

Apontamentos históricos e desdobramentos perceptuais sobre o gênero visual music¹

Antenor Ferreira Corrêa²

Universidade de Brasília | Brasil

Resumo: Sobretudo a partir da década de oitenta, alguns artistas visuais que desejavam imitar as qualidades não-representacionais da música absoluta acabaram por engendrar um novo gênero artístico que veio a ser denominado como *visual music*. Neste artigo, são apresentados apontamentos históricos gerais que antecederam o estabelecimento da *visual music* como gênero visual nos Estados Unidos e Europa e também algumas obras de autores brasileiros que, embora não as classificassem como *visual music*, conceberam-nas em acordo com os princípios daquela estética. Por fim, são considerados os aspectos diferenciais das novas possibilidades perceptuais trazidas com a *visual music* em relação às convenções cinematográficas estabelecidas.

Palavras-chave: visual music, percepção, vídeo-arte, visual music no Brasil.

¹ *Historical notes and perceptual unfoldings about the genre visual music*. Submetido em: 27/06/2018. Aprovado em: 14/09/2018.

² Professor Adjunto da Universidade de Brasília (UnB). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB na linha de Arte e Tecnologia. Possui pós-doutorado pela Universidade da Califórnia (UCR) com bolsa CAPES; doutorado pela Universidade de São Paulo (USP) bolsa CAPES; mestrado pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). É autor dos livros *Music in a Intercultural Perspective* (2016), *A mente musical em uma perspectiva interdisciplinar* (2015), *Análise Musical como Princípio Composicional* (2014) e *Estruturas Harmônicas Pós-Tonais* (2006). É autor de diversas obras musicais, de vídeo-arte e visual music. Atualmente desenvolve a pesquisa de cooperação internacional sob o título *Intercultural Processes of Teaching and Learning* (financiamento CAPES/STINT (governo sueco). E-mail: antenorferreira@yahoo.com.br

Abstract: Mainly, from the 1980s onwards, some visual artists who wanted to imitate the non-representational qualities of absolute music engendered a new artistic genre that came to be called visual music. In this article, I present some historical notes that preceded the establishment of visual music as a visual genre in the United States and Europe. I also consider some works created by Brazilian authors who, although they did not classify them as visual music, conceived them in accordance with the principles of that aesthetic. Finally, I cogitate the distinctive aspects brought by visual music regarding its the new perceptual possibilities in relation to the established cinematographic conventions.

Keywords: visual music, perception, video-art, visual music in Brazil.

* * *

Sobretudo a partir da década de 80, com os avanços da informática, uma nova forma de expressão artística veio a estabelecer-se definitivamente, estética esta denominada *visual music* que pode ser definida como "(...) uma imagética viso/temporal que estabelece uma arquitetura temporal de uma maneira similar à música absoluta. É tipicamente não narrativa e não representacional (embora não precise ser). *Visual music* pode ser acompanhada por sons, mas também pode ser silenciosa". (EVANS, 2005: 11)³

Historicamente, alguns artistas visuais valeram-se do termo não-figurativa para descreverem o tipo de pintura que é desprovida da representação de objetos reais ou concretos. Do mesmo modo, os músicos que desejavam se apartar da tradição da música representativa (o poema sinfônico, por exemplo, ou das músicas que supostamente representavam sentimentos) defenderam a ideia de uma música absoluta⁴. Posteriormente, um grupo de artistas (alguns destes músicos, ou músicos trabalhando em colaboração com artistas visuais), objetivando explorar novas possibilidades tecnológicas, deu origem a uma nova proposta estética, atualmente denominada *visual music*. Os artistas que criaram a *visual music* desejavam imitar as qualidades não-representacionais da música absoluta. John Whitney, um dos pioneiros e mais importantes criadores do gênero, afirmava que a visual music deveria parecer

³ Visual music can be defined as time-based visual imagery that establishes a temporal architecture in a way similar to absolute music. It is typically non-narrative and non-representational (although it need not be either). Visual music can be accompanied by sound but can also be silent.

⁴ Sobre a questão da representação na música na atualidade, veja-se, por exemplo, a afirmação de Lawrence Kramer: "The problem of meaning stands at the forefront of recent thinking about music. Whether music has meaning, what kinds of meaning it may have, and for whom; the relationship of musical meaning to individual subjectivity, social life, and cultural context—these questions have inspired strong feelings and sharp debate (Kramer, 2001, p1).

como os sons musicais⁵.

