REVISTA DA FUNDARTE
ANO 19
NÚMERO 39
JULHO A DEZEMBRO DE 2019
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



RITMO ABSTRATO: A MÚSICA VISUAL NO FILME ABSOLUTO

Vitor Droppa Wadowski Fonseca

FONSECA, Vitor Droppa Wadowski. Ritmo abstrato: a música visual no filme absoluto. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.168-187, ano 19, nº 39, julho/dezembro de 2019.
Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index> 20 de dezembro de 2019.

REVISTA DA FUNDARTE
ANO 19
NÚMERO 39
JULHO A DEZEMBRO DE 2019
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



RITMO ABSTRATO: A MÚSICA VISUAL NO FILME ABSOLUTO

Vitor Droppa Wadowski Fonseca[1]

Resumo: A definição mais recorrente de Música Visual desponta do cinema de vanguarda emergente na Alemanha durante a década de 1920 e remete aos Filmes Absolutos produzidos por Walter Ruttman, Hans Richter, Viking Eggeling e Oskar Fischinger. O estudo desenvolvido nesta pesquisa constrói uma análise de suas obras, conceitos e processos artísticos a fim de compreender como as linguagens sonoras e visuais foram articuladas para a criação da Música Visual em seus filmes. A partir do contraponto entre os trabalhos cinematográficos analisados, o artigo apresenta uma perspectiva sobre o conceito de Música Visual no Filme Absoluto que contempla e correlaciona as diferentes concepções fomentadas por seus precursores.
Palavras-chave: Música Visual; Filme Absoluto; Cinema Experimental.

ABSTRACT RHYTHM: THE VISUAL MUSIC IN ABSOLUTE FILM

Abstract: The most recurrent definition of Visual Music emerges from avant-garde cinema that arises in Germany during the 1920s and refers to Absolute Films produced by Walter Ruttman, Hans Richter, Viking Eggeling and Oskar Fischinger. The study developed in this research builds an analysis of their works, concepts and artistic processes in order to understand how sound and visual languages were articulated for the creation of the Visual Music in their films. From the counterpoint between the cinematographic works analyzed, the article provides an overview of the Visual Music concept in Absolute Film which includes and correlates the different conceptions fostered by their pioneers.
Keywords: Visual Music; Absolute Film; Experimental Film.

Introdução

No início do século XX, paralelamente ao sucesso comercial de um cinema cujos princípios ainda estavam estritamente associados aos moldes tradicionais do teatro e da literatura, uma nova corrente de produção cinematográfica voltada para a experimentação processual, narrativa e visual emerge dos movimentos de vanguarda conciliada à lógica do discurso modernista, que, na tentativa de firmar o domínio específico do campo da arte, priorizava pela autorreferencialidade de cada linguagem artística. Sobretudo na França e na Alemanha, a difusão de teorias que

[1] Cursando Licenciatura em Artes Visuais na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Atua como pesquisador bolsista pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), desenvolvendo pesquisa na linha "Teoria e História das Artes Visuais", com enfoque específico no estudo da "Música Visual" e do "Cinema Abstrato".

FONSECA, Vitor Droppa Wadowski. Ritmo abstrato: a música visual no filme absoluto. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.168-187, ano 19, nº 39, julho/dezembro de 2019.
Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index> 20 de dezembro de 2019.



procuravam reconhecer o cinema enquanto forma de arte autônoma impulsionou procedimentos inéditos na criação de filmes que partilhavam de um interesse comum em investigar as propriedades exclusivas oferecidas por esse suporte sob o pretexto de conceber um “Cinema Puro”, também denominado “Cinema Integral” ou ainda “Cinema Absoluto”, conforme identificado por William Moritz (1989), historiador de cinema especialista na área.

A busca por um cinema “puro”, a par da busca por uma pintura “pura”, sucedia ao processo autocrítico da arte proposto pelos ideais modernistas fundamentados na concepção de uma “arte pela arte”. À medida que as linguagens aprofundavam-se nos meios que lhes eram particulares, fortalecia-se o desejo por uma arte absoluta em seus próprios termos, esta que, ao renunciar por completo a referencialidade com o mundo externo para fechar-se inteiramente em si mesma, influiria no surgimento da arte abstrata ou não objetiva (GREENBERG, 1939, p. 29). No movimento de abstração das Artes Visuais, inúmeros artistas perceberam na qualidade imaterial da música, bem como em seus elementos constitutivos não referenciais, características que os levaram a assumi-la como “a linguagem mais abstrata de todas”, tal como o fez Wassily Kandinsky (2000, p. 57), um dos pintores pioneiros do abstracionismo. A música passava a ser compreendida como um modelo ideal pelo qual os artistas poderiam se espelhar para abstrair os elementos visuais de suas composições: “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). Por efeito, uma série de termos musicais e conceitos temporais começaram a ser intensamente investigados no campo das Artes Visuais, especialmente na pintura e nomeadamente em movimentos como o Cubismo, Futurismo, Orfismo, Vorticismo e Sincronismo (ELDER, 2007, p. 20).

