



Performance musical no cinema mudo

Musical performance in silent cinema

La interpretación musical en el cine mudo

DOI: 10.55905/revconv.18n.1-356

Originals received: 12/20/2024

Acceptance for publication: 01/15/2025

Sara Capelo Magalhães

Graduanda em Música - Guitarra

Instituição: Universidade de Aveiro

Endereço: Aveiro - Portugal

E-mail: saracapeloguitar@gmail.com

José António Ferra

Mestre em Ensino de Música - Guitarra

Instituição: Instituto Piaget

Endereço: Viseu - Portugal

E-mail: joseferramusic@gmail.com

Ricardo Fráguas

Graduado em Música – Piano de Acompanhamento

Instituição: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

Endereço: Porto – Portugal

E-mail: ricardo.fraguas@acmlousada.pt

António José Pacheco Ribeiro

Doutor - Especialidade de Educação Musical

Instituição: Instituto de Educação da Universidade do Minho, Centro de Investigação em

Estudos da Criança (CIEC)

Endereço: Braga - Portugal

E-mail: antoniopacheco@ie.uminho.pt

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3413-8473>

RESUMO

Nos primórdios do cinema mudo não havia bandas sonoras gravadas, como tal, a performance musical ao vivo desempenhava um papel fundamental nas primeiras exhibições cinematográfica. Pianistas, organistas, e até mesmo orquestras, acompanhavam as imagens em movimento, sendo estes os primeiros músicos e conjuntos instrumentais a moldarem a relação intrínseca entre o som e a imagem no cinema. Este artigo, de reflexão, aborda a forma como a revolução industrial transformou a sociedade e as artes, e como as invenções que surgiram após este advento marcaram o início de uma nova era na narrativa visual, estabelecendo as bases para o que viria a ser o cinema; foca-se, também, na música no cinema mudo e apresenta as razões para a adoção do acompanhamento musical ao vivo, as funções gerais da música, os recursos musicais e



instrumentais, os géneros musicais utilizados e os primeiros filmes em que os realizadores tiveram a intenção de desenvolver um acompanhamento musical fixo, ora através de obras originais, ora através de obras adaptadas. O ressurgimento do cinema e a reinterpretação do cinema mudo nas últimas décadas levou à modernização desta forma de arte, dando palco à performance musical ao vivo de músicos que tocam os mais variados instrumentos. Estes músicos, tanto revivem e recriam a prática tradicional de acompanhamento musical ao vivo, comum na era do cinema mudo, como a modernizam, explorando a performance musical de forma inovadora.

Palavras-chave: cinema mudo, música, performance musical, bandas sonoras.

ABSTRACT

In the early days of silent cinema, there were no recorded soundtracks, so live musical performance played a fundamental role in the first film screenings. Pianists, organists and even orchestras accompanied the moving images, and these were the first musicians and instrumental ensembles to shape the intrinsic relationship between sound and image in cinema. This reflective article looks at how the industrial revolution transformed society and the arts, and how the inventions that emerged after this advent marked the beginning of a new era in visual storytelling, laying the foundations for what would become cinema; It also focuses on music in silent cinema and presents the reasons for the adoption of live musical accompaniment, the general functions of music, musical and instrumental resources, the musical genres used and the first films in which directors intended to develop a fixed musical accompaniment, either through original works or through adapted works. The resurgence of cinema and the reinterpretation of silent film in recent decades has led to the modernisation of this art form, giving rise to live musical performances by musicians playing a wide variety of instruments. These musicians both revive and recreate the traditional practice of live musical accompaniment, common in the silent film era, and modernise it, exploring musical performance in an innovative way.

Keywords: mute cinema, music, musical performance, soundtracks.

