A Música no Cinema Mudo e na Transição Para o Cinema Sonoro[1]

Ana Paula Lopes GUEDES[2]

RESUMO
O presente artigo visa fazer apontamentos sobre o início da história do cinema correlacionado à música, desde as fases do cinema mudo e suas formas de execução musical bem como a transição para o cinema sonoro. A migração dos músicos de formação erudita, em especial Arthur Honegger e Georges Auric, que pertenciam ao Grupo dos Seis, e as suas produções para o cinema são apresentadas reforçando o filme como um meio audiovisual. A pesquisa se deu por meio de leituras e revisões bibliográficas, análises de filmes como base na análise do discurso. As principais conclusões encontradas foram que o cinema reinventa-se continuamente, e a música contribuiu para essa reinvenção. Mesmo nos primeiros filmes, dito mudos, ela está presente como intersemiose, e sua contribuição torna-se cada vez mais original e destacada. Ela passa a ser ingrediente fundamental para aguçar os sentidos dos espectadores e sua relação com a imagem é sempre repensada.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, música, cinema mudo, cinema sonoro, filme

1 INTRODUÇÃO

Em dezembro de 1895 acontece a primeira exibição pública do cinematógrafo. Começa então a história do cinema com os irmãos Lumière, em Paris. Essa data não é consenso entre todos os historiadores. Alguns afirmam que o cinema começou um ano antes com o cinetoscópio, de Thomas Edison, mas de fato a música esteve presente em ambas às situações. O pianista Emile Maraval improvisou um acompanhamento musical durante a exibição das imagens de trem chegando à estação dos irmãos Lumière. Os fotogramas projetados na tela causaram grande espanto na plateia que achava que o trem iria atropelá-los. Foi uma grande correria.

O cinematógrafo é fruto das transformações tecnológicas da Revolução Elétrica. A multiplicação de amplificadores sonoros e a mudança da paisagem sonora proveniente da produtividade das fábricas gerou na sociedade da época uma inquietação diante da inércia da fotografia.

---

1. Trabalho apresentado na Divisão Temática de Jornalismo, da Intercom Júnior – IX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2. Estudante do 5º semestre de Comunicação Organizacional da Universidade de Brasília. Email: ana.plguedes@gmail.com, orientada pelo professor Adeilton Bairral

Os sons de entretenimento, definidos por Murray Schafer (1997), foram sendo enclausurados dentro das salas de exibição e se restringindo a uma parte da população que pudesse pagar pelo consumo desse produto.

Os espaços reclusos das salas de exibição tornaram evidente a hierarquização do som em relação à imagem. A significação midiática estabelecida por meio das estruturas de linguagem, mesmo que não definida no princípio, se propõe a apresentar um sentido estético aliando visão e audição (MARTINEZ, 2004). Porém a música para Cláudia Gorbman (1987, apud MIRANDA, 2011) fica em segundo plano, transparente. Aparece apenas para favorecer os elementos narrativos do filme.

O cinema como conhecemos hoje com trilhas sonoras encomendadas e de caráter majestoso e narrativo não reflete suas características iniciais.

2 AS FASES DO CINEMA MUDO

O cinema, de fato, nunca foi completamente mudo. A música tem acompanhado as reproduções fílmicas desde as primeiras exibições. Porém, esse acompanhamento nem sempre foi sincronizado ou associado ao que estava se passando nos telões. A música, por si só, não apresentava a atmosfera necessária que o filme desejava por muitos motivos. Para contornar parte dessa situação, diversas técnicas de caráter não verbal foram desenvolvidas pelos diretores, como o uso de legendas, incorporando a linguagem cinematográfica.

Para Kurt London (1970, *apud* MIRANDA), o acompanhamento musical teria sido incorporado à exibição das imagens para abafar os ruídos dos primeiros projetores. Para Adorno e Eisler (1947), a música servia para espantar o silêncio fantasmagórico das salas escuras de exibição.

