



RELAÇÕES SINESTÉSICAS ENTRE IMAGEM E SOM,
ENTRE COR E SOM E ALGUNS EXEMPLOS
NO CINEMA SILENCIOSO

Natália de Castro Soares

Resumo: A cor esteve muito presente no cinema desde o seu princípio e a noção de sinestesia sempre foi importante – não só para filmes abstratos, mas para o cinema de uma forma geral. O artigo aborda relações sinestésicas entre imagem e som no cinema, tomando como exemplo o filme *Aurora* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927). A seguir, nos debruçamos mais especificamente na associação entre cores e sons e algumas de suas reverberações no campo das imagens em movimento, comentando três experimentos bastante diversos entre si: a experiência terapêutica cinética de Corning (1899), o Phantascope de Jenkins (1895), o caleidoscópio (1924) e a Sonochrome (1929) de Loyd Jones.

Palavras-chave: cinema silencioso; cor no cinema silencioso; sinestesia; *Aurora*; Sonochrome.

Abstract: Color was very frequent in cinema since its beginning and the notion of synesthesia has always been important – not only for abstract films, but for cinema in general. This article discusses synesthetic relations between images and sounds in the cinema, taking as example the film *Sunrise* (F. W. Murnau, 1927). Then, we examine more specifically the association between colors and sounds and some of its reverberations in the field of moving images, commenting three experiments quite different from each other: the Corning kinetic-therapeutic experiment (1899), the Jenkins Phantascope (1895) and Loyd Jones kaleidoscope (1924) and Sonochrome (1929).

Keywords: silent cinema; color in silent cinema; synesthesia; *Sunrise*; Sonochrome.

A questão de escutar com o ouvido
 é inseparável da de escutar com a mente,
 assim como a de olhar é da de ver.¹

A cor esteve presente no cinema desde o seu princípio, tendo esse meio inclusive herdado de outros (como a lanterna mágica, os cartões postais e a fotografia) algumas das técnicas de colorização e formas de uso da cor anteriormente existentes. Paolo Cherchi Usai² calcula que cerca de 85% dos filmes silenciosos lançados tinham cópias tingidas e/ou viradas parcial ou totalmente – tingimento e viragem eram as técnicas de colorização mais empregadas no período – sem considerar aqueles cujas cópias possuíam apenas os intertítulos coloridos. A estimativa nos parece alta se pensamos em países que não sejam, por exemplo, a França e os Estados Unidos, mas significativa para entendermos que a cor era realmente um elemento constituinte do cinema das primeiras décadas³.

As técnicas de colorização eram bastante variadas. Experimentos com aplicação de cor à película cinematográfica começaram assim que o cinema começou a existir como espetáculo: um pequeno filme da Edison Kinetoscope Company de dança serpentina com fotogramas pintados a mão simulava as luzes coloridas sobre a bailarina já em 1895⁴. A técnica de pintura a mão já era usada anteriormente para colorizar placas de lanterna mágica, e o cinema acabou adotando essa mesma técnica desde o princípio.

Ainda no início do século XX, a Pathé lançou um sistema patenteado de colorização semiautomática de fotogramas, denominado Pathécolor, também chamado colorização por estêncil (*au pochoir* em francês e *stencil* em inglês). A técnica, célebre

¹ CHION, Michel. *Audio-Vision: sound on screen*. Nova York: Columbia University Press, 1994, p. 6, apud PANINI, Juliana. “Representações sonoras no cinema silencioso: a dimensão acústica de *Lábios sem Beijos*, de Humberto Mauro”, in *Anais do III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 2012, p. 6. A tradução de textos estrangeiros neste artigo é nossa, exceto quando indicada outra fonte.

² USAI, Paolo Cherchi. *Silent cinema: an introduction*. Londres: British Film Institute, 2000, p. 23.

³ Tom Gunning pondera que, embora seja certo que, ao menos nesses países citados, a maioria dos longas metragens dos anos 1910 e 1920 tiveram versões lançadas em cor (tingidas e/ou viradas), ainda resta estabelecer se a maioria das cópias lançadas eram coloridas. GUNNING, Tom. “Colorful metaphors: the attraction of color in early silent cinema”, in *Fotogenia* n. 1, 1994, p. 249-255.

⁴ USAI. *Op. cit.*, p. 21.

entre 1905 e 1915⁵, empregava moldes (no princípio feitos manualmente, depois com a ajuda de um pantógrafo) para depois aplicar as cores que, dessa forma, tinham contornos mais bem definidos e maior uniformidade. Embora o custo tenha caído em relação ao da pintura a mão, continuava alto.

Bastante mais acessíveis eram as técnicas de colorização uniforme, chamadas de tingimento e viragem (*tinting* e *toning*, em inglês). O tingimento consistia na aplicação da cor de modo a tingir a base do filme, fosse através de pincel, em toda a superfície do trecho a ser colorizado, fosse através da imersão do trecho de filme em um banho com anilina, que era a forma mais comumente utilizada. Posteriormente, os próprios fabricantes de película passaram a oferecer em seus catálogos película pré-tingida de diversas cores, que possuía a vantagem de oferecer um aspecto bem mais uniforme da cor.

A viragem consistia no processo de obtenção da imagem colorida através de um banho que substituíam a prata da emulsão por um sal colorido (viragem direta), por um sal incolor que era então substituído por outro sal colorido (viragem indireta) ou por um sal incolor que era em seguida colorizado com corante orgânico (mordancagem) – esse último permitia um maior leque de gradações cromáticas (pelo uso de corantes orgânicos, mais variados).

Além das técnicas mencionadas – de pintura a mão, estêncil, tingimento e viragem – houve, desde os primeiros filmes (e antes, já na fotografia), diversos inventos que buscavam a obtenção de imagens coloridas através de processos de síntese aditiva ou subtrativa. A maioria desses inventos não passou da fase de experimentação, mas alguns deles ficaram bastante conhecidos, como os chamados Technicolor 1 (1916) e 2 (1922) e Kodachrome (1916).