RESUMEN

En los primeros tiempos del cine mudo no existían bandas sonoras grabadas, por lo que la interpretación musical en directo desempeñó un papel fundamental en las primeras proyecciones cinematográficas. Pianistas, organistas e incluso orquestas acompañaban las imágenes en movimiento, y éstos fueron los primeros músicos y conjuntos instrumentales que dieron forma a la relación intrínseca entre sonido e imagen en el cine. Este artículo de reflexión analiza cómo la revolución industrial transformó la sociedad y las artes, y cómo los inventos que surgieron tras este advenimiento marcaron el inicio de una nueva era en la narración visual, sentando las bases de lo que se convertiría en el cine; También se centra en la música en el cine mudo y presenta las razones de la adopción del acompañamiento musical en directo, las funciones generales de la música, los recursos musicales e instrumentales, los géneros musicales utilizados y las primeras películas en las que los directores pretendieron desarrollar un acompañamiento musical fijo, ya fuera a través de obras originales o de obras adaptadas. El resurgimiento del cine y la reinterpretación del cine mudo en las últimas décadas ha llevado a la modernización de esta forma de arte, dando lugar a actuaciones musicales en directo a cargo de músicos que tocan una gran variedad de instrumentos. Estos músicos reviven y recrean la práctica tradicional del acompañamiento musical en directo, habitual en la época del cine mudo, y la modernizan,



explorando la interpretación musical de forma innovadora.

Palabras clave: cine mudo, música, interpretación musical, bandas sonoras.

1 INTRODUÇÃO

O Curso Secundário de Música, em Portugal, desenvolve-se no âmbito do ensino artístico especializado, ensino vocacional, ministrado nos conservatórios e academias de música. Este curso, de nível secundário, contempla uma Prova de Aptidão Artística (PAA) (Ribeiro, 2022) que se realiza no último ano do curso, 12.º ano de escolaridade, e centra-se em torno de uma determinada temática previamente definida, sob a orientação de um ou dois professores afetos à escola artística especializada. Comporta em si dois momentos que se complementam e articulam, um de carácter escrito e outro performativo, apresentados publicamente. Esta PAA, concretamente, subordinada ao tema: *Performance musical no cinema mudo*, desenrolou-se no Conservatório do Vale do Sousa, no ano letivo 2023/2024, e o texto escrito resultou no presente artigo que apresenta o seguinte objetivo: refletir sobre a importância do papel da música na imagem em movimento e o seu contributo na assunção de apropriação de sentido e significado estético. Estrutura-se nos seguintes tópicos: (i) enquadramento histórico; (ii) a música no cinema mudo; (iii) o ressurgimento do cinema mudo; e (iv) considerações finais.

2 ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2.1 INDUSTRIALIZAÇÃO

A maioria dos historiadores situa a origem da Revolução Industrial, na Grã-Bretanha, na segunda metade do século XVIII. O surgimento de novas inovações, o rápido desenvolvimento tecnológico, as novas descobertas científicas, a adesão à produção em massa e a industrialização caracterizam a Segunda Revolução Industrial, geralmente datada entre 1870 e 1914 (início da Primeira Guerra Mundial).

O desenvolvimento da maquinaria, da química industrial, das comunicações e dos transportes, alavancados na utilização da eletricidade e do petróleo, levaram a grandes mudanças



na sociedade, permitindo um movimento sem precedentes de pessoas e partilha de novas ideias, que culminou numa nova onda de globalização. Neste período, as inovações tecnológicas também se manifestaram no ramo do entretenimento.

2.2 O SURGIMENTO DA CAPTURA DE IMAGENS EM MOVIMENTO

Os Estados Unidos da América e a Europa Ocidental foram os grandes protagonistas no arranque das invenções cinematográficas, bem como na afirmação da música no cinema. Um dos grandes pioneiros que marcou o início de uma nova era na narrativa visual foi Thomas Alva Edison (1847-1931). Thomas Alva Edison, nasceu a 11 de fevereiro de 1847, em Milan, Ohio, nos Estados Unidos da América. Foi inventor e empresário americano que, isoladamente ou em conjunto, registou 1093 patentes nos Estados Unidos da América, numa ampla variedade tecnológica, e 2332 patentes ao incluir todas aquelas que foram registadas noutros países.

Do trabalho desenvolvido nos seus laboratórios oficiais em Menlo Park, Nova Jersey, em 1876, e posteriormente em West Orange, Nova Jersey, surgiram algumas das suas mais conhecidas invenções, principalmente inovações tecnológicas que foram fundamentais na transformação da sociedade. Ao mesmo tempo, Thomas Edison também se interessou por um campo relativamente recente, o cinema.

