

A TRADIÇÃO DO ACOMPANHAMENTO MUSICAL NA MÚSICA OCIDENTAL ABSORVIDA PELO UNIVERSO CINEMATOGRAFICO

Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

Anselmo Mancini é Mestre em Audiovisual e Bacharel em Composição Musical, ambos pela Universidade de São Paulo USP. Participou do Transatlantyk Film & Music Festival 2014, na Polônia, onde conquistou o quarto lugar no Instant Composition Contest (competição de criação de trilha sonora em tempo real no piano); além disso, recebeu mensagem honrosa pelo trabalho de ritmo original. O festival é dirigido pelo vencedor do Oscar de Trilha Sonora de 2005, Jan A.P. Kaczmarek. Ainda em 2014, apresentou na Surrey Film Music Conference, na Inglaterra, sua pesquisa sobre a trilha sonora que Villa-Lobos compôs para o longa-metragem O Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro (Villa-Lobos's Music for the Feature The Discovery of Brazil Nationalism in the Early Sound Era).

RESUMO

Este artigo descreve a genealogia histórica do acompanhamento musical com o objetivo de demonstrar que sua tradição na música ocidental foi absorvida pelo universo cinematográfico. Nessa tradição, muitas são as manifestações nas quais a música combina-se com a fala, com a estrutura dramática, com o gesto, com a ação e com o movimento. Desta forma uma breve recapitulação histórica é desenvolvida, iniciada nas tragédias gregas, apontado os respectivos atributos musicais utilizados em seus respectivos períodos. Salientaremos a importância do discurso sonoro na consolidação da narrativa cinematográfica desde seus primórdios. Demonstrando que esse discurso se utiliza da genealogia histórica abordada.

PALAVRAS-CHAVE

Acompanhamento Musical, Trilhas Sonoras, Cinema

Como sabemos, a música foi uma linguagem indispensável na infância do cinema. Atuou como uma irmã mais velha, apoiando-o com seu discurso sonoro, acompanhando-o em seu desenvolvimento e consolidação da narrativa, enquanto os recursos de produção evoluíam para, então, haver uma união mais sólida entre as duas linguagens. No entanto, foi necessário que a música recorresse a uma linguagem utilizada em seu passado, abrindo mão de um discurso contemporâneo em prol de uma possível funcionalidade, enquanto o cinema se configurava como um jovem prodígio que amadurecia rapidamente. “Da mesma forma que o indivíduo não esquece jamais a língua aprendida na infância, a música passou a ser uma linguagem imprescindível ao cinema, desde que ele teve todo o seu aprendizado na infância ligado a ela” (CARRASCO, 1993, p. 24).

“A linguagem complexa do cinema é herdeira de toda uma tradição dramática e musical da cultura ocidental. Nessa tradição, muitas são as manifestações nas quais a música combina-se com a fala, com a estrutura dramática, com o gesto, com a ação e com o movimento.” (CARRASCO, 2003, p. 6). Desde as primeiras exibições comerciais, os filmes silenciosos foram acompanhados por música. Houve, também, outras tentativas de sonoplastia e ambientação que não se firmaram como a realização do acompanhamento musical ao vivo.

Contudo, é preciso fazer uma breve recapitulação histórica para que encontremos os primeiros sintomas deste tipo de utilização musical. Já na tragédia grega, o desenvolvimento da narrativa dramática acontecia com a intervenção de um coro cantado, mesmo que a música fosse tratada como um ornamento e não chegasse efetivamente a se integrar à estrutura do enredo.

[...] “já na tragédia grega, o desenrolar da narrativa dramática não se dava sem acompanhamento de ditirambos e intervenções de um coro cantado (sobre a tragédia, consultar Aristóteles, *Poética*), assim como no teatro clássico e até o atual, seria inconcebível imagem sem som em produções normais.” (SALLES, 2008)

Mais adiante, precisamente no século XVI, um grupo de músicos e intelectuais florentinos foi responsável pelo estabelecimento de diversos parâmetros fundamentais para o

surgimento da ópera (CARRASCO, 2003, p. 41). Acreditava-se, ao trocarem a declamação dos textos por sua recitação musical e acrescentarem instrumentos como acompanhamento, em um restabelecimento do teatro de Sófocles e Eurípedes, mas, de fato, um novo gênero estava sendo criado, a ópera.

Musicalmente, essas obras eram primitivas, entretanto, sua importância histórica é inegável, pois, a partir de então, o coro polifônico, que tinha um papel fundamental aos contemporâneos da época, cedeu lugar à homofonia do indivíduo. Surgiu então uma necessidade fundamental de um acompanhamento instrumental, sustentado por acordes, e é aí que se afirma a *harmonia vertical*.

