



A Natureza na Arte: a Simbiose do Som e da Imagem.¹

Filipe Mattos de SALLES²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo

A exemplo da biologia, em que se observa o fenômeno da interação entre seres de natureza diferentes, – a chamada simbiose – temos que também essa relação acontece nas artes, quando manifestações de naturezas diversas se complementam, gerando um significado único resultante da interação de dois ou mais sistemas. Em muitos casos essa relação pode ser verificada, como por exemplo através de obras contemporâneas, que se utilizam de hipermídias e sobreposição de suportes para causar certas impressões. Mas essa interação não é fruto da arte moderna, e sim uma relação muito mais antiga, mais simples, mais natural e cuja existência remonta a tempos imemoriais: a relação entre o som e a imagem. Ao estudar esta interação, buscamos uma razão para entender as combinações entre as artes e a comunicação.

Palavras-chave

Audiovisual, Cinema; música; trilha sonora; som-imagem.

Introdução

É muito provável que a necessidade de sobrevivência, e a consequente necessidade de poder sentir o meio de maneira eficaz a longas distâncias, fez com que o cérebro humano se moldasse com sentidos audio-visuais mais proeminentes que os demais, nos milhares de anos que a evolução teve para adequar o aparelho ao meio. De qualquer modo, é notório que, em função de um alcance espacial maior, a visão e a audição sempre foram os principais sentidos sobre os quais os meios de comunicação e de manifestação artística procuraram desenvolver. Há exemplos de tentativas na realização de manifestações artísticas utilizando outros sentidos, mas são isoladas e têm menos alcance de público.

A utilização sistemática nas artes, na comunicação e nos rituais da relação som-imagem remonta há muito mais tempo do que podemos imaginar, sendo descritos exemplos desta simbiose em textos tão antigos como o Êxodo bíblico, a *Teogonia* de

¹ O presente trabalho foi baseado na pesquisa e conclusão realizada na dissertação de mestrado intitulada “Imagens Musicais ou Música Visual: um estudo sobre as afinidades do som e da imagem baseados no filme Fantasia (1940) de Walt Disney”, apresentada à banca em junho de 2002 sob orientação de José Luiz Martinez.

Trabalho para apresentação no NP Comunicação Audiovisual (NP-AU) da Intercom 2008

² Doutorando do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, Professor de Criação em Imagem e Som do Centro Universitário Belas-Artes de São Paulo; Professor de Direção de Fotografia da Universidade Santa Cecília- UNISANTA.



Hesíodo ou a *Poética* de Aristóteles. Todos relatam, de alguma forma, aspectos de criação oriundos de uma interação entre som e imagem. Para nosso universo ocidental, essa relação já era claramente utilizada no teatro grego, mas muito provavelmente tal prática de utilização de sons e música aliadas à ação dramática já deveria ser de uso constante em civilizações muito mais antigas, como a hindu, a chinesa ou a egípcia.

Desenvolvimento:

De qualquer forma, parece que essa aproximação audio-visual sempre foi constante e natural, o que propiciou inclusive um desenvolvimento de narrativas cênicas baseadas em música, e que culminou na invenção da ópera, entre o renascimento e o barroco ocidentais, na passagem dos séculos XVI e XVIII. E mesmo o teatro nunca deixou de incluir canções e música incidental em suas montagens, por mais simples e mambembes que grupos itinerantes pudessem realizar.

Do ponto de vista acadêmico, nunca houve, pelo menos que tenha chegado até nós, algum estudo específico sobre a utilização do som ou da música no teatro ou em outro tipo de espetáculo, até a chegada do século XX. Salvo a própria *Poética* de Aristóteles, que menciona a importância da prática musical na tragédia, nenhuma outra obra de caráter estético veio a analisar especificamente a relação som-imagem. Muito talvez se deva pela própria condição anterior às técnicas de reprodução visual em massa, como a fotografia e o cinema, que deixavam a música com um papel bastante evidente no teatro, a aclimação de cenas, a criação e sustentação de estados de espírito, mas cujo papel nunca foi questionado, pois se sabia a diferença entre a música e a palavra. Como não havia gravação, toda a música era executada ao vivo, e numa ópera ou numa encenação não era diferente, de tal maneira que nem sempre as execuções se mantinham fielmente iguais. No caso da ópera, a partitura era respeitada, mas no caso de música incidental, nem sempre os músicos eram o de número exigido, nem sempre os instrumentos eram os mesmos, haviam cortes, arranjos, alterações.