O papel que a cor exerce nesses filmes, apesar da presença tão constante, permanece ainda um tanto obscuro. Para Cherchi Usai⁶, o cinema teria herdado de práticas da cultura popular já em voga quando da invenção do cinema (a lanterna mágica, os cartões postais e a fotografia) a coexistência problemática entre duas exigências, notável também no uso das cores: a tendência à abstração e a tendência à busca de semelhança com o mundo real, expressa na passagem a seguir:

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 95.

Não somente as imagens coloridas permitem obter maior variedade em uma exibição e manter a atenção, mas elas aumentam o realismo e a harmonia de certos quadros fotográficos. Uma paisagem marinha azul, um sol se pondo em um céu acobreado, são mais verdadeiros que quando representados pelo preto, e é nos retratos de moças ou crianças que uma tintura imitando a cor da pele dá uma doçura mais apropriada à aparência do modelo.⁷

Segundo Cherchi Usai, o debate entre os defensores das cores naturais e dos adversários do realismo ou mesmo da cor aconteceu, embora não de forma sistemática, em livros e revistas durante todo o período do cinema silencioso.

Embora possamos notar a presença dessas duas vertentes (realismo e abstração) tanto em documentação de época quanto em bibliografia recente sobre o tema, Joshua Yumibe⁸ considera que essa ênfase no realismo é muito limitadora frente ao papel que a cor desempenhava. Para ele, o interesse em um suposto realismo seria secundário ao que se dedicava à natureza sensorial e afetiva da cor no cinema. Yumibe diz que, ao pensarmos o uso da cor no cinema, não podemos ignorar que as teorias da percepção do final do século XIX e início do século XX tiveram grande impacto nesse meio – por exemplo, com relação à influência da cor no observador. Muito do interesse nessa influência tinha como foco a noção de sinestesia: a mistura de sentidos, não apenas no sentido fisiológico, mas também mais amplamente e metaforicamente, no de impulsos nervosos, emocionais e espirituais que percorrem o corpo humano. Assim, o uso da cor estaria ligado não só a emoções, mas também a noções de ritmo e harmonia, entre outros.

Vejamos, primeiramente, como a ideia de sinestesia estava ligada ao cinema de uma forma mais ampla, e não exclusivamente no uso das cores. Mais à frente voltaremos à questão do uso das cores, especificamente.

⁷ CUISINIER, H. *Procédés pratiques de virages pour papiers, diapositives et films cinématographiques*. Paris: Publications Photographiques et Cinématographiques Paul Montel, 1926, p. 6.

⁸ YUMIBE, Joshua. “Harmonious sensations of sound by means of colors: vernacular colour abstractions in silent cinema”, in *Film History* v. 21, 2009, p. 165.

O cinema já foi silencioso?

Por algum tempo, estudiosos de cinema foram unânimes em dizer que o cinema nunca foi silencioso, até Rick Altman afirmar que “o silêncio era de fato uma prática comum da exibição de filmes silenciosos”⁹. Para Melinda Szaloky, no entanto, a afirmação de Altman não quebra a crença de que o som do cinema silencioso era gerado por fontes extrafílmicas (por exemplo, um piano na sala de exibição), que serviam de acompanhamento às imagens inerentemente silenciosas. Para a pesquisadora, a questão crucial não era se as imagens eram ou não acompanhadas de fontes sonoras extrafílmicas. Ela argumenta que o cinema silencioso nunca foi silencioso “porque nunca quis representar um mundo mudo a espectadores cegos”; ele conseguiu, através de uma dimensão acústica que não foi ainda suficientemente reconhecida, por meio de uma linguagem visual convencional e refinada (e não de fontes externas), contar histórias intrincadas povoadas de sons e ritmos. Nesse sentido, há diversos pesquisadores que afirmam que uma das grandes dificuldades quando da introdução do som no cinema foi justamente o fato de que a banda sonora sobrava, ou era reiterativa, pois a linguagem já estava tão desenvolvida no sentido de sua dimensão sonora que prescindia de banda de som.

Com relação às fontes sonoras extrafílmicas, as mais comumente presentes nas primeiras décadas, de uma forma geral, embora variando de país para país, região para região e de cinema para cinema, eram as seguintes: acompanhamento musical, música automática (geralmente tocada por um piano automático presente na sala), efeitos sonoros, voz humana sincronizada ao vivo, som gravado e sincronizado (sob diversos nomes comerciais), conferencista (ou explicador), além das sessões que eram acompanhadas completa ou quase completamente por silêncio, ou seja, não tinham outro tipo de acompanhamento¹⁰.

No entanto, em vez de nos atermos às fontes extrafílmicas, vamos pensar na dimensão acústica das imagens fílmicas em si. Um processo que é frequentemente

⁹ ALTMAN, Rick. “The silence of the silents”, in *Musical Quarterly* v. 80, n. 4, 1997, p. 649 e 657, apud SZALOKY, Melinda. “Sounding images in silent film: Visual Acoustics in Murnau’s *Sunrise*”, in *Cinema Journal* v. 41, n. 2, inverno de 2002, p. 109.

¹⁰ ALTMAN, Rick. “Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som”, in *Imagens* n. 5, 1995, p. 41-47, apud PANINI, Juliana. Art. cit., p. 2-3.

apontado como central na percepção da dimensão acústica das imagens silenciosas é a sinestesia (poderíamos estender para as dimensões olfativas e táteis das imagens de filmes silenciosos, por exemplo). A sinestesia consistiria em uma alteração neuropsicológica, rara (dez pessoas em um milhão), em que pessoas que recebem estímulos em um sentido os percebem através de outro (por exemplo, perceber notas musicais graves como azuis, ou sentir dor da cor laranja). Porém, embora uma alteração rara, para o neurocirurgião Richard Cytowic essa correspondência entre os sentidos é uma função rotineira do cérebro, apenas inconsciente para a maioria da população¹¹. Além desse sentido fisiológico mais estrito, a ideia de sinestesia também é usada de forma mais ampla e metafórica, como uma mistura de vibrações, sensações e emoções causadas no corpo humano através de estímulos diversos.

