A cena musical e o impacto do cinema silencioso industrial: manuais, estratégias, técnicas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACES

Eduardo D'Urso Hebling
UNICAMP –durso@eduhebling.com

Claudiney Rodrigues Carrasco
UNICAMP - ney.carrasco@gmail.com

Resumo: Com o nascimento do cinema, houve, em um primeiro momento, um período de adaptação da música feita artesanalmente a esta nova forma de arte, já industrialmente reprodutível. Convenções da cena musical circulavam livremente nas projeções, enquanto a crítica – e os próprios músicos – buscavam aprimorar a experiência audiovisual. Sabemos que havia coletâneas musicais temáticas usadas nesta fase, mas pouco se fala dos manuais técnicos específicos sobre *como* tocar para os filmes.

Palavras-chave: Cinema silencioso. Coletâneas musicais temáticas. Trilha sonora.

The musical scene and the impact of the silent industrial cinema: manuals, strategies, techniques

Abstract: At the birth of cinema, there was, at first, a period of music adaptation, made artisanal, to this new form of art, already industrially reproducible. Conventions of the musical scene circulated freely in the shows, while criticism - and the musicians themselves - sought to enhance the audiovisual experience. We know there were thematic musical libraries used in this period, but there is little talk about the specific technical manuals on how to play for the movies.

Keywords: Silent movie. Mood music. Soundtrack.

1 Introdução

Até o aperfeiçoamento do sonoro, o *cinema dominante*[1] viveu uma curiosa duplicidade: baseava-se já na produção industrial, lançado para o futuro da arte reproduzível em larga escala (segundo o conceito de BENJAMIN, 2014), porém necessitava, na sua apresentação, da indispensável contribuição estética, artística e psicológica dos músicos e suas convenções artísticas bem ancoradas no passado. "Ao incorporar a estrutura dramática, o cinema torna-se um herdeiro da tradição dramática do ocidente. Mais especificamente, o cinema incorpora o próprio referencial dramático-musical da época em que surgiu" (CARRASCO, 2003, p.6).

Quando do surgimento do cinema, em 1895[2], o seu principal referencial musical foi especialmente o teatro musical, nas formas *Vaudeville, Revista, Cabaret,* e o mais próximo, o melodrama vitoriano; neste gênero, o mais popular entretenimento teatral da Inglaterra no século XIX, já temos a música organizada em *folios,* o u listas de música incidental, sob forma de trechos musicais chamados *melos.* Os *melos* eram designados para situações emotivas ou ações específicas, e eram catalogados para serem prontos para a utilização ao vivo, cobrindo qualquer situação, inclusive as de utilidade, como por exemplo o abrir e fechar das cortinas (MAYER e SCOTT, 1983).

Existia já um *métier* do músico de entretenimento neste período, que podemos considerar como polivalente; em uma coletânea *Sam Fox*, de 1924, uma das mais influentes da época, podemos ver os dizeres "adequado para todos os requisitos orquestrais, em hotéis, teatros, concertos, etc". Como coloca Sauer (1988, p. 72, tradução nossa)[3]: "Pensamos que a música, antes da era do rádio, acontecia nas igrejas, coretos de bandas, palco de *vaudeville* e salões de dança. Mas, por um período limitado de tempo, os eventos musicais mais ativos foram as orquestras de cinema, entretendo mais de vinte e oito audiências por semana".

O mesmo músico, portanto, podia tocar em situações várias, com um repertório entre a música popular e a música clássica ligeira, adaptando-se a novas formas, mas, também, influenciando-as[4]. Usando o conceito de *mundos da arte* de Becker (2004), vemos como nesta rede de atividades coletivas (feita de quem produz e quem consome arte), se deram as três fases beckerianas da mutação das convenções, ou sejam: *deslizamento*, *desvio*, e *nova convenção*. O *deslizamento* inicial aconteceu quando, como vimos, o filme entrou num ambiente já existente, mas os músicos continuaram a musicá-lo com os sistemas anteriores. Isso foi a causa de vários erros, como a pouca sincronia da música com o filme, os cortes bruscos, escolha infeliz das peças, pouca preocupação com transições. Prendergast (1992, p. 5, tradução nossa) nota que a música já estava lá, e tinha "mais frequentemente do que não, pouca relação dramática com o que estava acontecendo na tela"[5]. Anderson (1988) confirma, através de um extensivo levantamento documental, que muitas vezes a música mal conseguia cumprir a sua função de cobrir o som do projetor, ou de criar um *estado de anestesia*, porém "não intensificava a experiência cinematográfica, que provavelmente tanto podia ser apreciada como não, a despeito da música e até do filme" (p. xlv, tradução nossa)[6].

