschild Collection, Aylesbury.



Por outro lado, o inventor reconhecia maiores aplicabilidades para o *Ocular Harpsichord*, dentre as quais destacava o seu “potencial criativo” para produzir “um entretenimento visual a uma peça musical completa” (Castel, 1725 *apud* Daniels; Naumann, 2015, p. 446). Mesmo antes de concebê-lo, já se indagava sobre tal potencialidade quando anota em documentos pessoais, datados de 1720: “alguém pode imaginar algo nas artes que sobrepujaria uma interpretação visível do som, que permitiria aos olhos todos os prazeres que a música dá aos ouvidos?” (Castel, 1720 *apud* McDonnell, 2007, p. 15). No que concerne à questão, o aparelho representou uma das primeiras tecnologias dedicadas à união simultânea entre o visível e o audível, com a manipulação de luz e som nos concertos ao vivo que prometia, assim escrevendo o que Daniels e Naumann (2015, p. 10) entendem por um “tipo de pré-história da mídia audiovisual”.

Até os últimos anos de sua vida, Castel aperfeiçoou e desenvolveu novas versões do *Ocular Harpsichord*, precursorando uma linha de instrumentos opto-acústicos que ficariam conhecidos como *color organs* e que deteriam papel fundamental na idealização de uma “música de cores” ou *Color Music*. Antes de esmiuçar as particularidades desse conceito profundamente vinculado às origens da Música Visual, é necessário, primeiramente, demarcar uma importante transição no campo de investigação das relações entre a música e a imagem que começa a tomar forma sobretudo na segunda metade do século XIX.

Quando o ideal romântico atinge seu cúmulo com a ambição de Richard Wagner pela síntese das artes na “obra de arte total” [*gesamtkunstwerk*], e quando a emergência do Simbolismo cobiça a fusão das sensações em proposições sinestésicas<sup>13</sup>, como as de Charles Baudelaire, em seu poema *Correspondances* (1857), ou de Arthur Rimbaud, em *Les Voyelles* (1883), o diálogo entre o sonoro e o visual começa a se tornar alvo de discussões próprias do domínio artístico. Não mais limitando-se às preocupações científicas ou metafísicas de explicar o que conecta a luz e o som, inúmeros artistas passam a explorar tal relação em busca de seu potencial poético e estético, a exemplo do que fazia Eugène Delacroix, ao assumir que as analogias entre as artes impulsionariam as suas pinturas, ou Franz Liszt, ao se inspirar nas cores de certos quadros para fertilizar suas composições musicais (Freitas, 2012, p. 268).

Esse interesse artístico assentado no romantismo e simbolismo reverbera no modernismo e difunde-se amplamente pelas vanguardas europeias, nas quais os

---

13 Na neurociência, a sinestesia designa uma condição experienciada quando o estímulo de uma modalidade sensorial automaticamente desencadeia a percepção de outra modalidade, sem que esta tenha recebido um estímulo direto. Enquanto figura de linguagem, porém, o termo apenas sugere uma interação entre planos sensoriais distintos (Freitas, 2012, p. 76), concepção mais branda que geralmente é a utilizada pelo campo da arte, e que aqui será assumida quando a palavra for referenciada.

paralelismos entre as linguagens visuais e musicais seriam, dali em diante, investigados com intensidade ainda maior. À medida que o discurso moderno clamava pela especificidade de cada arte, introvertendo-as em um processo de aprofundamento sobre os meios que lhes particularizavam, a ideia de uma “arte pela arte” passava a ser insistentemente explorada nos movimentos de vanguarda. Cada vez mais os artistas buscavam, para colocar nas palavras de Clement Greenberg (1934, p. 29), “uma obra de arte que já não poderia ser reduzida no todo ou em partes a algo que não seja ela própria”. No entender desse influente teórico e crítico modernista, o rumo que as vanguardas – ou pelo menos que a produção artística alinhada ao seu pensamento – havia tomado, alcançara “o ponto de culminância com a ‘arte abstrata’ ou ‘não objetiva’”: uma linguagem “pura”, definida em seus próprios termos.

Contraditória e curiosamente, o instaurar dessa arte visual autorreferencial, supostamente fechada nas suas singularidades expressivas, abria exceção para referenciar e se contaminar pelos meios de uma única outra arte: a música. O projeto greenbergniano deixava isso explícito:

Os efeitos da música são os efeitos, essencialmente, da forma pura; os da pintura e da poesia são frequentemente incidentais à sua natureza formal. Somente aceitando o exemplo da música e definindo cada uma das outras artes pelos termos dos sentidos ou faculdades únicas que percebem seus efeitos – e excluindo de cada arte o que é inteligível nos termos de qualquer outro sentido ou faculdade –, as artes não-musicais atingirão a ‘pureza’ e a autossuficiência que desejam, isso desde que sejam arte de vanguarda (Greenberg *apud* Mollaghan, 2015, p. 52).

Incoerências à parte, fato é que o avanço da corrente abstracionista das artes visuais pelas primeiras décadas do século XX reforçou como nunca antes as aproximações entre as linguagens visuais e musicais. Muitas das teorias da arte abstrata vieram a reboque de uma estética musical de incipiente “absoluto”, estabelecida no século anterior especialmente a partir das concepções de Eduard Hanslick reunidas em “*On the Musically Beautiful: a contribution towards the revision of Aesthetics of Music*” (1891). Frente à música programática, que referenciava um programa, uma história, uma cena, o musicólogo advogava por uma “música absoluta”, cuja forma seria, por si só, completa na autorreferencialidade de seus componentes específicos. Era a defesa devota à música instrumental e sua constituição formalista não subordinada a elementos extra-musicais. Antecipando os postulados greenbergnianos, Hanslick proclamava em 1891 (p. 32): “a música demanda, de uma vez por todas, ser apreendida como música e apenas pode ser por si mesma entendida e por si mesma desfrutada”.

Apesar de terem sido associadas a uma atitude conservadora por celebrarem as formas clássicas de Mozart e Beethoven, as ideias de Hanslick foram proeminentes em parte significativa da produção musical do século XX (Iazzeta, 2016, p. 385), chegando a também influenciar diversos artistas visuais que, de modo similar, ambicionavam elevar a pintura a um domínio autossuficiente de cor e forma. Conforme constata a historiadora da arte Judith Zilcher (2005, p. 25):

Para muitos artistas no início do século XX, a música passou a simbolizar um novo ideal do que as artes visuais poderiam se tornar. Não mais satisfeitos em reproduzir o mundo visível, os pintores procuraram dotar suas telas com a intensidade emocional, integridade estrutural e pureza estética que atribuíam à música.

É o que defendia, por exemplo, Wassily Kandinsky, para quem “a mais imaterial de todas as artes, a música,” era “a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista” (2000 [1911], p. 57). Segundo teorizava esse pintor russo em sua produção intelectual e artística – determinante no florescimento da corrente abstracionista –, os meios da linguagem musical “jamais lhe servem [...] para reproduzir a natureza, mas sim para inculcar vida própria nos sons musicais” (Ibid., p. 57). Assim ilustrava a concepção compartilhada com seus pares de que, para a conquista da autorreferencialidade no campo visual, a música – e em particular a instrumental, de concerto, ajustada à estética hanslickiana<sup>14</sup> – configurava um modelo ideal que poderia ser espelhado para libertar a imagem da imitação do real. “Daí, na pintura, a atual busca de ritmo, da construção abstrata matemática; daí também o valor que se atribui hoje [1911] à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor” (Ibid., p. 58), explica Kandinsky trazendo à tona a assimilação de termos musicais testada nas conjunturas do Cubismo, Futurismo, Orfismo, Vorticismo e Sincromismo.

Para ilustrar com alguns casos: no Orfismo, por volta de 1912, Frantisek Kupka passa a estudar o arranjo rítmico de formas para a construção de uma “sinfonia pictórica que se desdobra no espaço, como uma sinfonia desdobra-se no tempo” (Kupka, 1912 *apud* Elder, 2007, p. 20), no mesmo período em que Robert Delaunay usa a interação de cores complementares para introduzir movimento musical em seus quadros – “eu explorei cores da mesma forma que na música alguém pode se expressar pela fuga de frases coloridas” (Deulanay *apud* Naumann, 2012, p. 158); no Futurismo, em 1913, Enrico

---

14 Em nota de rodapé, Kandinsky (2000, p. 58) era enfático: “uma música programática concebida de maneira por demais estreita é a prova dos resultados a que se chega ao querer que a linguagem musical reproduza efeitos que ultrapassam os seus meios. [...] Podem, a rigor, passar por uma brincadeira bastante agradável, mas devem ser banidas da música séria. Tais extravagâncias devem servir de exemplos, de advertências para todos que tiverem a ideia de ‘reproduzir a natureza’: a natureza tem sua linguagem própria, cuja ação sobre nós é irresistível. Tal linguagem não se imita”.

Prampolini publica o manifesto “Chromophony: the colours of sounds”, defendendo uma correspondência direta entre os sentidos da audição e visão, enquanto Ginna e Bruno Cora tentavam traduzir música para cores inspirados nos ensinamentos da teosofia (Brougher *et al.*, 2005, p. 97); na Inglaterra, o Vorticismo propunha a articulação entre forma, cor e movimento, partindo da dinâmica do som nas composições musicais para constituir aquilo que chamavam de “ritmo absoluto” (Freitas, 2012, p. 273); paralelamente, os artistas estadunidenses Morgan Russell e Stanton Macdonald-Wright baseavam-se em princípios musicais para explorar “acordes cromáticos” e outros conceitos amalgamados na vanguarda do Sincromismo, termo que “significa simplesmente ‘com cor’, como sinfonia significa ‘com som’” (Macdonald-Wright, 2013, p. 2).

Em síntese, as múltiplas abordagens concebidas pelos artistas visuais no início do século XX na tentativa de articular a pintura e a música, o visual e o sonoro, enfim, a luz e o som, culminaram em um projeto de “musicalização da imagem” (Naumann, 2012) embasado em teorias nada condizentes para ensinar ao visual noções de ritmo, cadência, dinâmica, contraponto, dissonância, polifonia e o que mais aparecesse na pauta musical. No inverso, seria igualmente possível falar das introjeções das artes visuais no campo da música, como sugere a pesquisadora Yara Caznok em seu livro *Música: entre o audível e o visível* (2008). Um dos exemplos elencados por ela alude às “explícitas aproximações entre som e cor”, nas quais palavras como tom, tonalidade ou cromatismo empregadas na descrição de atributos sonoros fazem referência direta aos parâmetros da cor.

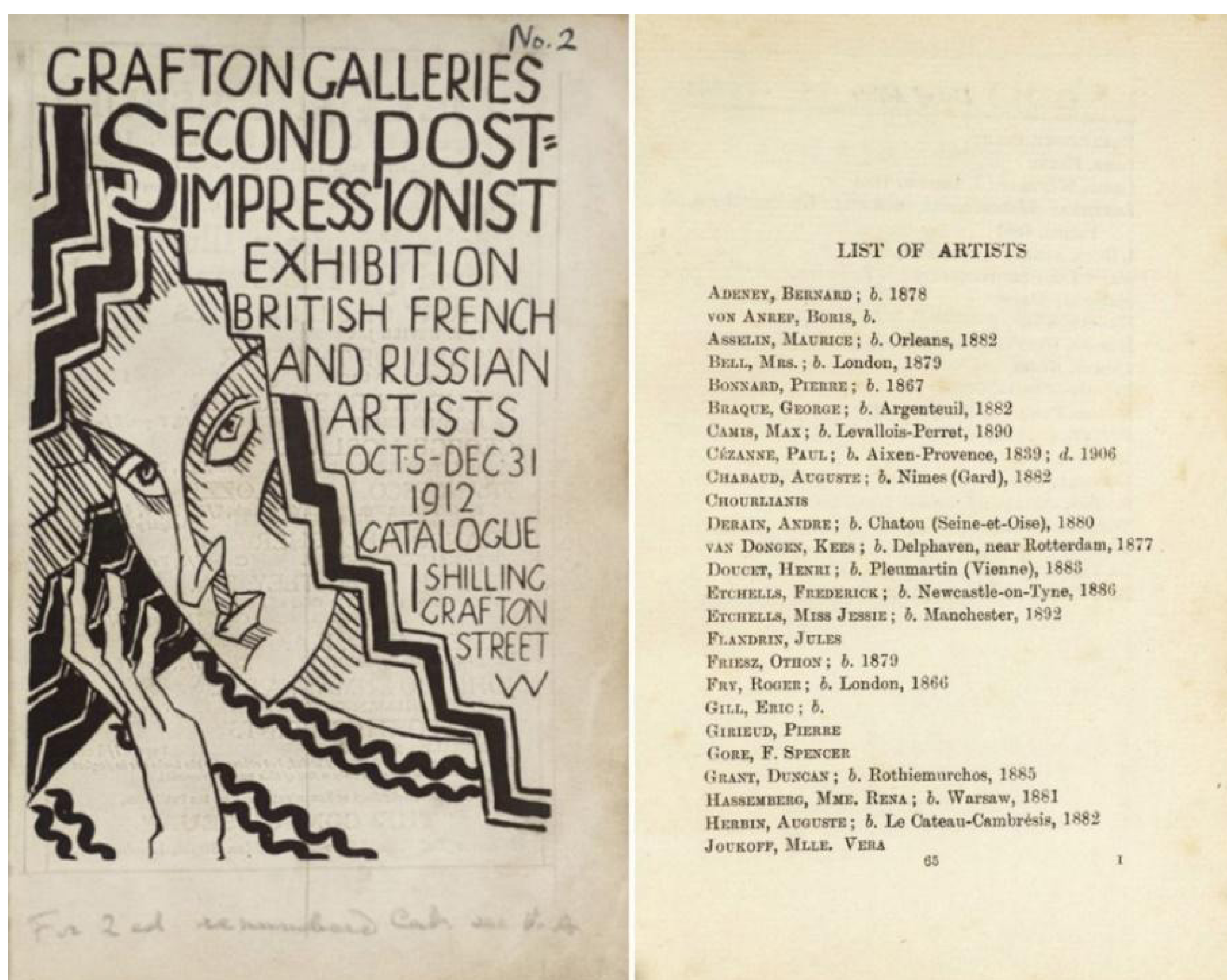
Outras repercussões visuais no âmbito musical apontam para os sistemas de notação e se fazem especialmente evidentes a partir da “*augenmusik*” ou “*eye-music*”, tipos de partituras gráficas em voga no período renascentista. De acordo com os pesquisadores Sylvia e Stuart Smith (1982, p. 76), esse conceito “descreve uma técnica notacional dos séculos XV e XVI em que o significado afetivo da música é reforçado por uma notação enfeitada”, de modo a auxiliar visualmente o musicista em sua interpretação da composição. Percutando as transformações nas partituras gráficas pelo século XX, os autores reconhecem o surgimento de uma nova forma de “visualização da música” que designam, utilizando a mais literal acepção do termo, de “música visual”, isto é: “uma representação pictórica do som funcional enquanto notação” (Ibid., p. 78).

Diferente do escopo artístico abordado por Sylvia e Stuart Smith sob a alcunha da Música Visual, aqui o interesse pelo conceito não recai sobre as formas de artes visuais com alguma funcionalidade musical, tampouco sobre o oposto. Antes, esta pesquisa volta sua atenção para as relações mesmas entre as linguagens, dedicando-

se a investigar as potencialidades e os efeitos sinérgicos da sua interação. Embora configurações exclusivamente audíveis ou visíveis sejam identificáveis nas suas origens – como será pontuado adiante –, é argumento do livro que os desdobramentos do conceito o consolidaram na indefinição: não somente pela dificuldade de conceituação, mas também, e precisamente porque a Música Visual enuncia-se, a um só tempo, na forma musical e visual, operando através da sua mais estreita articulação. Nesse sentido, vacila numa posição intermediária, indefinida *entre* diferentes campos da arte e circunscrita em meio às múltiplas práticas, formas e processos artísticos dedicados ao diálogo do som com a imagem. Daí a ênfase da pesquisa residir no campo das audiovisualidades, ou melhor, nessa esfera heterogênea de criações áudio-visuais por entre as quais se situa a Música Visual.

## 2.2 A música visual

Figura 2 – Catálogo da Segunda Exposição Pós-Impressionista, 1912



Fonte: Acervo do Tate Modern, Londres.

É consenso entre os pesquisadores do campo que o termo “música visual” aparece pela primeira vez em 1912, nas notas escritas pelo pintor e crítico de arte Roger Fry para o catálogo da segunda Exposição Pós-Impressionista, realizada na *Grafton Galleries* no mesmo ano. Nas palavras do crítico:

Esses artistas não procuram conceber o que pode, afinal, ser apenas um reflexo pálido da aparência do real, mas sim despertar a convicção de uma realidade nova e definida. [...]. Em fato, eles não visam a ilusão, mas a realidade. O extremo lógico de tal método seria, sem dúvida, a tentativa de abandonar toda a semelhança com a forma natural para criar uma linguagem puramente abstrata da forma – uma *música visual* (Fry, 1920, p. 157).

Apesar de o termo ter sido cunhado em 1912, referindo-se precisamente ao estágio de pré-abstração da pintura pós-impressionista que, analogamente à música, estaria fundada na autorreferencialidade de seus elementos para coexistir em sua própria “realidade nova e definida”, Roger Fry só retoma a ideia de uma “música visual”, no mais adiante que seguiu com ela, em 1913. Naquele ano, a reitera para descrever as pinturas de Wassily Kandinsky expostas no *Salão dos Artistas Aliados* de Londres. Dos três quadros do pintor russo incluídos na mostra, dois faziam parte de sua série intitulada *Improvisações* (1909-1917) e evidenciavam um estágio de abstração mais pronunciado, se contrapostos aos trabalhos pós-impressionistas anteriormente exibidos na *Grafton Galleries*. Na análise de Fry (1927 *apud* Grimaud, 2015, p. 3):

As Improvisações se tornam mais definidas, mais lógicas e mais estreitamente unidas em estrutura, mais surpreendentemente belas em seus contrastes cromáticos, mais exatas em seus equilíbrios... Elas são *música visual* pura.

Figura 3 – *Improvisação N. 30* (1913), uma das pinturas de Kandinsky discutidas por Roger Fry



Fonte: Acervo do *Art Institute of Chicago*, © Arthur Jerome Eddy Memorial Collection.

Fazendo referência à terminologia musical, Kandinsky (2000, p. 135) chama de *Improvisações* a série de trabalhos que criou a partir de “expressões, em grande parte inconscientes e, com frequência, formadas, subitamente, de eventos de caráter interior”. Para o artista, a música permitia a expressão imediata de sentimentos, desejos e fantasias sem recorrer à representação objetiva do mundo, característica a qual a pintura deveria aspirar:

Assim como um músico pode exprimir suas impressões-emoções do nascer do sol sem aplicar sons do galo cantando, o pintor tem meios puramente pictóricos para ‘vestir’ suas impressões da manhã sem pintar um galo (Kandinsky, 2000, p. 253).

Neste sentido, estruturou as bases de sua defesa a uma arte “não objetiva”, voltada para um “caráter interior” e para um “rumo espiritual”, traçando um paralelismo assíduo com a música – “as aproximações com a música são, a esse respeito, as mais ricas de ensinamentos” (Ibid., p. 57), dizia ele. Em suas teorias expostas na afamada publicação “Do Espiritual na Arte” (1911) e secundadas, anos depois, por “Ponto, Linha, Plano” (1926),

Kandinsky propôs correspondências variadas entre a música e as artes visuais<sup>15</sup>, as quais encontram aplicação prática em boa parte de suas pinturas, incluindo as *Improvisações* discutidas por Roger Fry.

Tomando conhecimento dos aspectos que tangenciam a produção artística de Kandinsky, a utilização do termo “música visual” por Fry pode ser esquadrihada sob duas perspectivas: a primeira delas assume a própria imagem abstrata, enquanto composição de elementos autorreferenciais, como uma analogia por si só à estrutura da música (identicamente uma composição de elementos autorreferenciais: notas e suas derivações melódicas, harmônicas e rítmicas), ao passo que ambas constituem, no entender do crítico, uma “linguagem puramente abstrata da forma”; a segunda, de caráter mais implícito, considera os conceitos e processos de criação por trás das obras, isto é, releva as teorias e estratégias específicas empregadas pelo artista para manipular fundamentos da linguagem musical no suporte visual. Sob qualquer análise, porém, uma primeira definição do termo se generalizou por: “Música Visual é a tradução da música para a pintura” (Kamada, 2010, p. 29).

Conquanto a Música Visual tenha inicialmente designado pinturas das vanguardas que em alguma medida aludiam à música, a resignificação do conceito que se daria nas décadas seguintes tornaria insuficiente, ou um tanto incondizente, a concepção citada acima. Isto posto:

Uma definição preliminar mais acurada de Música Visual seria: a tradução de uma composição musical específica (ou som) para a linguagem visual, com a sintaxe original sendo emulada na nova configuração visual (Keefer; Ox, 2008, p. 1).

De saída, a proposição apresenta um problema: mesmo os primeiros pintores que flertaram com a “música visual” esboçada por Fry não se restringiram a traduzir uma “composição musical *específica*” para seus quadros; pelo contrário, repetidamente tentaram transpor ideias *gerais* da música para o domínio imagético (desde fundamentos básicos como o ritmo ou o timbre, até conceitos mais elaborados como a polifonia ou o contraponto). Ainda assim, a formulação de Keefer e Ox pode ser vertida em uma concepção preliminar bastante englobante pensando um deslocamento das sintaxes entre as linguagens musical e visual.

---

15 Identificou semelhanças de cores e instrumentos: “o azul-claro assemelha-se a flauta, o azul escuro ao violoncelo” (Kandinsky, 2000, p. 93); de matizes e alturas sonoras: “o amarelo atinge com facilidade os agudos” (Ibid., p. 93), “o verde bem balanceado corresponde aos sons médios e extensos do violino” (Ibid., p. 257); de timbres e grafismos: “o violino, a flauta, o *piccolo*, produzem uma linha muito fina; o contrabaixo e a tuba, linhas mais espessas” (Idem, 1997 [1926], p. 96); ou ainda, da própria técnica: “a pressão do gesto sobre o arco [do instrumento] corresponde exatamente à pressão do gesto na ponta do lápis” (Ibid., p. 97).



Cumpramos esclarecer que os termos “linguagem” e “sintaxe” estão sendo aqui entendidos em suas mais amplas acepções, apoiadas na perspectiva da Semiótica e não nas suas respectivas definições da Linguística. Portanto: “em um sentido geral, sintaxe quer dizer o modo pelo qual elementos se combinam para formar unidades mais complexas” (Santaella, 2001, p. 112), considerando-se que as linguagens artísticas possuem seus elementos constituintes (como os sons, no caso da música, ou as cores, no caso das artes visuais) operados cada qual a partir de conceitos, técnicas, processos e meios particulares. O problema imediato que se cria com isso é, então, o de como conjugar essas artes cujas sintaxes são agenciadas em circunstâncias distintas.

Talvez o primeiro obstáculo enfrentado pelos artistas interessados nesses intercâmbios tenha sido instituído pela categorização das “artes do tempo” e das “artes do espaço” do clássico *Laocoonte* (1766), de G. E. Lessing, marco da separação dimensional das linguagens musicais e visuais. De um jeito ou de outro, transpor para o espaço os princípios temporais da música, ou transpor para o tempo os princípios espaciais das artes visuais foi uma questão imprescindível a ser refletida e superada por aqueles artistas. No que diz respeito às experiências que se sucederam no início do século XX no domínio visual, e mais especialmente na pintura, Karin von Maur (1999, p. 44) sintetiza no livro *The Sound of Painting*:

A desintegração do espaço pictórico unificado, a fragmentação do objeto, o emprego autocrático de elementos temáticos livres, a autonomia da cor, forma e linha, e o dinamismo crescente de todos os três – esses desenvolvimentos que ocorreram entre 1908 e 1914 na guisa do Cubismo, Futurismo, Orfismo, Vorticismo ou Sincromismo – foram basicamente direcionamentos tomados para abrir as artes visuais à dimensão do tempo.

Além das pesquisas práticas de manipulação da cor, da linha e da forma para produzir a ilusão do movimento no plano compositivo estático, alguns artistas começaram a desvendar a pintura enquanto uma arte também temporal à nível experiencial, fenomenológico. Kandinsky (2000, p. 58) especulava que, de certo ponto de vista, a pintura poderia empregar a duração temporal da música, e Paul Klee, outro influente pintor abstracionista cujos trabalhos se coalescem na linguagem musical, enfatiza: “a obra pictórica surgiu do movimento; ela mesma é movimento registrado e é assimilada por movimento (pelos músculos dos olhos)” (Klee, 1920, p. 130). Ele ainda acrescenta:

O movimento é a base de toda transformação. O *Laocoonte*, de Lessing, que em nossa juventude nos fez desperdiçar tanto tempo tentando desenvolver um pensamento, nos diz muita coisa acerca da diferença básica entre arte temporal e arte espacial. Mas se

observarmos atentamente, veremos que tudo não passa de uma divisão escolástica. Pois o espaço também é um conceito temporal (Klee, 1920, p. 129).

Figura 4 – *Correntes Polifônicas* (1929)<sup>16</sup>, Paul Klee, aquarela sobre papel, 43,9 x 28,9cm



Fonte: Adaptado de Guereñu (2016, p. 18).

Não diferente da música, a pintura é criada e experienciada no tempo, afinal, “mesmo o que está pendurado na parede como algo absolutamente espacial, só pode ser percebido na continuidade temporal”, lembra Adorno (1965, p. 70) ao ensaiar “Sobre as relações entre música e pintura” (1965). Pois seria no ato de espreitar, no transitar do olhar pela imagem, que o plano pictórico sugeriria um tipo de movimento, tornaria perceptível a dinâmica de suas formas, o ritmo de suas cores e então revelaria sua capacidade de manifestar um domínio temporal, de emular a sintaxe musical.

<sup>16</sup> Estudando a dinâmica da forma na pintura abstrata em um paralelismo com a dinâmica da composição musical, Paul Klee estabeleceu correspondências plásticas para conceitos e estruturas musicais. A exemplo de *Correntes Polifônicas*, o artista explora a técnica composicional da polifonia, que na música une duas ou mais vozes para criar uma textura sonora específica, aplicando-a a imagem bidimensional por meio da sobreposição de cores e planos, assim somadas numa forma definitiva.

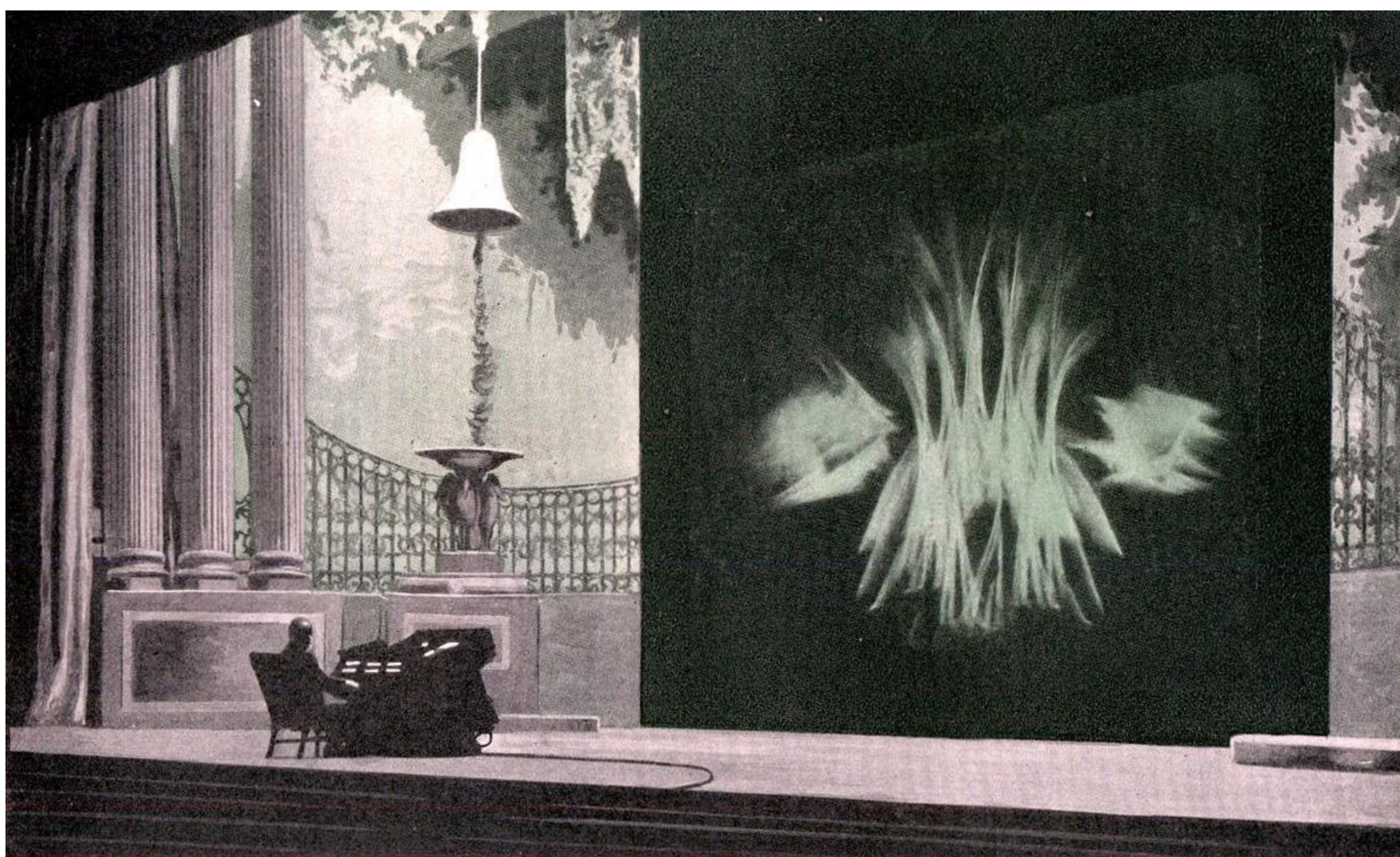
Nesse âmbito, segundo Keefer e Ox (2008, p. 2, grifo próprio), “uma composição visual que não é feita de uma maneira linear, baseada no tempo, mas sim de algo mais estático, como uma tela 7’x8’,” poderia ser compreendida como um tipo de Música Visual, “no entanto, como em Klee, é o *movimento* dos elementos pintados que pode e deve ativar um tipo de Música Visual, servindo como a interpretação de um artista visual sobre a música”. O que se sobressai dessa consideração é que a questão do *movimento* confere fator substancial à Música Visual. Não à toa, pesquisadoras do tema, como Maura McDonnell (2007, p. 3), ressaltam: “a essência de uma composição de Música Visual é a composição do movimento”.

Se para alguns artistas a pintura viabilizava a expressão da temporalidade da música no meio visual, para outros, nem mesmo o quadro mais carregado de ritmo, dinâmica, cadência, velocidade ou qualquer insinuação de movimento deixava de ser uma imagem fixa, e os esforços “para superar a noção da pintura como arte espacial foram inevitavelmente derrotados pelo fato de que a pintura continuou estática” (Naumann, 2012, p. 160). Nessa lógica, a imobilidade do plano pictórico impedia que experimentações visuais de princípios musicais pudessem ser levadas adiante, sendo necessário um novo suporte que permitisse a articulação simultânea de luz e som para que a barreira do tempo e do espaço pudesse ser concretamente superada. “Isso levou”, continuando com a leitura de Naumann (2012, p. 160), “numerosos artistas visuais a experimentarem com uma gama ampla de mídias ópticas”, e um dos primeiros meios que atenderam as suas pretensões foram os já mencionados *color organs*, instrumentos construídos para projetar luz em correspondência a sons.

Pioneiro desses dispositivos, o *Ocular Harpsichord* de Louis Bertrand Castel expandiu as possibilidades de deslocamentos sintáticos entre o sonoro e o visual através de uma integração temporal, na qual “o ritmo das projeções de cores era conduzido diretamente pela música, [...] aproximando efetivamente as duas artes na medida em que fazia uma íntima analogia entre as matérias-primas: som e cor, ondas luminosas e acústicas” (Freitas, 2009, p. 94). A tradição de *color organs*, inaugurada no século XVIII com Castel, continuou pelo XIX com concertos de musicistas como Bainbridge Bishop (1877) e Alexander Wallace Rimington (1893), intensificando-se no começo do século XX em decorrência da crescente demanda artística por suportes capazes de articular as artes concomitantemente no tempo. Nesse período, destacam-se as performances de Alexander Scriabin (*Prometheus, o poema de fogo*, 1908-1910), Mary Hallock-Greenwalt (*Nourathar*, 1918), Thomas Wilfred (*Lumia*, 1920 – Figura 5) e Alexander László (*Farblichtmusik*, 1925).

A união espaço-tempo tornava-se o denominador comum para a articulação áudio-visual dos *color organs*, permitindo a movimentação das cores pelo tempo e das notas pelo espaço, naquilo que William Moritz (1986) descreveu como “uma música para os olhos comparável aos efeitos do som para os ouvidos”. Por conseguinte, a inclusão desses instrumentos na história da Música Visual notabiliza uma reformulação do conceito que, conforme se aprimora e se sedimenta, passa a referenciar cada vez mais “uma arte visual que existe no tempo e cujos elementos constituintes evoluem pelo tempo, assim como os elementos musicais evoluem e existem pelo tempo” (McDonnell, 2007, p. 2). Todavia, os trabalhos com *color organs* ficaram mais comumente conhecidos como *Color Music* por se limitarem estritamente às correspondências de cor e som, especificidade que a diferencia da Música Visual na medida em que esta segunda toma as relações musicais e visuais em sua abrangência. Nesses termos, a *Color Music* pode ser entendida enquanto uma das inúmeras abordagens possíveis da Música Visual.

Figura 5 – Performance *Lumia* de Thomas Wilfred, realizada com seu *color organ* Clavilux, 1924



Fonte: Adaptado da revista *Popular Mechanics* (1924, v. 41, n. 4, p. 514).

Tem-se então, por um lado, uma conceitualização preliminar da Música Visual derivada da primeira utilização do termo por Roger Fry, englobando trabalhos de arte que promovem, de uma maneira ampliada, um deslocamento entre as sintaxes das linguagens abstratas da música e da pintura. Por outro lado, a resignificação posterior do conceito que se deu com a apropriação de diferentes meios, a exemplo dos *color organs*, tornou mais explícito que o acionamento dessa sintaxe no plano visual faz do

movimento imagético, ou seja, do desenvolvimento temporal da expressão visual, um fator primordial, o que permite afirmar: “Música Visual é sobre criar relações visuais que mudam pelo tempo. É primariamente sobre as qualidades abstratas do movimento” (Friedlander, 1998).

Seguindo o raciocínio, é possível esboçar que, entre as formas artísticas procedentes da relação das linguagens musicais e visuais, a Música Visual emerge *no* movimento (escola, vanguarda) abstrato das primeiras décadas do século XX, e *através do* movimento (deslocamento, mudança sucessiva) da abstração no plano compositivo. Ambas as dinâmicas foram encadeadas no contexto da arte moderna, conjuntura em que, recapitulando, o interesse em aproximar as artes aumentou significativamente com o processo de abstração no campo pictórico. Ali, a música foi idealizada enquanto modelo para desprender a imagem da figuração, do objeto, da representação da natureza.

Uma vez estabelecida em seu domínio autorreferencial de cor e forma, a pintura permitiu aos artistas visuais a criação de composições com elementos abstratos dispostos no espaço, tal como os músicos criavam suas composições, no entender dos pintores modernos, com elementos abstratos (notas, melodias, harmonias, ritmos) dispostos no tempo, analogia que fazia da arte pictórica “uma linguagem puramente abstrata da forma” – um tipo de *música* de configuração *visual*, conforme colocara Roger Fry. Entretanto, ao passo em que os deslocamentos de conceitos, processos e técnicas de uma linguagem para outra se disseminavam, também colocavam em questão o paradigma que separava as artes no tempo e no espaço. Como um pintor poderia trabalhar com uma ideia musical de “melodia”, se as formas de suas pinturas não se encadeavam no tempo? Como um músico poderia explorar imagens e cores, se os sons de suas composições não se fixavam no espaço?

Refutar ou superar tal distinção dimensional alavancou estratégias diversas que, em linhas gerais, enfatizaram tentativas de expandir as artes visuais à dimensão do tempo, seja assumindo que a ilusão do movimento na imagem estática ou o próprio ato de experienciá-la enquanto fenômeno poderiam evocar e ser percebidas temporalmente (como refletiram os artistas que insistiram na dinamização da cor e da forma no quadro), seja elaborando ou buscando novos meios capazes de efetivar o movimento da imagem (como fizeram aqueles que migraram para os *color organs* e mídias áudio-visuais subsequentes). Daí tanto a pintura abstrata quanto os concertos de *Color Music* serem frequentemente considerados manifestações da Música Visual, muito embora sua inclusão possa soar contraditória ou obsoleta face às configurações formais e conceituais que posteriormente se consolidaram. Ponderando a heterogeneidade do

campo, a pesquisadora Olivia Mattis (*et al.*, 2005, p. 211) arremata com uma formulação englobante:

Música Visual compreende uma vasta gama de práticas artísticas, distintas temporal e geograficamente, mas unidas pela ideia de que as artes visuais podem aspirar às qualidades dinâmicas e não-objetivas da música.

Se a pintura abstracionista esbanjava da “qualidade não-objetiva da música” e os concertos ao vivo de *color organs* fruía da sua “qualidade dinâmica”, um novo meio artístico emergia nas vanguardas projetando vias de convergência para tais aspirações e, não por acaso, seria do seu potencial para integrá-las que a Música Visual engendraria sua consolidação. Era o *cinema* que despontava como uma nova alternativa artística para solucionar o paradigma espaço-tempo que separava as linguagens visuais e musicais, possibilitando que as emulações da música experimentadas na estaticidade da pintura abstrata prosseguissem à semelhança das emulações dinâmicas realizadas nos *color organs*, com o desenvolvimento plástico da imagem no e através do tempo:

Como um meio temporal capaz de colocar a abstração em movimento, o cinema permitiu que a pintura rompesse sua moldura estática e entrasse em um novo mundo de espetáculo e movimento. Pintores, que estavam confinados a meramente sugerir movimento e ritmo através de fragmentos estáticos, poderiam agora criar movimentações fluídas e esquemas rítmicos que moldam o tempo, aproximando assim a arte visual da música (Brougher *et al.*, 2005, p. 98).

Evidentemente, as experimentações com o cinema não se resumiram apenas a um prolongamento das pesquisas pictóricas em busca de uma qualidade temporal que permitisse sua aproximação com a linguagem musical. Tampouco o filme se limitou a um novo tipo de tela branca para os pintores colorizarem. Porém, com a imagem em movimento, o meio cinematográfico abria um campo de experimentação visual (imagem) cujos desdobramentos temporais (movimento) quase inevitavelmente evocavam paralelismos com a música, em tal grau que ora o cinema seria designado como “música plástica”, ora como “sinfonia visual”, ora ainda como “música da luz”, e, em pouco tempo, como “música visual”.

Em 1912, pintores como Arnaldo Ginna, Bruno Corra e Léopold Survage já consideravam promissoras as capacidades do cinema para avançar no diálogo entre as artes visuais e musicais, que julgavam estagnado no estágio da pintura moderna:

A pintura, tendo se libertado das formas convencionais dos objetos do mundo exterior, conquistou o terreno das formas abstratas. Deve agora livrar-se de sua imobilidade, para tornar-se maleável e rica como uma forma de expressar nossas emoções, assim como a música faz (Survage, 1914 *apud* Souza, 2016, p. 35).

Com a pretensão de movimentar as linhas, formas e cores das suas telas abstratas, entre os anos de 1912 e 1914 planejaram filmes de animação quadro a quadro, valendo-se de princípios da composição musical, os quais acreditavam ser aplicáveis no cinema tendo em conta sua estatura temporal. Sumarizando com o comentário de Survage (1914, p. 90): “é o modo de sucessão no tempo que estabelece a analogia entre o ritmo sonoro na música e o *ritmo da cor* – realização essa que advogo pelos meios cinematográficos”.

Embora suas animações tenham se perdido ou mesmo nunca tenham sido finalizadas, as ideias sobreviveram registradas nas publicações *Abstract Cinema – Chromatic Music* (1912), de Bruno Corra, e *Le Rhythm Coloré* (1914), de Léopold Survage, ressoando na Europa após a Primeira Guerra Mundial. Daquele período em diante, alguns cineastas de vanguarda começariam a se debruçar sobre o cinema, aspirando criar uma “nova forma de arte” baseada em pinturas abstratas dinâmicas, compostas no tempo à maneira dos sons na composição musical. Insistentemente, tentariam sujeitar os elementos imagéticos aos mesmos conceitos, procedimentos e técnicas do campo da música, ou, melhor dizendo, tentariam conjugar as linguagens em uma sintaxe aproximada da abstração (notas, ritmos, linhas, cores e formas) em movimento. Destarte, na conjunção modernista em que as qualidades não representativas e dinâmicas da música foram sucessivamente perseguidas pelos artistas, a idealização de uma Música Visual despontou com os esforços abstracionistas da pintura, mas logo imobilizou-se em sua estaticidade; transitou para os concertos com *color organs*, especializando-se como *Color Music*; até, por fim, convergir e se consolidar no cinema, meio pelo qual a abstração pôde ser posta em movimento em uma só composição artística: o filme. É justamente essa passagem histórica do conceito para o campo cinematográfico que ocupará a reflexão do próximo capítulo.

3.

# ENTRE A PINTURA E A MÚSICA, O CINEMA ABSTRATO



*Existem dois tipos de música – a música do som e a música da luz, que não é outra senão o cinema* (Gance, 1927, p. 516).

Nas primeiras décadas do século XX, tão logo o cinema se tornou objeto de interesse dos artistas modernos, os debates e as teorias que afloraram no âmbito efervescente das vanguardas presumiram uma necessidade incontornável de afirmar o novo meio enquanto domínio artístico autônomo. Assim, paralelamente a um cinema de grande sucesso comercial, cujos princípios estavam fortemente ancorados nos modelos do teatro e da literatura, desponta uma outra corrente de criação fílmica preocupada em explorar as capacidades que defendiam ser única e exclusivamente cinematográficas. Ao “cinema de vanguarda”, como se convencionou generalizar uma multiplicidade de filmes e manifestos artísticos do período, pelo menos uma ideia parecia unânime: a emancipação de uma nova “sétima arte” não se daria pela importação dos princípios das outras seis, mas sim pela investigação das potencialidades expressivas e poéticas que a particularizavam frente a elas. A questão, por conseguinte, era descobrir quais seriam as especificidades do cinema.

Em seu empenho pela legitimação da arte cinematográfica, [...] os teóricos fizeram alegações conflitantes a respeito da “essência” do cinema. Os impressionistas da década de 1920, como [Jean] Epstein e [Louis] Delluc, empreenderam uma jornada quasi-mítica em busca da quintessência fotogênica do cinema. Para teóricos como [Rudolf] Arnheim, enquanto isso, a essência artística do meio estava associada à sua natureza estritamente visual e, portanto, às suas “carências” (os limites do quadro, a ausência de uma terceira dimensão etc.) que o definiam como arte. Outros, como [Siegfried] Kracauer e [André] Bazin, localizavam a “vocaçãõ para o realismo” do cinema em suas origens na fotografia (Stam, 2003, p. 139).

No que concerne à proposta deste capítulo, entre as formulações preambulares acerca da suposta especificidade da arte cinematográfica, importa destacar, inicialmente, aquelas que a encontraram em sua qualidade de *movimento*. Isso porque, em grande medida, a constatação desta natureza cinética inerente ao meio promoveu uma estratégia de legitimação pelas vias de uma equiparação com a música em sua estatura temporal e potência expressiva. Nos desdobramentos mais radicais daí provenientes, o cinema passaria a ser teorizado como um tipo de “música da luz” por Abel Gance, de “sinfonia visual” por Germaine Dulac ou de “música para os olhos” por Bernhard Diebold, analogismos esses que, de maneira tão evidente quanto contestável, fariam

do filme o meio adequado para a continuidade dos experimentos com a Música Visual. Nesse sentido, cabe traçar um panorama dos discursos teóricos, críticos e artísticos cujas estratégias para proclamar a independência da sétima arte – ainda no contexto das vanguardas europeias – recorreram a uma assídua aproximação com a música, desempenhando, por isso mesmo, papel fundamental na passagem da Música Visual ao campo cinematográfico.

### 3.1 Sinfonia visual: a analogia musical do cinema puro

Com publicações de revistas especializadas, organização de conferências, fundação de cineclubes e abertura de um número cada vez maior de espaços para projeção fílmica, a França havia se tornado um dos principais fóruns do debate sobre o cinema no início do século XX. Por parte dos realizadores e intelectuais franceses associados à vanguarda que se chamou “impressionista”, provar a legitimidade do meio cinematográfico enquanto arte configurava a querela central da discussão. Suas argumentações e abordagens relativas à questão, embora bastante descompassadas, se desenrolavam por cima de uma mesma premissa, bem atestada pelo cineasta Marcel L’Herbier: “nenhum de nós – [Germaine] Dulac, [Jean] Epstein, [Louis] Delluc, ou eu – tínhamos a mesma visão estética. Mas tínhamos um interesse comum, que era a investigação daquela famosa ‘especificidade cinematográfica’” (Herbier, 1973 *apud* Le Grice *et al.*, 1980, p. 38).

Contestando a forma fílmica que estava por se consolidar nos circuitos comerciais do cinema francês, essa vanguarda almejava, nas palavras de Delluc (1986 *apud* Nogueira, 2010a, p. 28), “criar um cinema que não deva nada nem ao teatro nem à literatura”, pois, como explicava Epstein (1923, p. 315), “o cinema deve procurar se tornar, gradualmente e, no fim, único, cinematográfico”. Sob tal lógica, os novos filmes precisariam abandonar o modelo narrativo literário e o dispositivo do palco teatral, deixar de ser um “teatro filmado” ou um mero entretenimento lucrativo da indústria, para, ao invés disso, se debruçar sobre as possibilidades artísticas específicas do meio cinematográfico. Essas, por seu turno, foram frequentemente definidas em diferentes termos pelas teorias impressionistas. Mas mesmo um cineasta como Epstein, exemplo de quem atribuía a singularidade do cinema à “fotogenia”<sup>17</sup>, haveria de reconhecer que “o fotogênico é baseado no *movimento*” (Epstein, 1921, p. 236), daí admitindo uma questão subjacente: “um cinema composto sem levar em conta a perspectiva temporal não é cinematográfico” (Idem, 1923, p. 316).

---

17 “Como definir melhor a indefinível fotogenia senão dizendo: a fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura, o elemento específico dessa arte” (Epstein, 1974 *apud* Aumont, 2004, p. 37).

Assim como refletiu esse realizador, a vanguarda francesa desde cedo percebeu que a fotogenia, o *close-up*, o grande plano, a *mise en scène*, a montagem ou qualquer outra qualidade que presumissem particular da sétima arte, estava igual e inevitavelmente submetida à dimensão do tempo. Não obstante, o domínio dos fundamentos dinâmicos pelos quais se articulam todos os elementos da composição fílmica também se provou imprescindível para a sedimentação da linguagem cinematográfica que pleiteavam. A decorrência última de tal assunção era a admissão do *movimento* como a própria essência do cinema, então designado “Arte Plástica do Movimento” por Ricciotto Canudo (1911), ou simplesmente “arte do movimento” por Germaine Dulac (1927, p. 129), que enfatizava: “movimento e ritmo permanecem, mesmo numa incorporação mais material e significativa, a única e íntima essência da expressão cinematográfica”.

Apesar dessa declaração não ser exatamente de comum acordo entre Dulac e seus conterrâneos, a atenção dada ao movimento e à questão adjacente do ritmo é, de fato, flagrante em quase toda a produção da vanguarda francesa nos anos 1920, conforme verifica o pesquisador Luís Nogueira (2010a, p. 70):

Dulac incidiu sobre e preconizou uma linguagem cinematográfica a partir do movimento enquanto categoria fundamental. Se conhecemos os partidários que com ela conviveram na vanguarda impressionista dos anos 1920, facilmente entendemos que da doutrina à prática o passo foi bem curto. De Epstein à [Abel] Gance, passando por [René] Clair ou [Dimitri] Kirsanoff, são vários os exemplos de um frenesim rítmico quase indecifrável.

Filmes canônicos do período como *La Roue* (1922)<sup>18</sup>, de Abel Gance, ou *Ballet Mécanique* (1924)<sup>19</sup>, de Fernand Léger, demonstram explicitamente este “frenesim rítmico” com suas montagens aceleradas, imagens multiplicadas, efeitos de sobreposição e distorções ópticas progressivas. Investigavam o que se teorizava por “ritmo visual”<sup>20</sup>, ideia essa que, levada ao limite, postulava um cinema voltado à exploração do próprio movimento e dos princípios dinâmicos que governam a estrutura fílmica:

Se o cinema é usado para contar histórias, para glorificar acontecimentos e inventar outros, não acredito que ele esteja cumprindo seu objetivo. O cinema captura o movimento. Certamente, um ser humano se deslocando de um ponto a outro é movimento, assim como

---

18 Filme disponível em: [shorturl.at/muCJM](http://shorturl.at/muCJM) – a estreia de *La Roue* ocorreu em dezembro de 1922, no Gaumont Pallace de Paris, com duração aproximada de nove horas, divididas em um prólogo e seis capítulos. Depois disso, foi relançado várias vezes com alterações feitas pelo próprio Gance, que resultaram em versões cada vez menores em duração. A versão aqui elencada foi editada pelo Flicker Alley e restaurada pela Lobster Films, em 2008.

19 Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oMnZgykH1Bk>.

20 Tal concepção aparece, entre outros, nos ensaios *Cadence* (1920), de Louis Delluc, *On Cinematic Rhythm* (1923), de Léon Moussinac, e *Rhythm* (1925), de René Clair.

a projeção desse mesmo ser no tempo e no espaço, ou o seu desenvolvimento intelectual, também o são. [...] Mas o que oponho é a interpretação reduzida que geralmente é feita do movimento. O movimento não é meramente uma mudança no tempo e no espaço, mas também, e sobretudo, evolução e transformação. Então por que bani-lo da tela em sua forma mais pura, a qual, talvez melhor do que outras, contenha em si o segredo de uma nova forma de arte? (Dulac, 1927, p. 129).

