

Ritmos e correspondências: a representação visual da música nos filmes de Rose Lowder

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Nina Velasco e Cruz

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil.

Resumo

Neste artigo pretendemos desenvolver as relações entre o chamado cinema de *flicker* e a música. Fazemos um breve histórico das diversas experiências que buscaram criar uma representação visual da música até chegarmos ao cinema de vanguarda e ao cinema experimental, contexto em que surge a técnica do *flicker*. Faremos uma análise mais detida do trabalho de Rose Lowder, cineasta que, desde a década de 1970, produz filmes em 16mm e usa a técnica do *flicker*, por se tratar de um *corpus* pouco explorado e que se relaciona diretamente ao tema. Utilizamos como base dessa análise a metodologia explicitada pela própria artista em textos e diagramas, nos quais se nota uma busca de correspondência com o fenômeno musical – o que remete a toda a tradição da vanguarda e do cinema experimental anterior.

Palavras-Chave

Música. Cinema experimental. Flicker.

Introdução

Sabe-se que uma das marcas do chamado cinema experimental foi o questionamento da “Forma Cinema”, caracterizada pelo conjunto formado por pelo menos três elementos: “uma sala de cinema, a projeção de uma imagem em movimento e um filme que conta uma história de cerca de duas horas” (PARENTE, 2009, p.23)¹. Dentre as diversas maneiras pelas quais o cinema experimental desconstruiu alguns dos aspectos dessa forma hegemônica, está o uso da técnica do *flicker*, que teve como seu principal difusor o cineasta Paul Sharits. Essa técnica, que dissocia a velocidade da gravação da velocidade da projeção, desconstrói a sensação ilusionista de que assistimos a um movimento contínuo. Como bem afirma Michaud (2014, p.139): “no *flicker*, filmado imagem por imagem, a projeção não é mais a reconstituição da gravação: a percepção do *défilement* real, descontínuo, pode então substituir a ilusão do movimento contínuo”.

Convencionou-se chamar essa técnica de *flicker* (palavra em inglês que pode ser traduzida como “cintilação”), apesar de o efeito final variar bastante, indo da descontinuidade completa (imagens piscantes que vão além da nossa capacidade de percepção pela alta velocidade com que são projetadas) até a fusão suave de imagens por superposição (quando a imagem permanece por mais tempo).

Os chamados *flicker films* tiveram seu auge na década de 1960, mas a técnica deixa de ser sistematicamente explorada quando a videoarte surge, até porque o suporte do vídeo permite muitas outras maneiras de romper com a linearidade da imagem em movimento. A videoarte explora uma série de procedimentos estéticos, como os efeitos de recortes e a justaposição de janelas, a mixagem de imagens e a incrustação da imagem com Chroma Key, como bem analisa Dubois (2004). Essa maleabilidade da imagem videográfica irá alcançar novos patamares com o surgimento do digital. Não deixa de ser surpreendente, então, a persistência do uso da película e do *flicker* por Rose Lowder, cineasta experimental, nascida no Peru e naturalizada francesa.

Seus filmes, produzidos em película 16 mm desde 1977 até os dias atuais, constroem-se a partir de diferentes maneiras de modular características visuais, plásticas, gráficas ou fotográficas das imagens ao longo de sua transformação no tempo. Através da criação de um dispositivo que une captação e montagem filmica na própria câmera (usando uma câmera de 16mm permitindo que ela filme alguns *frames* em qualquer parte da película, a diretora filma e rebobina a película diversas vezes), o filme funciona como um tecido de imagens formadas em diferentes tempos. A artista criou também uma metodologia de anotação gráfica que dá visualidade a seu processo criativo, ao mesmo tempo em que gera uma nova camada para seu trabalho.

Essas anotações, que a princípio são feitas apenas para o uso pessoal da artista, estão disponíveis em um livro lançado recentemente por Rose Lowder, junto com alguns textos críticos e um escrito em que ela explica seu processo criativo e os procedimentos que criou para seu trabalho. Ao nos depararmos com esse material, chama atenção não apenas a força estética de seus cadernos de produção, como a semelhança que eles têm com algumas

1 Importante ressaltar que essa Forma conviveu com diversas outras configurações e que as experiências mais profícuas atestando essa multiplicidade aconteceram sobretudo no pós-guerra, com o cinema do dispositivo, o cinema experimental, a videoarte, o cinema expandido e o cinema interativo (PARENTE, 2009, p. 25).

partituras de música contemporânea. A proximidade do processo criativo de Lowder com a composição musical é algo identificado pela própria artista, que usou o termo “composição improvisada” (LOWDER, 2015, p. 17) para definir seu trabalho, comparando-o ao trabalho do compositor musical.

Usualmente os teóricos de cinema associam o *flicker* à desconstrução do “ilusionismo cinematográfico” (MICHAUD, 2014; REES, 2011). O caráter estrutural resultante da técnica leva a considerações de teóricos sobre a possível relação entre o trabalho de montagem dos *frames* e a composição rítmica da música (MICHAUD, 2014, p. 144). Essa relação remete-nos à discussão sobre a possível correspondência entre as artes, em que a música teve um papel fundamental.

Pretendemos, então, fazer um breve retrospecto do projeto moderno que via a música como a linguagem universal de todas as artes e que teve como principal fruto a pintura abstracionista, para chegarmos às experiências cinematográficas de vanguarda e ao cinema experimental. Faremos, a seguir, uma

pequena apresentação da história do *flicker* no cinema, destacando sua relação com esse projeto. Finalmente, vamos nos deter um pouco em alguns filmes de Rose Lowder para tornar mais evidente a proximidade de seu processo criativo com a composição musical.

Música como correspondência, música como modelo: da pintura à imagem em movimento e ao filme sonoro

Em muitos períodos da História da Arte, houve tentativas de se encontrar uma suposta correspondência entre as diversas artes em geral. Poderíamos citar o projeto do *clavecin oculaire* (um instrumento de teclado que produziria tanto notas quanto cores), do padre Castel, já no século XVIII, mas essa busca de correspondências entre artes como Pintura, Literatura e Música foi ainda mais importante nos períodos romântico e simbolista, tanto em escritos teóricos, quanto em produtos artísticos².

Entretanto, no início do século XX, a busca de correspondência entre as artes teve especialmente a arte da Música como princípio e foi abraçada pela Pintura e pelas

2 Não é nosso objetivo alongar-nos nessa parte, mas, só para citar alguns exemplos no século XIX, temos o poema *Correspondances*, de Baudelaire (baseado, por sua vez, em teorias do filósofo sueco Swedenborg), um gráfico de correspondências entre cores e vogais de A.W. Schlegel, o poema *Vogais*, de Rimbaud etc. Max Deutschbein observou que “a síntese das várias sensações’ é um dos indícios fundamentais de uma obra de arte romântica” (DEUTSCHBEIN, 1921 apud EISENSTEIN, 2002, p.64).

vanguardas cinematográficas dos anos 1920. Em várias obras de pintores dessa época, como Francis Picabia, Wassily Kandinsky, Adolf Hölzel e Paul Klee, entre outros, os títulos evocam elementos, formas, gêneros e processos de composição musical, tais como a fuga, o improviso, o ritmo, a sinfonia ou mesmo a palavra “composição”.