Alguns historiadores das artes visuais remontam essa tentativa de apresentar com imagens o “conteúdo” musical à notação pictórica, que intentava externalizar no suporte impresso da partitura o teor da música. Silvia Smith e Stuart Smith (1981) denominaram *visual music* ao tipo de partitura que se vale de elementos pictóricos ou gráficos no lugar da notação tradicional. (vide Figura 1). Ao comentar sobre a trajetória desta nova arte, esses autores entendem que a busca por precedentes históricos para a notação gráfica moderna conduz à prática em voga na Renascença chamada de *Augenmusik* (no inglês *eye-music*, não há tradução padronizada deste termo no português). De acordo com esses autores, este procedimento “descreve uma técnica notacional dos séculos XV e XVI na qual o significado afetivo da música é reforçado por uma notação enfeitada. Por exemplo, uma passagem que lida com morte e lamentação pode ser decorada com notas pretas” (Smith & Smith, 1998:76). Um exemplo da notação pictórica é a peça do compositor francês Baude Cordier intitulada *Belle, Bonne, Sage* (cerca de 1350 – 1400) constante no Codex de Chantilly (ver Figura 1). É curioso notar que esta intenção traz implícita a existência de um conteúdo da música instrumental passível de ser visualizado.



Fig. 1 - Baude Cordier, *Belle, Bonne, Sage* (cerca de 1350-1400). Exemplo de *Augenmusik* representando no formato da partitura o conteúdo romântico da letra da canção.

Não obstante tentativas como a *Augenmusik*, nota-se que tais procedimentos não se relacionam com o conceito atual de *visual music*. Dentre as diversas razões para esta separação, está o fato de que a *Augenmusik* tem por foco a música, enquanto a imagem é o elemento estético principal na *visual music*.

⁵ [visual music] an art that should look like music sounds (apud Watkins, 2018, p.51).

Também por este motivo, prefiro não traduzir *visual music* por audiovisual, posto que esta palavra também põe o áudio em primeiro plano, além de estar associada no Brasil, à produção de documentários⁶. Por conta da precedência da imagem, a maioria dos estudiosos concorda em situar o início da *visual music* com a criação dos *Color-Organs* (órgão cujos mecanismos acionavam sons e luzes simultaneamente). William Moritz, por exemplo, assinala que:

Color-Organs, aqueles instrumentos não filmicos inventados para projetar configurações puramente luminosa, representam uma alternativa viável para o complexo filme/computador/vídeo, e algumas das principais figuras da *visual music*, como Mary Hallock Greenewalt, Thoomas Wilfred e Charles Dockum, trabalharam somente com *color-organ* (MORITZ, 1986, s.p.).

Após a fase inicial dos *color-organs*, o desenvolvimento de novos aparelhos e tecnologias durante o século XX aumentou a possibilidade para convergir música e imagem. Alguns artistas construíram eles mesmos estes aparelhos, como as máquinas criadas pelos irmãos John e James Whitney. Diversos pioneiros da *visual music* trabalharam como animadores para companhias cinematográficas. Norman McLaren, Oskar Fischinger, Jordan Belson e John Whitney são exemplos de artistas visuais que desenvolveram animações.

À medida que as condições tecnológicas evoluíam, as possibilidades artísticas também se expandiam. Isto permitiu aos artistas desenvolverem novas formas para conceberem a união entre música e imagem. Tal característica é tão relevante quanto óbvia, e por essa razão é muitas vezes esquecida. Entretanto, é importante ter em mente que o elo, ou mesmo dependência, entre *visual music* e tecnologia reside na base e na essência desta estética⁷. Além disso, este fator é o principal elemento que permitiu aos artistas distanciarem-se de representações concretas e adotarem o abstracionismo como a principal abordagem para conceber as conexões e convergências entre música e imagens dinâmicas. Logicamente, o abstracionismo não é uma nova forma de expressão. Porém, a investigação do uso de concepções abstratas no cinema irá mostrar tratar-se de uma atitude recente.

Houve, a partir de 1920, um grupo de artistas alemães que iniciaram, de maneira consistente, a aplicação de concepções abstratas em filmes. Esta proposta veio a criar o movimento conhecido como *Absoluter Film* (ou *Abstrakte Film*). Artistas importantes como Walther Ruttmann, Hans Richter, Vicking Eggeling e Oskar Fischinger fizeram parte deste grupo e formaram a primeira geração da *visual music* na Europa. Não obstante, vale notar que os primeiros experimentos realizados por estes artistas envolveram principalmente o uso de figuras geométricas. A obra *Opus 1* (1921) de Ruttmann, por

⁶ Neste texto usarei “audiovisual” no sentido como o entendemos em português (vídeo documentário) e “áudio-visual” para uma acepção mais ampla do termo, referindo-se a quaisquer associações entre som e imagem, seja em obras de vídeo ou instalações, etc.