Claudio Monteverdi, importantíssimo compositor do período, audaciosamente empregou dissonâncias e cromatismos, contribuindo para a inovação e afirmação do gênero. Inclusive, é considerado por muitos o inventor da ópera, por sua grandiosa obra, que incluía numerosa orquestra, “Orfeu”; até então era mais comum se falar de melodrama. “Monteverdi pode ser considerado o criador da ópera. Entretanto, Orfeo deve a existência a Eurídice! Foi Jacopo Peri que compôs a primeira ópera digna desse nome (falava-se então mais de ‘melodrama’), intitulada Eurídice.” (SUHAMY, 2001, p. 9).

Em 1762, a ópera *Orfeu e Eurídice* é composta por Christoph Gluck, compositor que agiu como renovador da ópera francesa e alemã, superando a enorme quantidade de óperas cômicas e operetas que se estabeleciam como preferência do público parisiense. Gluck teve generosa influência sobre os músicos do século XIX. Pouco tempo depois, Mozart também se aprofunda na composição do gênero e, entre suas óperas, destacam-se *Don Giovanni* (1787) e *Die Zauberflöte* (1791, *A flauta mágica*). Mesmo assim, este é um período com a predominância da obra instrumental sobre as peças litúrgicas e dramáticas.

O ano de 1789 é marcado pela derrubada da dinastia Bourbon na França, e a música de Beethoven imprime evidências desse período revolucionário que agitou a Europa, acarretando na transição para o romantismo. Suas composições eram dotadas de dramaticidade e vigor, características de que careciam grande parte das peças que vinham do classicismo. A primeira metade do século XIX teve três linhas paralelas que predominaram como desenvolvimento musical: a música orquestral que incluía instrumentos de sopro, essencialmente nas obras sinfônicas; a música para instrumento solo, de preferência piano; e a música vocal homofônica. A

Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

tradição sinfônica a que Beethoven deu início refletiu-se nas obras de Schubert e Brahms e, alusivamente se revelou nas composições de Hector Berlioz, criador de um gênero conhecido como *música programática*, posteriormente, denominado por Liszt de *poema sinfônico*. Obra instrumental, geralmente uma sinfonia ou abertura, caracterizada pelo anseio de fazer-se sentir ideias extra musicais atreladas à ação dramática, na qual a representação orquestral pode simbolizar acontecimentos ou personagens a partir de frases melódicas e imitação de sons ambientes em geral (EMDIV MAGAZINE Kindle Edition, 2011).

Paris era o centro musical da Europa e era o palco principal da concorrência entre as óperas alemã e italiana, representadas por Weber e Rossini, respectivamente. Mas é por volta de 1850 que os padrões da música instrumental, assim como os conceitos e formas da ópera, são transformados em drama musical de concepção espetacular. É Wagner quem revoluciona todo o período, inserindo em sua obra vestígios do espírito romântico, adicionados ao conceito de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), em que propõe uma conexão entre todas as artes e a seleção de enredos lendários e míticos.

“Há, é claro, várias distinções indiscutíveis, mas já foi dito que o cinema realiza o sonho de Wagner da obra de arte total, um sonho que nasceu no âmbito da ópera.” (CARRASCO, 1993, p. 75)

Em *Tristan und Isolde* (1859), Wagner levou o cromatismo peculiar da música romântica ao extremo, chegando aos limites do tonalismo. E é da obra de Wagner que surge o termo *Leitmotiv* (do alemão: motivo principal). Este termo foi adotado pelos primeiros críticos dos dramas musicais do compositor, que acreditavam ser este o mais importante aspecto a ser considerado para que a magnitude expressiva de suas obras fosse compreendida; termo atribuído, também, aos poemas sinfônicos de Liszt.

Segundo a pesquisadora portuguesa Beatriz Gama Lobo, o recurso do *leitmotiv* já seria identificável em Beethoven, porém foi Wagner o primeiro a utilizar esta técnica de composição de forma sistemática e transversal, estruturando os seus dramas musicais a partir de redes de *leitmotiv* com um valor simbólico e dramático fundamental. Ela define o termo como uma ideia ou figura musical coerente que aparece associada a algo extra musical (um objeto, um personagem, um estado mental, um lugar, ou qualquer outro ingrediente de uma obra dramática); algo semelhante ao citado há pouco sobre a influência da obra de Beethoven sobre Berlioz e,

Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

consequentemente, Liszt. A capacidade de expressão do *leitmotiv* dá-se por meio, primeiro, da sua exposição em sincronia com a primeira aparição do elemento extra musical (visual ou textual) a que se pretende associar e, posteriormente, com repetições em que, mesmo que ocorram alterações de ordem rítmica, harmônica ou de instrumentação, o motivo mantém a sua identidade.