O movimento em sua forma mais pura: a sétima arte encontraria aí as melhores circunstâncias para trabalhar os efeitos e as técnicas que lhe eram específicas, tornando-se, por fim, verdadeira ou integralmente cinematográfica – ao menos era essa a opinião dos entusiastas de um cinema dito “puro” ou “integral”, como ilustra Dulac (1926, p. 396): “se imaginarmos várias formas de movimento unificado no interior de uma estrutura artística, composta por diversos ritmos em imagens singulares que são justapostas numa série, então imaginaremos com sucesso uma ‘cinematografia integral’”. Em dada concepção formalista, não era a história, a ação encenada ou a reprodução verossímil do real que estava em causa, pois, antes de tudo, cabia à arte cinematográfica – e somente a ela – desvelar o potencial expressivo das coisas, dos seres e da vida em movimento. Tratava-se, portanto, de filmar e compor as formas com a finalidade primeira de extrair sua qualidade cinética, capaz de, ela própria, encadear sensações e emoções “sem a tutela de outras formas de arte, sem qualquer assunto, sem qualquer explicação” (Ibid., p. 395). A hipótese de um cinema puro consistia, em outras palavras, no projeto para um cinema abstrato:

Uma arte abstrata deveria daí provir, onde ora o movimento puro se destacava de objetos deformados por abstração progressiva, ora de elementos geométricos em transformação periódica, um grupo de transformação afetando o conjunto de um espaço. Era a busca de um cinetismo enquanto arte propriamente visual, e que colocava, a partir do mudo, o problema de uma relação da imagem-movimento com a cor e com a música (Deleuze, 1983, p. 47).

O comentário de Gilles Deleuze procede de sua análise sobre a imagem-movimento no âmbito da vanguarda francesa e, na concisão que lhe compete, direciona a discussão para o ponto nodal do presente capítulo: compreendido enquanto arte eminentemente visual (“muda”, nesse sentido), o cinema – e em especial os filmes de tendência abstrata – esbarrava em questões relativas ao domínio da cor (marcadamente pesquisadas na espacialidade da pintura) e ao domínio da música (no que tange sua desenvoltura temporal e declarada autorreferencialidade). Por ora, é o problema da relação com a

música indicado por Deleuze que detém maior pertinência para seguir com o raciocínio até aqui introduzido, sendo a aproximação com as artes plásticas problemática tratada no próximo subcapítulo.

### 3.1.1 Analogia formalista: estruturas e processos compositivos

Na verdade, a insistência de uma palavra no discurso da vanguarda impressionista já antecipou a questão: *ritmo*. Empregado como conceito dado, de definição subentendida, a noção de ritmo poucas vezes foi discutida em detalhes nos escritos dos realizadores franceses. Designava, de maneira confusa e bastante ampla, a capacidade de o cinema evocar imagetivamente uma certa cadência ou relação métrica temporal que muito se assemelhava àquela evocada sonicamente pela música. Para eles, esta comparação parecia explicativa o suficiente: “se tentarmos estudar o ritmo cinematográfico, notaremos que ele tem uma analogia estreita com o ritmo musical”, alegava, por exemplo, Léon Moussinac (1923, p. 281) em seu ensaio *Sobre o ritmo cinematográfico*. De maneira resumida, defendiam que o ritmo se manifestava pelo movimento *nas* imagens (o que se mexe no plano filmado) e *entre* elas (operações de edição ou montagem dos planos), constituindo, portanto, um princípio estrutural e compositivo substancial ao cinema. Em outro lugar, Moussinac (*apud* Mitry, 1997, p. 134) chegava a afirmar: “é do ritmo que uma obra de arte cinematográfica retira sua ordem – sem a qual jamais poderia aspirar ser uma obra de arte”.

Compor o movimento sob uma ordenação rítmica: não era exatamente isso o que faziam os músicos? Se, em grande medida, a vanguarda acreditava que sim, então parecia-lhes lógico concluir que o ritmo do cinema era como o ritmo da música: ambas as artes o produziam pela composição cadenciada do movimento na continuidade do tempo, com a diferença de que a primeira o fazia através do arranjo de imagens, enquanto a segunda através do arranjo de sons. Tal diferença, entretanto, era fundamental: “um se dirige aos olhos, o outro aos ouvidos”, exclamavam Henri Bouquet e Jean-Louis Fescourt (1925, p. 379), os dois principais opositores das analogias musicais no cinema francês, que constataavam: “vinte artigos publicados nas revistas da vanguarda enfatizaram a semelhança que existe entre o ritmo cinematográfico e o ritmo musical”. Ora, como diziam, a recorrência da analogia não a validava, pelo contrário, para eles era o caso de um equívoco tolaemente repetido. Contudo, a insistência da ideia aponta para o fato de que alguma importância ela desempenhava naquele contexto.

Efetivamente, a iminência de uma semelhança estrutural e compositiva entre as formas cinematográfica e musical configurou um fator determinante na proliferação de analogias entre essas artes. Na opinião de um dos mais influentes críticos franceses da época, Émile Vuillermoz, a similitude era incontestável: “a composição no cinema está, sem dúvida, sujeita às leis confinadas da composição musical” (Vuillermoz, 1919 *apud* Mitry, 1963, p. 130). Com uma reputação já estabelecida no campo da música, sua área de formação, Vuillermoz (1916, p. 131) partira para o exercício da crítica cinematográfica e não hesitara em demarcar paralelismos:

É exatamente como uma sinfonia! O cinema orchestra imagens, conduz nossas visões e memórias segundo um processo estritamente musical: deve escolher seus temas visuais, torná-los expressivos; regular meticulosamente sua exposição, seu retorno oportuno, sua medida e ritmo; desenvolvê-los, decompô-los em partes, reintroduzi-los em fragmentos, como dizem os tratados de composição, por meio do aumento e diminuição [*augmentation and diminution*]. Mais afortunado que a pintura e a escultura, o cinema, como a música, possui todas as riquezas, todas as inflexões e todas as nuances da beleza do movimento: o cinema produz contraponto e harmonia... mas ainda aguarda seu Debussy!

Sobretudo na década de 1920, suas ideias reverberaram nos discursos da vanguarda impressionista, onde essas analogias de teor formalista refletiram em múltiplas direções. Num artigo intitulado “Cadence” – e de saída, note-se o empréstimo da terminologia musical (cadência) –, Louis Delluc (1920, p. 228) ecoa: “tudo vive e respira de acordo com um ritmo deliberado. Como em uma sinfonia na qual o *élan* medido de cada nota é ordenado pelo andamento geral da música, [no filme] todas as figuras marcham, desaparecem e são reconstituídas de acordo com uma orquestração poderosa”. No repercutir das elucubrações, chegou-se a comparar um elemento da imagem fílmica com uma nota na composição musical, um plano com um acorde, uma cena com o desenrolar de um verso ou de um refrão, e assim por diante.

Se “na composição de um filme podemos encontrar as mesmas leis que regem a composição de uma sinfonia”, como pregava Vuillermoz (1927 *apud* Mitry, 1963, p. 134), então o cineasta, verdadeiro maestro da orquestra-cinema, não deveria ser menos do que um “músico dos silêncios”. E aqui, a expressão do crítico é arrematadora: para os defensores da analogia musical, as imagens em movimento e os ritmos que delas proviam se desenvolviam estrutural e compositivamente como uma sinfonia *silenciosa*. Porque aos olhos dos impressionistas a sétima arte era ontologicamente visual, a música tocada na exibição dos seus filmes, a voz de um narrador ou dublador, os sussurros

dos espectadores, o ruído do projetor, em suma, a parte audível da experiência, não era considerada essencialmente cinematográfica. Tanto é que Abel Gance (1927 *apud* Stam, 2003, p. 51) proclamava “é chegado o tempo da imagem!”, quando antevia que os espectadores do cinema precisariam aprender a “ouvir com os olhos”. O artista “compositor de filmes”<sup>21</sup>, portanto, regia uma expressão artística ainda silenciosa, um tipo de orquestra de formas e cores cambiantes endereçada primariamente à visão – essa controvérsia terá relevância adiante na discussão, em especial ao considerar o cinema de som sincronizado.

A fragilidade das analogias musicais não passou despercebida pelos intelectuais franceses adversos à vanguarda impressionista, os quais, já naquele período, identificaram incoerências cujas críticas subseqüentes denunciaram com cada vez maior perspicácia. Para ficar com a problematização de apenas uma, entre as inúmeras analogias formalistas propostas, veja-se a polêmica em torno da noção de ritmo: a semelhança “incontestável” do ritmo musical e visual parecia suspeita até para um entusiasta como Moussinac em 1925 (*apud* Mitry, 1963, p. 116): “por que nossos olhos são sempre menos sensíveis ao ritmo do cinema do que nossos ouvidos? Supõe-se que isso é principalmente uma questão de educação”. Quatro décadas depois, Jean Mitry (1963, p. 116) retorna à citação do crítico: “é claro que é uma questão de educação. No entanto, há um limiar da percepção que nossos olhos não podem cruzar”. Em *The Aesthetics and Psychology of Cinema* (1963), o teórico pondera:

Devemos estabelecer um meio termo entre pontos de vista igualmente válidos e contraditórios. É bastante claro que há uma estreita associação entre o ritmo fílmico e musical, que as mesmas leis governantes de uma sinfonia também se aplicam à composição de um filme. Porém, isso leva em conta apenas as estruturas rítmicas, isto é, todas as relações mensuráveis por um cronômetro ou ‘unidade de medida’ (um segundo, ou 24 frames, ou 0.45m), e não aquelas relações que são *sentidas* ou *percebidas* como ritmo (Mitry, 1963, p. 115).

Sob uma perspectiva fisiológica, Mitry demonstra que as analogias musicais desmoronam em inconsistências. Explica, por exemplo, que enquanto os ouvidos podem perceber diferenças no tempo tão pequenas quanto 1/10 de segundo, os olhos não podem discernir relações menores que 1/5 de duração relativa a um plano curto, o que implica numa limitação visual para compreender variações sutis no tempo, e, conseqüentemente,

---

21 “Há sutilezas e engenhosidades de montagem que confirmam a infinita flexibilidade da técnica cinematográfica e seu surpreendente atributo – que poderia se chamar ‘sinfônico’ – de combinar acordes de impressões e escrever uma espécie de contraponto visual para vários instrumentos. [...] Aqui vemos o espírito com o qual trabalha o novo ‘compositor de filmes’” (Vuillermoz, 1917, p. 134).

numa apreensão diferenciada de ritmo: “logo, é uma armadilha para os desavisados (embora uma atraente) considerar nossa percepção visual do filme nos mesmos termos que nossa percepção auditiva da música” (Ibid., p. 117).

Como mencionado acima, vários foram os argumentos que expuseram contradições nas equiparações do cinema com a música, sendo a crítica de Mitry embasada nos estudos da percepção, somente um caso em meio a tantos outros. Por sinal, as aproximações estruturais e compositivas não foram as únicas motivações para as analogias musicais no contexto em foco. Além desse impulso formalista, pode-se destacar uma veia idealista punccionando tais analogismos na medida em que a música passou a representar um modelo artístico idealizado pela arte moderna. Afinal, é preciso conjecturar o porquê de cineastas tão preocupados em afirmar a independência da arte cinematográfica repudiaram aproximações com o teatro e com a literatura, enquanto permitiram, e até encorajaram, associações com a música.

### 3.1.2 Analogia idealista: legitimação, autonomia, abstração e pureza

No que tange à questão anteposta, Robert Stam (2003, p. 49) faz uma asserção relevante:

A insistência quanto às diferenças e semelhanças entre o cinema e as demais artes constituía uma forma de legitimação de um meio ainda excessivamente jovem, um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto as outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética.

Por um lado, cabia ao cinema provar sua singularidade, o que se fez a partir da marcação de diferenças com o teatro e com a literatura, seus parentes indesejados; por outro, necessitava assegurar uma posição digna no sistema das artes, posição essa garantida pelas suas declaradas similitudes com a música, exemplo máximo de expressão artística autônoma – condição a qual, no entender das vanguardas, todas as artes modernas aspiravam<sup>22</sup>. A relação com a música aparecia, nesse âmbito, como uma estratégia de legitimação de uma arte jovem mediante a equiparação com aquela que seria a mais elevada e consagrada das artes. A tática é evidente em declarações como a feita por Delluc (*apud* Nogueira, 2010a, p. 29): “[o cinema] é um empreendimento – ou uma arte, se assim me ousar exprimir – tão complexo quanto a composição musical”; e ainda mais notável nas de Marcel L’Herbier e Pierre Porte, respectivamente:

---

<sup>22</sup> A tese modernista invocava e celebrava a famosa declaração do ensaísta e crítico Walter Pater (1877, p. 106): “todas as artes aspiram constantemente à condição da música”.



Realizar um filme é inventar uma música de imagens, de sons, de ritmos; é compor valores visuais sem nenhuma equivalência em outras artes (Herbier, 1931 *apud* Branco, 1999, p. 15).

Seu princípio fundamental [do cinema] – de estética completamente original – é se expressar através da melodia e harmonia de movimentos plásticos. (Porte, 1926, p. 387).

Não deixa de ser curiosa, no entanto, a ambiguidade contida aqui: se os realizadores e intelectuais vanguardistas reivindicavam uma “estética completamente original” para o cinema, uma que não tivesse “nenhuma equivalência em outras artes” – em resumo, uma que explorasse as especificidades do meio no pleito de uma manifestação artística autônoma –, os mesmos o fariam conclamando por um cinema que deveria ser *como outra arte*, ou melhor, como uma “música de imagens”, cujos efeitos estéticos se organizariam e sensibilizariam à maneira da composição musical. Dizer que a sétima arte alcançaria sua configuração ideal ao se tornar essencialmente cinematográfica parecia não bastar para a vanguarda francesa, que, em compensação, tentava validá-la elevando-a ao patamar musical. “O cinema deve converter-se em uma *orquestra visual*”, concluía então Abel Gance (1929, p. 173, grifo próprio), repetindo uma ideia comunicada em outras palavras por Germaine Dulac (1926, p. 274, grifo próprio): “o cinema deve ser uma *sinfonia visual*, uma sucessão de notas percebidas pelo olho, e ritmos de movimento que impõem uma sugestão”.

Luís Nogueira (2010a, p. 21) igualmente acusa a contradição implícita no sonho vanguardista: “interessante, sem dúvida, como, dentro de uma hipotética, ambicionada e – talvez – quimérica pureza cinematográfica, surge como referência útil e utópica a analogia musical”. Diante de todas as alusões musicais sublinhadas nas citações transcritas até este momento do texto, tentou-se fazer perceber que os analogismos eram uma abordagem consciente e intencional, embora subjetiva (formulada distintamente por cada teórico, crítico, cineasta), repleta de arbitrariedades e acompanhada por consecutivas contestações. A idealização da música, decerto, comportava ainda mais justificativas:

Tal qual ocorreu na pintura abstrata do início do século XX, o modelo musical teve grande relevância para as vanguardas cinematográficas dos anos 20, especialmente para a vertente que se apoiava em formas abstratas [...]. Ela seria um modelo conceitual de arte “pura” que o cinema deveria transpor com seus próprios meios para ficar livre daquilo que as vanguardas consideravam influências extrínsecas perniciosas (Alvim; Cruz, 2018, p. 8).

A observação das pesquisadoras propicia um recuo ao segundo capítulo deste livro, quando se conferiu que, na mirada de uma arte puramente pictórica, os pintores almejavam a completa abstração de seus quadros espelhando-se, sobretudo, na qualidade não representativa outorgada à música. Assim também fizeram os cineastas franceses interessados na “purificação” da arte cinematográfica, a qual, repetindo a lógica, teria de ser concebida a reflexo da composição musical, isto é, pela autossuficiência de seus componentes intrínsecos. Formas, luzes, ritmos, movimentos: o cinema não deveria ser menos que isso. Seus elementos mínimos seriam o movimento das formas, e assim se instauraria a cinematografia integral, a linguagem hipotética de uma pureza fílmica (Nogueira, 2010a, p. 10).

Fundado no movimento rítmico de elementos abstratos, sem referentes exógenos, o cinema estaria no Olimpo da música, arte cuja fundação identicamente residia, até onde os “puristas” deduziam, no movimento rítmico de elementos abstratos (notas e suas derivações melódicas e harmônicas, que nada significavam fora do contexto da música). Por extensão, o postular do cinema puro ou integral impelia motivações adicionais para a analogia musical calcada no paradigma idealista, e, não à toa, as mais insistentes aproximações entre as ditas artes seriam traçadas pelos que levaram o projeto moderno de purificação ao extremo.

A premissa era a seguinte: a sétima arte se faria pura quando alcançasse o mesmo patamar da autonomia conquistado pela música<sup>23</sup>. Em teoria, isso implicava a abolição de toda e qualquer referência externa ao meio cinematográfico. Na prática, quanto maior era a obsessão por filmes fechados em suas especificidades, o que se alimentava – como ocorrera nos desenvolvimentos da pintura – era uma crescente propensão à abstração: “linhas, superfícies, volumes, evoluindo diretamente sem artifícios, na lógica de suas formas, despidas de significado representacional; melhor aspirar à abstração e dar mais espaço aos sentimentos e sonhos, CINEMA INTEGRAL” (Dulac, 1927, p. 129). Tal era a proposta defendida por Germaine Dulac, Henri Chomette ou ainda por outros artistas atuantes na França que não necessariamente vinculavam-se à escola impressionista, mas que, todavia, compartilhavam o sonho vanguardista do cinema puro – caso de nomes ligadas ao cubismo, como Fernand Léger, e ao dadaísmo, como Man Ray<sup>24</sup>. Neste sentido, Richard Abel (1988, p. 330) constata, ao estudar uma ampla gama de escritos franceses publicados entre 1907 e 1929 e por ele compilados na antologia *French Film*

---

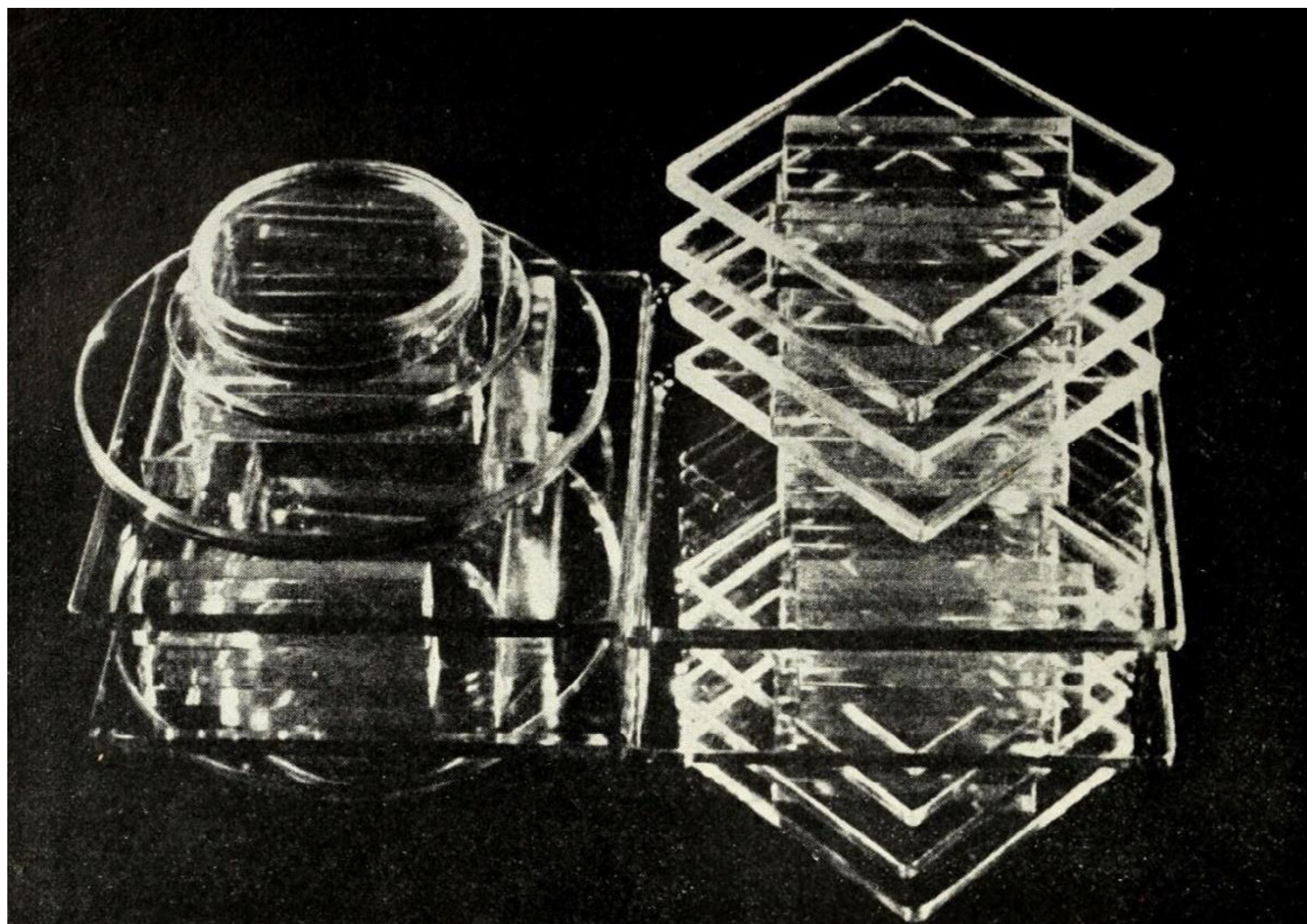
23 Gromaire (1919, p. 177), para atestar um caso, dizia explicitamente que “o cinema deveria ser, como a música, uma arte autônoma”.

24 O já citado *Ballet Mécanique* (1924), de Léger (auxiliado por Man Ray), ou ainda *Le Retour à la raison* (1923) e *Emak Bakia* (1926), de Man Ray, são exemplos de filmes produzidos naquele contexto que, assumidamente, carregavam a ambição do cinema puro e manifestavam uma tendência abstracionista (cf. Silveirinha, 1999; Le Grice *et al.*, 1979).

*Theory and Criticism*, que o termo “‘cinema puro’ representou, em fato, o culminar de várias linhas de pensamento ligeiramente distintas”.

*Grosso modo*, tratou-se de uma concepção de cinema menos preocupada com a lógica narrativa ou representativa – princípios atribuídos à literatura e ao teatro – do que com a investigação do movimento e do ritmo visual – vocação mesma da sétima arte. Segundo Chomette, promotor dessas ideias, era precisamente o privilegiar das qualidades cinéticas do meio que alavancariam um filme abstrato e, portanto, puramente cinematográfico: “graças a esses ritmos, o cinema pode extrair de si uma nova potencialidade que, deixando para trás a lógica dos acontecimentos e a realidade dos objetos, engendra uma série de visões desconhecidas – inconcebíveis fora da união da lente e da bobina fílmica” (Chomette, 1925, p. 372).

Figura 6 – Frame de *Cinq Minutes de Cinema Pur* (1926), de Henri Chomette



Fonte: Retirado do filme.

Em 1926, o cineasta lança uma das obras icônicas do projeto purista, na qual apresenta, como o título anuncia, *Cinco minutos de cinema puro*<sup>25</sup>. No curta-metragem, objetos transparentes (Fig. 6) são multiplicados, refletidos e fragmentados em composições de configuração majoritariamente abstrata. Trabalhando as linhas reluzentes que contornam as formas filmadas, Chomette cria diferentes arranjos geométricos e inicialmente os desenvolve numa sequência de quadros estáticos, capturadas com a câmera fixa. Se a

<sup>25</sup> Filme disponível em: <https://youtu.be/nB8ZK7GTHMw>.

duração e as transições entre cada um desses planos inertes determinam o movimento e o ritmo do começo do trabalho, no seu desenrolar, um novo fator cinético é adicionado com a introdução de objetos em movimento giratório. O realizador joga então com a dinâmica *nas* imagens (objetos móveis) e *entre* as imagens (operações de montagem) para abstraí-las da realidade concreta, borrando suas formas, dissolvendo suas linhas e desprovendo-as de significado inteligível. Com isso, não são as coisas filmadas que estão em causa – mesmo porque elas não pretendem representar e nem contar uma história –, mas sim a qualidade expressiva deliberada pelos seus movimentos puros, os quais, por sua vez, são ritmados através de processos cinematográficos.

Na pesquisa sobre *O Cinema Abstrato* (1999), publicada por Patrícia Silveirinha, a autora é esclarecedora quando analisa as características abstratas desse e de outros filmes produzidos na França dos anos 1920:

Apesar de a maior parte dos filmes da vanguarda francesa da década de vinte ter como matéria-prima o mundo exterior e, por isso, se manterem [a rigor] figurativos, existe claramente uma tendência para a abstração, patente quer no tratamento que é feito da matéria-prima utilizada, quer nas próprias concepções de cinema expressas. Devido às novas técnicas cinematográficas (que, segundo Germaine Dulac [1924], são ‘o plano e ângulos de filmagem, a fusão a negro, a dissolução, a sobreimpressão, focagem esbatida e as distorções’), bem como a todas as experiências efetuadas no domínio da percepção sensorial e emocional, a realidade e os objetos são transformados e, em alguns casos, transfigurados. A sua importância enquanto matéria concreta, pertencente ao mundo real, é quase anulada em favor de uma concepção formalista na qual, frequentemente, os contornos diluídos dos objetos desempenham um papel fundamental. Os filmes enquadram-se naquilo que poderemos designar de “abstração concreta” no sentido em que se propõem a descobrir, ou mesmo criar, novas realidades, ao invés de procurar mostrar ou imitar o real. Nas palavras de Henri Chomette [1925]: ‘o cinema não está limitado ao mundo representativo. Pode criar’ (Silveirinha, 1999, p. 11).

Na esteira do discurso de Chomette, Dulac (1927, p. 129) entendia que o deflagar de um cinema abstrato – “expresso pela interpretação visual do movimento puro além da estética existente” – envolvia a abdicação da ordem do real em prol da criação de um mundo novo, onde os meios e recursos cinematográficos poderiam ser manejados livremente, no nexos de seus próprios termos. Autossuficiente, a arte dos cineastas enfim vislumbraria sua autonomia, e uma vez autônoma, atingiria a pureza que outrora invejava na arte dos músicos; afinal, como indagava Chomette (1925, p. 372), “por que o cinema

não deveria criar um reino de luz, ritmos e formas ao lado do reino dos sons?”. Daí o retorno à questão da analogia musical baseada numa concepção idealista, que, sob o predicado abstracionista do cinema puro, permite inferir uma última via de aproximação com a música discutida pelos puristas da vanguarda.

### 3.1.3 Uma *música para os olhos*

Música, que nos proporciona aquela transcendência especial da emoção humana, que capta os múltiplos estados de nossas almas, é baseada no movimento dos sons, assim como nossa arte [cinema] é baseada no movimento das imagens. [...] Apenas a música é capaz de estimular o mesmo tipo de impressão que o cinema e, à luz das sensações que ela nos oferece, podemos compreender aquelas que o cinema do futuro nos oferecerá (Dulac *apud* Mitry, 1963, p. 112).

Quando, e se, o cinema estivesse no patamar da música, ele seria tão capaz quanto ela de provocar sensações e evocar emoções fazendo uso de seus próprios meios. Ao passo que os efeitos sensíveis e poéticos dos filmes com orientação abstrata não dependeriam da ação inteligível (história, encenação, representação), mas sim das sensações advindas do movimento e dos ritmos visuais, creditava-se à composição cinematográfica um potencial expressivo transcendente, equiparável ao da composição musical. “O cinema, tendo se libertado de seus erros iniciais e transformando sua estética”, escrevia Dulac (1926, p. 395), “aproximou-se tecnicamente da música, levando à reivindicação de que um movimento visual rítmico poderia provocar uma sensação análoga àquela suscitada pelos sons”.

Para essa cineasta, ademais, a analogia ultrapassava em muito a ordem das sensações, pois o seu cinema puro também resguardava paralelos entre as estruturas, os processos compositivos e a própria condição pretensamente autônoma das linguagens fílmica e musical. Em maior ou menor grau, Dulac recorreu e aglutinou as diferentes vias de aproximação das artes – até aqui investigadas – para advogar em nome de uma expressão visual abstrata que seria a imagem mesma da música, idealizada na forma integralmente cinematográfica da “sinfonia visual”: “o filme integral que todos esperamos compor é uma *sinfonia visual* feita de imagens rítmicas, coordenadas e lançadas na tela exclusivamente pela percepção de um artista” (Dulac, 1925, p. 331, grifo próprio). Seu conceito refletia uma concepção de cinema que assumia a música como uma espécie de paradigma, buscando em comparações estruturais e compositivas,

bem como em equiparações dos preceitos de autonomia, pureza estética, abstração e potência expressiva, uma forma de operar e justificar sua enunciação.

Se “a sinfonia, música pura, existe”, pensava Dulac (1926, p. 397), então “por que o cinema não teria sua própria escola sinfônica?”. Distendendo o raciocínio, a noção “musicalizada” de cinema extensamente teorizada por ela pode ser entendida como ponto de culminância da série de analogismos musicais de impulso formalista e idealista que perpassaram os discursos críticos, teóricos e artísticos da vanguarda francesa dos anos vinte – quase nos conformes de uma escola dedicada a fazer da arte cinematográfica um tipo de *música para os olhos*. Embora a “sinfonia visual” tenha aparecido nos escritos daquele contexto com, talvez, maior recorrência, termos congêneres surgiram exprimindo uma índole bastante similar, tal qual as passagens abaixo permitem aferir:

O cinema é a *música da luz* e eu não sei de nada comparável a ele. [...] Essa arte prestigiosa onde se dirige uma *orquestra de luz*, contém uma força oculta ignorada, que depende bem mais daquilo que ela sugere do que daquilo que ela mostra. [...] É nossa tarefa, mágicos para os olhos, cantar com a *música das imagens*, abrir as rotas desconhecidas da Sétima Arte e elevar os corações mais alto, sempre mais alto (Gance, 1923, grifo próprio).

O cinema, enquanto tradutor dos sonhos, pode um dia se tornar uma verdadeira *música óptica* que transcende o cenário e faz florescer em si a mais sutil das emoções, através do ritmo e da *canção visual* das imagens sozinhas – sem nenhum jogo de palavras. Essa é uma forma de cinema, se não o cinema em seu melhor (Romain, 1925, p. 364, grifo próprio).

“Música da luz”, “orquestra da luz”, “música de imagens”, “música óptica”, “canção visual”, esses são somente alguns dos termos que, ao lado da “sinfonia visual”, compuseram um vasto vocabulário quimérico, cunhado perante a necessidade de designar um ideal de cinema desvelado pela analogia com a música. Em fato, a aproximação entre a arte cinematográfica e a arte dos sons nem sequer foi tendência exclusiva da vanguarda francesa, aparecendo concomitantemente em outras vanguardas da década de 1920 e, sucessivamente, em correntes artísticas posteriores, mediante novas terminologias. É justamente esta variedade, longevidade e insistência da analogia musical que chama a atenção de um teórico do porte de David Bordwell (1980, p. 141), quem valoriza a perplexidade da questão: por que uma analogia “tão obviamente inadequada e parcial”, que já “foi demolida inúmeras vezes e por muitas razões”, atraiu tantos cineastas e teóricos sérios ao longo da história do cinema?

No artigo “The Musical Analogy” (1980), Bordwell discorre sobre o assunto a partir de um recorte histórico mais abrangente em relação ao delimitado pelo presente capítulo, apontando, no entanto, motivações para o paralelo cinema-música que muito se assemelham às motivações verificadas no escopo desta pesquisa, resumidas no seguinte parágrafo:

A história dessa analogia mostra que, por mais imperfeita que fosse, ela funcionou para romper com uma tendência de pensar o cinema enquanto uma arte do real. A música tornou-se um modelo de como a unidade formal pode colocar em xeque, controlar e superar a representação. Isso depende, por sua vez, de conceber a música como a arte do puro padrão e do puro processo. Mas não é somente porque a música é não-referencial, como assume a vanguarda purista. [...] O que [também] tornou a analogia atraente foram as maneiras pelas quais uma peça musical pode ser analisada como um *sistema de sistemas*: texto e música, melodia e harmonia, voz principal e acompanhamento. Nessa analogia, um filme se torna uma forma em larga escala feita de sistemas menores (Bordwell, 1980, p. 142).

Da compreensão da música enquanto sistema de sistemas, tem-se, de um lado, as analogias de impulso formalista: o filme corresponde a um sistema de formas que, como a arte dos sons, se estrutura no tempo através da ordenação rítmica do movimento, compartilhando com ela, por isso mesmo, os seus princípios e processos compositivos. Da assumida condição não referencial da música, derivam, de outro lado, as analogias de impulso idealista: ao abstrair as referências externas e voltar-se às propriedades específicas do meio, o cinema se transformaria, como a música por suposto havia se transformado, numa arte pura, assim atingindo sua quimérica autonomia e potencialidade expressiva.

O que acima se sintetizou não deve ser tomado, vale alertar, enquanto duas vias separadas ou incompatíveis, e muito menos enquanto simples esquema de causa e efeito. Longe disso, a analogia musical irrompeu num processo profundamente intrincado, atravessado por subjetividades, ambiguidades, concordâncias e discordâncias, sobremaneira que uma sistematização como a realizada no presente subcapítulo, logicamente, jamais poderia tê-la abordada em todas as suas variantes. Contudo, se as múltiplas propostas para a aproximação das artes se desenrolaram em uma trama complexa e avessa à linearização, talvez se possa argumentar, em contrapartida, que o objetivo final do projeto vanguardista seja bem simplificável à ideia de criar uma “música para os olhos”. A própria Dulac (1927, p. 129) insinua o ponto final desse processo de

idas e vindas: “foi através de uma evolução lenta, baseada na experiência, que primeiro cheguei à ideia de uma sinfonia visual e depois a uma concepção mais consistente e sintética de ‘cinema integral’, música dos olhos”. Também Jean Mitry (1974, p. 107) corrobora a hipótese com sua análise:

Depois dos filmes abstratos, dos que se pensava terem iniciado a era do ritmo puro, surgiu a ideia de uma expressão que fosse para os olhos o que os sons musicais eram para os ouvidos. E em seguida a “música visual” se tornou a obsessão dos teóricos e de alguns cineastas avançados.

Tamanha era a obsessão, que até Henri Fescourt – quem, junto a Bouquet, fazia antagonismo às teorias do cinema puro e da analogia musical – chegaria a cogitar: “a *música visual* é uma possibilidade do cinema de amanhã, não uma coisa já realizada” (Fescourt, 1926 *apud* Mitry, 1974, p. 109, grifo próprio). Aos filmes do porvir, o cinema como “música visual”. Falava-se em música, entretanto, no limiar de uma metáfora: nenhuma nota seria audível, apenas sugerida no silêncio das linhas e formas cambiantes de uma arte assumida, por essência, visual. Verter as imagens cinematográficas num tipo de música tocada aos olhos pareceu, no mais, uma grande utopia dos discursos das vanguardas nas primeiras décadas do século XX. Não por acaso, Bordwell (1980, p. 141) chega a especular:

Seria possível demonstrar que a analogia musical simplesmente expressa o esnobismo de uma época em que os cineastas ansiavam por justificar o meio como digno de atenção intelectual, e que chamar um filme de “música visual” justificaria sua existência sob uma nova estética.

Ocorre, no entanto, que a “música visual” não se restringiu ao esnobismo da conjuntura do cinema de vanguarda. E é daqui que se tira, finalmente, o ponto de virada para retomar o conceito central do livro e amarrar a hipótese alinhavada pelo desenvolvimento deste subcapítulo. Como empregado por Bordwell, Mitry e outros importantes teóricos do cinema que serão referenciados adiante, a “música visual” frequentemente apareceu enquanto termo genérico, epítome da concepção vanguardista do cinema puro idealizado e sustentado pela analogia com a música. Destacada entre aspas, a “música visual”, assim, resguarda esse sentido de analogia e transfigura-se num termo guarda-chuva, abrigando a “sinfonia visual”, a “música da luz”, a “música óptica” e demais expressões quiméricas forjadas no postular de um cinema capaz de, com o movimento rítmico de suas imagens, criar um tipo de *música* silenciosa e puramente *visual*. Contudo, ao



contrário dos seus sinônimos, a “música visual” abarca uma carga histórica que extrapola o espectro da cinematografia vanguardista, uma vez que, anteriormente, esteve atrelada à pintura abstrata ou ainda aos trabalhos de *color organs*.

Por efeito, quando cineastas como Fescourt e Delluc<sup>26</sup>, ou autores como Mitry e Bordwell se utilizam diretamente do termo para designar um cinema aspirante a uma “música para os olhos”, eles também acabam invocando a herança conceitual vinculada às suas aplicações históricas antecessoras. A hipótese esboçada a partir disso é, então, a de que a emergência do termo “música visual” em meio à profusão de analogias musicais no campo cinematográfico, influiu na consolidação de um conceito propriamente dito de Música Visual – destacado assim, com iniciais maiúsculas –, na medida em que ele: (I) articulou-se numa linhagem histórica, dialogando com outras manifestações artísticas; e (II) passou a designar uma gama de filmes (e trabalhos audiovisuais posteriores) fundados na estreita relação áudio-visual.

Até agora, o estudo conduzido na pesquisa trouxe fôlego para embasar os argumentos relativos à (I) historiografia da Música Visual, delineável pelos desdobramentos do conceito investigados no capítulo 2, com a pintura e os *color organs*, e alargados no seu deslocar para o cinema (o qual, em parte, decorreu das analogias discutidas no atual subcapítulo). Por conseguinte, resta esclarecer como o termo genérico da “música visual” passa a (II) circunscrever um conceito mais robusto de Música Visual.

## 3.2 A música visual e o cinema absoluto

Na compreensão do alegado processo de transição da “música visual” para a Música Visual, convém considerar, novamente, as contradições das analogias musicais tensionadas no âmbito do cinema puro. São, pois, as incoerências latentes que colocam em xeque a possibilidade de o conceito se sustentar enquanto simples analogia, incutindo, no avesso, a ideia de que a sua fundação não reside nesse paralelismo frágil entre as artes, mas sim numa relação muito mais profunda e imbricada entre elas. Para a construção desse argumento, é oportuno introduzir um excerto do debate fictício elaborado por Fescourt e Bouquet, no qual os autores [*nós*] problematizam as convicções dos *entusiastas* da vanguarda francesa:

*NÓS* – não queremos insinuar que sua concepção de cinema imita pintura e música. Observamos apenas que possui vários pontos de contato com essas duas artes.

---

<sup>26</sup> Esse realizador recorre ao termo ao elaborar sobre o “elemento humano” dos filmes, o ator: “ele mesmo não passa de um detalhe, um fragmento da matéria que é o mundo. Ele é uma nota na grande composição da *música visual* [i.e. o cinema]” (Delluc, 1921, p. 256, grifo próprio).

*ENTUSIASTAS* – elas são mais do que coincidências.

*NÓS* – Então assim o cinema permanece puro. Mas por que ele não seria tão puro quando apresenta analogias com o teatro e com o romance? E, para estender o debate, que razão há para as artes serem separadas umas das outras por divisórias herméticas? Qual benefício elas tiram dessa tão almejada independência? A escultura e a pintura não são artes distintas, apesar de seu óbvio relacionamento familiar? (Fescourt; Bouquet, 1925, p. 379).

De maneira bastante perspicaz, a retórica de Fescourt e Bouquet toca no que talvez seja a principal contradição do projeto do cinema puro e, na extensão, do próprio discurso moderno da purificação e autonomia das artes. Apesar de todas as motivações que explicam os analogismos musicais elencadas ao longo do capítulo, ainda é de se estranhar que um projeto cinematográfico tão alinhado ao ideário modernista tenha buscado alicerce na analogia com a música, permitindo uma contaminação por outra arte incondizente, portanto, com a tese da especificidade e da compartimentalização dos domínios artísticos. Quer dizer, se o cinema ideal seria como uma “música visual”, então ele mesmo provava a dependência de seus termos ao precisar referenciar conceitos, processos e técnicas advindas de uma linguagem distinta (música) para pautar sua existência. Daí a colocação do historiador de cinema Ian Christie (1979, p. 39) se faz lapidar: “a menos que se abandone a questão da especificidade cinematográfica, como pode o cinema aspirar à condição de ‘música visual’?”.

Em análise final, um discurso preocupado com a especificidade e com a pureza dificilmente poderia postular a “música visual” para além de uma analogia tensionada por contradições, fazendo dela, portanto, uma ideia fundamentalmente fragilizada e insustentável enquanto conceito. Todavia, a aparição concomitante do termo sob outras circunstâncias no campo cinematográfico, permite inferir-lhe um novo sentido.

Mantendo-se no recorte das vanguardas do início do século XX, a preocupação com a legitimação do cinema enquanto arte deve ser analisada em via de mão dupla: numa mão, já comentada no subcapítulo passado, apostava-se que a revelação artística da sétima arte passaria pelas singularidades e especificidades cinematográficas, ou seja, por aquilo que a distinguia das demais manifestações; noutra mão, foco do atual subcapítulo, defendia-se que o cinema alcançaria o patamar de uma arte legítima porque, na verdade, ele era nada menos do que a síntese de todas elas, unindo-as e superando-as na “mais completa expressão da mente e do espírito do século XX” (Moussinac, 1921, p. 251).

“Um cinema alheio às outras artes ou um cinema epítome de todas elas?”, assim Nogueira (2010a, p. 24) formula esse dualismo. A primeira via faz coro com o discurso da especificidade em voga no período modernista. A segunda parece pegar a contramão e resgatar o ideal romântico da “obra de arte total”, entendendo que o meio cinematográfico seria a solução definitiva para a tão sonhada mistura entre a pintura, a escultura, a arquitetura, a poesia, a dança, o teatro e a música. Logo, essa concepção sintética do cinema favorece e incita a aproximação com outras artes, ademais propiciando a reinvidicação da “música visual” livre das contradições inerentes ao predicado da pureza.

### 3.2.1 O cinema enquanto síntese das artes

Na França, já em 1911, doze anos antes de publicar seu afamado “Manifesto das Sete Artes” (1923), Ricciotto Canudo escrevia sobre “O Nascimento de uma Sexta Arte”, postulando o cinematógrafo como “a Arte Plástica do Movimento”. Ali, o autor o relacionava não somente com a música, mas com todas as expressões artísticas consagradas: “transportando uma imagem do espaço onde estava o imóvel, durando num tempo onde se mostra e se transforma”, o cinema seria “a soberba conciliação dos Ritmos do Espaço e dos Ritmos do Tempo” (Canudo, 1911, p. 6), isto é, o *telos* redentor das artes espaciais (pintura, arquitetura e escultura) e temporais (música, poesia e dança<sup>27</sup>) que lhe precederam. Influenciado por Canudo, Gance (1923) identicamente flertou com a capacidade homogeneizante do meio: “o cinema se torna uma arte de alquimista, da qual podemos esperar a transmutação de todas as outras se soubermos tocar o coração”.

Além dos franceses, houve outros que confiaram a resolução do antigo problema da síntese das artes ao meio cinematográfico. Nos Estados Unidos, por exemplo, Vachel Lindsay publicou o livro *The Art of the Moving Picture* (1916), no qual declarava que o cinema se beneficiava das propriedades de todas as expressões artísticas. Na União Soviética, Sergei Eisenstein (2002, p. 165) às vezes tendeu à concepção sintética em seus escritos da área, vindo a afirmar: “o cinema é a síntese genuína e fundamental de todas as manifestações artísticas que se desagregaram depois do auge da cultura grega, que Diderot procurou em vão na ópera, Wagner no drama musical, Scriabin em seus concertos cromáticos, e assim por diante”.

---

27 Apesar de mencionar a dança em *O nascimento de uma sexta arte*, Canudo somente a incluiria em seu sistema das artes no manifesto de 1923, onde o cinema passaria, após essa adição, de sexta para sétima arte.

A sétima das artes era legítima e representava o último passo em direção à “obra de arte total”. Foram vários os entusiastas do cinema que o defenderam à luz de tais ideais românticos, com isso abrindo caminho para a conciliação e contaminação dele pelas outras artes, dentre as quais importa destacar, para os fins desta pesquisa, as relações com a música e com a pintura. Isso porque, tomado como forma sintética passível de amalgamar múltiplas expressões, o meio cinematográfico despertou o interesse dos artistas modernos que ansiavam por novos modos de articular as linguagens visuais e musicais – a exemplo dos mencionados no capítulo 2 (Futuristas, Cubistas, Orfistas, etc.). Na continuidade de seus experimentos no âmbito das relações entre artes, e mais especialmente na intersecção pintura-música-cinema sondada por artistas abstracionistas, se constata um novo uso do termo “música visual” referenciando menos uma analogia do que uma efetiva fusão ou hibridação áudio-visual. Para averiguá-lo, é pertinente abordar as primeiras articulações entre a pintura, a música e o filme, que convergiriam, por fim, na concepção mais sólida da Música Visual com o chamado Filme Absoluto.

### 3.2.2 Pintura, música e filme: intersecções da animação abstrata

Em setembro de 1916, o manifesto “The Futurist Cinema” lançava o projeto cinematográfico da vanguarda italiana: “pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras-livres<sup>28</sup> + composição de ruídos<sup>29</sup> + arquitetura + teatro sintético = Cinema Futurista”. No segmento romântico da síntese artística, miravam na “poliexpressividade” do cinema, testando e mesclando qualidades de outras artes a partir do dispositivo fílmico. No item 4 do manifesto, em meio às pretensões listadas após a frase “nossos filmes serão:”, proclamava-se: “pesquisa musicais-cinemáticas”.

Sobretudo, dois pintores do futurismo se debruçaram sobre tal faceta musical-cinemática: Arnaldo Ginna e Bruno Corra. Esses irmãos italianos já vinham “fazendo sérias tentativas para criar uma *música de cores*”, como registra Corra (1912), despendendo anos de pesquisa na elaboração de um *color organ*, o qual, porém, não supria as ambições de seu projeto de *Color Music*. Antes da publicação do manifesto futurista citado, os irmãos Corra estavam convictos de que, pelos meios do filme, poderiam obter “os inúmeros e extremamente potentes efeitos das grandes orquestras musicais” (Corra, 1912). Com a finalidade de criar uma “música cromática”, entre 1911 e 1912, alegaram produzir

---

28 Refere-se ao conceito futurista *words-in-freedom*, do original, em italiano, *parole en libertà*.

29 Refere-se ao conceito futurista *composed noises*, do original, em italiano, *intonarumoris*.

pelo menos quatro filmes abstratos coloridos<sup>30</sup>, desenvolvidos pela técnica de pintura direta na película – processo retomado décadas depois por realizadores como Len Lye, Norman McLaren e Harry Smith. Os “filmes-pintura” dos Corra representaram alguns dos primeiros experimentos com a animação abstrata, aplicando técnicas pictóricas sobre o suporte cinematográfico e usufruindo de seus recursos para movimentar formas coloridas correspondentes a notas musicais, tal qual o título da obra *Acorde de Cores* deixa transparecer.

Todavia, as únicas evidências remanescentes sobre esses trabalhos são as relatadas por Bruno Corra em seu artigo “Abstract Cinema – Chromatic Music”, de 1912. Nele, o artista fornece descrições detalhadas acerca das experimentações produzidas em parceria com seu irmão e finaliza perguntando: “existem pessoas na Itália que estão seriamente interessadas nessas coisas?”.

Seria, porém, ao Noroeste dali, trabalhando na França, em 1912, que o pintor Léopold Survage iniciava uma empreitada similar para filmar uma série de pinturas abstratas e construir uma animação quadro a quadro, com base em princípios desviados da música. *Rhythm Coloré* era o nome do filme que, no entanto, foi interrompido pela falta de recursos e, com o desencadear da Primeira Guerra Mundial, nunca chegou a ser finalizado<sup>31</sup>. Ainda assim, em 1914, Survage publica o artigo “Le Rythme Coloré”, mostrando-se fascinado pela possibilidade de engendrar movimento às formas inertes de seus quadros através dos mecanismos da sétima arte:

Eu vou animar minhas pinturas. Eu vou dar-lhes movimento. Vou introduzir ritmo na ação concreta de minha pintura abstrata, nascida de minha vida interior; meu instrumento será o filme cinematográfico, esse verdadeiro símbolo do movimento acumulado (Survage *apud* Naumann, 2012, p. 160).

Nesse sentido, o renomado poeta e crítico de arte do modernismo, Guillaume Apollinaire, reconhecia o projeto de Survage como sendo “a ponte brilhante entre a pintura e o cinema” (Apollinaire *apud* Brougher, 2005, p. 97), o caminho para uma estética inédita resultante de tal combinação. À semelhança dos irmãos Corra, Survage investigava a

---

30 De acordo com a pesquisadora Marie Rebecchi (2012, p. 120), os quatro filmes intitulavam-se *Accordo di colore*, *Studio di effetti tra quattro colori*, *Canto di primavera* e *Les Fleurs*, sendo esses dois últimos “apresentados como traduções visuais e musicais dos poemas *Spring Song*, de Meldelsohn, e *Les Fleurs*, de Mallarmé”.

31 Em 2005, Bruce Checefsky levou adiante o filme de Survage animando uma série de pranchas em aquarela que o artista originalmente havia pintado para a produção de *Rythme Coloré* (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=38hhi-lTrkl>). Importante mencionar que, dos cerca de dois mil quadros calculados por Survage para a concepção de seu curta de 3 minutos, apenas 71 pinturas, que representariam os momentos principais das sequências, sobreviveram (12 delas encontram-se preservadas na Cinemateca Francesa, e 59 no Museu de Arte Moderna). Para uma análise aprofundada do projeto fílmico do pintor-cineasta, ver Lawder (1975, p. 21-26).

mistura não somente da pintura com o cinema, mas também com a música, arte basilar em sua poética. Para ele, “é o modo de sucessão do tempo que estabelece a analogia entre o ritmo do som musical e o ritmo das cores” (Survage, 1914, p. 90), de maneira que a movimentação das formas coloridas no filme poderia espelhar a movimentação dos sons na composição musical. Contudo, via a necessidade de advertir: “*Rythme Coloré* não é de jeito nenhum uma ilustração ou interpretação de uma peça musical. É uma arte em si, ainda que baseada nos mesmos fatos psicológicos da música” (Ibid., p. 90).

Figura 7 – *Aquarelas para Rhythm Coloré* (1912-1914) – Léopold Survage, aquarela e nanquim sobre papel, dimensões variadas (aprox. 36 x 26 cm)



Fonte: Acervo do MoMA, © Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque / ADAGP.

Por volta da mesma época, alguns músicos descreveram experimentos similares conjugando sua arte com a pintura e o cinema. Entre 1909 e 1912, a musicista Mary Hallock-Greenewalt relatou ter pintado filmes<sup>32</sup> abstratos para utilizar em seus concertos de cores e sons, apresentados com o *color organ* patenteado “Sarabet”. Coincidentemente, o compositor Arnold Schönberg chegou a planejar uma obra fílmica de caráter abstrato, cogitando uma colaboração com pintores como Kandinsky: “a coisa toda deveria ter o efeito não de um sonho, mas de acordes. De música. Nunca deveria sugerir símbolos, significados ou pensamentos, mas simplesmente um jogo de cores e formas” (Schönberg *apud* Lawder, 1975, p. 28).

