

Música visual: sintaxe de um movimento abstrato

Vitor Droppa Wadowski Fonseca¹

Resumo: O artigo busca contextualizar a Música Visual em meio as experimentações precursoras deste conceito na pintura abstrata, nos concertos de color organs e no cinema de vanguarda. Partindo de uma abordagem historiográfica, escritos de artistas que atuaram neste campo são articulados com a pretensão de investigar o movimento e a abstração enquanto fundamentos da sintaxe originária da Música Visual.

Palavras-chave: *Música visual. Arte abstrata. Cinema de vanguarda. Modernismo.*

Visual music: syntax of an abstract movement

Abstract: The article seeks to contextualize the Visual Music among pioneering experiments of this concept in abstract painting, color organs concerts and avant-garde cinema. Based on a historiographic approach, writings by artists who worked in this field are articulated with the intention of investigate the movement and the abstraction as foundations of the Visual Music's original syntax.

Keywords: *Visual Music. Abstract Art. Avant-Garde Cinema. Modernism.*

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV/UNESPAR), e graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela mesma instituição. É membro do grupo de pesquisa CineCriare - Cinema: criação e reflexão (UNESPAR/CNPq), vinculado à linha Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Investiga as relações entre o som e a imagem em movimento nos fazeres fílmicos, eletrônicos e digitais do Audiovisual Experimental, com ênfase em Música Visual. Discente da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - Rua dos Funcionários 1357. Cabral, Curitiba - PR - 41 3250-7300. E-mail: vitordwfonseca@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5155-5001>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4172609590415092>. Curitiba, Brasil.

INTRODUÇÃO

Em meio as práticas artísticas procedentes da relação entre a Música e as Artes Visuais, a Música Visual configura uma forma específica de articulação das linguagens conceituando uma variedade de experimentações inseridas no campo de criação audiovisual. Convencionalmente, o termo vem sendo empregado para designar um determinado tipo de produções contemporâneas que muito se aproximam, quando não se confundem, com propostas do Cinema Expandido, *Live Cinema*, *Vjing* ou Performance Audiovisual. Buscar pela suposta conceptualização que a distingue neste contexto, revela, no entanto, um tema “cercado por uma vasta área de imprecisão, por uma mistura de definições ausentes e contraditórias combinadas com uma prática de rápida evolução e frequente mudança”¹, como constata a pesquisadora Cornelia Lund ao analisar e contrapor uma série de definições apresentadas em sites, festivais, exposições, editais e outras fontes especializadas em Música Visual.

Desde suas primeiras caracterizações datadas no século XVIII com os concertos de *color organs*, instrumentos projetados para emitir luz em correspondência ao som, às suas manifestações consolidadas no início do século XX com as interações entre princípios musicais e visuais exploradas no cinema de vanguarda, até suas mais recentes aplicações em propostas audiovisuais propiciadas pelas tecnologias digitais, a Música Visual assumiu diferentes configurações ao longo da história, expandido suas concepções à medida que novas possibilidades de dialogar o sonoro e o visual foram e são viabilizadas. Por consequência direta desse estado abrangente e condição transitória, torna-se difícil defini-la com base em parâmetros fixos como o próprio meio, formato, processo, técnica ou contexto de criação, e o efeito corolário é a dispersão de definições bastante vagas que comumente tendem a descrevê-la como a tradução da Música para as Artes Visuais.

Contudo, tal formulação perpetua superficialmente o campo e ofusca, em concordância com Cindy Keefer², co-fundadora e diretora do *Center for Visual Music* de Los Angeles, o que historicamente foi sendo definido como

1 LUND, 2016, p. 80.

2 KEEFER, 2007, p. 11.

Música Visual, deixando de lado a complexidade conceitual e poética dessa expressão e as especificidades das abordagens estéticas precursionadas pelos seus artistas. Compreendê-la a partir desta perspectiva histórica não significa afirmar que uma única definição tenha se estabelecido e prevalecido com o passar do tempo, mas, pelo contrário, significa considerar suas múltiplas conceptualizações para não restringi-la a uma generalização descontextualizada, retenção que as pesquisadoras Keefer e Ox³ verificam persistir “numa quantidade expressiva de materiais *online* sobre o tema”⁴. Em outras palavras, implica reconhecer que a “substancial diversidade” e a “natureza multifacetada”⁵ marcam a Música Visual das suas origens aos dias atuais, e que a variedade de trabalhos apoiados no conceito, sejam eles produções de cineastas experimentais, videoartistas, animadores, artistas de CG, VJs, artistas de instalação, pintores ou músicos, para citar alguns, contribuíram e continuam a contribuir para sua construção. Por conseguinte, antes que se possa conceituar a Música Visual na contemporaneidade, é preciso entender, ou pelo menos relevar, suas configurações anteriores.