O conceito de imagens em movimento como entretenimento não era novo na última parte do século XIX. Nesta altura, vários dispositivos foram utilizados para entretenimento visual. Em 1879, o fotógrafo Eadweard Muybridge (1830-1904), desenvolveu o *zoopraxiscópio*, que projetava uma série de imagens em sucessivas fases de movimento. Essas imagens foram obtidas através do uso de múltiplas tecnologias visuais como a fotografia, o zootrópio e a lanterna mágica (Solnit, 2003, p. 200).

Embora tenha havido especulação de que o interesse de Edison pelo cinema começou antes de 1888, a visita do fotógrafo Eadweard Muybridge ao laboratório do inventor, em West Orange, em fevereiro daquele ano, certamente estimulou a decisão de Edison de inventar uma câmara cinematográfica. Numa tentativa de proteger as suas futuras invenções, Edison comunicou com a *U.S. Patent Office*, a 17 de outubro de 1888, após decidir não participar numa parceria com Muybridge, cuja proposta era combinar o *zoopraxiscópio* com o fonógrafo Edison, descrevendo a sua aspiração da seguinte forma: «Ocorreu-me a ideia de que era possível conceber



um instrumento que fizesse para o olho o que o fonógrafo faz para o ouvido» (Edison *apud* Altman, 2004, p. 78)¹. Edison tinha como foco criar um novo meio audiovisual, que combinasse música e imagens em movimento, como forma de entretenimento. Numa entrevista dada a um jornalista canadiano em 1895, Thomas Edison referiu o seguinte:

Assim, se alguém quiser ouvir e ver um concerto ou uma ópera, basta sentar-se em casa, olhar para um ecrã e ver a representação, reproduzida exatamente em todos os movimentos e, ao mesmo tempo, as vozes dos atores e cantores, a música da orquestra, os vários sons que acompanham uma representação deste tipo, serão reproduzidos exatamente. O resultado final é uma ilusão perfeita (Edison *apud* Koszanski, 2008, p. 141)².

Edison nunca conseguiu, na verdade, realizar esse seu conceito visionário de entretenimento audiovisual doméstico, no entanto a música foi central na história do cinema. Deste modo, houve um esforço inicial de sincronização de som com imagens nos laboratórios de Thomas Edison, como se pode verificar no filme experimental, realizado por William Kennedy Dickson (1860-1935), seu assistente e chefe da divisão cinematográfica de imagens em movimento. Nesta experiência, dois funcionários dançam ao som da música da ópera cómica *The Chimes of Normandy*, de 1877, de Robert Planquette (1848-1903), interpretada pelo próprio Dickson no violino. Este é o único exemplo conhecido de sincronização audiovisual dos laboratórios de Edison e apesar de ser frequentemente citado como um exemplo pioneiro de acompanhamento musical, este avanço sugere mais a centralidade da música popular no acompanhamento inicial dos primeiros filmes (Kalinak, 2010, p.45).

2.2.1 Cinetoscópio

A primeira captação de imagens em movimento ocorreu nos laboratórios Edison. Estes funcionavam como uma organização colaborativa, com a coordenação de Thomas Edison, onde

¹ Tradução livre de: «The idea occurred to me that it was possible to devise an instrument which should do for the eye what the phonograph does for the ear» (Edison *apud* Altman, 2004, p.78).

² Tradução livre de: «Thus, if one wished to hear and see the concert or the opera, it would only be necessary to sit down at home, look upon a screen and see the performance, reproduced exactly in every movement and at the same time the voices of the players and singers, the music of the orchestra, the various sounds that accompany a performance of this sort, will be reproduced exactly. The end attained is a perfect illusion» (Edison *apud* Koszanski, 2008, p. 141).



assistentes de laboratório eram designados para trabalhar em diversos projetos. Edison denominou a sua invenção de *cinetoscópio* (*Kinetoscope* em inglês), usando as palavras gregas *kineto* que significa *movimento* e *scopos* que se traduz por *para ver*, sendo Dickson responsável pela criação do dispositivo, em junho de 1889.

Em 1891, a *Edison Company* demonstrou com sucesso um protótipo do cinetoscópio, que permitia a visualização individual de imagens em movimento através de um orifício do aparelho. A primeira demonstração pública do cinetoscópio ocorreu em 1893. Em 1894, o cinetoscópio era já um sucesso comercial em muitos países.

