

A INFÂNCIA MUDA: A MÚSICA NOS PRIMÓRDIOS DO CINEMA

Ney Carrasco¹

RESUMO: O artigo “Cinema: a infância muda” é parte de uma investigação sobre a poética musical do cinema desenvolvida no Departamento de Música da UNICAMP e no Departamento de Cinema Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP, e que resultou nos trabalhos “Trilha musical: música e articulação fílmica” e “Sygkronos: a formação da poética musical do cinema”. Nele são abordados aspectos históricos e estéticos da incorporação da música pela linguagem cinematográfica.

A incorporação da música ao filme mudo

Nos primeiros anos a ausência de som obrigou os realizadores de filmes a desenvolverem uma série de procedimentos técnicos e estéticos de caráter não-verbal que viabilizassem o cinema enquanto arte narrativa. Dentre esses recursos estão o uso de **legendas**, a explicitação do signo gestual através da **pantomima** dos atores e, especialmente, os recursos de linguagem específicos do cinema, tais como as técnicas de **enquadramento**, os **movimentos de câmera** e a **montagem**, que viriam a se tornar as principais especificidades da linguagem cinematográfica.

Um outro aspecto que muito poucas vezes é tratado com a devida consideração pelos teóricos de cinema é o fato dos filmes mudos terem sido sempre acompanhados por música, desde as primeiras exibições comerciais.

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.

Existem muitas hipóteses a respeito do impulso inicial que teria levado os

¹ Compositor e professor do Departamento de Música da UNICAMP. Tem mestrado e doutorado em música de cinema pela USP. carrasco@iar.unicamp.br.

primeiros exibidores a acompanhar de música as projeções de seus filmes. Dentre estas hipóteses, as mais conhecidas são a de **Kurt London**² e a de **Hanns Eisler e Theodor Adorno**³.

Segundo London, a música teria sido incorporada, inicialmente, com o intuito de abafar o ruído bastante proeminente e desagradável dos primeiros projetores. Levando-se em conta que tais projetores eram ainda bastante primitivos e que ainda não haviam sido isolados em uma sala especial, pode-se supor que, de fato, tal ruído não era apenas incômodo, mas se constituía em um fator permanente de dispersão para o público espectador.

A hipótese de Eisler/Adorno, embora tenha sido formulada com o intuito de antagonizar a de London, não a descarta, e hoje podemos tomá-las como complementares. Segundo eles, a sala de projeção era um ambiente bastante inóspito para o público de então: uma sala escura onde as pessoas se sentavam para assistir à projeção de imagens virtuais. De certo modo era como assistir a fantasmas agindo. Isso, ocorrendo em absoluto silêncio, se constituiria em uma verdadeira tortura psicológica. A música teria servido, então, como uma espécie de *antídoto* para esse mal-estar causado pelo ambiente.

Apesar destas duas hipóteses serem citadas em praticamente todos os textos sobre a música no cinema mudo, elas não esgotam as possibilidades de questionamento a respeito do assunto. Recentemente, a discussão foi estendida por **Claudia Gorbman**⁴. Segundo ela, os motivos que explicam a adoção do acompanhamento musical no cinema mudo poderiam ser classificados em quatro níveis distintos: a) *Argumentos históricos*; b) *Argumentos pragmáticos*; c) *Argumentos estéticos*; e d) *Argumentos psicológicos e antropológicos*.

Do ponto de vista histórico, o uso da música para acompanhar filmes segue a tradição do *melodrama*, bastante comum no final do século passado e no qual a música era usada em quantidade muito grande. Segundo a autora, a música no melodrama chega a ser *mais importante que os diálogos*. A presença do pianista, ou da orquestra era indispensável nos teatros, em uma época em que os gêneros de teatro musicado eram muitos, e responsáveis por uma grande porcentagem da produção dramática do período.