Sob dado pretexto, o estudo traçado neste artigo retorna às origens do termo e procura situar a Música Visual enquanto manifestação artística singular dentre as demais experimentações que relacionam a Música e as Artes Visuais, elencando três fatores essenciais que a particularizam em sua fundação: a abstração no campo pictórico, onde o conceito foi cunhado; o movimento explorado com as projeções de luz e som nos concertos ao vivo de *color organs*; e a convergência de ambos com a potencialidade de movimentar a forma abstrata experimentada no cinema. Assim, discute a ruptura com a estaticidade da imagem e com a tendência mimética de representação no campo visual – transgressões pronunciadas pela Arte Moderna –, como aspectos mediadores da sintaxe sonora e visual constituinte da Música Visual, que, a partir do movimento e da abstração, principalmente em sua integração, encontra um ritmo comum para conjugar as linguagens na composição de elementos abstratos pelo tempo.

3 KEEFER; OX, 2008, p. 5.

4 As citações de publicações em língua estrangeira destacadas no decorrer do artigo são de *tradução nossa*.

5 LUND; LUND, 2009, p.11.

DA MÚSICA À ABSTRAÇÃO

O interesse pelas relações entre a Música e as Artes Visuais precede de um debate primordial que retoma séculos na história e que, anterior a quaisquer aspirações artísticas, encontra suas motivações em especulações místicas, filosóficas, matemáticas e físicas sobre as correspondências entre o som e a luz investigadas desde a Antiguidade Clássica – no mais tardar, desde as aproximações entre o espectro sonoro e luminoso propostas na *Harmonia das Esferas* de Pitágoras, conforme reconhecem os teóricos das mídias audiovisuais Daniels e Naumann⁶. Ao longo da história, a evolução destas especulações foi frequentemente acompanhada por experimentações práticas de teorias formuladas, as quais, mesmo quando falhas em comprovar cientificamente seus postulados, acabaram tendo repercussão valiosa para outras áreas do conhecimento. No campo da arte, inúmeros foram os protótipos esquecidos pela história do progresso científico que encontraram seu sucesso e aplicabilidade ao estimularem, por exemplo, trabalhos artísticos envolvendo o diálogo entre as linguagens sonoras e visuais. Neste sentido, Daniels e Naumann problematizam uma perspectiva linear da história do progresso e propõem que talvez seja instigante repensar essa história na arte sob moldes críticos de uma “história do fracasso”⁷.

Um dos fracassos na ciência que desempenhou grande importância na arte, e que é de fundamental relevância para esta pesquisa, foi o experimento do matemático, físico e filósofo francês Louis Bertrand Castel. Em oposição às correspondências de cores e notas musicais estabelecidas por seu contemporâneo Isaac Newton, Castel pretendia defender uma teoria própria de correspondências provando-a com um experimento empírico, e em 1725 anuncia o *Ocular Harpsichord*: invento estruturado a partir da junção de um instrumento de teclas (cravo) com um sistema complexo que combinava velas, espelhos e centenas de alavancas, sendo capaz de criar efeitos luminosos em cores associadas às notas tocadas no teclado. Cientificamente o experimento “falhou pela falta de compatibilidade entre a realidade física, um *insight* teórico, visão estética e viabilidade técnica”⁸, uma vez que as correspondências propostas no aparelho precário estavam sujeitas a sub-

6 DANIELS; NAUMANN, 2015.

7 *Ibid.*, p. 13.

8 DANIELS; NAUMANN, 2015, p. 446.



Figura 1
 Charles G. Saint-Aubin
 Uma caricatura
 do órgão ocular de
 Louis Bertrand Cas-
 tel, 1740-1757
 Aquarela, nanquim e
 grafite sobre papel
 The Rothschild Col-
 lection - Waddesdon

jetividade dos espectadores que não chegaram a consenso algum sobre o modelo, tão improvável quanto qualquer outro.

No entanto, 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”⁹. Mesmo antes de concebê-lo, já se indagava sobre tal potencialidade quando anota em documentos pessoais que datam 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?”¹⁰. No que

9 CASTEL, 1725 apud DANIELS; NAUMANN, 2015, p. 446.

10 CASTEL, 1720 apud MCDONNELL, 2007, p. 15.

concerne à questão, o aparelho sucedeu um “tipo de pré-história da mídia audiovisual”¹¹, representando a primeira tecnologia viabilizadora de uma união direta entre as Artes Visuais e a Música com a manipulação simultânea de luz e som nos concertos ao vivo que prometia.

Até os últimos anos de sua vida, Castel aperfeiçoou e desenvolveu novas versões do *Ocular Harpsichord*, precursando os instrumentos que posteriormente ficariam conhecidos como *color organs*, popularizados no século XX com o compositor Alexander Scriabin e sua sinfonia de sons e cores intitulada *Prometheus, o poema de fogo* (1908-1910). Mas nesse intervalo de tempo, sobretudo na segunda metade do século XIX quando o ideal romântico atinge seu cúmulo com a ambição de Richard Wagner pela integração das artes na “obra de arte total”, e quando a emergência do Simbolismo cobiça a fusão das sensações em proposições sinestésicas – à exemplo de Charles Baudelaire e seu poema *Correspondances* (1857) –, diversas investigações envolvendo o diálogo entre as linguagens são motivadas a partir de discussões próprias do domínio artístico, não necessariamente preocupadas em desvendar metafísica ou cientificamente o que conecta a luz e o som, mas sim interessadas no potencial estético e poético da sua relação, tal como declarava Eugène Delacroix pensando que as analogias entre as artes poderiam levar um novo impulso a sua obra¹².