Se assistirmos a um filme silencioso sem acompanhamentos, podemos notar a presença de elementos sonoros de diversos tipos, embora os estímulos sejam puramente visuais. Aqueles elementos que são mais facilmente notáveis e, nesse sentido, escutáveis, são aqueles que aparecem na imagem como uma fonte sonora para o espectador – Melinda Szaloky refere-se a eles como sons visíveis (“visible sounds”)¹². Ao ver a imagem de um cachorro latindo (ou de um disco sendo tocado, portas batendo, pessoas caminhando, etc.) o espectador infere a presença daquele som (o latido do cachorro, a música que está sendo tocada pelo toca-discos, o barulho de passos etc.).

Por outro lado, para Szaloky¹³, elementos não-visuais (sonoros, mas também olfativos, táteis etc.) podem tornar-se visíveis em filmes silenciosos através de meios estilísticos (edição, *close-ups*, movimentos de câmera, gestual dos atores etc.). Aos elementos sonoros que compõem esse grupo a pesquisadora dá o nome de sons visualizados (“visualized sounds”)¹⁴. A autora trata, em seu artigo *Sounding images in silent film*, das relações entre imagem e som no filme *Aurora*, algumas das quais comentaremos e desenvolveremos a seguir.

¹¹ CYTOWIC, Richard E. *The man who tasted shapes*. Cambridge: MIT Press, 1993, p. 54-58, apud SZALOKY, Melinda. Art. cit., p. 113-114.

¹² *Ibid.*, p. 125.

¹³ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴ *Ibid.*, p. 113.

Imagem e som em *Aurora*

Dorothy Jones, em artigo sobre o filme de Murnau, escreveu que o filme “é contado quase todo visualmente”, com exceção de algumas poucas cartelas¹⁵. Szaloky acha curioso, porém bastante compreensível, que a autora do artigo sobre o filme de Murnau tenha ignorado o fato de que o filme foi lançado com uma banda sincronizada de música e efeitos. Compreensível porque o filme tem de fato estética de filme silencioso, em que tudo é resolvido no âmbito da imagem. Szaloky faz, então, aquilo que ela chama de uma “análise acústica da obra-prima visual” que é *Aurora*.

Para a autora, Murnau era um cineasta muito consciente dos efeitos sonoros da imagem. Já em 1920, em seu filme atualmente perdido *Der Januskopf* (F. W. Murnau, 1920), Murnau teria usado um *close* de um sino tocando, procedimento também utilizado posteriormente em *Tartufo* (*Herr Tartüff*, F. W. Murnau, 1925) e *Aurora*¹⁶. Também era com intenção de expressar visivelmente os sons que eram pensados muitos dos movimentos de câmera dos filmes de Murnau, entre os quais o famoso voo da câmera através do ar a partir de um trompete tocado por um vagabundo na rua, e que expressa o som se deslocando no ar desde o instrumento até o receptor, o personagem principal do filme, que se encontra na janela do apartamento¹⁷.

Sobre *Aurora*, Lotte Eisner¹⁸ diz: “Embora esse seja um filme silencioso, o som fica perceptível em todos os lugares, através da força das imagens e da eloquência e precisão da atuação”¹⁹. E também: “Esse filme, em que cada imagem fala e cada face reflete seus pensamentos mais íntimos, não precisava de intertítulos”²⁰. Já bem próximo do início do filme, vemos a mulher da cidade assoviando do lado de fora da casa do homem, que, dentro de casa, ao ouvir o assovio, fica impaciente²¹. Embora não possamos escutar de fato o som do assovio da mulher, esse som está muito presente,

¹⁵ JONES, Dorothy B. “Sunrise: a Murnau masterpiece” in *Quarterly of Film, Radio, and Television* 9, n. 3, spring/1955: 238, 249, p. 238 apud SZALOKY, *Op. cit.*, p. 117.

¹⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=GnLVMREVA6M>, de 44'10" a 44'28".

¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=icysENKqgWI>, aos 15'27".

¹⁸ EISNER, Lotte. *Murnau*. Berkeley: University of California Press, 1973, p. 91, apud SZALOKY, *Op. cit.*, p. 117.

¹⁹ “Although this is a silent film, sound becomes perceptible everywhere through the power of the images and the eloquence and precision of the acting”.

²⁰ “This film, in which each image speaks and each face reflects its innermost thoughts, had no need for subtitles”.

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=GnLVMREVA6M>, 6'20".

pelo gestual da mulher e pela reação do homem.

Szaloky comenta, também, um dos planos mais famosos de *Aurora*, em que a câmera acompanha (e em certo momento antecipa) a caminhada do homem em meio a neblina e vegetação, ao encontro da mulher misteriosa²². Com a câmera, chegamos antes à mulher, que escuta então os passos do homem que ela não sabia se viria e, nervosa, se ajeita para recebê-lo. Apenas quando vemos a reação da mulher entendemos que esse plano não é um plano subjetivo do homem, que até então tínhamos a impressão de ser. Melinda Szaloky²³ entende que, se compreendermos parte desse plano – aquela em que a câmera afasta-se do homem e o antecipa – como uma espécie de "ponto de audição" da mulher ("para usar um termo menos ocularcêntrico"), percebemos um artifício dramático do filme para reforçar o comando da situação por parte da mulher.

