



## **Uma breve incursão na história da música do cinema documentário: nascimento, sinfonias metropolitanas e experimentações (1922-1942)<sup>1</sup>**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Renan Paiva Chaves*  
*Unicamp – piratarix@gmail.com*

*Claudiney Rodrigues Carrasco*  
*Unicamp – carrasco@iar.unicamp.br*

**Resumo:** Este trabalho pretende apresentar um breve panorama de uma primeira incursão numa história da música no cinema documentário. São discutidos sucintamente o nascimento do formato sonoro no domínio documental, os documentários classificados como sinfonias metropolitanas, as experimentações dos anos 1930 e 1940 e alguns caminhos para a continuação da pesquisa.

**Palavras-chave:** Documentário. Trilha sonora. Música.

**A Brief Foray into the History of Documentary Film Music: Birth, City Symphonies, Experimentations (1922-1942)**

**Abstract:** This paper aims to provide a brief overview of a first incursion in the history of documentary film music. We discuss succinctly the birth of the sound format in documentary domain, the documentaries classified as city symphonies, the experimentations of the 1930s and 1940s and some avenues for further research.

**Keywords:** Documentary. Soundtrack. Music.

### **1. Do documentário silencioso ao sonoro: a dimensão autoral e o suporte uno**

Os indícios do processo de consolidação do formato sonoro no cinema documentário sugerem que houve, tal como no domínio ficcional, uma diversidade e irregularidade nas práticas de sonorização fílmica, que implicam uma complexidade em torno da temática do som no domínio documental nas primeiras décadas do século XX, ainda a ser investigada<sup>2</sup>.

Apesar de existir um certo consenso acadêmico sobre a existência de um cinema silencioso e outro sonoro, sentimos a necessidade de aclarar aquilo que consideramos o nascimento do documentário sonoro. Neste sentido, prezamos principalmente pela confluência de duas concepções.

A primeira (e mais mencionada) é a que se liga ao formato de distribuição das obras: tanto a parte sonora quanto a visual serem distribuídas como um único produto é um dado relevante a se considerar quando pensamos o cinema como unidade sonoro-visual, fechada e una.

Práticas deste tipo de distribuição dão seus primeiros passos num momento anterior àquele atribuído como o começo do período sonoro: nas décadas de 1900 e 1910 já se

registram casos de cilindros sonoros, discos, partituras e indicações sonoras distribuídas junto às imagens fílmicas. Assim como já se registram as tentativas de sincronização mecânica entre projetor fílmico e fonógrafos, gramofones e variantes e, também, as sincronizações artesanais feitas por acompanhadores musicais sonoplastas e dubladores.

Entretanto, como sabido, a consolidação dos formatos comercialmente estáveis do filme sonoro-visual tomariam corpo apenas a partir dos anos 1920, junto com a solidificação do domínio documental no cinema, num complexo de aperfeiçoamento da sincronização sonoro-visual em seu suporte fílmico e da amplificação sonora, que confluem com um momento relevante de uma segunda concepção.

Esta segunda se liga àquilo que podemos entender, *avant la lettre*, como desenvolvimento da dimensão autoral da composição, captação e edição do som fílmico, que começaria a se estabelecer no domínio documental no final dos anos 1920. Filmes representativos da história do documentário, como *Nanook of the North* (1922) e *Moana* (1925) de Robert Flaherty, por exemplo, ainda não eram concebidos nem montados como obra sonoro-visual.

*Nanook* teve uma partitura composta ainda em 1922 por William Axt (COOKE, 2008: 67), que era músico contratado da *Capitol Theatre*, teatro no qual ocorreu o lançamento norte-americano do filme. William Axt foi responsável por muitos acompanhamentos musicais neste teatro. Acompanhamentos estes que eram geralmente compostos sob um padrão, por compilação e/ ou por trechos originais de música<sup>3</sup>, não contemplando uma ideia de dimensão autoral do som fílmico. Tanto é que o filme recebeu diversas sonorizações ao longo da história, não sendo uma obra fechada em aspectos sonoros, com um projeto sonoro específico.

Algo semelhante ocorreu com *Moana*, que recebeu em seu lançamento música de James C. Bradford (COOKE, 2008, p. 267), músico que compôs centenas de *cue sheets* ao longo da década de 1920 pela *Cameo Service Music Corporation*, que as distribuía pelos teatros de exibição. Há também os casos semelhantes dos documentários *Grass: a nation's battle of life* (1925) e *Chang: a drama of the wilderness* (1927) produzidos por Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper<sup>4</sup>, que receberam em seus lançamentos música de Hugo Riesenfeld (COOKE, 2008, p. 267), outro músico que trabalhou para teatros de exibição, mais especificamente os da Broadway. Ou seja, em linhas gerais, essas composições não advinham de um projeto fílmico sonoro, mas de uma sonorização estipulada e executada por músicos contratados pelos teatros de exibição ou por empresas distribuidoras de partituras, de forma desprendida dos processos de criação e produção das imagens fílmicas, geradas por seus

realizadores.