Essa tradição herdada do Romantismo e Simbolismo reverbera no Modernismo e difunde-se amplamente por teorias das vanguardas, onde os paralelismos entre as linguagens visuais e musicais seriam, dali em diante, investigados com maior intensidade. À medida que o discurso modernista afirmava a especificidade de cada arte, colocando-as em um processo de aprofundamento sobre os meios que lhes particularizavam, fortalecia-se o desejo por uma arte “pura”, absoluta em seus próprios termos¹³. A ideia de uma “arte pela arte” passava então a ser constantemente explorada nos movimentos de vanguarda e cada vez mais os artistas buscavam, colocando nas palavras de um modernista, Clement Greenberg, “uma obra de arte que já não poderia ser reduzida no todo ou em partes a algo que não seja ela

11 DANIELS; NAUMANN, op. cit., p.10.

12 DELACROIX apud FREITAS, 2012, p. 268.

13 HARRISON, 1998, p. 194

própria”¹⁴. No entendimento deste teórico e crítico, foi prosseguindo pelo caminho da arte autorreferencial, relutante ao mundo externo e fechada inteiramente em si mesma, que “a vanguarda chegara à arte ‘abstrata’ ou ‘não-objetiva’”¹⁵.

Nas Artes Visuais, o avanço da corrente abstracionista pelas primeiras décadas do século XX muito se deveu ao estabelecimento de uma estética musical de incipiente abstrato que havia tomado forma no século anterior, especialmente a partir das concepções do musicólogo Eduard Hanslick reunidas no tratado *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 autor advogava por uma música pura ou absoluta, cuja forma seria, por si só, completa na imaterialidade e autorreferencialidade dos componentes específicos dessa arte: “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”¹⁶.

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 XX¹⁷, chegando a também influenciar diversos artistas visuais que passaram a assumir a Música, em sua qualidade supostamente imaterial e autorreferencial, como “a linguagem mais abstrata de todas”¹⁸, tal como o fez Wassily Kandinsky, um dos pintores pioneiros do Abstracionismo. Assim, para conquistar o domínio autorreferencial ambicionado no campo visual, a Música – em particular a instrumental, de concerto, ajustada à estética hanslickiana – representava, aos olhos de um certo grupo de artistas, um modelo ideal que poderia ser espelhado para abstrair os elementos de suas composições visuais. “Daí, na pintura, a atual busca de ritmo, da construção abstrata matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor”¹⁹, comenta Kandinsky ao avaliar

14 GREENBERG, 1934, p. 29.

15 Ibid., p. 29.

16 HANSLICK, 1891, p. 32.

17 IAZZETA, 2006, p. 385.

18 KANDINSKY, 2000, p. 57.

19 Ibid., p. 58.

sua conjuntura em 1911, evidenciando a assimilação de termos musicais intensificada especialmente na pintura e nomeadamente nos movimentos do Cubismo, Futurismo, Orfismo, Vorticismo e Sincronismo.

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”²⁰, no mesmo período em que Robert Delaunay usa a interação de cores complementares para introduzir movimento musical em seus quadros²¹; no Futurismo, Enrico Prampolini publica em 1913 o artigo *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 escritos da teosofia²²; na Inglaterra, o Vorticismo propunha a articulação entre cor e movimento partindo da dinâmica do som nas composições musicais para constituir aquilo que chamavam de “ritmo absoluto”²³; simultaneamente, os artistas Morgan Russel e Stanton Macdonald-Wright, integrantes do Sincronismo norte-americano, baseavam-se nos princípios da harmonia do campo musical para explorar a ideia de “acorde cromático” derivado do círculo cromático²⁴.

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”²⁵ embasado em metodologias nada condizentes para ensinar ao visual noções de ritmo, cadência, dinâmica, contraponto, dissonância, polifonia e o que mais aparecesse na pauta musical. A partir dessas teorias, foram criados trabalhos de arte de todos os tipos que se diversificaram dentro da grande esfera de experimentações artísticas que dialogam a Música e as Artes Visuais. Conforme exposto na introdução, é em meio a elas que se situa a Música Visual e entender o que a particulariza nesse contexto coloca-se como questão central para a sequência da discussão.

20 KUPKA, 1912 apud ELDER, 2007, p. 20.

21 ELDER, 2007, p. 20.

22 BROUGHER et al., 2005, p. 97.

23 FREITAS, 2012, p. 273.

24 Ibid., p. 271

25 NAUMANN, 2012.

A MÚSICA VISUAL

O termo “Música Visual” aparece pela primeira vez em 1912 nas notas escritas pelo pintor e crítico de arte Roger Fry, para o prefácio do catálogo da segunda Exposição Pós-Impressionista, realizada na *Grafton Galleries* naquele mesmo ano. Nas palavras do crítico:

Esses artistas [Pós-Impressionistas] não procuram conceber o que pode, afinal, ser apenas um reflexo pálido da aparência do real, mas 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.²⁶



Figura 2
Wassily Kandinsky
Improvisação N. 30, 1913, uma das pinturas discutidas por Roger Fry
Óleo sobre tela,
111 x 111, 3 cm
Arthur Jereme Eddy Memorial Collection - Art Institute, Chicago