Coincidiu em meio a esse processo que o cinema de vanguarda, na procura de sua especificidade, definira que suas potencialidades únicas e exclusivas encontravam-se na capacidade do filme de superar a estaticidade da imagem transformando-a através da dimensão do tempo, em outras palavras, na



possibilidade de sugerir o movimento (BRANCO, 1999, p. 56). A configuração espacial do cinema conferia-lhe a qualidade de uma arte visual e seu desdobramento temporal aproximava-o do desenvolvimento musical [2]. Nesse sentido, a integração de espaço e tempo da qual implica a imagem em movimento no filme expandia as possibilidades de articulação entre as linguagens visuais e musicais, revelando-o como um meio de propriedades promissoras para os artistas interessados em explorar essas relações, tais como os pintores abstracionistas das vanguardas citadas anteriormente. Da interseção entre a pintura e o cinema resultaram as mais diversas experimentações fílmicas, das quais, para os fins deste artigo, destacam-se as propostas de Léopold Survage e dos irmãos Ginna e Bruno Corra.

Em 1914, o pintor francês Léopold Survage publica o artigo "*Le Rythme Coloré"* para defender teoricamente seu projeto incompleto de animação abstrata, no qual pretendia utilizar os mecanismos do cinema para introduzir movimento aos elementos inertes de suas pinturas[3]. O autor defendia o cinema como um meio eminentemente visual que, ao incorporar a dimensão temporal, abrangia também o domínio da música. Assim, para Survage (1914, apud BRANCO, 1999, p. 9), "é o modo de sucessão do tempo que estabelece a analogia entre o ritmo do som na música e o ritmo colorido", sendo a movimentação das cores e das formas no filme semelhante a movimentação dos sons na composição musical. Por volta da mesma época, os irmãos Ginna e Bruno Corra, pintores integrantes do Futurismo italiano, igualmente interessados em conferir movimento às suas pinturas experimentavam um novo processo de animação quadro a quadro que consistia na aplicação de tinta diretamente sobre a película de celulóide do filme, de maneira que cada *frame* do rolo fílmico era pintado manualmente e individualmente. Acreditando numa correspondência direta entre os sentidos da visão e audição, ambicionavam animar

[2] Segundo o influente cineasta de vanguarda Sergei Eisenstein (1942, apud EVANS, 2005, p. 1), "na imagem em movimento têm-se uma síntese: o contraponto espacial das artes visuais e o contraponto temporal da música".
[3] Em 2005, Bruce Checefsky recriou o filme de Survage animando uma série de pranchas a guache que o artista originalmente havia pintado para produzi-lo: disponível em https://www.youtube.com/watch?v=38hhi-lTrkI. Acesso em 06 de junho de 2019.



pinturas abstratas coloridas na tentativa de traduzir música para cor. Porém, como todos os filmes se perderam, as únicas evidências de sua existência são as descrições relatadas por Bruno Corra em seu artigo *"Abstract Cinema – Chromatic Music"*, de 1912.

Seria na Alemanha, somente após o término da I Guerra Mundial, que a linha de produção fílmica, precedida pelas experimentações de Survage e dos irmãos Corra, teria sua continuidade e efetiva materialização. Em dado cenário, a influência das obras e publicações teóricas de Wassily Kandinsky, seguidas alguns anos depois pelas de Paul Klee, a criação da Bauhaus e a proximidade do grupo De Stijl somaram fatores que contribuíram significativamente para o florescimento da pintura abstrata no país e que, por conseguinte, corroboraram para o desenvolvimento de um cinema abstrato, cuja procedência não se equiparava a de nenhuma outra escola cinematográfica europeia do período, o que fundamenta, segundo Bouhours (apud KEEFER, 2013, p. 33), "razões suficientes para reconhecer a existência de uma 'Escola Alemã' de filmes abstratos". Esta receberia o nome de "Filme Absoluto", terminologia introduzida no ano de 1925 pelo programa "*Der Absolute Film",* para referenciar uma categoria de filmes que funcionavam exclusivamente enquanto arte cinematográfica, isto é, filmes que "não poderiam existir em nenhum outro médium porque seus efeitos essenciais resultam dos potenciais únicos dos mecanismos cinematográficos" (MORITZ, 1989).

Ainda que processualmente tal linha de criação partisse da pintura abstrata, se apropriando do desdobramento temporal do filme para conferir movimento aos seus elementos, a intenção não era promover "um mero desenvolvimento dos princípios pictóricos através do cinema" (BRANCO, 1999, p. 2), mas sim estabelecê-lo enquanto um meio independente de qualquer outro, pois conceitualmente os cineastas precursores do Filme Absoluto estavam interessados nas novas possibilidades oferecidas pelos recursos específicos do cinema para explorar princípios musicais em uma mídia visual. Como resultado, suas experiências originaram uma expressão artística inédita que, estruturada no espaço e baseada no



tempo, caracterizou-se pela movimentação de elementos abstratos em uma articulação horizontal das linguagens musicais e visuais: a Música Visual.