<sup>32</sup> Embora o pesquisador Michael Betancourt (2006) tenha provado, com análise documental convincente, que as películas pintadas por Greenewalt eram utilizadas por ela como notações, não sendo necessariamente projetadas para o público, a ideia da artista certamente merece mais investigações, dado que ela é – até onde se tem notícia – a primeira mulher na história da Música Visual.

A variedade de casos ajuda a evidenciar que a possibilidade de amalgamar múltiplas artes atribuída ao cinema fez do filme um ponto de interesse comum dos projetos criativos voltados à relação entre as linguagens artísticas. À medida que uma parcela considerável das vanguardas se dedicava a descortinar as propriedades específicas da sétima arte, distinguindo-a das demais (com exceção, eventual e contraditoriamente, da música), uma outra parcela enxergava nessas mesmas propriedades uma capacidade oposta de conglomerar as artes. Para esses segundos, se especificidade houvesse, então ela residiria justamente na potencialidade aglutinadora, particular da expressão cinematográfica. Sob dado aspecto, dizer que os cruzamentos artísticos explorados com o filme abstrato corresponderam a um prolongamento das pesquisas dos pintores ou dos músicos seria uma simplificação desmedida. Conforme migraram para o cinema numa época em que ainda se sentia a necessidade de legitimá-lo como arte, tais criadores assumiram o compromisso de explorar os horizontes estéticos e poéticos inaugurados pelo meio. Definitivamente, haviam se tornado cineastas: trabalhavam com e na sétima arte, ainda que o fizessem mesclando-a com técnicas ou conceitos pictóricos e musicais.

### 3.3.3 O Filme Absoluto

Interrompidos ou destruídos pela Primeira Guerra Mundial, as experimentações na intersecção pintura-música-cinema precursionadas nos anos 1910 somente seriam retomadas e materializadas na década seguinte. Precisamente na Alemanha, onde o ideal wagneriano da *gesamtkunstwerk* ecoava com força, um ambiente prolífico para o desenrolar das investigações no campo das relações entre as artes se estabeleceu:

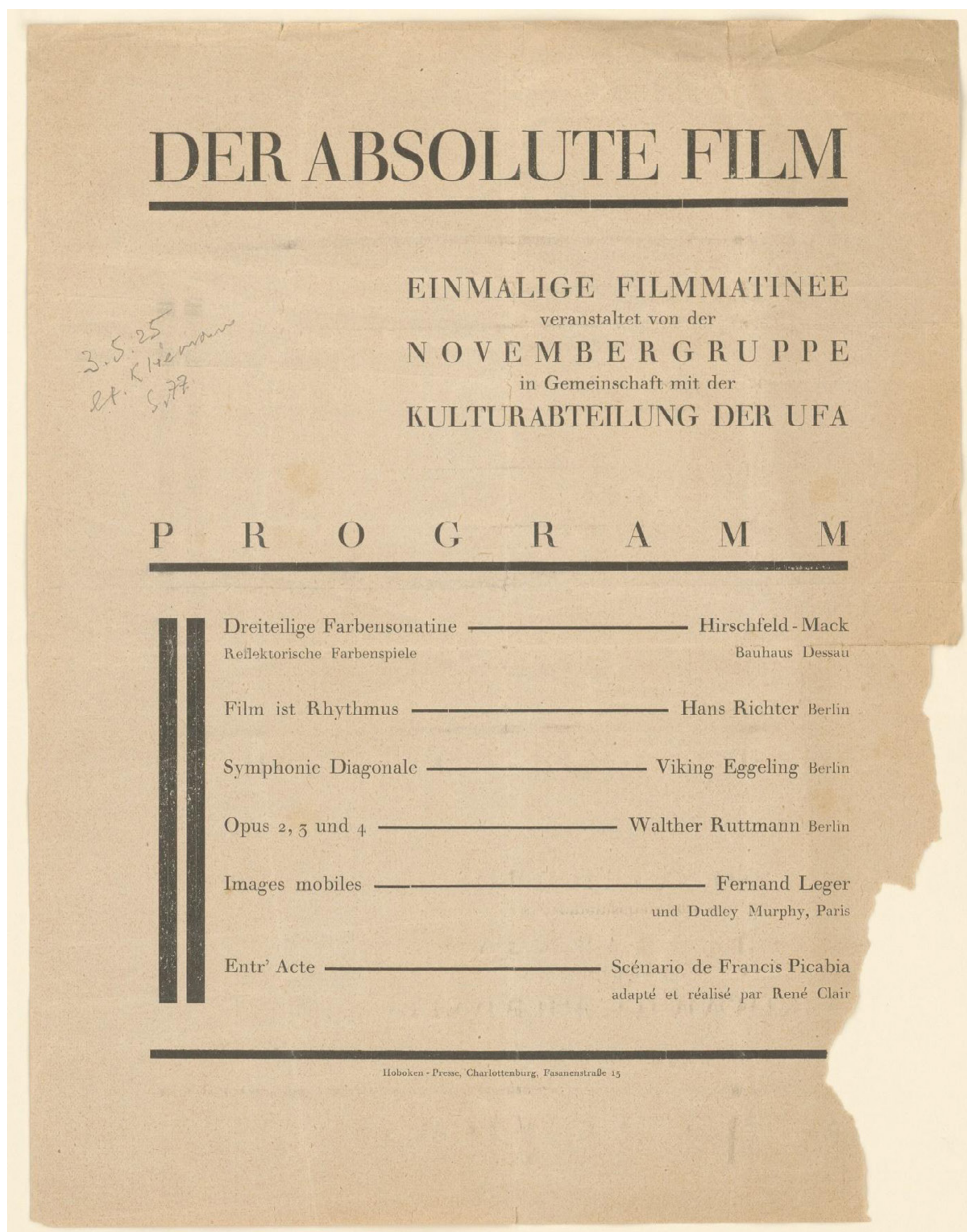
Na República de Weimar [instaurada em 1919], uma rede multifacetada de mídias, gêneros artísticos e disciplinas acadêmicas cresceu em torno das relações imagem/som. Houve ampla interação entre meios artísticos e técnicos: pintura, música e poesia sonora se encontraram com o filme, filme sonoro, rádio e televisão. Uma diversidade interdisciplinar de competências estéticas e técnicas estava envolvida (Daniels, 2015, p. 458).

Aos artistas atuando na Alemanha que já vinham explorando o diálogo das linguagens visuais e musicais nos *color organs* ou na pintura, a transição para o filme – tomado em suas potencialidades de sintetizar as artes – pareceu inevitável. Também nesse contexto, a influência das obras e publicações teóricas de Wassily Kandinsky, secundadas pelas de Paul Klee, a criação da Bauhaus e a proximidade do grupo De Stijl, somaram fatores que contribuíram substancialmente para o florescimento da arte abstrata no país, corroborando, por conseguinte, o desenvolvimento de um cinema abstrato cuja

procedência não se equiparava a de nenhuma outra vertente cinematográfica do período. Segundo Bouhours (2012, p. 33), tem-se aí “razões suficientes para reconhecer a existência de uma ‘Escola Alemã’ de filmes abstratos”, ainda que seus cineastas nunca tenham se declarado como tal.

O desígnio atribuído a essa cinematografia de vanguarda derivou da nomenclatura “*Der Absolute Film*”, matinê organizada pelo *Novembergruppe* no cinema da UFA de Berlim, em maio de 1925. Dentre as obras exibidas na programação, listavam-se:

Figura 8 – Programação do *Der Absolute Film* (1925)



Fonte: Acervo do *Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur*, Inventory BG-OM 288, © *Berlinische Galerie*, Berlim.



Na abertura do evento, Ludwig Hirschfeld-Mack performou três de suas “sonatas coloridas” na forma de um concerto de *Color Music*, projetando luzes coloridas com o instrumento recém construído por ele na Bauhaus. Na sequência, o programa continuou com a exibição dos curtas metragens abstratos de Hans Richter<sup>33</sup>, Viking Eggeling e Walter Ruttmann, todos produzidos em Berlim e baseados na técnica de animação quadro a quadro. Por fim, Fernand Léger (auxiliado por Dudley Murphy e Man Ray) apresentou *Ballet Mécanique* (1924) – naquela ocasião chamado *Images Mobile* –, e René Clair (em colaboração com o pintor Francis Picabia e o músico Erik Satie) fechou a matinê com *Entr’acte* (1924)<sup>34</sup>, ambos filmes realizados na França sob a égide do cinema puro.

A inclusão dessas duas obras francesas na programação é bastante significativa para compreender o alinhamento do *Der Absolute Film*: o programa reuniu alguns dos experimentos fílmicos conduzidos na Alemanha durante a década de 1920 que, assim como os conduzidos na França, se lançavam na vanguarda de uma expressão cinematográfica abstrata. Em traços largos, o que se chamou *absolute film*, no alemão, estava a par do que, no francês, se batizou *cinéma pur*. Isso não implica afirmar uma completa simetria entre esses projetos estéticos vanguardistas, pois é evidente que as diferenças culturais, políticas, ideológicas, etc. desses países europeus, afetados de maneiras distintas pela Primeira Guerra, refletiu proporcionalmente na arte que produziram no período entreguerras. Portanto, se o cinema puro francês e o cinema absoluto alemão a princípio buscaram exaltar as qualidades artísticas particulares do meio cinematográfico, igualmente tendendo ao abstracionismo, o seu *modus operandi* nem sempre coincidiu.

As discrepâncias são claras já na dimensão formal: enquanto os filmes da vanguarda francesa partiram da reprodução da realidade para dela abstrair os movimentos e ritmos puros, os Filmes Absolutos exploraram esses mesmos efeitos dinâmicos tomando como matéria-prima abstrações gráficas e pictóricas, as quais, de saída, aboliam todo e qualquer laço com o real. O cinema absoluto manifestava uma postura abstracionista certamente mais radicalizada, como um de seus principais representantes anunciava: “o problema estético central do cinema, que foi inventado para a reprodução, é, paradoxalmente, a superação da reprodução” (Richter *apud* Stam, 2003, p. 282). Nesse viés, a renúncia da vocação realista-fotográfica do meio cinematográfico em proveito de um maior afastamento da realidade concreta, promovido pela aplicação de processos pictóricos, configura característica marcante dos Filmes Absolutos.

---

33 William Moritz (2009, p. 54) aponta que Richter retirou seu filme da programação de última hora: “o filme de 30 segundos *Film is Rhythm* foi listado no programa, mas quando Richter percebeu o escopo e a complexidade dos filmes de Ruttmann e Eggeling, ele retirou o seu pequeno experimento”.

34 Filme disponível em: <https://archive.org/details/entracte-rene-clair-1924>.

Não à toa, as obras dessa vanguarda alemã frequentemente foram denominadas de “*motion paintings*” em função de sua estética pictórica movimentada pela técnica de animação quadro a quadro. No livro *The Visual Music Film*, Aimee Mollaghan (2015, p. 19) constata que tal visão se perpetua em publicações de autores como Standish Lawder (1975), quem “fundamenta esses trabalhos fílmicos em uma tradição pictórica e, portanto, os examina sob a perspectiva das artes visuais”. Ao passo que os Filmes Absolutos são assim filiados a uma tradição ampliada da história da arte – inscrevendo-se no curso dos desenvolvimentos da pintura Cubista, Futurista e Abstracionista em sua busca pelo movimento (busca que, por sinal, dava um grande salto com as “*motion paintings*”) –, a ênfase visual dessa abordagem, via de regra, negligenciou outro aspecto fundamental das obras tratadas, isto é, a sua relação com a música.

O próprio termo Filme Absoluto incute a importância dela para a vanguarda: a nomenclatura prestava homenagem direta à “música absoluta”, concepção advogada por Edward Hanslick na defesa de composições instrumentais, de concerto, libertas de tudo aquilo que não fosse de natureza absolutamente musical. Sem referenciar uma história, uma cena, um poema ou qualquer programa, essa música dita, por isso mesmo, “não programática” deveria ser apreciada em seus próprios termos. “O Filme Absoluto, por contraste”, explica o historiador William Moritz (2009, p. 52), “apresentaria coisas que poderiam ser expressas exclusivamente com os meios cinematográficos”. Posto de outro modo, o cinema absoluto abarcava produções artísticas que “não poderiam existir em nenhum outro médium porque seus efeitos essenciais resultam dos potenciais únicos dos mecanismos cinematográficos” (Moritz, 1989).

Diferentemente do projeto de cinema puro, ademais, a vanguarda alemã entendia que o acionamento das potencialidades da sétima arte não necessariamente demandaria a sua descontaminação ou isolamento das outras seis. Pelo inverso, com recorrência seus cineastas insistiram na capacidade do meio para sintetizar as linguagens artísticas, pendendo aos ideais românticos e trabalhando, sobretudo, no cruzamento pintura-música-cinema que os experimentos de Survage e dos irmãos Corra haviam sondado na década anterior. Refletindo essa atitude do cinema absoluto, o crítico alemão Adolf Behne ilustra bem o critério vigente:

Os filmes de animação desenhados à mão, por si sós, eliminam o naturalismo. Desde o início, o assunto que está sendo filmado se refere apenas ao filme e não existe fora dele. [...] Não é que os artistas queiram impor certas inovações da pintura ao cinema pelo prazer superficial da conquista. Ao invés disso, pensam o problema do filme como um novo tipo de obra de arte de maneira estrita e objetiva, o que leva – sem surpresas – a formas que

estão relacionadas às da pintura contemporânea e que, ao mesmo tempo, têm conexões estreitas com a música contemporânea (Behne, 1921, p. 457).

Seguindo o raciocínio, apesar do forte alicerce pictórico e musical, os Filmes Absolutos voltavam-se nomeadamente à exploração do cinema e dos efeitos inéditos resultantes da mistura artística por ele – e só com ele – viabilizada. Ostentavam o ímpeto vanguardista de desvelar uma “nova forma de arte”, a qual, enquanto produto de um cruzamento de linguagens, se convencionaria conceituar de *Música Visual*.

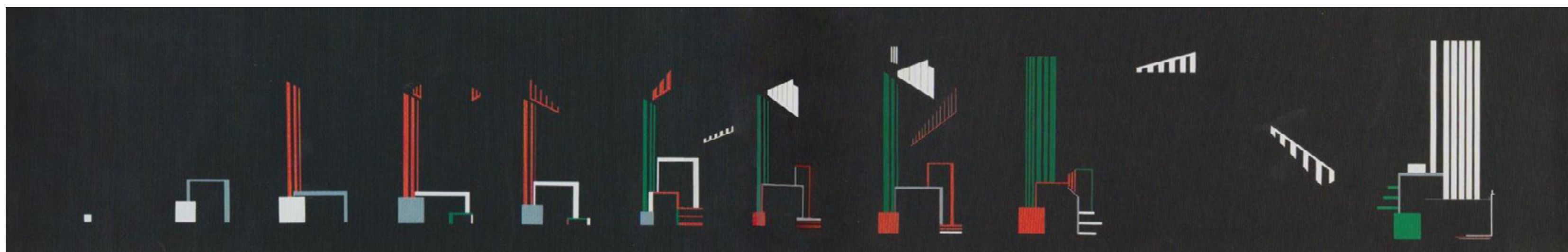
### 3.3.4 Da “música visual”, a Música Visual

Em artigo publicado pelo *De Stijl* no ano de 1921, o pintor abstracionista Theo Van Doesburg foi um dos primeiros a deslocar o termo “música visual” – cunhado por seu contemporâneo Roger Fry na pintura – para o domínio cinematográfico:

É conveniente comparar a prática do cinema abstrato com a *música visual*, porque toda a composição se desenvolve visualmente, em seu campo aberto de luz, de uma maneira mais ou menos análoga à música. O espectador vê a composição (pré-elaborada pelo artista em uma “partitura”) surgir, atingir uma forma bem definida e depois desaparecer no campo de luz, a partir do qual uma nova composição de estrutura completamente diferente é construída novamente (Doesburg, 1921 *apud* Lawder, 1975, p. 48).

Aqui, Doesburg se referia aos filmes abstratos de dois importantes realizadores do cinema absoluto: Hans Richter e Viking Eggeling. Na avaliação do pintor, a temporalidade implícita ao meio fílmico impunha um novo desafio plástico-composicional que, como ele próprio antecipa, Richter e Eggeling tentaram resolver mediante analogismos com a música. Nesse sentido, o emprego da “música visual” no excerto citado é conivente com a atribuição do termo tal qual se verificou no escopo da vanguarda francesa. Realmente, se Richter e Eggeling tinham por finalidade fazer de seus Filmes Absolutos um tipo de “música visual”, o fizeram não pela composição dos sons no tempo, mas sim pela “orquestração do movimento em um ritmo visual”, como dizia Richter (1951, p. 160) usando vocabulário idêntico ao encontrado nos escritos franceses. Indo além, esses realizadores testaram as analogias musicais intensamente em sua produção cinematográfica, dedicando sua práxis à construção de uma expressão abstrata concebida musicalmente, que, portanto, vale ser analisada com um pouco mais de atenção.

Figura 9 – *Fuga em Vermelho e Verde* (1923) – Hans Richter, óleo sobre tela, 61 x 344 cm



Fonte: Acervo do *Rescoring Richter*.

Foi entre 1918 e 1921 que Richter e Eggeling deram início ao seu trabalho conjunto no campo da pintura. O que os unia era o interesse comum pela investigação de formas visuais elementares e as sensações ou possíveis significados que elas enunciavam quando colocadas em relação. Depois de meses pintando combinações abstratas variadas e arranjando-as em longos rolos<sup>35</sup> de tela (Fig. 9), os artistas sentiram uma limitação: “tínhamos chegado a uma encruzilhada, os rolos olhavam para nós e pareciam pedir movimento real. Isso foi tanto um choque quanto uma sensação porque, a fim de realizar movimento, precisávamos do filme” (Richter *apud* Collopy, 2000, p. 359).

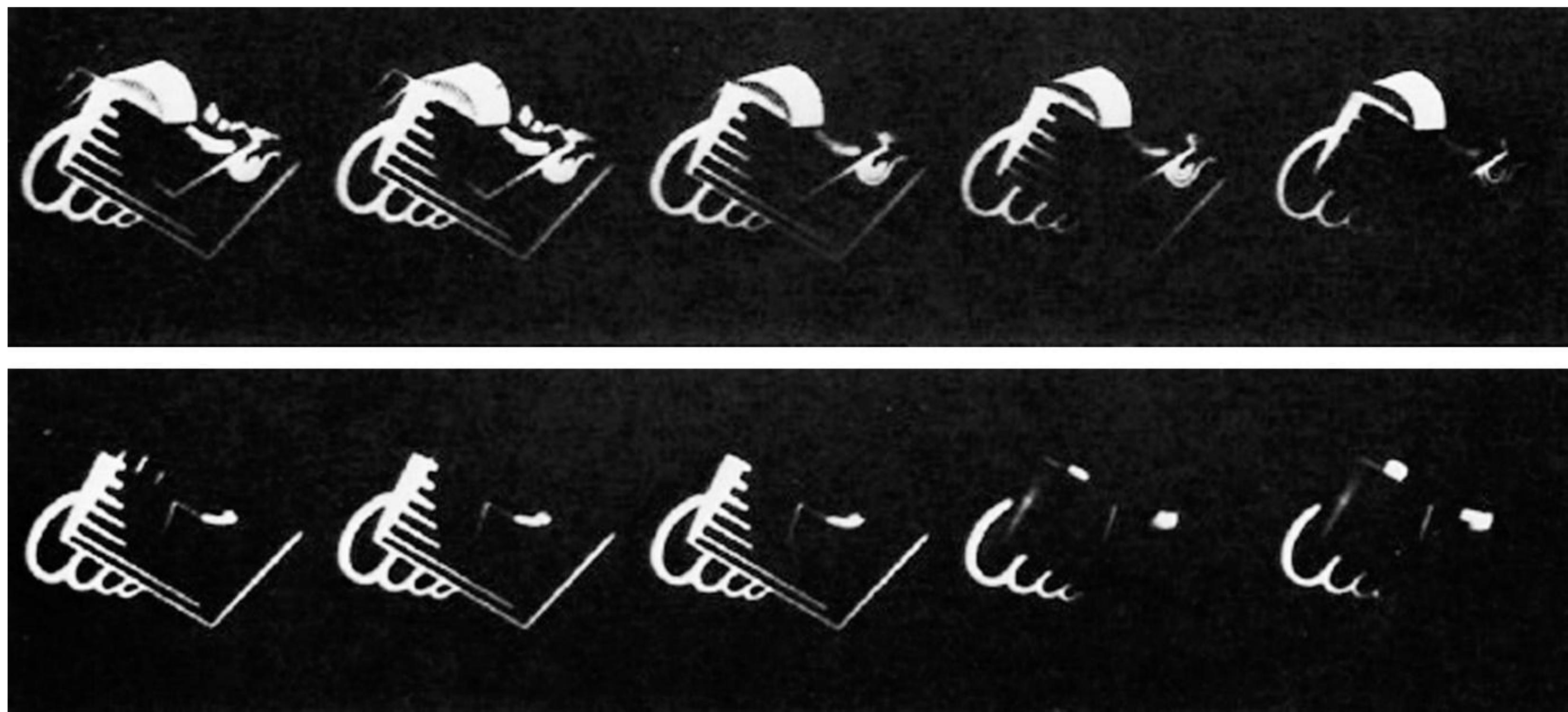
A transição para o cinema, porém, acrescentava um fator dinâmico ao processo compositivo estático sobre o qual Richter e Eggeling até então haviam se debruçado. Além das relações entre as formas no espaço, precisariam agora considerar as suas transformações pelo tempo, já que o problema trazido pelo filme era, segundo entendiam, “a orquestração do tempo” (Richter, 1926, p. 223). Se a experiência na pintura instrumentalizava uma noção plástica na composição espacial das formas, seria na música que encontrariam um amparo formal para estruturá-las em movimento: “para nós dois, a música se tornou o modelo. No contraponto musical, encontramos um princípio condizente com nossa filosofia: toda ação produz uma reação correspondente” (Richter, 1957 *apud* Lawder, 1975, p. 43).

Apropriando-se de métodos e fundamentos musicais, os artistas especularam sobre uma linguagem visual constituída por interações polares entre formas abstratas, proposição essa que publicaram no manifesto “Universal Language” (1920). Nos anos seguintes, as ideias ali expostas repercutiriam na produção dos Filmes Absolutos de Eggeling e Richter desde seu primeiro projeto conjunto, iniciado com o filme *Horizontal – Vertikal Orchester*. A colaboração, no entanto, dura aproximadamente um ano, quando

<sup>35</sup> Richter e Eggeling se debruçavam sobre o formato das pinturas-pergaminho [ou *scroll paintings*] da tradição pictórica chinesa. Haviam criado rolos de cerca de cinco metros de comprimento interessados por aspectos bem descritos por Patrick de Haas (*apud* Silveirinha, 1999, p. 29): “o espectador não pode apreender todo o rolo de uma só vez, mas deve, quer deslocar-se, quer virar a cabeça, quer deslocar o rolo. Qualquer destas possibilidades implica o movimento real. Era precisamente o que procuravam Eggeling e Richter: mostrar a passagem de uma forma a outra através da duração.”

Richter decide abandonar o projeto em 1922. Eggeling desenvolve mais algumas sequências da animação, mas também acaba largando-a para a realização de um novo filme, que somente seria finalizado e exibido publicamente em novembro de 1924, alguns meses antes da morte prematura do cineasta.

Figura 10 – Registro da película de *Symphonie Diagonale* (1924)



Fonte: Adaptado de Le Grice *et al.* (1979, p. 30).

Sob o título *Symphonie Diagonale*<sup>36</sup>, o filme curta-metragem de Eggeling pretendia colocar em prática as relações entre polos opostos esboçadas em *Universal Language*. “Ele tentou”, recorda Richter (1952 *apud* Lawder, 1975, p. 42), “descobrir quais ‘expressões’ uma forma assumia ou podia assumir sob diferentes influências de ‘opostos’: pequeno contra grande, luminoso contra escuro, um contra vários, alto contra baixo, e assim por diante”. Pela técnica de animação quadro a quadro, Eggeling manipulou linhas brancas sobre um fundo negro, desenhando pequenas retas e curvas que, ao longo do curta, constroem figuras abstratas variadas. Seu foco era menos no movimento das formas do que no modo como as linhas se transformam para configurá-las e desconfigurá-las no tempo. Explorava as relações de contraste entre horizontalidade e verticalidade encontradas na música, ou seja, entre movimentos que acontecem no mesmo instante de tempo (vertical), tal como um acorde<sup>37</sup>, e movimentos que se desenvolvem pelo tempo (horizontal), tal como uma melodia<sup>38</sup>. Richter (1997, p. 63) complementa:

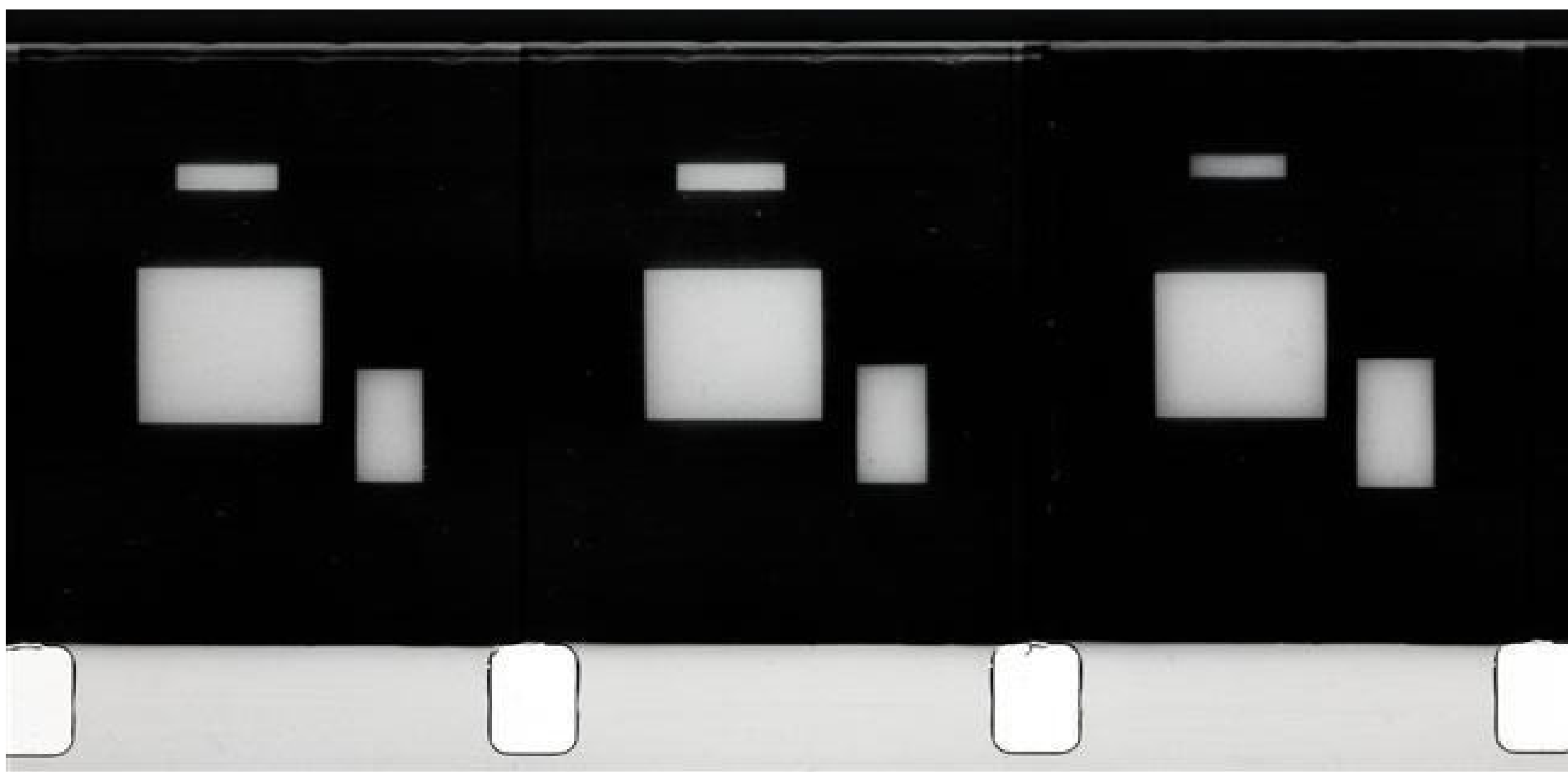
36 Filme disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=bd-\\_g04m5QM](https://www.youtube.com/watch?v=bd-_g04m5QM).

37 *Acorde* é o conjunto de três ou mais notas soadas simultaneamente.

38 *Melodia* é uma sucessão de sons e silêncios encadeados em uma sequência linear.

Como ponto de partida, Eggeling tomou o elemento pictórico mais elementar, a linha, e trabalhava naquilo que designava “orquestração” (um conceito primeiramente utilizado por [Paul] Gauguin para se referir à cor). “Orquestração” significava a interação de relações entre linhas, como eu havia feito com as superfícies (positivas e negativas) em pares contrapontísticos de opostos no interior de um sistema abrangente, baseado na mútua atração e repulsão de formas concebidas em pares.

Figura 11 – Película de *Rhythmus 21* (1921)



Fonte: Acervo do Centre Pompidou, ©Service de la documentation photographique du MNAM, Paris.

Em paralelo ao trabalhado com Eggeling para *Horizontal-Vertikal Orchester*, Richter desenvolvia o filme abstrato *Rhythmus 21*<sup>39</sup>, lançado publicamente em Paris no ano de 1921. Divergindo de seu colega, ao invés de linhas, Richter utilizava superfícies e planos para a concepção de sua obra. Mas, também de acordo com os pressupostos publicados em *Universal Language*, estruturou a animação embasando-se nos princípios de polaridade e de contraponto, pelos quais articula a expansão, a contração e o deslocamento de formas bidimensionais retangulares que alternam suas tonalidades em um jogo de positivo/negativo, conforme branco ou preto preenchem o fundo da tela. Em uma explicação simplista, o contraponto musical pode ser entendido atendo-se às interações encadeadas por melodias distintas, em determinados intervalos de tempo: elas podem tocar alternadamente ou conjuntamente, sendo sua relação mesma um

39 Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBu7o80WJr4>.

elemento significativo dentro da composição. Analogamente, em *Rhythmus 21* as figuras retangulares emergentes e submergentes descrevem movimentações intercaladas ou sobrepostas à maneira contrapontística: “quando você repete uma mesma forma de novo e de novo, em diferentes posições”, explicava Richter (*apud* Turvey, 2011, p. 30), “então a relação entre elas torna-se a coisa a ser percebida, e não a forma sozinha ou individual. Não se vê mais a forma ou o objeto, mas sim o seu *relacionamento*. Nesse sentido, você vê uma espécie de ritmo”.

Referindo-se às suas experiências com *Rhythmus 21* e às experiências de Eggeling com *Symphonie Diagonale*, Richter (1952 *apud* Cook, 2011, p. 16) posteriormente reconhece: “sem pretendê-lo, nós acabamos chegando em um tipo de *expressão dinâmica* que produz uma sensação um tanto diferente daquela que é possível partindo da pintura de cavalete”. Eggeling a havia batizado de “música óptica” [*augenmusik*<sup>40</sup>] e, com isso, não fazia menos do que evidenciar a substancialidade musical dessa expressão cinematográfica que ele e seu colega endereçavam à visão. Tal como os cineastas franceses da “sinfonia visual” ou da “música da luz”, os dois artistas da vanguarda alemã concebiam seus Filmes Absolutos pelas vias formalistas e idealistas da analogia musical, quer dizer: assumiam a música como um modelo de arte absoluta, apostando que as linhas e formas pintadas em suas composições poderiam ser estruturadas temporalmente no filme, à luz dos métodos e fundamentos musicais. Mesmo introjetada no processo criativo, a música se manifestava nas obras de Richter e Eggeling tão somente enquanto uma metáfora – quiçá nas melodias e harmonias silenciosas dos ritmos visuais.

Ainda assim, em contraste com a vanguarda do cinema puro, a do cinema absoluto mostrou-se mais receptiva à possibilidade do meio cinematográfico para misturar as artes. Porquanto Richter e Eggeling vislumbraram uma linguagem visual abstrata através do cruzamento pintura-música-cinema, a analogia musical, que implicava na aproximação do cinema com outra arte, não parecia tão incompatível. Daí que, quando os discursos – seja da crítica, da teoria ou dos próprios artistas – começaram a atrelar a “música visual” ao contexto dos Filmes Absolutos, houve um atenuar daquela contradição que se tensionava pelo uso desse termo no projeto purista dos franceses, inversamente preocupado em isolar a sétima das demais artes.

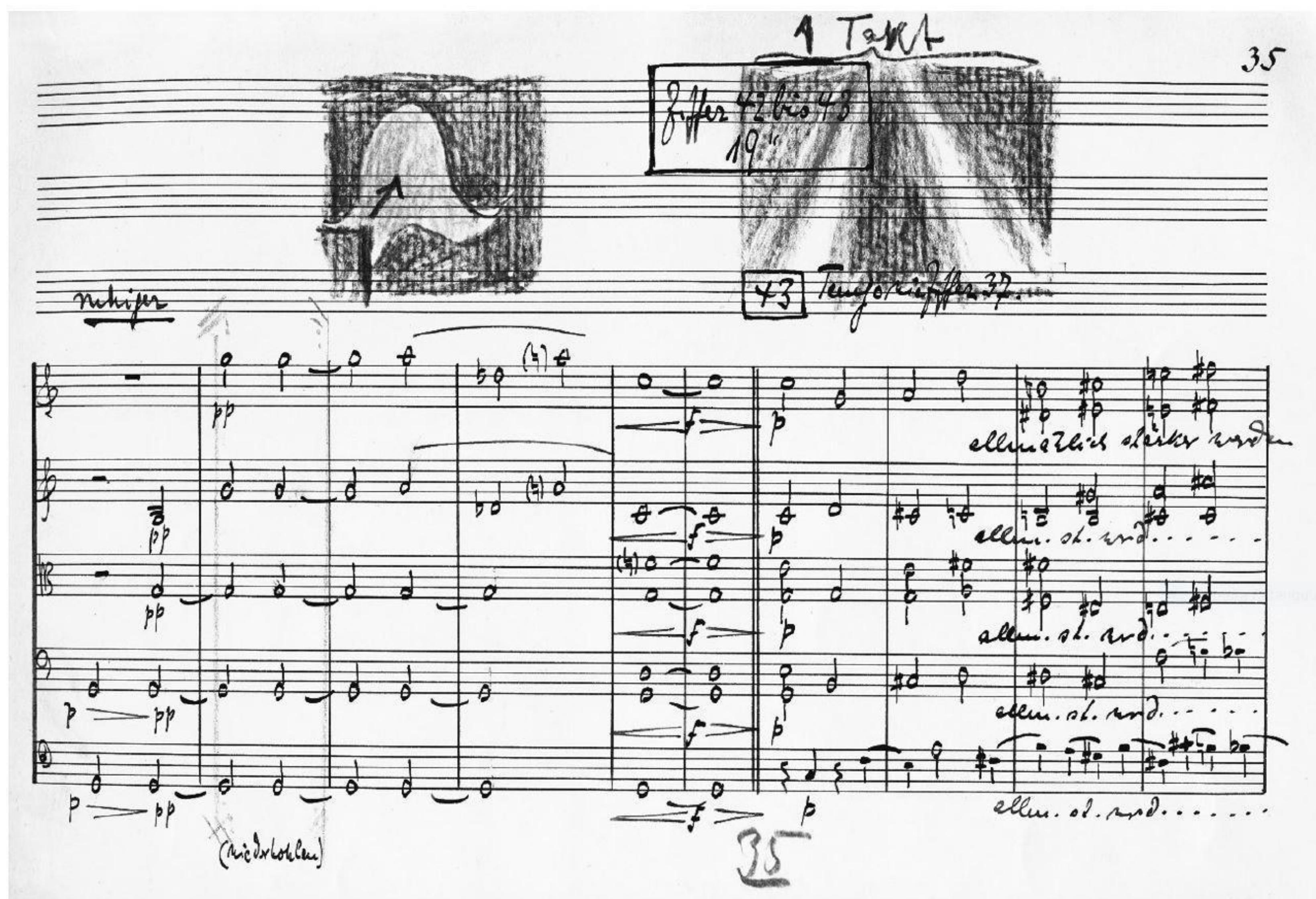
Talvez por isso a “música visual” tenha sido empregada com maior recorrência na conjuntura dos Filmes Absolutos, que, por sinal, são frequentemente mencionados como “a história mais conhecida da Música Visual” (Keefer; Ox, 2008, p. 5). David Curtis (1971),

---

40 A fotógrafa Ré Sopault (1977 *apud* Le Grice *et al.*, p. 75), que teve importante envolvimento técnico na realização de *Symphonie Diagonale*, relata que Eggeling, seu companheiro na época, usava os termos *augenmusik* ou *eydodynamic*.

P. Adam Sitney (1974), Jean Mitry (1974), Standish Lawder (1975), Malcom Le Grice (1979), David Bordwell (1980), William Moritz (1986), A. L. Rees (1999) são alguns dos teóricos do cinema (de vanguarda ou experimental) que lançaram mão do termo para se reportar, mesmo em traços largos, a filmes nos quais identificaram uma forte fundação musical. Ao fazê-lo, reforçaram a passagem da “música visual” para o campo cinematográfico, bem como contribuíram para o delinear de um conceito atrelado a um *corpus* cada vez mais heterogêneo de criações artísticas, alimentado por concepções advindas ora da pintura abstrata e dos concertos de *color organs*, outrora de filmes abstratos das vanguardas. Ademais, é ainda nesse contexto originário que a emancipação da Música Visual no cinema acompanha uma mudança no seu paradigma conceitual, conforme outros dois cineastas começaram a inserir a música no Filme Absoluto não como mera analogia, mas sim como um componente sonoro efetivo de obras audiovisuais.

Figura 12 – Página da partitura de Max Butting para *Lichtspiel Opus I*, com marcações de Ruttmann



Fonte: Adaptado de Rogers e Barham (2017, p. 31).



O primeiro Filme Absoluto concluído correspondeu também ao primeiro filme abstrato com exibição pública na história do cinema: *Lichtspiel Opus I*<sup>41</sup> foi produzido por Walter Ruttmann no ano de 1921 e consiste em uma animação quadro a quadro, criada inteiramente com formas abstratas pintadas à tinta óleo sobre vidro. No curta-metragem, a movimentação dos elementos visuais dialoga intimamente com uma música composta por Max Butting, na época performada ao vivo<sup>42</sup> com o auxílio de partituras que coordenavam os movimentos sonoros e imagéticos (Fig. 12). É precisamente no acréscimo do aspecto audível da obra que reside a novidade de Ruttmann para com os Filmes Absolutos, fazendo da analogia uma ideia insuficiente para descrevê-los.

Enquanto Richter e Eggeling ingressaram no cinema animando suas pinturas abstratas com base em princípios formais da música, sem introduzi-la sonoramente nos seus filmes, Ruttmann compreendia o novo meio como um canal para fundir a imagem com o som, explorando as relações entre o visível e o audível segundo uma abordagem mais próxima da concepção romântica da síntese das artes e dos sentidos.

Os filmes de Richter e Eggeling podem, assim, ser vistos como tipicamente modernos, não apenas no contexto do modernismo visual do impressionismo, pós-impressionismo e cubismo, mas também em uma modernidade cultural ampliada, predicada na noção da observação ativa e na separação dos sentidos. Em contrapartida, vistos dessa perspectiva, os filmes de Ruttmann, particularmente *Opus I*, pareceriam antiquados por antes remontarem às concepções de sinestesia do século XIX (Cook, 2011, p. 17).

Ruttmann se declarava interessado no potencial sinestésico (da mistura dos sentidos) despertado pelas relações entre as linguagens visuais e musicais, pressentindo que o meio cinematográfico enfim catalisaria sua completa integração. Ainda enquanto pintor, o artista ensaiava sobre uma nova arte capaz de congrega as qualidades de múltiplas expressões artísticas:

Uma arte para o olho, que se diferencia da pintura porque ocorre no tempo (como a música), e porque a ênfase artística não reside (como na pintura) na redução de um processo (real ou imaginário) a um momento, mas sim no desenvolvimento temporal no nível formal. Como essa arte se desdobra no tempo, um de seus elementos mais importantes é o ritmo temporal dos eventos ópticos. Por essa razão, um tipo completamente novo de artista – que antes existia apenas como uma possibilidade latente – emergirá, posicionado, por assim dizer, a meio caminho entre a pintura e a música (Ruttmann, n.d [ca.1919], p. 450).

---

41 Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0B428y3yrxs>.

42 Peça original para o quinteto de cordas, do qual o próprio Ruttmann participava tocando violoncelo.

Na sequência do texto, concluía: “a tecnologia para exibir a nova arte é a cinematografia”. Era, portanto, a partir do ritmo temporal de eventos ópticos, proporcionada pelo cinema, que a confluência de som e imagem aspirada em *Lichtspiel Opus I* tomava forma. “*Malerei mit Zeit*”, anotava Ruttmann no verso da última pintura produzida antes da sua transição para o filme, onde retomaria as mesmas palavras com maior convicção: agora poderia dizer que estava definitivamente “Pintando com o Tempo”, premissa estendida para a realização de seus próximos 3 curtas, *Lichtspiel Opus II, III e IV* (1923-25)<sup>43</sup>.

Figura 13 – Frames de *Lichtspiel Opus I* (1921), de Walter Ruttmann



Fonte: Retirados do filme.

Em texto crítico publicado no dia seguinte da estreia do filme precursor, Bernhard Diebold (1921, p. 454) o descrevia com enorme entusiasmo: “a pintura uniu-se com a música. Os limites [entre as artes do tempo e do espaço] que Lessing estabeleceu em ‘*Laocoonte*’ foram obscurecidos. Existe agora uma forma de *música para os olhos*”. O crítico assumia o trabalho de Ruttmann como o primeiro exemplo da utilização da tecnologia cinematográfica em prol da “obra de arte total”, entendendo que esse artista “pintor de filmes” (Ibid., p. 453), não mais preocupado com a “perspectiva espacial, congelada, sem temporalidade” do quadro, atava o ofício de cineasta às artes baseadas no movimento, como a música e a dança. Nos anos seguintes, Diebold chegaria a propor algumas terminologias possíveis para batizar a síntese artística anunciada por Ruttmann:

Esta nova arte do movimento em filme pintado é fundamentalmente uma dança musical. A música desempenha um papel essencial, e essa arte da animação pode ser caracterizada menos como pintura em movimento ou dança pintada do que como *música pintada*, *música para os olhos*, *pintura sonora* ou *arte gráfica musical* – ou, digamos, como *musigráfica* [*musographik*] (Diebold, 1932, p. 606, grifo próprio).

43 Esses filmes encontram-se disponíveis na *playlist*: [https://youtube.com/playlist?list=PLq3C9x-Aqts\\_gmFjwnaiJW1s9BnKRcae](https://youtube.com/playlist?list=PLq3C9x-Aqts_gmFjwnaiJW1s9BnKRcae).

A substancialidade musical de *Lichtspiel Opus I* reconhecida de prontidão pelo crítico, também foi frisada, mais tarde, nas análises de historiadores como Lawder (*apud* Branco, 1999, p. 28), para quem a obra configurava “literalmente um exercício de *música visual*”. Quando aplicado aos Filmes Absolutos de Ruttmann, entretanto, o termo grifado no comentário do autor insinua um sentido dissidente face ao levantado pelas produções de Richter e Eggeling. Se esses dois últimos se apropriaram da música indiretamente, apenas como analogia estrutural para compor o movimento das imagens e alavancá-las em direção à abstração, Ruttmann a integrou diretamente em seus filmes, acrescentando-lhes o componente sonoro para a criação de verdadeiras obras audiovisuais. Por consequência, a conceituação da Música Visual a partir dos Filmes Absolutos ganha um sentido ambivalente já em seus prenúncios no cinema de vanguarda: trata-se de uma música exclusivamente visual, isto é, de “uma música para [e somente para] os olhos”, como insinua o primeiro caso. Ou, como no segundo, designa um híbrido áudio-visual, produto de um entrelaçamento do som com a imagem que aciona, a um só tempo, os olhos e os ouvidos?

O que se pode afirmar, por ora, é que ambas as leituras se tornaram tanto mais possíveis quanto o termo “música visual” foi recorrentemente associado a esse grupo de cineastas conectados pelo contexto alemão dos anos 1920. Embora tenham manifestado uma índole vanguardista similar de relacionar as artes musicais e visuais por intermédio do Filme Absoluto, as maneiras pelas quais abordaram tal relação destoaram sobretudo no que diz respeito ao emprego (direto ou indireto) do som em suas produções: Richter e Eggeling<sup>44</sup> ativeram-se aos paralelismos da analogia musical e Ruttmann recorreu ao acompanhamento musical ao vivo na ocasião da projeção. Porém, seriam os trabalhos com a inserção direta da música nos filmes de som sincronizado de Oskar Fischinger que, pelo viés da hibridação áudio-visual, permitiriam levar mais adiante a compreensão da Música Visual.

### 3.3.5 Oskar Fischinger na encruzilhada áudio-visual

Por vezes, Oskar Fischinger foi creditado como o “pai da Música Visual” (Keefer, 2012, p. 164). Pai não tanto no sentido de progenitor pioneiro, mas sim no papel de uma figura influente e inspiradora, que educou (estética e espiritualmente<sup>45</sup>) as gerações seguintes

---

44 Werner Graeff e Kurt Krunz foram outros dois cineastas que atuaram na Alemanha durante a década de 1920 e conduziram experimentos com animações abstratas ancoradas em analogias musicais. Malcolm Le Grice (1979, p. 31) sugere que estudos mais aprofundados acerca desses artistas possivelmente permitiriam agrupá-los à vanguarda dos Filmes Absolutos.

45 Fischinger tinha uma forte crença na teosofia e em misticismos orientais, sendo o transcendentalismo espiritual uma das pretensões de suas produções artísticas. Dentre os artistas da Música Visual que visitaram seu ateliê, contavam-se Jordan Belson,

de artistas voltados a tal campo criativo. Em fato, ele foi o único dentre os precursores do Filme Absoluto dos anos 1920 que prosseguiu com esses experimentos pelas décadas posteriores, deixando um legado de aproximadamente quarenta animações abstratas, muitas das quais consolidaram um cânone da Música Visual. Mais do que isso, o realizador foi um virtuoso no domínio das relações entre o som e a imagem, bem como no desenvolvimento de dispositivos, técnicas e processos para articulá-las, contribuindo então para o campo das audiovisualidades como um todo.

Tamanha é a abrangência das contribuições de Fischinger que menções a ele e suas obras aparecem em um número relativamente extenso de estudos nas áreas do cinema, das artes do vídeo, das artes visuais e até da música, sendo, talvez, o cineasta mais conhecido da Música Visual. Com isso em mente, embora uma investigação em torno do conceito provavelmente pudesse dar conta de seus principais fundamentos a partir da prolífica produção de Fischinger, a pesquisa optou por manter o molde de análise – pontual e sumária – que se tem aplicado até agora, focalizando as reflexões desse realizador mais diretamente ligadas à Música Visual. Pois o aprofundamento dos aspectos conceituais aqui levantados será desdobrado no próximo capítulo sob o prisma das obras e processos criativos de Mary Ellen Bute – outra importante artista do campo em questão, cuja produção, injustamente, ainda carece de mais estudos.

No que compete à relevância de Fischinger para a mudança no paradigma conceitual da Música Visual, convém destacar seus primeiros experimentos áudio-visuais no meio cinematográfico. Foi em 1921, acompanhando o crítico Bernhard Diebold na pré-estreia de *Lichtspiel Opus I* (o primeiro Filme Absoluto de Ruttmann), que Fischinger vislumbrou as potencialidades criativas do cinema explorado enquanto expressão artística de vanguarda. Antes disso, não exatamente tinha atuado na área da arte, senão enquanto entusiasta. De toda forma, sua experiência profissional no desenho técnico e na engenharia, somadas aos seus estudos em música e ao contato com a pintura desde a infância, foram suficientes para encorajá-lo no ofício artístico e prepará-lo para os desafios da realização cinematográfica<sup>46</sup>.

Aliando esse ânimo criativo com o conhecimento técnico, já em 1921, Fischinger engenhou um mecanismo capaz de produzir e capturar sequências de imagens abstratas na intenção de, com elas, construir Filmes Absolutos sob uma estética distinta daquela explorada por Ruttmann, Eggeling e Richter. Através da “*wax slicing machine*”, como

---

Harry Smith, John e James Whitney.

46 Essas e as demais informações relativas à trajetória artística de Fischinger, mencionadas neste livro, estão embasadas na biografia *Optical Poetry: life and work of Oskar Fischinger* (2004), de William Moritz.

batizou o invento, passou a elaborar experimentos em filme durante o período de 1921 a 1926<sup>47</sup>. Nesse último ano, Fischinger reaproveitou alguns deles para a concepção visual das performances *Farblichtmusik* [cor-luz-música], realizadas em colaboração com o músico Alexander László. Seus filmes abstratos se misturavam às projeções de luzes e cores do *color organ* daquele compositor, promovendo relações áudio-visuais cujas correspondências de cores e notas se definiam num aclamado concerto de *Color Music*.

Com a parceria encerrada após algumas apresentações pela Alemanha, Fischinger começou a trabalhar num projeto solo instigado pelas apresentações com László: *Raumlichtmusik* (1926)<sup>48</sup> era uma performance multimídia baseada em três telas projetadas lado a lado, através de cinco projetores cinematográficos. O artista reproduzia músicas variadas<sup>49</sup> e misturava diversas técnicas de animação, combinando filmes abstratos coloridos a mão, *slides* de pinturas e filtros de cor para criar efeitos de luz. Em notas acerca dessas apresentações, Fischinger (*apud* Keefer, 2012, p. 216) escreve: “nesta arte tudo é novo e ao mesmo tempo antigo em suas leis e formas. Plásticas-Dança-Pintura-Música tornam-se um. O mestre dessa nova arte cria obras poéticas em quatro dimensões. Cinema foi o seu começo... *Raumlichtmusik* será sua conclusão”.

Embora não exista nenhum registro filmado das performances, com base na análise de películas das animações utilizadas, de documentos deixados pelo artista e de publicações de críticos da época, a arquivista e curadora Cindy Keefer (2012, p. 216) comenta: “nós agora compreendemos essas apresentações como tentativas de criar alguns dos primeiros ambientes imersivos cinematográficos”, identificando-as como precursoras das propostas do Cinema Expandido, das instalações multimídia e dos *shows* de luz psicodélicos proeminentes na década de 1960. Nesses termos, *Raumlichtmusik* prefigura uma das formatações mais recentes da Música Visual, explorada pela manipulação de som e imagem em tempo-real, no contexto das Performances Audiovisuais.