Mas foi somente em nosso século que este problema passou a ser realmente relevante. Afinal, na era da reprodutibilidade, a máquina repetia indefinidamente uma gravação, e com a evolução tecnológica, foi permitido até mesmo um sincronismo perfeito entre o som e a imagem em movimento. Acostumamo-nos com a facilidade de ter sempre um mesmo som com uma mesma imagem. Mas quando havia algum problema de ordem técnica na questão do som, sentia-se uma perda. Falha na banda de som, falta de sincronismo, mal contato, queimaram os amplificadores... Tudo mudava, e



aí houve uma comoção, pois era possível perceber, comparativamente, a falta que o som fazia na imagem e vice-versa. Desde então estudos sistemáticos vieram à tona, estudos que procuraram aprofundar-se em questões de caráter tanto técnico quanto estético, mas cuja pergunta fundamental era invariável: afinal, por que a imagem precisa ter som e o som imagem? Por que essa relação é tão natural? E daí, as perguntas subsequentes: O que faz uma música boa para acompanhar uma imagem? E qual seria uma boa imagem para acompanhar tal música?

E, de repente, perguntamo-nos tais coisas, que pareciam ao mesmo tempo nos mostrar tanto que não sabíamos aquilo que julgávamos saber, como também nos colocava numa relação delicada com nossa insignificância intelectual: afinal, se existem relações audiovisuais há tanto tempo, porque só agora resolvemos questioná-la? Talvez esses estudos apenas confirmem o que todos os antigos já sabiam sobre isso e que utilizavam baseados nos instintos e sentimentos mais elementares que os nossos. Mas, de qualquer forma, vivemos na era da razão, e precisamos questionar, para testar nem que seja a própria confirmação de uma evidência.

E assim, nasceram tais questionamentos de ordem quase biológica: a relação do som a da imagem no universo audiovisual é parasitária ou simbiótica? Quais são seus limites?

O mundo audiovisual é repleto de objetos os mais variados: desde música incidental para uma exposição de arte, até projeções de vídeo em shows e baladas, que acompanham a música tocada – e que inclusive demandaram um novo profissional, o VJ, vídeo-jockey. Mas seu exemplo mais contundente é na própria manifestação da reprodução visual através do movimento, na TV ou no cinema, e sua trilha sonora, que também é uma arte de movimento, a música, o som, seu ritmo e seu espaço. A partir daí, foi preciso apenas escolher um objeto que pudesse representar bem uma relação som-imagem em algum aspecto pleno, para que todas as questões pudessem ser contempladas. Eis que a escolha recaiu sobre uma obra eminentemente audiovisual, o filme *Fantasia* de Walt Disney. Mais do que um desenho animado, o próprio Disney chamou o projeto originalmente de “filme-concerto”, o que já denuncia um caráter híbrido desde sua concepção mais embrionária. Numa análise audiovisual, *Fantasia* destaca-se dentre as obras cinematográficas como uma obra de difícil classificação, já que não é um filme com trilha sonora, uma vez que o filme foi feito sobre a música e não o contrário; nem tampouco é um musical, porque a ação da animação é ininterruptamente guiada pela música, e assim o filme estaria mais próximo de um



gigantesco painel de vídeo-clips, numa época em que esse conceito ainda não existia. O caráter original e ousado, único na produção de Disney, não obstante seu fracasso de público, foi posteriormente cultuado como obra de arte, considerado um modelo e influenciando gerações posteriores de maneira contundente, de tal forma que até hoje se sentem seus ecos, quer seja num vídeo-clip da MTV, quer seja na visualização abstrata de tocadores de música de computadores, como o iTunes ou o Windows Media Player.