Na cena em que o marido sai para um passeio de barco com sua esposa, em que pretende matá-la²⁴, também temos uma série de efeitos sonoros expressos em imagens, centrados na figura do cachorro do casal, que presente as intenções do marido. Os latidos do cachorro, cuja intensidade é traduzida através das escalas dos planos, trazem ritmo e tensão crescentes à narrativa. Além disso, acredita Szaloky²⁵, dada a distância da casa até o cais onde o barco está parado e o homem se encontra, podemos pensar se, ao *ouvir* a mulher a caminho do barco e se virar, o homem não estaria ouvindo a voz de sua própria consciência, culpada.

A sequência da tempestade em que o casal protagonista se encontra no barco, clímax do filme, também é muito sonora, através de artifícios imagéticos. A montagem, os planos próximos que não conseguem enquadrar a tempestade devido à sua violência, planos voando pela força do vento, os relâmpagos visíveis, os gritos da empregada que toma conta do filho do casal, uma série de elementos torna essa uma sequência povoada de ritmo e som.

²² <http://www.youtube.com/watch?v=GnLVMREVA6M>, 11'06".

²³ SZALOKY. *Op. cit.*, p. 120.

²⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=GnLVMREVA6M>, 24'42" a 28'30".

²⁵ *Ibid.*, p. 123.

Cor e som

A associação entre audição e visão é bastante conhecida e explorada inclusive no cinema, como nos exemplos comentados acima. Gostaríamos de explorar outro aspecto, mais específico e menos comentado, que é a associação entre sons e cores. Como comentamos anteriormente, Joshua Yumibe afirma que, desde a antiguidade, acredita-se que as cores têm o poder de provocar a sensação de ouvirmos música, mesmo em silêncio²⁶.

Jaime Antunes, em seu livro intitulado *A correspondência entre os sons e as cores* (1982)²⁷, diz que a associação entre som e cor é uma tendência humana, lembrando que em pintura se utilizam muitos termos musicais (tom, timbre, harmonia), enquanto na música termos como cromatismo e colorido (orquestral), próprios da pintura, são utilizados. Sobre esse assunto, ele cita peças musicais com títulos evocativos de efeitos pictóricos, como algumas peças musicais dos Minnesängers (já em 1697), por exemplo *Melodia Vermelha da Tarde* e *Melodia da Pele Amarela do Leão*. Mais recentemente, cita as composições *Quatro Quadros de Jan Zach*, de Radamés Gnatalli, e *Quadros de uma Exposição*, de Mussorgsky, ambas inspiradas por obras pictóricas. Inversamente, Antunes também cita obras pictóricas inspiradas por obras musicais, como os quadros *Noturno* e *Sinfonia*, de Whistler, o *Victory Boogie-Woogie*²⁸, de Mondrian e o *Flute Duet*, de Braque.

Wassily Kandinsky (1866-1944) também explorou, com entusiasmo, tanto em sua obra artística quanto teórica, a relação entre cor e música. Segundo Filipa Gomes, “Os seus pais tocavam piano e cítara, tendo o próprio pintor aprendido a tocar piano e violoncelo. Esta influência chega inclusivamente a aparecer nos títulos das suas obras, *Impressões*, *Improvisos* e *Composições* e corresponde, respectivamente, a 3 grandes etapas da sua obra. Nas *Impressões* ainda estão presentes alguns elementos figurativos, os *Improvisos* traduzem reacções emocionais espontâneas e as *Composições* são abstrações construídas”²⁹. Ainda segundo a autora, “No seu primeiro tratado, *Do*

²⁶ YUMIBE. *Op. cit.*, p. 164.

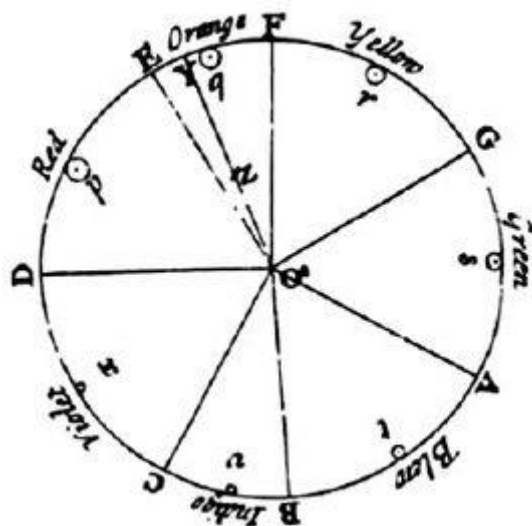
²⁷ ANTUNES, Jorge. *A correspondência entre os sons e as cores*. Brasília: Thesaurus, 1982, p. 9.

²⁸ Obra inacabada de Mondrian. O pintor também tem um quadro anterior chamado *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43).

²⁹ GOMES, F. *A música na obra de Kandinsky*. Universidade de Lisboa, 2003, p. 3. Disponível em:

espiritual na arte, enfatizou a capacidade de expressão das cores comparando, por exemplo, o amarelo com o som agressivo do trompete e o azul com o som celestial do órgão”³⁰.

Embora essa associação entre cores e sons tenha muito de subjetivo, inúmeros pensadores, músicos e pintores tentaram sistematizar essa relação. Isaac Newton, em 1704, realizou tal sistematização em um círculo no qual associou as notas musicais do modo dórico (representadas por suas siglas alfabéticas: A=Lá, B=Si, C=Dó, D=Ré, E=Mí, F=Fá, G=Sol) às cores do arco-íris, como se vê na imagem abaixo:



Disco cromático-musical de Newton³¹

Newton não foi o primeiro a apresentar uma sistematização dessa associação, segundo Caio de Andrade Gandolfi. O pesquisador comenta, por exemplo, que, “entre os primeiros registros de espaços de cores, pode-se destacar o trabalho de Pitágoras, cerca de 570 a 500 a.C., que criou um espaço de cores semicircular relacionando as notas da escala musical de tons e meios tons aos planetas que, por sua vez, eram representados por determinadas cores”³².