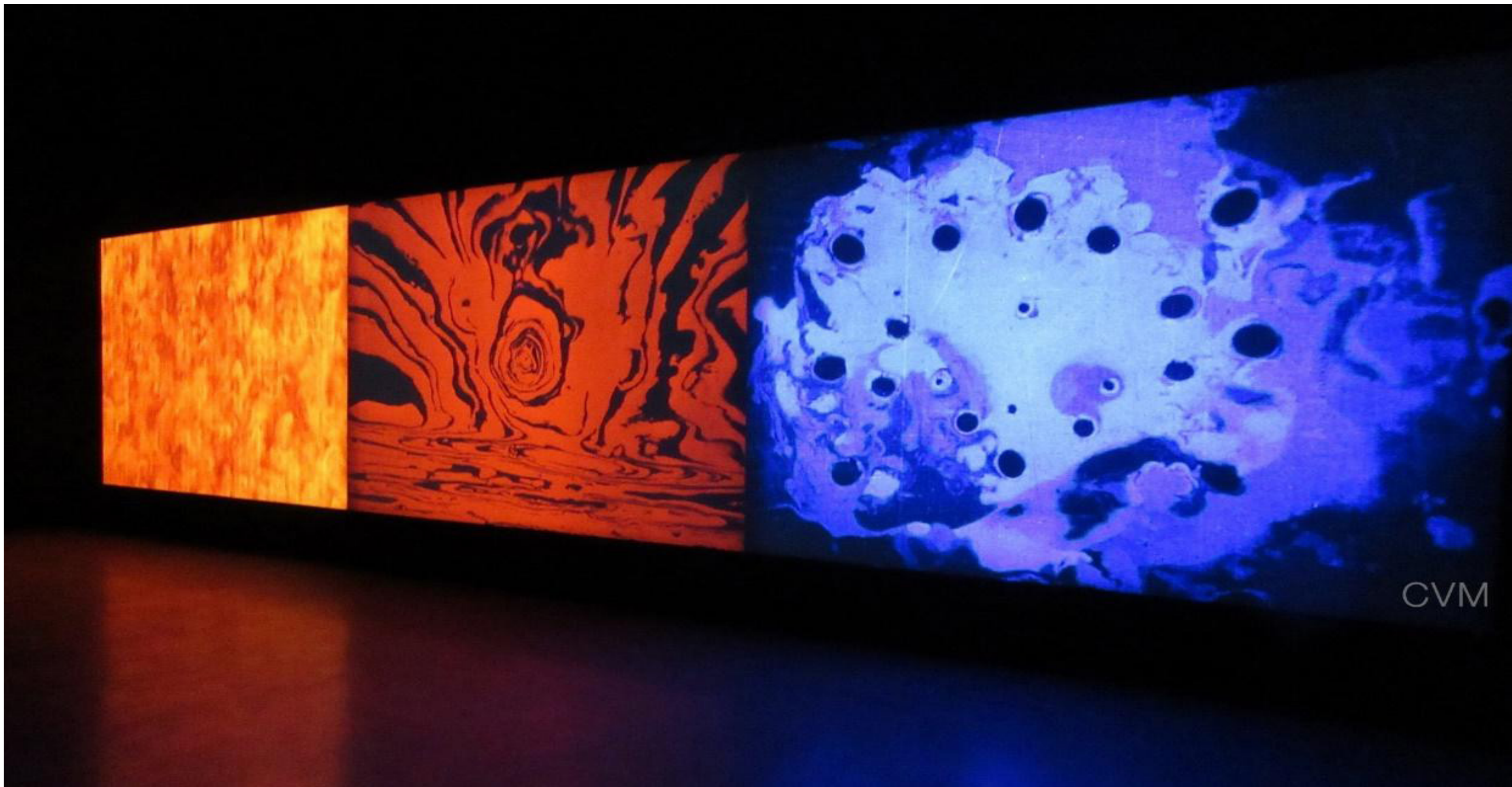
---

47 Nessa época, Fischinger também estava realizando outros experimentos com filme, incluindo *Currents* (c. 1922), *Staffs* (1923-1927), *Pierrette I* (1924-1926) e *Spirals* (c. 1926).

48 Pouco depois, Fischinger mudou o nome dessas apresentações para *Raumlichtkunst*. Sob esse título, em 2012, a performance foi reconstruída pelo *Center for Visual Music*, de Los Angeles – Fig. 14.

49 A única pista dessas músicas são menções de William Moritz a “variados acompanhamentos percussivos” (Keefer, 2012, p. 216). Na reconstrução de 2012 do CVM, introduziu-se as músicas “*Ionisation*”, de Edgar Varese, e “*Double Music*”, de John Cage e Lou Harrison.

Figura 14 – Vista da instalação *Raumlichtkunst* (1926/2012), de Oskar Fischinger, reconstruída pelo Center for Visual Music



Fonte: Oskar Fischinger, *Raumlichtmusik* (1926/2012), reconstruída pelo © Center for Visual Music. Vista da instalação, 2017. © Center for Visual Music.

Até esse momento da carreira de Fischinger, a preferência pela utilização de formas abstratas e a pretensão de unir as linguagens visuais e musicais pelos meios do Filme Absoluto, efetivamente presidia suas experimentações. Contudo, o modo como combinava os sons e as imagens numa expressão artística praticada ao vivo mantinha fortes semelhanças com a formulação áudio-visual de Ruttmann, calcada na projeção de filmes acompanhada de performances musicais. A contribuição decisiva de Fischinger para o roborar da conceituação da Música Visual desponta em 1929, quando deu início a uma série de treze estudos abstratos realizados em filme sonoro e nomeados *Studies Nr.1 a 13*<sup>50</sup>.

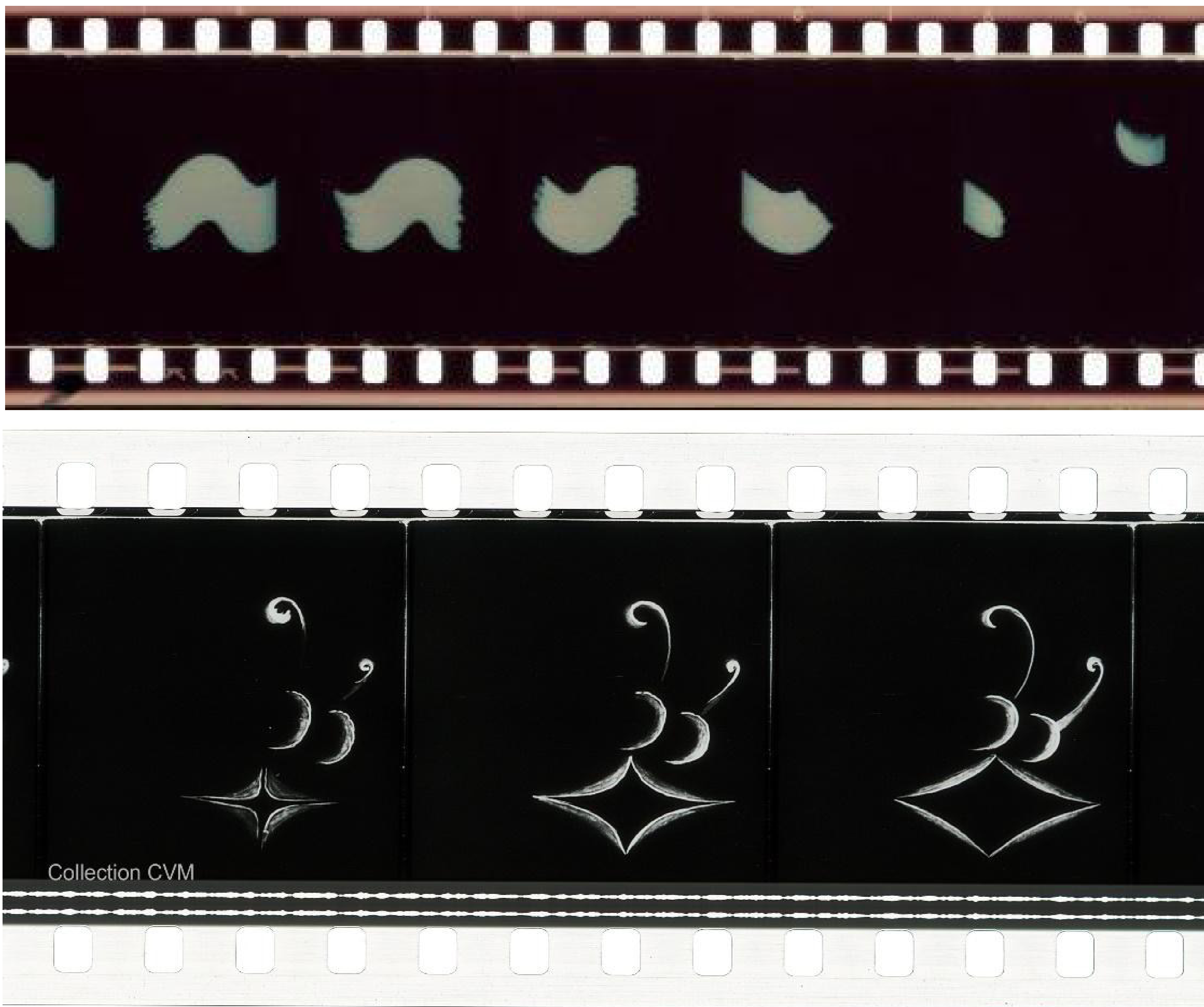
A partir da popularização de tecnologias como o *Vitaphone* (aparelho que sincronizava um fonógrafo a um projetor cinematográfico) ou como o sistema *Movietone* (que possibilitou o registro da faixa sonora diretamente na película fílmica), ao final da década de 1920 os cineastas puderam explorar o áudio em seus filmes prescindindo da performance (do narrador, dos dubladores ou dos músicos) ao vivo. Assim, a linguagem musical que até então estava sendo trabalhada nos Filmes Absolutos de Ruttmann, com

<sup>50</sup> O filme *Studie Nr. 1* acabou não sendo sincronizado com música; o *Studie Nr. 4* foi perdido e nunca recuperado; e o *Studie Nr.13* não foi finalizado.

a mobilização de músicos *in presentia*, ou de Richter e Eggeling, com suas investigações da musicalidade cinematográfica evocada por analogismos, recebe um novo tratamento com Oskar Fischinger e seu processo de criação baseado na confluência audiovisual, alavancada pelo filme de som sincronizado.

Figura 15 – De cima para baixo, películas de *Rhythmus 21* (1921, Richter), *Symphonie Diagonale* (1924, Eggeling), *Lichtspiel Opus I* (1921, Ruttmann) e *Studie Nr. 7* (1931, Fischinger)





Fonte: [Três primeiros] Acervo do *Centre Pompidou*, nos inventários AM 1976-F0265, AM 1976-F0134 e AM 1986-F0322, © *Service de la documentation photographique du MNAM*, Paris; [Último] *Studie Nr. 7* (1931), de Oskar Fischinger, © *Center for Visual Music*, Los Angeles.

Cada um dos seus *Studies* (1929-1932) apresenta uma composição de imagens abstratas meticulosamente relacionadas com uma música pré-gravada – geralmente extraída do repertório de compositores clássicos e populares do século XIX (Johannes Brahms e Paul Dukas dentre eles). Pela técnica de animação quadro a quadro, o cineasta elaborou todos os filmes da série desenhando a carvão sobre folha branca e revelando-os em negativo para obter linhas e formas brancas que, sequenciadas em filme, se movimentam com grande fluidez pelo fundo escuro. A elaboração da visualidade dos curtas metragens sucedia uma análise cuidadosa das músicas escolhidas, e dela os movimentos das imagens eram pensados para dialogar intimamente com os



encadeamentos melódicos, harmônicos e rítmicos dos sons. “Sob a orientação da música”, informava Fischinger (1947, p. 112), “veio a rápida descoberta de novas leis – a aplicação de leis da acústica em expressões ópticas foi possível” –, aplicabilidade essa que se transformou na própria força motriz de seus estudos.

Há de se acrescentar que o problema estético trazido à tona pela introdução do som sincronizado foi, no âmbito dos Filmes Absolutos, divergente daquele que pautou os debates da cinematografia hegemônica, cuja preocupação recaiu, em grande escala, sobre a função narrativa e representativa (de verossimilhança) do áudio. Mesmo antes dessa tecnologia, os realizadores da vanguarda alemã já se preocupavam com uma fundamentalidade “sonora”, e mais especificamente musical, evocada pelos ritmos da expressão cinematográfica. Era insistindo nela, aliás, que haviam postulado uma concepção abstrata de cinema supostamente semelhante à música – nem que ela fosse, como diriam Richter e Eggeling, uma música silenciosa e puramente visual. Mas se o cinema absoluto era musical por si só, a introdução direta da música não seria, então, uma redundância?

Houve aqueles que argumentaram exatamente dessa forma, a exemplo do compositor Max Butting, que julgou supérflua sua música para *Lichtspiel Opus I*, pois, até onde entendia, o filme de Ruttmann já era um tipo de “música visual” (Naumann, 2012). Não obstante, Ruttmann mirava no potencial sinestésico do cinema, acreditando que sua obra se beneficiaria da qualidade sonora agregada pela música. Fischinger tinha o mesmo posicionamento ao testá-la no filme sonoro: “a torrente de sentimentos criados através da música intensificou o sentimento e a eficácia dessa expressão cinemática gráfica, ajudando a tornar compreensível o Filme Absoluto” (Fischinger, 1947, p. 112).

À luz dessa consideração, parece plausível aferir que, para os realizadores interessados na fusão áudio-visual viabilizada pelo cinema, a questão era menos a de compreender a função do som do que a de descobrir como relacioná-lo estreitamente com as imagens em movimento para criar uma composição unitária. Na avaliação de Hans Richter, a abordagem escolhida por Fischinger, apesar dos êxitos, tinha lá seus defeitos:

Foi muito bom (e muito sedutor) quando Fischinger fez seu primeiro filme em 1931 [*sic*]. Mas essa é minha opinião, não a ideia de como o som deve ser usado, porque, assim, ou ele se torna uma ilustração (como nos filmes hollywoodianos) sublinhando um clima ‘simpaticamente’, ou ele se torna (como nos filmes de Fischinger) a história, e a imagem vira uma mera ilustração sem estrutura e significados próprios (Richter, 1946, p. 55).

“Meus filmes não são ilustrações de música”, respondia Fischinger (1947 *apud* Keefer, 2012, p. 164) em um manuscrito intitulado “Correções ao artigo de Richter sobre A História da Vanguarda [1946]”. Decepcionado com a má compreensão de seu conterrâneo, ele continuava: “pessoas que dizem que esses filmes são ilustrações de música são... pobres em imaginação... ou o dizem intencionalmente para diminuir o impacto desses trabalhos (por motivos pessoais... provavelmente pelas razões de Richter)” (Ibid., p. 165). O tom indignado de Fischinger – que voltaria a reclamar dos equívocos de Richter na interpretação e na datação de suas obras – deixa entrever o apreço que atribuía à interação da música com a imagem nos seus Filmes Absolutos. Apesar da sincronização flagrante entre os elementos visuais e sonoros dos *Studies*, o diálogo entre eles ia além de um simples espelhamento ou tradução de um para o outro, o que o cineasta explicitava liricamente ao comentar uma obra posterior (*Motion Painting no. 1* [1947]):

O que você vê não é música traduzida, porque música não precisa ser traduzida para a tela – para os olhos, música é em si mesma suficiente. Mas a parte óptica é como se andássemos na margem de um rio: às vezes vamos um pouco mais longe, mas voltamos e seguimos junto a esse rio, o concerto de Bach (Fischinger *apud* Keefer, 2012, p. 166).

No fluxo do Filme Absoluto de Fischinger, a imagem não ilustra música, e nem esta se subordina àquela. Operando em pé de igualdade dentro da composição cinematográfica, as notas e as formas se movimentam em *complementaridade*, quer em perfeita sincronia, quer em pleno contraste, mas sempre em diálogo recíproco, por meio do qual “o olho e o ouvido se suplementam numa função ortogonal” (Fischinger, 1932, p. 96). A ideia também era reforçada num escrito de 1948: “essa arte enfatiza o efeito da música. É para a música o que as asas são para os pássaros” (Fischinger, 1948 *apud* Keefer; Guldemon, 2012, p. 10). No que supõe, assim como os pássaros dependem de suas asas para voar, sua expressão artística dependeria da parte audível tanto quanto da parte visível para se elevar.

A qualidade visual dos *Studies* era, então, potencializada pelos efeitos da música e, em contrapartida, a música, ou melhor, a qualidade musical, era potencializada pela imagem, articulação sinérgica geradora do que acreditava ser uma “nova forma de arte”, a Música Visual:

Eu espero, através de incessantes trabalhos e estudos, trazer concertos gráficos para as telas. Em outras palavras: eu quero criar Música Visual. Acredito que tenha obtido sucesso em contribuir consideravelmente para a criação de uma nova forma de arte, da qual as possibilidades de desenvolvimento, hoje, ainda estão completamente inexploradas. Seu

significado provavelmente será total e completamente apreendido pela primeira vez a partir das gerações posteriores, embora já existam pessoas que estão prontas para isso e que contribuem com grande compreensão e com real entusiasmo (Fischinger *apud* Keefer, 2012, p. 166).

Sob a poética de Fischinger, o analogismo musical revela-se insuficiente para a compreensão da Música Visual, dado que as analogias implicam um paralelismo entre as artes sem necessariamente envolver uma mistura concreta dos seus componentes audíveis e visíveis. Ao invés disso, a abordagem do realizador aponta mais frontalmente para um cruzamento ou *hibridação* áudio-visual, fazendo dessa uma interessante via de aproximação. Em poucas palavras, Mollaghan (2015) sintetiza que uma forma de arte híbrida deriva da efetiva combinação ou interpenetração de, ao menos, duas artes distintas, sendo a Música Visual, portanto, o produto indissolúvel da associação entre as linguagens musical e visual mediada pelo filme (absoluto).

Embora menções à Música Visual tenham aparecido pela primeira vez nos escritos de Fischinger somente em meados da década de 1940, isso não exclui do campo suas obras precedentes, apenas aponta para uma outra questão relevante constatada por Mollaghan (2015, p. 6): o termo Música Visual não foi necessariamente de uso comum pelos artistas durante a criação de muitos dos trabalhos referidos como tal. Conforme apurado neste subcapítulo, o conceito foi reivindicado para designar os Filmes Absolutos porque, desde o princípio, seus criadores experimentaram – similar e reiteradamente – as relações entre as linguagens musical e visual aos moldes abstracionistas. Dessa maneira, ao passo em que suas produções deslocaram o termo para o campo cinematográfico, o substanciaram enquanto conceito na conjunção de duas principais instâncias, as quais foram antes anunciadas neste capítulo e agora podem ser arrematadas da seguinte forma:

(I) Historiográfica: diferentemente dos demais termos utilizados para designar um projeto de cinema ancorado na analogia musical (como “música da luz”, “sinfonia visual” ou “música óptica”), a “música visual” engendrou uma história própria ao se estabelecer no campo do cinema, mantendo um laço antecessor com as suas origens na pintura abstrata e nos concertos de *color organs*. Reincidindo em múltiplos contextos, o termo extrapolou a cinematografia da vanguarda e, inclusive, até hoje é invocado por artistas interessados em relacionar as linguagens num espectro ampliado das audiovisualidades. Essa permanência e articulação histórica da “música visual”, reivindicada por diversos projetos e realizações artísticas, fornece indícios conceituais e materiais para postular que ela se tornou algo além de um termo genérico, fadado a designar uma analogia contraditória e datada;

(II) Teórica: se o discurso da pureza e da especificidade fez da proposição quimérica do cinema enquanto “música visual” um analogismo fundamentalmente contraditório no âmbito da vanguarda francesa, a apropriação do termo pelo cinema absoluto alemão, cujo discurso se mostrou mais receptivo ao cruzamento das linguagens artísticas, ampliou as possibilidades de concepção da “música visual”. De um lado, Hans Richter e Viking Eggeling trabalharam os Filmes Absolutos pelas vias da analogia musical, vertendo formas, técnicas e processos compositivos da música para a criação de uma nova expressão visual dinâmica – tratativa bastante próxima, aliás, daquela originalmente ratificada por Roger Fry na pintura. De outro lado, Walter Ruttmann e Oskar Fischinger introduziram o som nos Filmes Absolutos, fundindo o audível com o visível em prol de uma forma artística tão sonora quanto imagética – o que antes as aproximava dos concertos de som e luz com os *color organs*, porém extrapolando as correspondências de cores e tons da *Color Music*. Apesar das dissidências das abordagens, sem dúvidas as suas teorizações e experimentações práticas corroboraram a consolidação da Música Visual enquanto modo de conceituar uma gama de filmes (e trabalhos audiovisuais posteriores) fundados na estreita relação entre as linguagens musical e visual. Não menos importante para esse processo foi a aderência do termo pelas publicações críticas, teóricas ou historiográficas que, com o passar das décadas, contribuíram para sedimentar a “música visual” por recorrência na literatura especializada do cinema de vanguarda e experimental.

Pelo que se esboçou neste capítulo, sobretudo a perspectiva de conceituação disparada pela produção de Fischinger parece, enfim, propiciar uma amplificação do conceito de Música Visual à luz da noção de hibridação. Assim, ela pode ser compreendida enquanto uma forma de arte áudio-visual baseada no que aqui se propõe chamar de *interdependência* entre as linguagens constituintes. Tal proposta se torna realmente mais promissora quando outros estudos do campo temático (Basbaum, 2002; Keefer, 2012; Lund, 2015, 2017; Codevilla, 2015; Souza, 2016; Pinto, 2019) também apontam para uma relação “mutualística”, “não hierarquizada” ou “igualmente balanceada” entre as partes imagéticas e musicais das obras de Música Visual que abordam. Quer dizer, esse caráter de híbrido indissolúvel – igualmente dependente do audível e do visível – averiguado desde as experimentações de Fischinger até as manifestações contemporâneas do conceito, no limite, enseja a hipótese de que a *interdependência* talvez configure um pressuposto pertinente para conceituar a Música Visual em suas múltiplas configurações. No mínimo, oferece uma possível perspectiva teórico-analítica para pensar a produção deste campo criativo, levando-se em conta os efeitos de sinergia entre as disciplinas do som e da imagem que a constituem.

A defesa de uma tal hipótese, todavia, exige um alargamento do *corpus* de análise da pesquisa para perscrutar em que medida a *interdependência* se prova nas diversas manifestações da Música Visual ao longo da história. Certamente, a empreitada é por demais abrangente para ser desenrolada no capítulo restante deste livro, que, portanto, se contentará em dar apenas um pontapé inicial nessa direção, investigando e elaborando a noção de *interdependência* a partir das obras e processos criativos de uma só artista: Mary Ellen Bute.

4.

*SEEING SOUND, OU A MÚSICA  
VISUAL DE MARY ELLEN BUTE*

No verão de 1981, uma foto da cineasta estadunidense Mary Ellen Bute (1906-1983), acompanhada da legenda “criadora das primeiras imagens fílmicas geradas eletronicamente”, ocupou a capa da revista feminista *Women Artists News*, em seu 7º volume, número 2. Com o dossiê intitulado “*Women in Film, Part I*”, a publicação buscava resgatar as quatro décadas de trajetória artística de Bute, destacando a importância das contribuições dessa pioneira ao lado das de Germaine Dulac, Lotte Reiniger, Dorothy Arzner, Maya Deren e outras tantas mulheres cineastas que, sintomaticamente, fadaram a um apagamento na história do cinema.

Figura 16 – Capa da revista *Women Artists News* – Mary Ellen Bute manipulando o Osciloscópio



Fonte: Adaptado de *Women Artists News*, v. 7, n. 2, verão 1981.

A edição da revista abria com o artigo “*Restoring Women to Film History*”, escrito pela historiadora, curadora e diretora Cecile Starr. Como sugere o título de sua publicação – e como evidenciaram as demais empreitadas de sua carreira –, a autora se dedicou a restaurar o lugar de cineastas mulheres na história do cinema, problematizando o negligenciamento das realizações femininas no campo de estudos da arte e o consequente desconhecimento das conquistas contínuas de mulheres artistas precedentes. A problematização exposta no artigo refletia uma preocupação do dossiê como um todo e, em linhas gerais, do foco e escopo da revista *Women Artists News* nos seus dezessete volumes editados entre 1975 e 1992, bem como de outros inúmeros esforços de coletivos feministas<sup>51</sup> que iniciaram, ainda antes dos anos 1970, uma investida sistemática para recuperar o lugar das mulheres na história da arte.

Desde então, mesmo que se possa constatar uma melhora progressiva da situação problematizada, a necessidade da manutenção dessa postura consciente diante de uma historiografia defasada fica evidente justamente com cineastas como Mary Ellen Bute: suas experimentações pioneiras, tateadas na edição de 1981 da *Women Artists News*, pouco foram perscrutadas quarenta anos depois, a julgar pela quantidade escassa de pesquisas sobre essa artista disponíveis na atualidade (cf. Fonseca; Opolski, 2022).

Talvez, e mais certamente, a reivindicação creditada na capa da revista não seja de todo verdadeira, já que um ano antes de Bute criar “as primeiras imagens fílmicas geradas eletronicamente”, por volta de 1952, os cineastas Norman McLaren e Hy Hirsh haviam feito uso de imagens eletrônicas nos filmes *Around is Around* e *Divertissement Rococo*, ambos em 1951. No entanto, o equívoco não destitui o fato de que a artista esteve à frente dos primeiros experimentos visuais com processos eletrônicos, e muito menos de que ela concluiu um dos primeiros filmes abstratos norte-americanos (*Rhythm in Light*, 1934), ou de que realizou a primeira adaptação cinematográfica do trabalho do escritor James Joyce, em *Passages from Finnegans Wake* (1965); sobretudo, não deslegitima o fato de que ela conseguiu produzir e distribuir seus filmes experimentais em grandes cinemas, festivais e museus entre 1934 e 1965, a despeito de todas as dificuldades impostas por um circuito artístico misógino.

Em busca de uma “nova forma cinética de arte visual – que unisse som, cor e forma” e permitisse que os “materiais (visuais e audíveis) fossem sujeitos a qualquer inter-relação e modificação concebível” (Bute, 1956, p. 2) –, a artista explorou desde a transposição de conceitos temporais da música para a pintura (sob influência abstracionista de artistas

---

51 Bute havia atuado e participado na fundação da *Women’s Independent Film Exchange* em 1977: organização dedicada a redescobrir as contribuições de mulheres na cinematografia norte-americana, fomentando a pesquisa e difusão de filmes de autoria feminina em circuitos do cinema não-comercial.



como Kandinsky), até a aplicação de teorias físicas e matemáticas de correspondência som-luz (através de práticas artísticas com *color organs*). Em meados da década de trinta, finalmente fundou sua pequena produtora independente batizada *Expanding Cinema*, com a qual se desvencilhou dos moldes narrativos, figurativos e industriais do cinema *mainstream* para expandir as possibilidades de integração som-imagem em filmes sonoros abstratos. Com efeito, não apenas foi uma das mais importantes artistas debruçando-se sobre o que ela – ao lado de Oskar Fischinger, Norman McLaren, Len Lye, Hy Hirsh, Jordan Belson, John Whitney e outros tantos cineastas atuantes na América do Norte – designaram de Música Visual, como também foi a primeira realizadora mulher entre eles.

Sem querer destitui-la do posto de pioneira, pertinente para reforçar – como destacado pelas editoras da *Women Artists News* (Lyle, 1981, p. 3) – o “lugar das cineastas mulheres na linha de frente de cada estágio de desenvolvimento do meio [fílmico]”, a intenção desta pesquisa não é estabelecer Mary Ellen Bute enquanto instauradora de um discurso, estética ou manifestação artística nunca antes vista ou ouvida. Dando prosseguimento à proposta geral da pesquisa, este capítulo pretende contextualizá-la na linhagem histórica (des)contínua dos experimentos artísticos provenientes das relações estreitas entre as linguagens visual e musical. Mais precisamente, investiga a cineasta e sua obra *na e em meio* à história da Música Visual, debatendo tal conceito à luz das reflexões expressas em seus escritos, entrevistas, esboços, documentos de processo e obras audiovisuais, com ênfase nos filmes da série *Seeing Sound* (1934-1953).

Antecedendo as discussões que aqui tomam forma, uma pesquisa de mapeamento, revisão e análise das fontes primárias e da bibliografia especializada foi desenvolvida e publicada em artigo separado, sob o título “Vendo sons (ou)vindo imagens: Mary Ellen Bute a partir da Teoria de Cineastas” (Fonseca; Opolski, 2022)<sup>52</sup>. Nessa publicação, delinearam-se algumas bases teóricas e metodológicas para abordar todo o material pertinente encontrado e projetar possíveis vias de investigação, o que levou aos seguintes questionamentos: como o conceito de Música Visual aparece na trajetória artística de Bute? De quais modos as relações entre som e imagem desenvolvidas em seus filmes abstratos se configuram como tal? Em que medida as inúmeras teorizações que se encontram desordenadas e poeticamente esboçadas nos escritos, entrevistas,

---

52 O levantamento das fontes primárias foi realizado a partir de acervos, coleções e bibliotecas que preservaram os filmes e documentos deixados por Bute, com especial destaque para a *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, onde estão armazenados a maioria dos seus artigos, manuscritos lidos em conferências, entrevistas gravadas, esboços de obras, cartazes de divulgação dos filmes, entre outros. Ao contrário da abundância dessas fontes primárias, a bibliografia especializada revelou-se escassa e pouquíssimas publicações científicas dedicadas à cineasta e sua obra foram encontradas nos repositórios *on-line* – nenhuma em língua portuguesa.

depoimentos ou mesmo nas obras audiovisuais da realizadora poderiam ser sistematizadas numa conceitualização da Música Visual? Ademais, como elas poderiam contribuir para a compreensão de um campo de experimentação do som e da imagem também explorado por outros artistas na história das audiovisualidades?

Diante de tais indagações, ficou evidente que não apenas as obras acabadas, mas também os gestos criativos que lhes deram forma constituiriam objetos de análise importantes para desvelar as ideias de Bute articulados à sua práxis e, assim, ponderar o que o seu discurso poético permite inferir sobre a Música Visual. É, então, aos moldes da Teoria de Cineastas – já expostos na introdução do livro – que o presente capítulo prospecta uma análise crítica em torno dos processos de criação da artista, assumindo suas palavras, sons e imagens como fontes primárias imbuídas de um discurso que, em maior ou menor grau, exprime potenciais traços teóricos face a um paradigma de criação.

## 4.1 Em busca do movimento: da pintura abstrata para a arte da luz

Mary Ellen Bute, a mais velha entre os seis filhos do casal Clare e James Bute, nasceu em 1906 na cidade de Houston, Texas, onde a família havia fundado e administrava a empresa *Bute Paint Company*. Ainda na escola, iniciou sua trajetória artística cursando aulas de pintura que, em 1923, alavancaram uma bolsa de estudos na Academia de Belas Artes da Pensilvânia<sup>53</sup>. Lá, a jovem acadêmica se aproximou do docente Henry McCarter, descrito por ela como “um pintor distinto, com uma vasta lista de amigos, alguns dos quais tinham um ‘olho’ para arte moderna e haviam adquirido telas extraordinárias no sensacional *Armory Show*<sup>54</sup> de 1913” (Bute, n.d.b)<sup>55</sup>.

Por escrito, Bute registra uma transformação importante em seu pensamento criativo ao se deparar com as pinturas das vanguardas europeias que teve a oportunidade de estudar pessoalmente, frequentando as coleções particulares dos conhecidos de seu professor:

---

53 Essas e as demais informações relativas à trajetória artística de Bute mencionadas neste capítulo estão sobretudo embasadas na biografia *Mary Ellen Bute: pioneer animator* (2020), de Kit Smith Basquin.

54 Primeira grande exposição internacional de arte moderna realizada na América do Norte. A mostra incluiu obras de Paul Cézanne, Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Fernand Léger, Georges Braque, Marcel Duchamp, entre outros influentes nomes das vanguardas europeias.

55 Para facilitar a consulta aos escritos não datados [n.d.] de Bute mantidos pela *Beinecke Library*, os mesmos foram elencados na seção “Referências” via código da coleção [CALL NUMBER], seguido pelo número da caixa [b] e respectivo folder [f.].

Quando eu vi os primeiros Picassos com seus grandes desdobramentos da arte africana, e os Klees, e Légers e Braques [...] foi um choque total, a inspiração era indescritível. Foi uma mudança enorme em relação a tudo que já havíamos visto... e eu estava determinada a aprender tudo o que pudesse sobre os pintores franceses, o cubismo, etc... (Bute, 1976).

Em particular, chamava-lhe atenção as possibilidades vislumbradas por um tipo de arte descompromissada com a tendência mimética de representação da natureza; uma arte cuja supressão da figuração e o abandono da perspectiva ilusionista dava lugar a um novo mundo de pura cor e forma, enunciado pelas renúncias de uma pintura que se pretendia “não objetiva” – por vezes também denominada não figurativa, não representacional, não referencial, ou, sem a negação, abstrata. Dentre os quadros adquiridos pelos colecionadores, “um grande, não objetivo Kandinsky” era o de maior destaque para Bute (n.d.b), que adiante justifica seu fascínio pelo pintor russo: “ele usava elementos abstratos, não objetivos para que você pudesse experienciar uma tela da mesma forma que experiencia uma composição musical”.

Tal como já explicitavam os títulos das muitas obras abstratas batizadas simplesmente de “composição”, “improvisação”, “sinfonia” ou “fuga”, para citar alguns, Kandinsky e outros artistas vinculados à corrente abstracionista apoiavam-se em analogias constantes com a música na elaboração de suas composições pictóricas. Conforme abordado na discussão do capítulo 2, esse projeto de “musicalizar a imagem” refletia o desejo por uma pintura aspirante às qualidades daquela que seria a “mais imaterial de todas as artes” (Kandinsky, 2002, p. 57): a música. Empréstando seus fundamentos e processos, os entusiastas da arte abstrata seguiram particularmente a esteira da “música absoluta”, baseando-se em composições instrumentais, de concerto, dotadas de uma suposta autorreferencialidade, para o desenvolvimento de uma pintura “pura”, igualmente capaz de provocar sensações recorrendo menos à representação do mundo exterior, do que aos elementos interiores e específicos da linguagem.

Essa premissa latente no discurso abstracionista certamente foi influente no amadurecimento artístico de Bute. Não por acaso, as analogias entre as artes que estudara nas produções artísticas e teóricas de Kandinsky foram rabiscadas em uma breve reflexão que, apesar de nebulosa e confusa, ensejaria uma questão insistentemente perseguida em sua carreira:

These [abstract] abstractions seemed more + more like  
[~~notes + various~~] symbols employed in Musical Notation -  
it was like Visual Music - it should  
I thought how glorious it would be if these visual  
themes <sup>should</sup> ~~could~~ unfold, and permute and build to the  
climax before our eyes, as Music does for our ears.  
[About then -- the painting emerged from the canvas and  
played in my imagination. I was exultant!]  
But how to do it? How to make the transition from  
the imagination to the screen?

Suas abstrações pareciam mais + mais como... eram como Música Visual. Parecia que esses temas visuais deveriam se desdobrar, permutar e construir um clímax diante de nossos olhos, como a música faz para nossos ouvidos. Mas como *fazer* isso? (Bute, n.d.c, p.D).

De notar que a ênfase (mais + mais) e a própria grafia do termo com iniciais maiúsculas aponta para o fato de a artista já se reportar à Música Visual compreendendo-a – como se tem argumentado neste livro – enquanto conceito propriamente dito. No entanto, o excerto citado acima também deixa transparecer que a proposição de uma tal Música Visual ainda lhe parecia por demais restrita com a imobilidade da imagem pictórica. Para Bute (n.d.b), “aquelas belas abstrações eram como temas musicais e seriam mais significantes se desenvolvidas na continuidade temporal”, à maneira das notas numa composição musical. Por conseguinte, a busca por uma forma de expressão visual baseada no tempo a levou ao estudo das teorias seculares de correspondência som-luz, quando ingressou na Escola-interna de Teatro de Nova Iorque, em 1924, e, um ano depois, na Escola de Drama da Universidade de Yale. Nessas instituições, cursou disciplinas como iluminação cênica, *design* de palco e produção teatral, chegando a lecionar aulas de drama e dança por países do mundo todo ao ocupar o cargo de docente (1927-1928) da universidade-cruzeiro *The Floating University*.

Na travessia pelas artes cênicas, Bute (1954, p. 1) perscrutou as potencialidades da luz enquanto material artístico manipulável “para produzir composições visuais na

continuidade do tempo, assim como um músico manipula o som para produzir música”. Os paralelismos desta “arte da luz” com a arte do som transcendiam a qualidade cinética, de movimento comum a ambas, tocando também a esfera da percepção, conforme explicava a artista em palestra para a Sociedade de Musicologia de Nova Iorque: “a Arte da Luz estimula nosso sentido visual diretamente com cor, forma e ritmo e é, portanto, comparável ao modo como o sentido auditivo é estimulado pelo som na música” (Bute, 1932, p. 1).

Fundamentando as quatorze páginas da pesquisa apresentada, uma argumentação de cunho acadêmico refletia as experiências e os conhecimentos acumulados pela autora no campo da iluminação cênica, com a intenção de discutir – traduzindo o título da conferência – “luz como um material artístico e sua possível sincronização com o som”<sup>56</sup>. Ali, pleiteava os princípios e métodos compositivos da música para a composição de uma arte da luz, partindo da hipótese de que “a investigação objetiva de trabalhos musicais revela um processo geral de composição, o qual pode ser aplicado a qualquer expressão artística cinética, levando em consideração as particularidades da matéria artística” (Ibid., p. 5). Sua especulação apoiava-se em uma ampla revisão acerca das teorias de correspondência som-luz e articulava desde estudos científicos como os de H. Helmholtz na física e fisiologia, ou como os de C. S. Myers sobre a sinestesia, até as proposições artísticas baseadas em analogias visuais e musicais retiradas tanto da história da música, com exemplos de Franz Liszt, Richard Wagner e Arnold Schönberg, quanto da história da pintura, com Eugène Delacroix, William Turner e diversos artistas das vanguardas modernas, para finalmente concluir:

Uma vez que nós claramente entendamos que a explicação da harmonia entre os diferentes matizes não se deve às relações de vibração e à posse de harmônicos comuns (pelo menos no que concerne o estímulo físico exterior), nem a qualquer correspondência ou relação direta entre som e luz fisicamente, nem a qualquer semelhança entre seus órgãos receptivos fisiológicos, estamos em posição de fazer uso adequado da terminologia musical, se quisermos, por conveniência (Ibid., p. 13).

Pouco interessada em encontrar explicações de objetividade científica para aproximar o som e a luz – mesmo porque qualquer conexão havia se mostrado improvável pela física e fisiologia –, Bute advogava pelas potencialidades estéticas e poéticas advindas desse paralelismo, a fim de criar uma arte cuja estrutura compositiva cinética da luz em movimento emulasse a estrutura da *música* (som em movimento) no plano

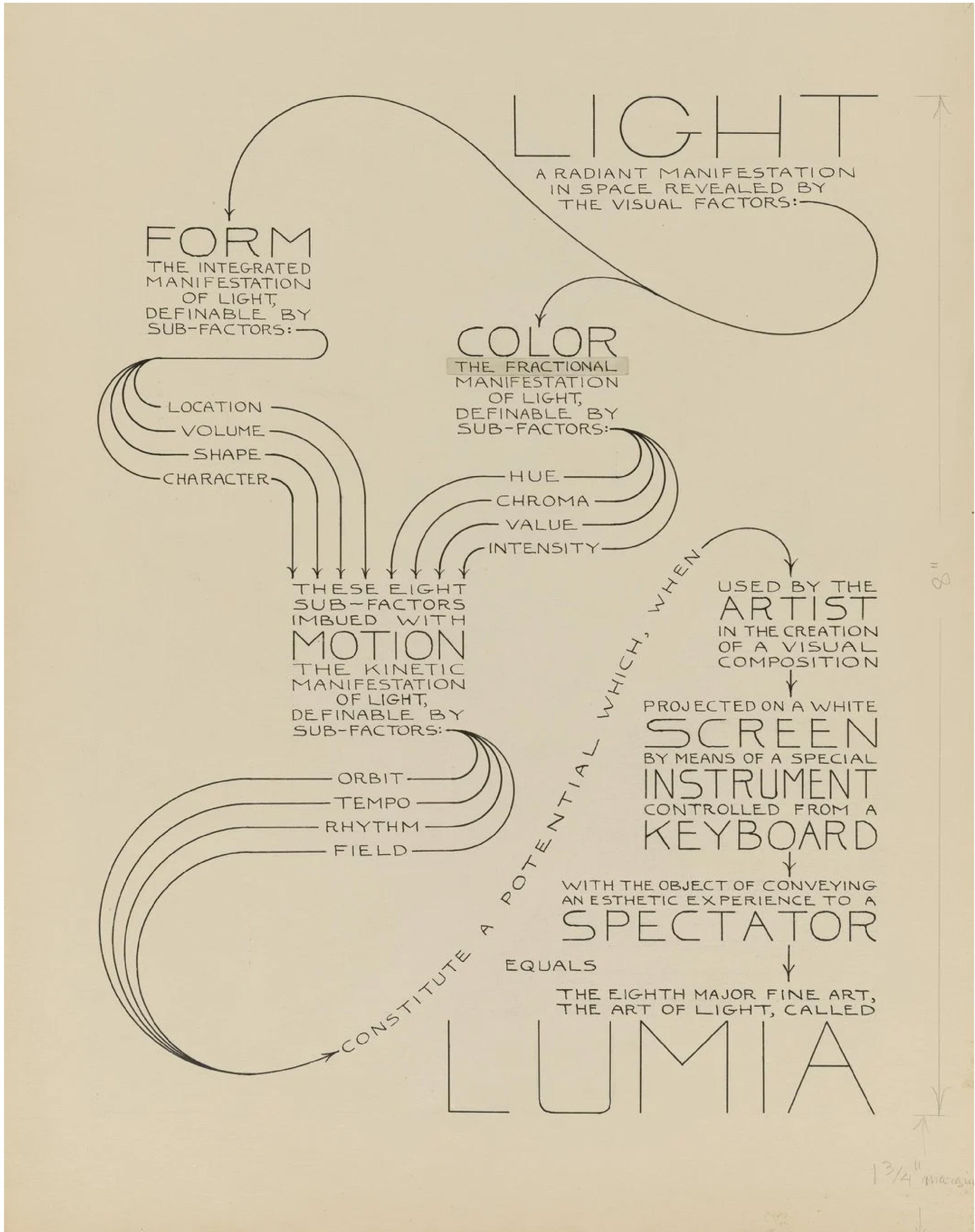
---

<sup>56</sup> No original: *Light as an art material and its possible synchronization with sound*. Título mais tarde alterado para: *The perimeters of light and sound and their possible synchronization*.

*visual*. Tratava-se, portanto, de uma música elaborada a partir do fenômeno luminoso apreendido enquanto experiência estética *per se* (cor), ou de uma *Color Music* – em outros momentos designada de *Color-light Art*, *Ocular Music* ou *Lumia*. No entendimento da artista embebido do discurso dos abstracionistas, era a manipulação da cor “enquanto um estimulante com seus próprios poderes inerentes de sensação” (Bute, 1932, p. 1) que potencializava o parentesco dessa forma artística com a música: “talvez, o ponto de semelhança mais notável esteja em sua conexão próxima com a sensação pura”, pois “na arte da cor em movimento e na música, as sensações de cor e tom são os materiais artísticos, [...] não criamos a partir deles qualquer imagem de objetos ou ações externas” (Bute, n.d, p. 1).

A esta altura, faz-se pertinente remontar a distinção sugerida no capítulo 2 a respeito da *Color Music* e o objeto da presente pesquisa, a Música Visual. Enquanto esta contempla um espectro mais alargado de interações musicais e visuais, pressupõe-se que aquela se restrinja especificamente às correspondências de cor e som (sejam elas associações cor-nota, cor-timbre, etc.). Posto isso, os trabalhos artísticos de Mary Ellen Bute produzidos até o começo da década de trinta mais se aproximavam do escopo da *Color Music*, ao configurarem projeções de luz colorida manipuladas no tempo em performances ao vivo com os *color organs*. Sobretudo em 1929, quando começou a auxiliar Thomas Wilfred em seus famosos concertos *Lumia*, a artista declarou-se profundamente influenciada pelas proposições do músico para o campo da Arte da Luz, bem esquematizadas no que segue:

Figura 17 – Diagrama de Thomas Wilfred sobre a sua Arte da Luz (Lumia), c. 1940



Fonte: Coleção Thomas Wilfred Papers, Manuscripts and Archives, Yale University, New Haven.

Todavia, em curto prazo o entusiasmo teórico da artista em torno da *Color Music* foi frustrado pelas barreiras tecnológicas de seu tempo. Mesmo trabalhando com o “Clavilux” de Wilfred, um dos *color organs* mais sofisticados disponíveis, sua impressão era a de que “os instrumentos de luz existentes se limitam a uma série de formas; introduzem a sequência do tempo, uma luminosidade maior, mas privam o artista do poder inerente ao controle das formas, da plasticidade básica da linha” (Bute, 1932, p. 4). Se a arte de manipular a luz era a mais promissora para conferir à composição visual as almejadas qualidades dinâmicas e expressivas da música, faltava-lhe ainda um médium adequado que habilitasse o manuseio da linha e da cor tal como na pintura, e que, idealmente, deveria ser:

(1) cinético, (2) capaz de variações controladas, (3) constituído inteiramente de material visual, e (4) ter princípios de ordem intrínseca nesses materiais (bem no sentido de que a música é constituída em estruturas ordenadas de seu material: Som) (Bute, 1932, p. 1).

Enquanto proferia essas palavras diante da Sociedade de Musicologia de Nova Iorque, durante a já mencionada conferência de 1932, Bute demonstrava um experimento que julgava estar próximo de atender às suas necessidades. Elaborado em parceria com Leon Theremin, inventor de alguns dos primeiros instrumentos musicais eletrônicos – reconhecidamente, o “Theremin” –, o experimento baseava-se em processos eletrônicos primordiais de síntese sonora e imagética por ele formulados e/ou aprimorados. Constituía, nos dizeres de Bute (1954, p. 2), “um dispositivo para o controle livre da luz e forma em movimento, sincronizado com o som”, que caracterizava “uma utilização pioneira de eletrônicos para desenhar”. Apesar de não se ter conhecimento de registros visuais ou audíveis dessa demonstração, a artista detalha a invenção em alguns escritos dispersos, explicando seu funcionamento por osciladores elétricos que, por um lado, sintetizavam “tons e sons eletrônicos da mais inusitada ordem”, e, por outro, controlavam um ponto de luz refletido por prismas que lhe conferiam cores espectrais e o projetavam sobre uma tela (Bute, n.d.a, p. 2). Desse modo, a manipulação do oscilador permitia controlar a frequência do sinal elétrico, convertido em sons e, sincronicamente, em formas visuais – geradas pela varredura do ponto de luz na tela através do princípio imagético dos tubos de raios catódicos (CRT), utilizados em televisores da década de 1930.

Som e luz eram, então, produtos de sinais analógicos passíveis de serem *inter-transformados* em tempo real pela sincronização das correntes elétricas geradoras, processo que adiante será clarificado na discussão dos filmes de Bute com imagens eletrônicas. Adiante, porque o experimento com Theremin foi abruptamente interrompido



e não passou de um protótipo, na época avaliado como “altamente errático e muito caro... não era confiável o suficiente. Você poderia conseguir algo que gostasse uma vez – mas era difícil de repetir. Em outras palavras, era apenas experimental e não verdadeiramente utilizável” (Bute, n.d.a).

## 4.2 À luz do filme absoluto

A luz e a música se encontram bruscamente,  
após séculos caminhando sem perceber que o faziam lado a lado.

Elas se maravilham uma com a outra.

“Tu me emprestarás tua voz”, diz a luz.

“Tu me emprestarás teus olhos”, diz a música.

E a Sétima Arte nasceu.

(Abel Gance, O cinema é a música da luz, 1923)

No início da década de 1930, Mary Ellen Bute teve a oportunidade de realizar seus primeiros experimentos com o meio cinematográfico e eventualmente traçaria considerações não tão distantes daquela proferida por Abel Gance, quando esse descrevia o cinema como uma “música da luz”. Se uma das intenções de Bute (1936 *apud* Basquin, 2020, p. 76) era, justamente, “expressar música em termos de luz”, os debates da época que insistiam na aproximação da sétima arte com a música, ao passo em que identificavam a luz enquanto sua matéria constituinte<sup>57</sup>, elegiam o filme – sustentado pelas analogias de Gance, entre outros tratados no capítulo 3 – como o próximo passo lógico na carreira da artista.

Seu filme inaugural já tecia uma referência explícita ao potencial cinemático para controlar o movimento da luz sob uma temporalidade musicalmente estruturada. Intitulado *Rhythm in Light* (1934), o curta-metragem de animação abstrata introduzia o ritmo inalcançado pela pintura – “demasiadamente confinada em sua moldura” (Bute, 1954, p. 1) – e afinava a composição da luz difusa dos *color organs* – cujas “formas amorfas estavam longe da expressão criativa que procurava” (Ibid., p. 1) –, comungando um ponto de convergência plástico e cinético mediador da relação áudio-visual há tempos perseguido pela artista, que enfim declarava: “o filme sonoro parecia ser a resposta” (Ibid., p. 2).

---

<sup>57</sup> Béla Balász, por exemplo, havia constatado: “filmes também são chamados ‘*Lichtspiele*’ (literalmente, ‘jogos, brincadeiras com luz’). Em análise final, eles realmente não são mais que um jogo de luz. Luz e sombra são materiais dessa arte, como a cor é da pintura e o som é da música” (Balász *apud* Carter, 2010, p. 76).

À semelhança do que havia postulado na pintura e na arte da luz, o cinema deveria romper com “a inconveniência do significado literal, da imitação fotográfica ou do simbolismo” para voltar-se aos materiais artísticos que lhe eram próprios, isto é: “luz, forma, movimento e som – combinados e projetados para estimular uma ideia estética” (Bute, 1956, p. 1). Desse modo, Bute dava prosseguimento à empreitada abstracionista, reanimando-a sob um novo ritmo regido pela montagem e demais propriedades dinâmicas derivadas do meio fílmico.

Em tempo, a cineasta descobriu que ela não era a única interessada em explorar o cinema a partir das prerrogativas da música e da abstração: “tive um grande estalo do primeiro filme de Oskar Fischinger que foi mostrado aqui [sic.]. Uma coisinha encantadora para a [música] *Hungarian Rhapsody*. Eu tinha feito alguns filmes antes disso que eram bem diferentes, mas ali percebi que havia outras pessoas ao redor do mundo tão malucas quanto eu” (Bute, 1974 *apud* Basquin, 2020, p. 71)<sup>58</sup>. De fato, seus filmes de animações na “área não objetiva” [como ela mesma designava] realizadas em Nova Iorque, até 1953, se aproximavam conceitual e esteticamente dos experimentos fílmicos precursorados durante os anos vinte por cineastas igualmente dedicados a engendrar movimento a formas abstratas, a exemplo de Fischinger ou dos já citados Walter Ruttmann, Hans Richter e Viking Eggeling.