Enfim, o que aqui consideramos como dimensão autoral dos aspectos sonoros do filme no domínio documental começa a se figurar, de forma representativa, em obras como *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927) de Walther Ruttmann e *O homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov. Apesar de que as exibições destes filmes estiveram condicionadas a diferentes sonorizações (ou à não sonorização) de cada sala de exibição, ambos os filmes contaram com preocupação e planejamento efetivo de suas respectivas partes sonoras.

*Berlim* contou com a partitura minuciosa de Edmund Meisel, que trabalhou em proximidade com Walther Ruttmann em seu processo de produção (CHAVES; CARRASCO, 2012). Já Vertov escreveu instruções detalhadas para os sons (com divisões de planos, sequências e partes) de *O homem com câmera* (CHAVES; CARRASCO, 2013). Para além disto, a preocupação, tanto de Ruttmann quanto de Vertov, com os aspectos sonoros do filme podem ser notadas em seus artigos publicados ao longo das décadas de 1910 e 1920, evidenciando-se a efetiva importância que o som alcançaria em suas obras<sup>5</sup>.

Esta dimensão autoral, na qual os sons estão inseridos, em conjunto com as imagens, no processo criativo e de produção do filme, se fortaleceriam, no domínio documental, a partir dos últimos anos da década de 1920 com os representativos filmes *Melodia do mundo* (1929) de Ruttmann e *Entusiamo* (1930) de Vertov, numa conjuntura em que o som óptico começava a se estabilizar nos esquemas de distribuição fílmica, figurando agora o som no mesmo suporte físico que a imagem (a película). O que, de certa forma, possibilitou um processo de uniformização dos formatos sonoro-visuais e o nascimento de uma concepção, finalmente, de documentário sonoro, que abarcaria a noção do filme sonoro-visual como objeto uno (tanto conceitualmente quanto materialmente) e a noção de uma dimensão autoral da parte sonora, que partilha com as imagens o estatuto da arte fílmica desde seu processo criativo e de produção, passando então, tal qual as imagens, pelos processos de captação e edição por parte do grupo realizador, figurando, também, como uma constante nos créditos originais dos filmes.

## **2. Os primeiros anos e as sinfonias metropolitanas**

As sinfonias metropolitanas, entendidas no entrecruzamento de um cinema não-ficcional e de vanguarda, se configuraram como primeiras obras de grande expressão da tradição documentária a dedicarem esforço, por parte do grupo realizador, na concepção e execução da trilha sonora. Esforço este que já podemos começar a identificar nos ainda silenciosos *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (CHAVES; CARRASCO, 2012) e *O homem*

com a câmara (CHAVES; CARRASCO, 2013).

Nos primeiros anos do formato sonoro, as sinfonias *Melodia do mundo* e *Entusiasmo* configuram-se como marcos inaugurais da efetiva prática sonora no domínio documental.

*Melodia do mundo*, que teve a trilha musical composta por Wolfgang Zeller, lida com uma complexa confluência rítmica entre o visual e o musical, além de construir ambientes sonoros a partir de instrumentos musicais, de usar a música como inflexão emotiva e de usar criativamente os ruídos, fazendo uso ainda do diálogo sincronizado. Fazendo-se notar que o som não era mais mero acompanhamento, mas sim um dos componentes fundamentais da construção fílmica. Com uma estrutura musical próxima a de *Melodia do mundo*, podemos mencionar o filme *The oil symphony* (1933) de B. Pumpiansky, com trilha musical composta por S. Paniev, que é uma sinfonia metropolitana raramente citada na literatura da área do cinema, mas que se coaduna às outras sinfonias em seu formalismo estético.