⁷ Sobre esta relação intrínseca entre visual music e tecnologia, ver o recente artigo publicado por Julie Watkins: *Composing Visual Music: Visual Music Practice at the Intersection of Technology* (2018).

exemplo, está baseada em imagens de formato circular. *Rhythmus 21* (1921) de Richter utiliza figuras de formatos retangulares e quadradas (vide Figura 2). Deste modo, é possível questionar se estas figuras geométricas são realmente abstratas, uma vez que podem ser encontradas no mundo real⁸. Não obstante, estes filmes foram considerados como abstratos não somente por causa das imagens não-figurativas apresentadas, mas também porque os autores basearam suas experimentações em situações não-narrativas. Neste sentido, o conceito de abstração reside na falta de nexos narrativos entre as sequências de imagens apresentadas. Interessante notar que diversas obras de artistas que trabalharam com animação, como Oskar Fischinger, acabaram por ser classificadas na categoria de filme experimental. A Figura 3 mostra um fragmento de *Komposition in blau* (1935) de Oskar Fischinger, animação criada para a abertura da ópera *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849) de Otto Nicolai. Observa-se nesta obra uma preocupação comum entre os animadores de Fischinger, a saber, a absoluta sincronia entre música e imagem. Nesta obra, similarmente *Rhythmus 21*, o animador trabalhou exclusivamente com figuras geométricas.

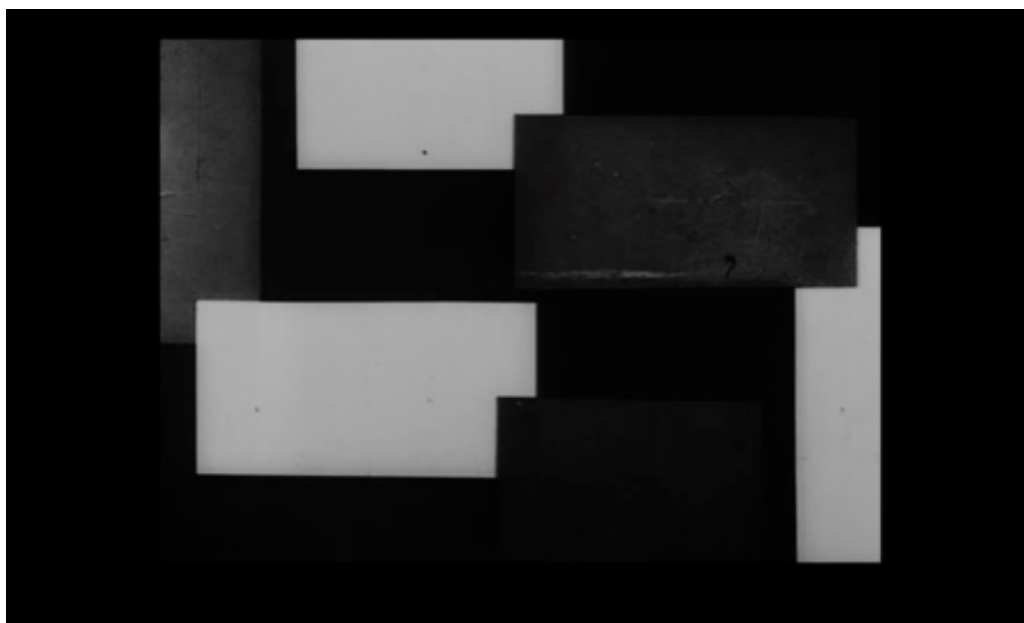


Figura 2: fragmento (still frame) de *Rhythmus 21* (1921) de Hans Richter

⁸ Mesmo no domínio da pintura, artistas em geral não consideram figuras geométricas como representações abstratas. Kandinsky, por exemplo, denominava como concretas as obras produzidas na sua fase geométrica, admitindo que estes trabalhos representavam uma supra realidade permanente.



Figura 3: fragmento (still frame) de *Komposition in blau* (1935) de Oskar Fischinger.

O que é, afinal, *Visual Music*?

O conceito de *Visual Music*, apesar de sua permanência histórica, ainda é pouquíssimo conhecido no Brasil e em outros locais do mundo. O próprio termo *visual music* não tem tradução padronizada na área de artes. Isso se dá, sobretudo, por tratar-se de uma estética “recente”⁹.

Este conceito pode ser traçado historicamente desde as primeiras tentativas em associar imagens à música instrumental, como por exemplo: a construção, no século XVIII, dos *color-organs*; as pesquisas com o foto-piano do compositor russo Alexander Scriabin; além das experiências com sinestesia intentadas por vários artistas como Olivier Messiaen, Kandinsky, Sergei Eiseinstein, entre outros. Após as inúmeras inovações tecnológicas presenciadas ao longo do século XX, após a década de 70, a ideia de uma “música visual” associou-se definitivamente aos computadores, os quais, por meio do uso de diversos programas editores de imagem e de vídeo, permitiram a integração definitiva entre música e imagem.