26 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 a música, estaria fundada na autorreferencialidade de seus elementos para coexistir em sua própria “realidade nova e definida”, Roger Fry só iria retomar a ideia de uma *música visual*, no mais adiante que prosseguiu com o conceito, quando o reitera para descrever as pinturas de Wassily Kandinsky expostas em 1913 no *Salão dos Artistas Aliados* de Londres. Dos três quadros do pintor russo incluídos no salão, dois faziam parte de sua série intitulada *Improvisações* (1909-1917), e evidenciavam um estágio de abstração mais pronunciado se contrapostos aos trabalhos pós-impressionistas exibidos na *Grafton Galleries* no ano anterior. Na análise de Fry:

*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.*²⁷

Fazendo uma referência à terminologia musical, Kandinsky chama de *Improvisações* o gênero de trabalhos que criou a partir de “expressões, em grande parte inconscientes e, com frequência, formadas, subitamente, de eventos de caráter interior”²⁸. Para o artista, a música permitia a expressão imediata de sentimentos, desejos e fantasias sem recorrer à representação das coisas do mundo, característica que 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.*²⁹

Nesse 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: “há muitos séculos, a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista”³⁰. Na afamada publicação de 1911, *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky elabora suas teorias citando constantemente

27 FRY, 1927 apud GRIMAUD, 2015, p. 3.

28 KANDINSKY, 2000, p. 135.

29 KANDINSKY, 2000, p. 253.

30 *Ibid.*, p. 57.

correspondências entre a Música e as Artes Visuais³¹, 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 observada sob dois pontos de vista: o primeiro deles 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, ao passo que ambas constituem, para o crítico, uma “linguagem puramente abstrata da forma”; o segundo, talvez de caráter mais implícito, considera os conceitos e processos de criação das obras, isto é, releva as teorias e estratégias específicas empregadas pelo artista para relacionar princípios da linguagem musical no suporte visual. Para qualquer análise, porém, uma primeira definição do conceito se generalizou por: “Música Visual é a tradução da música para a pintura”³².

Conquanto que a Música Visual tenha sido usada inicialmente para designar pinturas da vanguarda 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.*³³

A semioticista Lucia Santaella abrevia que “em um sentido geral, sintaxe quer dizer o modo pelo qual elementos se combinam para formar unidades

31 Propôs semelhanças de cores e instrumentos: “o azul-claro assemelha-se a flauta, o azul escuro ao violoncelo” (KANDINSKY, op. cit., 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 formas: “o violino, a flauta, o piccolo, produzem uma linha muito fina; o contrabaixo e a tuba, linhas mais espessas” (Idem, 1997, 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).

32 Conforme anotado por Kamada (2010, p. 29).

33 KEEFER; OX, 2008, p. 1.

mais complexas”³⁴, tal como, simplificada, nas Artes Visuais os pontos, linhas e planos constroem formas, e formas constroem a imagem, ou, na Música, as notas constroem melodias e harmonias, e estas a composição. Mas daí reside um paradigma que prevalece ao menos desde a distinção entre as artes do tempo e as artes do espaço sistematizada no clássico *Laocoonte* (1766) de G. E. Lessing: como conjugar uma arte temporal com uma arte espacial se uma barreira dimensional parece separá-las?

De um jeito ou de outro, transpor para o espaço a Música que se desenvolve essencialmente na dimensão do tempo, ou transpor para o tempo as Artes Visuais que se estruturam essencialmente na dimensão do espaço, foi uma questão imprescindível a ser refletida pelos artistas interessados nas emulações sintáticas entre essas linguagens³⁵. No que diz respeito às experiências que se sucederam no início do século XX no campo visual, mais especificamente na pintura, Maur faz uma observação pertinente:

*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 Sincronismo – foram basicamente direcionamentos tomados para abrir as artes visuais à dimensão do tempo.*³⁶

Além das pesquisas práticas de manipulação da cor 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 da percepção estética. O próprio Kandinsky assume que “de certo ponto de vista, a música pode dispensar duração temporal e a pintura empregá-la”³⁷, e Paul Klee, outro influente pintor do Abstracionismo cujos trabalhos se coalescem na linguagem musical, enfatiza: “apesar da marca do tempo ser mais nítida na música, é preciso deixar claro que a arte plástica também se funda no tempo”³⁸, pois, não obstante da música, a pintura é apreendida e experienciada no tempo – “mesmo o que está pendurado na parede

34 SANTAELLA, 2001, p. 112.

35 FREITAS, 2009, p. 93.

36 MAUR, 1999 apud ELDER, 2007, p. 20.

37 KANDINSKY, 2000, p. 58.

38 FREITAS, 2012, p. 253.

como algo absolutamente espacial, só pode ser percebido na continuidade temporal”³⁹, escreve Adorno ao ensaiar *Sobre as relações entre música e pintura* (1965). Seria, portanto, 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.