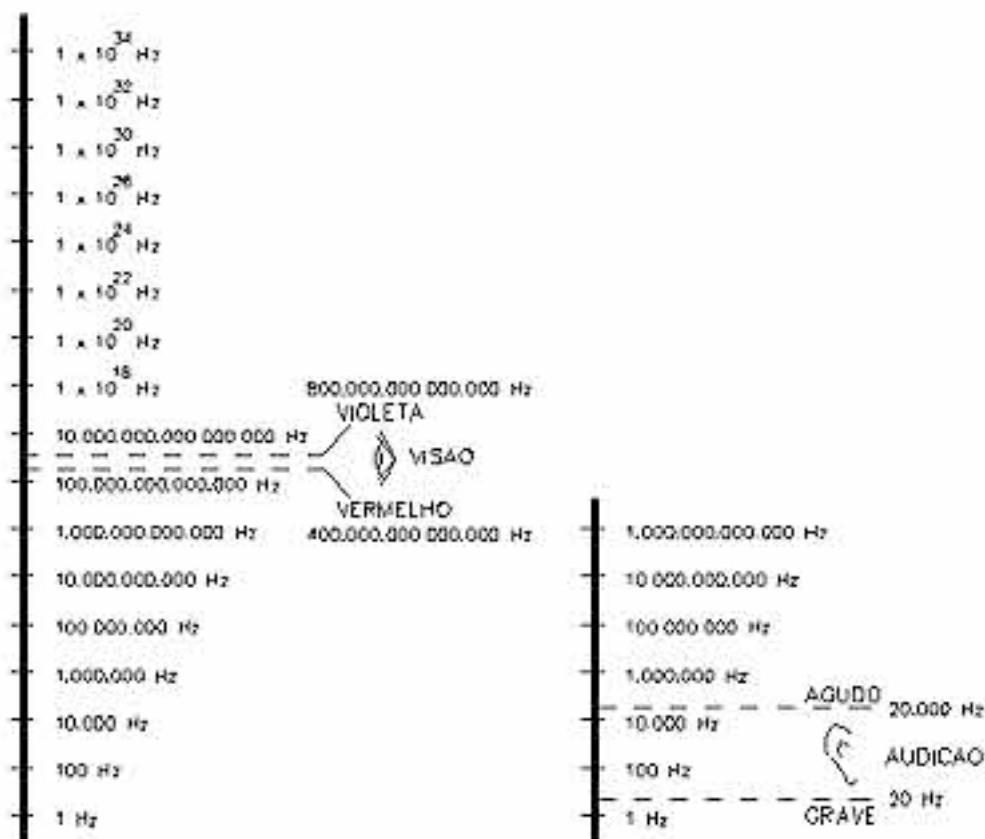
A pesquisa sobre o filme teve por objetivo entender melhor como se dá esse preciso enlace entre som e imagem, já que em diversos quadros, a situação descrita pela imagem é completamente diferente da ambientação pensada pelo compositor. Entranto, o casamento do som e da imagem é não apenas convincente, mas por vezes emocionante, há a presença daquela catarse aristotélica, característica de uma unidade estética geradora de sentido pleno. O objeto evidenciava que era possível a confluência de som e imagem numa razão diferente daquela que pressupunha uma interpretação puramente geográfica ou histórica, ultrapassava a interpretação genérica e superficial. Onde está, portanto, o ponto-chave que serve de razão comum entre som e imagem e que permite tal flexibilidade de interpretações e sua consequente união, permitindo resultados que podem até ser comparados – uniões boas ou ruins.

As buscas começaram pelos aspectos físicos. Diversos autores no decorrer da história procuraram, cada um à sua maneira, estabelecer relações funcionais ou paralelas entre sons e imagens, a começar pela relação mais simples entre as notas e as cores, por exemplo. Os primeiros autores que deixaram registros de estudos como este começam no séc. XVI e estendem-se até nossos dias, incluindo o padre Kircher, padre Marsenne, Louis-Bertrand de Castel, Isaac Newton, Wallace Rimington e Hermann Helmholtz. O mais curioso é que cada um deles estabeleceu um parâmetro diferente e cada nota correspondia a uma cor diferente dependendo da interpretação:

	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	
Newton 1704	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	White	Black	Grey	Light Blue	Light Green	Peacock 1988, p.400
Castel 1734	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	White	Black	Grey	Light Blue	Light Green	Peacock 1988, p.402
Field 1816	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	White	Black	Grey	Light Blue	Light Green	Klein 1930, p. 69
Rimington 1893	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	White	Black	Grey	Light Blue	Light Green	Peacock 1988, p.402
Helmholtz 1910	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	White	Black	Grey	Light Blue	Light Green	Helmholtz 1910, Vol II, p.77
Scriabin 1911	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	White	Black	Grey	Light Blue	Light Green	Tom ás 1993, p.129
Vishnogradsky 1970	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	White	Black	Grey	Light Blue	Light Green	Gerstner 1986, p.170

(Fonte: <http://rhythmiclight.com/index.html>)

Isso ocorre porque não há uma correspondência física direta entre cor e som, conforme mostra a figura abaixo:



Fonte: Castro, Paulo Teixeira. *Vibrações de Cor e Luz* (1999)

Como se pode ver, as frequências visuais e sonoras são de naturezas e valores diferentes. Entretanto, ambas são entendidas pelos nossos sentidos através de sua manifestação ondulatória, o que significa que o cérebro pode interpretar as ondas com alguma semelhança, estabelecendo assim uma correlação, mas que é extremamente pessoal e variável, como por exemplo no fenômeno da sinestesia, conforme descrito no livro *Alucinações Musicais* (Sacks: 2007).