Em artigo publicado por volta de 1950, Bute (1956) atrelaria sua produção à vanguarda alemã do Filme Absoluto<sup>59</sup>, a qual, num outro ensaio sobre o tema, contextualizava no desdobrar de um curso lento e orgânico de libertação das artes visuais frente ao domínio da tradição mimética. Segundo a cineasta, os desenvolvimentos mais significativos no processo de dissolução da tendência figurativa e derradeira crise da representação, provavelmente remetiam aos trabalhos pictóricos de Paul Cézanne, através dos quais constituíram-se as bases para a insurgência da pintura abstrata e, conseqüentemente, com o esgotamento do quadro estático, do Filme Absoluto:

Um filme que não depende de conotações literárias ou quaisquer outras; que o entretém ou o estimula através do movimento, cor e forma; filme tão puro quanto se obteria puro

---

58 Há uma contradição curiosa nesse trecho: por um lado, Bute dá a entender que o primeiro filme de Fischinger que teve acesso foi o curta de 1937 *An Optical Poem*, levando à implicação de que, antes de realizar seus primeiros três ou quatro filmes de animação abstrata, entre 1934 e 1937, ela não teve contato com obras desse gênero. Por outro lado, *An Optical Poem* não foi o primeiro filme do cineasta exibido em Nova Iorque e, ao que tudo indica, Bute sabia disso: em depoimento de 1969 para William Moritz (2004, p. 163), a artista menciona que, enquanto trabalhava com o compositor Joseph Schilinger por volta de 1931, ela havia assistido ao filme *Studie Nr. 5* (1930) de Fischinger. Além disso, em texto de 1996, Moritz também constata que Bute havia entrado em contato com a *Universal Newsreel* para distribuir seu filme *Dada*, de 1936, justamente após ter visto um outro *Studie* de Fischinger que esse cinejornal exibia. Portanto, parece mais provável concluir que o depoimento da cineasta citado no texto, a partir de Basquin, seja equivocado, embora relevante para entender o modo como se identificava com outros criadores.

59 “Tenho me dedicado ao avanço do filme ABSOLUTO há algum tempo e meu interesse por ele está crescendo e se expandindo” (Bute, n.d.d, p.1, maiúscula do original).

Bach; não é programático, não é algo que tenta contar uma história em outro material que não seja seu próprio material (Bute, 1962 *apud* Naumann, 2009, p. 50).

Recapitulando a discussão do capítulo precedente, o Filme Absoluto fazia apologia direta à “música absoluta” e sua insubordinação a elementos que não fossem de natureza exclusivamente musical, privilegiando Bach e outros compositores cujas peças instrumentais, de concerto, “não programáticas” deveriam ser apreciadas em seus próprios termos. No debate vanguardista da década de 1920, o cinema de tendência abstrata – fosse o absoluto ou o puro – manteve-se fortemente ligado à música, operando por analogismos que fomentavam desde emparelhamentos de estruturas e processos compositivos, até equiparações das condições de autonomia da linguagem e potência expressiva dos seus componentes autorreferenciais.

Não obstante, uma nova motivação reforçaria o elo entre o cinema e a música no final daquela década: com a popularização do filme sonoro, o audível e o visível poderiam ser gravados e reproduzidos em um único meio; quer dizer, as linguagens musicais e visuais que já vinham sendo articuladas nas exibições do cinema sem som sincronizado, poderiam, a partir daí, confluir em uma só composição regida pelo movimento. Era o que Oskar Fischinger estava explorando em Berlim, e era também o que, do outro lado do Atlântico, havia interessado Mary Ellen Bute nos Filmes Absolutos.

Projetados como uma expressão artística tão musical quanto visual para “estimular nossos sentidos da visão e da audição diretamente com cor, forma, ritmo e som” (Bute, 1956, p. 1), as obras abstratas dessa artista tencionavam uma tripla aproximação do cinema com a música: (1) explorar o potencial poético e expressivo de uma linguagem abstrata, (2) integrando o sonoro e o visual numa composição cinética unitária – filme –, (3) estruturada pelo intercâmbio de conceitos, métodos e processos musicais e visuais. Na mesma medida em que catapultava a combinação entre essas linguagens através do cinema, o Filme Absoluto de Bute evocava o projeto romântico da síntese das artes e dos sentidos, ensejando um entrecruzamento do som com a imagem no que se acreditava ser uma nova forma de arte: a Música Visual.

Em consonância com a proposta geral do livro, é de interesse do presente capítulo contribuir e avançar na reflexão em torno da Música Visual, especulando-a enquanto conceito híbrido balizado na relação de *interdependência* entre as linguagens que lhe constituem. Outrossim, se faz necessário lembrar que o conceito está enredado a um campo heterogêneo de experimentações áudio-visuais, descrevendo uma história ampla, manifestando um vetor expansivo e contemplando uma pluralidade de criações

tão similares em sua busca por estreitar o diálogo musical-visual, quanto distintas na forma pela qual abordam tal relação. A bem dizer, até na singularidade do processo da cineasta em foco, se deflagram modos divergentes de conceber a Música Visual que, portanto, não mais do que denotam sua abrangência e corolária inconsistência.

A dificuldade de se estabelecer uma definição estrita e acurada frente a esta “substancial diversidade” e “natureza multifacetada” do campo, descrita com propriedade por Cornelia e Holger Lund (2009), não impede, contudo, que esforços de conceitualização sejam realizados a caminho de uma teoria que permita lançar luz sobre o objeto de estudo. Assim sendo, a sequência do texto dará prosseguimento à abordagem até aqui prospectada, norteando-se pela Teoria de Cineastas e partindo dos arquivos de processo deixados por Bute, a fim de deslindar as ideias e reflexões que atravessam a sua práxis e que esboçam, em maior ou menor grau, proposições teóricas com potencial para corroborar a compreensão da Música Visual.

## 4.3 Interdependência: vendo o som, ouvindo a imagem

Os curtas metragens incluídos na série *Seeing Sound*<sup>60</sup> encontram sua motivação em uma ideia resumida em poucas palavras: “é muito simples... em teoria, estou apenas tentando imaginar o que pode se passar na mente quando alguém está ouvindo música” (Bute *apud* Battele, 1934). Era algo que Bute já havia vislumbrado nas obras abstratas de artistas modernos como Kandinsky, cujas pinturas lhe sugeriam um tipo de Música Visual, apesar de ainda carecerem “de um elemento essencial para combinar a música com as imagens visuais: a essencialidade do MOVIMENTO” (Bute, 1935). Convicta de que a tela com pigmento estagnado deveria ser recoberta com a fluidez e mobilidade da luz, projetada não por um *color organ* e sim pelo dispositivo cinematográfico, voltava-se integralmente ao ofício de cineasta, investindo no filme sonoro, e mais especialmente no Filme Absoluto, para materializar sua imaginação da música.

Talvez os filmes de *Seeing Sound* correspondam aos resultados das diferentes experimentações com esta simples ideia de ver o som, tal qual parece insinuar o título da série, bem como as declarações da artista, que mais de uma vez relatou: “eu costumava

---

<sup>60</sup> *Rhythm in Light* (1934), *Synchromy No. 2* (1935), *Dada* (1936), *Synchromy No. 4: Escape* (1937), *Parabola* (1937), *Spook Sport* (1939), *Tarantella* (1940), *Polka Graph* (1947), *Color Rhapsodie* (1948), *Pastorale* (1950), *Abstronic* (1952) e *Mood Contrasts* (1953) foram concluídos e exibidos publicamente; *Imagination* (1948) e *New Sensations in Sound* (c. 1959) são produções para comerciais; e *Synchromy* (1932) nunca foi finalizado. Esses quatorze curtas são atrelados à série por terem sido realizados similarmente com técnicas de animação *stop motion*, seguindo uma estética de inclinação abstracionista que caracterizou a primeira fase da carreira de Bute, anterior às suas produções figurativas em *live action* (*The Boy who saw through* (1958), *Passages from James Joyce's Finnegans Wake* (1965), *The Skin of our teeth* (incompleto, 1966-75) e *Out of the cradle endlessly rocking: the odyssey of Walt Whitman, a builder of the American Vision* (incompleto, 1976-83)).

me divertir visualizando sons” (Bute, 1974 *apud* Basquin, 2020, p. 71). Em contrapartida, é também possível argumentar que a sua proposta seguia por uma direção quase oposta, em particular quando concebia alguns dos filmes para serem “mais do que uma ‘interpretação visual’ da música” (Bute, n.d, p. 2). Se o desejo de visualizar o som foi a fagulha condutora do seu fazer fílmico, o amadurecimento do projeto poético de *Seeing Sound* ultrapassou tal premissa originária em proveito de uma combinação áudio-visual menos interessada em subordinar a imagem a serviço ilustrativo da música, do que em desierarquizar essa relação, “de forma que a composição completa seja igualmente dependente de ambos os materiais” (Bute, 1941, p. 2).

A ambiguidade encontrada no discurso de Bute complica sustentar que ela tenha de fato articulado uma teoria a respeito da Música Visual. Suas elaborações fragmentadas, desordenadas e, por vezes, contraditórias, pouco condizem com a sistematização e concisão prevista no cânone da teoria. Entretanto, isso não destitui a força e o potencial do seu pensamento para a compreensão da Música Visual, afinal, sob a perspectiva de pesquisa adotada – a Teoria de Cineastas –, “os cineastas verbalizam conceitos cuja validade pode não ser científica, mas têm a validade de se referir a uma criação artística específica, com a probabilidade de ser alargado” (Penafria *et al.*, 2017, p. 31).

Por certo, um primeiro contato com os filmes da artista torna bastante razoável ponderar a Música Visual a partir da premissa de “ver o som”, colocação que encurta e simplifica a querela da definição: Música Visual se trata da *visualização da música*. Uma análise pormenorizada do seu discurso poético permite, porém, desconstruir essa mesma acepção em sua insuficiência ou inconsistência frente à complexificação das tratativas estéticas e conceituais engendradas em *Seeing Sound*. Conforme se tentará inferir sob o prisma da poética de criação da realizadora, os processos de *inter-relação*, *inter-composição* ou *inter-transformação* de som e imagem, postulados no seu fazer, condicionam uma hibridação áudio-visual de caráter mutualístico e indissolúvel, sugerindo que a Música Visual se consubstancia, antes de mais nada, pela relação de *interdependência* entre as linguagens musical e visual mediadas pelo filme.

Para avançar com a hipótese, primeiramente convém esclarecer os fatores influentes na leitura preliminar do conceito enquanto *visualização da música*. Provavelmente, essa é a impressão imediata causada pelos filmes da série em um espectador desavisado das intenções da autora ou da corrente estética com a qual dialoga – impressão verificável, por exemplo, em reportagens da época (Fig. 18). É também uma leitura recorrente em publicações com breves menções a cineasta, onde se encontram passagens sintetizando que “seus filmes *ilustraram composições* de Bach, Aaron Copland, [etc...]” (Devlin, 1983),

ou que ela estava “interessada em *visualizar a música*”, como afirma Tino Balio (1993) citado pelo pesquisador Kristian Moen (2019, p. 24), ao reiterar: “o enquadramento mais proeminente categorizou os filmes como ilustrações visuais da música” (Ibid., p. 3). Longe de querer invalidar tal perspectiva, a proposta, aqui, é traçar um outro ângulo de análise na expectativa de sobrelevar essa concepção autoexplicativa (“Música Visual é a visualização da música”) e desenrolar uma reflexão continuada do pensamento artístico da cineasta, apostando na capacidade latente de seu discurso verbal e fílmico para roborar e expandir o conceito de Música Visual.

Figura 18 – Reportagem sobre o lançamento do filme *Synchromy No.2*, no The Radio City Music Hall, c.1935



Fonte: Adaptado da revista Popular Science (1936, p. 31).

Com seus filmes abstratos “esquisitos”, Bute (1934) aspirava “trazer para os olhos uma combinação de formas visuais que se desdobram junto com o desenvolvimento

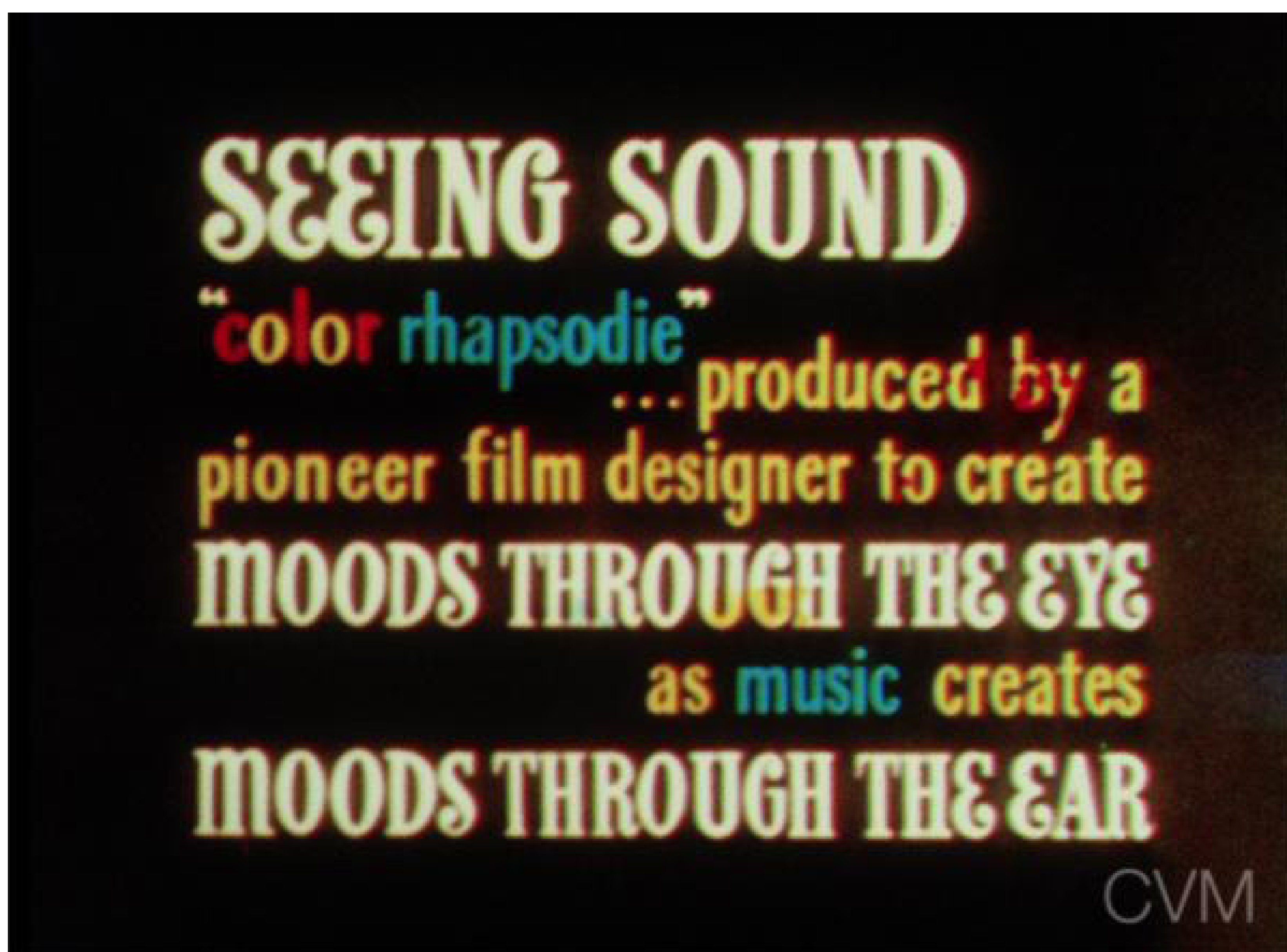
temático e cadência rítmica da música”, empreendendo “um esforço pioneiro em uma *nova forma de arte*” designada Música Visual, ou ainda, como nomeara, *Seeing Sound*. Usados por ela quase enquanto sinônimos, ambos os termos esbarram em uma espécie de paradoxo: como o som, em sua intangibilidade, ou melhor, em sua invisibilidade, poderia ser visto? A saída semântica é atribuir aos termos a figura de metáfora, conotando uma representação visível do audível que acarreta seja numa *música* ilustrada no campo *visual*, seja na interpretação do som pela visão forçada no gerúndio “*Vendo Som*”. Terminologicamente, a imagem parece, então, prescindir e sujeitar-se à música, sucedendo a um processo de transposição ou tradução de sentido único (áudio>>visual). Contudo, uma segunda leitura pode ser cogitada no caso do termo constituído por justaposição: a combinação das palavras “música” e “visual” também alude ao cruzamento das linguagens musicais e visuais em uma terceira, que, ao invés de transpor uma à outra, funde-as mutuamente em uma forma híbrida (Música Visual). Destarte, se as obras de *Seeing Sound* se configuram enquanto Música Visual, elas podem ser compreendidas no duplo sentido abarcado pelo conceito, admitido, inclusive, pela cineasta ela própria ao discutir seu processo criativo mediante “duas maneiras principais de combinar esses materiais audíveis e visíveis”:

[1.] Em primeiro lugar, podemos lidar com duas composições distintas e separadas – uma de cor e outra de som que atuam como estímulos auxiliares ou interpretações uma da outra. Tanto a composição do som pode interpretar a composição da cor em movimento ou o som pode ser considerado primário e a cor em movimento a interpreta (Bute, 1941, p. 2).

Entre os filmes produzidos até a data do escrito acima, *Synchromy No. 4: Escape* (1937) e *Spook Sport* (1939) eram exemplificados nessa primeira abordagem compositiva, pois, para criá-los, a artista recorria a “composições musicais bem conhecidas e adicionava uma interpretação visual como estímulo *auxiliar*” (Ibid., p. 2). Assim, *Escape* narra o escapar de um triângulo aprisionado por uma grade, ilustrando a *Toccat e Fuga em Ré Menor*, de J. S. Bach, enquanto *Spook Sport* verte a música *Danse Macabre*, de Camille Saint-Saen, em uma “coreografia de ballet” (Ibid., p. 3), dançada por formas fantasmagóricas, morcegos e sinos animados diretamente na película pelo cineasta escocês Norman McLaren. A eles aproximam-se outros dois filmes realizados na década seguinte: *Color Rhapsodie* (1948) resulta de uma “percepção visual” (Bute, n.d.d, p. 1) da *Hungarian Rhapsody No.2* de Franz Liszt, e *Pastorale* (1950) teve a pretensão semelhante de construir uma “interpretação visual da *Sheep May Safely Graze* de Bach” (Ibid., p. 2), ambos baseados na mistura de animações e efeitos especiais com filmagens figurativas (fogos de artifício no primeiro, e Leopold Stokowski regendo a música no segundo).

Nessas quatro obras, o áudio e o visual consomem uma relação de sincronia baseada na correspondência 1:1 entre som e imagem, de modo que os movimentos da música roteirizam um desenvolvimento narrativo a ser auxiliado e encenado por formas de orientação figurativa. Embora apenas esses trabalhos tenham tal proposta interpretativa explicitada pela criadora, isso não impedia que o restante da série também fosse lida assim pelo público. Como já referido, o título antecipa uma postura de (audio)visionamento com a expressão “Vendo Som”, ainda mais quando acompanhava, logo nos créditos de abertura de alguns dos filmes, notas explicativas do tipo:

Figura 19 – Créditos introdutórios do filme *Color Rhapsodie* (1948)



Fonte: Frame de *Color Rhapsodie* (1948), de Mary Ellen Bute, © Center for Visual Music, Los Angeles.

Mesmo se a linguagem verbal contida nos filmes (título e notas introdutórias) não induzisse a experienciá-los enquanto visualização da música, a expressão imagética e sonora, por si só, ainda seria capaz de fazê-lo, dado que, em sua maioria, os trabalhos se constituem de formas abstratas atadas a uma composição instrumental extraída do



repertório clássico. Ou seja: em se tratando de trilhas sonoras conhecidas e não elaboradas especificamente para o filme, faz-se intuitivo conferir ao visual – esvaziado de figuras inteligíveis – a função de representar a música, único elemento previamente reconhecível pelo espectador. Daí ver as imagens como ilustrações das melodias, harmonias, ritmos e timbres sonoros ser uma leitura frequente e bastante cabível na experiência das obras. Ademais, essa perspectiva propicia repensá-las na contemporaneidade, tecendo conexões com formatos audiovisuais subsequentes, tais como o videoclipe, que, em sua estruturação visual normalmente subserviente e ilustrativa a uma música finalizada, acha vestígios de sua genealogia nos procedimentos fílmicos de Bute (cf. Lima, 2011; Naumann, 2009).

Diante da plausibilidade de definir a Música Visual da realizadora pela ideia de visualizar a música, o que, então, levaria a uma leitura divergente? Retornando às duas maneiras principais de combinar os materiais audíveis e visíveis mencionadas na citação longa da página anterior, é sobretudo o segundo direcionamento compositivo revelado que aponta um caminho com maior potencial para sustentar e desdobrar o conceito:

[2.] Em segundo lugar, podemos ter a cor em movimento e o som elaborados em uma única composição. As linhas de altura, tempo, dinâmica e timbre dos dois materiais podem se mover obliquamente ou com alguns elementos se desenvolvendo em movimento contrário, ou os dois materiais podem ser elaborados na mesma composição em contraponto. Deste modo, *inter-relacionando* os dois materiais de forma que a composição completa seja igualmente dependente de ambos (Bute, 1941, p. 2).

Ao contrário da hierarquia instituída pela primordialidade da música ante a visualidade (que a interpreta no âmbito da primeira abordagem), nesta segunda, Bute experimenta com o equilíbrio das partes para movimentar o som e a imagem em uma composição integrada, enfatizando os efeitos recíprocos no cruzamento do audível com o visível em detrimento da verticalização implicada na interpretação de uma linguagem sobre outra. Quer dizer, a música e o visual não eram tratados como duas composições distintas, em regime subordinado, mas sim como um conjunto audiovisual unitário e, por isso mesmo, dependente em igual medida dos componentes que o sustentam. Nas palavras da cineasta, a proposta era conceber:

Uma composição cinética a ser realizada em dois materiais (audível e visível) de tal maneira que fossem *interdependentes* e nem a composição musical ou imagética estivessem completas por si só (Bute, n.d.d, p. 1, grifo próprio).

À guisa desse pensamento norteador de *Seeing Sound*, pode-se compreender a Música Visual prospectando os efeitos de sinergia da relação entre as linguagens: o som potencializa a imagem tanto quanto essa o potencializa, sendo o resultado da sua combinação um híbrido áudio-visual inseparável. Portanto, dos vieses criativos elencados, projetam-se dois vetores dissidentes para conceituar a Música Visual que, apesar de não exatamente se anularem, em muito se contradizem.

Postular o conceito enquanto *visualização da música* parece impelir um processo de tradução em via única, no qual a música previamente elaborada – logo, uma composição autossuficiente – ocupa um primeiro plano e é auxiliada pela imagem, que a interpreta a reboque dos movimentos sonoros. Por outro lado, assumir uma relação de *interdependência* entre o audível e o visível como substancial à Música Visual coloca-os em pé de igualdade na composição e irrompe a subserviência ilustrativa da imagem frente à música – não para dizer que Bute tenha recusado por completo a interpretação do sonoro para o visual, mas conforme o fazia levando em conta o efeito mútuo entre eles, se afastava da hierarquização condicionada pela primeira abordagem. Segue-se, então, que a segunda leitura da Música Visual abrange possibilidades combinatórias para além da estreita sincronização e correspondência 1:1 entre o áudio e o visual, envolvendo também o contraponto, a polirritmia, a síncope e as complexas assimetrias equacionadas pelas operações batizadas de *inter-relação*, *inter-composição* ou *inter-transformação*.

Embora dispersos pelos escritos de Bute, esses termos são por ela retomados com recorrência, representando indícios das ideias e conceitos que permeiam sua práxis e que, por extensão, esboçam traços de teorização imbricados ao fazer. Articulando e contrapondo essas reflexões poéticas desordenadas, a sequência do estudo tentará sistematizar três processos distintos empregados pela cineasta para conciliar o sonoro e o visual na concepção dos filmes de *Seeing Sound*. A (I) *inter-relação*, (II) *inter-composição* e (III) *inter-transformação* designam, assim, abordagens teórico-práticas para acionar a *interdependência* entre as linguagens musical e visual que enuncia a Música Visual.

### 4.3.(I) Inter-relação

A precondição para a *interdependência* áudio-visual é a *inter-relação* entre o som e a imagem. Com redundância, a sentença enfatiza a vitalidade da proposição para a concepção dos filmes de Bute, manejando uma explicação generalista para a série: “*inter-relacionando* intimamente os materiais visuais e audíveis e harmonizando o movimento da forma com o ritmo da música na tela, você pode obter o efeito de *Seeing*

*Sound*” (Bute *apud* Morgan, n.d., grifo próprio). Na hibridação propiciada pelo Filme Absoluto, as relações estabelecidas entre os componentes musicais interagem com as relações dos componentes imagéticos ao obedecerem a um mesmo andamento e, dessa forma, se *inter-relacionarem* na estrutura audiovisual. Sob dado aspecto, importa examinar como a cineasta articulava a referida reciprocidade som-imagem para vertê-la em Música Visual.

No primeiro curta concluído, *Rhythm in Light* (1934), já são notáveis algumas estratégias e princípios fundantes repetidos nos filmes posteriores de modo menos ou mais pronunciado. O trabalho inaugural baseia-se na animação quadro a quadro de pinturas e de objetos concretos desfigurados, seja por truques ópticos com espelhos, prismas e filtros, ou por técnicas fotográficas de desfoque, dupla e superexposição da película. Nos bastidores da produção, bolas de pingue-pongue, batedores de ovos, pulseiras, bastões e papelão recortado revezam com as imagens pintadas à mão e intercalam padrões abstratos irreconhecíveis na obra final. Distorcidas, as formas mesclam-se plasticamente num ritmo de luz e sombra em preto e branco, carregando forte semblante da estética abstracionista. Esse “acompanhamento pictórico de formas abstratas”, assim descrito nos créditos introdutórias do filme, soma-se à composição *Anitra's Dance* (quarto ato da *Peer Gynt*, Op. 23, 1875) de Edvard Grieg, cuja sonoridade instrumental, conduzida em ritmo de valsa, exprime alguns traços de música de concerto romântica.

Da breve apresentação acima, verifica-se o arranjo geral mantido nas obras de *Seeing Sound*: a visualidade, trabalhada pela animação de pinturas, colagens, esculturas e objetos dos mais inusitados, é dissolvida numa imagética abstrata que se movimenta na companhia de uma música não programática de tradição romântica – à exceção de *Tarantella* (1940), curta com trilha moderna e original que será discutido à frente. Para Bute, a predileção pela abstração desempenhava uma função importante na conjunção audiovisual do cinema, favorecendo a união das linguagens na medida em que expandia as possibilidades expressivas dos elementos visuais e musicais para além dos limites da reprodução do real. Operadas em um mesmo nível sintático da abstração em movimento, as formas e cores, assim como as notas musicais, desprendem-se da representação, rompem com o significado único e literal do discurso e voltam-se aos sentidos, apelando à experiência estética sinestésica.

É por enfatizar a dimensão abstrata da forma musical e visual que “o Filme Absoluto depende unicamente do efeito que produz” (Bute, 1956, p. 1). Ele se endereça ao olho e ao ouvido de uma maneira notavelmente distinta da cinematografia figurativa e narrativa, tal como discorre a cineasta: “outros filmes, embora façam uso das sensações da visão e

do som, dirigem-se não ao olho e ao ouvido, mas ao intelecto”, isso porque, por exemplo, “nos filmes realistas, o meio é subordinado à história, ao símbolo ou à representação”, esperando-se “que o espectador aprecie a imitação inteligível da natureza” (Ibid., p. 1). Em contrapartida, o Filme Absoluto deslumbra “um mundo de cor, forma, movimento e som no qual os elementos estão em um estado de fluxo controlável, os dois materiais (visual e auditivo) sujeitam-se a qualquer *inter-relação* e modificação concebível” (Ibid., p. 2, grifo próprio).

A controlabilidade desse fluxo deve-se a outra característica de *Rhythm in Light* prevalecte em *Seeing Sound*, e diz respeito ao procedimento técnico adotado da animação quadro a quadro. Através dela, a cineasta projetava a trajetória das pinturas e dos objetos estáticos a cada fotografia capturada em um ângulo, posição ou iluminação milimetricamente diferente da anterior, dessa maneira construindo um movimento calculado em um “fluxo controlável”. A animação permitia manusear a materialidade e compor o fotograma numa tratativa bastante próxima da pintura, como se os *frames* fílmicos fossem quadros pictóricos que, ao serem reproduzidos em sequência, engendravam movimento aos seus pontos, linhas e cores. Neste sentido, declarava: “eu particularmente amo a animação porque você tem grande controle sobre o que está fazendo. É a coisa mais próxima de pintar uma tela” (Bute, 1974, p. 40-41).

Seria precipitado, contudo, retratar sua investigação fílmica como um simples prolongamento de suas experimentações no cavalete. A pintura serviu mais como um ponto de ancoragem para a artista, que, decidida a explorar criativamente as especificidades do cinema, mergulhava no ofício de cineasta com pouco conhecimento sobre as técnicas da linguagem. Para compensar sua inexperiência, fechou uma colaboração importante na realização de *Rhythm in Light* com o cinegrafista Ted Nemeth. “Ele não apenas filmou minhas primeiras produções, mas me ensinou o suficiente sobre o cinema”, escreve Bute (n.d.b, p. 4) a respeito do operador de câmera, ao lado de quem construiria carreira e se casaria em 1940.

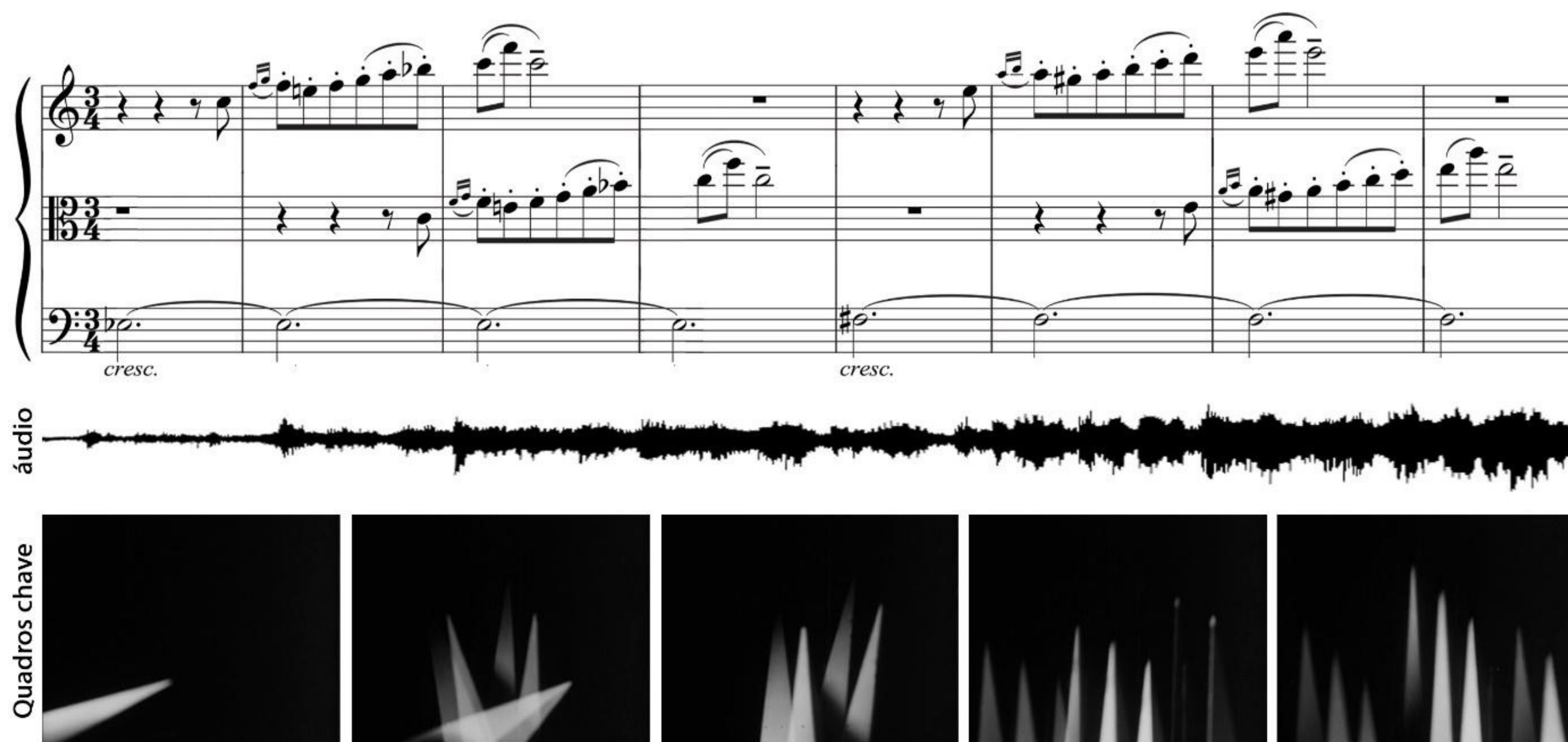
Na dinâmica de trabalho do casal, as ideias e pretensões da criadora de *Seeing Sound* frequentemente esbarravam com as limitações tecnológicas de sua época, cabendo a seu parceiro, atuante no ramo comercial do cinema, contorná-las adaptando ou inventando métodos e dispositivos que viabilizassem os filmes. Ademais, o envolvimento próximo de Nemeth no processo de Bute acrescenta um ângulo de análise para acessar detalhes privilegiados dos bastidores da criação, por exemplo, quando o cinegrafista comenta “ela trabalhava rápido, sabia o que queria”, ou ainda nos seus relatos técnicos alongados:

Nós começamos a filmar em seu quarto no *Hotel des Artistes*. Levei grandes cabos profissionais ao corredor... montei um estande de animação na horizontal, com passadeiras pela sala... [Melville] Weber nos impulsionou com efeitos especiais... nós repetimos imagens e usamos vidro refratado... Editamos à medida que avançávamos. A proporção (som para imagem) era estreita. Nós a decompomos com cuidado. A trilha sonora foi feita antes. Analisamos a pista e filmamos através dela; decompomos ela a olho nu. Trilha sonora óptica, com uma Moviola a projetamos. Podíamos ver onde estavam as batidas e o número de *frames*. Trabalhamos isso... foram múltiplas exposições colocando o filme de volta na câmera. Tentamos diferentes dispositivos e vários andamentos. Fizemos testes de exposições e os enviamos ao laboratório. Focos de luz, pontos concentrados. A mesa se movia e a câmera era estacionária. As luzes se moviam com a mesa. Dois meses para o nosso primeiro filme. Os cabos ficaram no corredor por dois meses! Eles não nos expulsaram. Perigoso. Enviamos *Rhythm in Light* ao laboratório em 1934. A edição final foi feita na Moviola (Nemeth, 1984).

Os cinco minutos de duração do curta-metragem escondem os dois meses de trabalho incessantes da pequena equipe formada por Mary Ellen Bute, Ted Nemeth e Melville Weber (produtor e cineasta experimental que auxiliou nessa realização). Os pormenores do processo expostos acima descortinam a preocupação com o diálogo entre o som e a imagem constante nas obras da série, inscrevendo o desenvolvimento dessa conversa na continuidade de uma cadeia de dúvidas, ajustes, erros, acertos e, enfim, experimentações.

Ainda que a música tenha determinado o andamento e a conjuntura originária da composição fílmica, é notável como o exame minucioso da estrutura musical, anterior ao arranjo da visualidade, era feita levando-se em conta o cruzamento dos elementos imagéticos com os sonoros em benefício de uma estrutura audiovisual unitária. Nela, a qualidade de movimento inerente a todos os materiais constituintes os sujeitava aos mesmos princípios cinéticos de composição. Tal congruência era o que viabilizava a transposição de termos e métodos musicais para gerar o que Bute se refere por “harmonias” ou “contrapontos” entre notas, formas e cores: “podemos ter uma composição completa, visual e auditiva, trabalhada em harmonia e contraponto... para expressar comédia, alegria, humor, horror ou *pathos*” (Bute, 1936 *apud* Moen, 2019, p. 19).

Figura 20 – Passagem musical e visual de *Rhythm in Light* (1934) – min. 2’53”- 3’02”



Fonte: Elaboração própria.

Colocando em termos práticos: na construção de um momento de tensão em *Rhythm in Light*, a cineasta deixa o fundo escuro dominar a imagem e a sonoridade tornar-se quase inaudível, até uma única forma branca triangular invadir a tela em consonância a uma nota longa de violoncelo; aos poucos, o som é fortalecido pelo de outros instrumentos de corda tocando em escala ascendente, bem como por um número cada vez maior de formas visuais pontiagudas voltadas para cima (Fig. 20). Pode-se atribuir o grau de tensão do segmento tanto ao ascender das notas na escala ou ao aumento da intensidade sonora, quanto à forma triangular adentrando o canto inferior em direção ao superior ou à multiplicação e crescimento dessa figura, mas parece incontestável afirmar que o *crescendo* paralelo e simultâneo do sonoro e do visual – numa “harmonia” audiovisual – invoca uma tensão significativamente maior do que aquela provocada na sua experiência isolada.

Conforme esclarece um cartaz de lançamento do curta, “os materiais visuais e audíveis estão relacionados tanto estruturalmente quanto ritmicamente” (1934), assim firmando um contrato no qual qualquer movimento efetuado por um, inevitavelmente, interfere na percepção da contraparte associada e provoca um efeito expressivo na experiência do conjunto. É o que observa Michel Chion (2008, p. 24) em seu consagrado estudo sobre as audiovisuais: “no *contrato audiovisual*, uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa

quando vemos” (Ibid., p. 7). No caso da Música Visual, a eminência do que o autor chama de “audiovisão” é tão mais nítida quanto embaralhada em virtude da profunda conexão áudio-visual instaurada. Essa confusão se faz perceber em *Rhythm in Light* quando, entre outros momentos, toques de um triângulo (instrumento), abafados em meio a uma progressão de arpejos, são enfatizados por circunferências que aparecem na tela no mesmo instante, dessa maneira resgatando a apreensão de um elemento musical quase inaudível (som fraco do triângulo) via estímulo visual (aparecer do círculo) e, com isso, revelando uma marcação rítmica perceptível na interação ouvido-olho. Nesse tipo de *interdependência*, o paradigma se torna sinestésico: se está vendo o som ou ouvindo a imagem?

Nos filmes de *Seeing Sound*, admite-se também que a visualidade abandone a perfeita sincronia e correspondência com a música, libertando-a de um mero espelhamento e cedendo-lhe autonomia para desenrolar-se em uma direção própria, porém interligada ao todo – no esboçar de um tipo de construção contrapontística. Retirando mais um exemplo de *Rhythm in Light*: ao passo em que os cortes e as transições entre planos marcam pontos sincrônicos com o pulso da música do filme, os elementos visuais coreografam um movimento espiralar, longo e ininterrupto contrastando com as notas curtas, em *staccato* que acentuam os compassos ternários da valsa na introdução; logo em seguida, o primeiro motivo melódico é respondido por uma progressão *descendente* de acordes, assistida ora por um conjunto de linhas indo e vindo de *cima a baixo*, ora por múltiplos círculos ou esferas *ascendendo* entre as diagonais da tela. Sincronizados ou dessincronizados, quer seja em “harmonia” ou em “contraponto”, o sonoro e o visual operam em complementariedade na desenvoltura da obra, mantendo:

Relações às vezes mais próximas, outras mais fluidas e distantes, mas sempre compartilhando elementos comuns, sejam estes mais objetivos como ritmo e sincronia, ou mais poéticos como contrapontos entre melodias sonoras e visuais, ou climas criados que se unem às sensações causadas pela música e pela imagem (Pinto, 2019, p. 22).

O comentário de Henrique Roscoe Pinto apropriado ao filme de Bute não faz referência específica ao curta de *Seeing Sound*, mas sim a um aspecto constatado pelo pesquisador na sua investigação de mestrado em torno de diferentes obras de Música Visual. Entrevê uma característica do processo da cineasta que pode ser encontrada em abordagens de outros artistas ligados à história do conceito: em geral, concebe-se uma articulação de som e imagem aparentemente flexível porque subjetivamente conectada na estrutura formal e sensível da composição pelo compartilhamento de elementos comuns – partilha

a qual Bute, no âmago de sua práxis, definira de *inter-relação*. Para Pinto (2019, p. 22), “é este tipo de ligação mais ampla e difusa que deixa entrar a poesia na composição audiovisual, deslocando-a de uma simples correspondência preestabelecida e direta”, tal como a definição da Música Visual enquanto ilustração da música leva a crer.

Todavia, vale lembrar que a leitura aqui proposta se assenta em uma análise crítica do processo de criação e, portanto, coloca a obra em diálogo com escritos, entrevistas, depoimentos, esboços e demais reflexões explicitadas pela cineasta. Isso significa que a compreensão acerca da Música Visual está enraizada nos curtas de Bute, mas não é pautada unicamente neles, uma vez que também recorre à rede de ideias e conceitos envolvidos no ato criador, na tentativa de sistematizar uma potencial teoria a partir da articulação desse discurso poético. Sem o conhecimento das teorizações da artista, nada impede a interpretação de sua Música Visual enquanto visualização da música, possibilidade já debatida no presente texto e igualmente averiguada por Pinto (2019, p. 22): “algumas definições de *Visual Music* a colocam como uma visualização da música, denotando uma subordinação a esta e não um equilíbrio entre as mídias”. A especulação de uma conceituação diferenciada torna-se dificultada pelo fato de que um filme como *Rhythm in Light*, por si só, não parece indicar outra coisa com suas imagens irreconhecíveis pareadas a uma trilha sonora clássica; afinal, se o visual é produzido sob uma fundação musical pronta, em que medida esta depende da visão para ser experienciada?

### 4.3.(II) Inter-composição

Em síntese, pode-se concluir que o elo sonoro, e em especial a opção de utilizar uma música preexistente, desestabiliza a *interdependência* entre o áudio e o visual na composição, ao menos na circunstância experiencial da obra. Se algo haveria de ser repensado para transcender o mutualismo da Música Visual acolá da sua natureza processual (restrita ao plano intencional-conceitual da artista), por evidente era o áudio a fonte de contradição. Não por acaso, Bute investia grande esforço na escolha e análise da trilha que utilizaria em seus filmes, conferindo-lhe uma atenção nem sempre despendida na produção cinematográfica de sua época. Como atesta o estudo de Chion (2008, p. 114), “ontologicamente falando, bem como historicamente, a situação do som no cinema tem a ver com um ‘acréscimo’”, com frequência funcionando como acessório da imagem: “lugar de concentração dos feixes sonoros, espelho convergente das sensações recebidas pelo ouvido, que o som *decora* com seu fausto arrebatado”. A cineasta tece uma constatação similar a respeito do papel da música no cinema,



dedicando alguns parágrafos ao assunto no artigo intitulado “New film music for new films”, publicado por volta de 1950:

O serviço usual da música para os filmes é retratar os personagens para dar o tom da trama e formar um tecido para costurar e apontar ideias documentais ou literárias. É frequentemente usada como um comentário contínuo que se desenvolve em movimento paralelo ou contrário ao humor intelectual [*intellectual mood*] do filme, e serve como um tecido de base a partir do qual emergem os efeitos especiais e o diálogo (Bute, n.d.d, p. 1).

Entretanto, “por toda esta relação integral com o cinema atual, a música assume um papel ainda mais saliente no filme ABSOLUTO”, reivindica a autora na continuidade do texto, onde apresenta uma abordagem dissidente a partir da possibilidade do material musical ser “*inter-composto* com o material visual” (Ibid., p. 1, grifo próprio). Para afinar a reciprocidade propiciada pela *inter-relação* de som e imagem em sua Música Visual, ela postulava um processo atualizado no qual a composição da sonoridade se daria em concomitância com a da visualidade e se basearia numa matriz comum. Não apenas a imagem seria concebida considerando-se o relacionamento com a música, mas também esta teria suas notas, timbres, ritmos e demais fundamentos pensados e estruturados, desde o princípio, em confluência com as cores, texturas, linhas e formas cambiantes. A composição visual e musical começaria do zero e almejaria o mesmo ponto de chegada, permitindo-se contaminar em proveito do potencial sinérgico colateral.

A bem dizer, *Tarantella* (1940) foi o único curta de *Seeing Sound* que operou a *inter-composição*, embora ecos desse processo sejam verificáveis em filmes como *Polka Graph* (1947), no qual cada instrumento da música é associado a uma cor e forma, sendo os movimentos visuais compostos enquanto extensões do som correspondente, estejam eles sincronizados ou não. Com a sua música criada especificamente para o filme e em sintonia com a elaboração imagética, *Tarantella* estira a *inter-composição* ao incrementar duas vias compositivas – tanto do áudio para o visual, quanto do visual para o áudio – comunicadas por uma metodologia inusitada:

Edwin Gerschefski, um jovem compositor brilhante, e eu o desenvolvemos [*Tarantella*] a partir de uma série de ritmos que trabalhamos aritmeticamente. Gerschefski traduzindo a composição matemática em uma dança para piano e eu traduzindo-a em cores e formas lineares (Bute, 1941, p. 2).

Mais uma vez, o interesse multifacetado de Bute deixa marca: as teorias da pintura, da iluminação cênica e do cinema não lhe bastavam; tampouco a da música.

Curiosamente, foi a matemática que lhe forneceu o instrumental adequado para levar adiante o intercâmbio som-imagem em suas investigações na arte. “Eu tomo a relação de dois ou mais números, por exemplo 7:2, 3:4, 9:5:4, fraciono-os em torno de seu eixo, elevo a potências, permuta, divido, multiplico, subtraio e inverte até que eu tenha uma composição completa do comprimento desejado em números” (Bute, n.d.d, p. 3), informa a artista expondo alguns dos procedimentos aritméticos recorrentes em seu processo criativo. Para decifrar as equações aplicadas tanto em *Tarantella* quanto no restante das animações abstratas de *Seeing Sound*, é necessário retornar à entrada da realizadora no campo cinematográfico, ainda nos primeiros anos da década de trinta.

Na época em que Bute trabalhava no estúdio de Leon Theremin, conheceu outra figura importante que frequentava o espaço enquanto compunha uma peça musical para o instrumento eletrônico do inventor. Tratava-se de Joseph Schillinger, renomado professor universitário de composição musical e atual diretor do *Gerald Warburg Experimental Studio*, onde coordenava pesquisa com o objetivo de sistematizar uma teoria matemática de composição das artes. Conforme conta a artista, “Schillinger se tornou interessado em aplicar e desenvolver um sistema matemático básico de composição que poderia ser aplicado a qualquer forma artística que se desenvolvesse no tempo continuamente” (Bute, n.d.a, p. 2) e, a fim de demonstrá-lo, planejava criar um filme ao qual ela foi convidada a animar.

Assim, em 1932, Bute começou a pintar uma variedade de imagens abstratas que o cineasta Lewis Jacobs animaria e uniria a uma peça original composta por Schillinger. A sincronização [*synchronization*] de diferentes materiais artísticos, a ênfase nos gradientes cromáticos [*chromatic*] e a alusão à qualidade sinfônica [*symphonie*] era aglutinada em uma única palavra título do projeto: *Synchromy*<sup>61</sup>. Apesar de o filme nunca ter sido finalizado, o contato com a teoria do compositor e a experiência no estúdio de filmagem foram determinantes na carreira de Bute (Ibid., p. 3), fomentando e repercutindo na sua produção artística ao longo das próximas décadas.

Em um excerto do estudo de Schillinger publicado no 5º volume da revista *Experimental Cinema*, editada por Lewis Jacobs, em 1934, fica claro que *Synchromy* pretendia colocar em prática o método compositivo elaborado pelo autor para superar a dificuldade

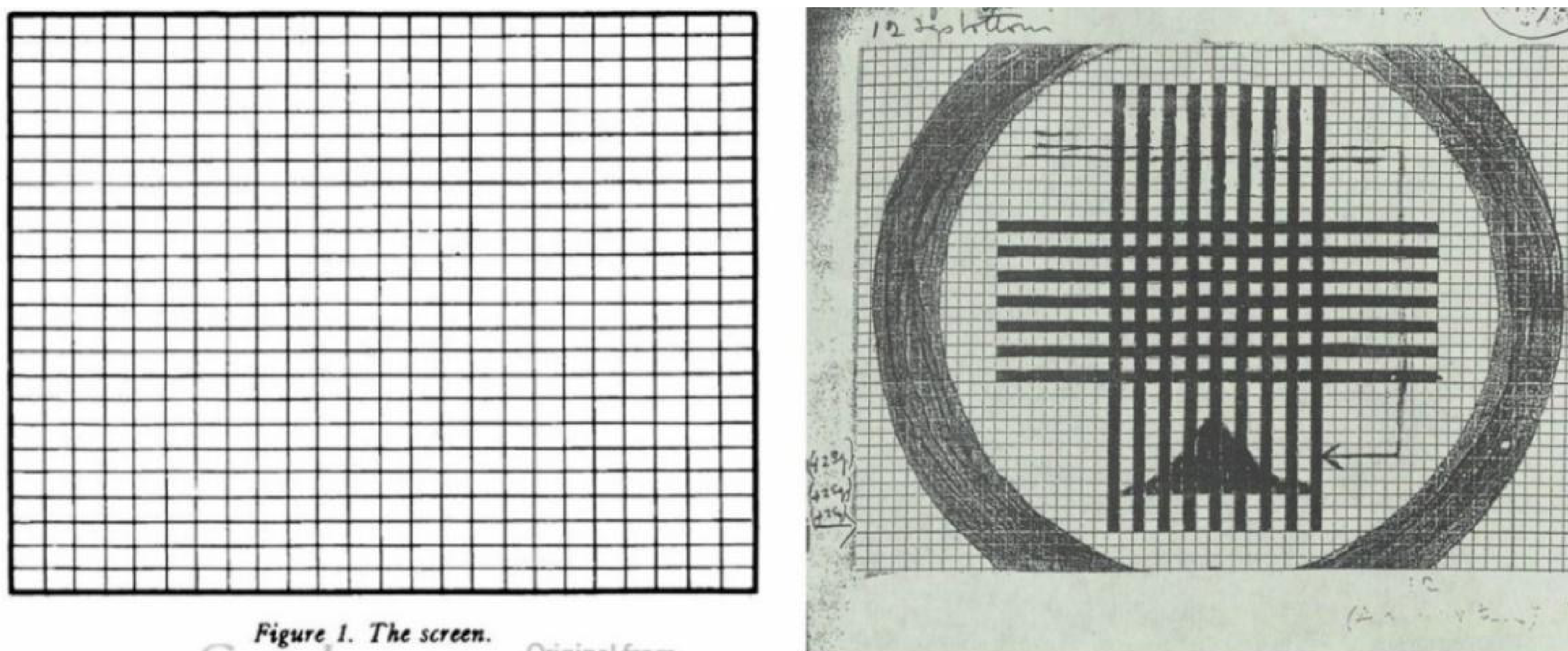
---

<sup>61</sup> Ao discutir a nomenclatura, Sandra Naumann (2009, p. 44) indica a palavra *chiaroscuro* no lugar de *chromatic*. Contudo, “*synchromy*” parece fazer uma referência direta à vanguarda norte-americana do Sincromismo, encabeçada por Morgan Russel e Stanton McDonald-Wright, quem, em 1917, iniciou a série de pinturas batizada, precisamente, *Synchromy*. Também interessados no diálogo entre as artes visuais e musicais, os pintores propunham o conceito de “acordes cromáticos” inspirado em correspondências matemáticas de som-cor, fato apontado pela própria Naumann (2012, p. 158) em publicação posterior. A julgar pelo conhecimento de Bute sobre as teorias de som-luz, dificilmente ela desconheceria as importantes contribuições do Sincromismo para o campo, daí a maior probabilidade da palavra *chromatic* na morfologia do termo aglutinado, retomado para nomear outros dois filmes de *Seeing Sound: Synchromy No. 2 e No. 4* (1935 e 1936).

de se manipular duas ou mais artes sincronizadas (Schillinger, 1934, p. 38). No seu raciocínio cartesiano, “para produzir uma obra de arte é necessário induzir ordem nas relações do material artístico”, e, “sem dúvidas, para qualquer propósito particular, um grupo ou sistema de modificações determinadas pode ser adotado” (Ibid., p. 28-29). O amadurecimento da pesquisa culminou no lançamento de “The Mathematical Basis of the Arts”, em 1948, tratado cujas 674 páginas tentavam esquematizar o processo compositivo da arte, reduzindo-o a uma série de números e equações.