As coletâneas musicais temáticas[7] surgiram numa continuidade com as formas anteriores, como *folios* e *melos*, mas já buscavam novas soluções para problemas mais específicos, como a sincronização com a imagem. Havia também os menos citados manuais

técnicos; estes, em forma de texto crítico, apresentavam pouca música escrita e tantas sugestões para o renovado *métier*. As coletâneas e os manuais nos falam do *desvio* das convenções, fase em que muitas foram as tentativas de se estabelecer a estética mais adequada ao novo meio, muitas vezes tratadas no que Marks (1997) chama de *practical literature*. Quando este *desvio* estava se delineando como uma *nova convenção*, o ambiente musical mais ativo na época – se dissolveu quase completamente.

As formas editorias, de 1912 a 1927, aprofundadas na presente pesquisa, que tinham como função buscar a homologação, regulamentação e aprimoramento desta nova linguagem, eram de cinco tipos:

1. Coletâneas musicais temáticas feitas de composições originais. Como os 4 volumes de J. S. Zamecnik, *Sam Fox Moving Picture Music*, para piano.

2. Coletâneas musicais temáticas mistas, feitas de peças originais, peças compiladas e peças arranjadas. Este é o grupo mais abrangente, onde colocamos por exemplo a coletânea *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* de Erno Rapée, de 1924. Esta é a porção mais conhecida e citada de material de regulamentação e homologação da performance musical no cinema silencioso.

3. *Cue sheets* e coletâneas de *cue sheets*, onde se coloca o volumoso *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* vol. 2 de Erdmann e Becce, de 1927.

4. Manuais para o músico acompanhador do filme, com suas sugestões técnicas, estéticas e até de conduta, além de indicações textuais de temas sugeridos. Entre estes manuais destaca-se o Lang e West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures,* de 1920.

5. Revistas e resenhas críticas, como o *American Organist*, presente no estudo de Anderson (1988) como fonte em inúmeras citações.

No presente resumo, vamos nos endereçar ao quarto tipo, talvez o menos conhecido dentre todos, mas não menos importante.

2 Os manuais

Escolhemos, aqui, três obras de *practical literature* de três diferentes momentos históricos: de Eugene Ahern, *What and How to Play for Pictures*, de 1913; *Musical Accompaniment of Moving Pictures* de Lang e West, de 1920; e a *Encyclopædia of Music for Pictures*, de Erno Rapée, lançada em 1925. Deixaremos para um segundo momento uma

leitura mais extensa, incluindo outros manuais como True (1914), Tyacke (1914), Carter (circa 1920), Benyon (1921), Luz (1925). Aguardamos uma tradução para poder incluir, também, o Becce e Erdmann, de 1927.

Enquanto as duas primeiras são pequenos manuais, dirigidos principalmente aos pianistas e organistas de pequenos teatros, periféricos, Rapée propõe uma obra mais densa, endereçada ao diretor musical, principalmente de teatros maiores e mais centrais: uma catalogação de 510 páginas com mais de 10.000 títulos sugeridos – sem partituras mas com indicações de autor e editor – de peças organizadas por tipo de situação, ação ou *mood*.[8] Vamos apresentar aqui somente as suas primeiras 30 páginas, textuais, em forma de manual prático.

A leitura destes livros evidencia, pela abrangência de informações, que a profissão estava realmente nascendo e portanto necessitava de uma completa regulamentação. Temos sugestões para a escolha de música e estilo, mas também de técnica de projeção, cenografia, efeitos de luz, variação e improvisação musical, psicologia, comportamento do músico de sala; e ainda instruções sobre como anotar e apagar a lápis nas partituras, como gerenciar muitas partituras na estante, e o que fazer em caso de incêndio na película.