6

“Nas composições wagnerianas, o recurso ao *leitmotiv* enquadra-se no ideal estético de criação de uma obra de arte síntese – obra de arte do futuro – em que as várias expressões artísticas se fundem para a produção de um único efeito global: a expressão do drama, ou seja, a representação da natureza humana em todas as suas matizes emocionais. Os leitmotives nesta obra de arte do futuro – drama musical – são as unidades formais musicais que respondem às instigações do texto assente na representação teatral. Enquanto agentes dramáticos podem assumir diferentes funções: apoiar a ação em palco, comentá-la, elucidá-la, contradizê-la ou profetizá-la, estendendo a sua significação para além do puramente musical, com a criação de atmosferas expressivas ou materiais emocionais adequados, mas nem sempre coincidentes, à ação textual e cênica.” (LOBO, 2006)

Neste mesmo período, a presença de um pianista ou de uma orquestra era fundamental nos teatros. A maior parte da produção dramática era dos teatros musicados, seja a música diretamente ligada com ação teatral ou não. O melodrama ainda era muito comum no final do século XIX, quando a música era usada demasiadamente, tanto promovendo aberturas, como preenchendo entreatos, muitas vezes até com mais relevância do que os diálogos.

“Neste período, a função Música no Teatro consistia em promover aberturas e preencher entreatos. As peças musicais apresentavam variedade de temas, muitas vezes sem vínculo entre si ou com o conteúdo da encenação, desempenhando uma função decorativa ou desvinculada da ação dramática principal. A reforma wagneriana traz para o cenário da época a ideia de integração entre as artes, porém a Música permaneceu em estado de preponderância, determinado pela forte influência da Ópera.” (FERNANDINO, 2008, p. 129)

Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

Paralelo a isso tudo, havia as exibições tanto da caixa óptica¹, quanto da lanterna mágica², e há relatos de que esta prática de acompanhamento musical também acontecia em algumas dessas exibições, algo que geralmente é pouco mencionado quando se contextualiza a prática do acompanhamento musical na origem do cinema, que, de uma forma geral, é ligada somente à ópera e ao teatro, como descrito até então.

7

[...] “nem todos os espetáculos de entretenimento ópticos eram realizados com música – exibições de lanterna mágica de material científico, por exemplo, parecem normalmente ter sido conduzidas apenas por narradores -, mas em outros tipos de exibições, especialmente espetáculos de fantasia e sobrenatural, nós encontramos consideráveis evidências iconográficas de que os lanternistas ou tocavam música eles mesmos ou dependiam de outros para prover o espetáculo de acompanhamento musical, usualmente ao teclado ou instrumentos mecânicos” (MARKS, 1997 apud CARRASCO, 2003, p. 68)

[...] “elas (as caixas ópticas) proporcionavam um espetáculo que maravilhava os olhos e os sentidos pelo estrangeirismo dos temas e o encanto dos efeitos ópticos e luminosos proporcionados, como, por exemplo, quando representavam incêndios ou explosões de fogos de artifício. As exposições das vistas costumavam contar com acompanhamento musical e oral e o seu espectador, assim como aquele dos espetáculos de projeções de lanterna, também pagava para observá-las.” (TRUSZ, 2010, p. 35)

¹ As caixas ópticas eram caixas de madeira com fundos de aumento que podiam ser vistas por até dez pessoas – desde o século XVI (anotações de aulas de Alice Trusz na USP- Maio/2012).

² Segundo Alice Trusz, na segunda metade do século XIX, com a estimulação da descoberta de novas e mais potentes fontes energéticas pela II Revolução Industrial, o uso da lanterna mágica cresceu e se diversificou, atingindo as projeções de lanterna o seu mais alto grau de qualidade técnica e artística. 43 industrializadas e comercializadas como brinquedos e como aparelhos profissionais, as lanternas ganharam grande popularidade, não somente como um meio de proporcionar um espetáculo de entretenimento, mas também como instrumentos de informação e formação educacional (TRUSZ, 2008, p. 29).

Partindo da cronologia descrita até então, podemos concluir que a prática do acompanhamento musical seria naturalmente aderida pelo cinema, assim como todas as outras características que lhes foram apropriadas, tais como as descritas por Alice Trusz:

“O levantamento das características e trajetórias das práticas culturais empreendidas em torno dos espetáculos de projeções de lanterna mágica e de cinematógrafo entre 1861 e 1908 teve por fim identificar em que medida os exibidores cinematógrafos, sobretudo, se apropriaram de práticas que lhes foram anteriores e contemporâneas e lhes concederam novos usos para divulgar a novidade que traziam, afirmar as projeções cinematográficas como nova atração entre as opções de entretenimento local e definir um espaço e um valor social para a nova prática cultural entre e em nome dos interesses e expectativas dos seus contemporâneos” (TRUSZ, 2008, p. 29).