Não obstante, o termo *visual music* continua vago e não de todo compreendido. Embora a ligação com a tecnologia seja primordial, a vertente estética é quem o define. *Visual Music* é a busca por incorporar na narrativa com imagens os aspectos não referenciais e não descritivos da música instrumental. Por conta disso, as obras são compostas de maneira unitária, ou seja, sem hierarquização

⁹ Em junho de 2015 foi realizado em Brasília o primeiro evento científico do gênero no Brasil, a saber, o *Understanding Visual Music Symposium* (UVM 2015) organizado por Antenor Ferreira Corrêa, Ricardo Dal Farra e Suzete Venturelli. Nesse evento, ao lado da parte científica, foram projetadas 27 obras de visual music de artistas nacionais e internacionais. O evento também contou com uma exposição de obras de arte interativa. Os anais deste simpósio estão disponíveis em: <http://www.uvm2015.unb.br/images/pdf/UVM2015-Proceedings.pdf>

entre música e imagem, na maioria das vezes valendo-se do mesmo conjunto de algoritmos, e fazendo uso de sequências abstratas ou não figurativas (Figura 4). Percebe-se, assim, que o campo conhecido no Brasil como audiovisual não é o mesmo que *visual music*, uma vez que aquele lida com imagens concretas, encampando, sobretudo, o gênero documentário, enquanto este é essencialmente não referencial. Vale notar também que no audiovisual a primazia está no aural, enquanto na *visual music* a precedência é do visual, embora explore a convergência não hierárquica entre imagem e música.

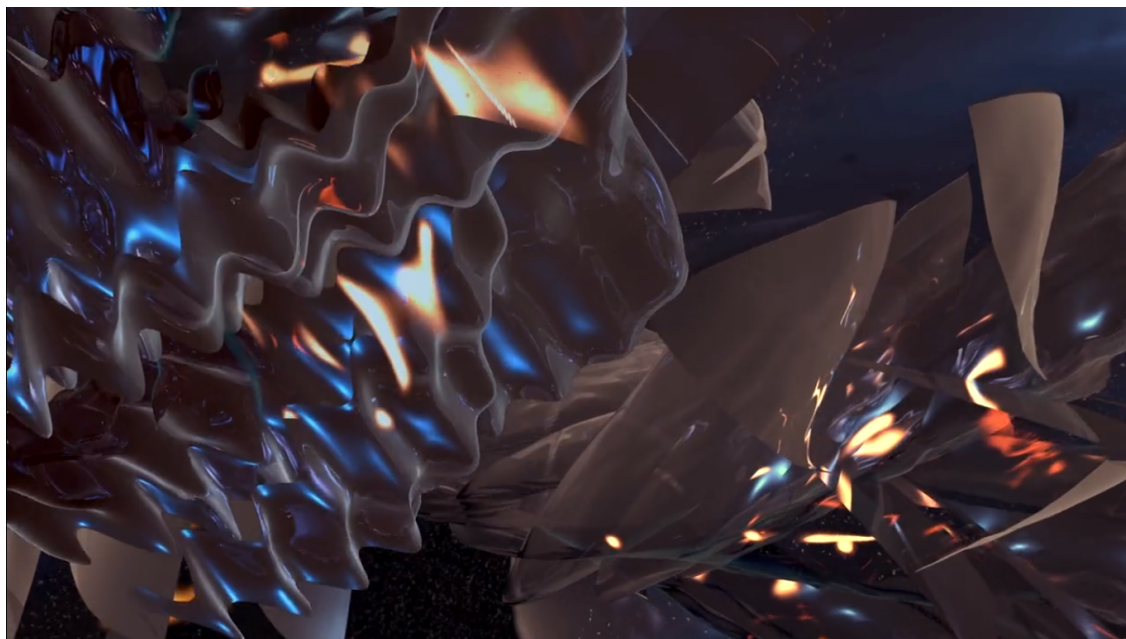


Figura 4: fragmento (still frame) de *Petals* (2016) de João Pedro Oliveira

Visual Music, por conseguinte, implica em uma ampla gama de abordagens criativas para trabalhar música e imagem. Pela vertente tecnológica, refere-se à música visualizada, na qual o aspecto imagético segue a amplitude, espectro, ritmo ou altura sonora. Pode também referir-se à sonificação da imagem, onde o áudio é, de algum modo, concebido a partir da imagem, ou ainda por meio de procedimentos de estratificação. Formalmente, *visual music* é edificada como show de luzes ou animação computadorizada, apresenta-se em suporte fixo ou mesmo em tempo real, ou como instalação multimídia interativa. Em Los Angeles, Califórnia, existe um grande centro de pesquisa e divulgação dessa arte, o *Center for Visual Music*. No website¹⁰ desse instituto podem ser encontradas informações históricas bem como os desdobramentos atuais desse campo, além de uma Galeria com exemplos de obras que adotam essa concepção estética/tecnológica.

¹⁰ O site do centro é <http://www.centerforvisualmusic.org/> e algumas obras podem ser assistidas em: <http://vimeo.com/99210476> [AURA de Richard Baily e John Buchanan].