Neste âmbito, segundo Keefer e Ox: “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 [ou Kandinsky], o movimento dos elementos pintados pode e deve ativar um tipo de Música Visual, servindo como a interpretação de um artista visual sobre uma música específica”⁴⁰. O que se sobressai dessa consideração, é que a questão do movimento confere fator substancial à Música Visual, tanto que pesquisadoras do tema como Maura McDonnell, ressaltam: “a essência de uma composição de Música Visual é a composição do movimento”⁴¹.

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, velocidade ou qualquer outro efeito de movimento, deixava de ser uma imagem imóvel, e os esforços “para superar a noção da pintura como arte espacial foram inevitavelmente derrotados pelo fato de que a pintura continuou estática”⁴². As limitações do plano pictórico à dimensão espacial impediam que experimentações visuais de princípios musicais pudessem ser verdadeiramente realizadas, sendo necessário um novo suporte que permitisse a articulação simultânea de luz e som para que a barreira de tempo e espaço que separava as linguagens pudesse ser superada. “Isto levou”, continuando com a leitura de Naumann, “numerosos artistas visuais a experimentarem com uma gama ampla de mídias óticas”⁴³, e um dos primeiros meios que atenderam as suas pretensões foram os já

39 ADORNO, 1995, p.70.

40 KEEFER; OX, 2008, p. 2.

41 MCDONNELL, 2007, P. 3.

42 NAUMANN, 2012, p. 160.

43 Ibid., p. 160.

mencionados *color organs*, instrumentos construídos para projetar luz sincronicamente com sons.

O *Ocular Harpsichord* de Castel e os dispositivos sucessores da tradição por ele instaurada, expandiram as possibilidades de emulações sintáticas 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.*⁴⁴

As correspondências sonoro-visuais movimentadas pelos *color organs* transistavam a cor pelo tempo e o som pelo espaço, produzindo o que o historiador de Música Visual, William Moritz, descreveu como “uma música para os olhos comparável aos efeitos do som para os ouvidos”⁴⁵. A inclusão desses instrumentos na história da Música Visual notabiliza uma reformulação do conceito que, conforme aprimora e clarifica sua definição, 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”⁴⁶. Todavia, os trabalhos com *color organs* ficaram mais comumente conhecidos por “*Color Music*”, uma categoria que permeia a Música Visual, mas que está estritamente ligada às correspondências específicas de cor e som.

Têm-se então, por um lado, uma conceptualização mais abrangente de Música Visual derivada da primeira utilização do termo por Roger Fry englobando trabalhos de arte que expressam, resgatando a citação de Keefer e Ox (2008), “a tradução de uma composição musical específica (ou som) para a linguagem visual, com a sintaxe original sendo emulada na nova configuração visual”. Por outro lado, a ressignificação posterior do termo que

44 FREITAS, 2009, p. 94.

45 MORITZ, 1986.

46 MCDONNELL, 2007, p. 2.

se deu com a apropriação de diferentes meios, incluindo os *color organs* e, adiante, o cinema, tornou mais explícito que para a emulação dessa “sintaxe original”, o movimento visual, ou seja, o desenvolvimento temporal das artes visuais, representa 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”⁴⁷. Nas dissidências de ambos os casos, a pesquisadora Olivia Mattis pondera:

*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.*⁴⁸

Enquanto a pintura abstrata esbanjava da “qualidade não-objetiva da música” e os concertos ao vivo de *color organs* fruía da sua “qualidade dinâmica”, o cinema 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. O meio cinematográfico despontava como uma terceira solução para o paradigma de espaço-tempo que separava as Artes Visuais da Música, possibilitando que as emulações da sintaxe musical experimentadas na estaticidade da pintura abstrata prosseguissem à semelhança das emulações dinâmicas realizadas nos *color organs*, com o desenvolvimento 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 fluidas e esquemas rítmicos que moldam o tempo, aproximando assim a arte visual da música.*⁴⁹

Evidentemente, as experimentações com o cinema não se resumiram apenas a um prolongamento das pesquisas visuais em busca de uma qualidade temporal que permitisse sua aproximação com a linguagem musical.

47 FRIEDLANDER, 1998.

48 MATTIS et al., 2005, p. 211.

49 BROUGHER et al., 2005, p. 98.

Tampouco o filme se limitou enquanto um novo tipo de tela branca para os pintores colorizarem. Porém, com a imagem em movimento, o meio cinematográfico inaugurava um campo de experimentação visual (imagem) cujos desdobramentos temporais (movimento) quase que inevitavelmente evocavam paralelismos com a Música, em tal grau que ora o cinema seria designado como “música plástica” (Walter Ruttmann), ora como “sinfonia visual” (Germaine Dulac), ora ainda como “orquestra visual” ou “música da luz” (termos de Abel Gance, cineasta que exprime a analogia musical da nova arte na proclamação: “existem dois tipos de música – a música dos sons e a *música da luz*, que não é outra senão o cinema”⁵⁰).



Figura 3

Walter Ruttmann
Lighplay Opus 1, 1921
1 filme (11 min),
silent, color, 35mm,
frames retirados do filme.