Ramos (2000, p. 241) também aponta que:

“Desde as primeiras projeções, os filmes mudos eram sempre acompanhados de música incidental, seja por pianistas ou outros instrumentistas, seja por pequenos conjuntos ou até orquestras.”

De acordo com Ney Carrasco, a exibição pública de cinema nasce em um contexto musical: trata-se de um universo em que praticamente tudo era acompanhado por música e em salas que possuíam toda a infraestrutura para a execução musical. A própria ideia de espetáculo como parte da cultura e do espírito da época estava associada à música. Quando os irmãos Lumière optaram por realizar sua histórica exibição acompanhada por música, fizeram-no movidos por esse espírito e por seu bom senso comercial (CARRASCO, 2003, p. 67).

Ney Carrasco conta, em seu livro *Syghronos*, que, em torno de 1890, Emile Reynauld exibia suas “pantomimas luminosas”, espetáculo conhecido como teatro óptico, e que deixou registros sobre acompanhamentos musicais, o que, segundo o autor, era o que havia de mais próximo às imagens mudas das primeiras experiências do cinema e de seus predecessores

Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

imediatos³. Ele ainda conta que o espetáculo possuía um elevado grau de sofisticação, tendo sido criadas partituras especiais, compostas para piano por Gaston Paulin, pois era comum neste tipo de apresentação o repertório ser de músicas tradicionais. E comenta que o fato de existir dificuldade em se encontrar referências precisas sobre o tipo de música executada nesse período, provavelmente, se deva a ela (a música) não ser inserida naquele contexto como uma novidade, era tocado o que todos esperavam ouvir: gêneros populares como a polca, a valsa e a marcha, por exemplo.

Poucos anos depois, no final de 1895, os irmãos Lumière realizam a primeira exibição comercial de seus filmes, no *Grand Café do Boulevard des Capucines*, tendo, também, a participação de um acompanhamento musical ao piano. Prática que será mantida ao longo do desenvolvimento do cinema silencioso, seja por esse instrumento, seja por uma orquestra, ou até mesmo por banda militar.

No capítulo inicial de sua dissertação de mestrado, Carrasco divide, genericamente, em três fases a questão do acompanhamento musical no cinema mudo. Porém, o autor deixa claro que essa classificação em fases pode ser um tanto quanto artificial, não podendo ser entendida como algo rígido e estanque, mas como uma certa cronologia a ser compreendida.

A primeira fase se caracterizaria por não haver ainda uma preocupação entre o conteúdo musical e o conteúdo narrativo do filme, além da falta de uniformidade por conta da existência de diferentes salas de exibição. De uma forma geral, o acompanhamento era baseado em músicas do repertório tradicional, com ênfases em obras do período romântico, particularmente da segunda metade do século XIX. Em muitos casos a música era tocada integralmente, sem uma preocupação com as imagens que estavam sendo exibidas. Como nessa época a maioria dos filmes era de curta duração e as sessões eram formadas normalmente com uma grande quantidade deles, muitas vezes cada filme era acompanhado por uma peça musical distinta (seja por um piano, um órgão ou uma orquestra, pois isso iria variar de acordo com o tamanho e a infraestrutura de cada sala); a improvisação também era muito usada, principalmente como transição entre as peças da seleção musical.

³ Segundo Miller Marks, o tipo de acompanhamento musical de pantomimes lumineuses antecipa a prática do cinema mudo e segue o padrão dos espetáculos de pantomime do período. (CARRASCO, 2003, p. 69).



Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

Com o passar do tempo, surgem as primeiras tentativas de integrar a música de alguma forma à narrativa do filme, procurando criar certas associações entre o acompanhamento musical e as imagens, ainda tendo como base o repertório tradicional. A princípio, esta associação se dava mais ao título da peça do que propriamente ao teor musical, pois era comum a utilização do *Adagio de Sonata ao Luar* de Beethoven em cenas à luz do luar, ou a *Suíte do Balet O Lago dos Cisnes* de Tchaikovsky para as cenas à beira de um lago, por exemplo. O próximo passo seria a não execução integral das músicas selecionadas. O músico passou a assistir aos filmes de antemão e escolher trechos das peças para momentos pontuais, e as transições improvisadas começaram a ser ainda mais necessárias. Assim, começa a se estabelecer uma nova relação entre as imagens e o acompanhamento musical.