Visual Music no Brasil

Alguns compositores brasileiros de música eletroacústica trabalharam em colaboração com artistas visuais na criação de obras de vídeo que poderiam ser acolhidas dentro do gênero *visual music*. Porém, na maioria das vezes, até pelo menos a primeira década do século XXI, esse termo não havia sido adotado de modo consistente. A compositora Vânia Dantas Leite (2009), por exemplo, denominou suas obras como vídeo-música. Sua obra *Di-Stances* (1982), criada tendo por base os desenhos de Paulo Garcez devido ao seu teor não narrativo e não representacional, poderia ser classificada como *visual music* (Figura 5). Nota-se a preocupação da autora em buscar uma opção na língua portuguesa que se aproximasse da expressão *visual music* por sua faceta estética, evitando desse modo a tradução para música visual que, por sua vez, colocaria a música à frente da imagem. Todavia, ao classificar sua peça como vídeo-música, Vânia Dantas Leite evita essa inversão. Vale enfatizar que algumas obras *visual music* não possuem som. Retomando a definição do teórico da *visual music* Brian Evans citado no início deste artigo, visual music pode ser acompanhada por sons ou pode também não o ser. Esse procedimento se dá, por exemplo, em criações de sequências de imagens que usam os mesmos algoritmos de uma composição musical para gerar as imagens¹¹.

Jonatas Manzolli, coordenador do NiCS (Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora) desenvolve intensa pesquisa unindo música às diversas formas artísticas, resultando no que prefere denominar de composição multimodal. Manzolli participou como conferencista convidado do Understanding Visual Music 2015 Symposium. Junto com os pesquisadores associados ao NiCS, como Adolfo Maia Jr. e Fernando Falci de Souza, Manzolli tem produzido e orientado trabalhos na área da *visual music*. Em 2016, Fernando Falci de Souza defendeu sua tese com um título “Música Visual Granular”, tese esta orientada por Adolfo Maia Jr¹². No UVM Symposium de 2013, ocorrido em Buenos Aires, Falci de Souza e Maia apresentaram trabalho explorando o uso de granulações sonoras para gerar cores e sons. No entanto, algumas obras de Manzolli também permitiriam serem acolhidas no gênero visual music, como, por exemplo, a obra *Tapeçaria* (2007) (ver Figura 6) ou *Curto Circuito* (2007). É curioso notar a semelhança das figuras geométricas que fazem parte dessas obras com as animações dos artistas que produziram as obras do filme experimental.

¹¹ Sobre esse procedimento ver, por exemplo, Jones e Nevile, 2005, que demonstram como criar imagens em Jitter valendo-se de algoritmos da composição musical.

¹² Tese disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/304764>



Figura 5: fragmento (still frame) de *Di-Stances* (1982) de Vânia Dantas Leite e Paulo Garcez

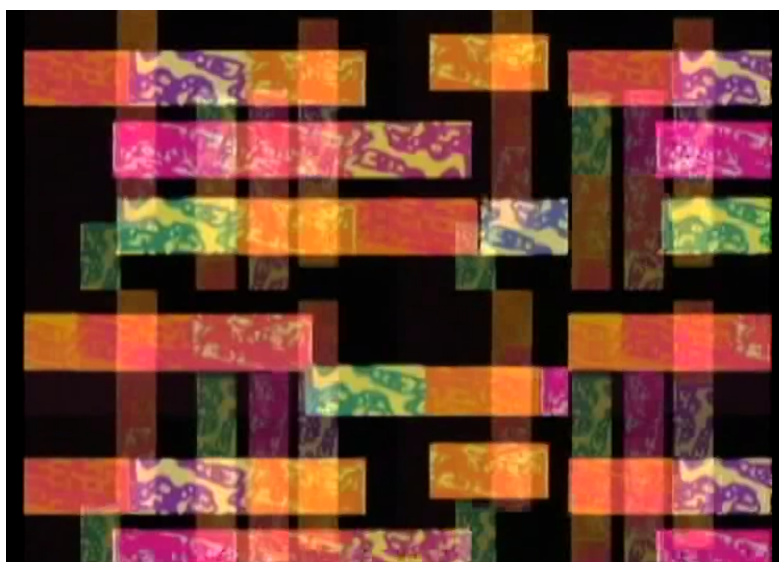


Figura 6: fragmento (still frame) de *Tapeçaria* (2007) de Jônatas Manzolli

A obra *Infobodies* (2000) das artistas Rejane Cantoni e Daniela Kutschat, também, devido ao seu teor não narrativo poderia ser pensada no domínio da *visual music*. Todavia, as artistas a classificam como videoinstalação (Figura 7). Na memorial descritivo da obra, as criadoras escrevem que tiveram como inspiração a ideia de *meme*, sendo estes *memes* coletados em textos acadêmicos apresentados em um simpósio, que a partir de sete algoritmos, foram transformados em um texto único, que por sua vez, recebeu uma camada “melódica” de voz sintetizada como um canto: “os textos que viriam a ser apresentados foram recolhidos antecipadamente e trabalhados suspendendo-se o texto do contexto, privilegiando-se, assim as relações entre significantes”¹³.