Segundo Karin von Maur (2004), o fascínio desses pintores pela música reside no caráter imaterial desta, em sua independência do mundo visível e das injunções à reprodução mimética dele, tal como ocorria na Pintura, de forma esquemática, até o surgimento da fotografia. O fato de que esse especial fascínio tenha acontecido no início do século XX foi favorecido pelas descobertas ocorridas à época no campo da Física. Assim, foi possível, para esses pintores, concluírem (uma conclusão baseada numa analogia³ frágil, mas que foi importante para o pensamento dos pintores da época) que a música e a pintura teriam uma origem comum de processos invisíveis a olho nu; ou seja, que as ondas luminosas seriam análogas às ondas acústicas, tal como representado no quadro *La Musique est*

comme la peinture (1913 -1916), de Francis Picabia. Apesar do paradoxo da busca do invisível em uma arte eminentemente visual como a pintura, isso pode ser explicado porque tal projeto deu-se principalmente no campo da pintura abstrata⁴.

Maur (2004) destaca também que as descobertas das propriedades de ressonância da cor, na primeira década do século XX, foram acompanhadas por um estudo mais aprofundado das correspondências entre cor e som com o objetivo de enunciar leis cromáticas que se aparentassem à teoria da harmonia e do contraponto em música. Um dos primeiros a tentar fazer uma correspondência entre esses campos foi o pintor Adolf Hölzel, com o quadro *Fuga (Sobre um tema da ressurreição)*. Robertson (2009) atribui esse desenvolvimento da arte de Hölzel ao seu crescimento numa família musical e à paixão do pintor pela música de Bach.

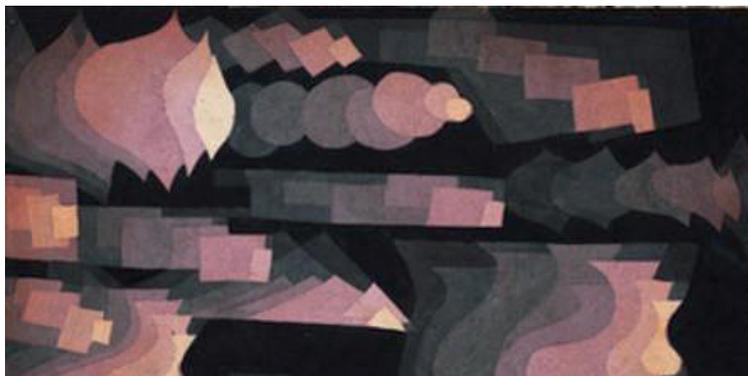
Assim como Hölzel, Paul Klee tinha veneração por Bach e vinha de uma família de músicos, sendo ele mesmo violinista. Em seus diários, declarava que pretendia atingir na pintura

- 3 Analogia é um termo bastante utilizado ao longo de nosso artigo. No sentido em que o empregamos, é o “paralelo entre coisas diferentes levando-se em conta o seu aspecto geral” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, não paginado).
- 4 Na verdade, essa tendência remonta ao Impressionismo, como ressalta Jacques Aumont (2004). Para o autor, esse seria um dos anseios artísticos modernos a que o cinema parece responder, ao finalmente conseguir representar o impalpável e o fugidio, como os fenômenos atmosféricos e o passar do tempo.

as estruturas e variações de temas encontradas na forma musical da fuga (ROBERTSON, 2009). Em sua *Fuga em vermelho* (1921), embora os elementos da pintura não coincidam com a transposição exata de uma fuga musical⁵, o crítico de arte Will Grohmann observou que, como numa fuga, encontrávamos “o tema e a resposta [...] As variações da tonalidade se encontravam nas variações de caráter formal, a progressão do tema na evolução da cor (rosa – amarelo – rosa – violeta)” (apud MAUR, 2004, p.22, tradução nossa, assim como todas as citações em língua estrangeira no original).

Klee chegou mesmo a fazer uma reprodução gráfica dos primeiros compassos do *Adagio da Sonata para violino e cravo n.6* de Bach, que se assemelha a algumas partituras de música contemporânea (em que são usados outros elementos gráficos para além das notas musicais), já presentes na literatura musical de sua época. Porém, é preciso lembrar que a partitura não é a música como fenômeno, mas, sim, a sua representação visual, um “roteiro” com indicações a serem seguidas, mas que não contém o todo do ato musical⁶. Mesmo nessa representação visual, Klee já se

Figura 1: *Fuga em vermelho*, de Paul Klee



Fonte: Catálogo *Sons et Lumières*

- 5 A correspondência entre elementos e dinâmicas de artes distintas é de fundo analógico, ou seja, não há uma correspondência total e irrestrita. Embora a afirmação possa parecer óbvia, é comum que musicistas ponham-se diante desses quadros tentando encontrar todos os elementos da fuga, situação em que se encontrou uma das autoras desse artigo, junto com outros músicos, na exposição *Paul Klee Polyphonies*, na Cité de la Musique, em 2011. O próprio Paul Klee tinha a intenção de obter uma correspondência mais literal entre música e pintura, como vemos a seguir.
- 6 Mesmo na música ocidental de tradição escrita (que começa, a rigor, na Idade Média), o fenômeno musical vai muito além daquilo que está escrito na partitura, como, aliás, mostra todo o subcampo de estudos de Performance Musical. Além disso, há sociedades que não usam a escrita, em que o saber musical é transmitido oralmente. Mesmo na sociedade ocidental, uma das grandes polêmicas no campo da música contemporânea do século XX foi o fato de que a música concreta não usa partitura, sendo composta por manipulação de materiais gravados.

Figura 2: Paul Klee, representação gráfica do *Adagio da Sonata para violino e cravo n.6* de Bach



Fonte: Catálogo *Sons et Lumières*

deparava com os limites puramente quantitativos para a transmissão da melodia e do ritmo, sem poder dar conta da dinâmica musical como um todo.

O princípio das correspondências também foi essencial para Kandinsky: analogias entre timbres musicais e cores e o papel da “ressonância interior” das cores e das formas, como desenvolvido em seu livro *Do espiritual na arte* (MAUR, 2004). Porém, Kandinsky não buscou sua inspiração na música de Bach, mas sim no serialismo dodecafônico de Arnold Schoenberg, que começava a se desenvolver na mesma época. Como a dissonância emancipada por Schoenberg e seu sistema em que todos os 12 semitons tinham igual valor, a pintura para Kandinsky deveria estar liberta de referências ao mundo externo.

Como se pode perceber do que foi exposto até aqui, para os pintores abstratos do início século XX, mais do que um dos elementos das correspondências entre as artes, a música

tornou-se’ um modelo, com uma busca por aquilo que a arte musical tinha de mais característico: além da sua já referida imaterialidade, a sua temporalidade. Robert Delaunay, por exemplo, na série de formato horizontal de grande comprimento *Les fenêtres sur la ville*, de 1912, tinha como objetivo desvelar o ritmo e o movimento de contrastes simultâneos de cores, além da temporalidade necessária para se percorrer o quadro.

No cinema, que já era presente desde o final do século XIX e se desenvolvia paralelamente a essas referências da pintura abstrata que aqui citamos, a dimensão do tempo propriamente dita era uma característica essencial. Alguns pintores já haviam se interessado pelo cinematógrafo desde as vésperas da Primeira Guerra Mundial, como o finlandês Leopold Survage e o inglês Duncan Grant (MAUR, 2004). Mas foi depois do final da guerra, nos anos 1920, que houve o surgimento de uma série de filmes abstratos que tinham na música o seu modelo,

como os dos pintores Hanns Richter e Viking Eggeling.

Richter e Eggeling viveram em famílias em que a música era muito importante. Encontraram Paul Klee e o músico Ferruccio Busoni em Zurique, com quem tinham em comum a paixão por Bach (ROBERTSON, 2009). Influenciados também pelos formatos da pintura japonesa em rolos de pergaminho, tanto Eggeling quanto Richter desenvolveram, nesse formato, obras baseadas nos modelos musicais e que se assemelhavam a partituras, como *Orquestra Horizontal-Vertical* (Eggeling, 1919) e *Praeludium* (Richter, 1919).