Carrasco (1993) aponta como característica fundamental da segunda fase o fato de que os realizadores de cinema começam a se interessar pelo acompanhamento musical de seus filmes. Em 1909, a *Edison Film Company* seria a primeira produtora de filmes a distribuir indicações específicas de música para acompanhar os seus filmes. Além disso, o grande potencial comercial do cinema atrai também os editores musicais, que passam a editar partituras musicais especializadas em acompanhamento musical de filmes; as mais famosas do período são: *The Sam Fox moving picture volumes* de J.S. Zamecnik, de 1913, e *Kino Bibliothek* ou *Kinothek* de Giuseppe Becce. Estas coletâneas teriam sido decisivas para uma interação entre a indústria, produtoras de filmes, exibidores e músicos responsáveis pelo acompanhamento musical, sendo um primeiro passo para a uniformização do objeto temático musical, já que a diversidade de formações continuaria variando de acordo com a sala de exibição.

O autor descreve a terceira fase como um momento em que os filmes já seriam distribuídos com uma planilha de indicação pontual de seu acompanhamento musical. Acrescenta, também, que daí para frente haveria uma mudança gradual, ao longo de alguns anos: da substituição das planilhas de indicações para as partituras originais compostas especialmente para os filmes. A primeira partitura originalmente escrita para cinema seria para *L'Assassinat du Duc de Guise*, da companhia parisiense de cinema *Le Film d'Art*, composta por Camille Saint-Saëns, em 1908. Já o autor norte-americano Richard Davis, em *Early Films and Music: The Silent Movies*, utiliza o termo “acredita-se” para se referir à composição de Saint-Saëns como a primeira partitura adaptada para um específico filme (DAVIS, 1999).

Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

O Nascimento de uma nação, de D.W. Griffith, *O Encouraçado Potemkin* e *Outubro*, de Sergei Eisenstein, segundo Ney Carrasco (1993) são importantes filmes que marcaram essa terceira fase. O primeiro, com a partitura composta por Joseph Breil, não tinha a música totalmente original, mas boa parte dela. A outra parte era elaborada por um conjunto de temas do repertório orquestral, extraído de obras de compositores como Grieg, Wagner, Tchaikovsky, Rossini, Beethoven, Liszt e Verdi; além de temas tradicionais do sul dos Estados Unidos. Já os filmes de Eisenstein tiveram suas músicas compostas por Edmund Meisel. “Nesse momento, quando os recursos narrativos do cinema encontram-se bastante desenvolvidos, o referencial musical imediato deixa de ser o do espetáculo de variedades e passa a ser a ópera. O próprio Breil declarou que entendia *O Nascimento de uma nação* como ‘uma ópera sem libreto’.” (CARRASCO, 1993, p. 21).

Por outro lado, segundo a professora inglesa da Universidade de Bournemouth, Maïke Helmers (2007), o autor Rick Altman em seu livro *Silent Film Sound*, de 2005, contextualiza toda essa era silenciosa criticando a imagem estabelecida, de um modo geral pelos historiadores, de uma orquestra ou de um pianista diretamente ligados às exibições dos filmes mudos, assim como no que diz respeito ao repertório sinfônico do século XIX, normalmente relacionado a esse período, como vimos até então. Altman aponta como equivocada a ideia de “a era silenciosa nunca foi silenciosa”, dizendo que esta seria uma informação pronta passada de geração em geração, pois, segundo ele, esses filmes foram também exibidos de forma silenciosa durante as primeiras décadas. Igualmente enfatiza o uso de efeitos sonoros como tentativa de busca por imersão do público nas imagens projetadas, e assinala que entre a metade de 1890 e 1927 (ano do lançamento do filme *O Cantor de Jazz*), os filmes não foram projetados com nenhum tipo de prática comum de acompanhamento, destacando que há pouquíssimas evidências de alguma uniformidade das exibições deste período.

Altman indica que não se podem generalizar essas exibições porque elas aconteciam de acordo com a particularidade de cada região, tendo que se adaptar a cada sala, muitas vezes não sendo possível o acompanhamento musical⁴. Ele cita a existência de apresentadores que viajavam pelos Estados Unidos exibindo estes filmes de acordo com as limitações locais, muitas vezes eles

⁴ Ney Carrasco (1993, 2003) também discorre sobre essa necessidade de adaptação para cada sala, situação ou região, como mencionado anteriormente no texto. A ideia deste parágrafo é apenas evidenciar outro ponto de vista, que, de uma forma geral, assemelha-se bastante em certas descrições, mas, curiosamente, critica o tipo de descrição dada até então.



Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

mesmos sonorizando com efeitos, ou tocando algum tipo de instrumento, que seriam introduzidos incidentalmente durante essas apresentações. E o repertório tocado também seria de alguma forma adaptado de acordo a região (HELMERS, 2007, p. 61).