<http://www.arte.com.pt/text/filipag/musicakandinsky.pdf>. Acesso em: 15/10/2013.

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

³¹ Reproduzida em: GANDOLFI, C. *Teoria das cores*. 2008. 87p. Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo/ Escola de Comunicações e Artes/ USP, 2008, p. 53.

³² *Ibid.*, p. 53.

No século XVII, o padre jesuíta Louis-Bertrand Castel, que também criou um esquema próprio da relação entre notas musicais e cores (o Sol correspondia ao vermelho, o Mi ao amarelo e o Dó ao azul, por exemplo), construiu um instrumento conhecido como Cravo Ocular, em que o teclado de um cravo comandava o jogo de tubos, com aparição de cores, pinturas ou lanternas com vidros coloridos.

Já no século XIX, poetas simbolistas, como Rimbaud, utilizaram a sinestesia como uma das principais figuras de estilo. O precursor do movimento, Charles Baudelaire, também era um grande utilizador do recurso da sinestesia em seus poemas, como se pode ver em *Correspondences* (do *Fleurs du mal*, 1857):

*A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.*

*Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.*

*Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,*

*Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.³³*

Alguns teóricos, como György Doczi, tentaram estabelecer a relação entre cores e sons através de uma comparação entre as frequências (em hertz) das ondas sonoras (no caso da música) e das ondas eletromagnéticas da luz (nas cores).

³³ BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 109.

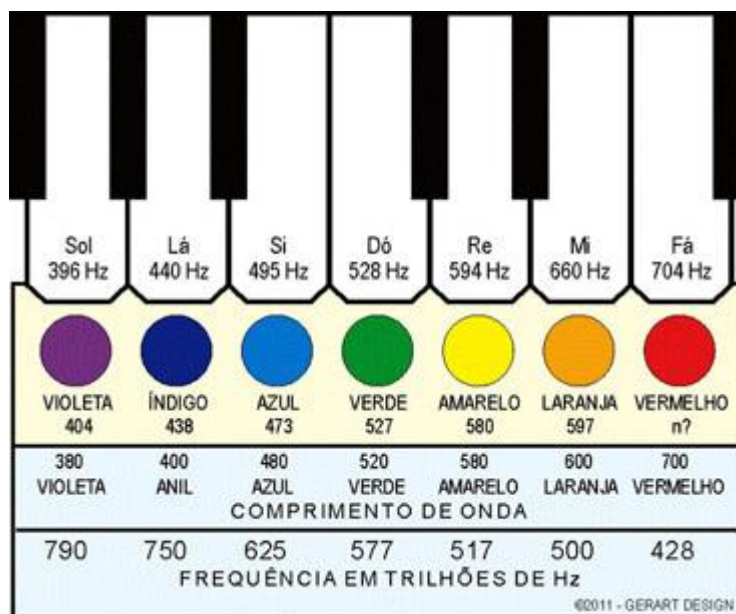


Diagrama explicativo da relação entre cores e sons de Doczi, iniciado na quarta 8ª do piano³⁴

A relação entre cores e sons também foi muito ricamente explorada no cinema, inclusive no período silencioso. Trataremos do tema a seguir.

A experiência terapêutica cinética de Corning

De acordo com Joshua Yumibe³⁵, a ideia de sinestesia foi muito utilizada para invocar, no cinema abstrato, uma relação com a música. Para o autor, porém, embora seja difícil falar em uma resposta universal de uma audiência a algum estímulo, essa relação entre cores e sons foi central para como a cor foi usada no cinema desde o princípio, e não apenas nos filmes experimentais e abstratos.

Para ilustrar o interesse nas relações sinestésicas que inter-relacionou várias mídias no final do século XIX, Yumibe comenta um artigo publicado pelo neurologista americano J. Leonard Corning em 1899 no jornal *Medical Record*, em que uma ilustração traz um paciente deitado em um divã, de onde observa uma imagem abstrata projetada na parede a partir de cromatrópio (uma lanterna mágica com um disco de vidro rotatório), enquanto escutava a música, tocada a partir de um fonógrafo,

³⁴ Reproduzido em: <www.mundocor.com.br>.

³⁵ YUMIBE. *Op. cit.*, p. 164.

“preferencialmente Wagner”³⁶. Para Corning, que utilizava o tratamento descrito acima em pacientes melancólicos, as vibrações musicais combinadas às vibrações cromáticas podiam produzir nos pacientes verdadeiras alucinações, levando a seus cérebros tranquilidade e alegria.