À medida que novas possibilidades de interação entre o som e a luz foram viabilizadas com inovações tecnológicas, a Música Visual encontrou também novos meios para se desenvolver. Consequentemente, "as definições de Música Visual mudaram rapidamente conforme o campo expandiu" (KEEFER, 2013, p. 164). Portanto, se as características apontadas no parágrafo anterior foram suficientes para defini-la até o final da década de 1920, elas rapidamente poderiam ser contestadas se aplicadas às experiências realizadas com aparelhos inventados nas décadas seguintes, especialmente a partir dos anos 60, quando a introdução do meio digital no campo das artes proporcionou as mais inéditas hibridizações sonoras e visuais. Tendo em vista a abrangência que o conceito adquiriu ao apresentar diferentes configurações ao longo de sua história, a presente pesquisa irá limitar-se, especificamente, a Música Visual explorada nos Filmes Absolutos produzidos nas primeiras décadas do século XX, objetivando estudar as relações entre o som e a imagem que a constituem nas obras cinematográficas dessa vanguarda, destacadas por Moritz (1986) como "as mais bem sucedidas composições de Música Visual".

Entre a pintura e a música, o Filme Absoluto

O primeiro Filme Absoluto exibido publicamente correspondeu também ao primeiro filme abstrato da história do cinema e foi produzido por Walter Ruttman no ano de 1921. Intitulado "*Light-play Opus 1*"[4]. A obra consistia em uma animação quadro a quadro criada inteiramente a partir de formas coloridas abstratas pintadas à tinta óleo sobre vidro. A movimentação dos elementos visuais seguia precisamente a música composta por Max Butting, a qual era performada ao vivo através de partituras repletas de notações visuais que coordenavam os movimentos sonoros com os movimentos imagéticos. Ruttman acreditava que havia uma correspondência

[4]*Light-play Opus 1*. Direção de Walter Ruttman. Frankfurt: *Ruttman Productions*, 1921, 1 filme (11 min)*, silent, color,* 35mm. Disponível em https://vimeo.com/42624760. Acesso em 06 de junho de 2019.



entre os elementos das linguagens artísticas e as sensações que eles podiam evocar, objetivando transpor visualmente as emoções que a música era capaz de suscitar. Ao conceber o cinema como "pintura com o tempo", a tradução sinestésica de som e imagem proposta pelo artista era trabalhada a partir da exploração rítmica de formas, com o intuito de construir "sinfonias visuais". Para o cineasta e historiador da arte Standish Lawder (1975, apud BRANCO, 1999, p. 28), *Lightplay Opus1* "era literalmente um exercício de *música visual*".

Outros dois artistas que integraram o movimento de Filmes Absolutos, foram os pintores Hans Richter e Viking Eggeling. Enquanto Ruttman recorria a música para sintetizar som e imagem em uma interação de sentidos, Richter e Eggeling utilizavam a música e suas qualidades não representacionais como uma analogia para o desenvolvimento das animações com pinturas abstratas. Consideravam-na um "modelo estrutural para analisar o movimento" (Ibid., p. 28), partindo dos princípios musicais para compor um ritmo visual que não necessitaria de nem um outro sentido além da visão para ser apreciado. De fato, ambos os artistas produziram filmes silenciosos que dispensavam acompanhamento musical por constituírem, segundo seus criadores, uma expressão visual pura, absoluta (Ibid., p. 32).

Entre 1918 e 1921, Richter e Eggeling passam a trabalhar juntos e iniciam suas primeiras experimentações no meio cinematográfico. Compartilhavam do mesmo interesse em pesquisar as interações das unidades visuais elementares se movimentando pelo tempo, estudando as analogias que estas estabeleciam com a movimentação dos elementos sonoros em uma composição musical. Em 1920, apresentaram os resultados de suas pesquisas através do manifesto escrito "*Universal Language*", cujo objetivo era criar um sistema de comunicação baseado na percepção visual. Depois de alguns testes individuais frustrantes com os complexos procedimentos cinematográficos disponíveis na época, os dois decidem unir os conhecimentos que adquiriram para trabalhar em conjunto na produção do filme "*Horizontal-Vertikal Orchester"*. A parceria dura aproximadamente um ano, quando Richter decide abandonar o projeto em 1922. Eggeling desenvolve mais



algumas sequências de animação, mas também acaba largando o projeto para a produção de um novo filme, este que seria finalizado e exibido publicamente em novembro de 1924, alguns meses antes da morte do artista.

Sob o título "*Symphonie Diagonale*"[5], o filme silencioso de Eggeling constitui uma expressão visual elaborada essencialmente a partir das relações entre polos opostos, correspondendo às teorias expostas em *Universal Language*. Na animação, linhas brancas pintam sobre um fundo negro pequenas retas e curvas que constroem formas abstrata simples. O foco não é no movimento dessas figuras, mas no modo como as linhas se transformam para configurá-las e desconfigurá-las, no decorrer do tempo. Pretendia explorar aquilo que designava "orquestração" ou "sinfonia", baseando-se nas relações de contraste entre horizontalidade e verticalidade encontradas na música, isto é, entre movimentos que acontecem no mesmo instante de tempo (vertical), tal como um acorde, e movimentos que se desenvolvem pelo tempo (horizontal), tal como uma melodia. Ao posicionar todas as formas que surgem no filme na diagonal, o artista encontrou um meio de atingir o equilíbrio entre os polos opostos horizontal-vertical.