Controverso de princípio, o sistema obviamente falhava ao quantificar todo processo de composição artística relegando a dimensão qualitativa – subjetiva, poética – inequacionável do gesto criador, mas nem por isso deixava de interessar Bute (1941, p. 2), que passou a testá-lo “como um ponto de partida”. O método de notação gráfica proposto por Schillinger para analisar o desenvolvimento de artes cinéticas no tempo era “o tipo de coisa que eu fiz visualmente com o som”, comentava Bute (*apud* Basquin, 2020, p. 88-89) ao recordar os longos gráficos que fazia da música, a fim de registrar e visualizar *frame a frame* os movimentos das notas, suas alturas e durações.

Figura 21- Grade proposta por Schillinger e aplicada por Bute na concepção de *Escape* (1936)



Fonte: [esquerda] adaptado de Schillinger (1948, p. 429); [direita] croqui de Mary Ellen Bute, *Cecile Starr Papers Relating to Mary Ellen Bute Collection, Beinecke Library, Yale University*.

Outra reminiscência da teoria do compositor no processo da cineasta remete a sua proposta para abordar formas artísticas provenientes da combinação do audível e visível, com ênfase no cinema. Schillinger (1948, p. 442) concluía que “o conjunto de componentes sincronizados deve ser baseado em uma *unidade padrão* de espaço-tempo

expressa através de um único quadro de imagem em movimento ( $1/24$  de segundo) e do denominador comum do tempo musical”. Essa unidade estabeleceria uma base geral pela qual operações matemáticas poderiam ser aplicadas proporcionalmente aos elementos visuais e musicais. Assim, um movimento sonoro teria um equivalente numérico transponível ao plano visual, teorema bem evidenciado em *Escape* (1936): no filme, uma grade  $24 \times 24$  divide a tela de modo que um deslocamento espacial de um quadrante a outro corresponde a um deslocamento temporal de um segundo (considerando-se uma taxa de rotação em 24fps), fórmula mais tarde exposta em *The Mathematical Basis of the Arts* (Fig. 21).

Sob múltiplas perspectivas, pode-se dizer que os filmes de *Seeing Sound* foram muito bem calculados, porém, a imersão na matemática de Schillinger não ludibriou Bute acerca das limitações que o sistema impunha ao projeto poético da série. Em depoimento concedido ao historiador William Moritz, ela reconhece um momento de virada em seu pensamento:

Eu queria fazer um tipo de Música Visual, então estava estudando com o Sr. Joseph Schillinger, realmente me esforçando, porque ele tinha ideias matemáticas bem complexas sobre correspondências de estruturas musicais e visuais. Um dia, desgastada por essa concentração exaustiva, decidi apenas ir ao cinema e relaxar. Esqueci qual era o longa-metragem, [...] não me lembro porque primeiro veio um curta, uma pequena animação de Oskar Fischinger com a música de jazz *I've never seen a smile like yours*. [...] De repente tudo fez sentido para mim. Era assim que se fazia, não por teorias matemáticas, mas sim por uma coreografia intuitiva (Bute 1969 *apud* Moritz, 2004, p. 163).

O encontro com o *Studie No. 5* (1930) de Fischinger fora suficiente para provar a necessidade de um reajuste de cálculo, mostrando-lhe que aos valores numéricos definitivos deveriam ser somadas as variáveis do fazer artístico. À vista dessa equação repleta de incógnitas, em sua maioria, os curtas de *Seeing Sound* buscaram alicerce na matemática somente no estágio de análise estrutural da música escolhida, empregando-a como ponto de partida da composição visual ou ainda como um esboço, primeiro rabisco gráfico da obra. Nesse quesito, *Tarantella* se destaca como exceção ao botar em prática uma conduta inédita na série: de início, é um conjunto abstrato de números e operações aritméticas que definiram as bases do filme; deles, não somente a composição visual, mas também a musical foram derivadas e trabalhadas em paralelo para, no fim, fundirem-se na película fílmica em um conjunto unitário.

Se o diálogo entre uma estrutura visual original e uma estrutura musical preexistente já era capaz de acionar a *inter-relação* na Música Visual, então a oportunidade de conceber ambas desde seus componentes elementares e compô-las conjuntamente mediante um código compartilhado (números e equações determinadas) amarrava um laço ainda mais apertado entre o som e a imagem, assim enunciando a *inter-composição*. Sem dúvidas, o ensejo desse processo refletia outra incursão matemática da cineasta quando acompanhou aulas da disciplina na Universidade de Yeshiva, com professores que, segundo ela, “visam construir música a partir de uma equação numa sequência de imagens, não imagens a partir de músicas já escritas” (Bute, 1936 *apud* Basquin, 2020, p. 68). Ademais, a parceria com Edwin Gerschefski em *Tarantella* não poderia findar em outra direção, senão a da aritmética: o músico também havia estudado com Schillinger e empregado a teoria do professor nas suas próprias composições.

Nas circunstâncias alinhadas na criação deste projeto fílmico, a matemática se mostrou fundamental no estreitar do relacionamento som-imagem da obra: “um sistema matemático serve como uma base para nosso trabalho particular na *inter-composição* desses materiais visuais e audíveis na continuidade temporal” (Bute, 1936 *apud* Basquin, 2020, p. 68, grifo próprio). No processo em questão, elimina-se a diferença dos modos de composição do som e da imagem: é um conjunto numérico que equaciona o ritmo da composição audiovisual e determina um andamento comum tanto aos elementos ópticos quanto acústicos. As operações dali derivadas, de um lado, orquestram as transformações dos pontos, linhas, quadrados, círculos e triângulos pintados no espaço; de outro, desenham a sequência das notas, suas alturas, intensidades, dinâmicas e respectivas melodias e harmonias. Mais ainda:

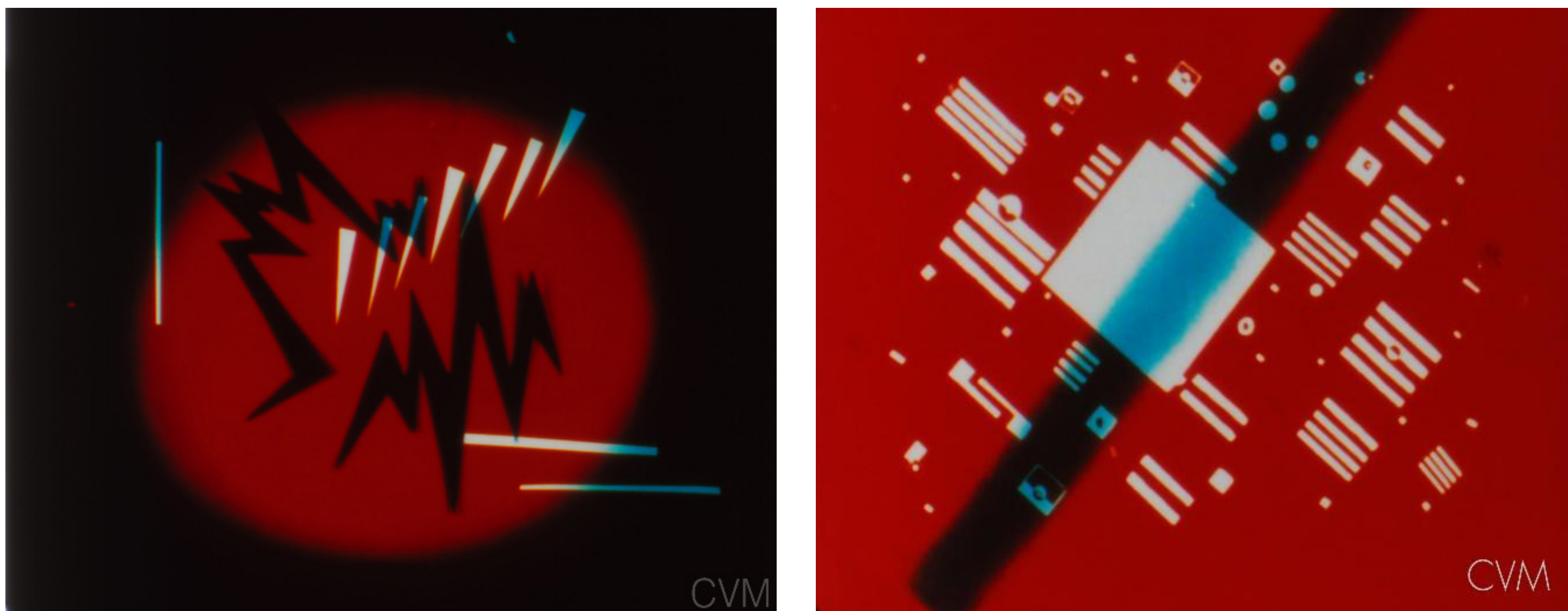
Eu uso essa composição de números para determinar o comprimento, largura e profundidade do campo fotográfico e tudo que há nele. Essa composição numérica determina o comprimento, velocidade e duração de um *zoom*, um *travelling* de recuo com a câmera, a curvatura e o ângulo em que a câmera aborda um tema. Determina a forma, tamanho, cor e luminosidade do tema; como, quando e em relação a quais outros elementos da composição ele se desenvolve e se move. A melodia, ritmo, dinâmica, etc. do som são elaborados a partir da mesma composição numérica, estabelecendo, assim, uma relação refinada entre as interferências estruturais e rítmicas dos materiais combinados (Bute, n.d., p. 3).

Ao mesmo tempo, Bute (1941, p. 2) deixa claro: “nenhum de nós aderiu a composição matemática de forma muito rigorosa”, ciente de que no decorrer do processo de *Tarantella*

- bem como dos demais filmes da série - a intuição artística, a espontaneidade do gesto ou mesmo o acaso entram em jogo e desmantelam qualquer tentativa de equacionar com exatidão essa rede de operações sensíveis implicadas no percurso criador. Há, pois, uma diferença entre o que o artista planeja realizar e o que ele realiza, lembra Marcel Duchamp em seu ensaio sobre “*O ato criador*” (1965), onde identifica, também emprestando do léxico matemático, um “coeficiente artístico” que se reporta a “uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” (Duchamp, 1965, p. 73). Logo, não é de se surpreender que, ao incorporar as variáveis do fazer artístico, o calculismo por trás da obra da cineasta não tenha irrompido numa relação áudio-visual esquemática, rígida e mecânica. Em fato, o comentário crítico de Bruce Elder adicionado ao início da cópia desse filme - na edição copilada pelo *Anthology Film Archives* - evidencia justamente o contrário: “Em *Tarantella*, ela segue uma abordagem mais *intuitiva* e próxima a Kandinsky, fazendo dessa uma das produções mais vanguardistas de Bute”.

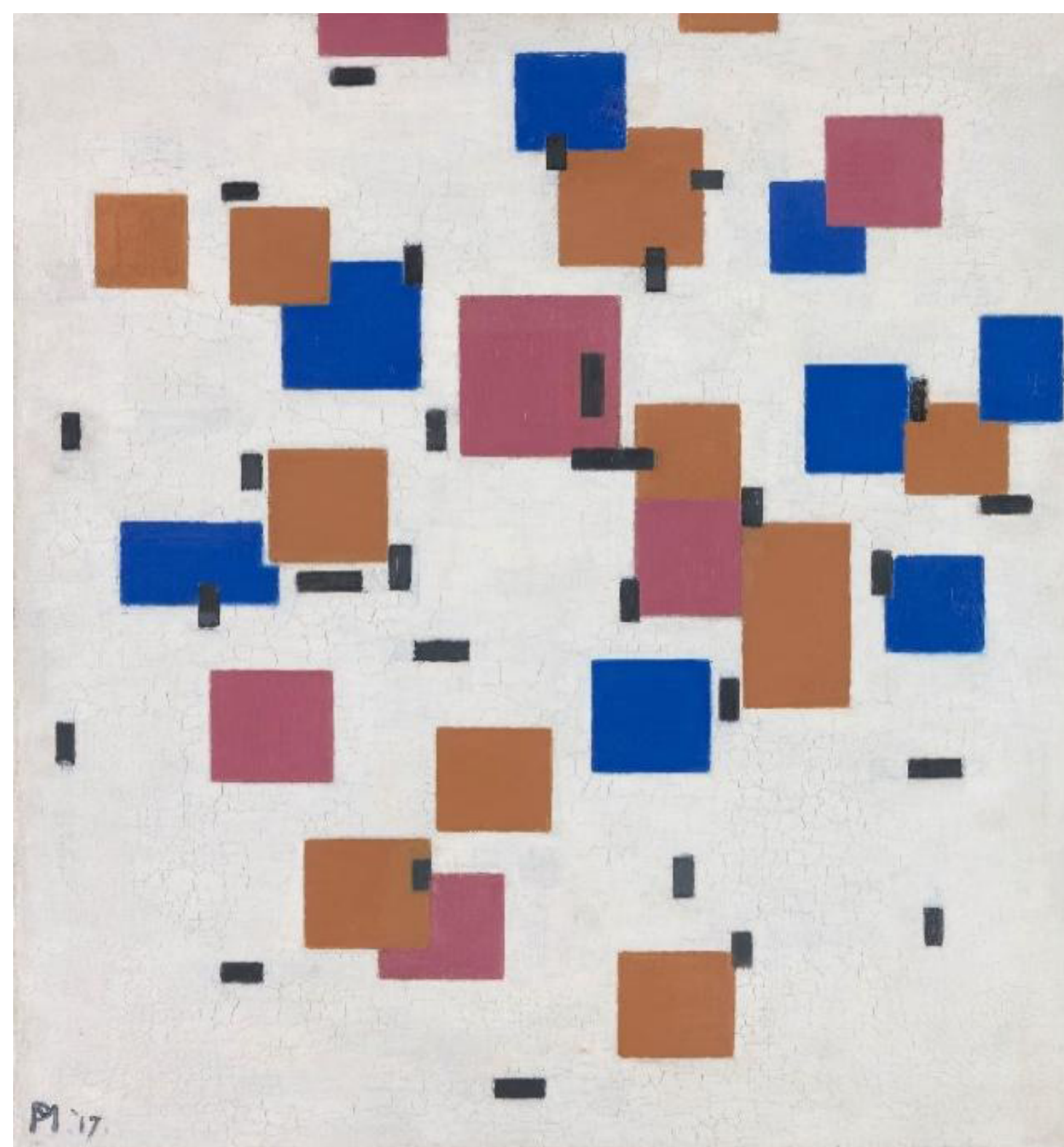
Como se pode observar nas imagens comparadas abaixo (Fig. 22 e 23), o curta realmente apresenta traços abstracionistas acentuados provenientes dos expoentes dessa estética. Suas linhas dançantes referenciam e parecem despertar a musicalidade contida nas pinceladas de Kandinsky [esquerda], de certa maneira movimentando suas teorias acerca das analogias entre a música e as artes visuais que tanto impactaram a carreira artística de Bute. Em outros planos, o geometrismo e a distribuição das formas carregam influências do neoplasticismo de Mondrian [direita], sobretudo no que tange à clareza e ordenação de suas composições geométricas num espaço suspenso - muito embora deva-se reconhecer que a angulação diagonal da composição fílmica contradiga o equilíbrio horizontal e vertical buscado por esse pintor, indo, então, de encontro com a inclinação testada por seu colega do De Stijl, Theo van Doesburg, ou ainda pela vertente abstrata do Suprematismo, tal qual se vê na série de pinturas *Suprematism* (1913-1917) de Malevich.

Figura 22 – *Frames de Tarantella* (1940)



Fonte: *Frames de Tarantella* (1940), de Mary Ellen Bute, © Center for Visual Music, Los Angeles.

Figura 23 – [Esquerda] *Grey Circle* (1923) – Wassily Kandinsky, aquarela e nanquim sobre papel, 46,8 x 42cm; [Direita] *Composition in Colour A* (1917) – Piet Mondrian, óleo sobre tela, 50,3 x 45,3cm



Fonte: [Esquerda] Fotografia de Anne Callahan (2007), © Art Gallery of Ontario 2007/61, Canadá; [Direita] Fotografia de Rik Klein Gotink, © Collection Kröller-Müller Museum, Holanda.

A música, por seu turno, exprime uma sonoridade igualmente vanguardista nas suas escalas tocadas sob uma métrica desconcertante e acelerada. “*Tarantella*” dá nome a

“uma rápida dança neopolitana em tercina”, designando também “a música feita para tal dança”, conforme se lê na abertura do curta de Bute, introduzido pelas definições da palavra retiradas do dicionário. Fugindo da instrumentação característica desse repertório de inspiração, Gerschefski propôs uma peça original para piano solo, trazida à tona por uma *performance* expressiva: na dinâmica, as intensidades repentinamente alteram entre fraco e forte; na execução, as mãos do intérprete correm dos registros mais agudos aos mais graves do instrumento; na (a)tonalidade, um entusiasmo dodecafônico instiga dissonâncias abruptas nas melodias e harmonias; e no arranjo, um segmento constituído de poucas notas longas de repente faz um aceno jazzístico com fraseados ágeis e improvisados. Sob essa regência desafiadora, Bute anuncia sua realização fílmica como “uma dança de movimento rápido apresentada musicalmente e em formas lineares coloridas” (1940).

Prolongando suas palavras, a Música Visual de *Tarantella* pode ser descrita enquanto uma dança de som e imagem coreografada pela sua *inter-composição*, ou seja, pela relação recíproca entre os elementos musicais e visuais gerados e interligados a partir de uma marcação compartilhada (números e equações). Deslocando para o contexto contemporâneo, Sandra Naumann formula uma comparação entre este processo artesanal, manualmente calculado, e as operações automatizadas no meio computacional: com o protocolo MIDI, uma codificação numérica media a comunicação de dados sonoros e visuais, permitindo “conexões de parâmetros selecionados no nível do som e da imagem, como aqueles usados por Bute em *Tarantella*” (Naumann, 2009, p. 54).

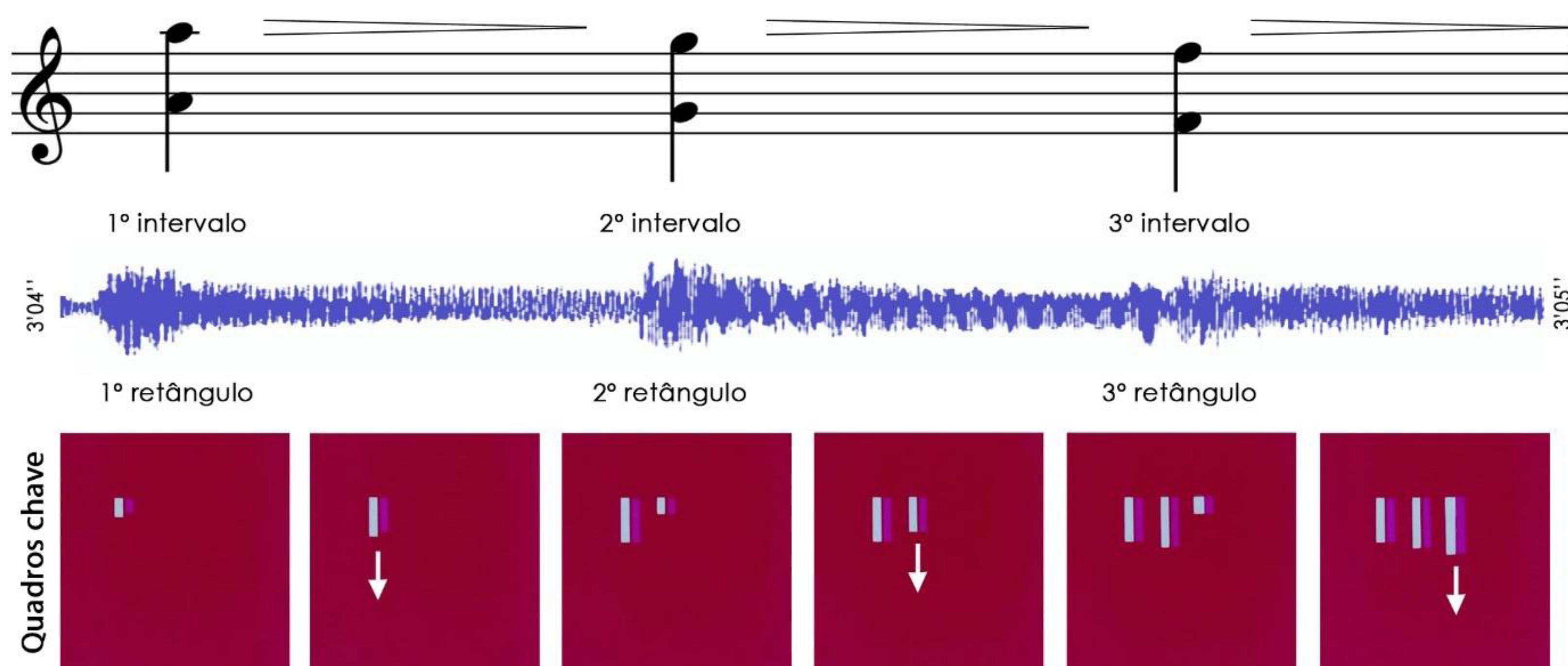
Um dos parâmetros conectivos aplicados e documentados pela cineasta no filme diz respeito à implementação de um sistema de correspondência som-luz, aos moldes do que havia feito nas experiências de *Color Music*. A partir de um esquema gráfico, prescreveu sua própria tabela de correspondências de notas e cores seguindo um critério subjetivo e de finalidade poética:

Aqui (apontando para o gráfico) vemos os doze semitons da oitava *arbitrariamente* relacionados com doze cores, sendo elas Dó-vermelho violeta, Dó#-vermelho, Ré-vermelho alaranjado, Ré#-laranja, Mi-amarelo alaranjado, Mi# ou Fá-amarelo, Fá#-amarelo esverdeado, Sol-verde, Sol#-verde azulado, Lá-azul, Lá#-azul violeta, Si-violeta e Dó novamente é vermelho violeta uma oitava acima em luminosidade. Usamos sete graus de luminosidade para corresponder às sete oitavas do piano – com uma tecla na extremidade superior para esbranquiçar todas as cores, e uma na parte inferior para escurecer (Bute, 1941, p. 3).



O método alavancava um vínculo compositivo íntimo entre as notas da música e as formas coloridas, fazendo de uma como que a extensão da outra, ou melhor, como se tons e cores agenciassem um só elemento audiovisual (tom-cor) de caráter simultaneamente óptico e acústico. No entanto, as limitações cromáticas da técnica de coloração utilizada em *Tarantella* impediram que o sistema de correspondências fosse seguido a rigor. Ainda assim, o gráfico de referência facilitou o mapeamento de outros parâmetros sonoros e visuais: se as notas tinham cores definidas, nada impedia que a duração ou intensidade de um som refletisse no movimento, no tamanho ou na posição da sua contraparte visual (e vice-versa), bastava uma equação matemática para proporcionar essa transposição.

Figura 24 – Passagem musical e visual em *Tarantella* (1940) – min. 3'04''- 3'05''



Fonte: Elaboração própria

Tal conexão de parâmetros é bem ilustrada na rápida passagem em que duas notas em intervalo de oitava são acompanhadas por um par de retângulos simétricos, coloridos de branco e rosa (Fig. 24): no soar do primeiro intervalo, surge a primeira figura, que se estica no espaço seguindo o tempo de decaimento do som; conforme novas notas são tocadas descendo a escala, novos retângulos são adicionados com tamanhos ligeiramente aumentados. Mas enquanto o som e a imagem desse excerto interagem em sincronismo quase didático, na maior parte do filme a cineasta e o músico experimentam uma relação áudio-visual nem tão explícita, porque fortemente embasada em frações numéricas de razão complexa, as quais, na prática, equacionam a polirritmia ou a síncope entre seus elementos constituintes. Sendo assim, um jogo de contrastes domina e sustenta a composição de *Tarantella*, tensionando momentos de assimetria entre o som e a imagem

que, por sua vez, são resolvidos com breves e inteligíveis convergências sincrônicas (como a descrita na passagem acima). Aqui, novamente, perdura a referida articulação em “harmonia” ou em “contraponto” do áudio e do visual:

Nós podemos usar uma fórmula matemática e desenvolver uma composição inteira em exata sincronia – o som e a cor seguindo uma escala cromática. Ou podemos pegar dois temas, visível e audível, e por vezes desenvolvê-los em contraponto (Bute, 1936).

Figura 25 – Passagem musical e visual de *Tarantella* (1940) – min. 2’11”- 2’13”

The figure illustrates the synchronization of music and visual elements. At the top, a musical score in bass clef, 2/4 time, shows a sequence of notes: a low note (labeled 'Baixo'), a chord (labeled 'Acorde'), another low note ('Baixo'), and another chord ('Acorde'). A '3x' multiplier is indicated above the first two notes. Below the score are four 'Quadros chave' (key frames) showing a red circle with black jagged lines. The first two frames correspond to the 'Baixo' and 'Acorde' notes, showing a zig-zag pattern. The last two frames correspond to the second 'Baixo' and 'Acorde' notes, showing a more complex pattern with white lines and triangles. At the bottom, a musical score in treble clef, 2/4 time, shows a melody (labeled 'Melodia') that begins with a rest and then plays a sequence of notes corresponding to the visual frames above.

Fonte: Elaboração própria

Enquanto a ideia de harmonia é evocada pela sincronização e afinação das notas, cores e formas, a sugestão de uma construção contrapontística parece provir do desenrolar paralelo de temas distintos, cada qual forjado por uma conjunção som-imagem. É o que se vê e escuta no plano dominado por um grande círculo vermelho centralizado na tela escura (Fig. 26). No espaço focal, dois temas som-imagem tomam forma, a saber: a) uma alternância cadenciada entre um baixo e seu acorde conduz uma rítmica que, visualmente, é reforçada por um dueto de linhas zigue-zague, contraídas no tocar do baixo e estiradas no soar do acorde; b) sobre ela, pequenos triângulos e linhas brancas aparecem e desaparecem circunscritos em diferentes posições, bagunçando o arranjo visual à semelhança do que a sequência de notas agudas correlatas faz com a base harmônica, ao introduzir uma melodia estridente e descompassada. A combinação estrutural desses conjuntos som-imagem dissidentes, bem como a intimidade compositiva

ajustada pela sincronização calculada de seus parâmetros audíveis e visíveis (tom-cor, duração-deslocamento, intensidade-tamanho e timbre-forma, para enumerar apenas alguns), promove um alto grau de *interdependência* entre a música e o visual, configurado, enfim, pela sua *inter-composição*.

### 4.3.(III) Inter-transformação

Conforme afirmado anteriormente, *Tarantella* foi o único curta de *Seeing Sound* em que Bute efetivamente atuou na elaboração da trilha sonora, com a rara oportunidade de acompanhar, discutir e modificar o rumo de uma música original enquanto concebia a dimensão imagética. No entanto, isso não significa que a *inter-composição* tenha sido o único processo de criação de Música Visual pelo qual a *interdependência* áudio-visual foi aguçada. *Abstronic* (1952) e *Mood Contrasts* (1953), últimos filmes da série, lançam uma terceira abordagem para cruzar o som e a imagem pertinente à reflexão e que aqui será designada de *inter-transformação*<sup>62</sup>.

No escopo dos processos debatidos, enquanto o proceder da *inter-relação* abarca a hibridação áudio-visual a nível da estrutura visual (concebida em estreita articulação com a estrutura musical preexistente), a redução dos componentes sonoros e imagéticos a uma mesma imaterialidade eletrônica, com os circuitos de um *osciloscópio* implementado na *inter-transformação*, potencializa não somente a relação, como também a conversão de som em imagem. E se tal conectividade do óptico e acústico lembra a conectividade das notas, melodias, harmonias com as cores, linhas e formas mediadas pelos números e cálculos manuais da *inter-composição*, a diferença recai sobre o automatismo e imediatez do intercâmbio viabilizado pela tecnologia empregada na *inter-transformação*.

Esboçadas as principais divergências, a terceira abordagem se particulariza pelo relacionamento áudio-visual acionado com os componentes analógicos do *osciloscópio*: dispositivo por meio do qual um ou mais sinais elétricos podem ser medidos em suas grandezas físicas e visualizados em gráfico X-Y, exibido por um tubo de raios catódicos (CRT). Seu funcionamento envolve a emissão de um feixe de elétrons numa tela fosforescente, concentrando um ponto luminoso que oscila nos eixos horizontal e vertical de acordo com a variação no tempo (X) da intensidade (Y) da tensão elétrica de entrada. Quanto maior a voltagem desse *input*, mais rápida é a movimentação do

<sup>62</sup> Embora a artista nunca tenha definido esse processo de “inter-transformação”, optou-se por cunhar essa nomenclatura para designar uma abordagem que difere da “inter-relação” e da “inter-composição” (termos de fato empregados por Bute), ao mesmo tempo em que se assemelha a elas em sua finalidade: alcançar a *interdependência* entre o som e a imagem.

ponto luminoso, assim estabilizado como linhas, e, conseqüentemente, percebido como uma representação imagética da corrente elétrica<sup>63</sup>.

Sobretudo, o entusiasmo de Bute pelo aparato reside na possibilidade de o mesmo aceitar *inputs* de áudio, transformando o som em sinal elétrico dotado de determinadas propriedades ondulatórias, que, portanto, são passíveis de análise oscilográfica apresentada em *output* visual. Explicado de outro modo: a artista pode passar uma gravação musical pelo osciloscópio, que sintetizará em tempo real imagens eletrônicas a partir da faixa de frequência, período, amplitude e outras tantas oscilações do sinal mensurado (música). Aqui, mais do que nunca, cabe dizer que a música estava sendo visualizada, ou, no mínimo, que o som estava sendo visto com base em preceitos físicos legitimadores de uma maior objetividade na observação.

As novas possibilidades introduzidas pelo osciloscópio calharam em um momento de grande descontentamento da cineasta com o árduo e vagaroso método de animação quadro a quadro. “Eu estava insatisfeita como artista simplesmente porque não tinha técnica ou maneira de produzir e projetar formas em um fluxo livre” (Bute, n.d.a), reclamava ela em mais de uma anotação: “nesta técnica de ‘cartoon’, a espontaneidade do conceito e do *design* do artista torna-se extremamente atenuada” (Idem, 1954, p. 2). Mas quando o fim iminente do projeto *Seeing Sound* parecia decretado com a decisão de “jogar a toalha”<sup>64</sup> e abandonar “toda aquela trabalhadeira”, um pedido de Ralph K. Potter para assistir aos filmes da série revigorou os horizontes criativos da cineasta ao apresentar-lhe um método de animação “muito mais fácil do que o desenho quadro a quadro” (Bute, 1974 *apud* Basquin, 2020, p. 97).

Potter era diretor do Departamento de Pesquisas de Transmissão do *Bell Telephone Laboratories*, onde conduzia estudos voltados ao desenvolvimento de tecnologias para verter a fala, a música e os fenômenos sonoros diversos em padrões visíveis. Em uma publicação de 1947, o cientista declarava seu interesse pelos “esforços em produzir uma música que pode ser vista tanto quanto ouvida”, elencando os trabalhos de Música Visual de Oskar Fischinger, Len Lye, Norman McLaren, Mary Ellen Bute, James e John Whitney como exemplares do que entendia por *Audiovisual Music*: “termo aparentemente aplicável a qualquer combinação de formas abstratas coloridas em movimento acompanhadas por

---

63 Para entender os princípios do Osciloscópio de Raios Catódicos disponível na época, dois filmes documentais foram importantes: *The Cathod Ray Tube: how it works* (1943), ilustra os aspectos técnicos de seu funcionamento sob a ótica militar a partir da qual o dispositivo foi desenvolvido; e *Pen Point Percussion* (1951) revela o seu potencial artístico à maneira de Norman McLaren, que o explorou em seu processo criativo. Além deles, o manual *ABC do Osciloscópio: princípio de funcionamento e estado da tecnologia* (1998), publicado por Mário Ferreira Alves, foi de grande ajuda.

64 Em entrevista, Bute (1974 *apud* Basquin, 2020, p. 96) confessava que, naquele momento, estava decidida: “*I was throwing in the sponge*”.

trilha sonora musical” (Potter, 1947, p. 66). Após assistir aos filmes de Bute, o cientista compreendeu sua frustração com a técnica *stop motion* e lhe sugeriu um procedimento alternativo com o osciloscópio, comprometendo-se a customizar o aparelho na guinada de uma forma de animação eletrônica.

“Aqui, novamente, havia uma oportunidade de engajar um cientista para encontrar meios de empregar uma fonte controlável de luz como um instrumento de desenho” (Bute, 1954, p. 2). “Novamente”, escrevia ela, porque vinte anos antes havia explorado essa mesma ideia com Leon Theremin, chegando a testá-la através de um “protótipo altamente errático” (citado no subtópico 4.1 do presente capítulo) cujas falhas o osciloscópio finalmente corrigia e superava. O que também se repetia era a sua insistente associação com cientistas, inventores e pensadores notórios da época em proveito da “maravilhosa combinação Ciência + Arte” (Bute, n.d.e, p. 1) – hoje convencionalizada no campo da Arte e Tecnologia. Nesse sentido, pressentia enormes contribuições artísticas e científicas advindas da colaboração com Potter:

Atrevo-me a prever que as formas e composições que os artistas podem criar no osciloscópio, e organizar e preservar no filme, não apenas darão prazer estético a todos os tipos de homens e mulheres em todos os climas e épocas, mas também ajudarão teóricos da física e da matemática na descoberta de mais segredos do mundo inanimado (Bute, 1954, p. 3).

Difícil comprovar que os trabalhos de arte daí resultantes tenham, de alguma forma, contribuído para o avanço de tal setor do conhecimento científico, e igualmente complicado aferir a perenidade dessas obras que, por óbvio, não eram detentoras de nenhum caráter universalmente apreciável. O mais provável seria inscrevê-las em meio às proposições artísticas iniciais com imagens eletrônicas e fazer de Bute – se não pela parceria com Theremin no começo da década de trinta, então pela investigação posterior com o cientista da *Bell Telephone Labs* – uma das precursoras da Arte Eletrônica. Contudo, e mesmo havendo a hipótese de ela ter sido a primeira artista mulher a se debruçar sobre imagens dessa natureza – o que já diz muita coisa –, cumpre desconstruir a titulação de pioneira reivindicada por publicações que reconheceram nos seus curtas produzidos com o osciloscópio as “primeiras imagens fílmicas geradas eletronicamente” (Lyle, 1983, p. 5).

Como já adiantado na introdução deste capítulo, Bute realizou tais experimentos um ano após Norman McLaren e Hy Hirsh respectivamente concluírem *Around is Around* (1951) e *Divertissement Rococo* (1951), filmes abstratos produzidos com imagens do osciloscópio e, inclusive, perseguindo o ideal de uma Música Visual. Mas ainda antes

disso, outras empreitadas científicas com tecnologias eletrônicas de som e imagem findaram em proposições no campo da arte: basta adentrar a história das formas e expressões artísticas provenientes das hibridações entre o áudio e o visual – no segmento da Audiovisuologia –, para encontrar casos de cientistas-artistas-inventores testando processos audiovisuais bastante similares aos que, pelo prisma da poética de Bute, se está definindo de *inter-transformação*.

No compêndio *Audiovisuology, a reader* (2015), a escavação midiarqueológica conduzida no artigo de Birgit Schneider desenterra investigações como as de Maximilian Plessner, quem, já em 1892, reconhecia no fenômeno de conversão de energia luminosa em elétrica, pela fotossensibilidade do selênio, um novo horizonte para a transformação de som em imagem. Pouco depois, o estudante de telecomunicação e acústica, Fritz Winckel, desdobrou as pesquisas de Plessner acoplando um rádio a uma televisão e transformando sinais de áudio em sinais visuais mediante ondas elétricas. Com êxito, concluía: “toda forma de representação, seja música ou pintura, pode ser interpretada em sua forma básica como uma série de ondas que adquirem um mesmo caráter físico após sua transformação [elétrica]” (Winckel, 1930 *apud* Schneider, 2015, p. 614).

Sem precisar estender a lista de exemplos, a breve menção a esses casos é suficiente para contextualizar as criações de Bute por entre uma série de outros experimentos eletrônicos que vinham tomando forma naquela época. Não obstante, os filmes *Abstronic* e *Mood Contrast* se inscrevem na (des)continuidade das investigações artísticas dedicadas ao diálogo estreito entre som e imagem, perpassando um momento de virada nessa relação ao passo que se apropriavam e expandiam os processos audiovisuais com a introdução dos meios eletrônicos. Misturando o cinema e a tecnologia videográfica em seus primórdios – como McLaren e Hirsh à sua maneira o fizeram –, Bute sinaliza uma passagem importante na história da Música Visual com o processo de transformação do som em imagem mediante ondas elétricas, seguido pela filmagem, montagem e reprodução de ambos na película fílmica. Nesse sentido, levava adiante aquilo que Plessner e Winkel desbravaram com a célula de selênio no início do século XX, ao mesmo tempo que antecipava os trabalhos videográficos de artistas como Stephen Beck, Nam June Paik, Skip Sweeney, Steina e Woody Vasulka, que, a partir da década de 1960, vislumbrariam novos caminhos para o intercâmbio som-imagem através do vídeo, de osciloscópios aprimorados, sintetizadores audiovisuais e dos computadores analógicos.

O ponto de partida dos testes de Mary Ellen Bute com o osciloscópio foram as músicas *Hoe Down*, de Aron Copland, e *Ranch House Party*, de Don Gillis, ambas composições “ritmicamente simples, claras e definidas [...] adequadas para as primeiras experiências

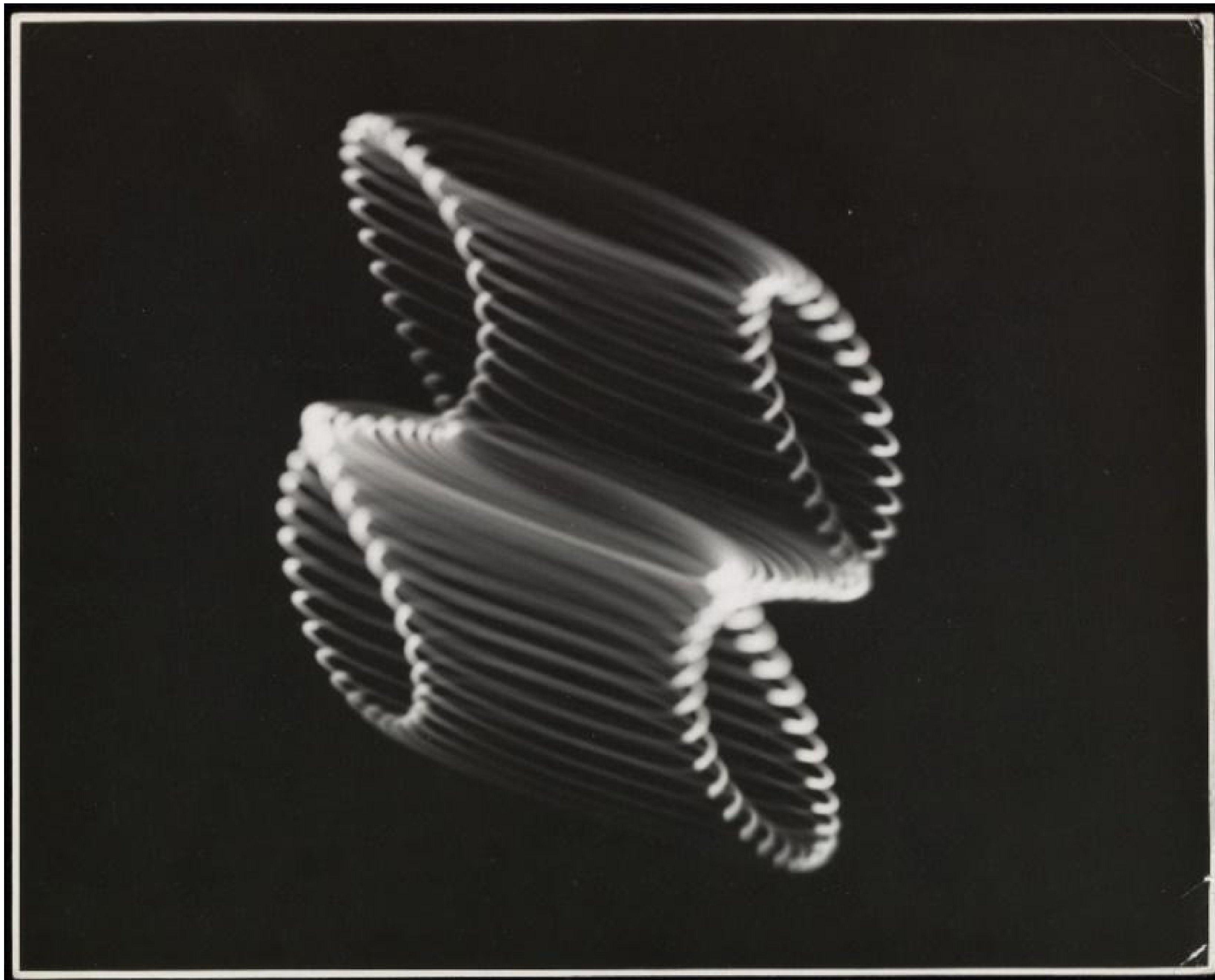
neste novo *medium* artístico” (Bute, 1954, p. 4). Cada trilha resultou em um experimento fílmico, que, na sequência, acabaram integrando as partes 1 (*Mr. Coopland*) e 2 (*Mr. Gillis*) de um só curta intitulado *Abstronic* (1952).

Visualmente, a obra se sustenta pela combinação de três camadas de imagem, incluindo a luz amorfa e linear sintetizada no osciloscópio, as formas abstratas animadas quadro a quadro e uma diversidade de pinturas trabalhadas enquanto cenários. Sobre estes fundos pictóricos estáticos – que variam desde borrões e manchas de cores, até composições próximas de figurarem paisagens –, o elemento eletrônico se destaca com suas linhas luminosas em movimento contínuo, desenvolvendo uma articulação distinta daquela obtida pelas formas animadas à mão que o acompanham, suplementam e, por vezes, o justapõem. Se a animação pintada *frame* por *frame* erige uma imagética dependente da habilidade manual da artista e fortemente apoiada no crivo subjetivo (isto é, na sua imaginação particular dos elementos visuais que irão dialogar com as músicas escolhidas, bem como no domínio da técnica empregada para materializá-los), o processo de síntese eletrônica da imagem no osciloscópio encurta esse percurso ao: 1) substituir o manejo do pincel pelo girar e apertar de alguns poucos botões do aparelho; 2) dispensar a fotografia de cada quadro com a possibilidade de criar e registrar a animação em tempo imediato; e 3) oferecer uma relação mais direta entre a música e o visual, visto que a imagem é gerada pelo áudio quase automaticamente e com base em atributos físicos mensuráveis – de certa maneira prescindindo da interpretação subjetiva da cineasta.

“Mexendo botões e interruptores em um painel de controle, posso ‘desenhar’ usando um feixe de luz com tanta liberdade quanto com um pincel”, explicava Bute (*Ibid.*, p. 3) defendendo que as “possibilidades criativas são ilimitadas” com o osciloscópio. Em seu artigo intitulado “*Abstronics: an experimental filmmaker photographs the esthetics of the oscillograph*” (1954), fornecia maiores detalhes acerca da síntese imagética:

Ao alterar e controlar os *inputs* elétricos no osciloscópio, uma variedade infinita de formas pode ser feita para se mover em ritmos de tempo predeterminados, e ser combinadas ou alteradas à vontade. [...] As figuras e formas do osciloscópio podem ser movidas nos planos horizontal e vertical, em direção ou se afastando do espectador; suas formas podem ser variadas tanto e quanto se desejar; o andamento de seus movimentos pode ser alterado à vontade (a física dessa temporalidade é um estudo em si); luminescência e sombra podem ser implantadas; e a ilusão do espaço tridimensional pode ser alcançada (Bute, 1954, p. 3-4).

Figura 26 – Fotografia de imagem sintetizada no osciloscópio para o filme *Abstronic* (1952)



Fonte: Fotografia de © Ted Nemeth Studios [c. 1952], *Kit Smyth Basquin Collection of Mary Ellen Bute*, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, cedida por Kit Smith Basquin.

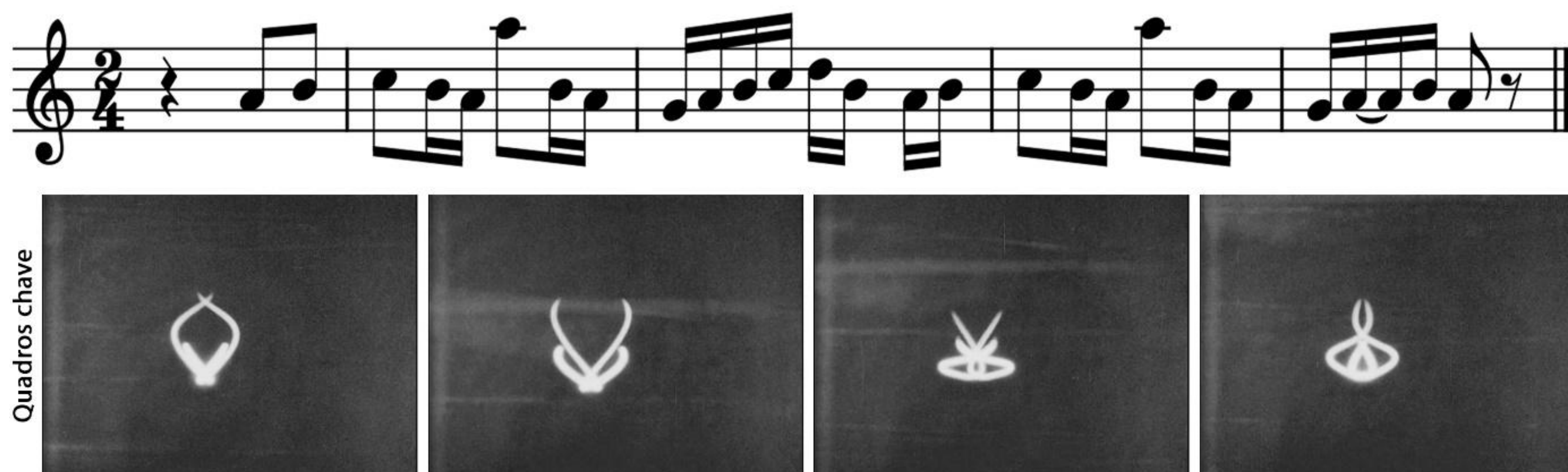
Como previamente pontuado, para os fins do projeto poético de *Seeing Sound*, o osciloscópio era de particular conveniência devido a sua compatibilidade com sinais de áudio, que, transformados em ondas elétricas, tinham parâmetros representados pelas curvas de Lissajous. Mais especificamente, a abordagem da realizadora envolvia o uso de uma primeira corrente elétrica estabilizada, cruzada com uma segunda proveniente dos sinais sonoros, sendo o movimento da imagem diretamente modulado pela música e suas características dinâmicas. Alterando frequência, amplitude, fase e tensão da primeira corrente, ela manipulava um feixe de luz cujas linhas e formas se transformavam no tempo de acordo com as oscilações da trilha sonora, as quais, por sua vez, podiam ser menos ou mais acentuadas no ajustar de controles. A praticidade e agilidade do



método residia, então, no fato de que “o som influencia o movimento da imagem de modo que você os consiga sempre em sincronia”, facilitando “o trabalho para se obter a trilha sonora e a filmagem em uníssono ou sincronizada” (Bute, n.d.e, p. 7).

Contudo, ao contrário do que essas últimas descrições podem insinuar, a sincronização da música e do visual nem sempre é tão aparente no filme. Em diversos momentos, a forma eletrônica segue um movimento assimétrico relativo à música, deixando de espelhá-la para desenvolver-se de maneira autônoma e, ainda assim, complementar. Isso porque, nesse processo, o audível e o visível se tornam *interdependentes* pela sua *inter-transformação*, ou seja, tanto pelo vínculo umbilical instituído na própria gênese da imagem a partir do som, quanto pela relação estrutural que ambas articulam ao serem montadas no meio fílmico.