Querendo acrescentar movimento aos seus rolos de pintura, ambos se voltaram ao cinema. Inspirados em Bach, como observa Szendy (2004), buscaram construir em seus filmes, uma espécie de “baixo contínuo”⁷, um fundamento “para uma sintaxe de linhas e de seus traços em movimento” (SZENDY, 2004, p.158). O primeiro filme de Eggeling, *Sinfonia diagonal*, foi completado em 1924 e apresentado pela primeira vez ao público em 1925,

sem música. Nele, figuras semelhantes a uma harpa cresciam antes de desaparecerem novamente. Já os primeiros filmes de Richter receberam o nome de *Ritmo 21*, *23* e *25*.

Diferentemente da “orquestração das formas” de Eggeling, ainda muito calcada no meio e no formato dos rolos de pintura, Richter almejava atingir uma visualização do tempo por meio de ritmos diferentes na organização de superfícies geométricas (MAUR, 2004; ROBERTSON, 2009). Para Robertson (2009), mais do que um modelo geral, a música foi a solução encontrada por Richter na passagem de sua arte dos rolos de pintura para o cinema, principalmente pela articulação do tempo e do ritmo⁸. “A articulação do movimento, para mim, é o Ritmo. E o ritmo, é o tempo articulado. É a mesma coisa na música. Mas no filme, eu articulo o tempo visualmente, ao passo em que na música, eu o articulo pelo ouvido”. (RICHTER, 2004, p.161).

Destacamos também a série *Opus*, de Walter Ruttmann, em que formas se movimentam num determinado ritmo (o título da série refere-se à palavra com que são catalogadas as

7 Característico da música barroca, o baixo contínuo é a linha mais grave que sustenta a harmonia da composição.

8 Em sua aula na disciplina “Contribuições sobre as múltiplas manifestações do ritmo”, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, no segundo semestre de 2017, o professor José Augusto Mannis definiu ritmo como “a relação temporal entre elementos repetidos”, podendo ser periódico, mas também irregular. Além do ritmo, há na Música elementos relacionados ao tempo, como métrica, pulsação, andamento, agógica etc, porém foge aos propósitos deste artigo a discussão aprofundada desses termos musicais. A citação de Richter, a seguir, é um tanto ingênua e imprecisa no aspecto musical, mas consideramos importante colocá-la para entender como esses pintores, a seu modo, viam a relação do visual com o elemento rítmico da música.

obras musicais). Descrevendo essas experiências cinematográficas de Richter e Ruttmann, Jean Mitry observa que foram

[...] filmes abstratos perseguindo o ritmo visual por meio do movimento, não mais de signos gráficos, mas sim de formas geométricas planas, de superfícies brancas, cinza ou negras se deslocando, transformando-se, jogando-se umas contra as outras segundo uma cadência e periodicidade metronômicas. Nessa geometria animada, que se relacionava ao mesmo tempo com a música e com a pintura abstrata, quadrados, retângulos, triângulos, losangos, círculos e espirais conduziam a dança como um corpo de balé (MITRY, 2001, p.168).

Segundo Mitry, esses filmes com formas abstratas, sem um roteiro narrativo, visavam a construir uma “música visual [...] por meio de um ritmo significativo por ele mesmo” (MITRY, 2001, p.166). Por sua vez, Château (1992) chama a atenção para o fato de que tais filmes eram silenciosos; ou seja, mesmo que tivessem em sua exibição uma música de acompanhamento, a musicalidade deveria ser, como na observação de Mitry, algo intrínseco aos filmes. O denominador comum da pintura ou do cinema silencioso com a música estaria no ritmo e a musicalidade do cinema silencioso residiria no movimento e não na utilização de som e música (CHÂTEAU, 1992).

Assim, tal qual ocorreu na pintura abstrata do início do século XX, o modelo musical teve

grande relevância para as vanguardas cinematográficas dos anos 20, especialmente para a vertente que se apoiava em formas abstratas (caso de Richter, Eggeling e Ruttmann), pois a música se beneficiava de sua emancipação da mimesis. Ela seria um modelo conceitual de arte “pura” que o cinema deveria transpor com seus próprios meios para ficar livre daquilo que as vanguardas consideravam influências extrínsecas perniciosas, como as do Teatro e a da Literatura.

Já durante o cinema sonoro, a busca de correspondência entre as artes, especialmente do cinema com a música, aparece nos escritos do cineasta Sergei Eisenstein (2002), das décadas de 30 e 40 do século XX, época em que realizou seus longas-metragens sonoras *Alexandre Nevsky* (1938) e *Ivan, o Terrível Parte I* (1945) e *Parte II* (completado em 1946, mas exibido só em 1958)⁹.

Em seu texto *Forma e conteúdo: prática*, Eisenstein (2002) cita vários exemplos da correspondência entre as artes, como alguns que já mencionamos aqui. A seguir, partindo do pressuposto do movimento como elemento comum às imagens cinematográficas e à música, o diretor busca encontrar uma correspondência entre os movimentos da imagem e os movimentos da música. Diferentemente das vanguardas dos anos 20, nessas reflexões, Eisenstein já considera a música sincronizada às imagens nos

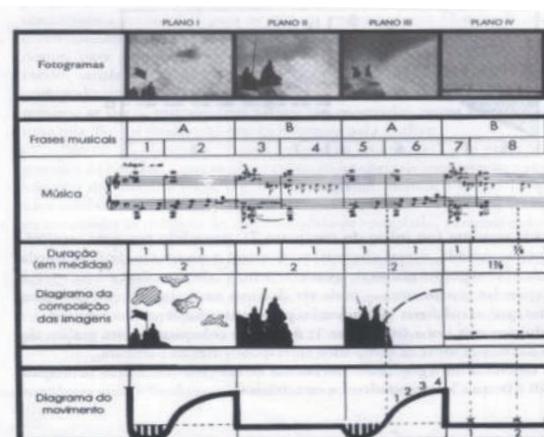
filmes sonoros. E, novamente, busca no ritmo o denominador comum entre música e imagem, ou seja, a “chave para a igualdade rítmica de uma faixa de música e uma faixa de imagem” (EISENSTEIN, 2002, p.105, grifos originais).

É o caso do que ocorre na famosa sequência da “Batalha do gelo” do filme *Alexandre Nevsky*, analisada com detalhes pelo diretor. Embora reconhecendo que está lidando com elementos diferentes, som e imagem (mais uma vez, o problema das analogias), Eisenstein, considera, a partir de observações do campo da percepção humana, que o movimento do olho num quadro da esquerda para a direita é semelhante ao movimento sequencial de uma partitura musical.

Nessa sequência, alternam-se, nem sempre coincidindo com a troca de planos, duas frases musicais de Sergei Prokofiev, o compositor da música do filme. Num esquema (figura 3), Eisenstein representou os gestos tanto musicais

(por exemplo, o acorde inicial da música, que funciona como uma “plataforma de lançamento”, mostrada na parte final do esquema) quanto dos movimentos do olho ao longo do quadro (por exemplo, que passa do personagem em primeiro plano e à esquerda, semelhante ao primeiro acorde, para a profundidade do plano e à direita, como que “conduzido” pelas notas musicais que se seguem ao primeiro acorde).