Então, o que os exibidores de cinema teriam feito seria, apenas, seguir a tendência dominante nas casas de espetáculo de então, incorporando o pianista, ou formações musicais mais extensas, às primeiras sessões comerciais de cinema.

O argumento dos pragmáticos, ou seja, aquele decorrente da hipótese de que a música serviria para ocultar o ruído do projetor, é questionado a partir do

² London, Kurt foi o autor de um dos primeiros trabalhos teóricos sobre música de cinema: *Film music*, publicado originalmente em 1936.

³ Eisler, Hanns e Adorno, Theodor: *El cine y la musica*.

⁴ Claudia Gorbman é professora da Universidade de Indiana, EUA. Uma argumentação detalhada sobre o assunto em questão pode ser encontrada em seu livro *Unheard melodies*.

seguinte ponto de vista: *por que a música era mais eficiente para disfarçar o ruído dos projetores?* Se esse ruído era um fator de dispersão para o público, por que a música não provocaria uma dispersão ainda maior em relação ao filme que estava sendo exibido? E ainda mais: por que a música permaneceu mesmo depois dos projetores terem se tornado menos barulhentos, e sido isolados do público em cabines de projeção?

Estas questões nos levam aos argumentos estéticos. Segundo Claudia Gorbman, um dos fatores que teria levado à incorporação da música nas exibições de filmes seria o fato do acompanhamento musical intensificar a *impressão de realidade* do filme. Quando assistimos a um filme, não estamos assistindo à representação de uma ação real, tal como acontece no teatro. Este é o motivo que levou Eisler e Adorno a descreverem a impressão inicial do cinema como *fantasmagórica*. Esse caráter sobrenatural do cinema seria agravado pelo fato do filme ser projetado em uma superfície bidimensional, não possuindo uma profundidade real, mas apenas uma ilusão de profundidade.

Com base nestes argumentos, a música teria servido para sanar dois problemas. Em primeiro lugar ela seria responsável pelo preenchimento do espaço vazio do filme, suprimindo acusticamente o sentido de profundidade que visualmente o filme não possuía. Em segundo lugar, a música serviria para simular uma atmosfera de realidade para a ação representada, na linha do melodrama ou da mímica, que eram formas de expressão às quais o público estava habituado.

Um outro fator estético importante é aquele que diz respeito ao ritmo, e que já havia sido abordado por **Kurt London**:

A razão mais essencial para explicar estética e psicologicamente a necessidade da música como acompanhamento do filme mudo é sem dúvida o **ritmo do filme enquanto arte do movimento**. Nós não estamos acostumados a perceber o movimento como forma artística sem o acompanhamento de sons, ou, pelo menos, ritmos audíveis.⁵

Podemos perceber, pela afirmação de London, que a música serviria como um suporte rítmico para o movimento do filme, paralelizando, contrapondo, explicitando ou justificando o ritmo das imagens.

No último tópico de sua análise Claudia Gorbman retoma a argumentação de cunho mais psicológico da hipótese de Eisler e Adorno e complementa-a com argumentos de caráter antropológico. Segundo ela, a música seria capaz de evocar o *sentido comunitário*, a sensação de coletividade que torna o público uma *comunidade de ouvintes participantes*.

Todos esses argumentos possuem fundamento, e é bastante difícil dizer

⁵ Kurt London, em Gorbman, Claudia: op. cit, p. 38.

qual deles foi o mais decisivo em todo o processo. É mais viável supor que todos estes fatores tenham contribuído para o fato da música ter sido incorporada às exibições de filmes, de tal modo que o cinema não iria jamais colocá-la à parte em todo o seu desenvolvimento subsequente, exceto é claro, em alguns casos isolados.