A historiadora brasileira Alice Trusz também se baseia na bibliografia de Altman:

“As pesquisas produzidas a partir da nova abordagem também contribuíram para derrubar uma série de ideias disseminadas globalmente como “verdades históricas”, como por exemplo a de que as projeções do cinema mudo eram silenciosas ou, ao contrário, que o acompanhamento musical dos filmes foi uma prática contínua durante toda a fase. Diferentemente, tem sido demonstrado que tais espetáculos caracterizam-se por distintas e variadas experiências de sonorização, as quais foram realizadas, na sua maior parte, de forma descontínua, seletiva e pontual.” (ALTMAN, 2005, apud TRUSZ, 2010, p. 24)

No que diz respeito ao Brasil, Alice Trusz relata que em Porto Alegre, até 1908, o acompanhamento musical ao vivo não aparenta ter sido algo frequente nas exibições cinematográficas, por mais que viesse a se tornar costume em salas especializadas a partir de então. Antes disso, orquestras ou bandas militares seriam contratadas apenas para ocasiões especiais, para abrir espetáculos ou acompanhar projeções, acontecendo desde eventos comemorativos a datas históricas, caracterizando-se pela descontinuidade e caráter pontual da execução (TRUSZ, 2008).

“Quando os espetáculos especiais, de gala, de estreia ou de encerramento contavam com a participação de uma orquestra ou banda, esta geralmente tocava hinos cívicos no momento da projeção de vistas fixas de personalidades políticas. Quando foram empregados instrumentos sonoros mecânicos, estes foram utilizados para sonoplastia, para acompanhamento musical sincronizado de determinadas vistas, já produzidas com este intuito, e principalmente para sonorizar os intervalos das projeções, como atrações autônomas. Houve casos de orquestras que também tocaram nos intervalos com a

Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

mesma intenção de desopilar os espectadores enquanto o operador trocava o filme no aparelho projetor.” (TRUSZ, 2008, p. 362)

Assim como o relato de Trusz nos informa sobre o uso da orquestra nos intervalos, em *O Som no Cinema Brasileiro*, Fernando Morais da Costa apresenta uma reprodução de um cartaz um pouco mais antigo, 1897, de uma exibição em São Paulo que trazia a informação: “Os intervalos serão preenchidos pela excelente orquestra da Paulicéia” (ARAÚJO, 1981, apud COSTA, 2008, p. 25).

Fernando Costa cita um artigo muito interessante chamado “*A Música, o Pianista e o Cinema Silencioso*”, escrito por Aloysio de Alencar Pinto, pianista e compositor, filho de Julio Pinto, proprietário de um dos primeiros cinemas de Fortaleza, já no ano de 1907. Para Aloysio, a relação da música e cinema se dá desde o início:

“Espetáculo meramente visual, a princípio, muito cedo o cinema sem música provou ser, de certa forma, um corpo sem alma. Aliás, é oportuno que se diga que, a não ser em seus momentos altos, o cinema silencioso sempre pareceu ressentir-se da falta de som, da falta de música, de uma música que, ainda que não sendo das melhores, servisse para abafar o ruído surdo e inexpressivo dos projetores, quase sempre acompanhado de tosses, vaias e assovios de um auditório pouco treinado.

Surgiu, então, o costume de se acompanhar com música a exibição das películas silenciosas.” (PINTO, 1986, p. 42)

O compositor fala sobre as lembranças que tem de um pianista ou uma orquestra que funcionava nas seções noturnas, atribuindo a essa presença musical a ideia de “plano de fundo emocional”. “Enquanto os filmes se arrastavam como uma história quase sempre pontilhada de lugares comuns, a música sublinhava a ação com as vibrações do som e ritmos paralelos” (PINTO, 1986, p. 42). Segundo ele, a música tocada era baseada em melodias populares que se adaptassem à ação. Além disso, havia também, durante algumas projeções, a presença de artistas dramáticos apresentando pequenos trechos, cantores famosos, comediantes e cançonetistas. Os pianistas e orquestradores não tinham estrutura de apoio para fornecimento de partituras, por exemplo. Então, quando a empresa cinematográfica não fornecia as partituras, eles

Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

improvisavam, governando-se por si mesmo, até mesmo escolhendo o repertório a ser tocado; obviamente, dentro do convencional.