¹³ Texto recolhido no site da artista Daniela Kutschat, disponível em: <http://danielakutschat.com/infobodies.htm>

Por fim, obras do compositor Paulo Chagas, criadas em colaboração com artistas visuais, são por ele mesmo classificadas como multimídia. Todavia, obras como *The Journey* (1994), criada em colaboração com Inge Kamps poderiam compor o repertório de autores brasileiros que investiram ou experimentaram a criação de obras *visual music* (Figura 8).

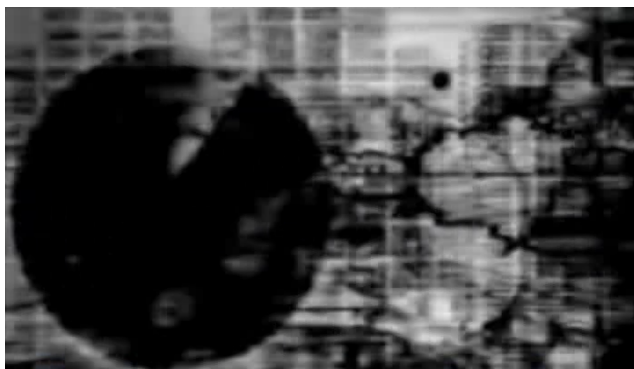


Figura 7: fragmento (still frame) de *Infobodies* (2000) de Rejane Cantoni, Daniela Kutschat e Denise Garcia.



Figura 8: fragmento (still frame) de *The Journey* (1994) de Paulo Chagas e Inge Kamps

***Visual music* e a ruptura de convenções perceptuais na junção música/imagem**

Como consequência do rápido desenvolvimento da informática, especialmente a partir de 1970, um novo mundo de possibilidades surgiu, mundo este baseado em computadores e software. Neste período, as ferramentas tecnológicas disponíveis para integrar vídeo e música, bem como para sua manipulação e transformação, pareciam ilimitadas. De fato, toda a parafernália tecnológica tornou o trabalho artístico mais fácil. Não obstante, a base conceitual dos vídeos residia na experiência do filme abstrato e na tradição do filme comercial convencional. A razão para esta afirmação é que, desde os primórdios do cinema, métodos convencionais de composição musical foram estabelecidos e vieram a formatar a percepção dos expectadores (ver, por exemplo, Kalinak, 1992; Dyer, 2007; Moritz, 1986). Essa característica é assim descrita por Penn: “a audiência (e o produtor por seu turno) possui certas

expectativas que devem ser satisfeitas, e esta é a missão do compositor, reconhecer essas expectativas e não perturbar o caminho da imagem. Essa é a linha tênue que a música para filme deve trilhar” (Penn, 1991, p.62)¹⁴.

Isto se deveu ao fato de o cinema ter herdado as convenções clássico-românticas de representação emocional. De fato, é possível visualizar o conteúdo de uma cena por meio da audição da trilha sonora. Tive a oportunidade de apresentar aos meus alunos excertos de trilhas sonoras de alguns filmes, e quando indagados sobre qual imagem ou conteúdo a música poderia estar representando, as suas respostas foram quase que unânimes. Ao ouvir, por exemplo, a introdução de *Uma Noite no Monte Calvo* de Modest Mussorgsky, associações com mistério, suspense, horror são imediatas. Do mesmo modo, uma melodia como o solo de trompa do segundo movimento da Sinfonia no. 5 de Tchaikovsky é rapidamente associada com amor, paixão, romance. Outros exemplos musicais semelhantes a esses provocaram respostas similares.

Assim como outros pesquisadores já o fizeram, também realizei testes com classes de músicos e não músicos de modo a entender como uma música poderia modificar o conteúdo de uma cena. Em um dos experimentos empreendidos, um filme curto de um minuto de duração era exibido a um grupo de pessoas. Este filme continha uma trilha sonora que poderia ser classificada como “misteriosa”. O mesmo filme era mostrado a outro grupo de pessoas, todavia a trilha sonora era substituída por uma música popular alegre ao estilo blues (shuffle) norte americano. Era solicitado que as pessoas indicassem se a sequência assistida referia-se a um filme de terror, mistério, ficção científica, comédia, etc. A unanimidade dos resultados é flagrante. As pessoas do grupo que havia assistido o filme com a música misteriosa indicava que se tratava de um filme de terror. As pessoas do grupo que havia assistido a mesma sequência acompanhada do blues entendiam que se tratava de uma comédia. Ficou patente, então, não somente a possibilidade de a música interferir na interpretação de uma cena, mas o modo quase que homogêneo como o faz. E isso acontece deste modo justamente em função da experiência que as pessoas possuem com o cinema e os filmes televisivos, cujas trilhas sonoras são compostas em acordo com as convenções estabelecidas.