No mesmo período em que trabalhava com Eggeling em *Horizontal-Vertikal Orchester*, Hans Richter desenvolvia, simultaneamente, o filme abstrato "*Rhythmus 21*"[6], exibido publicamente em Paris no ano de 1921. Diferentemente de seu colega, ao invés de linhas, Richter utilizava superfícies e planos para a concepção de suas animações. Mas, também, de acordo com a teoria publicada em *Universal Language*, estruturou seu filme, fundamentalmente, nos princípios de polaridade e de contraponto, pelos quais articula a expansão, contração e o deslocamento de formas planas retangulares que alternam suas tonalidades em um jogo de positivo/negativo, conforme branco ou preto preenchem o fundo da tela. Na obra, as figuras retangulares, emergindo e submergindo dos planos, descrevem movimentação rítmica pela qual os contrastes gerados entre formas acontecem à

[5] *Synphonie Diagonale.* Direção de Viking Eggeling. Berlin: 1924, 1 filme (7 min), *silent*, p/b, 16mm. Disponível em https://vimeo.com/42401347 . Acesso em 06 de junho de 2019.
[6] *Rythmus 21.* Direção de Hans Richter. Paris: 1921, 1 filme (3 min), *silent,* p/b, 16mm. Disponível em https://vimeo.com/42339457. Acesso em 06 de junho de 2019.



semelhança, fazendo analogia ao contraponto musical da interação entre melodias: por vezes aparecem alternadamente, por vezes, conjuntamente, sendo a sua relação uma unidade ou um elemento próprio dentro da composição.

Referindo-se às suas experiências com *Rhythmus 21* e às experiências de Eggeling com *Symphonie Diagonale*, Hans Richter (1952, apud COOK, 2011, p. 16) afirma: “sem pretendê-lo, nós acabamos chegando a um tipo de expressão dinâmica que produz uma sensação um tanto diferente daquela que é possível partindo da pintura de cavalete”, expressão esta que configurava uma forma de arte inédita proveniente do meio cinematográfico, a qual se convencionaria chamar de Música Visual. Sob este termo, as produções fílmicas de Hans Richter e Viking Eggeling convergem com as de Walter Ruttman e, como veremos na sequência, Oskar Fischinger, artistas conectados por um mesmo contexto social e cultural que, influenciados por ideais similares, manifestaram seus interesses em explorar a linguagem musical no meio visual, através de uma abordagem semelhante concebida pelos recursos do cinema. No entanto, é também sob esta perspectiva que o conceito de Música Visual, ainda em seus primórdios, revela sua abrangência ao compreender concepções tão distintas apresentadas em trabalhos que por um lado se apropriaram da música indiretamente, apenas como analogia para estender as qualidades da mídia visual em direção a abstração, como é o caso de Richter e Eggeling, e que, por outro, integraram-na diretamente no filme para associar som e imagem em uma combinação dos sentidos, como Ruttman e Fischinger fizeram. De toda forma, esses quatro artistas da vanguarda do cinema precursionaram com seus Filmes Absolutos uma linguagem de arte inteiramente nova que apresentou possibilidades revolucionárias para a relação entre os campos das artes visuais e da música.

Oskar Fischinger e o Cinema Absoluto

No mês de abril de 1921, em meio a plateia presente para a pré-estreia do que viria a ser o primeiro filme abstrato exibido no cinema, *Light-play Opus 1*, de



Walter Ruttman, encontrava-se o alemão Oskar Fischinger (1900-1967). Acompanhava seu colega Bernhard Diebold, um renomado crítico de teatro que já há alguns anos almejava por uma nova expressão artística capaz de combinar as artes plásticas, a música, a dança e o teatro, defendendo o suporte cinematográfico como o médium ideal para a síntese de todas as linguagens[7]. Naquela ocasião o crítico, finalmente, apreciava um trabalho que satisfazia seus anseios, e sabia que Fischinger, entusiasta de suas ideias, também compartilhava do mesmo sentimento. Na verdade, mais do que isso, para Fischinger o filme de Ruttman representaria uma das influências mais importantes em sua carreira artística, sendo a fonte de inspiração para suas primeiras experimentações no campo da arte (MORITZ, 2004, p. 5).

Alguns meses após a estreia de *Light-play Opus 1*, Fischinger decide iniciar seus experimentos com o cinema a partir do incentivo de Diebold, quem havia lhe sugerido transformar uma série de gráficos abstratos em uma animação quadro a quadro. O artista não queria repetir as técnicas de Ruttman, por isso começou a elaborar novos procedimentos para a concepção de seu filme abstrato, os quais o levaram a criar sua primeira invenção, um mecanismo único para capturar sequências de imagens abstratas batizado de *"Wax Slicing Machine"* (1922). A máquina consistia em uma câmera acoplada e sincronizada a uma guilhotina que cortava blocos de cera colorida: toda vez que a lâmina fazia um corte, a câmera fotografava um *frame*, e assim sucessivamente até que o bloco inteiro fosse fatiado. O resultado era uma sequência de quadros com qualidade abstrata que, organizadas em filme, descreviam uma espécie de *timelapse* da desconstrução do bloco de cera. Por meio de Diebold, Fischinger conseguiu contatar Ruttman e apresentar-lhe sua invenção. Este ficou interessado pelos efeitos distintos que ela possibilitava e decidiu utilizá-la em seu estúdio, assinando um acordo para adquiri-la. No mesmo ano, 1922, Fischinger havia finalizado o curso profissionalizante e

[7]Com o artigo "*Expressionismus und Kino"*, publicado em 1916, Diebold contemplava um conceito próximo ao de "obra de arte total" sonhado por Richard Wagner no século XIX.

recebido seu diploma de engenharia, possibilitando que deixasse Frankfurt e fosse morar em Munique, para dedicar-se inteiramente à produção cinematográfica.