O mais importante em toda esta discussão é perceber que a música no período do cinema mudo teve um papel relevante. Outro dado importante é o de que o desenvolvimento da linguagem narrativa no cinema passa inevitavelmente pela via musical. A partir do momento em que as exibições de filmes eram sempre acompanhadas de música, a própria formação do *código* narrativo do cinema, bem como do referencial que, paralelamente, o público desenvolveu para decodificar esse *código*, não se deram exclusivamente pela dimensão imagética do cinema, mas sim pela soma desta com a dimensão musical. Desde o princípio, a articulação fílmica dá-se com a presença da música. Em outras palavras, o cinema comercial pode não ter nascido falado, mas com certeza nasceu musical.

As fases da música no cinema mudo

O casamento entre música e cinema é bastante antigo. Consta que a primeira exibição comercial de filmes, realizada pelos irmãos **Lumiere** no *Grand Café* do *Boulevard des Capucines*, em 28 de dezembro de 1895, contou com o acompanhamento de uma seleção musical ao piano. Em torno de abril de 1896 tem-se notícia de diversas exibições de filmes em salas de Londres que já contavam com o acompanhamento de orquestras.⁶

São poucas as informações sobre o repertório executado nessas primeiras exibições, contudo é possível supor que não houvesse uma preocupação muito grande entre o conteúdo dos filmes e o material selecionado. Os filmes eram ainda meras curiosidades e as exibições públicas tinham muito mais o intuito de apresentar ao público o novo veículo e testar o seu potencial comercial do que objetivos estéticos ou artísticos.

Não é possível também referir-se à música do cinema mudo como *trilha musical*, mas apenas como *acompanhamento musical* de filmes. Esta distinção tem, por um lado, um caráter técnico: o conceito de trilha musical, tal como o entendemos hoje, surge apenas depois do advento do som sincronizado, quando tornou-se possível estabelecer relações precisas entre som e imagem. Durante todo o período do cinema mudo, por mais detalhada que fosse a elaboração da música para um filme, ela estaria sempre sujeita à imprecisão inerente à execução ao vivo e a todo o conjunto de variáveis envolvidas nesse processo. Assim, por não estar ainda sincronizada às imagens, por não estar contida na película, toda

⁶ A esse respeito ver Prendergast, Roy: *Film Music – A neglected art*, p. 5.

a música do cinema mudo deve ser entendida como acompanhamento musical e não como trilha.

A evolução do acompanhamento musical no cinema mudo caminha sempre no sentido de uma maior interação entre os discursos imagético e musical, e pode ser, genericamente, dividida em três fases.

A **primeira fase**⁷ é caracterizada pelo fato de não existir ainda uma preocupação muito grande entre o conteúdo musical e o conteúdo narrativo dos filmes. Normalmente, esse acompanhamento era feito através de uma seleção musical extraída do repertório tradicional, com ênfase nas músicas do período romântico, particularmente as da segunda metade do século XIX.

A seleção musical era feita pelos músicos responsáveis pelas salas de exibição. Em salas mais modestas, um único músico, normalmente um pianista ou um organista. Em salas mais abastadas, uma orquestra completa. Esses músicos executavam o seu repertório sem maiores preocupações. Em muitos casos, as músicas eram ouvidas integralmente, sem o cuidado de buscar uma correspondência direta com aquilo que era visto na tela. Nessa época os filmes eram em sua grande maioria de curta duração e as sessões públicas normalmente apresentavam um grande número deles.

Existem informações sobre sessões de cinema nas quais cada filme curto era acompanhado por uma peça musical distinta. É muito provável que isso fosse uma prática comum, visto que se encaixa perfeitamente no tipo de acompanhamento musical realizado nos espetáculos de variedades, tais como, por exemplo, os que aconteciam nos *Music Halls*⁸. É muito provável que uma sessão de filmes curtos apresentasse para o músico acompanhador o mesmo tipo de problemas que o espetáculo de variedades, com sua sucessão de números independentes. Assim sendo, não é estranho que ele fosse buscar nesse universo o referencial para o acompanhamento dos filmes.