Igualmente a Ney Carrasco, Aloysio Pinto também cita as coletâneas de Giuseppe Becce, intitulando-as de *Kinoteka* (provável adaptação de *Kinothek* para o português), mas não tem certeza de que foram empregadas no Brasil com o mesmo rigor funcional que era sugerido. Quanto ao acompanhamento musical, estes eram constituídos pelas chamadas “*Salon Orchestras*”, apresentando, especialmente, marchas de John Philip Souza (Novidades ou Atualidade Internacionais), aberturas, trechos de ópera, opereta, música ligeira (melodias favoritas) e, ainda, valsas de salão. A música brasileira, em geral, não figurava nestes programas, exceto Ernesto Nazareth, principalmente seus tangos, que se caracterizavam como uma das sonoridades preferidas para acompanhar as famosas comédias de, por exemplo, Max Linder, Chaplin, Buster Keaton, Mack Sennett, entre outros (PINTO, 1986).

É interessante notar que Ernesto Nazareth era um compositor de muito prestígio que estava em atividade neste período, também como pianista, tocando em lojas de música para atrair compradores de partituras, assim como nas salas de espera do cinema Odeon do Rio de Janeiro, como relata a pesquisadora Julia da Rosa Simões:

No Rio, Nazareth por certo atraía vários ouvintes às lojas, como fazia quando tocava nas salas de espera do cinema Odeon. À diferença que, nos cinemas, Nazareth devia tocar exclusivamente composições próprias, e não Chopin, conforme teria respondido a uma amiga: “Também adoro Chopin, mas se tocar aqui (no salão de espera do cinema), serei despedido no dia seguinte”. (SIMÕES, 2011, p. 74).

Júlia ainda expõe um depoimento do compositor Radamés Gnattali sobre sua admiração por Nazareth: “Conheci Nazareth com 25, 26 anos, quando ele tocava no Cinema Odeon, na Rio Branco com Sete de Setembro (no centro do Rio de Janeiro). Um dia eu estava passando, ouvi aquele som e era o próprio Nazareth tocando. Eu não entrava porque não tinha dinheiro pro cinema, mas do lado de fora eu o ouvia. Sempre juntava um povinho para ouvir” (SIMÕES, 2011,

p. 74). Gnatalli viria a ser o compositor que assinaria a trilha musical⁵ de um dos mais importantes filmes nacionais da transição do cinema mudo ao sonoro, *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro (VIEIRA, 1987, apud COSTA, 2009). Assim como Nazareth, Gnatalli também tocava piano nas salas de cinema, primeiramente no Cine Colombo, em Porto Alegre, e posteriormente nos cinemas cariocas.

“Um conhecido músico que trabalhou num cinema de Porto Alegre na década de 1920 foi Radamés Gnattali (1906-1988), “animando as fitas de cinema mudo” com os amigos “Sotero e Luiz Cosme, Julio Grau e mais dois músicos”: “compunham uma orquestrinha de seis músicos formada por dois violinos, flauta, violoncelo, contrabaixo e piano, que executava no Cine Colombo pot-pourris de canções francesas e italianas, operetas, valsas e polcas”. (BARBOSA, 1984, apud SIMÕES, 2011, p. 104).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De uma forma geral, mesmo que com suas variantes, no Brasil, seguiu-se o modelo do acompanhamento musical acoplado às projeções cinematográficas, assim como nos Estados Unidos. Obviamente, reforçamos a ideia dessa não uniformidade devido às diferenças particulares de cada exibição, seja pela diferença cultural de cada região, seja pela diferença de infraestrutura. O fato é que não podemos segmentar a fundo estas mesmas variantes de exibição quando nos referimos a acompanhamento musical, ou à falta dele, sendo que historicamente é comprovada essa tradição de forma implícita nos espetáculos dramáticos da cultura ocidental. Podemos sim dizer que, durante a era silenciosa, houve inúmeras exibições que não eram dotadas de tal

⁵ Também o filme de Humberto Mauro produzido por Gonzaga, *Ganga Bruta* (1933), trazia em sua trilha musical uma seleção de trechos de composições eruditas estrangeiras e alguns temas regionais brasileiros, com arranjos de Radamés Gnattali (VIEIRA, 1987 apud COSTA, 2009).

Em *Ganga Bruta*, Gnatalli tem como parceiro o alagoano, radicado no Rio de Janeiro desde o início da década de 1920, Heckel Tavares, que compôs para o filme a canção tema, com letra de Joracy Camargo, e os temas *Coco de praia n.1* e *Coco de praia n.2*. Na época da produção de *Ganga bruta*, Tavares já era reconhecido pela profunda relação com variadas manifestações da música popular. Ainda nos anos 1920, suas composições, como *Suçuarana* e *Casa de caboclo*, já traziam a marca do folclorista que mais tarde percorreria o país, registrando motivos folclóricos e adaptando-os às suas canções (COSTA, 2009).

Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

procedimento, mas entende-se que isso se deve a questões estruturais, e não pela falta de legitimidade dessa tradição.