Depois de estabelecer seu estúdio na nova cidade, as experimentações mais vanguardistas de Fischinger somente seriam retomadas em 1926, quando inicia uma colaboração com o compositor húngaro Alexander László[8]. Para complementar a apresentação do músico, o cineasta criou um filme de 20 minutos, que seria reproduzido simultaneamente ao show de luzes do "*color-light piano"* de László, um instrumento capaz de representar, visualmente, o som que emitia. A combinação resultou no concerto "*Color-light-music"*, com destaque especial para os trechos de filme feitos com a *Wax Slicing Machine*[9]*,* os quais chamaram a atenção de vários críticos alemães.

Após encerrarem a parceria, Fischinger começou a trabalhar em um projeto independente inspirado pelas apresentações com László: *"Raumlichtmusik"* ou *"Space Light Music"*[10] (1926), uma performance multimídia reproduzida em três telas projetadas lado a lado a partir de cinco projetores cinematográficos. O artista reproduzia músicas variadas e misturava diversas técnicas de animação, combinando filmes abstratos em preto e branco ou coloridos a mão, com slides de pinturas e filtros de cor para criar efeitos de luz. Em notas acerca dessas apresentações, Fischinger (documento não datado, apud KEEFER, 2013, p. 43) escreve: "desta arte tudo é novo e ainda antigo em suas leis e formas. Plásticas–Dança–Pintura–Música tornam-se um. O domínio dessa nova arte configura obras poéticas em quatro dimensões. Cinema foi o seu começo... *Raumlichtmusik* será sua conclusão".

Embora não exista nenhum registro filmado dessas performances, a partir da análise de fragmentos das animações utilizadas, de documentos deixados pelo

[8] Nesse meio tempo, ainda que fosse clara a preferência do artista por explorar o cinema experimental, para se sustentar economicamente realizou alguns trabalhos comerciais com a animação convencional. Essa alternância contrastante entre produção experimental e comercial se repetiria ao longo de toda sua carreira (CENTER, 2017).
[9]Filmes posteriormente restaurados e batizados de "*Wax Experiments" (1922-1926).*
[10]Pouco tempo depois, Fischinger mudou o nome dessas apresentações para *"Raumlichtkunst"* ou "*Space Light Art".* Sob este título, em 2012 a performance foi restaurada e recriada pelo *Center for Visual Music*.



artista e de publicações de críticos de arte da época, a pesquisadora Cindy Keefer (2013, p. 216) comenta: “nós agora compreendemos essas apresentações como tentativas de criar alguns dos primeiros ambientes imersivos cinematográficos”, apontando seu caráter inovador e identificando-as como precursoras das propostas artísticas de mídia imersiva, das performances do cinema expandido e dos shows de luz psicodélicos que emergiram na década de 60.

Até esse momento da carreira de Fischinger, a preferência pela utilização das formas abstratas e a pretensão de criar uma linguagem absoluta em seus próprios termos, através do meio cinematográfico, efetivamente, presidia na formulação de sua produção artística, contudo, os resultados finais de suas experimentações pouco se aproximavam das obras de Ruttman, Richter ou Eggeling. Pareciam seguir um rumo paralelo, igualmente inovador, mas que, porém, não explicitava a conexão tão direta com seus contemporâneos exposta anteriormente nesta pesquisa. As semelhanças tornam-se indiscutíveis, especialmente, com a série *“Studies”* (1929-1932), composta por trabalhos audiovisuais que demonstravam total maturidade no domínio das interações entre a música e as artes visuais, revelando processos estéticos coincidentes com os demais Filmes Absolutos do período.

Os 13 filmes abstratos em preto e branco que integraram a série *Studies*[11] consistiam em animações curtas, que visualmente compartilhavam de um estilo similar, caracterizado pela movimentação rítmica de formas e linhas brancas, sob um fundo negro. Em cada um dos estudos, Fischinger dedicava-se a resolução de um problema visual diferente: “no *Studie Nr. 6*, a um movimento aerodinâmico flexível; no *Studie Nr. 7*, a uma perspectiva espacial profunda, com figuras pontiagudas, contrastadas a superfícies planas [...]; no *Studie Nr. 8*[12], a orquestração de uma multiplicidade e densidade de figuras; etc.”(*CENTER*, 2017).

Subjacente a estas problemáticas, estava a mesma preocupação que se encontra nos trabalhos de Ruttman, Richter e Eggeling: a primazia pelo movimento,

[11]O filme *Studie Nr.13* não foi finalizado.
[12]*Studie Nr. 8*. Direção de Oskar Fischinger. Berlim: 1938, 1 filme (5 min), *sound*, p/b, 35mm. Música: *The Sorcerer’s Apprentice,* Paul Dukas. Disponível em https://vimeo.com/35735682 . Acesso em 06 de junho de 2019.



qualidade fundamental que caracteriza a especificidade do cinema. Porém, nota-se que o interesse de Fischinger não é exatamente explorar a autonomia do meio cinematográfico, enquanto linguagem centrada sobre si mesma, mas sim no que essa forma de expressão singular é capaz de comunicar e revelar, abrangendo um sentido que vai ao encontro às teorias de Wassily Kandinsky, expostas em "Do espiritual na Arte" (1911), publicação que comprovadamente influenciou o cineasta (LESLIE, 2006, apud KEEFER, 2013, p. 89).