Num veio sonoro experimental distinto, temos *Entusiasmo*, que contou com o trabalho sonoro de Pjotr Shtro, com uma música composta por Nikolai Timofeev para o filme e com um trecho musical compilado (o acorde final da sinfonia “O primeiro de maio” de Dmitri Shostakovich), e que é relevante devido especialmente a dois aspectos. O primeiro deles diz respeito à pesquisa tecnológica desenvolvida para criar um aparato capaz de filmar satisfatoriamente em locação. Uma inovação substancial para o período, que permitiu que Vertov coletasse e montasse sons “reais”. A concatenação e transformação destes documentos sonoros do mundo histórico dentro da articulação fílmica se coloca em pauta numa questão cara para a teoria do som fílmico atual que lida com as confluências, indiscernibilidades e fronteiras entre as pistas de música e ruído da trilha sonora<sup>6</sup>. O segundo aspecto interessante é que o *script* sonoro do filme foi feito antes do *script* visual (1929 e 1930, respectivamente)<sup>7</sup>. Ou seja, numa concepção invertida do que se tem como consenso (o som, de forma geral, é concebido conjuntamente ou posteriormente às imagens, com exceção das falas), evidenciando a relevância do sonoro na construção autoral da obra.

As sinfonias metropolitanas contaram com uma preocupação efetiva com o som fílmico, e em especial com a música, que predominava a trilha sonora, e em linhas gerais, pode-se apontar que o legado das sinfonias metropolitanas das décadas de 1920 e 1930 no âmbito sonoro faz-se notar fortemente na tradição do documentarismo poético, seja em obras mais antigas e de caráter assertivo mais contundente, como *The City* (1939) de Ralph Steiner e Willard Van Dyke, que teve música composta por Aaron Copland, como em obras mais

recentes e de caráter mais lírico, como a trilogia *Qatsi* (1982-2002) de Godfrey Reggio, com música de Philip Glass.

### 3. Experimentações sonoro-musicais no documentarismo dos anos 1930

A escola documentária britânica, que pode ser considerada um laboratório de pesquisa e experimentação em som<sup>8</sup>, inicia suas produções sonoras nos anos 1930. Dentre as mais relevantes em aspectos sonoros na década de 1930, podemos apontar os filmes *Songs of Ceylon* (1934) de Basil Wright, que teve composição musical de Walter Leigh e trabalho sonoro de Alberto Cavalcanti e Edward Pawley, *Coal face* (1935) de Alberto Cavalcanti, que contou com composição musical de Benjamin Britten e trabalho sonoro de Edward Pawley, e *Night mail* (1936) de Harry Watt e Basil Wright, que contou com composição musical de Benjamin Britten (que também trabalhou na produção sonora) e trabalho sonoro de Alberto Cavalcanti e W.H. Auden.

Dentre os aspectos sonoros destes filmes, pode-se apontar a constante prática de ritmização e poetização das narrações, que em muitos casos confundem conceitualmente a noção de uma trilha sonora tripartite (dividida em pistas de música, ruído e voz), consolidada nos primeiros anos do cinema sonoro ficcional. *Night mail* e *Coal face* são relevantes exemplos disto: a presença e as características da voz nesses filmes atravessam as fronteiras entre música, ruído e voz. Em *Night mail*, por exemplo, a voz *over/* poema, no final do filme, de Auden, foi escrita numa partitura, com a definição dos ritmos silábicos e o arranjo dos sons musicais de trem e vento (escrito para *sandpaper* e *wind machine*)<sup>9</sup>, fazendo essa concepção tripartite se perder em favor de uma certa indiscernibilidade entre as categorias. Em *Coal face*, as vozes transitam como elemento de ambientação sonora e como música. Neste sentido, na escola documentarista norte-americana, é também interessante notar o lirismo contundente da oralização das vozes nos filmes *The plow that broke the plains* (1936) e *The River* (1937) de Pare Lorentz feita pelo cantor Thomas Chalmers ou, ainda, notar em *Spanish Earth* a prosa poética de Ernest Hemingway.

Cabe também pontuar o caso do filme *Housing problems* (1935) de Arhtur Elton e E. H. Anstey, que lidou com a coleta de depoimento em locação, sendo as falas a preocupação sonora proeminente da construção fílmica (não há música, e os ruídos são mais casuais que intencionais); incutindo décadas antes, mesmo que sob outra ética fílmica, o que seria uma das características do cinema direto e verdade: o esvaziamento – e não desaparecimento – na trilha sonora da pista musical em favor do aumento da presença da voz e dos ruídos tomados em locação, abertos para as imprevisibilidades do cotidiano.

Outros filmes relevantes em relação à experimentação sonoro-musical no domínio documental são aqueles que tiveram a trilha sonora baseada e desenvolvida a partir de melodias de músicas tradicionais referentes ao local e objeto filmado: *Man of Aran* (1934) de Robert Flaherty, *The forgotten village* (1941) de Hebert Kline e Alexander Hammid, *The plow that broke the plains* (1936) de Para Lorentz e *Spanish Earth* (1937) de Joris Ivens, e, de maneira semelhante, o soviético *Song of heroes* (1932), realizado também por Ivens<sup>10</sup>, são exemplos referenciais.