Figura 27 – Passagem musical e visual em *Abstronic* (1952) - min. 1'37" - 1'44"

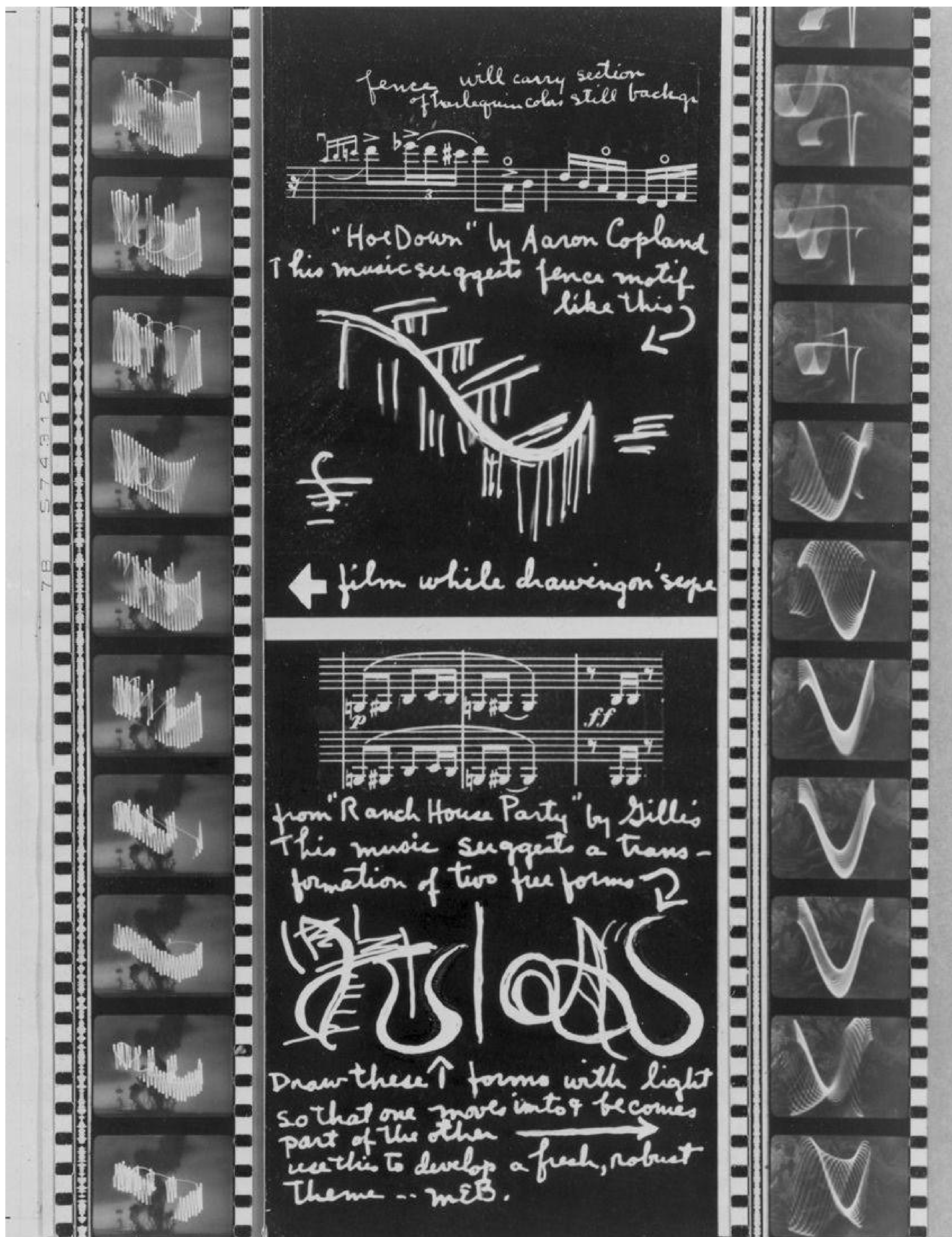


Fonte: Elaboração própria.

Em *Abstronic*, um dos segmentos que explicita a complexidade desse mutualismo é marcado com o soar de uma melodia de notas agudas, tocadas em rápidos dedilhados no violino (Fig. 27): desviando da rítmica acelerada sugerida pela música que a gerou, uma figura eletrônica formada pelo entrelaçar de linhas brancas, coreografa um movimento cíclico cujas repetições desapressadas parecem pulsar em ritmo próprio; daí se assiste a uma dança fluida e elegante enquanto se escuta arpejos rápidos e precisos, combinação contrastante em que imagem e som poeticamente se complementam na configuração sinérgica da Música Visual.

Também vale destacar que os controles do osciloscópio apenas permitiam sintetizar e transformar a imagem eletrônica através de atributos gerais do *input* de áudio, levando à consequência de que, se uma gravação musical é inserida no aparelho, o *output* gráfico corresponderá a características da faixa sonora como um todo, tais como seu andamento, dinâmica ou volume global.

Figura 28 – Anotações de Bute para a concepção das formas sintéticas de *Abstronic* (1952)



Fonte: Adaptado de Bute (1954), na versão de seu artigo originalmente publicado pela revista *Films in Review*, v. 5, n. 6, jun.-jul. 1954.

É o que o documento anexado na página anterior (Fig. 28) evidencia com as anotações e rascunhos de Bute remetendo ao “motivo de cerca” sugerido pela música *Hoe Down*, ou às “formas livres” sugeridas por *Ranch House Party*. A exemplo do que ocorre com a figura eletrônica mostrada na película à direita, os seus contornos e movimentos correspondem não a uma progressão harmônica, a uma melodia ou a um determinado instrumento, mas sim ao pulso e aumento gradual da intensidade sonora total da composição de Don Gillis.

Em suma, as múltiplas combinações áudio-visuais efetivadas em *Abstronic* decorrem da *inter-transformação* entre som e imagem, primeiro desenrolando-se a nível da própria síntese ou conversão eletrônica da visualidade a partir da música, e, segundo, a nível da relação recíproca que os materiais ópticos e acústicos operam ao serem montados na composição audiovisual do filme. Destarte, é no e pelos meios cinematográficos que notas, melodias e harmonias convergem com linhas eletrônicas e formas pictóricas, se sujeitando a procedimentos análogos de composição. Assim conciliadas, podem ser sobrepostas em um único plano, ordenadas em uma sequência alternada, recortadas, aceleradas, esticadas, repetidas, distorcidas, enfim, editadas das mais diversas maneiras que o cinema e seus recursos permitirem.

Como nos demais curtas de *Seeing Sound* pautados em músicas gravadas – inalteráveis em suas estruturas finalizadas –, aqui Bute concebia os componentes visuais para dialogarem intimamente com os movimentos sonoros já estipulados, pretendendo, com isso, articular uma estrutura áudio-visual indissociável. Nesse quesito, *Abstronic* e *Mood Contrasts* chamam atenção menos em razão de sua camada musical e mais pela abordagem particular de construção da visualidade, cuja mescla de imagens de naturezas distintas (pictórica e eletrônica) torna pertinente abrir um parêntese na discussão para, momentaneamente, focalizar o visível e, então, retomar a sua relação com o sonoro apontando o vínculo áudio-visual profundo que os dois últimos filmes eletrônicos da série instituem.

De modo análogo aos elementos pintados por Bute, as curvas de Lissajous por ela sintetizadas configuram formas sem precedentes no mundo visível, rejeitando a representação e se afastando ao máximo de qualquer referência à realidade. Porém, diferente da imagem pictórica, a eletrônica é antes o resultado gráfico de sinais elétricos – com suas propriedades físicas cientificamente mensuradas – do que uma materialização visível da imaginação ou subjetividade da artista. Em certo sentido, pode-se inferir que o que preside sua formação é sempre uma abstração: a abstração eletrônica relativa ao “fenômeno natural [eletromagnético] que ocorre no mundo subatômico”. Exposto

com essas palavras em um dos cartazes de divulgação de *Abstronic*, essa operação declaradamente abstrata era reconhecida no próprio título do filme:

‘Abstronics’ é o que Lewis Carrol teria chamado de palavra-*portmanteau* [palavra-valise]. Ela é composta pela primeira sílaba e meia de ‘*abstraction*’ e a última sílaba e meia de ‘*eletronics*’. A letra ‘r’, fortuitamente, é o elo entre as duas partes (Bute, 1954, p. 1).

Coincidentemente, no mesmo ano de lançamento do curta de *Seeing Sound* em Nova Iorque, o Sanford Museum de Iowa inaugurava a exposição “Electronic Abstractions” com as obras de Ben Laposky, artista e matemático que, também entusiasmado com uma “forma de arte abstrata traçada por ondas elétricas intrincadas na tela de um osciloscópio” (Laposky, 1952, p. 1), apresentava uma série de cinquenta fotografias<sup>65</sup> dedicadas a desvelar as particularidades dessa “nova abstração eletrônica”. Laposky (1952, p. 1) descrevia seus trabalhos enquanto “composições de vibrações elétricas em luz tão agradáveis aos olhos quanto as composições de vibrações sonoras da música são agradáveis aos ouvidos”, sugerindo um paralelismo oportuno para pensar a abordagem de Bute, afinal, suas últimas animações envolvem vibrações elétricas literalmente advindas da música (sinais de áudio).

A morfogênese eletrônica do processo de criação da cineasta derrubava mais uma barreira responsável por distanciar a imagem do som e impedir a conquista visual completa das qualidades abstratas detidas pela música, outrora idealizada como a “mais imaterial de todas as artes”. Ao menos desde Kandinsky (2002, p. 57) a definir sob esses termos para defender sua pintura de idêntica aspiração “imaterial”, a música havia se tornado linguagem artística modelo aos olhos dos artistas modernos interessados na ruptura com a representação. Conquanto a pintura abstracionista tenha sucedido em libertar suas formas do objeto, tornando-as “não referenciais” como as notas musicais supostamente o eram, e o filme tenha aberto à composição visual a possibilidade de transformar-se no tempo, engendrando-lhe a qualidade dinâmica de uma composição sonora, nem a imagem pictórica, com a tela e seus pigmentos, nem a cinematográfica, com a película fotossensível e sua emulsão, haviam chegado tão perto da música em sua evanescência e intangibilidade, ou melhor, em sua imaterialidade, quanto a imagem eletrônica.

No estudo sobre a natureza dessas imagens realizado por Philippe Dubois (2011, p. 63), o teórico esclarece:

---

<sup>65</sup> Algumas dessas fotografias estão disponíveis em: <https://spalterdigital.com/artists/ben-laposky/>.

Com a imagem eletrônica da televisão e do vídeo [e, por extensão, do osciloscópio de raios catódicos], que é também uma imagem-movimento que passa numa tela, esta realidade “objetal” de uma imagem material, que seria visível na sua base [como no quadro pictórico ou na película fílmica], desapareceu. Não existe mais imagem-fonte. Não há mais nada para se ver que seja material.

Correndo nos pequenos componentes internos do osciloscópio de raios catódicos, o que se faz visível na tela fosforescente é resultado da varredura dupla e entrelaçada de um feixe de elétrons, sendo a imagem completa o produto de um ponto luminoso em movimento perpétuo descrito em termos de frequência. Em vista da substancialidade temporal dessa imagem, Arlindo Machado (*apud* Santaella; Noth, 1998, p. 90) sublinha uma outra semelhança com a música:

Por existir apenas no tempo real e presente, a imagem eletrônica é pura duração, pura dromosfera, inscrição da velocidade, guardando, portanto, um parentesco muito maior com a música, estética da duração por excelência, do que com as artes plásticas ou visuais.

Indo além, seria possível postular que a imagem eletrônica, compreendida na condição de pura abstração que “não passa de um ‘simples’ sinal elétrico” (Dubois, 2011, p. 63), deixa para trás o último reduto de referencialidade objetal ao qual os artistas modernos não foram capazes de abolir com a abstração na pintura ou no filme, meios até então presos ao mundo pela materialidade de que prescindiam suas imagens. Avançar com tal ideia permitiria, no limite, argumentar que a imagem eletrônica se aproxima, como nunca antes, do nível imaterial de abstração da música, pois “o que a imagem perde de substância matériaca, ela começa a ganhar em termos de aparição e evanescência temporal, num caminho cada vez mais inexorável de aproximação da natureza constitutiva do som” (Santaella; Nöth, 1998, p. 95). Outrossim, “quanto mais ela se desprende de qualquer tipo de referencialidade, promessa e nostalgia de um registro do mundo, mais se aproxima da natureza dos campos sonoros” (Ibid., p. 94).

Em contrapartida, não seria difícil contestar esse raciocínio ao se assumir que a imagem eletrônica – como qualquer outra – continua ligada à materialidade da mídia que a reproduz, da mesma maneira que seria lógico afirmar que o som, por mais abstrato, sempre referencia sua fonte emissora. Consequentemente, a hipótese esboçada no parágrafo anterior apenas caminharia ao se cogitar a constituição mesma da imagem dessa natureza, isto é, tendo-se em conta seu modo de formação. É sob este prisma que a imagética de *Abstronic* e *Mood Contrast* pode ser aproximada da música e perspectivada no âmbito de uma passagem nas modalidades de abstração: na sua morfogênese, as

Figuras de Lissajous integradas aos filmes são, antes de registros fotográficos gravados em película 35mm, formas visuais forjadas por uma operação eletrônica sem precedentes da realidade objetiva, tangível, dessa maneira se aproximando da dimensão abstrata (não referencial e imaterial) dos sons.

É também a partir desta perspectiva, centrada no processo e atenta às minúcias da criação, que a abordagem de Bute aqui designada de *inter-transformação* pôde ser deslindada e analisada em suas nuances. Destarte, foi contemplada desde o seu estágio eletrônico, marcado pelo uso do osciloscópio para a transformação eletromagnética do som em imagem, até o estágio fílmico, onde os elementos visuais (pictóricos e eletrônicos) capturados na película dialogam com a música numa relação verdadeiramente sinérgica, que, por sua vez, enuncia a *interdependência* entre as linguagens consubstancial à Música Visual.

## 4.4 *Expanding Cinema Inc.*

Atentar-se para a inclinação abstracionista da obra de Mary Ellen Bute ainda permite demarcar um último aspecto da Música Visual referente à zona que esse conceito orbita no campo experimental do cinema ou, em um panorama ampliado, das audiovisualidades. De fato, a estética abstrata de *Seeing Sound* provavelmente é a marca mais aparente de suas disparidades em relação à cinematografia hegemônica, inversamente caracterizada pela predileção figurativa e narrativa; contudo, as divergências vão além e se revelam tão maiores quanto a inquietação experimentalista da cineasta envereda o seu fazer por um viés inconformado com os modelos de produção fílmica standardizados. Não foi por acaso, afinal, que ela batizou de *Expanding Cinema* sua produtora independente voltada à “pesquisa, experimentação e criação no cinema”, ou melhor, à realização de filmes movidos pelo desejo de “expandir as enormes possibilidades dessa forma de arte singular”<sup>66</sup>.

Antes de se preocupar com o êxito comercial e mesmo com a aceitação do público, a aspiração primeira de Bute era expressar artisticamente suas ideias criativas: “eu simplesmente estou combinando música e visualidade do meu jeito”, dizia ela (Bute *apud* Thompson, 1952). Pois era esse seu “jeito” – esse modo de fazer cujas particularidades a presente investigação se propôs a esmiuçar – que não condizia e, com frequência, extrapolava as convenções de gênero, formato e respectivos protocolos de realização

---

<sup>66</sup> Essas duas citações são retiradas das notas de rodapé encontradas em documentos da *Expanding Cinema*, tais como se vê no asterisco do documento na Figura 29.

consolidados. Quer pela estética abstrata dos curtas de *Seeing Sound*, quer pela condição independente de sua produção – sustentada por orçamentos escassos, limitada a um número reduzido de cópias e conduzida por uma equipe pequena operando artesanalmente<sup>67</sup> –, a concepção fílmica de Bute em muito se afastava do formato longa-metragem assentado numa clara lógica narrativa, com suas premissas de verossimilhança, seus orçamentos milionários e equipes com centenas de intervenientes, traços identificados por Nogueira (2010b, p. 116) como recorrentes em um cinema dito comercial ou *mainstream*.

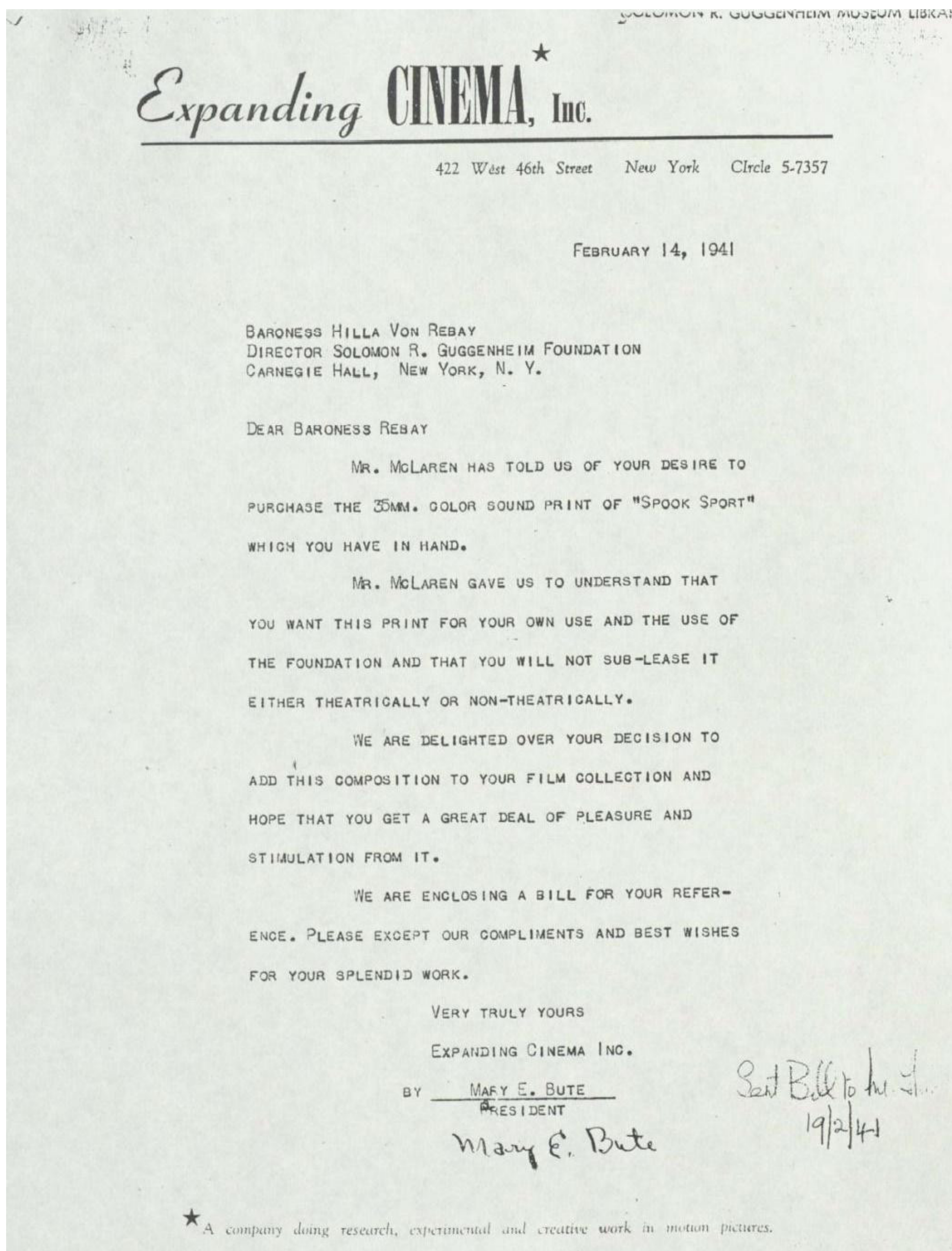
“Naturalmente, o conceito de experimental envolve mais coisas que a simples demarcação de uma diferença com relação à produção audiovisual standardizada”, adverte Arlindo Machado (2010, p. 25), justificando: “como sugere o próprio nome, a ênfase desse tipo de produção está na experiência, no sentido científico de descoberta de possibilidades novas”. Logo, enquadrar as obras da série na zona experimental do audiovisual também implica compreender que sua tendência transgressora frente às convenções cinematográficas deve-se às incompatibilidades de um projeto poético interessado, sobretudo, em investigar as possibilidades da linguagem na idealização de uma “nova forma de arte” (Bute, 1934): a Música Visual.

Com ambições similares, Oskar Fischinger, Hy Hirsh, Harry Smith, Jordan Belson e outros tantos cineastas que trabalharam esse conceito acabaram, assim como Bute, se desvencilhando da forma fílmica comercialmente bem-sucedida em benefício de uma maior liberdade criativa. Na medida em que subverteram as técnicas, re/inventaram dispositivos, promoveram a mistura de meios e concretizaram a hibridação de linguagens, as experiências de Música Visual por eles realizadas se distanciaram daquilo que o cinema havia se convencido, expandindo os limites das audiovisualidades a partir de pontos de intersecção com outras artes.

---

<sup>67</sup> Bute fazia uma analogia entre a artesanaria de seu trabalho na animação e o modo “como um pintor vai a seu estúdio e pinta” (Bute *apud* Basquin, 2020, p. 104).

Figura 29 – Carta datilografada por Mary Ellen Bute (1941) para a Baronesa Hilla Von Rebay, negociando a venda de *Spook Sport* (1939), feito em parceria com Norman McLaren e distribuído pela *Expanding Cinema*



Fonte: Coleção *Mary Ellen Bute Papers*, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, Yale University, GEN MSS 603, Box 21, f. 294.



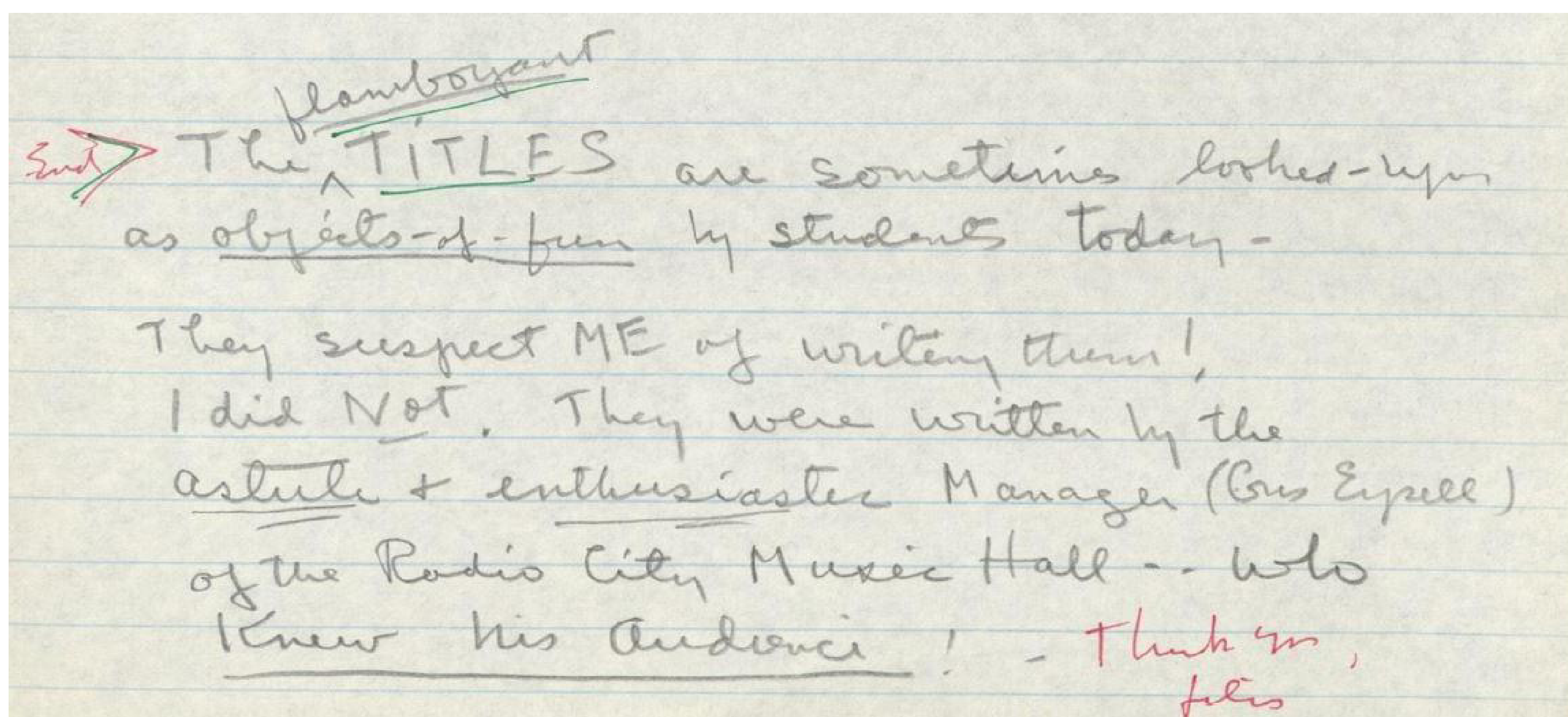
Daí seria esperado que tais obras audiovisuais posicionadas na margem das correntes dominantes do cinema, de igual modo estariam, como boa parte da produção experimental está, “na periferia (em relação aos núcleos comuns de exibição) e na singularidade (em comparação com a adesão plural – de público e de produtores – do cinema *mainstream*)” (Nogueira, 2010b, p. 116). Entretanto, e curiosamente, este nem sempre foi o caso da Música Visual. Fischinger, por exemplo, produziu algumas de suas animações abstratas com apoio de grandes produtoras como MGM, chegando a promover exibições em grandes cinemas ao redor do mundo; e Mary Ellen Bute, enfrentando todos os reveses adicionais impostos sob a condição de mulher-cineasta-experimental, deu um jeito de distribuir os filmes abstratos de *Seeing Sound* no circuito comercial do cinema:

Durante um período de 25 anos, de 1934 até aproximadamente 1959, 11 filmes abstratos feitos por ela foram exibidos em salas comuns de cinema em todo o país, geralmente como um curta para a estreia de um longa prestigiado, tais como *Mary Scotland*, *The Barretts of Wimpole Street*, ou *Hans Christian Andersen* – o que significa que milhões viram seus trabalhos, muito mais do que a maioria dos outros animadores experimentais (Moritz, 1996).

As constatações expostas apontam para o fato de que o caráter experimental da Música Visual não necessariamente compactuou com as estratégias de distribuição e se limitou à audiência especializada dos críticos, curadores, acadêmicos e cinéfilos frequentadores de espaços alternativos nos quais filmes experimentais normalmente eram projetados. Sandra Naumann (2009, p. 52), falando mais especificamente de Mary Ellen Bute, considera essa uma das instâncias que a situam numa “posição ambivalente entre a vanguarda e o *mainstream*”. Por um lado, a cineasta conseguiu ativar uma estética própria, mantendo-se fiel às suas pretensões criativas que muito se alinhavam aos projetos fílmicos vanguardistas, em especial ao Filme Absoluto; por outro, reconheceu em suas animações abstratas um potencial artístico capaz de sensibilizar e entreter a todos os tipos de público: “o bom de *Seeing Sound* é que as pessoas que não levam os filmes a sério, como algo bastante avançado, acham eles divertidos” (Bute *apud* Irwin, 1947).

Valorizava uma qualidade lúdica de sua produção, destacando o próprio formato curta-metragem e o uso de músicas clássicas – populares – enquanto atributos facilitadores da experiência abstrata – atípica – proposta em suas obras. Acreditava que qualquer um poderia apreciar e interpretar subjetivamente formas não figurativas dançando por alguns minutos na tela, o que tornava seus experimentos “exatamente como música. Você pode vê-los repetidamente” (Bute, 1974).

Prova dessa vontade de acessibilizar o filme abstrato eram as notas introdutórias que preparavam o público para a experiência, seja orientando sua postura de (audio) visionamento – “deixe seus olhos e ouvidos dançarem este [filme] por você” (*Polka Graph*, 1947), ou “imagens reais do som capturadas em um Osciloscópio de Raios Catódicos... devem penetrar o olho assim como o ouvido” (*Mood Contrasts*, 1953) –, seja comunicando suas intenções – “este filme é um esforço pioneiro em uma nova forma de arte: é a impressão de uma artista moderna sobre o que vem à mente quando se escuta música” (*Rhythm in Light*, 1934). Para bem ou para mal, sua postura não foi quista positivamente nos círculos das vanguardas nova-iorquinas<sup>68</sup> e, mais tarde, Bute parece expressar um certo ar de arrependimento:



Os TÍTULOS [créditos introdutórios] extravagantes são às vezes vistos como *objetos-de-diversão* pelos alunos de hoje. Eles suspeitam que EU os tenha escrito! Não o fiz. Foram escritos pelo *astuto + entusiasta* gerente (Guy Eysell) do Radio City Music Hall... que *conhecia sua audiência!* (Bute, n.d.f).

Certamente, o pouco reconhecimento das suas obras experimentais por seus pares foi agravado pelos discursos machistas instituídos nesse meio. Sem desconsiderar os impactos disso, também é necessário ponderar que outros cujas animações abstratas adotaram estratégias de acessibilização e difusão comercial similares às de Bute, a exemplo de Fischinger e McLaren, via de regra encontraram rejeição no ambiente

<sup>68</sup> A montadora Thelma Schoonmaker, por exemplo, recorda em depoimento para Basquin (2020, p. 61): “Bute não era parte da vanguarda em Nova Iorque... Seus filmes eram tratados como lançamentos comerciais”. Claro, algumas exceções podem ser citadas: seus curtas foram exibidos num programa do MoMA de Nova Iorque, no festival *Art in Cinema* de São Francisco (1946), e nos festivais europeus de Veneza (1952) e Bruxelas (1958).

anti-*mainstream* das vanguardas. Tanto é que Jonas Mekas, o “padrinho” do cinema *underground* norte-americano, opina em sua coluna *Movie Journal*: “minha sensação é a de que os anos 50 e 60 não puderam avaliar objetivamente os ‘filmes de música’. Cineastas como McLaren ajudaram bastante a banalizar a forma, a ponto de ninguém mais conseguir levá-la a sério” (Mekas, 1976, p. 30). Nessa crítica, considerava os trabalhos de Música Visual enquanto “um gênero bem frágil de filmes ‘baseados’ ou ‘inspirados’ pela música” (Ibid., p. 30), precisando assistir ao curta *Color Rhapsodie* (1948) de Bute, exibido no *Festival of Women Films* sobre o qual versava naquela coluna, para repensar: “agora nós podemos olhar para trás e reavaliar esses filmes com mais distância e paciência” (Ibid., p. 30).

De todo modo, levadas a sério como uma forma de arte de vanguarda ou julgadas banais em sua circulação comercial e abrangência de público, é incontestável que as obras de Música Visual de Mary Ellen Bute divergiram em múltiplos sentidos do modelo narrativo, figurativo e de produção industrial do cinema hegemônico. Como argumentado, quanto mais o impulso experimentalista influía na produção da cineasta e instigava conexões com meios e processos de outras linguagens artísticas, mais ela tencionava os limites da forma fílmica padronizada e mais ela se deslocava para as extremidades do cinema, vacilando numa posição intermediária, entre campos da arte.

No entender da cineasta, o cruzamento das linguagens artísticas era uma demanda urgente para expandir a capacidade expressiva da arte moderna e, assim, contornar as limitações sensíveis que a compartimentalização dos domínios artísticos havia imposto:

Assumimos que as artes chegaram a um estado especializado e divergente através de um processo de desenvolvimento, mas, de acordo com nossa teoria, é a continuidade desse desenvolvimento que deverá reuni-las novamente, da mesma forma que o estado embrionário da mente humana era sincrético com a proximidade e inseparabilidade das emoções e do intelecto. [...] Um único sentido da percepção, como a visão ou a audição, não é suficiente para induzir uma reação forte e equilibrar nossas emoções com o intelecto atual, altamente desenvolvido. Para obter reações emocionais fortes, devemos carregar nosso aparato sensorial perceptivo com excitações maiores e mais intensas no campo da arte. Estes excitadores mais fortes são formas de arte sincronizadas (Bute, 1941, p. 1).

Nesse sentido, sua Música Visual refletia seu ideal para uma “forma de arte sincronizada”, configurando um híbrido de linguagens sonoras e visuais que aspirava sensibilizar simultaneamente os olhos e os ouvidos. Naumann (2009, p. 53), mais uma vez, é precisa em sua análise: “uma das motivações essenciais por detrás das tentativas

de Bute, voltadas a uma conexão entre imagem e som, era o seu pensamento de que a arte poderia deixar uma impressão significativa na vida moderna apenas com uma experiência multissensorial”; o que a leva à conclusão:

Bute pode ser considerada precursora do chamado ‘Cinema Expandido’ não apenas porque imprimiu esse termo no nome de sua produtora, mas também porque antecipou sua designação contextual, como mostra a definição de Gene Youngblood em seu livro histórico de 1970: ‘quando dizemos cinema expandido, na verdade queremos dizer consciência expandida. [...]’ (Naumann, 2009, p. 53).

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para tecer considerações gerais a respeito da presente pesquisa e, por extensão, acerca da fundação conceitual da Música Visual, é oportuno concluir de trás para frente, saindo de onde se terminou: ao focalizar os processos de criação de uma das mais prolíficas artistas do campo, o último capítulo deste livro buscou compreender aspectos da Música Visual à luz das reflexões criativas de Mary Ellen Bute. As assumiu como um emaranhado de ideias e elucubrações sistematizáveis aos moldes, ou a caminho de uma teoria que, em sua potência latente, provou deter carga suficiente para amplificar a conceitualização do campo.

Com os olhos e ouvidos atentos aos sons, às imagens e às palavras dessa cineasta, suas obras, escritos, entrevistas, rascunhos e demais documentos relativos à elaboração da série *Seeing Sound* serviram de base para o esboçar de dois eixos de conceituação: o primeiro é auto evidente, ou mesmo axiomático, e trata a Música Visual como *visualização da música*; já o segundo prevê uma maior complexidade na elaboração de uma tal definição, postulando que a *interdependência* entre as linguagens musical e visual é pressuposto do cruzamento formador desse híbrido. Nesse sentido, talvez a contribuição majoritária desta investigação derive do argumento de que a assunção da Música Visual enquanto *visualização da música*, embora contenha certo grau de plausibilidade, resulta numa perspectiva limitada face às intrincadas modalidades de relacionamento áudio-visual exploradas pelos seus artistas – como bem demonstra o caso de Bute.

Enquanto a ideia de visualizar a música parece evocar uma relação de hierarquia áudio>visual, induzindo à leitura de que, nas obras de Música Visual, os encadeamentos da imagem sucedem e sujeitam-se a uma determinada composição musical, o segundo eixo conceitual provou-se mais abrangente e adequado para examinar os curtas de *Seeing Sound*. A partir dele, as articulações dos materiais sonoros e imagéticos puderam ser tomadas em função dos efeitos recíprocos ou sinérgicos que acionam ao fundirem-se numa estrutura unitária. Compreendendo, em continuidade com Bute (1941, p. 2), “que a composição completa seja igualmente dependente de ambos os materiais”, as combinações entre eles revelaram ultrapassar um simples espelhamento visual da música, uma sincronização rígida ou uma correspondência 1:1. Conforme explicitado em inúmeros de seus escritos, e como verificado nas animações abstratas postas em discussão, a artista reiteradamente testou interações mais poéticas, subjetivas e intuitivas para manipular o som e a imagem, explorando-os sempre em complementariedade, seja pela sincronia ou harmonia, seja pelo contraponto, síncope, polirritmia e outras assimetrias entre os movimentos das cores, formas e sons.

Desdobrando essa linha de raciocínio, três abordagens empregadas em *Seeing Sound* para combinar o sonoro e o visual foram identificadas e sistematizadas sob os cunhos da (I) *inter-relação*, (II) *inter-composição* e (III) *inter-transformação*. Na primeira, a concepção da imagem parte de uma música preexistente para movimentar linhas, formas e cores em diálogo estreito com os desenvolvimentos sonoros já estabelecidos, instituindo, por meio do filme, uma nova estrutura baseada na potência da interação áudio-visual. Na segunda, a composição do som e da imagem se dá em simultâneo e a partir de uma mesma matriz numérica, a qual, vertida em equações, gera os elementos musicais e visuais do princípio, calculando seus movimentos e coordenando-os intimamente na composição fílmica resultante. Por fim, a terceira abordagem envolve a transformação eletrônica da música em imagem com o osciloscópio, criando uma associação umbilical entre o acústico e o óptico, cujos componentes são, em seguida, manipulados no meio cinematográfico e mesclados no conjunto audiovisual. Operando diferentes modos de aproximação entre o som e a imagem, esses três processos explorados pela cineasta, ao mesmo tempo que desvelam a pluralidade de abordagens de criação da Música Visual, parecem compartilhar um objetivo comum: acionar uma relação de *interdependência* entre as linguagens musicais e visuais através dos meios audiovisuais.

Se a arguição do último capítulo do livro foi suficiente para convencer que a *interdependência* perpassa o âmago da Música Visual de Bute, em seu recorte reduzido, ela não poderia – e nem se propôs a – generalizar que tal pressuposto é igualmente válido para todas as manifestações na história do conceito. Uma hipótese como essa, todavia, incute algum grau de fecundidade para futuras pesquisas interessadas na temática, uma vez que se averiguou em Oskar Fischinger, outro dos realizadores de maior relevância para a Música Visual, uma idêntica aspiração à criação de obras pautadas na indissolubilidade no cruzamento áudio-visual. Somada a isso, a hipótese tanto mais promete quando se encontram pesquisadores contemporâneos sublinhando uma relação não hierarquizada, mutualística ou balanceada entre as linguagens constituintes das produções de Música Visual que abordam. Cornelia Lund (2015, p. 31), inclusive, flagra tais condicionantes nas tentativas de definição do conceito esboçadas por inúmeros autores: “eles geralmente concordam que o objetivo das produções de Música Visual é uma interação, ou melhor, uma interligação balanceada ou equilibrada entre componentes visuais e acústicos, levando a um efeito que nenhum dos dois teria produzido sozinho”.

De fato, os fundamentos conceituais levantados, sobretudo, a partir do estudo de Fischinger e aprofundados com a análise crítica dos processos de criação de Bute, corroboram o arremate de Lund ao passo que permitem pensar a Música Visual enquanto

produto de uma hibridação. Assim sendo, ela se dá no entrecruzamento das linguagens musical e visual propulsionado pelos meios audiovisuais e, portanto, enunciada na *interdependência* áudio-visual. É nesse mesmo sentido que publicações especializadas (Keefer; Ox, 2008; Uroskie, 2012; Lund, 2015, 2017; Lazzaretti, 2018) têm cotejado uma aproximação da Música Visual com a *Intermídia*, conceito teorizado por Dick Higgins em meados da década de 1960:

Quando dois ou mais meios discretos se fundem conceitualmente, eles se tornam *intermedia*. Diferem de meios mistos [multimídia], sendo inseparáveis na essência do trabalho artístico. [...] Existe a obra intermídia: esta é uma possibilidade sempre que há o desejo de fundir dois ou mais meios precedentes [como o som e a imagem] que formem um terceiro [como a Música Visual] (Higgins, 1984, p. 138).

Que as noções da *Intermídia* ou da *interdependência* configuram disparadores promissores para a conceituação da Música Visual parece não restar dúvidas. Contudo, vale frisar, o recorte sobre o qual este livro se debruçou foi por demais estreito para certificar que esses são pressupostos de uma definição generalizadora. Novamente, caberá às futuras pesquisas verificar, se calhar, em que medida esses vetores de conceituação se aplicam aos diversos desdobramentos da Música Visual, bem como o que eles permitem aferir perante um panorama histórico alargado. Do que se elaborou aqui, as conclusões antes se limitam ao contexto originário do conceito nas primeiras décadas do século XX, e, a bem dizer, mesmo aí uma definição estrita se mostrou improvável, quando não contraproducente.

A começar porque o termo emergiu junto às transformações da pintura nos anos 1910, com Roger Fry o utilizando para se reportar aos quadros que haviam se tornado, segundo ele, uma linguagem puramente abstrata da forma, tal como a música. Desenhou-se, assim, uma primeira via de abordar o termo baseada no analogismo, isto é, no raciocínio guiado por paralelismos com a música que, na década seguinte, se disseminaram amplamente pelo cinema de vanguarda. Nesse âmbito, a “música visual” designou uma expressão artística eminentemente visual, cuja forma abstrata composta em movimento evocava um tipo de música: uma música para – e unicamente para – os olhos. Fosse sugerido pela pintura ou efetivado pelo cinema, o movimento da abstração, ou melhor, a *abstração em movimento*, revelou-se um importante fundamento na construção conceitual da Música Visual – e com isso outros pesquisadores do campo concordam (cf. Brougher *et al.*, 2005; McDonnell, 2007; Keefer; Ox, 2008; Lund; Lund, 2009; Mollaghan, 2015; Kanellos, 2018; Corrêa, 2018).



Paralelamente, ainda antes de Roger Fry forjar o termo, o interesse pelo diálogo entre as linguagens visuais e musicais já era uma ambição de muitos: pelo menos desde o século XVIII, a ideia de criar uma “música de cores” pairava no domínio artístico. Através dos *color organs*, inúmeros criadores desenvolveram performances misturando projeções de luzes e sons, as quais culminaram nos concertos áudio-visuais da chamada *Color Music*. Conforme a “música visual” foi se configurando enquanto termo guarda-chuva para abrigar uma pluralidade de outros termos alusivos à mistura das linguagens sonoras e imagéticas, a *Color Music* foi, em tempo, por ela absorvida e situada como uma modalidade específica de operar as relações musical-visual, voltada às estreitas correspondências de cores e sons. Ademais, essa inclusão adiantou uma segunda via para abordar a “música visual” que veio a catapultar sua consolidação enquanto conceito com os Filmes Absolutos.

A introdução direta do som nas obras de Walter Ruttmann e Oskar Fischinger dos anos 1920, secundadas pelas de Mary Ellen Bute, dos anos 1930 em diante, acabaram por tornar a analogia uma perspectiva insuficiente para descrever suas criações, dado que elas não mais se estabeleciam como uma expressão exclusivamente visual, apenas balizada na transposição de técnicas, métodos e processos musicais, como eram as de Hans Richter e Viking Eggeling. Para além disso, trabalhavam a fusão efetiva do óptico com o acústico mediada pelo filme abstrato, promovendo a possibilidade de assumir a Música Visual enquanto produto da hibridação áudio-visual e, no limite, ensejando a hipótese de que a *interdependência* é pressuposto do conceito.

Nada obstante, se se especula que tal concepção perdurou com a expansão da Música Visual viabilizada pelos meios de combinação som-imagem subsequentes ao cinema – como sugere a leitura contemporânea de pesquisadores como Keefer (2012), Lund (2015, 2017), Codevilla (2015), Souza (2016), Pinto (2019) e outros –, cumpre reconhecer que, até na conjuntura originária, a hipótese da *interdependência* é colocada em xeque pelos filmes sem som sincronizado de Richter e Eggeling, ou pelo próprio Fischinger, com o famoso *Radio Dynamics* (1942) introduzido pela legenda: “Por favor! *Sem música: experimento em cor-ritmo*”. Poderiam essas obras canônicas na história da Música Visual serem analisadas pelo prisma da *interdependência*? A ausência de som necessariamente desmantela qualquer argumento nesse sentido? Ou, em alguma instância, seria cogitável dizer que a aplicação dos preceitos musicais para a composição da imagem nesses filmes instaura um grau de *interdependência* entre as linguagens musical e visual? Tem-se aí um dos problemas que precisarão ser melhor esquadrihados pelas investigações que avançarem nessa direção.

De qualquer maneira, a presente pesquisa permite afirmar com segurança que a Música Visual nasce de um cruzamento, se não entre elementos audíveis e visíveis, então entre teorias, histórias, técnicas ou processos advindos das diferentes linguagens do som e da imagem que a consubstanciam. Amalgamada por princípio, a formação desse conceito sempre presume uma hibridação e, como tal, opera uma fissura no pensamento disciplinar territorializante em proveito da abertura do diálogo com múltiplos campos do conhecimento, articulando as diferentes áreas da arte ou até mesmo, a exemplo de Bute, as mais imprevisíveis subáreas da física e da matemática.

Tão fascinantes quanto possam ser, o interesse eclético dos artistas e a qualidade multifacetada da Música Visual são, por outro lado, fatores que complexificam e dificultam a elaboração de um estudo a seu respeito: se essas produções compartilham da história e teoria das disciplinas distintas que as atravessam, paradoxalmente, elas não cabem por completo nas epistemes isoladas de nenhuma delas. Daí não seria improvável alegar que a falta de pesquisas sobre a temática tenha sido agravada, justamente, porque a mesma ficou à deriva ou “perdida na interdisciplinaridade”, para utilizar as palavras de Daniels e Naumann (2015, p. 9).

Ao apostar nos “pontos de interconexão e nos efeitos de sinergia das diferentes perspectivas disciplinares para torná-las úteis dentro de uma rede” (Ibid., p. 8), a presente pesquisa seguiu a abordagem da Audiovisuologia proposta por esses autores. Até onde foi capaz, procurou tangenciar aspectos interdisciplinares dos artistas e das obras da Música Visual, menos na pretensão de lhes dar por esgotados do que na expectativa de tatear zonas de contato com demais áreas e metodologias possíveis. Sobretudo, buscou desierarquizar qualquer privilégio da visão sobre a audição, e vice-versa, a fim de analisar as relações sonoras e visuais que se mutualizam na Música Visual e delineiam a complexidade do campo. Apesar do esforço, deve-se reconhecer que o estudo pendeu, algumas vezes, para o *olhar* (muito porque seu corpo teórico começa a ganhar lastro enquanto projeto de iniciação científica principiado na graduação em Artes Visuais). Isso pode ter induzido à interpretação final de que foram os artistas visuais os principais responsáveis pela instauração da Música Visual. Porém, uma pesquisadora com formação prévia em música, como Maura McDonnell (2007, p. 1), prontamente traz um contraponto a tal insinuação, situando a temática numa “área de atividade que se enquadra na grande área das *artes sonoras*”. Qualquer dissidência só reforça a afirmação: a Música Visual vacila numa posição intermediária, (in)definida entre campos da arte – e isso a perspectiva adotada também previu:

No campo temático da Audiovisuologia, já há algum tempo se percebe que ao invés da demanda categórica pela clara classificação (é isso ou é aquilo), existe um indeterminismo (não é isso, nem aquilo) intrínseco ao fenômeno; não como uma deficiência, mas sim como uma essencial ou genuína indeterminação (Daniels; Naumann, 2015, p. 443-444).

Outra das intenções da investigação ao aderir à Audiovisuologia passou por uma postura historiográfica avessa à linearização das transformações da Música Visual. Em outras palavras, passou pelo intento de contextualizar os artistas e obras comentadas nem no começo, tampouco no final de uma cronologia progressista e evolutiva, mas antes (ou depois) no meio da história de temporalidades descontínuas e transversais das manifestações áudio-visuais. É à guisa de uma historiografia não linear, e mais precisamente da história da Música Visual, que as animações abstratas atreladas a esse conceito tecem elos com a conjuntura moderna, em sua lógica da autorreferencialidade dos campos artísticos, enquanto resgatam o ideal romântico da síntese dos sentidos e, ao mesmo tempo, saltam para as “artes expandidas” da segunda metade do século XX, prenunciando as contaminações de linguagens e meios inauguralmente teorizadas em *Intermedia* (Higgins, 1965) ou ainda em *Expanding Cinema* (Youngblood, 1970).

Do anseio vanguardista em romper radicalmente com o passado para instaurar o futuro, a Música Visual foi gestada no ventre do modernismo como a promessa mesma da inovação. Não é à toa que seus propositores tenham frequentemente a postulado como uma “nova forma de arte”. Forma essa que, no entanto, negou os preceitos da especificidade e da pureza desde o exato momento de sua concepção, quando desvela uma natureza amalgamada e essencialmente impura. Quer seja um conglomerado de conceitos, uma mescla de linguagens ou um cruzamento de meios, a Música Visual nasce de uma hibridação inseminada, mas indesejada pelo projeto modernista. E no fundo, não poderia ser diferente: a separação dos domínios artísticos promovida pelo discurso da especialização trouxe, como corolário primeiro, a dificuldade de enquadrar tudo aquilo que está fundamentalmente baseado na junção de dois ou mais campos da arte e que, por derradeiro, não cabe totalmente em nenhuma categoria estabelecida. É o híbrido como amálgama-aberração incompreendida pelo foco disciplinar, ou a Música Visual como conceito fadado à indefinição do *entre-lugar*.

Não surpreende, portanto, que os desdobramentos críticos que começaram a tomar forma em meados do século XX, colocando em crise os predicados modernos da pureza e dissolvendo as fronteiras rígidas das linguagens específicas – com a emergência da performance, da instalação, da arte interativa, da videoarte, da multimídia, etc. –, retroalimentaram um grande interesse pela Música Visual enquanto arte híbrida, cujas

possibilidades se alastrariam pelo cinema expandido, pelas artes do vídeo, pelos *shows* de luz psicodélicos, pela arte sonora e por aí em diante. Não é por acaso, também, que um pesquisador como Greg Kurcewicz (2012, p. 23) tenha notado “uma retomada nos anos recentes sobre a importância da *Visual Music*”, em sua publicação intitulada “*Sobre o reaparecimento do interesse em Visual Music*” (2012). Uma das principais razões para tanto se faz clarividente quando se considera o que Santaella (2016, p. 209), entre outros autores, tem constatado: “nas sociedades contemporâneas midiaticamente orientadas, o acoplamento de sons e imagens se tornou ubíquo e inescapável, o que levou a uma conexão não apenas do sonoro e visual, mas também à sua fusão multifacetada com o estético, tecnológico e econômico”.

Num momento em que as relações entre o audível e o visível explicitam sua inseparabilidade na experiência com o mundo, cada vez mais as formas de expressão artística se valem da potência som-imagem em sua constituição estética. A Música Visual, destarte, ganha novo destaque no contexto em que “as simbioses entre o sonoro e o visual fazem presença flagrante em todas as diferentes facetas das produções humanas atuais” (Ibid., p. 221).

“As novas formas do audiovisual” – das quais Santaella faz menção no título de seu livro organizado em 2016 – têm experimentado ao extremo as sinergias som-imagem através dos novos recursos tecnológicos e suas capacidades aparentemente infinitas de permutação entre o óptico e o acústico. Mas não se pode esquecer que já há muito tempo na história da humanidade essas articulações vêm sendo investigadas afincamente, e as manifestações contemporâneas hoje formalizadas com os videoclipes, com os ambientes imersivos, com as Performances Audiovisuais, dentre tantas outras, tecem uma trama histórica repleta de ramificações, cujos pontos de intersecção desvelam genealogias mutáveis e continuidades possíveis. Em meio a elas, a Música Visual é prova viva da não linearidade desses desenvolvimentos. Quando, então, esse conceito é invocado para designar certas práticas recentes do audiovisual, ele atira um tempo passado para lançar luz sobre o presente, e a compreensão daquilo que hoje ele descreve pode avançar consideravelmente a partir do estudo daquilo que outrora descreveu. No fim, foi com a construção dessa complexa tessitura histórica que o presente livro buscou contribuir.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Richard. **French Film Theory and Criticism: a history/anthology** – Volume I: 1907–1929. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

ADORNO, Theodor. W. On some relationships between music and painting. Tradução Susan Gillespie. **The Musical Quarterly**, v. 79, n. 1, p. 66–79, 1995. Disponível em: [http://3a.ro/wp-content/uploads/2016/07/jstor\\_terms\\_and\\_conditions.pdf](http://3a.ro/wp-content/uploads/2016/07/jstor_terms_and_conditions.pdf). Acesso em: 9 maio 2021.

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. São Paulo: Papirus, 2002.