Figura 3: Esquema de Eisenstein para o início da sequência da batalha no gelo em *Alexandre Nevsky*



Fonte: EISENSTEIN, 2002

- 9 Eisenstein fora um dos cineastas do período silencioso que, diante do sucesso dos filmes falados (chamados pelos norte-americanos de *talkies*), havia se inquietado com a possibilidade de que o cinema se tornasse um “teatro filmado”, tendo escrito, junto com outros dois cineastas soviéticos, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov a famosa *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. Numa de suas passagens mais citadas, a *Declaração* prega a necessidade de que o cinema sonoro realize um “contraponto audiovisual”. A noção de “contraponto” é bastante problemática, como Luíza Alvim desenvolveu em artigo publicado em 2017 a partir de teóricos como Michel Chion (2011) e Jean Mitry (2001), pois, na época da *Declaração*, como observamos, a inquietação dos três diretores é com a exagerada preocupação com a sincronia labial nos *talkies*. O termo, além de sua complicada transposição do campo musical para o cinematográfico (mais uma vez, num exemplo dos limites da analogia) nem sempre tem o mesmo sentido em textos distintos do diretor (ALVIM, 2017). Além disso, “contraponto” é entendido por muitos leitores de Eisenstein como um simplório “contraste” entre “aquilo que, segundo os clichês, deveríamos estar ouvindo com essa imagem” e “aquilo que realmente ouço”. De todo modo, aqui, nós nos restringimos às ideias de Eisenstein sobre a “correspondência”, desenvolvida em textos posteriores.

A alegada correspondência da música de Prokofiev com as imagens de *Alexandre Nevsky* foi bastante criticada pelo filósofo e musicólogo Theodor Adorno e pelo compositor Hanns Eisler (1972). Os autores observam que esse paralelismo não existe e que Eisenstein estava considerando a música apenas como algo diagramado na partitura. Segundo eles, o movimento (tal como evocado por Eisenstein) é uma noção ambígua, que compreende também o “ritmo geral”, algo só possível de traduzir em imagens “por analogias vagas e pouco comprobatórias” (ADORNO; EISLER, 1972, p.77). Como os pintores do início do século XX, Eisenstein estaria baseando suas correspondências mais na representação gráfica da música (a partitura) do que na música como fenômeno.

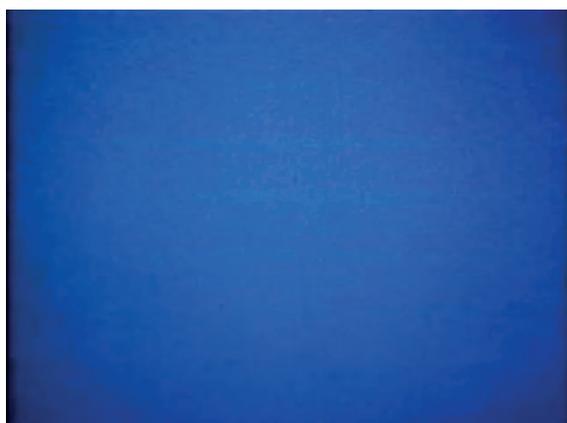
O flicker e a música como estrutura

Apesar do fato de que os efeitos de cintilação estão presentes desde muito cedo na história

do cinema – especialmente nas animações que necessariamente são filmadas *frame a frame*, mas também em alguns filmes *live action* do início do século XX (como *A Desumana*, de 1924, dirigido por Marcel L’Herbier) –, o primeiro filme produzido unicamente com a técnica do *flicker* de que temos conhecimento foi *Color Sequence*, de Dwinell Grant (figura 4), em 1943 (MICHAUD, 2014, p. 141). Esse filme, que não apresenta qualquer elemento figurativo, é composto unicamente por uma sucessão de quadros monocromáticos de cores frias e zonas de rosa. Esse é exatamente o mesmo projeto que encontramos na década de 1950 e 1960, quando a pintura abstrata iria investir fortemente em experiências monocromáticas¹⁰.

Mas será com o surgimento do cinema estrutural que esse tipo de experiência florescerá com força, especialmente por seu caráter não

Figura 4: Frames de *Color Sequence*, de Dwinell Grant (1943).



figurativo e por colocar em evidência a materialidade da película, que passa a ser entendida como a especificidade do meio cinematográfico. Essa tendência a se voltar para a materialidade de cada linguagem artística, em busca de um purismo essencial, esteve encarnada principalmente no pensamento do influente crítico de arte americano Clement Greenberg¹⁰. Peter Kubelka, um dos principais expoentes da geração *underground* pós-guerra (REES, 2011), resume sua posição em relação à importância em romper o ilusionismo do movimento para que o cinema reencontre sua essência, que estaria encarnada na colisão entre *frames* permitida pelo *flicker*:

Cinema não é movimento. Cinema é uma projeção de *stills* – ou seja, imagens que não se movem – em um ritmo muito alto. E é possível dar a ilusão de movimento, claro, mas em um caso muito especial, e o cinema foi inventado por conta desse caso especial. Qual é, então, a articulação do cinema? Eisenstein, por exemplo, disse que é a colisão de dois planos. Mas é muito estranho que ninguém tenha dito que não é entre planos, mas sim entre *frames* (KUBELKA apud ROWIN, 2009).

Dessa ideia irão derivar os chamados “filmes métricos” desenvolvidos por ele desde o final

da década de 50. *Arnulf Rainer* (1960) é considerado um marco por não apresentar nenhum traço de figuração, nem mesmo a cor. Rodado sem câmera, ele é composto apenas por quatro elementos: guia preta, guia transparente, trilha sonora saturada e trilha sonora vazia (MICHAUD, 2014). A composição meticulosamente calculada desses elementos, obedecendo a um modelo aritmético, é muitas vezes comparada à composição musical (ROWIN, 2009; MICHAUD, 2014). No entanto, essa comparação não vai além de uma constatação baseada no fato de que o ritmo do filme é imposto por uma progressão numérica pré-determinada, obedecendo a um cálculo preciso (16 unidades de 576 fotogramas, cada unidade comportando um conjunto de 16 temas com comprimento variável). A estrutura formal resultante dessa operação é mais facilmente perceptível quando a película é exposta de forma estática, como podemos observar na figura 5.

Essa maneira de visualizar os filmes de *flicker*, que vem sendo usada inclusive em exposições de arte e festivais de filmes experimentais, não apenas revela a semelhança desse cinema com a arte abstrata, como também surge da

10 Podemos citar os painéis de Ellsworth Kelly ou mesmo os Núcleos de Hélio Oiticica, que buscavam ocupar o espaço com a cor, por exemplo.

11 Vale notar que Greenberg, em seu histórico de como as artes sistematicamente submeteram-se a uma linguagem dominante a cada época, exige a música por ser “a arte mais distanciada da imitação” (GREENBERG, 1940).

Figura 5: *Arnulf Rainer*, 1960, Peter Kubelka

Figura 6: *Frozen Film Strip*, Paul Sharits, 1966-76.


12

dificuldade de reproduzir o efeito em outro meio que não a projeção. De fato, um *frame* retirado do filme diz muito pouco, ou nada, sobre o filme em questão (como podemos perceber na figura 5). Não à toa, Paul Sharits, talvez o cineasta mais reconhecido pelo uso desse efeito, propôs uma categoria de obra que se dá apenas na bidimensionalidade do quadro, os *Frozen Film Strips*, em que a obra se reduz às películas expostas como um quadro na galeria (figura 6).