Talvez porque, durante toda sua carreira, estabeleceu uma relação conturbada com a indústria cinematográfica. Na visão de Fischinger existia uma distância muito grande entre o cinema comercial e o cinema como uma expressão propriamente artística, que deveria ser o fruto da verdadeira necessidade espiritual do artista. Após experienciar o processo industrializado de produção fílmica, trabalhando para grandes estúdios como *MGM, Paramount* e *Disney*, o cineasta constatou que os filmes comerciais não passavam de um produto de massa, fabricado para atender as necessidades do grande público, excluindo qualquer ideia ou intenção artística que não se encaixasse no padrão, levando-o a concluir que:

> Consequentemente só existe um caminho para o artista criativo: produzir apenas para seus ideais mais altos – sem pensar em termos monetários e no sucesso, ou em agradar as massas. O verdadeiro artista não deve se importar se ele é compreendido ou incompreendido pelas massas. Ele deve apenas ouvir seu *Espírito Criativo* satisfazendo seus maiores ideais, e acreditar que isso será um serviço prestativo para a humanidade. (FISCHINGER, 1947, p.113).

Seria através do cinema independente que o artista interessado na linguagem cinematográfica conquistaria a liberdade para experimentar e manifestar suas ideias criativas sem restrições, porém, para expressar seu *Espírito Criativo* ou seu *universo interior*, precisaria também renunciar a representatividade e a cópia de conceitos da natureza, os quais por si só já exteriorizam seus próprios significados, conforme Kandinsky (2000, p. 57) ressalva: "para o artista criador que quer e que deve exprimir seu *universo interior*, a imitação, mesmo bem sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si". Em concordância com o pintor russo,



Fischinger acreditava que os elementos abstratos, por serem não-referenciais e, portanto, livres de significados pré-determinados por conceitos exteriores ao próprio meio em que se encontram, possibilitavam ao artista a exploração de seu *universo interior* – a mais profunda e verdadeira vontade que inspira e motiva sua produção – sem a dependência de uma ordem do real. No caso do Filme Absoluto, o cineasta pode abandonar a preocupação em imitar o mundo externo para dedicar-se a uma expressividade, que adquire coerência dentro de sua própria realidade, na qual luz e movimento são o principal interesse – "tudo se resume a pura manipulação ótica de luz, cor, forma e movimento" (FISCHINGER, 1934, p. 107).

Na busca pela arte absoluta livre de todas as relatividades, a vanguarda chegara na arte abstrata ou não objetiva, explica Clement Greenberg em "Vanguarda e Kitsch" (1939, p. 29), e em sua trajetória, a apropriação da música como linguagem ideal representou uma característica definitiva para seu desenvolvimento. Assim como outros artistas de sua época, Fischinger percebe nos princípios musicais um direcionamento para chegar na abstração nas Artes Visuais, o que lhe proporcionaria a possibilidade de manifestar seus ideais criativos da maneira mais absoluta possível. Nesse sentido, o cineasta argumenta:

> Existe outro jeito de fazer filmes e trabalhos cinematográficos de arte, e isso nos leva na mesma direção da música. Música é algo que reside e ressoa dentro das coisas. A criatividade musical depende dessa ressonância e cria suas formas dentro dela. Universos inteiros de conexões surgem, os quais não são tangíveis em termos reais, mas que, no entanto, têm um desenvolvimento legítimo. Algo similar acontece com puras sequências em preto e branco ou coloridas que emergem de linhas, pontos de luz e cores, as quais descrevem movimentos e contém um potencial único de desenvolvimento, justificado do mesmo modo que os desenvolvimentos na música. (FISCHINGER, 1934, p. 107).

Dessa reflexão resultam os *Studies* e seu processo de criação, o qual envolveu a estruturação de filmes a partir do andamento de composições musicais e através de uma sincronização meticulosa entre áudio e imagem. Por um lado, a introdução direta da música objetivava potencializar as sensações provocadas pelas imagens e contribuir para uma apreensão clara e aceitável dos elementos abstratos que, aparentemente, não tinham nenhum significado, "ajudando a tornar o filme



absoluto mais compreensível" (FISCHINGER, 1947, apud KEEFER, 2013, p. 113). Por outro, a abordagem visual não era meramente uma ilustração da música, e nem a música estava subordinada a imagem. O conjunto formava uma manifestação visual análoga, inspirada em princípios musicais e baseada em correspondências entre a movimentação de seus elementos, o que colocava as duas linguagens em uma relação horizontal dentro do filme. É desse modo que estes estudos compartilham de características comuns, tanto aos trabalhos de Hans Richter e Viking Eggeling, quanto aos de Walter Ruttman, aparecendo como um ponto de encontro entre suas obras e conceitos (WERNECK, 2014, p. 43).