“Não seria, assim, estranha a aproximação do cinema, em seus primeiros anos com um gênero musical pelo qual tinha pontos em comum (a ópera wagneriana). [...] Para Capeller, a arqueologia da escuta deve buscar compreender as mudanças inseridas nos últimos cem anos, ou pouco mais...” (COSTA, 2008, p. 66)

“A questão mais interessante que se nos apresenta em relação a este fato é: *por que* a música? Por que não atores dialogando ao vivo, preenchendo o vazio de palavras do filme? Por que não um sonoplasta, que pudesse criar a ambientação sonora necessária a cada um dos momentos do filme? É sabido que houve algumas tentativas ou experiências neste sentido, contudo não foi essa a prática que se tornou comum no cinema mudo. O que sobreviveu e se tornou indispensável em todas as salas de exibição foi a música, o acompanhamento musical ao vivo.” (CARRASCO, 1993, p. 13)

A questão do repertório pode ser encarada da mesma forma, por um longo período tocava-se o que se esperava ouvir. De um modo geral, a cultura musical predominante da música erudita viria a ser imposta naturalmente neste tipo de espetáculo, como descrito ao longo deste trabalho. Além disso, há de ser considerada uma busca por um coletivo de elite, porém, à medida que isso se ampliou, a necessidade comercial fez recorrer-se, também, à música popular, e isso evidentemente iria variar de região para região.

[...] “em 1907, com a substituição dos cinemas ambulantes pelas grandes salas, teve como umas das maiores consequências a formação de um público cinematográfico de elite, em contraposição às salas que o modelo anterior permitia. [...] (SOUZA, 2004, pp. 130-135). A opção por música erudita como acompanhamento dos filmes [...] pode ser tomada como mais um esforço nesse sentido, embora a presença da música popular aos poucos se fizesse notar. Cabe ressaltar que essa é uma via de mão dupla, pois se pode dizer que ao mesmo tempo os

Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

filmes popularizavam a música erudita, aumentando o número de pessoas que tinha contato com ela, dentro do ambiente, de qualquer forma menos sofisticado, das salas de cinema.” (COSTA, 2008, p. 65).

E, o mais interessante de tudo é que, enquanto o cinema se estabelecia como uma arte contemporânea, utilizava-se de uma música passada, sustentando-se pelos mesmos moldes de seus predecessores. “Não é apenas por seu impacto junto ao público que o cinema se aproxima da ópera. Ao incorporar a estrutura dramática, o cinema torna-se um herdeiro da tradição dramática do Ocidente” (CARRASCO, 2003, p. 6).

BIBLIOGRAFIA

CARRASCO-A, Ney. **Sykhronos. A Formação da Poética Musical do Cinema** / Ney Carrasco – São Paulo : Via Lettera : Fapesp, 2003.

CARRASCO-B, Ney. **Trilha musical: Música e articulação fílmica**. Campinas: Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo - USP, 2003.

COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro** / Fernando Moraes da Costa. – Rio de Janeiro : 7Letras, 2008

COSTA, Fernando Moraes da. **Anos 1930 e 1940: A música nas produções da Cinédia**. Rio de Janeiro, set. 2009. Disponível em: < <http://www.vivacine.org.br> >. Acesso em: 27 jun. 2012.

DAVIS, Richard. **Early Films and Music: The Silent Movies**. Em: Feist, Jonathan *Complete guide to Film Scoring*. Boston MA: Berklee Press. 3-17, 1999.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música em cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação de Mestrado – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

HELMERS, MIKE. **Review: Silent Film Sound (Film & Culture) by Rick Altman**. Em: *The Soundtrack Volume 1 Number 1*, 2007.

LOBO, Beatriz Gama. **Leitmotiv (do alemão *Leitmotiv*: “motivo principal”)**. Lisboa, mar. 2006. Disponível em: < <http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/> >. Acesso em: 22 jun. 2012.
PINTO, Aloysio de Alencar. **A música, o pianista e o cinema silencioso**. 1986. Disponível em: < www.filmecultura.com.br > Acesso em: 25 jun. 2012.

RAMOS, F. e MIRANDA, L. (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

SALLES, Felipe. **A origem da trilha sonora**. São Paulo, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br>>. Acesso em: 22 jun. 2012.

SIMÕES, Júlia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do centro musical porto-alegrense (1920-1933)**. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

SUHAMY, Jeanne. **Guia da ÓPERA**. Trad. Paulo Neves Fonseca – Porto Alegre : L&PM, 2001



Anselmo Mancini: Mestre em Audiovisual

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908.** 421 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908** / Alice Dubina. – São Paulo : Ecofalante, 2010.