Estes filmes, entre outros já citados, de maneira interessante, começam a trabalhar com a trilha sonora de uma forma que pode ser entendida como “som/ música como evidência”, utilizando os elementos sonoros como documento sonoro do mundo histórico, próximo daquilo que Vertov emprega em *Entusiasmo*, só que de maneira menos radical. Neste trilho, existem também os filmes, do período da Segunda Grande Guerra, *London can take it* (1940) de Humphrey Jennings, que constrói uma “sinfonia da guerra”<sup>11</sup>, que seria uma construção sonora do ambiente das noites londrinas no período da Guerra por meio de ruídos, e, de modo semelhante, o filme *Listen to Britain* (1942)<sup>12</sup>, de Jennings também. Estes exemplos revelam uma perspectiva rica da trilha sonora, que colocam os sons não só como elementos de articulação fílmica, mas como elementos referenciais e indiciais do objeto e tema fílmico, além de contarem com uma trilha sonora que nos joga para a questão da quebra do conceito tripartite da trilha sonora, seja pelo tratamento “musical” dos ruídos<sup>13</sup> ou pelo caráter indicial e referencial da música em relação às imagens.

#### **4. Breves considerações**

O documentário dos anos 1930 e 1940 passou por um período efervescente de experimentação, ao mesmo tempo em que caminhou rumo à consolidação de formatos sonoros funcionais e compatíveis com a ética educativa e propagandística do documentário clássico, que formariam a base do documentário clássico contemporâneo, visto abundantemente nos canais pagos, como *History Channel*, *Discovery Channel*, *National Geographics etc.* Formatos estes, que numa perspectiva diacrônica da história do documentário, se renovam nos anos 1960, com o documentário moderno (cinema direto e verdade). Assunto que deixaremos para um próximo trabalho.

Enfim, os casos de experimentação sonoro-musical vão além dos citados acima e, além disto, cabe ainda uma pesquisa aprofundada sobre o som do documentário clássico dos anos 1930 e 1940 que vá para além da exaustivamente citada “voz de Deus”. Filmes relevantes da escola norte-americana para a tradição e teoria documentária, não citados neste

trabalho e sobre os quais ainda falta análise da trilha sonora no sentido de uma construção da história da música no documentário, são *White flood* (1940) de Lionel Berman, David Wolff e Robert Stebbins, *Valley town* (1940) de Willard Van Dyke, a série *Why we fight* (1942-1945), *Child went forth* (1942) de Joseph Losey e John Ferno, *Native Land* (1942) de Leo Hurwitz e Paul Strand e *The Battle of San Pietro* (1944) de Frank Capra. Estes filmes lidaram com uma banda sonora substancialmente pautada na voz e na trilha musical, não fazendo uso, ou fazendo pouco uso, de outros aspectos sonoros (como ambientação sonora e uso de ruidagem), sendo a música elemento articulador fundamental. Podemos destacar também no âmbito musical, o trabalho do compositor de ópera Herbert Windt nos filmes financiados pelo regime nazista *Triunfo da vontade* (1935) e *Olympia* (1938) de Leni Riefensthal – filmes que iam na contramão do que estava sendo feito nos Estados Unidos e Grã-Bretanha: não há narrador ou comentário no estilo “voz de Deus”<sup>14</sup>.

O estudo desta produção é importante para entender as renovações estéticas e éticas que ocorrem na cinematografia do pós-guerra, como podemos notar nos documentários franceses de Alain Resnais – como *Nuit et brouillard* (1955) e *Toute la mémoire du monde* –, George Franju – como *Farrebique* (1946) –, Georges Rouquier – como *Hôtel des Invalides* (1952) – e nos diversos filmes ligados ao *Free cinema* na Inglaterra – como *Dream Land* (1953) de Lindsay Anderson, *Momma don't allow* (1956) de Karel Reisz e Tony Richardson e *March to Aldermaston* (1959) de Karel Reisz e Lindsay Anderson. Que por sua vez, são filmes relevantes para se pensar a chegada do documentário moderno nos anos 1960 e os rompimentos epistemológicos da produção cinematográfica que o acompanha.

### Referências:

ABEL, Richard; ALTAMAN, Rick (Eds.). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University, 2001.

ALMTAN, Rick. The silence of the silents *The Musical Quarterly*, Estados Unidos, v. 80, n. 4, p. 648-718, 1996.