Para começar, a relação com o público era algo direto, muito parecido com uma sala de concerto ou um café. Para Lang e West (1920), é importante analisar bem cada plateia, pois cada uma é um caso à parte, e é um equívoco frequente o de se subestimar os ouvintes, oferecendo apenas o mínimo necessário; eles "…podem ter muito mais educação e refinamento do que a eles se poderia atribuir" (p.3 tradução nossa)[9]. Ahern (1915, p. 19) introduz sua argumentação dizendo que o público vai ao cinema para ver o filme, e não para assistir à "música acompanhada pelo filme"; a música não deve ser contínua, e nem muito alta, para não atrair demais a atenção; e não é necessário mudar continuamente de temas, pois isto também distrai da tela, mas desfrutar ao máximo cada tema, pontuando a ação com acentos de dinâmica. A fluidez é importante também para Rapée (1925, p. 14, tradução nossa): "o procedimento brutal de parar a sua música não importa onde você esteja, apenas porque a *deixa* para o próximo número apareceu na tela, é um procedimento antiquado não mais em uso em teatros de primeira classe"[10]. A palavra *antiquado* nesta passagem nos mostra quão rápida foi a evolução desta linguagem.

Sobre os *moods* , considerados pelos autores como parte central na música de filme, Lang e West (1920, p. 4, tradução nossa) afirmam que "a natureza humana, apesar de

sua complexidade, pode ser reduzida a um campo bastante limitado de observações, no que se refere aos 'filmes'"[11]; o músico deveria ser dotado de inteligência, percepção veloz, compreensão dos valores dramáticos e penetração na psicologia humana; somente com estas qualidades, ele pode preparar as situações emotivas da projeção antecipando-as, para conseguir um efeito melhor junto à plateia. Para Rapée (1925, p. 13-4), nos longa-metragens cada personagem deve ser apresentado com seu tema; com certeza vai ter tema de amor, tema de vilão, vão acontecer situações cômicas, mas cada personagem ou situação deverá ser identificada com um tema. "A escolha do tema de amor é uma parte muito importante da trilha musical", prossegue Rapée, "pois é um tema constantemente recorrente numa típica sequência, e, como regra, vai impressionar o seu público mais do que qualquer outro tema"[12].

Sobre situações emocionais mais densas, o autor as tem com as mais difíceis de encaixar, primeiro porque requer que a dinâmica da música siga as nuances psicológicas da cena; e depois porque estes temas têm que se misturar com os motivos de cada personagem, o que muitas vezes requer composições originais. O silêncio é bem-vindo quando se trata de situações inesperadas – alguém chega de surpresa, acontece um crime – pois de fato "todo acontecimento inesperado é seguido, regularmente, por um momento de imobilidade"[13]. O silêncio é necessário, também, na opinião de Ahern, que critica os músicos que tocam durante o filme todo: "*Give the audience a chance to think*".

As sugestões para os cine-jornais estão presentes nas três obras. Rapée explica como deveria ser a montagem vídeo, e que, musicalmente, devem terminar invariavelmente com clímax musicais. Ele sugere vários temas no estilo *topic music* para para notícia de viagem de trem (com dicas sobre efeitos luminosos), e de de lançamento de dirigível, além de notícias de políticos, com soluções diferenciadas para Califórnia ou Nova Iorque. Lang e West comentam que também podem ser usados os sucessos do momento, pois as pessoas vão ao cinema também para ouvir as novidades; aviões requerem músicas luminosas e 'altaneiras' (soaring), e se estes fazem uma descida, o músico deve fazer um glissando descendente; corridas de cavalos ou de carros requerem música rápida, mas se a técnica não é suficiente, podem-se usar *tremolos* para simular velocidade; cenas rurais do sul requerem canções de Foster, *Virginia reels*, *Negro spirituals*; em caso de notícias políticas dos Estados Unidos, cuidado ao tocar o hino nacional, pois as pessoas vão ficar em pé, por isso deve ser utilizado uma vez somente. Ahern (*Op.cit.*, p. 60) sugere *"don't play a waltz for an Indian, unless a dead one, and not then."*

O cuidado do espetáculo como um todo é, também, uma preocupação comum. Rapée fala da escolha das peças de *overture* para cada espetáculo, pois esta prepara a ambientação para o filme que vai chegar; mais adiante ele elenca soluções para números de canto e dança, com inúmeros detalhes de cenografia, iluminação e entradas; transparece que o diretor musical provavelmente ocupava regularmente vários funções.