ALVES, Mário Ferreira. **ABC do osciloscópio: princípios de funcionamento e estado da tecnologia**. 1998. 72 f. Monografia – Departamento de Engenharia Eletrotécnica, Instituto Superior de Engenharia, Porto, 1998. Disponível em: <https://www.feis.unesp.br/Home/departamentos/engenhariaeletrica/osciloscopio-abc-mario-alves.pdf>. Acesso em: 24 maio 2022.

BALLA, Giacomo; CHITI, Remo; CORRA, Bruno; GINNA, Arnaldo; SETTIMELLI, Emilio. The Futurist Cinema. 1916. *In: LE GRICE, Malcolm et al. Film as Film: formal experiment in film, 1910–1975*. London: Arts Council of Great Britain, 1979. p. 79–80.

BASBAUM, Sérgio Roelaw. **Sinestesia, Arte e Tecnologia** – Fundamentos da Cromossomia. São Paulo: FAPESP Annablume, 2002.

BASBAUM, Sérgio Roelaw. Em busca de uma Música Visual: duas abordagens pioneiras. *In: MENOTTI, Gabriel (org.). Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: EDUFES, 2018. p. 189–205.

BASQUIN, Kit Smyth. **Mary Ellen Bute: Pioneer Animator**. Reino Unido: John Libbey Publishing, 2020.

BATTELE, Phyllis. Seeing Sound' Newest Art Form. **The New York Times**, Nova Iorque, maio, 1934. Random news on pictures and people, sessão Women's Editor, n.p.

BEHNE, Adolf. Film as a Work of Art. 1921. *In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael. (ed.). The promise of Cinema: German Film Theory, 1907–1933*. California: University of California Press, 2016. p. 457–459.

BETANCOURT, Michael. **Mary Hallock-Greenewalt's 'Abstract Films'**. *Millenium Film Journal*, Nova Iorque, n. 45/46, outono, 2006.

BORDWELL, David. The Musical Analogy. **Yale French Studies**, New Haven, Cinema/Sound, n. 60, p. 141-156, 1980. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2930009>. Acesso em: 30 jul. 2022.

BOUHOURS, Jean-Michel. Oskar Fischinger and the European Artistic Context. *In*: KEEFER, Cindy; GULDEMOND, Jaap (ed.). **Oskar Fischinger (1900-1967): Experiments in Cinematic Abstraction**. Amsterdam and Los Angeles: Eye Film Museum and Center for Visual Music, 1st edition, 2012. p. 33-35.

BROUGHER, Kerry; MATTIS, Olivia; STRICK, Jeremy; WISEMAN, Ari; ZILCZER, Judith. **Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900**. Londres: Thames & Hudson, 2005.

BUTE, Mary Ellen. **Abstronics**: an experimental filmmaker photographs the esthetics of the oscillograph. [artigo originalmente publicado em **Films in Review**, v. 5, n. 6, jun./jul. 1954]. Disponível em: <http://www.centerforvisualmusic.org/ABSTRONICS.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2021.

BUTE, Mary Ellen. **Abstract Films**. [artigo não publicado, n.d.a]. Disponível em: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Mary Ellen Bute Papers, GEN MSS 603, Box 36, f. 545.

BUTE, Mary Ellen. **Brief Biography**. [texto datilografado não publicado, n.d.b]. Disponível em: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Mary Ellen Bute Papers, GEN MSS 603, Box 21, f. 293.

BUTE, Mary Ellen. **Composition in color and sound**. [Artigo não publicado apresentado em conferência sobre cor, 10 de maio, 1941]. Disponível em: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Mary Ellen Bute Papers, GEN MSS 603, Box 21, f. 294.

BUTE, Mary Ellen. **Interview with Mary Ellen Bute**. Entrevista concedida ao American Film Institute, verão, 1974. *In*: BASQUIN, Kit Smyth. **Mary Ellen Bute: Pioneer Animator**. Reino Unido: John Libbey Publishing, 2020.

BUTE, Mary Ellen. **Light as an art material and its possible synchronization with sound**. [texto datilografado lido diante da Sociedade de Musicologia de Nova Iorque, jan. 1932]. Disponível em: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Kit Smyth Basquin Collection, YCAL MSS 1007, box 3.

BUTE, Mary Ellen. **Light \* Form \* Movement \* Sound**. [artigo originalmente publicado pela revista **Design**, 1956]. Disponível em: [http://www.centerforvisualmusic.org/ButeBiblio.htm#:~:text=Light%20\\*%20Form%20\\*%20Movement%20\\*%20Sound](http://www.centerforvisualmusic.org/ButeBiblio.htm#:~:text=Light%20*%20Form%20*%20Movement%20*%20Sound). Acesso em: 12 jul. 2021.

BUTE, Mary Ellen. **Manuscrito lido diante da The Pittsburgh Filmmakers**. [n.d.c, paginado de A a I]. Disponível em: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Mary Ellen Bute Papers, GEN MSS 603, Box 21, f. 295.

BUTE, Mary Ellen. New film music for new films. [artigo originalmente publicado na **Film Music**, v. XII, n. IV, n.d.d]. *In*: **Beinecke Rare Book and Manuscript Library**, Yale University, Kit Smyth Basquin Collection, YCAL MSS 1007, box 3.

BUTE, Mary Ellen. **Reaching for Kinetic Art**. [artigo originalmente publicado em **Field of Vision**, n. 13, primavera, 1985]. Disponível em: [http://www.centerforvisualmusic.org/Bute\\_KineticArt.pdf](http://www.centerforvisualmusic.org/Bute_KineticArt.pdf). Acesso em: 29 jul. 2021.

BUTE, Mary Ellen. Transcrição de entrevista concedida à Ramona Javitz. 1976. *In*: BASQUIN, Kit Smyth. **Mary Ellen Bute: Pioneer Animator**. Reino Unido: John Libbey Publishing, 2020. p. 22-23.

BUTE, Mary Ellen. **Sem título** [Anotações para comunicação oral, paginada de 1 a 8, n.d.e]. Disponível em: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Mary Ellen Bute Papers, GEN MSS 603, Box 21, f. 298.

BUTE, Mary Ellen. **Sem título** [Anotações para comunicação oral, paginada de A a D, com uma página final não paginada, n.d.f]. Disponível em: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Mary Ellen Bute Papers, GEN MSS 603, Box 21, f. 293.

BUTE, Mary Ellen. **Visual Music synchronized in abstract films by Expanding Cinema**. [Cartaz de divulgação para o filme **Synchromy No. 2**, 1935]. Acervo do Center for Visual Music, Los Angeles.

CANUDO, Ricciotto. O nascimento de uma sexta arte. Tradução Yvis São Paulo. **Revista Sísifo**, São Paulo, jul./dez. 2020 [1911].

CARTER, Erica (ed.). **Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and the Spirit of Film**. Tradução de Rodney Livingstone. Oxford: Berghahn Books, 2010.

CARVALHO, Ana; LUND, Cornelia (ed.). **The Audiovisual Breakthrough**. Berlim: Fluctuating images, 2015.



CAZNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

CENTER for Visual Music. **Oskar Fischinger Biography**. CVM's Online Library, 2017. Adaptado e editado pelo CVM a partir de material providenciado por William Moritz. Disponível em: <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFBio.htm>. Acesso em: 10 abr. 2021.

CHION, M. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

CHRISTIE, Ian. French Avant-Garde Films in the twenties: from 'Specificity' to Surrealism. In: LE GRICE, Malcolm *et al.* **Film as Film**: formal experiment in film, 1910-1975. London: Arts Council of Great Britain, 1979. p. 37-45.

CLAIR, René. Rhythm. 1925. In: ABEL, Richard. **French Film Theory and Criticism**: a history/anthology – Volume I: 1907-1929. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 268-370.

CODEVILLA, Fernando. **Entre o sonoro e o visual**: relações e processos nas artes. 2015. 328 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/136760>. Acesso em: 22 ago. 2021.

COLLOPY, Fred. Color, Form and Motion: dimensions of a Musical Art of Light. **Leonardo**, Massachusetts, v. 33, n. 5, p. 355-360, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1162/002409400552829>. Acesso em: 22 nov. 2021.

COOK, Malcolm. Visual Music in Film, 1921-1924: Richter, Eggeling, Ruttmann. In: MILLE, Charlotte de (ed.). **Music and Modernism**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011. Disponível em: [https://www.academia.edu/3371551/Visual\\_Music\\_in\\_Film\\_1921-1924\\_Richter\\_Eggeling\\_Ruttman](https://www.academia.edu/3371551/Visual_Music_in_Film_1921-1924_Richter_Eggeling_Ruttman). Acesso em: 20 mar. 2021.

CORRA, Bruno. **Abstract Cinema – Chromatic Music**. Itália, 1912. Disponível em: <https://www.unknown.nu/futurism/abstract.html>. Acesso em: 14 dez. 2022.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Apontamentos históricos e desdobramentos perceptuais sobre o gênero *visual music*. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 6, n. 2, p. 1-14, 2018. Disponível em: [http://vortex.unespar.edu.br/correa\\_v6\\_n2.pdf](http://vortex.unespar.edu.br/correa_v6_n2.pdf). Acesso em: 25 ago. 2021.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Abstracionismo na produção áudio-visual. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 6, n. 3, p. 56-91, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/modos.v6i3.8668646>. Acesso em: 31 jan. 2023.

COSTA, Joenio Marques da. Demo Art e Visual Music em perspectiva. *In: #18.Art – da admirável ordem das coisas – arte, emoção e tecnologia*, Edição Brasília, 2019. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

DANIELS, Dieter; NAUMANN, Sandra (ed.). **See this sound: Audiovisuology: A Reader**. Berlim: Buchhandlung Walther König, 2015.

DANIELS, Dieter. Hybrid of Art, Science, Technology, Perception, Entertainment, and Commerce at the Interface of Sound and Vision. *In: DANIELS, Dieter; NAUMANN, Sandra (ed.). See this sound: Audiovisuology: A Reader*. Berlim: Buchhandlung Walther König, 2015.

DEVLIN, Carolyn. Women in the '80s: mother of invention. **The Rising Tide**, v. 1, n. 1, mar. 1983. Disponível em: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Cecile Star Papers related to Mary Ellen Bute, GEN MSS 679, b. 3, f. 32.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I – a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DELLUC, Louis. Cadence. 1920. *In: ABEL, Richard. French Film Theory and Criticism: a history/anthology – Volume I: 1907–1929*. New Jersey: Princeton University Press, 1988, p. 228–229.

DELLUC, Louis. From Orestes to Rio Jim. 1921. *In: ABEL, Richard. French Film Theory and Criticism: a history/anthology – Volume I: 1907–1929*. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 255–258.

DIEBOLD, Bernhard. A New Art: Film's Music for the Eyes. 1921. Tradução Christopher M. Geissler. *In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (ed.). The promise of Cinema: german film theory 1907–1933*. California: University of California Press, 2016. p. 452–454.

DIEBOLD, Bernhard. The Future of Mickey Mouse (Theory of Animation as a New Cinema Art). 1932. Tradução Michael Cowan. *In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (ed.). The promise of Cinema: german film theory 1907–1933*. California: University of California Press, 2016. p. 603–607.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. 1965. *In: BATTCKOCK, Gregory. A nova arte*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. p. 71–74.

DULAC, Germaine. Du sentiment à la ligne. 1927. Tradução Felicine Sparrow e Claudine Nicolson. *In: LE GRICE, Malcom et al. Film as Film: formal experiment in film, 1910-1975.* London: Arts Council of Great Britain, 1979. p.128-129.

DULAC, Germaine. Aesthetics, Obstacles, Integral Cinégraphie. 1926. *In: ABEL, Richard. French Film Theory and Criticism: a history/anthology – Volume I: 1907-1929.* New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 389-398.

DULAC, Germaine. The expressive techniques of cinema. 1924. *In: ABEL, Richard. French Film Theory and Criticism: a history/anthology – Volume I: 1907-1929.* New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 305-314.

DULAC, Germaine. Une Heure chez Mme. Germaine Dulac. Entrevista concedida à Marcel Zahar e Daniel Burret. 1926. *In: WILLIAMS, Tami. Germaine Dulac: a Cinema of Sensations.* Illinois: Board of Trustees, 2014.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002 [1949].

EPSTEIN, Jean. On Certain Characteristics of Photogénie. 1923. *In: ABEL, Richard. French Film Theory and Criticism: a history/anthology – Volume I: 1907-1929.* New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 314-318.

EPSTEIN, Jean. Magnification. 1921. *In: ABEL, Richard. French Film Theory and Criticism: a history/anthology – Volume I: 1907-1929.* New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 235-240.

ELDER, Bruce R. Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of The Absolute Film. Toronto: Ryerson University, 2007. *In: GRAF, Alexander; SCHEUNEMANN, Dietrich. Avant-Garde Film.* Amsterdam/Nova Iorque: Rodopi, 2007. p. 3-53.

EVANS, Brian. Foundations of a Visual Music. *In: Computer Music Journal.* Alabama: Universidade do Alabama (Departamento da Arte e História da Arte), v. 29, n. 4, p. 11-24, 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3681478>. Acesso em: 07 jul. 2021.

FESCOURT, Henri; BOUQUET, Jean-Louis. Ideia and Screen: opinions on the cinema, vol. 1. 1925. *In: ABEL, Richard. French Film Theory and Criticism: a history/anthology – Volume I: 1907-1929.* New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 373-384.

FISCHINGER, Oskar. **About Motion Painting No. 1**. Escrito não publicado, 1949. Disponível em: <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFFilmnotes.htm>. Acesso em: 06 jun. 2022.

FISCHINGER, Oskar. The Composer of the Future and the Absolute Sound Film. 1932. In: KEEFER, Cindy; GULDEMOND, Jaap (ed.). **Oskar Fischinger (1900-1957): Experiments in Cinematic Abstraction**. Amsterdam and Los Angeles: Eye Film Museum and Center for Visual Music, 1st edition, 2012. p. 96-97.

FISCHINGER, Oskar. My statements are in my work. 1947. In: KEEFER, Cindy; GULDEMOND, Jaap (ed.). **Oskar Fischinger (1900-1957): Experiments in Cinematic Abstraction**. Amsterdam: Eye Film Museum, 1st edition, 2012. p. 112-114.

FONSECA, Vitor D. W.; OPOLSKI, Débora R. Vendo sons (ou)vindo imagens: Mary Ellen Bute a partir da Teoria de Cineastas. **O Mosaico** – Revista de pesquisa em Artes, Curitiba, n. 22, jan./jun., 2022. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/4579>. Acesso em: 04 out. 2022.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Ressonâncias, Reflexos e confluências: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX**. 2012. 340 f. Dissertação (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Departamento de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/106543/ressonancias-reflexos-e-confluencias-tres-maneiras-de-conceber-as-semelhancas-entre-o-sonoro-e-o-v/>. Acesso em: 15 set. 2021.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. O sonoro e o visual: questões históricas, fenomenológicas e uma abertura à estética comparada. **Per Musi** (Revista Acadêmica de Música), Belo Horizonte, n. 19, p. 91-96, jan./jul. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n19/a10n19.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021.

FRIEDLANDER, Paul. **What is Visual Music?**. 1998. Disponível em: <http://www.paulfriedlander.com/text/visualmusic.html>. Acesso em: 20 mar. 2021.

FRY, Roger. **Vision and Design**. Londres: Chatto 7 Windus, 1920. Disponível em <https://archive.org/details/visiondesign00fryr/page/n8>. Acesso em: 15 set. 2021.

GANCE, Abel. Le temps de l'image est venu! 1927. In: TRÖHLER, Margrit; SCHWEINITZ, Jörg (ed.). **Die Zeit des Bildes ist angebrochen!** Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906-1929. Berlin: Alexander Verlag, 2016. p. 516-528.

GANCE, Abel. La armonia visual se há convertido en sinfonia. *In*: RAMIÓ, Joaquim Romaguera I; THEVENET, Homero Alsina. (ed.). **Textos y Manifestos del Cine**. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1988 [1929]. p. 172-175.

GANCE, Abel. O cinema é a música da luz. 1923. Tradução André Barcellos. **Foco – revista de cinema**, ed. 2016/2021. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/jornalgance.htm>. Acesso em: 10 out. 2022.

GUEREÑU, Laura Martinez. Bauhäusler on the Franco-Spanish Border. **Architecture History**, v. 15, n. 4 (1), p. 1-23, 2016. Disponível em: [10.5334/ah.191](https://doi.org/10.5334/ah.191). Acesso em: 25 jun. 2021.

GONÇALVES, Jair dos Santos. **Educação Musical Interativa**: recursos da Música Visual para as tecnologias educacionais em rede. 2015. 173 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias Educacionais em Rede) – Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/10664>. Acesso em: 25 jan. 2023.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. 1934. *In*: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia C (org.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Tradução M. L. X de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 27-43.

GRIMAUD, Annaliese Micallef. **Visual Music**: Development of an art. Durham: Durham University, 2005. Disponível em: [https://www.academia.edu/23444067/VISUAL\\_MUSIC\\_DEVELOPMENT\\_OF\\_AN\\_ART\\_2015\\_](https://www.academia.edu/23444067/VISUAL_MUSIC_DEVELOPMENT_OF_AN_ART_2015_). Acesso em: 20 set. 2021.

GROMAIRE, Marcel. A painter's ideas about the cinema. 1919. *In*: ABEL, Richard. **French Film Theory and Criticism**: a history/anthology – Volume I: 1907-1929. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 174-182.

HANSLICK, Eduard. **On the Musically Beautiful**: a contribution towards the revision of Aesthetics of Music. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 8th edition, 1891.

HARRISSON, Charles. Abstração. *In*: FRASCINA, Francis; HARRISSON, Charles; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração**: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 185-264.

HIGGINS, Dick. Intermedia. **Leonardo**, MIT Press, v. 34, n. 1, p. 49-54, fev. 2001 [1965].

HIGGINS, Dick. **Horizons – The Poetics and Theory of the Intermedia**. Carbondalle and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

HIPPERTT, Rebeca. A transformação da percepção e o efeito de “choque” nos filmes da Visual Music: ressonâncias na contemporaneidade. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 49, n. 58, p. 1-15, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/183770>. Acesso em: 30 jan. 2023.

HIPPERTT, Rebeca; SILVEIRA, L. M. A visualidade em diálogo: arte, percepção e tecnologia. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 155-170, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/2237>. Acesso em: 30 out. 2021.

HYDE, Joseph. **An analyses of the creative processes of Visual Music pioneer Oskar Fischinger from a practice-led perspective**. [projeto de pesquisa realizado por volta de 2012]. Disponível em: <https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FI004246%2F1#/tabOverview>. Acesso em: 30 out. 2022.

IAZZETA, Fernando. A imagem que se ouve. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Mônica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares: Artes de Pesquisa**. 1. ed. São Paulo: ECA USP, 2016. p. 376-395.

IRWIN, Virginia. She sets music to ‘Seeing Sound’ movies – Mary Ellen Bute combines color, form and Shostakowski to create new film entertainment idea in abstract. **Saint Louis Post-Dispatch**, Saint Louis City, 1947. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mary Ellen Bute Papers, GEN MSS 679, Box 3, Folder 31.

JACOMÉ, Jarbas. **Sistemas interativos de tempo real para processamento audiovisual integrado**. 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Computação) – Centro de Informática, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/2636>. Acesso em: 25 jan. 2022.

KAMADA, Leticia Casella. **Mashup: o que você vê é o que você ouve**. 85 f. Monografia (especialização em Artes Visuais) – Centro Universitário SENAC, São Paulo, 2010. Disponível em: [https://monografiacisme.files.wordpress.com/2011/02/monografia\\_leticia\\_kamada\\_mashup1.pdf](https://monografiacisme.files.wordpress.com/2011/02/monografia_leticia_kamada_mashup1.pdf). Acesso em: 20 jan. 2022.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1911].

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1926].

KANELLOS, Emannouil. Visual Trends in Contemporary Visual Music Practice. **Body, Space & Technology**, n. 1, v. 17, p. 22-33, 2018. Disponível em: <http://doi.org/10.16995/bst.294>. Acesso em: 19 set. 2022.

KEEFER, Cindy; GULDEMOND, Jaap (ed.). **Oskar Fischinger (1900-1967)**: Experiments in Cinematic Abstraction. Amsterdam and Los Angeles: Eye Film Museum and Center for Visual Music, 1st edition, 2012.

KEEFER, Cindy. Optical Expression: Oskar Fischinger, William Moritz and Visual Music an edited guide to the key concerns. *In*: KEEFER, Cindy; GULDEMOND, Jaap (ed.). **Oskar Fischinger (1900-1967)**: Experiments in Cinematic Abstraction. Amsterdam and Los Angeles: Eye Film Museum and Center for Visual Music, 1st edition, 2012. p. 164-166.

KEEFER, Cindy. Oskar Fischinger's Raumlichtkunst. *In*: KEEFER, Cindy; GULDEMOND, Jaap (ed.). **Oskar Fischinger (1900-1967)**: Experiments in Cinematic Abstraction. Amsterdam and Los Angeles: Eye Film Museum and Center for Visual Music, 1st edition, 2012. p. 216.

KEEFER, Cindy. Cindy Keefer: Visual Music History. Entrevista concedida a Silvia Bianchi. **DIGIMAG**, Milão, v. 23, p. 9-11, abr. 2007. Disponível em <https://issuu.com/digicultlibrary/docs/digimag23>. Acesso em: 6 jun. 2021.

KEEFER, Cindy; OX, Jack. **On curating Recent Digital Abstract Visual Music**. CVM's Online Library, 2008. Disponível em: [http://www.centerforvisualmusic.org/Ox\\_Keefer\\_VM.htm](http://www.centerforvisualmusic.org/Ox_Keefer_VM.htm). Acesso em: 25 mai. 2021.

KURCEWICZ, Greg. Sobre o reaparecimento do interesse em *visual music*. Tradução Marcus Bastos. **TECCOGS**, n. 6, p. 34-42, jan./jun. 2012. Disponível em: [https://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/edicao\\_completa/teccogs\\_cognicao\\_informacao-edicao\\_6-2012-completa.pdf](https://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/edicao_completa/teccogs_cognicao_informacao-edicao_6-2012-completa.pdf). Acesso em: 26 set. 2021.

LAPOSKY, Ben F. **Electronic Abstractions**: a new approach to design. Iowa: Sanford Museum, 1952. Disponível em: [https://monoskop.org/images/3/35/Laposky\\_Ben\\_F\\_Electronic\\_Abstractions\\_A\\_New\\_Approach\\_to\\_Design.pdf](https://monoskop.org/images/3/35/Laposky_Ben_F_Electronic_Abstractions_A_New_Approach_to_Design.pdf). Acesso em: 15 fev. 2022.

LAWDER, Standish D. **The Cubist Cinema**. Nova Iorque: New York University Press, 1975. Disponível em: <https://archive.org/details/cubistcinema0000lawd/page/n6/mode/2up>. Acesso em: 19 jul. 2022.

LAZZARETTI, Guilherme. **Cromofonia**: estética Intermídia entre telas. 2018. 96 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Contemporâneas) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/33740>. Acesso em: 10 maio 2022.

LE GRICE, Malcolm. German Abstract Film in the Twenties. *In: Film as Film: formal experiment in film, 1910-1975*. London: Arts Council of Great Britain, 1979. p. 30-36.

LUND, Cornelia; LUND, Holger (ed.). **Audio.Visual: On Visual Music and Related Media**. Stuttgart: Arnoldsche Art Publisher, 2009.

LUND, Cornelia. Visual Music. *In: CARVALHO, Ana; LUND, Cornelia (ed.). The Audiovisual Breakthrough*. Berlin: Fluctuating images, 2015. p. 23-39.

LUND, Cornelia. Visual Music: aspects of a non-genre. *In: LUND, Cornelia; LUND, Holger. Lund Audiovisual Writings*. Berlin: Fluctuating images, 2017. Disponível em: <http://lundaudiovisualwritings.org/non-genre/>. Acesso em: 7 set. 2021.

LYLE, Cindy (ed.). Special Film Issue – Women in Film, Part I. **Women Artists News**, Nova Iorque, v. 7, n. 2, verão 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/site/reveal-digital/independent-voices/womenartistsnews-27954031/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

LIMA, Marcelo Carneiro de. **Vídeo-Música**. 2011. 255 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MACHADO, Arlindo. Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 37, n. 33, jun. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68102>. Acesso em: 05 maio 2022.

MAUR, Karin Von. **The sound of painting: music in modern art**. Michigan: Pegasus Library, 1999.

MATTIS, Olivia. Scriabin to Gershwin: Color Music from a musical perspective. *In: BROUGHER, Kerry et al. Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2005. p. 210-228.

MCDONNELL, Maura. **Visual Music**. Boston: Visual Music Marathon Program Catalog, 2007. Disponível em: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC334/VisualMusicEssay.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2021.

MEKAS, Jonas. Movie Journal. **The Soho Weekly News**, Nova Iorque, 23 de setembro, 1976. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mary Ellen Bute Papers, GEN MSS 679, Box 3, Folder 32.



MITRY, Jean. **The aesthetics and psychology of the cinema**. Tradução Christofer King. Indiana: Indiana University Press, 1997.

MITRY, Jean. **Historia del Cine Experimental**. Valência: Editora Fernando Torres, 1974.

MOEN, Kristian. Expressive Motion in the Early Films of Mary Ellen. **Animation**, Bristol, v. 14, n. 2, p. 102–116, 2019. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/334380968\\_Expressive\\_Motion\\_in\\_the\\_Early\\_Films\\_of\\_Mary\\_Ellen\\_Bute](https://www.researchgate.net/publication/334380968_Expressive_Motion_in_the_Early_Films_of_Mary_Ellen_Bute). Acesso em: 15 jul. 2021.

MOLLAGHAN, Aimee. **The Visual Music Film**. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

MOURA, Rute *et al.* Oficina Música Visual Generativa. *In: 18th Brazilian Symposium on Computer Music*, 2021, Recife, Anais [...]. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 2021. p. 293–297. DOI: <https://doi.org/10.5753/sbcm.2021.19467>. Acesso em: 30 jan. 2023.

MOUSSINAC, Léon. On Cinegraphic Rhythm. 1923. *In: ABEL, Richard. French Film Theory and Criticism: a history/anthology – Volume I: 1907–1929*. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 280–283.

MORITZ, William. **Abstract Films of the 1920s**. Toronto: The Art Gallery of Ontario, Congresso Internacional de Filme Experimental, 1989. Disponível em <http://www.centerforvisualmusic.org/Moritz1920sAb.htm>. Acesso em: 17 abr. 2021.

MORITZ, William. **Optical Poetry: life and work of Oskar Fischinger**. Reino Unido: John Libbey Publishing, 2004.

MORITZ, William. **Mary Ellen Bute: Seeing Sound**. Los Angeles: Animation World Network, 1996. Disponível em: <http://www.centerforvisualmusic.org/Bute.htm>. Acesso em: 03 mar. 2022.

MORITZ, William. **Towards an Aesthetic of Visual Music**. Montreal: ASIFA Canada, *Asifa Canada Bulletin*, v. 14, n. 3, 1986. Disponível em <http://www.centerforvisualmusic.org/TAVM.htm>. Acesso em: 06 abr. 2021.

MORITZ, William. The Absolute film. *In: KUTLUBASIS-KRAJEWSKA, Violetta; KRAJEWSKI, Piotr. From Absolute Cinema to Future Film*. Wrocław: WRO Art Center, 2009. p. 52–57.

MORGAN, Natalie. Polka Graph, new abstract movie in “Seeing Sound” series by Mary Ellen Bute has premiered at Sutton Theatre, with the new Alex Guinness Feature, “The man in the white suite”. **New York American Journal**, Nova Iorque, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mary Ellen Bute Papers, GEN MSS 679, B. 3, F. 31.

NAUMANN, Sandra. Seeing Sound: the short films of Mary Ellen Bute. *In*: LUND, Cornelia; LUND, Holger (ed.). **Audio.Visual** – On Visual Music and Related Media. Stuttgart: Arnoldsche Art Publisher, 2009. p. 40–55.

NAUMANN, Sandra. A imagem expandida: sobre a musicalização das artes visuais no século XX. **TECCOGS**, São Paulo, n. 6, p. 154–188, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/52884>. Acesso em: 20 dez. 2021.

NOGUEIRA, Luís. **Os cineastas e sua arte**. Covilhã: Livros LabCom, 2010a.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais do Cinema II** – gêneros cinematográficos. Covilhã: Livros LabCom, 2010b.

NEMETH, Teodor. Entrevista concedida a Kit Smith Basquin. Nova Iorque, 30 de maio, 1984. *In*: BASQUIN, Kit Smyth. **Mary Ellen Bute: Pioneer Animator**. Reino Unido: John Libbey Publishing, 2020. p. 63–64.

PATER, Walter. The School of Giorgioni. 1877. *In*: HILL, Donald L. **The renaissance: studies in art and poetry**. Berkley: University of California Press, 1980.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Túlio; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize Correa. **Revisitar a teoria do cinema** – Teoria dos Cineastas – vol. 3. Coimbra: LABCOM – Communication and Arts, 2017. Disponível em: <http://labcom.ubi.pt/book/304>. Acesso em: 29 abr. 2021.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Túlio; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize Correa. **Propostas para a teoria do cinema** – Teoria dos Cineastas – vol. 2. Coimbra: LABCOM – Communication and Arts, 2016b. Disponível em: <http://labcom.ubi.pt/book/304>. Acesso em: 20 maio 2021.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Túlio; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize Correa. **Ver, ouvir e ler os cineastas** – Teoria dos Cineastas – vol. 1. Coimbra: LABCOM – Communication and Arts, 2016a. Disponível em: <https://labcom.ubi.pt/book/284>. Acesso em: 20 maio 2021.

PENAFRIA, Manuela; GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1408>. Acesso em: 15 ago. 2021.

PENAFRIA, Manuela. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. [entrevista cedida a Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho]. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 6-21, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.19132/1807-8583202048.6-21>. Acesso em: 15 ago. 2021.

PINTO, Henrique Roscoe. **Tocando imagens**: dispositivos e técnicas da Visual Music. 2019. 208f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LOMC-BDWL8M>. Acesso em: 22 dez. 2021.

PINTO, Henrique Roscoe. Estratégias para produção de trabalhos audiovisuais ao vivo. *In*: NAZARIO, Luiz; ROSCOE, Henrique; CASTRO, Rafael Sodré; TAVARES, Mariana. (org.). **Pesquisas em animação** – cinema e poéticas tecnológicas. Belo Horizonte: Ramalhete, 2019. p. 185-202.

PORTE, Pierre. Pure Cinema. 1926. *In*: ABEL, Richard. **French Film Theory and Criticism: a history/anthology** – Volume I: 1907-1929. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 385-389.

POTTER, Ralph K. Audiovisual Music. **Hollywood Quarterly**, v. 3, n. 1, p. 66-78, outono 1947. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1209635>. Acesso em: 03 fev. 2022.

QUEIRÓS, Ludmila; BASTOS, Paulo. “Na ombreira da porta”: intersecções para a construção poética de música visual. **AVANCA Cinema Journal**, Capítulo I – cinema – arte, out. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.37390/ac.v0i0.13>. Acesso em: 24 nov. 2022.

RAMAIN, Paul. The influence of dream on the cinema. 1925. *In*: ABEL, Richard. **French Film Theory and Criticism: a history/anthology** – Volume I: 1907-1929. New Jersey: Princeton University Press, 1988, p.362-364.

REBECCHIE, Marie. Abstractio Multiplicata: abstract cinema and the utopia of the synesthetic work of art. *In*: CELANT, Germano. **The small utopia. Ars Multiplicata**. Milão: Progetto Prada Art, 2012, p. 115-127.

RICHTER, Hans. The Film as an Original Art Form. **College Art Journal**, JSTOR, v. 10, n. 2, p. 157-161, 1951. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/772314>. Acesso em: 2 jun. 2020.

RICHTER, Hans. The True Sphere of Film. 1926. *In*: MERTINS, Detlef; JENNINGS, Michael W. (ed.). **G**: an avant-garde journal of art, architecture, design and film – 1923-1926. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010. p. 223.

RICHTER, Hans. **Dada**: Art and Anti-Art, Thames and Hudson, London, 1997.

RICHTER, Hans. Letter to Frank Stauffacher. 1946. *In*: MACDONALD, Scott (ed.). **Art in Cinema**: Documents toward the History of the Film Society. Filadélfia: Temple University Press, 2006. p. 55-56.

ROGERS, Holly; BARHAM, Jeremy (ed.). **The music and sound of experimental film**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2017.

RUTTMANN, Walter. Painting with Time. Não datado [ca. 1919]. *In*: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (ed.). **The promise of Cinema**: german film theory 1907-1933. California: University of California Press, 2016. p. 450-452.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processos de criação artística. 5. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011.

SALLES, Filipe. Música Visual: um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme “Fantasia” (1940) de Walt Disney. São Paulo: Foxtablet, *ebook*, 2013.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, Lucia (org.). **Novas formas do audiovisual**. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SCHILLINGER, Joseph. **The Mathematical Basis of the Arts**. Nova Iorque: Philosophical Library, 1948. Disponível em: <https://archive.org/details/TheMathematicalBasisOfTheArtsJosephSchillinger1943/page/n6/mode/1up?q=correlation&view=theater>. Acesso em: 1 fev. 2022.

SCHILLINGER, Joseph. Excerpts from a theory of synchronization. **Experimental Cinema**, Nova Iorque, v. 5, p. 28-31, 1934.

SCHNEIDER, Birgit. On Hearing Eyes and Seeing Ears: A Media Aesthetics of Relationships between Sound and Image. *In*: DANIELS, Dieter; NAUMANN, Sandra. **Audiovisuology, a reader**. Berlim: Buchhandlung Walther König, 2015. p. 608–633.

SILVEIRINHA, Patrícia. **Cinema Abstracto**: da vanguarda europeia às primeiras manipulações digitais da imagem. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Biblioteca Online de Ciências de Comunicação), 1999. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2021.

SOUZA, Fernando Falci de. **Música Visual Granular**. 2016. 163 f. Dissertação (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/304764?mode=full>. Acesso em: 28 abr. 2021.

STARR, Cecile. **To The New York Foundation for the Arts for The Bute Fund**. [carta enviada à The New York Foundation for the Arts, 1983]. Disponível em: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mary Ellen Bute Papers, GEN MSS 603, Box 20, Folder 275.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarellos. Campinas: Papirus, 2003.

SURVAGE, Léopold. Colored Rhythm. 1914. *In*: ABEL, Richard. **French Film Theory and Criticism**: a history/anthology – Volume I: 1907–1929. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 90–92.

THOMPSON, Howard. Random News on Pictures and People. **The New York Times**, Nova Iorque, 13 de abril, 1934. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mary Ellen Bute Papers, GEN MSS 679, Box 3, Folder 31.

UROSKIE, Andrew. Visual Music after Cage: Robert Breer, expanded cinema and Stockhausen's Originals (1964). **Organized Sound**, Cambridge University Press, v. 17, n. 2, p. 163–169, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S135577181200009X>. Acesso em: 20 abr. 2022.

VENTURELLI, Suzete. **Visual Music**: interações música–imagem. *In*: PRADO, Gilberto; TAVARES, Mônica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares**: Artes de Pesquisa. 1. ed. São Paulo: ECA USP, 2016. p.397–409.

VUILLERMOZ, Émile. Before the screen. 1916. *In*: ABEL, Richard. **French Film Theory and Criticism**: a history/anthology – Volume I: 1907–1929. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 131–132.

VUILLERMOZ, Émile. Before the screen: Les Frères Corses. 1917. *In*: ABEL, Richard. **French Film Theory and Criticism: a history/anthology** – Volume I: 1907–1929. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 132–136.

WERNECK, Daniel L. **Movimentos invisíveis: a estética sonora do cinema de animação**. 211f. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

WILLIAMS, Tami. **Germaine Dulac: a Cinema of Sensations**. Illinois: Board of Trustees, 2014.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Nova Iorque: P. Dutton & Co., 1970.

ZILCZER, Judith. Music for the eyes: abstract painting and light art. *In*: BROUGHER, Kerry *et al.* **Visual Music: synaesthesia in art and music since 1900**. Londres: Thames & Hudson, 2005.

# REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

**ABSTRONIC.** Realizado por: Mary Ellen Bute. Nova Iorque: Ted Nemeth Studios, 1952. 1 filme [6min], 35mm, color, sound [Música: Hoe Down, de Aaron Copland; Ranch House Party, de Don Gillis].

**AROUND IS AROUND.** Realizado por: Norman McLaren; Evelyn Lambart. Ottawa: The National Film Board of Canada (NBF), 1951. 1 filme [10min], 35mm, colour, sound [Música por Louis Applebaum]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Y2ULu\\_sni-M](https://www.youtube.com/watch?v=Y2ULu_sni-M). Acesso em: 12 dez. 2021.

**BALLET MÉCANIQUE.** Realizado por: Fernand Léger. França, 1924. Filme [16'30''min], 35mm, b/w, sound [Música por George Antheil]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oMnZgykH1Bk>. Acesso em: 20 set. 2022.

**CINQ MINUTES DE CINEMA PUR.** Realizado por: Henri Chomette. França, 1926. Filme [5min], 16mm, b/w, silent. Disponível em: <https://youtu.be/nB8ZK7GTHMw>. Acesso em: 15 nov. 2022.

**COLOR RHAPSODIE.** Realizado por: Mary Ellen Bute. Nova Iorque: Ted Nemeth Studios, 1948. 1 filme [6min], 35mm, color, sound [Música: Hungarian Rhapsody, de Franz Liszt].

**EMAK-BAKIA.** Realizado por: Man Ray. França, 1926. Filme [16min], 16mm, b/w, silent. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/emak-bakia-man-ray/awFsbEh-4JEdpQ?hl=pt-br>. Acesso em: 15 out. 2022.

**ENTR'ACTE.** Realizado por: René Clair; Francis Picabia. França, 1924. Filme [20min], 16mm, b/w, sound [Música original por Erik Satie]. Disponível em: <https://archive.org/details/entracte-rene-clair-1924>. Acesso em: 10 dez. 2022.

**LA ROUE.** Realizado por: Abel Gance. França, 1923. Filme [150min], 35mm, b/w, sound [Música por Robert Israel]. Disponível em: [https://archive.org/details/ptp\\_the-wheel\\_abel-gance\\_dvd\\_x264\\_mkv\\_716x480\\_149700/La.Roue.1923.DVDRip.x264-TBB/La.Roue.Part.1.1923.DVDRip.x264-TBB.mkv](https://archive.org/details/ptp_the-wheel_abel-gance_dvd_x264_mkv_716x480_149700/La.Roue.1923.DVDRip.x264-TBB/La.Roue.Part.1.1923.DVDRip.x264-TBB.mkv). Acesso em: 20 set. 2022.

**LE RETOUR À LA RAISON.** Realizado por: Man Ray. França, 1923. Filme [3min], 16mm, b/w, silent. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ebz2AARJUwI>. Acesso em: 15 out. 2022.

**LICHTSPIEL OPUS I.** Realizado por: Walter Ruttmann. Frankfurt: Ruttmann Productions, 1921. 1 filme [11 min], 35mm, color, silent [exibido com música original de Max Butting]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0B428y3yrxs>. Acesso em: 22 jun. 2022.



**MOOD CONTRASTS.** Realizado por: Mary Ellen Bute. Nova Iorque: Ted Nemeth Studios, 1953. 1 filme [7min], 35mm, color, sound [Música: Hymn to the sun from the golden cockerel e Dance of the tumblers, Rimsky Korsakov].

**MOTION PAINTING NO. 1.** Realizado por: Oskar Fischinger. Los Angeles, 1947. 1 filme [11min], 35mm, color, sound [Música: Brandenburg Concerto N. 3, de Johan Sebastian Bach]. Disponível em: Oskar Fischinger: ten films DVD, lançado pelo Center for Visual Music, Los Angeles, 2006.

**PASTORALE.** Realizado por: Mary Ellen Bute. Nova Iorque: Ted Nemeth Studios, 1950. 1 filme [9min], color, sound [Música: Sheep may safely graze, Leopold Stokowski].

**PASSAGES FROM JAMES JOYCE'S FINNEGANS WAKE.** Realizado por: Mary Ellen Bute; Ted Nemeth. Nova Iorque: Ted Nemeth Studios, 1965. 1 filme [97min], 35mm, b/w, sound.

**PEN POINT PERCUSSION.** Realizado por: Norman McLaren. Ottawa: The Nation Film Board of Canada, 1951. 1 filme [6 min], 35mm, b/w, sound. Disponível em: [https://www.nfb.ca/film/pen\\_point\\_percussion/](https://www.nfb.ca/film/pen_point_percussion/). Acesso em: 12 dez. 2021.

**POLKA GRAPH.** Realizado por: Mary Ellen Bute. Nova Iorque: Ted Nemeth Studios, 1947. 1 filme [4'50''min], 35mm, color, sound [Música: The Age of Gold, Dmitri Schostakovich].

**RADIO DYNAMICS.** Realizado por: Oskar Fischinger. California, 1942. 1 filme [4'30''min], 35mm, color, silent. Oskar Fischinger: ten films DVD, lançado pelo Center for Visual Music, Los Angeles, 2006.

**RHYTHM IN LIGHT.** Realizado por: Mary Ellen Bute. Nova Iorque: Expanding Cinema Inc., 1934. 1 filme [5 min], 35mm, b/w, sound [Música: Anitra's Dance, de Edward Grieg].

**RHYTHMUS 21.** Realizado por: Hans Richter. Berlim, 1921. 1 filme [3 min], 16mm, b/w, silent. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBu7o80WJr4>. Acesso em: 06 jun. 2022.

**STUDIE NR. 5.** Realizado por: Oskar Fischinger. Berlim, 1930. Filme [3'15''min], 35mm, b/w, sound [Música: I've Never Seen a Smile Like Yours, na versão do filme The perfect alibi]. Disponível em: Oskar Fischinger: Visual Music, lançado pelo Center for Visual Music, Los Angeles, 2017.

**STUDIE NR. 7.** Realizado por: Oskar Fischinger. Berlim, 1931. Filme [2'30"min], 35mm, b/w, sound [Música: Hungarian Dance N. 5, de Johannes Brahms]. Oskar Fischinger: ten films DVD, lançado pelo Center for Visual Music, Los Angeles, 2006.

**SYMPHONIE DIAGONALE.** Realizado por: Viking Eggeling. Berlim, 1924. 1 filme [7 min], 16mm, b/w, silent. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bd-g04m5QM>. Acesso em: 06 jun. 2022.

**SYNCHROMY NO 4: ESCAPE.** Realizado por: Mary Ellen Bute. Nova Iorque: Expanding Cinema Inc., 1937. 1 filme [5min], 35mm, color, sound [Música: Toccata e Fuga em Ré menor, de J.S. Bach].

**SPOOK SPORT.** Realizado por: Mary Ellen Bute. Nova Iorque: Ted Nemeth Studios, 1939. 1 filme [7min], 35mm, color, sound [Música: Danse Macabre, de Saint-Saen]. Disponível em: [https://www.nfb.ca/film/spook\\_sport/](https://www.nfb.ca/film/spook_sport/). Acesso em: 12 dez. 2021.

**TARANTELLA.** Realizado por: Mary Ellen Bute. Nova Iorque: Expanding Cinema Inc., 1940. 1 filme [5min], 35mm, color, sound [Música: peça original para piano por Edwin Gershwsky].

**THE CATHODE-RAY TUBE: HOW IT WORKS.** Realizado por: United States Navy. Estados Unidos, 1943. Filme [14min], 16mm, b/w, sound.

**WAX EXPERIMENTS.** Realizado por Oskar Fischinger. [Experimentos criados com a Wax Slicing Machine em Munique, entre 1921-1926, restaurados e copilados pelo Center for Visual Music]. Filme [4'20min], 35mm, color, silent. Disponível em: Oskar Fischinger: ten films DVD, lançado pelo Center for Visual Music, Los Angeles, 2006.

# REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

FIGURA 1 – *Uma caricatura do Ocular Harpsichord de Louis Bertrand Castel* (c. 1740–57) – Charles Germain De Saint Aubin. Fonte: Acervo da *Waddesdon Image Library*, © *The Rothschild Collection*, Aylesbury.

FIGURA 2 – Catálogo da Segunda Exposição Pós-Impressionista, 1912. Fonte: Acervo do *Tate Modern*, Londres.

FIGURA 3 – *Improvisação No. 30* (1913), uma das pinturas de Kandinsky discutidas por Roger Fry. Fonte: Acervo do *Art Institute of Chicago*, © Arthur Jerome Eddy Memorial Collection.

FIGURA 4 – *Correntes Polifônicas* (1929), Paul Klee, aquarela sobre papel, 43,9 x 28,9cm. Fonte: Adaptado de GUEREÑU (2016, p.18).

FIGURA 5 – Performance Lumia de Thomas Wilfred, realizada com seu color organ Clavilux, 1924. Fonte: Adaptado da revista *Popular Mechanics* (1924, v. 41, n. 4, p. 514).

FIGURA 6 – *Frame de Cinq Minutes de Cinema Pur* (1926), de Henri Chomette. Fonte: Retirado do filme.

FIGURA 7 – Aquarelas para *Rhythm Coloré* (1912–1914) – Léopold Survage, aquarela e nanquim sobre papel, dimensões variadas (aprox. 36 x 26 cm). Fonte: Acervo do MoMA, © *Artists Rights Society (ARS)*, New York / ADAGP.

FIGURA 8 – Programação do *Der Absolute Film* (1925). Fonte: Digitalização cedida pelo *Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur*, Inventory BG-OM 288, © *Berlinische Galerie*, Berlim.

FIGURA 9 – *Fuga em Vermelho e Verde* (1923) – Hans Richter, óleo sobre tela, 61 x 344 cm. Fonte: Acervo do *Rescoring Richter*.

FIGURA 10 – Registro da película de *Symphonie Diagonale* (1924). Fonte: Adaptado de LE GRICE, Malcolm *et al.* (1979, p. 30).

FIGURA 11 – Película de *Rhythmus 21* (1921). Fonte: Acervo do Centre Pompidou, © *Service de la documentation photographique du MNAM*, Paris.

FIGURA 12 – Página da partitura de Max Butting para *Lichtspiel Opus I*, com marcações de Ruttmann. Fonte: Adaptado de ROGERS & BARHAM (2017, p.31).

FIGURA 13 – *Frames de Lichtspiel Opus I* (1921), de Walter Ruttmann. Fonte: Retirados do filme.

FIGURA 14 – Vista da instalação *Raumlichtkunst* (1926/2012), de Oskar Fischinger, reconstruída pelo Center for Visual Music. Fonte: Oskar Fischinger, *Raumlichtkunst* (1926/2012), reconstruída pelo Center for Visual Music. Vista da instalação, 2017.  
© *Center for Visual Music*.

FIGURA 15 – De cima para baixo, películas de *Rhythmus 21* (1921, Richter), *Symphonie Diagonale* (1924, Eggeling), *Lichtspiel Opus I* (1921, Ruttmann) e *Studie Nr. 7* (1931, Fischinger). Fonte: [Três primeiros] Acervo do *Centre Pompidou*, nos inventários [AM 1976-F0265](#), [AM 1976-F0134](#) e [AM 1986-F0322](#), © *Service de la documentation photographique du MNAM*, Paris; [Último] *Studie Nr. 7* (1931), de Oskar Fischinger, © *Center for Visual Music*, Los Angeles.

FIGURA 16 – Capa da revista *Women Artists News* – Mary Ellen Bute manipulando o Osciloscópio. Fonte: Adaptado de *Women Artists News*, v. 7, n. 2, verão 1981.

FIGURA 17 – Diagrama de Thomas Wilfred sobre a sua Arte da Luz (Lumia), c. 1940. Fonte: Coleção *Thomas Wilfred Papers, Manuscripts and Archives*, Yale University, New Haven.

FIGURA 18 – Reportagem sobre o lançamento do filme *Synchromy No. 2*, no The Radio City Music Hall, c.1935. Fonte: Adaptado da revista *Popular Science* (1936, p.31).

FIGURA 19 – Créditos introdutórios do filme *Color Rhapsodie* (1948). Fonte: Frame de *Color Rhapsodie* (1948), de Mary Ellen Bute, © *Center for Visual Music*, Los Angeles.

FIGURA 20 – Passagem musical e visual de *Rhythm in Light* (1934) – min. 2'53" – 3'02". Fonte: Elaborado pelo autor.

FIGURA 21 – Grade proposta por Schillinger e aplicada por Bute na concepção de *Escape* (1936). Fonte: [esquerda] adaptado de SCHILLINGER (1948, p. 429); [direita] croqui de Mary Ellen Bute, *Cecile Starr Papers Relating to Mary Ellen Bute Collection*, Beinecke Library, Yale University.

FIGURA 22 – *Frames de Tarantella* (1940). Fonte: *Frames de Tarantella* (1940), de Mary Ellen Bute, © *Center for Visual Music*, Los Angeles.

FIGURA 23 – [Esquerda] *Grey Circle* (1923) – Wassily Kandinsky, aquarela e nanquim sobre papel, 46,8 x 42cm; [Direita] *Composition in Colour A* (1917) – Piet Mondrian, óleo sobre tela, 50,3 x 45,3cm. Fonte: [Esquerda] Fotografia de Anne Callahan, © *Art Gallery of Ontario 2007/61*, Canadá; [Direita] Fotografia de Rik Klein Gotink,

© *Collection Kröller-Müller Museum*, Otterlo, Holanda.

FIGURA 24 – Passagem musical e visual em *Tarantella* (1940) – min. 3'04"– 3'05".  
Fonte: Elaborado pelo autor.

FIGURA 25 – Passagem musical e visual de *Tarantella* (1940) – min. 2'11"– 2'13".  
Fonte: Elaborado pelo autor.

FIGURA 26 – Fotografia de imagem sintetizada no osciloscópio para o filme *Abstronic* (1952). Fonte: Fotografia de © Ted Nemeth Studios [c. 1952], *Kit Smyth Basquin Collection of Mary Ellen Bute*, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, cedida por Kit Smith Basquin.

FIGURA 27 – Passagem musical e visual em *Abstronic* (1952) – min. 1'37" – 1'44".  
Fonte: elaborado pelo autor.

FIGURA 28 – Anotações de Bute para a concepção das formas sintéticas de *Abstronic* (1952). Fonte: Adaptado de BUTE (1954), na versão de seu artigo originalmente publicado pela revista *Films in Review*, v. 5, n. 6, jun./jul. 1954.

FIGURA 29 – Carta, datilografada por Mary Ellen Bute (1941) para a Baronesa Hilla Von Rebay, negociando a venda de *Spook Sport* (1939), feito em parceria com Norman McLaren e distribuído pela *Expanding Cinema*. Fonte: Coleção *Mary Ellen Bute Papers*, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, GEN MSS 603, Box 21, f. 294.

Publique com a gente e  
compartilhe o conhecimento



[www.letraria.net](http://www.letraria.net)