Como todas as formas de expressão artística, atualmente a visual music já expandiu o seus campos e modos de criação e de concepção estética. É comum a composição musical, por exemplo, ser concebida com efeitos de espacialização (surround) e as sequências de imagens já acolhem figuras concretas. Porém, a ausência de nexos narrativos, apresentando obras que devem ser entendidos pelas suas qualidades intrínsecas, sem referenciais externos, continua como o aspecto distintivo desta estética. A Figura 9 mostra um fragmento da obra *El Bosque Hechizado* (2018) criada pela artista visual espanhola

¹⁴ An audience (and the producer for that matter) has certain expectations that must be fulfilled, and it is the composer's mission to meet those expectations and not get in the way of the picture. That is the fine line that music for film must tread.

radicada na França Isabel Perez Del Pulgar e música de Antenor Ferreira. Quase toda a sequência de imagens apresenta elementos concretos (árvores, animais, poço), porém, a lógica narrativa não é explícita, podendo até ser considerada como inexistente, devendo, portanto, ser construída pelo espectador. Ainda, a obra é essencialmente plástica e permite, assim, ser apreciada pelos seus atributos pictóricos, texturais e nuances de cores que se transformam gradativamente. De modo similar, a música eletroacústica que a acompanha é concebida de modo a colocar o aspecto sonoro em primeiro plano, trabalhando sobretudo com o trânsito do ruído para o som harmônico, texturas e timbres.

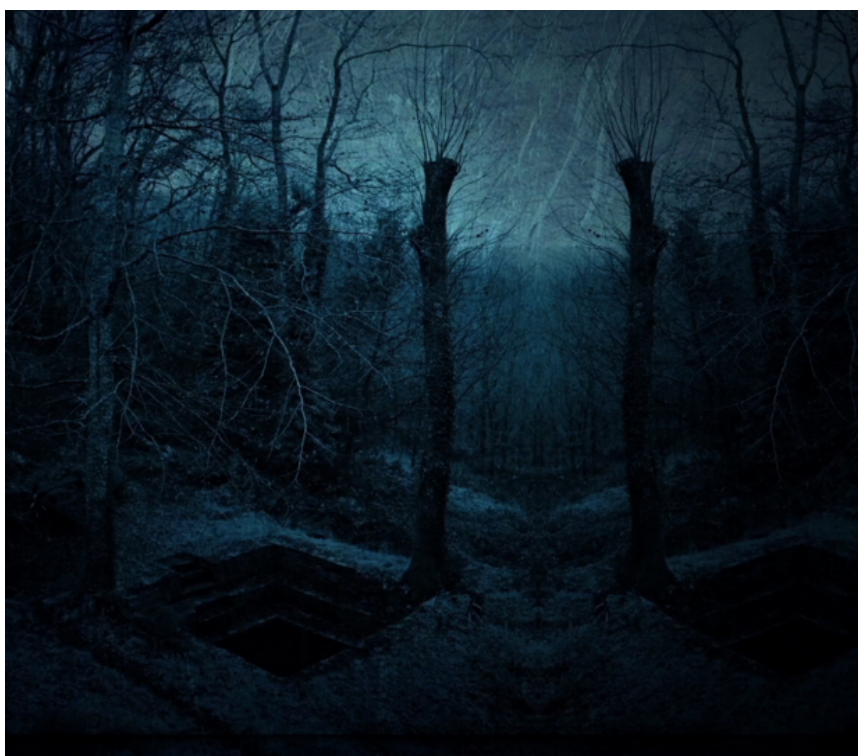


Figura 9: fragmento (still frame) de *El bosque hechizado* (2018) de Izabel Perez Del Pulgar e Antenor Ferreira

Em minha pesquisa que busca estudar as conexões e convergências entre som em imagem, realizei também testes com músicos e não músicos com intuito de recolher amostragens sobre como os participantes eram indiferentes ou como estranhavam a alteração em uma trilha sonora de um filme conhecido. Neste experimento, a trilha sonora original de um filme era retirada e substituída por outra extraída de outro filme, também conhecido. As duas cenas eram assistidas por um grupo de participantes. Nos casos onde o conteúdo das cenas (original e a que teve a trilha substituída) era similar, por exemplo, cenas de luta, despedida, perseguição, a mudança de uma trilha sonora por outra não era percebida. Contudo, nas cenas de conteúdo distinto, porém próximo, (por exemplo, a trilha sonora original composta para uma cena romântica era transferida para uma cena de despedida. Ou uma trilha sonora criada para uma cena de heroica era substituída por uma de combate) a substituição da trilha sonora foi percebida pela maioria dos participantes. Assim, novamente a questão das

convenções composicionais estabelecidas fez-se notar significativamente¹⁵.