BRITTEN, Benjamin. *Night Mail*: end music. Grã-Bretanha, 1936. Partitura manuscrita. Disponível em: < [www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_60621\\_f001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_60621_f001r)>. Acesso em: 03 out. 2013.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria-editora da casa dos estudantes do Brasil, 1957

CHAVES, Renan Paiva; CARRASCO, Claudiney. O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e música de “Berlim: sinfonia de uma metrópole” (1927). *Doc On-line: revista digital de cinema documentário*, v. 12, p. 22-58, 2012.



CHAVES, Renan Paiva; CARRASCO, Claudiney. O som que não se escuta: a representação sonora descritiva no cinema silencioso e o caso de “O homem com a câmera” de Dziga Vertov. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 23. 2013, Natal, RN, Brasil, 2013. *Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, Natal, RN, Brasil, 2013. v. 1, p. 1-8.

COOKE, Mervyn. *A history of film music*. New York: Cambridge University Press, 2008.

MAGALHÃES, Michelle. *Música, futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov*. Campinas, 2005. 143f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

VERTOV, Dziga. *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1974.

## Notas

<sup>1</sup> Este trabalho contou com o apoio da bolsa de mestrado de processo nº 2013/09996-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>2</sup> Sobre a diversidade e irregularidade das práticas de sonorização fílmica nas primeiras décadas do século XX, conferir Rick Altman. *The silence of the silents*. 1996; e, para o caso mais específico do cinema brasileiro, conferir *O som no cinema brasileiro* de Fernando Costa.

<sup>3</sup> O Museu da *Capitol* ainda mantém muitas das partituras, indicações e orquestrações.

<sup>4</sup> Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper foram os realizadores do *King Kong* (1933), um dos marcos da consolidação do formato da trilha sonora no cinema ficcional.

<sup>5</sup> No artigo “O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e música de “Berlim: sinfonia de uma metrópole” (1927)” (2012) de Chaves e Carrasco nd, alguns textos fundamentais de Walther Ruttmann, nos quais desenvolve a questão do som no cinema, são discutidos, como *Malerei mit Zeit* (1919), *Wie ich meinen Berlin-Film drehte?* (1927), *Die absolute Mode* (1928), *Sound films* (1929), *Die Symphonie der Welt* (1930). A dedicação de Vertov sobre a temática do som no cinema pode ser verificada em seus textos presentes na coletânea *Dziga Vertov. Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. 1974.

<sup>6</sup> Claudiney Carrasco, acadêmico da área de trilhas sonoras, por exemplo, desenvolve esta temática em sua atual pesquisa “Música experimental e sound design no cinema: a emergência de um novo conceito de trilha sonora”, com bolsa de Produção em Pesquisa CNPq.

<sup>7</sup> Verificar Dziga Vertov. *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. 1974. p. 306-311; Michelle Magalhães. *Música, futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov*. 2005. p. 96.

<sup>8</sup> No livro Alberto Cavalcanti. *Filme e realidade*. 1957, reiteradamente Cavalcanti afirma a liberdade e a disposição para experimentar com o som no documentário britânico. Verificar mais especificamente as páginas 73 e 74.

<sup>9</sup> O manuscrito da partitura de Benjamin Britten pode ser encontrado no acervo online da *British Library*, no endereço: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_60621\\_f001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_60621_f001r). Acesso: Outubro, 2013.

<sup>10</sup> Joris Ivens disse à Hanns Eisler, em relação a este filme soviético: “you cannot write this music if you do not see and hear the entire sound and work environment and the revolutionary spirit” (DÜMLING *apud* COOKE, 2009, p. 269) (Você não pode escrever essa música se você não ver e escutar todo o ambiente sonoro e de trabalho e o espírito revolucionário).

<sup>11</sup> O narrador do filme, aproximadamente aos 3 minutos, explica o que o espectador vê/ ouve: “This is not a Hollywood sound effects, this is the music that play every night in London: the Symphony of War” (Isso não são efeitos sonoros hollywoodianos, isso é a música que toca toda noite em Londres: a Sinfonia da Guerra).

<sup>12</sup> O narrador deste filme também faz referência à “sinfonia da guerra”, nos primeiros dois minutos.

<sup>13</sup> Não se pode afirmar categoricamente que existe um tratamento sonoro tal como ocorre na música concreta ou eletroacústica. A possível aproximação ocorre pelo tratamento não-convencional, ou criativo, dos sons.

<sup>14</sup> Em *Olympia*, há a narração dos eventos esportivos, mas pode-se encará-la como uma narração que ocorre dentro do contexto do espaço do filmado, naquilo que se costuma chamar de *diegese*, como *voz off screen*.