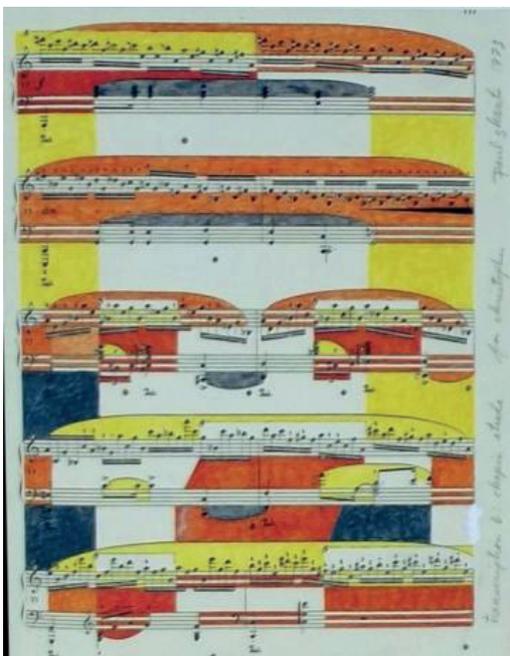
Assim como vários dos cineastas das vanguardas europeias, Paul Sharits (1943-1993) teve formação em pintura¹². Já durante sua adolescência

fez experimentos em Super 8, e em meados da década de 60 deixou de pintar para se dedicar prioritariamente ao meio cinematográfico (BEAUVAIS, 2008). Seus filmes experimentais em *flicker* tornaram-no mundialmente famoso, especialmente por trazerem elementos figurativos que acrescentavam sentidos que iam além do experimento meramente formal da especificidade da película dos filmes estritamente estruturais¹³. Entretanto, recentemente, suas pinturas e desenhos têm sido expostos em mostras retrospectivas, causando interesse e espanto na crítica especializada. É o caso do trabalho *Transcriptions 6 Chopin Etude* (1973), que vemos a seguir na figura 7.

¹² Estudou pintura na Universidade de Denver, onde foi contemporâneo de Stan Brakhage (BEAUVAIS, 2008).

¹³ Entre seus filmes mais famosos, por exemplo, está o *Piece Mandala/End War* (1966), em que imagens fixas de amantes fazendo sexo oral é alternada com cintilações de cores que piscam num ritmo cada vez mais rápido e, em determinado momento, vemos o próprio artista levando uma arma em direção à cabeça, simulando um suicídio (através de *stop motion*), suscitando diversas interpretações pacifistas.

Figura 7: *Transcriptions 6, Chopin Etude*, Paul Sharits, 1973



A respeito desse desenho, exposto na primeira sala de uma retrospectiva no museu Fridericianum em Kassel, há dois anos, Mark Siegel observou: “eu não esperava encontrar Chopin em uma exposição de Paul Sharits” (SIEGEL, 2015). No decorrer de sua crítica, o autor reconhece que esse trabalho é fundamental para entender o fascínio que Sharits tinha em relação à notação musical e às analogias entre acordes musicais e cores. Sharits também estudou música por muitos anos, e seu conhecimento musical permitiu-lhe usar padrões musicais como inspiração. “Para ele, não se tratava de estabelecer uma sinestesia ou outra, mas de fazer uso de modelos musicais, e, mais

precisamente, da maneira como a música funciona, encontrando ‘análogos operacionais... entre os modos de ver e os modos de ouvir’...” (BEAUVAIS, 2008).

Na busca desses análogos, o uso do *flicker* pareceu uma solução razoável, ainda que não perfeita. Como Sharits afirma em um texto clássico sobre a relação sobre a audição e a visão, um único *frame* de cor sólida não pode reproduzir a qualidade harmônica de um acorde, mas uma série de frames de cores diferentes, criando o efeito de cintilação, dependendo da frequência dos tons, pode sugerir essa qualidade (SHARITS, 1975). Na realidade, a insatisfação dessa correspondência levou o artista a experimentos com filmes instalativos, nos quais mais de um filme era projetado em uma mesma sala, criando uma sobreposição de imagens que remeteriam às combinações de notas. Essa solução também responderia ao problema da espacialização da música gerada pela combinação de diversos instrumentos. É o caso, por exemplo, de *Razor Blade* (1965-68), em que duas imagens são projetadas, lado a lado, em uma mesma parede) e de *Declarative Mode* (1976-77), em que um filme é projetado sobre o outro, mas em tamanho menor (figura 8).

Rose Lowder: diagramas e composição

Vamos nos deter, agora, no trabalho da artista Rose Lowder, porque ele nos propõe

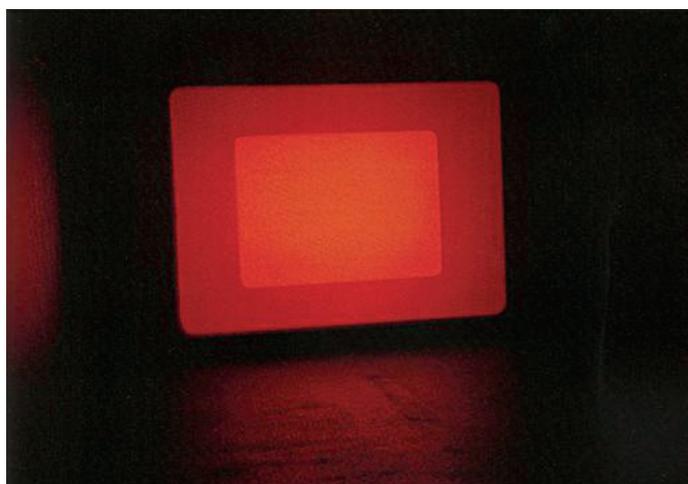
questionamentos e continuidades da técnica do *flicker* e por conter, além dos filmes experimentais em si, um grande trabalho de notação semelhante a partituras musicais¹⁴.

Assim como vários dos cineastas de vanguarda e do cinema experimental, Lowder teve formação em pintura, na *Escuela de Bellas Artes*, em Lima, e, depois, em Londres. No campo do Cinema, a artista começou como editora para cinema e televisão. Seu primeiro filme, *Boucles* (“Laços”, 1976 -1997), feito sem câmera de filmagem, com furos e tinta azul direto na película 16 mm, tem formas geométricas circulares (pelos furos) e uma linha reta (em azul) em *loop* que nos remetem aos filmes abstratos de Hanns

Richter e Walter Ruttmann. Já a partir de *Roulement, Rouerie, Aubage* (1978), Lowder adquiriu uma câmera e passou a filmar, principalmente, “aspectos da realidade” (LOWDER, 2015, p.13) próximos a ela, como uma roda de água no canal do rio Sorgue, na França, onde vivia.

Para Ismail Xavier (2008, p.104), a relação do cinema de vanguarda abstrato com o realismo é tomar “como única realidade a dinâmica da luz e os seus efeitos geométricos e rítmicos na superfície da tela”. Além de *Boucles*, alguns trabalhos posteriores de Rose Lowder, como *Parcelle* (1979), efetivamente remetem à linguagem abstrata do cinema de vanguarda, porém, é curioso que a maioria, como a série

Figura 8: Imagem da instalação *Declarative Mode* (1976-77), de Paul Sharits.



14 Os filmes de Lowder são, em sua maioria, silenciosos. Portanto, as nossas associações não levarão em conta a trilha sonora.

Bouquets, tem uma maior relação com os “aspectos da realidade”, o que a aproxima de experiências como as de Dziga Vertov¹⁵.