Chegamos às sugestões de como musicar o longa-metragem, a atração principal do espetáculo. Ahern (*Op.cit.*, p. 9) avisa que o tempo da música deve seguir a ação de qualquer personagem que seja central naquele momento, não necessariamente o protagonista ou a mocinha, pode ser até o vilão. Lang & West também valorizam a continuidade musical, mas avisam que o fator que mais potencializa o prazer do filme é o acompanhamento próximo e minucioso da ação (*Op. cit.*, p. 5). Enquanto Rapée não trata o argumento composição e improvisação, os outros dois entram mais no detalhe de questões mais musicais. Eles explicam como arranjar o material musical para que este possa ser adaptado para cada situação, mostrando exemplos de desenvolvimento temático. Em particular em Lang e West (*Op. cit.* p. 8-12), encontramos um útil percurso de desenvolvimento temático: partindo de um tema de 4 compassos para uma hipotética heroína, os autores o transformam seguindo as várias situações em que esta pode se encontrar; no momento de aflição e tristeza, o tema vai para a tonalidade menor; no momento de hesitação, o tema pode ser apresentado com interrupções e em *staccato*; quando a ansiedade aumenta, a música pode se tornar ritmicamente mais rápida; e se esta ansiedade se transforma em medo ou dor, o tema se dá na forma *misterioso*, com seu típico trêmulo da mão esquerda; por fim, nas situações em que a heroína não aparece na tela, mas está no pensamento de outro ator, por exemplo seu amado quando lê uma sua carta, este tema aparece em contraponto com o tema da outra pessoa.

Os três autores exaltam a importância de manter o entretenimento, e de não perder o fluxo. O conselho, agora, é "principalmente, deixe as coisas 'rolarem', como um malabarista que pode atuar com duas ou vinte bolas e, ocasionalmente, deixar uma cair, mas nunca deve parar de lançar e pegar algo (LANG e WEST, 1920, p. 37, tradução nossa)[14]. Para isso é necessário ter sempre prontas as "passagens que sejam universalmente adaptáveis" (*Id.,* p. 6, tradução nossa)[15], ou sejam, frases prontas e funcionais para serem usadas a qualquer momento, para seguir "qualquer tipo de imagem que seja jogada na tela" (*Id.,* p. 1, tradução nossa)[16]. Pronto até para situações mais extremas: em caso de fogo na cabina de projeção, pois que para apagá-lo pode levar vários minutos, Rapée (1924, p. 15) aconselha subir as luzes da sala e pedir para a orquestra tocar, de cor, algum sucesso do momento, sempre útil nesses

momentos. Afinal, conclui, "o objetivo principal é o de prevenir o nervosismo da plateia e mantê-los entretidos"[17]

3 conclusão

Pelos manuais pudemos ver um reflexo do ambiente tipicamente musical que acolheu a nova forma de arte. Num processo de *deslizamento-desvio-convenção* este ambiente ativou um diálogo, envolvendo público, crítica, proprietários de teatros, mas, sobretudo, músicos tradicionais, polivalentes, e suas convenções já consolidadas. *Film studies* ou música popular? Com que ferramenta pode-se estudar este período tão específico?

A resposta a essa pergunta ainda vai tardar a chegar, e acreditamos ser merecedora de um debate específico. Mas através do estudo documental dos manuais e das coletâneas musicais temáticas – a parte central da pesquisa em andamento – vamos chegar a um quadro mais preciso deste período, podendo, desta forma, acrescentar elementos para contribuir à melhor colocação do fenômeno nos estudos futuros.