Por arquitetarem seu desenvolvimento através de linhas e formas brancas não representativas interagindo, ritmicamente, em movimentos que referenciam princípios musicais, no aspecto visual, os *Studies* assemelham-se, evidentemente, aos filmes de Richter e Eggeling. Entretanto, ao contrário desses dois artistas, Fischinger optou pela utilização de acompanhamento sonoro, o que os aproximam das experiências de Ruttman, principalmente, por recorrerem às sensações proporcionadas pela música, para intensificar a comunicação visual, estimulando a assimilação e conexão dos sentidos. Essa convergência estética e conceitual resultou da aplicação de técnicas e mecanismos inovadores, criados pelo próprio Fischinger que conferiram aos filmes da série uma articulação fluida de imagens, somada a capacidade de sincronização precisa com o som. Assumindo o caráter inovador de suas obras, enquanto produções que até aquele período melhor haviam resolvido as questões investigadas por seus contemporâneos, comumente são citadas e referenciadas como precursoras do conceito de Música Visual.

A Música Visual de Oskar Fischinger

Nos escritos de Oskar Fischinger, o termo Música Visual aparece pela primeira vez somente em meados da década 1940, o que não exclui do gênero seus trabalhos anteriores, mas aponta para uma constatação observada por autores como Mollaghan (2015, p. 6), que escreve: "a categoria Música Visual não foi



necessariamente de uso comum durante a criação de muitos dos trabalhos de Música Visual". Em fato, quando o conceito foi aplicado posteriormente às obras cinematográficas da vanguarda alemã, associava-se ao que seus precursores chamavam de Filme Absoluto, principalmente, pela forma como a música foi por eles apropriada. Nas obras de Fischinger, a atenção dada a dimensão musical fica evidente quando o artista caracteriza o Filme Absoluto em notas deixadas em 1948: "essa arte enfatiza o efeito da música. É para a música o que asas são para os pássaros" (FISCHINGER, 1948, apud KEEFER, 2013, p. 10). Reconhecia, assim, a capacidade do cinema em ativar efeitos musicais em um meio essencialmente visual, bem como o potencial fílmico em produzir uma manifestação artística independente e, ao mesmo tempo, interligada à música. O Filme Absoluto revelava "uma qualidade musical impulsionada, ou produzida por pinturas em movimento" (FISCHINGER, 1949), destacando o movimento como fator conciliador entre som e imagem, possibilitador de uma combinação inédita, inteiramente, dependente da relação entre as partes que a compõem, tal como, retomando o excerto de Fischinger, os pássaros dependem de suas asas para voar – "sob as asas da música um progresso rápido foi possível" (FISCHINGER, 1947, p. 122).

A qualidade essencialmente visual do filme era então potencializada pelos efeitos da música e, em contrapartida, a música, ou melhor, a qualidade musical era potencializada pela imagem, associação mutualística geradora da Música Visual. Daí salienta-se a horizontalidade na articulação entre as linguagens visuais e sonoras, como característica fundamental dessa forma de arte. "Meus filmes não são ilustração de música" (FISCHINGER, 1947, apud KEEFER, 2013, p. 164), reforça Fischinger em carta resposta à Hans Richter, que havia descrito suas obras dessa maneira no artigo "*Art in Cinema"* (1946). O Filme Absoluto instrumentalizava o que o artista reconhecia como "um novo tipo de música, [...] uma *música com uma natureza visual* essencial das pinturas em movimento" (FISCHINGER, 1949). Nas palavras de Fischinger: "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." (FISCHINGER, documento não datado, apud KEEFER, 2013, p. 166).

Sua Música Visual surgia então como uma expressão artística, resultante da fusão das linguagens visuais e musicais em um sentido estético integrado, e, desse modo, diferenciava-se de uma produção cinematográfica convencional, como um filme hollywoodiano, porque a visualidade não ocupava o foco central, e a música não era apenas recurso secundário subordinado ao discurso imagético ou narrativo; também se distanciava de criações audiovisuais em formatos como o videoclipe, porque a parte visual não era somente pano de fundo para um protagonismo musical.

Da série *Studies* em diante, a maior parte das obras cinematográficas criadas por Fischinger, possui um acompanhamento musical específico, embutido na faixa sonora da película fílmica, o que significa que mais da metade de sua filmografia inclui produções audiovisuais. A música deixava de ser, fundamentalmente, um conceito no processo de criação, conforme fora explorada nos filmes silenciosos do artista na década de 20, e passava também a integrar a composição final, adicionando a ela uma natureza efetivamente audível. Efetivamente, porque filmes como os de Hans Richter e Viking Eggeling, mesmo sendo silenciosos, também eram capazes de produzir um tipo de música: uma música puramente visual gerada pela "orquestração do movimento em um ritmo visual" (RICHTER, 1955, p. 19, apud ELDER, 2007, p. 5). Para Fischinger, a música, utilizada diretamente ou indiretamente no filme, expandia as possibilidades do campo visual: "sob a orientação da música, que já foi altamente desenvolvida, veio a rápida descoberta de novas leis – a aplicação de leis da acústica em expressões óticas foi possível" (FISCHINGER, 1947, p. 122), e estudar tal aplicabilidade representaria motivação central em suas experimentações artísticas ao longo de toda sua carreira, conferindo aspecto primordial de sua Música Visual.