Essa habilidade de o cinema moldar expectativas musicais sugere a interrogação de como se dá o processamento de obras de *visual music* no domínio da percepção estética¹⁶. Essa problematização se dá porque as convenções composicionais mencionadas foram estabelecidas para situações referenciais concretas. Contudo, ao perceber imagens abstratas, mesmo no interior de uma narrativa ou estrutura teleológica, a audiência é transportada para um mundo não referencial. Esta condição, consequentemente, demanda um tipo de percepção desvinculada e apartado de associações convencionais, como as mencionadas no caso do cinema. Isso se dá porque ao perceber figuras conhecidas o cérebro recupera as referências e sentimentos atrelados a estas. A percepção, por sua vez, age discriminando entre o que é visto e a informação armazenada na memória. Este processo pode disparar associações entre os referentes aurais e visuais previamente conectados. Dito de outro modo: imagens concretas associadas a sentidos estabelecidos convencionalmente disparam conexões musicais convencionalmente estabelecidas. Entretanto, o que acontece quando nenhuma informação é suprida pela memória? Isto é o que ocorre com as imagens abstratas, uma vez que não há informação para ser recuperada. Por causa desta falta de referenciais abstratos, a *visual music* tem o potencial para atuar no desenvolvimento da percepção musical. Ao lidar com imagens abstratas, o cérebro não possui base referencial para operar. Esta condição impede interpretações musicais convencionais, como as forjadas na tradição cinematográfica, justamente por não haver convenções estabelecidas para as emoções desencadeadas por imagens abstratas.

Desse modo, entendo que a *visual music* possui potencial para afastar o fruidor das convenções cinematográficas estabelecidas desde o início do cinema e proporcionar a percepção renovada não somente da obra visual, mas também da música.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio financeiro aos projetos desenvolvidos pelo autor.

¹⁵ Com respeito à relação entre as convenções musicais cinematográficas e os mecanismos perceptuais, psicológicos e cognitivos ver também: Cohen, 2000; North & Hargreaves, 1996; Smith, 1999.

¹⁶ Esses questionamentos sobre as possibilidades de desdobramento da *visual music* para o campo perceptual, bem como o detalhamento de como as convenções musicais cinematográficas foram estabelecidas historicamente foram apresentados inicialmente em Corrêa, 2006.

REFERÊNCIAS

- COHEN, A. Film music perspectives from cognitive psychology. In: *Music and Cinema*. Eds. James Buhler, Caryl Flinn, and David Neumeyer. Hanover NH: University Press of New England, 2000.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. Visual Music: a new perceptual synthesis. In: *Sonus Design*, Volume 37, No. 1 Fall, 2016, pp.1-10.
- DYER, Richard. Side by Side: Nino Rota, Music, and Film. In: Goldmark, D., Kramer, L., Leppert, R. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkeley (CA): University of California Press, 2007.
- EVANS, Brian. Foundations of a Visual Music. In: *Computer Music Journal*, Vol. 29, No. 4, Visual Music (Winter, 2005), pp. 11-24. The MIT Press. Available at: www.jstor.org/stable/3681478
- SOUZA, F. Falci de; MAIA, Adolfo. Obtaining Visual Music Dynamic Textures from Grains of Sound and Light. In: *Understanding Visual Music*, 2013, Buenos Aires. Proceedings of Understanding Visual Music 2013, 2013.
- JONES, Randy; NEVILE, Ben. Creating Visual Music in Jitter: Approaches and Techniques. *Computer Music Journal*. Vol. 29, No. 4, 2005, pp. 55-70. MIT Press available at: www.jstor.org/stable/3681482
- KRAMER, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2001. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/kt838nc7wj/>
- KALINAK, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1992.
- LEITE, Vânia Dantas. *Video Music: a new musical genre*. Proceedings of EMS Conference. Buenos Aires, 2009. Disponível em: <http://www.ems-network.org/ems09/papers/dantas.pdf> acessado dia 22 de junho de 2018.
- MORITZ, William. *Towards an Aesthetics of Visual Music*. 1986. Available at: <http://www.centerforvisualmusic.org/TAVM.htm>. Accessed: 27/03/2014
- MORITZ, William. *The Dream of Color Music, and Machines that Made it Possible*. Available in: <http://www.awn.com/mag/issue2.1/articles/moritz2.1.html>
- NORTH, A. C., & HARGREAVES, D. J. The effects of music on responses to a dining area. *Journal of Environmental Psychology*, 18, 1996, 55-64.
- PENN, William. Music and Image: a pedagogical approach. In: *Indiana Theory Review*, Vol. 11. Indiana: Indiana University, 1991, pp. 47-63.
- SMITH, Silvia & SMITH, Stuart. Visual Music. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 20, No. 1/2 (1981/1982), pp. 75-93. Available at: www.jstor.org/stable/942402
- Accessed: 21/01/2014.
- SMITH, Jeff. Movie music as moving music: Emotion, cognition, and the film score. In: C. Plantinga & G.M. Smith (Eds.) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press; 1999, pp.146-167.
- WATKINS, Julie. Composing Visual Music: Visual Music Practice at the Intersection of Technology, Audio-visual Rhythms and Human Traces. *Body, Space & Technology*, 17(1), 2018, pp. 51–75.