É importante destacar que a produção musical nessa época não pode ser denominada trilha sonora, mas sim acompanhamento musical. O conceito de trilha sonora como é entendido hoje precisa de uma produção específica de música para determinado filme, bem como a simultaneidade som e imagem, advinda do sincronizador. A trilha é uma evolução dos primeiros acompanhamentos, quase sempre repletos de improvisos e de pouca interação entre os discursos midiáticos.

O cinema mudo pode ser entendido em três fases. Esses períodos se caracterizam pela mudança no procedimento do acompanhamento musical e não tem uma classificação rígida, nem de caráter acadêmico. É um consenso entre os historiadores pensar essa nomenclatura.

O cinema não surgiu com músicas prontas para serem executadas em determinadas exibições. O conteúdo musical, interpretado normalmente por um piano ou pequenas orquestras, era pensado com base no repertório tradicional, principalmente do período romântico, século XIX, mas também de temas populares de origem folclórica. A seleção era feita pelos próprios executores. Peças inteiras poderiam ser tocadas enquanto vários filmes de curta duração eram exibidos, sem nenhuma preocupação com os movimentos em cena. Muitas vezes, o músico não conseguia assistir ao filme antes da exibição. Assim, a música poderia acabar antes ou depois do fim do filme. Não havia uniformidade. A cada exibição, o executor poderia tocar um repertório diferente, desassociando a ideia de pertencimento à anterior.

Ainda nessa fase, no início do século XX, os músicos começam a se preocupar com o sentido de associar som à música. Os títulos das músicas, ainda do repertório tradicional, eram ligadas ao conteúdo da exibição. Um exemplo disso, segundo relatos da época, seria tocar a *Suíte do Ballet O Lago dos cisnes*, de *Tchaikovsky* em cenas à beira de um lago (CARRASCO, 2005). Outro recurso muito utilizado pelos músicos era a improvisação para preencher transições ou lacunas que poderiam existir durante a exibição dos filmes.

Aos poucos, passava-se a estabelecer um entendimento sobre a relação sonora com a imagética. Os músicos passavam a assistir aos filmes com antecedência para poderem selecionar trechos que se encaixassem com o período de exibição.

O cinema se tornou lucrativo. Os produtores começaram a se preocupar com a identificação da imagem ao som. É nesse momento, da segunda fase do cinema mudo, que surgem os primeiros catálogos com indicações de músicas a serem executadas que permitiam reafirmar o movimento estético produzindo significado às imagens.

Em 1909, a *Edison Company,* publica o primeiro desses catálogos. Conhecidos também como *cuesheets,* indicavam os fragmentos de obras que deveriam ser executadas e a duração (MIRANDA, 2004). Essas publicações se sofisticaram a um ponto que começaram a ser editadas com base em possíveis situações representadas nas telas: romance, tensão, perseguição, incêndio, entre outros.

As coletâneas mais famosas e reconhecidas da época foram a *The Sam Fox Moving Picture Volumes,* de 1913 de J.S.Zamecnik, contendo apenas peças originais e a mais popular das compilações, *Kinobibliothek,* de Giuseppe Becce, publicada em 1919.

A última fase do cinema mudo constitui na distribuição do filme pelos produtores já com as planilhas de indicação para os acompanhamentos musicais.

Peças originais não eram comuns. Compositores de formação erudita começaram a migrar para esse cenário da música para cinema, investindo seus estudos e técnicas nessa arte. Com esses investimentos técnicos, os produtores, principalmente os franceses, buscavam elitizar o cinema. A composição de citação mais exponencial é a de Camille Saint- Saës para o filme francês *L'assassinat du Duc de Guise,* de 1908*,* que posteriormente foi transformada em peça de concerto. Ela favoreceu o surgimento de muitas obras de caráter original na Europa e nos Estados Unidos.