Portanto, as relações de encaixe entre música e imagem não podem ser simplesmente regidas por padrões de frequência, pois a análise física destas ondas não daria uma correspondência definitiva. Decorre disso que a outra possibilidade de achar uma razão comum entre a simbiose da música e da imagem estaria num aspecto mais subjetivo, no campo da estética. E, neste caso, temos alguns exemplos bastante contundentes de comparações, por vezes poéticas, como as de Goethe (1993), mas por

vezes também bastante técnicas. O pintor Kandinsky (1997), por exemplo, trata em seu *Ponto e linha sobre plano* de definir aspectos técnicos do desenho e da pintura comparando-os com os sons:

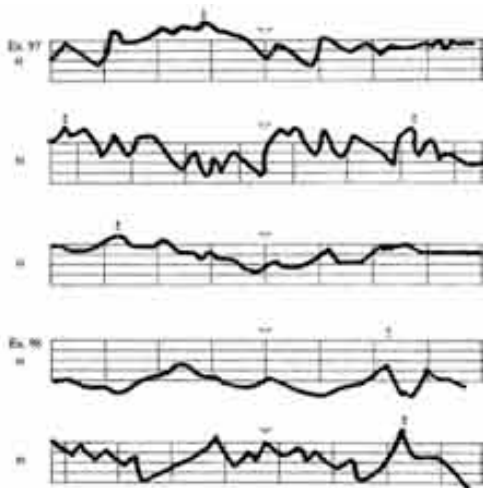
É bem sabido o que é uma melodia musical. A maioria dos instrumentos musicais tem um caráter linear. O timbre dos diferentes instrumentos corresponde à abertura de uma linha: violino, flauta e piccolo produzem uma linha muito fina; viola e clarinete já produzem uma mais grossa; e pelo meio de outros instrumentos mais graves, alcança-se linhas mais e mais largas, para além das notas mais graves do contrabaixo e da tuba.

Além da largura, várias cores são produzidas pelas múltiplas cores de outros instrumentos.

O órgão é tanto um típico instrumento-linha quanto o piano é um instrumento-ponto.

Talvez seja sugerido que na música, a linha melódica oferece o maior estoque de recursos expressivos. Aqui, a linha opera exatamente na mesma forma temporal e espacial à vista na pintura. Como o tempo e o espaço relacionam estas duas artes, já é outra questão. A diferença entre as duas talvez tenha dado origem a uma inquietação exagerada, tendo como resultado que os conceitos de tempo-espaço e espaço-tempo ficaram muito distanciados um do outro.

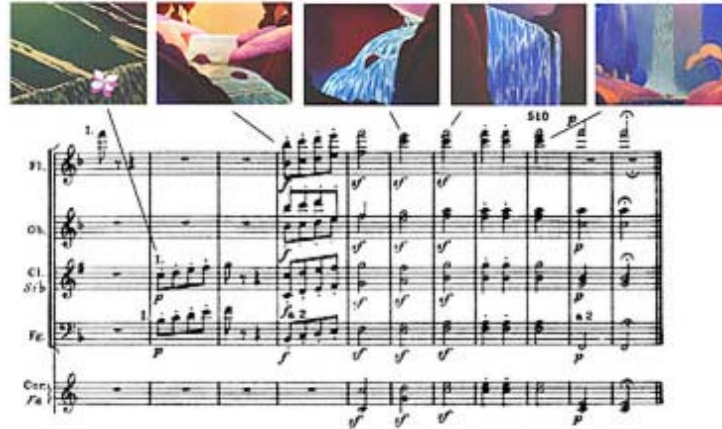
Os valores escalares do pianíssimo ao fortíssimo podem ser expressos pelo aumento ou decréscimo da intensidade da linha, ou pelo grau de luminosidade. A pressão da mão aplicada ao arco corresponde perfeitamente à pressão aplicada ao lápis. (Kandinsky, 1997: 86-87)



Esta análise se aproximaria, por exemplo, do gráfico que representa o percurso melódico, citado no livro *Fundamentos da Composição Musical* (1993) de Schoenberg, conforme figura ao lado:

Tentamos então aplicar esta proposta de correspondência, mais conceitual, em *Fantasia*. Deparamo-nos com situações deveras

interessantes: quando pensamos que tais correspondências são por demais óbvias, ou seja, linhas melódicas descendentes corresponderiam naturalmente a uma imagem de queda, e escalas ascendentes a uma imagem de subida, pescamos, por exemplo, na seção de *Sinfonia Pastoral*, o exemplo contrário:



Fonte: Salles, F.M. *Imagens Musicais ou Música Visual*, 2002

Curiosamente, neste exemplo, uma pequena escala ascendente é pontuada, na imagem, pela queda de uma flor numa pequena catarata, sem que isso pareça estranho, aliás, muito pelo contrário, ela cai com uma naturalidade surpreendente, apesar da escala ser ascendente.

Poderíamos citar, a título de mais um exemplo, uma obra como a *Sinfonia Dante* de Liszt, que inicia com acordes ascendentes nos trombones, e, no entanto, temos uma sensação de que descemos ao inferno.

Então, novamente, partimos em busca de outra razão. Se as razões físicas são insuficientes e as estéticas são por demais particulares, existiria mesmo uma razão que pudesse explicar a simbiose entre a música e a imagem? Com certeza alguma razão há, já que existe também o exemplo inverso: músicas que não se encaixam bem na imagem, gerando um certo estranhamento, que pode variar de uma antítese, esteticamente calculada, até uma trilha sonora grotesca de mal gosto. Portanto, se existem sensações diversas decorrentes da união do som e da imagem, deve haver alguma coerência de sentido que sirva de regente entre ambas.

Voltemos às origens: desde os primórdios das civilizações, os registros de manifestações estéticas ou rituais já expressavam uma grande habilidade na união de sons com outros elementos, cores, odores, danças, representações dramáticas. Ora, como povos tão antigos explicavam tanto essa necessidade como a razão de união do som com tantos outros elementos? Nota-se que havia um certo conhecimento de causa, já que não eram quaisquer sons para quaisquer cores ou odores, eram manifestações específicas, com elementos muito bem determinados. A pista nos é dada pelo primeiro filósofo a explicar, ou antes, a entender a natureza do som: Pitágoras. Seu sistema



filosófico girava em torno de um conceito bastante próximo de nossas investigações. A chamada Música das Esferas era uma relação de harmonia entre os sons e o universo, em que cada planeta ou corpo celeste, ao vibrar, emitia um som, e o conjunto de sons de todos os corpos soava por todo o Universo. Este som era harmônico, e cada estrutura vibratória tinha um paralelo funcional. Já nos causa espanto que Pitágoras, há tanto tempo, tenha partido do pressuposto que a matéria vibra, e portanto tudo emite um som, audível ou não (ele afirmava que podia ouvir essa Música das Esferas), e ainda mais considerando um conceito físico tão mais moderno, o da Harmonia.

Esse conceito me pareceu não apenas interessante, mas também bastante elucidativo, uma vez que as relações internas de uma obra de arte de qualquer natureza, são regidos pelos princípios de harmonia entre seus elementos. Por exemplo, Aristóteles (1973) descreve isso na elaboração dos elementos de uma tragédia; Rudolf Arnheim (1986) inicia seu *Arte e Percepção Visual* justamente conceituando o equilíbrio e a Harmonia entre os elementos de um quadro, e Israel Pedrosa (1999) também é bastante enfático ao citar relações cromáticas harmônicas separando-as em escalas maiores e menores, só para citar algumas referências. E, sobretudo, um interessante diálogo da *República* de Platão (1999) ilustra bem este conceito quando aplicado tecnicamente:

Sócrates - Nada há de mais inconveniente para os guardiães do que a embriaguez, a moleza e a indolência.

Glauco - Sem dúvida

Sócrates - Quais são harmonias efeminadas usadas nos banquetes?

Glauco - A jônica e a lídia, que se denominam harmonias lassas.

Sócrates - De tais harmonias, meu amigo, tu te servirás para formar guerreiros? (idem, pp.91-94).