4 Referências:

AHERN, Eugene A. **What and How to Play for Pictures.** Editor desconhecido, Twin Falls, Idaho, 1913.

ANDERSON, Gillian B. **Music for silent films 1894-1929**. A guide. Washington: Library of Congress, 1988.

BECKER, Howard. **I mondi dell'arte**. Bologna: Il Mulino, 2004.

CARRASCO, Claudiney R. Sygkhronos. **A formação da poética musical do Cinema.** São Paulo: Via Lettera – Fapesp, 2003.

BENJAMIN, Walter. **L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica**. Torino: Einaudi Editore, 2014.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**. Narrative music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LANG, Edith, and WEST, George. **Musical Accompaniment of Moving Pictures**. Boston: The Boston Music Company, 1920.

MAYER, David; SCOTT, Matthew. **Four Bars Of 'Agit':** Incidental Music for Victorian and Edwardian Melodrama. London: Samuel French Ltd., 1983.

MARKS, Martin M. **Music and the Silent Film**: Contexts and Case Studies, 1895-1924. New York: Oxford University Press, 1997.

PRENDERGAST, Roy M. (1943). **Film music. A neglected art.** New York: W. W. Norton & Company, 1992.

RANCAN, Luigino. **Giuseppe Becce: musica per il cinema**. Contributo alla biografia del primo compositore di musiche per Cinema. Lonigo-Vicenza: Istituto Musicale "Sergio Lorenzi", 2012.

RAPÉE, Erno. (1925). **Encyclopædia of Music for Pictures**: as essential as the picture New York: Belwin, Inc., 1925.

Sam Fox Lose Leaf Collection of Selected Song Themes for Orchestra, vol. 1. Cleveland & New York: Sam Fox Publisher, 1924.

SAUER, Rodney. **Photoplay Music**: A Reusable Repertory for Silent Film Scoring, 1914-1929. Boulder: American Music Research Center, 1998. Vol.8/9 p. 55-76

Notas

[1] Na definição de Claudia Gorbman (1987).
[2] Data da primeira exibição de cinema para um público, no dia 28 de dezembro, em Paris.
[3] We think of music in the days before radio as taking place in churches, community band stands, vaudeville stages and dance halls. But for a limited period the most active musical venue was the movie theater pit, entertaining up to twenty-eight audiences a week.
[4] Um típico, já estudado por este candidato, è o do trombonista Juan Tizol, braço direito de Duke Ellington durante o período *jungle music*. Ele tocou no Howard Theatre de Washington até 1929; é sua a composição *Caravan* de 1936, que pode ter sido inspirada por um tema da coletânea Sam Fox de 1913.
[5] ...and, more often than not, bore little dramatic relationship to what was happening on the screen.
[6] did not intensify the film experience, which was enjoyed probably as often as not in spite of the music and even the film.
[7] É assim que chamaremos as coletâneas, que em inglês eram conhecidas como *photoplayers, incidental music, mood music* e demais denominações, pois acreditamos ser uma forma mais abrangente de se referir às mesmas.
[8] Lançada um ano depois de sua outra grande obra, a *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (já esta uma coletâneas de 368 peças em partituras), não deixa dúvidas sobre o comprometimento do autor com o melhoramento da experiência cinematográfica.
[9] ...are capable of much more education and cultivation than they are generally given credit for.
[10] The brutal procedure of breaking your music no matter where you are just because the cue for the next number is flashed on the screen is an antiquated procedure not in use any more in first-class theatres
[11] Human nature, in spite of its complication, can be reduced to a rather limited field of observations, so far as the 'movies' are concerned.
[12] The choice of the Love Theme is a very important part of the scoring as is a constantly recurring theme in the average run of pictures and as a rule will impress your audience more than any other theme.
[13] in fact all unexpected happenings which are followed, as a rule, by stillness
[14] Above all, keep things "going," like a juggler who may be handling two or twenty balls, and occasionally drops one, but must never cease in throwing and catching something.
[15] passages that become universally adaptable and will form his most effective stock in trade.
[16] ...any kind of picture that may be thrown on the screen.
[17] The main object is to prevent the audience from getting nervous and to keep them entertained.