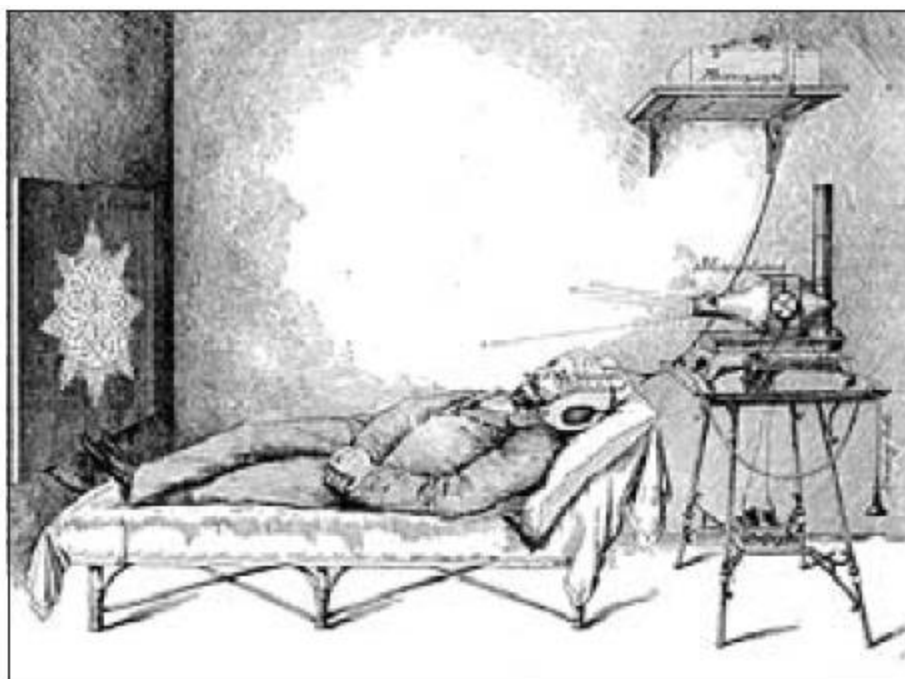


Ilustração do texto de J. Leonard Corning³⁷

Como comenta Yumibe, esse é apenas um dos registros de tratamentos médicos que se utilizavam da cor ou que associavam cor e música surgidos no final do século XIX e início do século XX. O próprio termo “cromoterapia” surgiu no período, a partir das pesquisas de Charles Féré para tratamento da histeria utilizando as cores. Para Yumibe, o que é curioso na experiência de Corning, no entanto, é sua natureza cinematográfica. Embora se trate de uma exibição privada, já se encontram aí a imagem colorida em movimento associada a um som reproduzido, situação bastante próxima daquela que encontramos no cinema.

³⁶ CORNING, J. L. “The uses of musical vibrations before and during sleep”, in *Medical record* LV, 1899, apud YUMIBE, *op. cit.*, p. 166.

³⁷ Reproduzida em YUMIBE, *op. cit.*, p.166.

Jenkins e o Phantoscope

Especificamente falando de cinema, ou projeção de vistas fixas e animadas, já em 1896 C. Francis Jenkins lançou um catálogo promocional de seu projetor Phantoscope (um dos primeiros existentes, surgido em 1895), em que listava três opções para colorir as exposições: projeção de luzes coloridas, que causariam efeitos cromáticos, durante as trocas de rolo; projeção de imagens, provavelmente fixas, coloridas, e as imagens animadas de uma garota dançando em luzes coloridas (um filme de dança serpentina de Annabelle Moore, que não se sabe ao certo se era pintado a mão ou se recebia luzes coloridas projetadas por cima). No mesmo catálogo, encontravam-se observações sobre acompanhamento sonoro ao Phantoscope, em que se dizia que os projetores poderiam vir acompanhados de um gramofone ou fonógrafo para operação sincronizada com o projetor.

O mais curioso com relação à sinestesia, no entanto, deve-se a uma passagem no catálogo em que Jenkins comenta o uso de filmes tingidos para projeção no Phantoscope: “Essas tiras que foram colorizadas grosseiramente representam as notas mais ásperas ou barulhentas, e as com cores mais suaves ou cores de onda curta representam os tons mais baixos”.³⁸ O mesmo Jenkins sugere que, através do tingimento, “pode-se produzir a mesma impressão aos sentidos por meio do olho que a música produz por meio do ouvido”. Ele descreve, então, seus experimentos com projeção de filmes que traduzem, por meio de cores, as notas musicais. No entanto, por causa da persistência retiniana, semínimas e colcheias não deveriam ser utilizadas, já que o olho não conseguiria rapidamente perder a impressão daquela cor. Por isso, ele dizia que em seus experimentos apenas podia tocar músicas lentas, como hinos, através das cores. Assim, embora seus experimentos sinestésicos tenham afinidade com certo modernismo (por exemplo, a literatura pré-simbolista e simbolista comentada anteriormente), o uso de música tradicional escapa da ideia de vanguarda.

³⁸ JENKINS, C. Francis. *Animated pictures*. Whashington: Press of H. L. McQueen, 1898, p. 91, apud YUMIBE, op. cit., p. 168.

Loyd Jones, seu caleidoscópio e a Sonochrome

Loyd Jones, engenheiro dos laboratórios Kodak em Rochester dos anos 10 aos anos 50 e que desenvolveu sistemas de colorização e de fotografia colorida, fixa e em movimento, para a Kodak, é outra das figuras que Joshua Yumibe considera ter desenvolvido pesquisas bastante ilustrativas da sinestesia no cinema.

Jones criou, entre muitos outros aparatos ou sistemas, um aparelho cinematográfico, patenteado em 1924, que era uma espécie de apêndice de lentes caleidoscópicas para ser acoplado ao projetor de cinema, que servia para produzir imagens abstratas coloridas, que também podiam ser gravadas em filme. Jones acreditava que a cor podia influenciar enormemente o humor e as emoções das pessoas. Seu invento nos parece bastante significativo para a discussão de sinestesia no cinema porque, diferentemente da maior parte do discurso que costuma acompanhar essa discussão, Jones defendia o uso das propriedades sinestésicas da cor como forma de influenciar a emoção das pessoas tanto no cinema clássico-narrativo quanto para publicidade e outros meios de comunicação com o público (para usos educacionais, por exemplo).

O mesmo Loyd Jones ajudou a desenvolver a marca de películas Sonochrome, para a Kodak, que era uma linha de películas com suporte pré-tingido para ser usado em cópias de filmes sonoros. Embora a Sonochrome tenha ficado mais conhecida pelo fracasso comercial (o advento do cinema sonoro trouxe também a decadência dos sistemas de colorização, por diversos motivos – entre os quais o fato de que as cores realmente prejudicavam a reprodução do som, embora a publicidade da Kodak dissesse que não) e pelos belos e curiosos encartes promocionais, é um caso interessante para entendermos melhor o período.