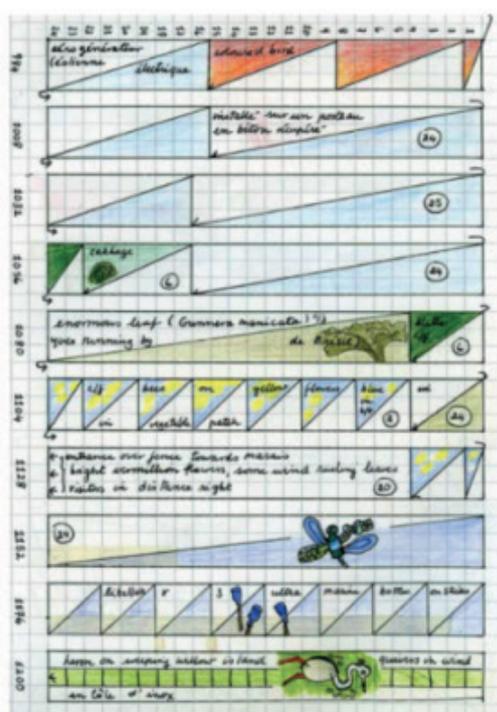
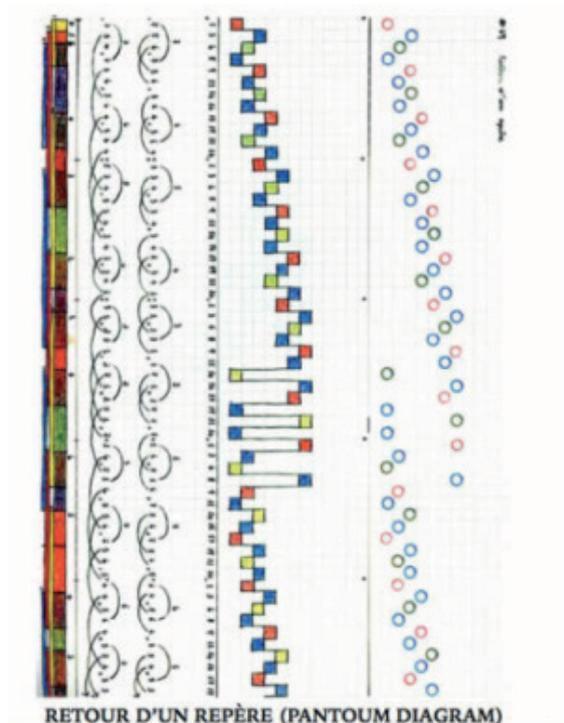
Por sua vez, Deleuze (1985) comparou o cine-olho de Vertov ao cinema experimental americano da década de 1960. Assim, observa que, em *O homem com a câmera* (1929), Vertov fazia a montagem introduzir-se no componente da imagem¹⁶: ao deter a imagem, era possível inverter, acelerar, reduzir, ultrapassando a percepção humana rumo a uma outra percepção, chegando ao elemento genético de toda percepção possível. De modo semelhante, por meio de vários procedimentos diferentes, tal como pela “montagem piscante” do *flicker*, parte do cinema experimental da década de 1960 almejou produzir uma imagem que correspondesse a uma “percepção pura”.

Por outro lado, é a relação com os “aspectos da realidade”, presente no cinema de Vertov, que vai também diferenciar Lowder dos cineastas experimentais que trabalharam com o *flicker*. No lugar de uma preocupação fundamentalmente estrutural e essencialista, em que a materialidade da película e outros aspectos específicos ao meio cinematográfico estavam em primeiro plano, Lowder produz a maioria de seus filmes com imagens figurativas captadas fotograficamente, e sua temática está mais associada ao cinema documental.

Tanto *Boucles*, quanto *Roulement, Rouerie, Aubage e Couleurs mécaniques* (1979) foram filmados de maneira contínua, e a artista já mantinha um caderno com anotações usuais, como o número do rolo, indicações sobre a luz, as lentes utilizadas etc. Porém, a partir de *Parcelle* (1979), quando Lowder

- 15** Vertov propunha tomar imagens da própria vida – segundo Mitry (2001), numa tradição que remonta aos irmãos Lumière e que seria a base de toda uma escola de documentaristas –, ao mesmo tempo com uma crença na objetividade e precisão da câmera, da máquina, em detrimento do aspecto “psicológico” do diretor. No texto-manifesto *Nós* (referente ao grupo dos KINOKS, fundado por Vertov em 1919), de 1922, afirma-se: “NÓS caminhamos de peito aberto para o reconhecimento do ritmo da máquina, para o deslumbramento diante do trabalho mecânico, para a percepção da beleza dos processos químicos. Nós cantamos os tremores da terra, compomos cine-poemas com as chamas e as centrais elétricas, admiramos os movimentos dos cometas e dos meteoros, e os gestos dos projetores que ofuscam as estrelas.” (VERTOVa, 2003, p.249).
- 16** Como observa o próprio Vertov sobre suas experiências com as manipulações da câmera (o “cine-olho”) e com a montagem das imagens obtidas pelo “kinok-montador”, de modo semelhante ao que consideramos no trabalho de Rose Lowder: “O olho-mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação; e faz experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento, ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo” (VERTOVb, 2003, p.257); “Montar significa organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, ‘escrever’ o filme por meio das imagens filmadas [...]. Todo filme do Cine-Olho está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação” (VERTOVc, 2003, p.263).

Figuras 9 e 10: Diagramas de *Retour d'un repère* (esquerda) e *Bouquet 19* (direita)



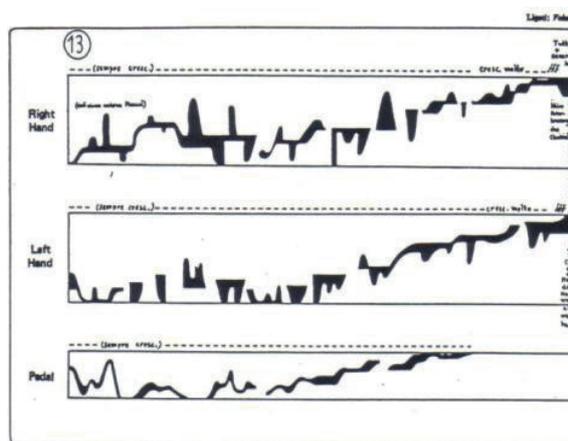
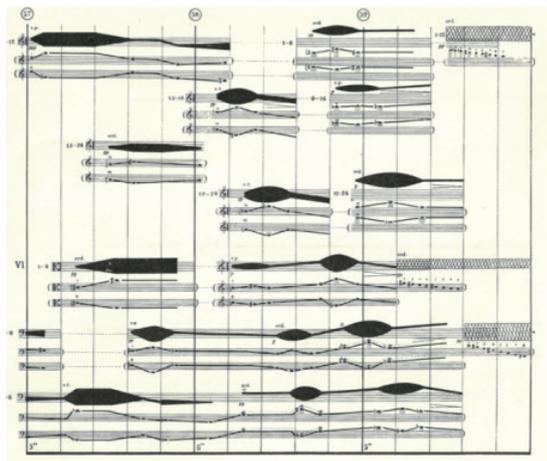
Fonte: Rose Lowder by Rose Lowder

passa a filmar *frame a frame*, a artista começa a desenvolver diagramas muito mais meticulosos para dar conta da simultaneidade e da grande quantidade de eventos a serem filmados. No início, esses gráficos tinham finalidade apenas de uso próprio para a artista na confecção de seu trabalho: “Eu precisava saber o que estava fazendo quando estava filmando e ser capaz também de checar posteriormente o que tinha sido feito” (LOWDER, 2015, p.18).

Tanto em *Parcelle* quanto em alguns filmes seguintes, Lowder (2015) confessa que ainda ficava incomodada pelo efeito de vibração do *flicker*, algo quase inevitável nas produções filmadas *frame a frame*. Ao mesmo tempo, ela sentia a necessidade de desenvolver um método de notação gráfica cada vez mais preciso e menos relacionado intimamente ao material de cada filme em si e que, ao mesmo tempo, possibilitasse prever o resultado de luminosidade e os efeitos gráficos do filme ao final.