Em 1912, os pintores Arnaldo Ginna, Bruno Corra e Léopold Survage já consideravam promissoras as capacidades do cinema para avançar no diálogo entre as Artes Visuais e a Música 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.*⁵¹

50 GANCE, 1927 apud MITRY, 1997, p. 112.

51 SURVAGE, 1914 apud SOUZA, 2016, p. 35.

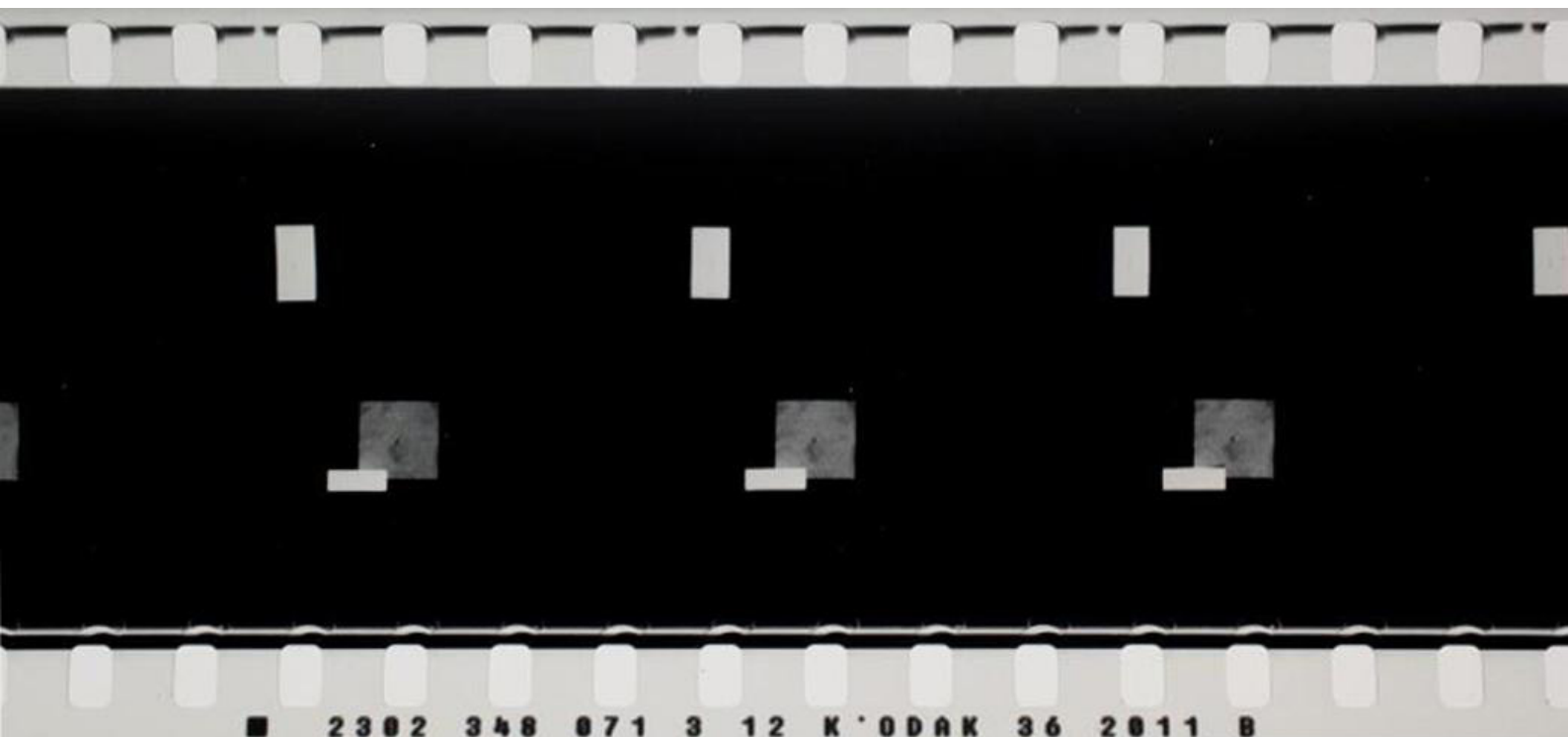


Figura 4
Hans Richter
Película de *Rhythmus 21*, 1921
1 filme (3 min),
silent, p/b, 16mm
© Hervé Véronèse
- Centre Pompidou, Paris

Com a pretensão de movimentar as formas e cores das suas telas abstratas, entre os anos de 1912 a 1914 planejaram filmes de animação quadro a quadro valendo-se de princípios da composição musical, os quais acreditavam ser aplicáveis no cinema tendo em vista sua qualidade temporal. Sumarizando com a concepção de Suvage:

*O que determina a afinidade entre música, ritmo do som e ritmo da cor (que na minha opinião é melhor ilustrado no cinema) é o modo pelo qual as partes componentes juntam-se na sucessão do tempo.*⁵²

Embora suas animações abstratas tenham se perdido ou mesmo nunca tenham sido finalizadas, suas propostas sobreviveram registradas nas publicações *Abstract Cinema – Chromatic Music* (1912), de Bruno Corra, e *Colored Rhythm* (1914), de Léopold Suvage, ressoando na Europa após a Primeira Guerra Mundial.