A partir do desenvolvimento desta idéia, o diálogo entra numa questão absolutamente fundamental, a do caráter das harmonias, que determinam estados de espírito, climas e personalidades próprias que caracterizam as obras, não apenas musicais ou visuais, mas toda e qualquer criação. Portanto, por ser portadora de um caráter, uma vibração pode ser composta harmonicamente para gerar um sentido. Isso é verificado também de maneira empírica quando investigamos opiniões de compositores sobre o assunto. Beethoven, por exemplo, disse certa vez a seu amigo Schindler a respeito de *Fidelio*: “Você diz que não importa se uma canção é em Fá menor, Mi menor ou Sol menor: para mim, isso é o mesmo que dizer que dois e dois são cinco.



Quando eu coloco Pizarro para cantar nas tonalidades dissonantes (...) eu o faço de acordo com a natureza deste indivíduo. Estas tonalidades me dão as melhores cores para expressar seu caráter”. Esta passagem foi publicada num artigo de Paul Riley para a revista *Classic CD* (1997), e o autor indaga exatamente, a partir disso, qual seria a regra para determinar esse caráter nas harmonias. Infelizmente, ele não chega a ser conclusivo.

É muito provável que essa inconclusão, de que tantos autores compartilham, advinha de uma insistência em negar nossa ignorância sensível. Talvez tenhamos perdido, na verdade, a sensibilidade de entender a linguagem dos sons. Entretanto, como se põe em evidência, para os compositores (e justamente por isso são compositores), o caráter de cada nota, de cada tonalidade, de cada harmonia, tem um sentido específico, uma razão de escolha que não é arbitrária, e que permite um discurso coerente no encadeamento temporal da música.

E aí começamos a chegar num denominador comum, já que a imagem, tal qual é por nós percebida, também é fruto de vibrações de luz, e da mesma maneira interpretada por órgãos de sentido habilitados para isso. Assim, seria possível haver uma interação harmônica entre ondas de natureza diferentes - como a simbiose - em que a harmonia é criada pelo autor da interação. Este conceito, baseado numa premissa bastante subjetiva, talvez tenha sido negligenciado no decorrer da história da filosofia estética justamente por seu caráter abstrato, cuja subjetividade permite interpretações muito abertas, somadas talvez à própria insensibilidade generalizada do pensamento racionalista da civilização ocidental pós-renascentista. A idéia da Harmonia neste contexto é muito diferente daquilo que o senso comum diria, de algo simétrico, de equilíbrio rigorosamente calculado, de academicismo ou de composições “agradáveis”. Antes disso, a Harmonia pitagórica e platônica é um termo muito mais abrangente e ligado sobretudo ao aspecto da intenção estética; ao invés de pensarmos na harmonia como consonância, devemos pensar que Harmonia é a arte de equilibrar quaisquer formas para gerar uma intenção, um significado. Quando os elementos de uma obra, visual ou sonora, por mais díspares ou aleatórios que sejam, encontram-se num equilíbrio dinâmico, a dissonância, a antítese, o abstrato e o incompatível entram em Harmonia.

Aplicamos este conceito a *Fantasia*, por exemplo, e veremos que, nesta razão de pensamento, é possível ambientar uma *Sinfonia Pastoral* (escrita no início do século XIX por um compositor alemão) com imagens e ações da grécia mítica de um passado imemorial. Da mesma forma, poderíamos também citar como exemplo, o encaixe de um



poema sinfônico baseado na filosofia de Nietzsche, escrito no final do séc.XIX, com um filme de ficção científica ambientado num futuro próximo mas indefinido, como é o caso do clássico de Kubrick, *2001 a Space Odyssey*. Richard Strauss jamais deve ter imaginado que sua música pudesse servir tão bem a um filme, principalmente num filme que nada tem a ver com a cultura alemã e nem com a filosofia de Nietzsche, ou pelo menos não diretamente. Claro que, se interpretados, sempre há elementos que podem se encaixar, mas que sem dúvida não sustentariam por si mesmos uma simbiose tão enfática como esta, que chegou a associar a música ao filme, mesmo tendo ela sido escrita quase um século antes.

Conclusão

Por este motivo, a conclusão que se chega no trabalho, é a de que existe uma razão que permite a interação entre som e imagem, e essa interação se dá pela harmonia de caráter, ou poderíamos também chamar de confluência de sentidos. Os sentidos podem ou não ser subjetivos em vários graus (a música instrumental é mais que a imagem), e aí entra justamente a criatividade, a licença poética, as manifestações que genericamente chamamos de arte, e que fascinam justamente pela alquimia de saber unir naturezas diferentes e fazê-las um conjunto uno e harmônico. Não estaria aí também o grande fascínio da arte, a união de elementos dissociados, ainda que de mesma natureza, mas que juntos formam sentidos? Nas diversas possibilidades de união som-imagem (imagem e música pensadas simultaneamente, ou música feita para imagens, ou imagens feitas para música), existe sempre a possibilidade da geração de catarse (seria este o fim último da arte?), levando à conclusão de que em todas as obras audiovisuais, independente da forma ou do propósito pela qual foram concebidas, podem conter uma união simbiótica, harmônica, ou parasitária, conflitante. A criação artística mimetisa a própria natureza neste sentido, e se pudermos aprender com ambas, um dia seremos homens melhores na vida e na arte.