Considerações Finais

A concepção da Música Visual no meio cinematográfico estabelece uma conexão direta com os principais fatores constitutivos de seu instrumento mediador, o Filme Absoluto. Se por um lado o cinema buscou afirmar-se enquanto uma arte autônoma, por outro, ao fazê-lo definindo sua especificidade na qualidade de conferir movimento à imagem, caracterizou-se pela aproximação entre a música, dado seu desenvolvimento temporal, e as artes visuais, compreendendo sua configuração no espaço.

Da interseção entre as teorias vanguardistas, centradas no estudo das potencialidades únicas e exclusivas do filme, com os processos abstracionistas, que se estenderam, sobretudo, no campo pictórico, onde a experimentação de conceitos musicais na composição visual foi constante e determinante, emerge no cinema alemão o Filme Absoluto, vanguarda que centrou-se nas especificidades do meio cinematográfico, para conferir movimento aos elementos abstratos da pintura, explorando uma articulação de princípios musicais no meio visual. Consequentemente, a Música Visual, enquanto conceito associado aos resultados das pesquisas cinematográficas realizadas pelos cineastas do Filme Absoluto, pode ser compreendida como uma expressão artística estruturada no espaço e baseada no tempo, caracterizada pela movimentação de elementos abstratos, em uma conexão horizontal de princípios da linguagem sonora e visual.

No entanto, vale ressaltar que o estudo proposto por esta pesquisa não teve o intuito de apresentar um conceito definitivo de Música Visual, mas sim de compreender seus fundamentos nos Filmes Absolutos investigando de que forma as relações entre as linguagens visuais e sonoras foram exploradas no cinema, para produzir aquelas que seriam suas configurações mais reconhecidas – ou “mais bem sucedidas” (MORITZ, 1986) – ao longo de toda sua história.



Referências:

BRANCO, Patrícia S. C.. *Cinema Abstracto:* da vanguarda europeia às primeiras manipulações digitais da imagem. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Biblioteca Online de Ciências de Comunicação), 1999. Disponível emhttp://bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf. Acesso em 25 de Março de 2019.

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 emhttp://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFBio.htm. Acesso em 10 de Abril de 2019.

COOK, Malcolm. *Visual Music in Film, 1921-1924: Richter, Eggeling, Ruttman*. In: Charlotte de Mille (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. Acesso em 20 de Março de 2019.

ELDER, Bruce R. *Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of The Absolute Film.* Toronto: Ryerson University, 2007. Disponível emhttp://rbruceelder.com/documents/writing/bibliography/film/critical_writing/2007_Elder_R_Bruce_Hans_Richter_and_Viking_Eggeling_The_Dream_of_Universal_Language_and_the_Birth_of_The_Absolute_Film.pdf. Acesso em 23 de Março de 2019.

EVANS, Brian. *Foundations of a Visual Music.* In: *Computer Music Journal.* Alabama: Universidade do Alabama (Departamento da Arte e História da Arte), 29:4, 2005, p. 11-24.

FISCHINGER, Oskar. *About Motion Painting No. 1*. *CVM's Online Library,* escritos não publicados, 1949*.* Disponível em http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFFilmnotes.htm. Acesso em 06 de junho de 2019.

_____. *A Timetable and Music: A visit to Oskar Fischinger's Color-Sound Animated Film Studio, 1994,* entrevistador desconhecido. In: KEEFER, Cindy. *Oskar Fischinger (1900-1957): Experiments in Cinematic Abstraction.* Amsterdam*: Eye Film Museum*, 1st edition, 2013, p.106-108.

_____. *My statements are in my work,* Originalmente publicado em "*Art and Cinema",* editado por Frank Stauffacher. São Francisco: *Art Cinema Society, San Francisco Museum of Art*, 1947. In: KEEFER, Cindy. *Oskar Fischinger (1900-*

1957): Experiments in Cinematic Abstraction. Amsterdam*: Eye Film Museum*, 1st edition, 2013, p.112-114.

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.

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

KEEFER, Cindy. *Oskar Fischinger (1900-1967): Experiments in Cinematic Abstraction.* Amsterdam*: Eye Film Museum*, 1st edition, 2013.

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

MORITZ, William. *Optical Poetry: life and work of OskarFischinger*. Eastleight*: John Libbey Publishing*, 2004.

_____. *Abstract Films of the 1920s*. Toronto: The Art Gallery of Ontario, associado ao Congresso Internacional de Filme Experimental, 1989. Disponível emhttp://www.centerforvisualmusic.org/Moritz1920sAb.htm. Acesso em 17 de Abril, 2019.

_____. *Color Harmony/Color Music.* In: *El color en el arte mexicano.* México: *Universidad Nacional Autonomica de Mexico*, 1994, p. 34-36. Disponível em http://www.centerforvisualmusic.org/library/ColorHarmony.htm. Acesso em 20 de maio de 2019.

_____. *Towards an Aesthetic of Visual Music.* Montreal: *ASIFA Canada*, *Asifa Canada Bulletin,* vol. 14:3, 1986. Disponível em http://www.centerforvisualmusic.org/TAVM.htm. Acesso em 06 de junho de 2019.

WERNECK, Daniel L. *Poetas da Música Visual:* Oskar Fischinger. Belo Horizonte: Pós (Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG), v. 4, n. 7, 2014. Disponível em https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/175 Acesso em 06 de junho de 2019.