Seria na Alemanha, precisamente na década de 1920, que a linha de produção fílmica precedida por estes projetos teria sua continuidade e efetivação

52 SURVAGE, 1914 apud MITRY, 1997, p. 112.

com os filmes de Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling e Oskar Fischinger: “pintores que se voltaram para o cinema e para a animação no intuito de trazer movimento para os seus trabalhos artísticos”⁵³, criando composições com abstrações pictóricas dinâmicas que interagem pelo tempo à maneira dos sons na composição musical. Desse modo, sujeitavam os elementos visuais aos mesmos conceitos, procedimentos e técnicas do campo da Música, conjugando as linguagens em emulações sintáticas configuradas em “estruturas visuais narradas no tempo”⁵⁴ que, além de reivindicar pelo termo Música Visual, tornaram-se as principais manifestações atribuídas ao conceito, frequentemente citadas como “a história mais conhecida da Música Visual”⁵⁵.

Em artigo publicado pelo *De Stijl*, o pintor abstracionista Theo Van Doesburg comenta sobre os filmes de Richter e Eggeling, assinalando a passagem do termo empregado por seu contemporâneo Roger Fry na pintura, para o meio cinematográfico:

*É conveniente comparar o 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.*⁵⁶

Na posterioridade, os filmes abstratos desses cineastas – por vezes denominados de Filmes Absolutos⁵⁷, *motion graphics* ou *motion paintings* –, inauguralmente *Lighplay Opus 1* (1921) de Ruttmann (Figura 3), *Rythmus 21* (1921) de Richter (Figura 4), *Symphonie Diagonale* (1924) de Eggeling e *Wax Experiments* (1921-1926) de Fischinger, ainda que não fossem concebidos na égide de um “movimento de Música Visual”, assim seriam discutidos na história do cinema por autores como Standish Lawder, P.

53 KEEFER; OX, 2008, p. 5.

54 Ibid., p. 1.

55 Ibid., p. 5.

56 DOESBURG, 1921 apud COOK, 2011, p. 10.

57 Sobre os Filmes Absolutos, ver: FONSECA, Vitor D. W.. *Ritmo Abstrato: a Música Visual no Filme Absoluto*. Revista da FUNDARTE, v.39, n.39, p. 168-187, 2019. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/706>.

Adam Sitney, David Curtis, A. L. Rees, Malcom Le Grice e William Moritz⁵⁸, os quais reconheceram na fundação musical destes filmes, ou melhor, no seu desenvolvimento mais ou menos análogo à música, um traço comum para congregá-los em suas teorias.

Insistindo na musicalização das artes visuais e investigando a fundo a substancialidade musical do cinema, os artistas dessa vanguarda proferiram a capacidade do filme de produzir música ainda anos antes da viabilidade da reprodução do áudio com a popularização do filme sonoro. Uma música composta não pela organização de sons no tempo, mas sim, citando Richter, pela “orquestração do movimento em um ritmo visual”⁵⁹: a Música Visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as práticas artísticas procedentes da relação entre a Música e as Artes Visuais, a Música Visual emerge no movimento (escola, vanguarda) abstrato das primeiras décadas do século XX, e com o movimento (deslocamento, mudança sucessiva) da abstração na composição visual, sendo o resultado da articulação das linguagens musicais e visuais possibilitada pela sintaxe aproximada que ambas passaram a compartilhar a partir de rupturas pronunciadas na Arte Moderna.

Em dado cenário, verificou-se, revisitando o início deste artigo, que o interesse em associar as artes aumentou significativamente com o processo de abstração no campo pictórico, no qual 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, assim como os músicos criavam suas composições, no entender destes artistas modernos, com elementos

58 No livro *The Visual Music Film* (2015), Aimee Mollaghan revisiona bibliografias que vinculam o conceito de Música Visual ao meio cinematográfico e argumenta que sua consolidação no contexto fílmico se deu principalmente a partir das décadas de 70 e 80, com a retomada do termo nos estudos sobre o cinema de vanguarda e audiovisual experimental conduzidos por estes autores.

59 RICHTER, 1951, p. 160.

abstratos dispostos no tempo, analogia que fazia da arte pictórica “uma linguagem puramente abstrata da forma” – um tipo de *música* de configuração *visual*. Entretanto, à medida que a fundação abstrata comum de suas estruturas sintáticas suscitava a emulação de conceitos de uma linguagem para outra, também colocava em questão o paradigma que as separava no tempo e no espaço.

Sob a perspectiva das Artes Visuais focalizada por esta pesquisa, refutar ou superar tal distinção dimensional demandou 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 e buscando novos meios capazes de efetivar o movimento da imagem, como fizeram aqueles que migraram para os *color organs* ou para o cinema.

Assim, romper com a estaticidade da imagem, atribuir-lhe movimento, foi fator imprescindível para levar adiante as emulações de conceitos musicais (baseados no tempo) à espacialidade visual que culminou na Música Visual. Na conjunção modernista onde o movimento se tornou qualidade tangível para as Artes Visuais, como era para a Música, e a abstração pôde ser explorada tanto por músicos, quanto por artistas visuais, o movimento e a abstração, articulados em uma só composição, mediaram o diálogo entre as artes aproximando-as numa mesma sintaxe de elementos abstratos em movimento. Daí surgiu a Música Visual, que encontrou especialmente no cinema os meios para integrar o movimento abstrato e progredir com a musicalização do visual iniciada, mas imobilizada pela pintura abstrata.