Referências bibliográficas

- ALTMAN, Rick (ed.) (1980). **Cinema/Sound**. (=Yale French Studies, 60) (special issue)
_____. (1992). **Sound Theory / Sound Practice**. New York: Routledge
- ARISTÓTELES (1973). **Poética**. (=Os Pensadores) Trad. Eudoro de Souza
São Paulo: Abril Cultural



- ARNHEIM, Rudolf (1986). **Arte e Percepção Visual**. Trad. de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira
- BARFORD, Philip (1983). **Mahler – Sinfonias e Canções**. Trad. José Murillo de Carvalho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- BARRAUD, Henry (1983). **Para Compreender as Músicas de Hoje**. São Paulo: Perspectiva.
- BOULEZ, Pierre (1963). **Penser la musique aujourd'hui**, Paris: Gonthier .
- BROWN, Royal (1994). **Overtones and Undertones**. Los Angeles: University of California Press.
- CARPEAUX, Otto Maria (1968). **Uma Nova História da Música**. 2ª Edição, São Paulo: Ediouro.
- CASTRO, Paulo Teixeira (1999). **Vibrações de Luz e Som**. (artigo de revisão bibliográfica; no prelo)
- CHION, Michael (1994). **Audio-Vision: Sound and Screen**. Trad. de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- COOK, Nicholas (1998). **Analysing Musical Multimedia**. New York: Oxford University Press
- COTTE, Roger J.V. (1995). **Música e Simbolismo**. São Paulo: Cultrix
- CRAFTON, Donald (1982) **Before Mickey – The Animated Film 1898-1928**. Cambridge, Mass.: MIT Press
- DEBUSSY, Claude. (1989). **Monsieur Croche**, Trad. de Rachel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- EISENSTEIN, Sergei (1990). **A Forma do Filme**. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____ (1990b). **O Sentido do Filme**. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar.
- FALCÃO, Antonio Rebouças et al. (1996). **Coleção Lições com Cinema vol.4 (= Animação)**. São Paulo: FDE
- GIORGETTI, Mauro (1998). **Da natureza e possíveis funções da música no Cinema**. <http://www.mnemocine.com.br/cinema/tecnica/trilha1.htm>
Acesso: 22/09/2000
- GOETHE, J. Wolfgang von (1993). **A Doutrina das Cores**. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria
- GORBMAN, Claudia (1987). **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press.
- GRIFFITHS, Paul (1996). **Modern Music – a concise history (revised edition)**. Malta: Thames and Hudson



- HANSLICK, Eduard (1989). **Do Belo Musical**. Trad. de Nicolino Simone Neto. Campinas: UNICAMP.
- HARNONCOURT, Nikolaus (1993). **O Diálogo Musical**. Trad. Luis Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- HELMHOLTZ, Hermann von (1954). **The Sensations of Tone**. New York: Dover Publications Inc.
- HESÍODO (1995). **Teogonia – A Origem dos Deuses**. Trad. Jaa Torrano. 3ª Edição. São Paulo: Iluminuras
- HUTCHISON, Niels (1997). **Colour music (revised 2000, 2002)**. (=LEA – Leonardo Eletronic Almanac, vol.6 no.6, June/1998)
<http://www.mitpress2.mit.edu/e-journals/LEA/TEXT/lea6-6.txt>
- LONDON, Kurt (1936). **Film Music**. London: Faber & Faber
- MACHADO, Arlindo (1997). **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus
- _____ (1999). **Da Sinestesia, ou a Visualização da Música**.
<http://www.pucsp.br/~cos-puc/arlindo/sineste.htm>
Acesso: 14/04/2001
- MARTINEZ, José Luiz. (1997). **Semiosis in Hindustani Music**. Imatra: Acta Semiotica Fennica
- MOLINO, Jean (1990). **Musical Fact and the Semiology of Music**. (= Musical Analysis 9:2). Trad. J. A. Underwood
- MONIER, Pierre (1978). **O Som no Super 8**. Adaptação de Abrão Berman, Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus
- MORITZ, William (1974). **The Films of Oskar Fischinger** (=Film Culture nos. 58 – 60), Disponível no formato eletrônico em
<http://www.iotacenter.org/Fischinger/index.htm>
- MORRIS, Gary (1998). **Oskar Fischinger's Visual Music**. (=Bright Light Film Journal, Issue 22). London: Disponível no formato eletrônico em
<http://www.brightlightfilm.com/22/fischinger.html>
Acesso: 29/04/2001
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1990). **Music and Discourse**. Trad. Carolyn Abbate, Princeton: Princeton University Press
- NEIVA Jr., Eduardo (1994). **A Imagem**. 2ª Edição. São Paulo: Ática
- NÖTH, Winfried (1995). **Handbook of Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press
- _____ (1995). **Panorama da Semiótica**. São Paulo: Annablume
- PARKINSON, David (1995). **History of Film**. London: Thames & Hudson
- PEDROSA, Israel (1999). **Da Cor à Cor Inexistente**. 7ª Edição, São Paulo:



Léo Christiano Editorial

PEIRCE, C.S. (1980). **Escritos Coligidos** (=Os Pensadores) São Paulo: Abril Cultural

PLATÃO (1999). **A República**. (=Os Pensadores) São Paulo: Abril Cultural.

PLAZA, Julio (1987). **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva.

RILEY, Paul (1997). **Tonalidades: Cores e humores da música**. São Paulo: Quark editora, p.34 (Revista Classic CD Volume 2 número 1 – Janeiro de 1997)

RIMINGTON, Alexander Wallace (2001). **The Arte of Mobile Colour**. New York: Best Books

SACKS, Oliver (2007) **Alucinações Musicais**. São Paulo: Companhia das Letras

SALLES, F.M. (2002). **Imagens musicais ou Música visual – Um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseados no filme Fantasia de W. Disney**. Dissertação de mestrado pela PUC/SP, sem publicação.

SANTAELLA, Lúcia (1988). **For a Classification of Visual Signs**. *Semiotica*: 70(1/2), 59-78.

_____ (1993a). **A Percepção: uma teoria semiótica**. São Paulo: Experimento.

_____ (1994a). **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento.

_____ e NÖTH, Winfried (1999) **Imagem**. São Paulo: Iluminuras

SCHAEFFER, Pierre (1993). **Tratado dos Objetos Musicais**. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Edunb

SCHAFER, R.Murray (1991). **O Ouvido Pensante**. Trad. Marisa Fonterrada et al. Campinas, SP: Editora Unesp

SCHOENBERG, Arnold (1993). **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp

SCHURMANN, Ernest (1989). **A Música como Linguagem**. São Paulo: Brasiliense

SOURIAU, Étienne (1969). **A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada**. Trad. de Maria Cecília Pinto. São Paulo: Cultrix, Edusp.

STEVENS, S.S. e WARSHOFSKY, Fred (1970) **Som e Audição** (=Biblioteca Científica Life) Trad. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: José Olympio Editores

STRAVINSKY, Igor (1996). **Poética Musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Zahar

_____ e CRAFT, Robert (1999). **Conversas com Igor Stravinsky**. São Paulo: Perspectiva

TATIT, Luiz (1997). **Musicando a Semiótica**, São Paulo: Annablume.



TODOROV, T. e DUCROT, O. (1977). **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. Trad. Alice Myiashiro et al. São Paulo: Perspectiva

TOMÁS, Lia Vera (1993). **O Poema do Fogo – Mito e Música em Scriabin**. São Paulo: Annablume

_____, org. (1998). **De Sons e Signos – Música, mídia e contemporaneidade**. São Paulo: Educ

TOULET, Emanuelle (1995). **Cinématographe, invention du siècle** (= découvertes Gallimard). Itália: Editoriale Libreria

TRANCHEFORT, François R., org. (1986). **Guia da Música Sinfônica**. Trad. Bárbara Heliadora et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

UVAROV, E. B. e CHAPMAN, D. R. (1976). **Dictionary of Science**. London, Penguin Books

WISNIK, José Miguel (1999). **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras

VIDEOGRAFIA

Fantasia - Making of a Masterpiece' (1990) – Walt Disney productions

Filmes:

Fantasia (1939) – Walt Disney

Fantasia (2000) – Walt Disney

Allegro non troppo (1976) – Bruno Bozzetto