Outra peça que permitiu uma composição baseada nas necessidades dramatúrgicas do filme foi a composta por Joseph Carl Breil em *O nascimento De Uma Nação* (1915, 190 minutos)*,* dirigido por D.W. Griffith. Parte dessa obra era original e a outra, adaptada pelo compositor, sempre sob a supervisão de Griffith. Esse diretor teve grande importância na história do cinema por perceber a importância da música para afirmar a atmosfera do filme.

3 A TRANSIÇÃO - DÉCADA DE 20

Entre as primeiras composições originais para essa nova concepção estética estão as de Athur Honegger. Nascido em Havre, em 1892, filho de pais franceses, Arthur Honneger escreveu música utilitária, encomendada para ser socialmente útil, nesse caso, para o cinema, e música de concerto. Honegger compõe um prelúdio para o filme *La Roue,* de Abel Glance, apresentado em 1920. Baseado na técnica operística, o compositor cria diversos temas para associar aos personagens as atmosferas necessárias durante o desenvolvimento do filme. Sua história com o cinema começa ainda no cinema mudo e acompanha a transição, fazendo parte também do cinema sonoro.

O oratório *"O Rei Davi"*, de 1924, proporcionou ao compositor notoriedade internacional. Por mais que a sua criação fosse protestante, ele se inclinou mais para a música litúrgica católica. Para Grout e Palisca, (1988, pp 713),

> o oratório, que também parecia ópera, tinha coros fáceis de cantar, pois inicialmente fora escrito para amadores e os esquemas rítmicos eram os convencionais, com raras ousadias harmônicas. A ligação entre as cenas era assegurada por um narrador. Música de grande vivacidade descritiva e espontaneidade melódica.

Mas os sucessos e reconhecimentos nem sempre foram traduzidas na vida de Honegger. A Europa e os Estados Unidos viviam um período de crise econômica,

decorrente da quebra da bolsa de valores de Nova York e tentava se recuperar dos prejuízos econômicos da Primeira Guerra Mundial.

Nesse contexto, Honegger se volta para a música utilitária de cinema e investe em trilhas sonoras. Por necessidades financeiras, distanciou-se da música para concerto, já que as composições para o cinema lhe rendiam melhores remunerações.

Outro grande sucesso de Honegger só seria reconhecido em *Joana D'arc na Fogueira* (1935). É um oratório - drama sobre um texto de Paul Claude, dramaturgo francês, que também supervisionava os ensaios da encenação, contribuindo para a solidificação da arquitetura musical criada por Honegger.

O compositor escreveu um artigo sobre o uso da música no cinema em 1934, depois de escrever a trilha sonora para o filme *Rapt*, no mesmo ano. Entre 1934 e 1939, Honegger escreveu vinte três trilhas sonoras. Algumas delas são dos filmes: *L'Idée*, de Bertold Bartosch e *Les Misérables*, de Raymond Bernard.

4 CINEMA SONORO

Em 1926, com o lançamento do filme *Don Juan* e um ano depois com *The Jazz Singer,* utiliza-se pela primeira vez o som gravado em um disco sincronizado a um projetor *vitaphone*. Esse foi o precursor para a inserção das primeiras falas às imagens. O crescente interesse pelo rádio forçou o cinema a pensar em uma nova estratégia sonora. Foi assim que em 1929 aparece o primeiro filme sonoro.

A inserção do som no cinema provocou mudanças na estética e na concepção de se fazer cinema. Muitos atores não se acostumaram com a presença da voz, nem com a interpretação sonora e foram dispensados. Os estúdios tiveram que comprar equipamentos que pudessem suportar essa revolução tecnológica, afastando o cinema das atuações teatrais que aonteceram até a década de 20.

Um músico que muito se destacou nessa nova fase histórica foi Georges Auric (França, 1899 - 1983). De formação erudita tradicional alemã e mais tarde no Conservatório de Paris, Auric com grande interesse pela vanguarda, se associa ao *Grupo dos Seis,* após a primeira guerra mundial. O grupo que nasce sobre a inspiração de Eric Satie e sob a direção literária de Jean Cocteau contava com a presença de Darius Milhaud, Gemaine Tailleferre, a única mulher do grupo, Francis Poulenc, Louis Durey e Arthur Honegger.