Nas suas origens, o conceito de Música Visual despontou na pintura, tornando-se obsoleto com sua estaticidade, transitou pelos *color organs*, especializando-se como *Color Music*, e convergiu no cinema, onde por fim se consolidou. Em seus desdobramentos, assumiu múltiplas configurações disseminando-se pelas mídias audiovisuais desenvolvidas com novas tecnologias eletrônicas e digitais, consequentemente ampliando suas conceitualizações. Contudo, mesmo diante da diversidade de abordagens que a Música Visual abrangeu ao longo da história, os fundamentos da abstração e do movimento discutidos em suas origens ainda persistiram em grande parte das manifestações subsequentes, repercutindo com decorrentes atualizações em obras contemporâneas, conforme notabilizam estudos recentes

sobre o tema⁶⁰. Tal consideração talvez possa sugerir que a abstração e o movimento constituem, em articulação, fundamentos ontológicos à Música Visual, não necessariamente exteriorizados numa estética aparente – até por isso que “embora a maioria dos trabalhos de Música Visual realizados sejam abstratos, não são exclusivamente assim”⁶¹ –, mas sim internalizados na estrutura composicional, operando conceitualmente à nível da sintaxe do abstrato em movimento, a qual, na continuidade da reflexão musical postulada no Abstracionismo, confere à composição visual as qualidades musicais harmonizadoras da Música Visual. De todo modo, esta é uma hipótese a ser elaborada em estudos futuros, aqui exposta para pontuar este artigo como um início de pesquisa que, antes de adiantar maiores conclusões, demanda e projeta desdobramentos às discussões que introduz.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *On some relationships between music and painting*. Tradução de: GILLESPIE, Susan. **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. Acesso em 9 de maio, 2020.

BROUGHER, Kerry; MATTIS, Olivia; STRICK, Jeremy; WISEMAN, Ari; ZILCZER, Judith. **Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900**. Londres: Thames 7 Hudson, 2005.

COOK, Malcolm. *Visual Music in Film, 1921-1924: Richter, Eggeling, Ruttman*. In: MILLE, Charlotte de (ed.). **Music and Modernism**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

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

ELDER, Bruce R. **Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal**

60 Ver Keefer (2008, 2012), Ox (2008), Lund (2009, 2016), McDonnel (2007), Brougher e Mattis (2005), Mollaghan (2015) e Kanellos (2018).

61 KEEFER; OX, 2008, p. 3.

Language and the Birth of The Absolute Film. Toronto: Ryerson University, 2007.

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://repositorio.usp.br/item/002778416>. Acesso em 15 de maio, 2020.

_____. O sonoro e o visual: questões históricas, fenomenológicas e uma abertura à estética comparada. Belo Horizonte: **Per Musi** (Revista acadêmica de Música), n. 19, p. 91-96, jan./jul. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n19/a10n19.pdf>. Acesso em 18 de junho, 2020.

FRIEDLANDER, Paul. **What is Visual Music?**. 1998. Disponível em: <http://www.paulfriedlander.com/text/visualmusic.html>. Acesso em 20 de março, 2020.

FRY, Roger. **Vision and Design**. Londres: Chatto 7 Windus, 1920. Disponível em <https://archive.org/details/visiondesign00fryr/page/n8>. Acesso em 15 de maio, 2020.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. 1934. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia C (Org.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Tradução de: BORGES, M. L. X de A. 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_. Acesso em 20 de maio, 2020.

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.

IAZZETA, Fernando. A imagem que se ouve. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Mônica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares: Artes de Pesquisa**. São Paulo: ECA USP, 1ª edição, 2006, p. 376-395.

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. Acesso em 20 de abril, 2020.

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

_____. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KEEFER, Cindy; OX, Jack (eds.). **Oskar Fischinger (1900-1967): Experiments in Cinematic Abstraction**. Amsterdam: Eye Film Museum, 1st edition, 2012.

_____. **On curating Recent Digital Abstract Visual Music**. *CVM's Online Library*, 2008. Disponível em: http://www.centerforvisualmusic.org/Ox_Keefer_VM.htm. Acesso em 25 de maio, 2020.

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 de junho, 2020.

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

LUND, Cornelia. Música Visual: aspectos de um não-gênero. In: MORAN, Patrícia (Org.). **Cinemas transversais**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2016, p. 79-88.

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 de junho, 2020.

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

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

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 10 de junho, 2020.

NAUMANN, Sandra. A imagem expandida: sobre a musicalização das artes visuais no século XX. Tradução de: BASTOS, Marcus. **TECCOGS**, n. 6, p.154-188, jan./jun. 2012. Disponível em: https://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/edicao_completa/teccogs_cognicao_informacao-edicao_6-2012-completa.pdf . Acesso em 26 de março, 2020.

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 de junho, 2020.

SANTAELLA, Lúcia. A sintaxe como eixo da matriz sonora. In: SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001, p.112-116.

SOUZA, Fernando Falci de. **Música Visual Granular**. 2016. 163 f. Dissertação (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (SP), 2016. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/304764?mode=full>. Acesso em 28 de abril, 2020.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