Ainda nessa primeira fase surgem as primeiras tentativas no sentido de integrar a música à narrativa do filme. As músicas continuam a ser extraídas do repertório tradicional, mas cada vez mais procura-se estabelecer um princípio associativo entre elas e as imagens. Curiosamente, nesse momento essa associação se dá mais ao nível do título da música do que do conteúdo musical própria-

⁷ A classificação dos tipos de acompanhamento musical no cinema mudo em fases é um tanto artificial e não pode ser entendida como algo rígido e estanque. O mais importante é ter em mente que, ainda que haja uma sucessão cronológica das fases, o mais correto seria entendê-las como diferentes modos de pensar o acompanhamento musical que se sobrepõem ao longo da história do cinema mudo. Assim, é possível que enquanto uma sala de primeira classe em um grande centro urbano estivesse realizando sua música nos moldes da terceira fase, uma pequena sala do interior ainda pudesse ter sua música realizada nos moldes da primeira ou segunda fase.

⁸ Em "Music and the silent film", Martin Miller Marks apresenta uma descrição detalhada da música do espetáculo de filmes curtos que Max Skladanowsky realizava com seu "bioscópio" no final do século XIX.

mente dito. Segundo relatos de época, era comum acompanhar cenas à luz do luar com o *Adagio* da *Sonata ao Luar* de **Beethoven**. As cenas à beira de um lago com trechos da *Suíte do Balet O Lago dos Cisnes* de **Tchaikovsky**, e assim por diante. De certo modo, era esperado que o público estabelecesse o mesmo tipo de associação, desde que se tratavam de músicas bastante conhecidas.

Ao estudarmos essa prática quase um século depois, em um primeiro momento temos a impressão de que, por um lado, os músicos não haviam ainda descoberto o potencial narrativo da música em relação ao filme, e, por outro, os realizadores de cinema, não haviam incorporado a *linguagem musical* aos seus filmes, apesar de fazerem uso do acompanhamento musical para as exhibições públicas dos mesmos. Contudo, observando mais atentamente percebemos que o cinema ainda não havia se desenvolvido como linguagem narrativa e o acompanhamento musical era totalmente compatível com o tipo de filme que se realizava na época.

Uma outra característica da música na primeira fase do cinema mudo é a total ausência de uniformidade. A produção do acompanhamento musical era uma responsabilidade da sala de exibição e não da equipe de produção do filme. Sendo assim, duas exhibições do mesmo filme em salas diferentes contavam com acompanhamentos musicais totalmente distintos. Além disso, a excessiva carga de trabalho dos músicos e maestros responsáveis pela seleção musical fazia com que, muitas vezes, não houvesse tempo, sequer, para que eles assistissem ao filme antes de sua exibição pública, o que, inevitavelmente, resultava em seleções musicais concebidas sem nenhum vínculo direto com o conteúdo narrativo dos respectivos filmes.

Outro recurso bastante usado no período era o da *improvisação*. Os bons improvisadores ao piano costumavam, inclusive, obter melhor remuneração por seu trabalho. A improvisação era usada como transição entre os diversos momentos da seleção musical e também para preencher todo e qualquer tipo de lacuna que pudesse vir a ocorrer entre o filme e o seu acompanhamento musical. Nas salas maiores, onde o acompanhamento era feito por uma orquestra, essas transições eram escritas pelo maestro responsável ou também improvisadas pelo pianista ou organista da orquestra.

O próximo passo no sentido de aproximar o acompanhamento musical do que se passava na tela vem através da fragmentação da seleção musical. Gradualmente passa-se a não mais executar as músicas integralmente. Assistindo ao filme de antemão, o músico passou a selecionar trechos musicais mais curtos, correspondendo a cada um dos momentos do filme. O número de transições, improvisadas ou escritas, cresceu substancialmente. Aos poucos começava-se a estabelecer uma nova relação entre as imagens e o seu acompanhamento musical.