Um anúncio publicitário da Sonochrome veiculado na Variety em 17 de setembro de 1930³⁹

Toda a publicidade da Sonochrome, que já tinha no próprio nome comercial essa correspondência entre cor e som, estava baseada em uma codificação simbólica entre cores e sentimentos. Eram dezesseis opções de cores para o suporte, além da base transparente⁴⁰, cada uma delas relacionada a um clima que a cor teria capacidade de despertar no espectador. Uma das passagens do prospecto publicitário dizia:

As cores Sonochrome têm, definitivamente, propriedades afetivas. Algumas estimulam, algumas reprimem. Propriamente usadas, elas acentuam os ânimos da tela e aumentam o poder da imaginação reprodutiva no observador, sem fazer uma impressão distinta na consciência⁴¹

³⁹ Reproduzido em YUMIBE, op. cit., p.172.

⁴⁰ JONES, Loyd A. *Tinted film for sound positives*. Transactions of the Society of Motion Picture Engineers v. 13, n. 37, 1929, p. 209.

⁴¹ “Sonochrome colors have definitive affective values. Some excite, some tranquilize, some repress. Properly used, they enhance the moods of the screen and aid the powers of reproductive imagination in the observer, without making a distinct impression on the consciousness”. Reproduzido em YUMIBE, *Op. cit.*, p. 171.

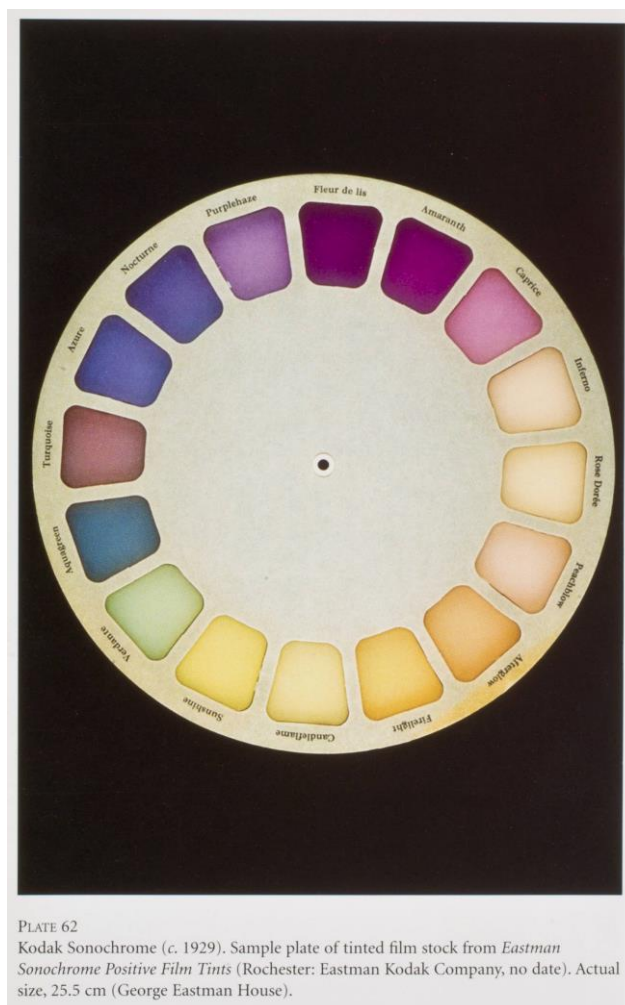


Imagem de um disco de amostragem das cores do Sonochrome, existente na George Eastman House⁴²

Cada uma das dezesseis cores acompanhava uma descrição detalhada dos estados de ânimo que podia provocar. A cor denominada “rose dorée”, por exemplo, é descrita da seguinte forma: “ROSE DORÉE: um rosa alegre que acelera a respiração. A matiz do amor apaixonado, emoção, descomedimento, dias de festa, carnavais, ambientes excessivamente sensuais”⁴³. Em seus escritos sobre a Sonochrome para a *Transactions of Motion Picture Engineers* (1929), Jones volta a defender a inseparabilidade entre cor e experiência sensorial. Dessa vez, no entanto, provavelmente por causa da própria natureza do invento (que não teria necessariamente os resultados

⁴² Reproduzido no site <www.zauberklang.ch>.

⁴³ “ROSE DOREE: A rose pink that quickens the respiration. The tint of passionate love, excitement, abandon, fête days, carnivals, heavily sensuous surroundings”. Reproduzido em YUMIBE, *op. cit.*, p. 171.

abstratos inerentes ao aparato caleidoscópico), Jones reforça a possibilidade do uso de suporte Sonochrome para filmes narrativos. Assim, julgando que as cores muito saturadas ou fortes podem distrair inadvertidamente o espectador, Jenkins defende o uso de tons pastéis (dos quais a paleta Sonochrome era composta), que teriam mais força subjetiva a partir da acumulação de cenas (e tonalidades) subsequentes.

Deste modo, tendo a cor cumprido sua missão, dizendo definitivamente que essa cena tem uma atmosfera específica, ela dissipa-se no fundo e, enquanto continua a se fazer sentir na mente subconsciente do observador ao emprestar animação e suavidade à cena, permite à ação levar adiante a sequência dramática sem a influência desagradável e distrativa da cor acentuada⁴⁴.

Para Jones, o fim da era silenciosa traria, assim, a substituição dos efeitos cromáticos caleidoscópicos e vibrantes pelos tons pastéis, o que acompanharia a crescente narrativização do cinema. No entanto, o que de fato aconteceu foi o fim do uso em larga escala das técnicas de colorização (inclusive dos processos de pré-tingimento, como era o caso do Sonochrome), que deram lugar ao uso cada vez mais hegemônico do preto-e-branco, por diversos fatores especialmente técnicos, alguns dos quais já comentados aqui.

Embora seja ainda difícil estabelecer de forma mais ampla as relações entre cor e som no cinema, bem como relações sinestésicas de outros tipos, vimos que não estamos tratando de nenhum tipo de movimento isolado ou unicamente vanguardista, mas sim de uma tradição que remonta a muitos séculos antes. Os poemas simbolistas usavam a sinestesia como uma das principais figuras de estilo. No campo das artes pictóricas, esteve sempre presente tanto como força criadora quanto nos títulos das obras. Ao menos desde Pitágoras tentou-se estabelecer de forma sistemática a relação entre cores e sons, passando por Newton, Kandinsky e muitos outros.