A partir de *Retour de un Repère* (1979) e especialmente na série *Bouquets* (iniciada em 1994), o diagrama composto vai se tornando cada vez mais abstrato e belo esteticamente. Uma diversidade de padrões notativos visuais passa a ser usado então: desenhos, cores, linhas diagonais (figuras 9 e 10). Eles nos fazem lembrar algumas partituras

Figuras 11 e 12: Partitura de *Polymorphia 2*, do compositor contemporâneo K. Penderecki (à esquerda) e de *Volumina* (1961-1962) de G. Ligetti (1923 – 2006).



Fontes: <https://soundmerit.com> e <http://clevelandclassical.com>

contemporâneas, em que volumes e outros formatos, mais do que as tradicionais notas musicais, dão as indicações aos executantes (figuras 11 e 12).

Ao contrário dos desenhos da série *Transcriptions* e dos *Frozen Film Frames* de Paul Sharits, já pensados para serem expostos, os diagramas de Rose Lowder, a princípio, não foram pensados como uma obra em si. No entanto, embora a artista negue o valor artístico dessas anotações, sua publicação torna evidente que se trata de uma nova camada do filme. Esse material, ao ser mostrado ao público, assim como os frames de *Arnulf Rainer*, de Peter Kubelka, constitui-se como um complemento que restitui, apenas em parte, aquilo que nossa percepção seletiva perde durante a fruição do filme.

Camporesi (2015) observa que, já nos *loops* do primeiro filme *Boucles*, Lowder deixa clara a natureza dual desse filme (e, de certa forma, por extensão, de qualquer um): “o que está na película não corresponde ao que é mostrado na tela por meio da projeção” (CAMPORRESI, 2015, p.51-52). Tal questionamento e a relação das notações gráficas posteriores de Lowder com seus filmes também se referem ao papel da partitura musical (uma notação) em relação à música (o resultado final, que se dá no tempo e depende da execução de um ou mais *performers*).

A complexidade dos diagramas de Lowder revela também a preocupação com a notação de eventos simultâneos (e não necessariamente filmados em sequência), como, no caso de uma partitura musical, a indicação

de linhas melódicas de distintos instrumentos musicais. É importante observar que, em *Retour de un Repère*, Lowder usou a técnica de filmar e montar ao mesmo tempo. Nesse filme e nos outros até a década de 90, a ordem da filmagem seguia a mesma da projeção. Porém, a partir de *Quiiproquo* (1992) e, principalmente, da série *Bouquets*, a artista começou a usar a técnica de rebobinar a película e filmar livremente em qualquer ponto, o que ampliou radicalmente a possibilidade de agrupamento de imagens e tempos diferentes, fazendo com que a notação fosse feita de forma ainda mais minuciosa e de maneira a prever correspondências visuais entre os *frames* já captados. Num sentido mais amplo da palavra composição, Lowder faz, em seus diagramas, uma associação dos posicionamentos dos *frames*.

É interessante que Lowder tenha utilizado, na criação de seus filmes, alguns procedimentos bastante similares ao que compositores contemporâneos usaram para escrever peças musicais. Por exemplo, em *Retour d'un repère*, filmando um tronco de árvore num parque, a artista conta que fez uma rotação de um determinado número de pontos de foco da imagem correlacionados com a rotação dos números de *frames* e que se baseou numa técnica poética malaia, em que se vai progressivamente adicionando um novo elemento e deixando outros usados previamente. Técnicas de adição de elementos foram também

bastante utilizadas por compositores do século XX, de diversos estilos e tendências, já desde Henry Cowell, Conlon Nancarrow, passando por Gyorgy Ligetti, pelo Minimalismo de Philipp Glass e Steve Reich e por Pierre Boulez.

A própria Rose Lowder refere-se ao seu trabalho como o de um músico seguindo uma partitura para tocar com seu instrumento, a câmera, a partir de seus *frames*, correspondentes a notas musicais. Suas “partituras” vão sendo preenchidas à medida que vão sendo compostas durante a filmagem.

Eu fixo as minhas folhas cuidadosamente no tripé, ou coloco pedras ou meu pé sobre elas se nada mais resolver, e, então, toco meu instrumento, a câmera, o melhor que posso. A realidade filmada compartilha, com os esquemas diagramados a serem preenchidos, a função de uma partitura. A dificuldade de execução interpretando dentro de limites estabelecidos demanda o mesmo tipo de concentração que a atenção cuidadosa que o músico dá aos começos e finais das primeiras e últimas notas (*frames*) de um movimento numa peça musical. (LOWDER, 1997 apud CAMPORESI, 2015, p.66-67)

Camporesi (2015) observa que, embora o meio utilizado para a expressão da arte de Rose Lowder seja “a realidade fotográfica”, a organização formal dela, expressa pelos diagramas, aponta para uma qualidade abstrata. Michaud, no entanto, vai mais além e considera que *Bouquets* formam uma espécie de

ornamento para além do narrativo, como se a realidade fosse transformada em um “motivo”, palavra também do campo musical.

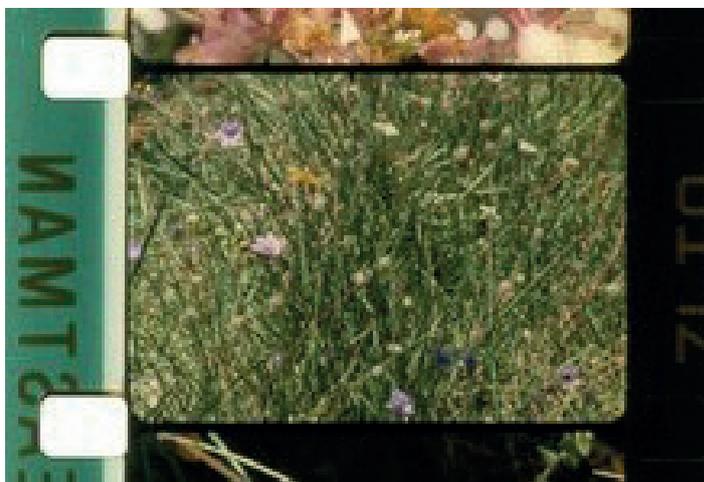
Quando o filme é imaginado como um fenómeno de projeção, ele é liberado do *frame*, difunde-se no espaço e se multiplica. Ao mesmo tempo, a projeção de superfícies coloridas adquire uma densidade ornamental, negando a profundidade ficcional que se abre na tela, afirmando seu aspecto artificial. [...] O ornamento não é da ordem da narrativa, mas sim da composição: ao invés de tentar imitar o real, busca transformá-lo num motivo. (MICHAUD, 2011, p.40 apud CAMPORESI, 2015, p.67-68)

A série *Bouquets* tem seus primeiros filmes produzidos entre 1994-1995 (*Bouquets 1-10*), e os últimos feitos pouco mais de 10 anos depois. Como o título sugere, a maior parte das imagens dessa série é composta por flores

(mas não apenas) que se reúnem em um mesmo conjunto espacial a partir da técnica da montagem. As cenas foram colhidas, em sua maioria, em jardins silvestres europeus e apresentam, muitas vezes, um mesmo conjunto captado em diferentes horas do dia e a partir de diferentes ângulos. Cada filme dura aproximadamente um minuto, é composto de 1440 frames e, posteriormente, pode ou não ser reunido com outros filmes, gerando novos buquês. O conjunto dos dez primeiros filmes, por exemplo, gera um único filme de dez minutos de duração.

O resultado estético obtido por Rose Lowder não produz a sensação de piscar alucinógeno que marca o efeito do *flicker*. Pelo contrário, suas composições, frutos de seu método metódico, resultam em imagens suaves que se

Figura 13: frame de *Bouquets 1-10*, Rose Lowder (1994-95)



Fontes: <https://lightcone.org/en/film-920-bouquets-1-10>

sobrepõem umas às outras como acordes visuais. O ritmo torna-se tão importante quanto os temas imagéticos apresentados pela imagem fotográfica, e as cores não funcionam apenas como elementos formais, mas sim como parte da natureza representada na tela.