Como consequência inevitável desse processo chegamos a um outro modo de produção de música para os filmes que poderíamos classificar como a *segunda fase* da música no cinema mudo.

A principal característica dessa segunda fase está no fato de que os realizadores de cinema começam a se interessar pelo acompanhamento musical de seus filmes. O grande potencial comercial do cinema atrai também a atenção dos editores musicais, que, cientes do mercado e dos interesses da indústria cinematográfica, passam a editar em larga escala partituras exclusivamente voltadas ao acompanhamento musical de filmes.

A primeira iniciativa por parte da indústria do cinema que demonstra alguma preocupação com o acompanhamento musical foi tomada pela **Edison Film Company**, que a partir de 1909 começou a distribuir sugestões específicas de música para acompanhar os filmes por ela produzidos⁹.

Os editores, por sua vez, passaram a publicar coletâneas direcionadas ao acompanhamento musical de filmes. Nessas coletâneas as partituras musicais eram catalogadas de acordo com o potencial dramático, que, segundo seus editores, as faziam adequadas ao acompanhamento de situações pré-determinadas. O método de classificação seguido por esses editores era bastante específico e a concepção que então se fazia do acompanhamento musical era a da *música descritiva*¹⁰. Assim, podia-se encontrar música para qualquer tipo de situação: música para *catástrofe*, música *misteriosa*, música para *incêndio*, música para *navio afundando*. Uma parte dessas músicas era composta especialmente para integrar as coletâneas e outra parte era extraída do repertório tradicional, na maioria dos casos adaptadas para terem seu apelo dramático intensificado.

Dentre essas coletâneas, as duas mais citadas na literatura especializada são a **The Sam Fox moving picture volumes** de **J.S. Zamecnik**, publicada em 1913, e a **Kinobibliothek** de **Giuseppe Becce** ou **Kinothek**, nome pelo qual ficou conhecida. Tendo sua primeira edição datada de 1919, a **Kinothek** viria a se tornar a mais famosa publicação musical do período do cinema mudo.

As coletâneas musicais foram decisivas no que diz respeito à interação entre a indústria, produtora de filmes, e os exibidores, ou músicos, responsáveis pela elaboração do acompanhamento musical. Através delas, se tornou muito mais fácil para o realizador indicar as músicas desejadas para o acompanhamen-

⁹ A este respeito ver Prendergast, op. cit., p. 6 e também Manvell, Rogere Huntley, John: *The technique of film music*, p. 22.

¹⁰ O conceito de *música descritiva* é, por si só, bastante discutível. O que significa, de fato, descrever musicalmente uma ação? Se quisermos ser rigorosos veremos que esta é uma questão bastante complexa. Contudo, o termo tem sido bastante usado e, ao que se pode observar, ele se refere a dois tipos de procedimento bastante comuns em música de cinema. O primeiro deles é aquele em que existe um paralelismo rítmico entre a música e a ação filmada. Trata-se de uma prática que evoluiria no sentido daquilo que nos anos 30 viria a ser chamado pelos compositores de música de cinema de *mickeymousing*. O segundo é aquele no qual se faz uso de unidades musicais bastante sedimentadas no ouvido cultural ocidental e que, associadas às imagens, podem sugerir significados específicos. Assim, o *canto gregoriano* provocaria uma idéia associativa de religiosidade; a *marcha militar* estaria associada à idéia de luta, guerra, vitória, e assim por diante.

to de seus filmes. Foi um primeiro passo no sentido da padronização da música no cinema. Contudo, persistia ainda a diversidade de formações musicais, que variavam muito de uma sala de exibição para outra, e também da própria execução. A padronização do material temático musical foi o máximo de definição que se conseguiu atingir naquele período.

Deste modo, chegamos à *terceira fase* da música no cinema mudo, que é aquela onde os filmes já são distribuídos com uma planilha de indicação de seu acompanhamento musical.