⁴⁴ “Thus the color having fulfilled its mission, saying definitely that this scene has a specific emotional atmosphere, fades into the background and while continuing to make itself felt in the subconscious mind the observer by lending a warmth and softness to the scene permits the action to carry forward the dramatic sequence without the unpleasant and distracting influence of pronounced color”. Reproduzido em JONES, Loyd A. *Tinted film for sound positives*. Transactions of the Society of Motion Picture Engineers v. 13, n. 37, 1929, p. 225, apud YUMIBE, op. cit., p. 172.

No cinema, como vimos, a sinestesia foi elemento presente desde o princípio e inclusive durante todo o período silencioso. Como comentamos a partir de *Aurora*, as associações entre imagem e som são inúmeras e podem dar-se de diversas formas: se por um lado inferimos a presença de um som a partir de imagens que vemos na tela, por outro, elementos não-visuais podem tornar-se visíveis através de meios estilísticos.

A relação especificamente entre cores e sons no cinema das primeiras décadas também foi, ao que parece, bastante ampla. Se parte do interesse que se dedicou a essas relações tinha em vista certo cinema experimental, como nas tiras coloridas que traduziriam músicas no Phantascope de Jenkins, ele não se limitou a esse tipo de cinema e foi bastante abrangente, como nos casos citados do caleidoscópio e Sonochrome de Loyd Jones – que defendia o uso sinestésico da cor como forma de influenciar as emoções nas mais diversas formas de comunicação (filmes dramáticos, publicidade, cinema educativo etc.). Mas esse interesse também não ficou restrito apenas à própria indústria e comunidade cinematográficas. As relações sinestésicas atraíram atenções inclusive científicas, como na defesa do uso terapêutico da associação entre projeções imagéticas coloridas e música feita pelo neurologista americano Corning.

Natália de Castro Soares é mestranda em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP e foi bolsista da CAPES de julho de 2012 a junho de 2013, sendo atualmente é bolsista FAPESP.

Bibliografia

- ALTMAN, Rick. “The silence of the silents”, in *Musical Quarterly* v. 80, n. 4, 1997, p. 649, 657.
- _____. “Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som”, in *Imagens* n. 5, 1995, p. 41-47.
- ANTUNES, Jorge. *A correspondência entre os sons e as cores*. Brasília: Thesaurus, 1982.

- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Garnier Frères, 1961.
- _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- CHION, Michel. *Audio-Vision: sound on screen*. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- CORNING, J. L. “The uses of musical vibrations before and during sleep”, in *Medical record* LV, 1899.
- CORNWELL-CLYNE, Adrian. *Colour cinematography*. Londres: Chapman & Hall, 1951.
- CUISINIER, H. *Procédés pratiques de virages pour papiers, diapositives et films cinématographiques*. Paris: Publications Photographiques et Cinématographiques Paul Montel, 1926.
- CYTOWIC, Richard E. *The man who tasted shapes*. Cambridge: MIT Press, 1998, p. 54-58.
- DALLE VACCHE, Angela; PRICE, Brian (eds.). *Color: the film reader*. Nova York/Oxford, 2006.
- EISNER, Lotte H. *Murnau*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- GANDOLFI, C. *Teoria das cores*. Trabalho de Conclusão de Curso do Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo, Escola de Comunicações e Artes-USP, 2008.
- GOMES, F. *A música na obra de Kandinsky*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003. Disponível em: <http://www.arte.com.pt/text/filipag/musicakandinsky.pdf>. Acesso em: 15/10/2013.
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.
- GUNNING, Tom. “Colorful metaphors: the attraction of color in early silent cinema”, in *Fotogenia* v. 1, 1994, p. 249-255. Disponível em: <<http://www.muspe.unibo.it/wwcat/period/fotogen/num01/numero1d.htm>>. Acesso em: 16/10/2013.
- JENKINS, C. Francis. *Animated pictures*. Whashington: Press of H. L. McQueen, 1898.
- JONES, Dorothy B. “Sunrise: a Murnau masterpiece”, in *Quarterly of Film, Radio, and Television* v. 9, n. 3, primavera de 1955, p. 238-249.
- JONES, Loyd A. “Tinted film for sound positives”, in *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers* v. 13, n. 37, 1929, p. 199-226. Disponível em:

<www.zauberklang.ch/Jones_TintedFilmsSonochrome_1929.pdf>. Acesso em: 16/10/2013.

PANINI, Juliana. “Representações sonoras no cinema silencioso: a dimensão acústica de *Lábios sem Beijos*, de Humberto Mauro”, in *Anais do III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 2012. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/panini__juliana_-_ponencia.pdf>. Acesso em: 16/10/2013.

RÉGNIER, Georges. *Film et couleur: la pratique du cinéma en couleur pour l'amateur*. Paris: Paul Montel, 1959.

SZALOKY, Melinda. “Sounding images in silent film: visual acoustics in Murnau’s ‘Sunrise’”, in *Cinema Journal* v. 41, n. 2, inverno de 2002, p. 109-131.

THOMSON, C. Leslie. *How to use colour film*. Buckinghamshire: Focal Press, 1952.

USAI, Paolo Cherchi. *Burning passions: an introduction to the study of silent cinema*. Londres: BFI, 1993.

_____. *Silent cinema: an introduction*. Londres: BFI, 2000.

YUMIBE, Joshua. “Harmonious sensations of sound by means of colors: vernacular colour abstractions in silent cinema”, in *Film History* v. 21, n. 2, 2009, p. 164-176. Disponível em: <academic.csuohio.edu/kneuendorf/frames/color/Yumibe2009.pdf> Acesso em: 16/10/2013.