No início da década de 1930, Cocteau começa a fazer filmes e aliado a isso, Auric começou a escrever as trilhas sonoras para esses.Sua inclinação para a música de cinema inicia-se

com *O Sangue Do Poeta*, de 1930 com texto de Cocteau. Escreveu diversas composições para filmes de pequeno formato de diretores franceses durante a guerra, mas muito se interessava pelo cinema inglês. Lá, ele escreveu *Dead of Night* (1945) e *The Queen of Spades,* 1949, ambos, filmes e terror.

Outras tantas composições para cinema foram *Beauty and the Beast* (1946), *Passport to Pimlico*(1948), *Poeira Silenciosa* (1949), *Orfeu* (1950), *O Lavender Hill Mob* (1951), *Moulin Rouge* (1952), *O Titfield Thunderbolt* (1953), *Roman Holiday* (1953), *O Salário do Medo* (1953), *O Coração Dividido* (1954), *Lola Montes* (1955), *Rififi* (1956), *O Corcunda de Notre Dame* (1956), *Bonjour Tristesse* (1958), *A Noite o Céu Caiu* (1958), *Goodbye Again* (1961) e *Therese e Isabelle* (1968).

Parte da característica de sua obra era explorar a atmosfera tímbrica das orquestras para dar as progressões e as passagens o devido sentimentalismo e as reconhecidas mudanças de humor. Georges Auric compôs cerca de 130 músicas para filmes, além de pequenas pontuações na Tv, em sua maioria, francesa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção do cinema como forma artística e estética com as manifestações das linguagens midiáticas têm sofrido transformações e se reiventa a cada novo filme.

A música, que sempre esteve presente como intersemiose, mesmo que muitas vezes em segundo plano, proporcionou um refinamento da linguagem imagética e combinou suas revoluções técnicas na composição de trilhas promovendo uma atmosfera compatível e aguçando os sentidos nos espectadores.

O Grupo dos Seis foi um movimento artístico francês que tinha como objetivo compor músicas autenticamente francesas que se afastavam do romantismo e buscava o ideal contrapontístico, da qual fizeram parte os compositores Arthur Honegger e Georges Auric. Esses compuseram apenas uma música juntos, que *foi Les Mariés De La Tour Eiffel*, cujo texto era de Cocteau, lançada em 1921. A partir daí, cada um buscou seu reconhecimento individual.

6 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns. **El cine y La musica**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976

CARRASCO, Ney. **A infância muda: A música nos primórdios do cinema.** Disponível em http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/viewArticle/24 Acessado em 10 de junho de 2013

GROUT, Donald e PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Lisboa: Editora Gradiva, 1988

HAUSSEN, Luciana. **Som, câmera, ação; A relevância do som na história do cinema**. Disponível em http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs /index.php/famecos/article /viewFile/4823/3684 Acessado em 10 de junho de 2013

LÉCROART, Pascal e HALBREICH, Harry. Disponível em http://www.arthur-honegger.com/anglais/biographie.php#Flux Acessado em 24 de julho de 2013

MARTINEZ, José Luiz. **Música e Intersemiose**. Disponível em http://revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewArticle/1417 Acessado em 22 de junho de 2013

MCPEAK, William. **Biography for Georges Auric**. Disponível em http://www.imdb.com/name/nm0005952/bio Acessado em 14 de junho de 2013

MIRANDA, Suzana Reck. **A clássica música das telas: o uso e a formação do tradicional estilo sinfônico.** Disponível em http://www.uff.br/cibe rlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/368 Acessado em 20 de junho de 2013

SAUNDERS, Frances. **The cultural Cold War: the CIA and the world of arts and letters.** Disponível em http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/2000-3%20229-232%20luis%20felipe%20miguel.pdf Acessado em 8 de junho de 2013

SCHAFFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011, 2ª edição

- Disponível em http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/ArthuHon.html Acessado em 25 de junho de 2013