Paralelamente, a crescente sofisticação da indústria do cinema vai fazer com que, gradualmente, as partituras originais, música especialmente composta para um determinado filme, comecem a tomar o lugar das planilhas de indicação. A primeira partitura original composta para um filme data de 1908 e foi assinada pelo compositor francês **Camille Saint-Saëns**. Posteriormente transformada em peça de concerto com o nome de *Opus 128*, a partitura foi encomendada ao compositor pela companhia parisiense de cinema *Le Film d'Art* e serviu como acompanhamento musical para o filme *L'Assassinat du Duc de Guise*. Todavia, alguns anos iriam se passar até que esta se tornasse uma prática comum no cinema.

Em muitos casos a partitura distribuída com o filme não se tratava de uma música original, mas, sim, de arranjos específicos de músicas já existentes, especialmente trabalhadas para atender às necessidades expressivas do filme.

Uma das partituras mais importantes do período é a de *O Nascimento De Uma Nação*¹¹ de **D. W. Griffith**, composta por **Joseph Carl Breil**. A música desse filme não é totalmente original. Uma grande parte foi composta originalmente para o filme por Breil e outra foi adaptada por ele, sob a rigorosa supervisão de Griffith, e é constituída por temas do repertório orquestral e temas tradicionais do sul dos Estados Unidos. No que diz respeito à estrutura de sua música, Breil antecipa práticas que se tornariam comuns no cinema, tal como a recorrência temática. 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*”¹².

Sobre a partitura deste filme, encontramos a seguinte passagem:

A partitura é trabalho conjunto de **D. W. Griffith** (que estudou composição em Louisville e New York) e um compositor e regente chamado **Joseph Carl Briel**. Ela consistia de uma seleção elaboradamente orquestrada de material original; um conjunto de pequenas citações,

¹¹ Birth of a Nation (EUA, 1915).

¹² Em Miller Marks, *Music and the silent film*, p. 138.

eventualmente mescladas, de **Grieg, Wagner, Tchaikovsky, Rossini, Beethoven, Lizst, Verdi** e toda a série de compositores isentos de “copyright”; e várias canções tradicionais famosas dos Estados Unidos, tais como **Dixie** e **The Star-Spangled Banner**.¹³

Curiosamente, apesar de sua importância para a história, muitas são as informações distorcidas sobre a partitura de *O Nascimento de Uma Nação*. Na passagem acima, além do erro de grafia no nome de Breil existe uma insinuação de que as músicas foram escolhidas apenas por serem isentas de direitos, enquanto é sabido que Griffith e Breil sabiam exatamente o que queriam e realizaram um trabalho muito meticuloso para selecionar os temas não originais do filme. O próprio Griffith, na reedição “sonora” do filme, realizada em 1933, com a sua música original então sincronizada à película, omite o nome de Breil.

Da mesma maneira que o nome de **Griffith** ficou marcado para sempre na história do cinema pelas inovações técnicas que introduziu em seus filmes, especialmente pelo desenvolvimento das técnicas de montagem e, conseqüentemente, da narrativa fílmica, também no que diz respeito à música de cinema a sua contribuição é indiscutível. Junto com Breil, ele foi um dos primeiros a fazer uso de unidades musicais temáticas de forma recorrente, ou seja, de algo próximo ao *leitmotivs*, o que viria a se tornar uma das práticas mais comuns até hoje nas trilhas musicais de filmes. Se Breil tem o mérito de ter criado a música de *O Nascimento de Uma Nação*, **Griffith** tem o mérito de ter sido um dos primeiros diretores a perceber a importância da música na narrativa fílmica.

Outro grande nome na música nesta terceira fase do cinema mudo é o do compositor **Edmund Meisel**, responsável pela partitura dos filmes *O Encouraçado Potemkin* e *Outubro*¹⁴ de **Sergei Eisenstein**. Os autores de trabalhos especializados são unânimes em afirmar que uma das maiores tragédias da história da música de cinema foi o irremediável extravio da partitura original de *O Encouraçado Potemkin*.