Em *Bouquet 1*, por exemplo, somos apresentados durante um minuto a uma pluralidade de imagens do monte Ventoux: vemos suas flores, a diversidade da natureza local, as pessoas que estão lá em suas diferentes atividades, a torre que fica em seu topo e a fonte de água que nasce em sua base. As imagens passam rapidamente, mas persistem tempo suficiente para podermos identificá-las, ao mesmo tempo em que são substituídas por imagens espacialmente contíguas. Às vezes reaparecem, às vezes não. Criam um contorno, uma zona de sentimentos. Ao mesmo tempo, não somos capazes de reconstituir a experiência narrativamente.

Diferentemente do que acontece com os *flicker films* mais conhecidos, em que a percepção é colocada em cheque pela rapidez e fragmentação da luminosidade piscante, resultante da sucessão de fotogramas estáticos¹⁷, nos filmes

de Lowder, temos a impressão de perceber tudo, como se estivéssemos ouvindo cada nota, cada instrumento, mas sempre com efeito de conjunto se sobrepondo.

Considerações finais

Embora a técnica da filmagem *frame a frame* esteja historicamente datada¹⁸ e limitada ao cinema experimental da década de 1970, o trabalho de Rose Lowder parece-nos instigante e bastante atual. A artista, que ainda está viva e continua produzindo através desse método artesanal e quase obsoleto, revigora as possibilidades estéticas dos *flicker films* ao se utilizar da técnica de maneira inovadora e criativa. As sutis fusões e sobreposições de imagens presentes em seus filmes diferenciam-se radicalmente do estereótipo criado pelo cinema experimental, em que o efeito piscante busca reconfigurar os sentidos humanos, desafiando os limites da percepção. Por outro lado, ao nos aprofundarmos na metodologia de pré-produção e montagem da cineasta, percebemos a continuidade na busca de uma correspondência entre o cinema e a música, que teve seu apogeu no cinema de vanguarda e no cinema experimental.

- 17** O exemplo mais radical é o filme *The Flicker*, de Tony Conrad, em que os espectadores eram avisados dos possíveis efeitos danosos para pessoas mais sensíveis, recomendando-se que um médico estivesse de plantão nos locais exibição.
- 18** No que diz respeito a uma novidade no fazer cinematográfico, especialmente após as potencialidades do vídeo e do digital.

Por mais que essa busca seja um projeto utópico, por se tratar de linguagens com diferenças essenciais, acreditamos que há uma aproximação possível entre os dois meios. Ao tornarmos mais clara essa aproximação, evidenciando os momentos de encontro e de afastamento, buscamos ressaltar a partir de que elementos essa analogia é feita.

Referências

- ADORNO, T.; EISLER, H. **Musique de cinéma**. Paris: L'Arche, 1972.
- ALVIM, L. Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion. **Revista FAMECOS (Online)**, v.24, 2017.
- AUMONT, J. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.
- BEAUVAIS, Y. Figment. In: BEAUVAIS (org.) **Paul Sharits**. Paris: Les Presses du Reel, 2008.
- CAMPORESI, E. A filmic exploration by means of botanical imagery: Notes on Rose Lowder. In: **ROSE by Rose Lowder**. Light Cone Editions, 2015.
- CHÂTEAU, D. Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art: à propos de l'avant-garde des années 20. **Cinémas: revue d'études cinématographiques**, v. 3, n. 1, 1992.
- CHION, M. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DUBOIS, p. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar: 2002.
- GREENBERG, C. Rumo ao mais novo Lacoonte, 1940. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.
- JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- LOWDER, R. Recollections. In: **ROSE by Rose Lowder**. Light Cone Editions, 2015.
- MAUR, K. von. Bach et l'art de la fugue: Modèle structurel musical pour la création d'un langage pictural abstrait. In : **SONS & Lumières: une histoire du son dans l'art du XX^e siècle**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- MICHAUD, P.-A. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro : Contraponto, 2014.
- MITRY, J. **Esthétique et psychologie du cinéma**. Paris: Cerf, 2001.
- PARENTE, A. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, K. (org) **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- REES, A. L. **A history of experimental film and video**. Londres: Palgrave/BFI, 2011.
- RICHTER, H.. *Rhythm 21*. In: **SONS & Lumières: une histoire du son dans l'art du XX^e siècle**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- ROBERTSON, R. **Eisenstein on the audiovisual: the montage of music, image and sound in cinema**. London: Tauris Academic Studies, 2009.

ROWIN, M. **Flashes of Brilliance**: a brief history of the flicker film, postado em junho de 2009, disponível em: <http://www.movingimagesource.us/articles/flashes-of-brilliance-20090611>

SHARITS, p. Hearing: seeing, 1975. In: **Film as Film**: formal experiment in film, 1910-1975. Londres: Hayward Gallery, 1979.

SIEGEL, M. Structural Integrity. In: **Artforum**, Nova York, Fevereiro de 2015.

SZENDY, p. Viking Eggeling. *Diagonal Symphony*. In: **SONS & Lumières**: une histoire du son dans l'art du XX^e siècle. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004.

VERTOV, D. NÓS – variação do manifesto (1922). In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003a.

_____. Resolução do conselho dos três (10/4/23). In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003b.

_____. Extrato do ABC dos Kinoks (1929). In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003c.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Rhythms and correspondences: the visual representation of music in the films by Rose Lowder

Abstract

In this article, we aim to explore the relationships between the so called flicker cinema and music. We make a brief history of diverse experiences that tried to create a visual representation of music until the avant-garde cinema and experimental cinema, the context in which emerges the technique of flicker. Then we take a closer look at the work of Rose Lowder, a filmmaker who has produced 16mm films since the 1970s and uses the flicker technique, as it is a corpus not much analyzed and which relates itself directly to the subject. We consider as the basis of our analysis the methodology shown by the artist herself in her texts and diagrams, in which we observe a pursuit of correspondence with the musical phenomenon and which refer to the whole previous tradition of the avant-garde and experimental cinema.

Keywords

Music. Experimental cinema. Flicker.

Ritmos y correspondencias: la representación visual de la música en las películas de Rose Lowder

Resumen

En este artículo, proponemos explorar las relaciones entre el cine conocido como flicker y la música. Hacemos un breve histórico de diversas experiencias que buscaran crear una representación visual de la música hasta llegarnos al cine de vanguardia y al cine experimental, contexto dónde surgió la técnica del flicker. Entonces, analizamos más detalladamente el trabajo de Rose Lowder, cineasta que desde la década de 70 produce películas en 16mm y utiliza la técnica del flicker, pues se trata de un corpus poco analizado y que se relaciona directamente con el tema. Utilizamos como base del análisis la metodología explicitada pela propia artista en textos y diagramas, en los cuales se observa una búsqueda de correspondencia con el fenómeno musical y que se remete a toda la tradición de la vanguardia y del cine experimental anterior.

Palabras-clave

Música. Cine experimental. Flicker.

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro. Doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro. Pós-doutoranda em Música na UFRJ, Rio de Janeiro. | Email: luizabeatriz@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4816-6790>

Nina Velasco e Cruz

Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro. Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, Pernambuco, Brasil. | E-mail: ninavelascoc@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1639-5329>

Concepção e desenho do estudo: Nina Cruz e Luíza Alvim

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Nina Cruz e Luíza Alvim

Redação do manuscrito: Nina Cruz e Luíza Alvim

Revisão crítica do conteúdo intelectual:

Nina Cruz e Luíza Alvim