Como pudemos notar, a música no período do cinema mudo percorre um caminho que parte de uma situação inicial, quando ela não passava de um mero *fundo musical* para o filme e termina por alcançar um *status* de parte integrante do produto final, a partir do momento em que passa a ser distribuída junto com a película. Foi um caminho no qual a cada estágio tornou-se mais claro o imenso potencial significativo que a música possui e que pode emprestar aos filmes, especialmente naquele momento, quando não era ainda possível contar com o recurso do diálogo.

É interessante também notar como a cada estágio cumprido pelo cinema no

¹³ Em Manvell, Rogere Huntley, John: op. cit., p. 25.

¹⁴ Bronienosets Potemkin (URSS, 1925) e Oktiabr (URSS, 1928).

sentido de sua consolidação enquanto linguagem, especialmente no que diz respeito ao seu aprimoramento como linguagem narrativa, a música torna-se cada vez mais uma peça fundamental do modo de produção. Não é por acaso que no momento em que a estrutura narrativa do cinema começa a se consolidar — e o marco dessa consolidação é, indiscutivelmente, o trabalho de **Griffith** — a música passa a ser cada vez mais definida pelos próprios realizadores dos filmes. Não era mais possível deixar o acompanhamento musical a critério de cada um dos exibidores, pois isso comprometeria o resultado do filme como um todo.

Mas naquele momento o cinema não poderia chegar ao destino que lhe estava reservado. Isto porque apenas uma parte do filme podia ser classificada como produto industrializado. O fato da música ser ainda executada ao vivo nas salas de exibição fazia com que o cinema ainda fosse obrigado a manter um forte vínculo com o espetáculo teatral. Na película, que é reproduzível e, conseqüentemente, passível de industrialização, estavam contidas apenas as imagens, o que representa apenas uma das faces do filme. Enquanto linguagem audiovisual, o cinema era apenas semi-industrializado. A outra metade mantinha ainda as características da produção artesanal e estava sujeita a todas as variáveis inerentes a esse tipo de produção. Uma execução musical nunca é exatamente igual a outra, assim como a representação de um espetáculo teatral varia a cada sessão. A preocupação em definir a música que serviria de acompanhamento musical para seus filmes é uma tentativa da indústria de limitar o número dessas variáveis, não sendo contudo possível reduzi-las a zero. É uma tentativa de levar a perspectiva de uniformização da indústria, o conceito de padrão de qualidade, para o domínio do artesanal. A tentativa inútil de controlar, ainda que precariamente, o incontrolável.

Por tudo o que foi dito, encontramos-nos diante de um paradoxo. Por um lado a impossibilidade técnica de sonorização não permitiu que a música no período do cinema mudo se alçasse em vôos mais ousados e pudesse alcançar um estágio muito além do que ela chegou. Por outro, essa mesma impossibilidade, que inviabilizava a incorporação dos diálogos aos filmes, fez com que a linguagem narrativa do cinema se desenvolvesse independentemente deles, mas apoiada sobre o discurso musical. Assim, 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.

Bibliografia

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

EVANS, Mark. *Soundtrack – The music of the movies*. New York, Da Capo, 1975.

GORBMAN, Cláudia. *Unheard melodies*. London, BFI Publishing, 1987.

LONDON, Kurt. *Film music*. New York, Arno Press, 1970.

MANVEL, Roger e HUNTLEY, John. *The technique of film music*. London, Focal Press, 1975.

MILLER MARKS, Martin. *Music and the silent film – contexts & case studies – 1895/1924*. New York, Oxford University Press, 1997.

PRENDERGAST, Roy. *Film music – A neglected art*. New York, WW Norton, 1977.

RAPÉE, Erno. *Motion picture moods – for pianists and organists*. New York, Schirmer, 1924.