2.2.2 Cinematógrafo

Léon Bouly (1872-1932) foi um inventor francês responsável pela invenção do cinematógrafo, patenteado a 12 de fevereiro de 1892. Este modelo permitia captar e projetar as imagens em movimento numa tela. Porém, Bouly não tinha capacidade monetária para pagar as anuidades da sua patente e desta forma o termo *cinematógrafo* acabou por ser patenteado pelos irmãos Lumière, apesar de serem invenções diferentes.

A primeira exibição cinematográfica pública ocorreu a 28 de dezembro de 1895, no salão Grand Café, em Paris, França, onde os irmãos Lumière, Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), apresentaram o seu cinematógrafo. Nesta sala foram apresentados 10 filmes de curta duração como *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Thompson; Bordwell, 2008, p. 442). Este evento marcou o início da era do cinema mudo, um marco crucial na história cinematográfica.

Por volta de 1896, nas salas de Londres, diversas exibições cinematográficas já contavam com o acompanhamento musical de orquestras (Prendergast, 1977, p. 5). Neste mesmo período, também houve uma crescente utilização de gravações fonográficas para acompanhar filmes, especialmente em locais onde era difícil contratar músicos que se apresentassem ao vivo (Kalinak, 2010, p.47).



2.3 UTILIZAÇÃO DOS FONÓGRAFOS PARA ACOMPANHAMENTO MUSICAL

O fonógrafo é um aparelho utilizado para captar e reproduzir o som. Foi inventado por Thomas Alva Edison, em 1878. Nos locais onde tal tecnologia estava disponível, era frequente o seu uso para a atração da atenção do público. Os cinetoscópios de Edison apareceram em Londres em 1894 e, pouco tempo depois, indivíduos empreendedores conectaram os fonógrafos aos cinetoscópios para, deste modo, fornecer acompanhamento musical.

Em poucos anos, gravações fonográficas foram utilizadas em muitos lugares pela Europa. Em 1903, um teatro em Bruxelas era dedicado, exclusivamente, à apresentação fonográfica durante a exibição de curtas-metragens de performances operísticas. Em 1929, já no final da era do cinema mudo, o filme surrealista de Luis Buñuel (1900-1983) e Salvador Dalí (1904-1989), *Un Chien Andalou*, foi acompanhado em Paris por discos fonográficos de tangos argentinos e excertos de ópera wagneriana, como *Tristão e Isolda* de Richard Wagner (1813-1883) (Kalinak, 2010, p.47).

Nos Estados Unidos da América, as gravações fonográficas tornaram-se gradualmente uma parte essencial da exibição de filmes com o desenvolvimento dos *Nickelodeons*. Os *Nickelodeons* eram antigos teatros cinematográficos, onde havia exibições contínuas de filmes com a duração de 15 minutos a uma hora, acompanhados com música. O nome faz referência à moeda utilizada no preço do bilhete (chamada em inglês de níquel) e à palavra grega *odéon* que significa *teatro coberto*. Este conceito de teatro foi criado em 1905, em Pittsburgh, por Harry Davis, e tornou-se o modelo para a sua rápida proliferação nos Estados Unidos da América.

Os *Nickelodeons* apresentavam uma programação variada de filmes, números de vaudeville, músicas ilustradas e apresentações musicais com diversas formas de acompanhamento musical, incluindo gravações fonográficas. Frequentemente, o fonógrafo era colocado no exterior do *Nickelodeon*, cumprindo a função de propaganda para a atração do público e como acompanhamento musical do filme (Kalinak, 2010, p. 47). Embora o uso de gravações fonográficas fosse uma característica importante da exibição de cinema mudo, o acompanhamento musical ao vivo era a forma mais comum.



3 MÚSICA NO CINEMA MUDO

Inicialmente, a ausência de som levou os realizadores e produtores a desenvolverem uma série de procedimentos técnicos e estéticos de carácter não verbal, de modo a viabilizar o cinema enquanto arte narrativa. O uso de legendas, a explicitação do gesto através da pantomima dos atores, bem como as técnicas de enquadramento, os movimentos da câmara e a montagem, foram alguns dos recursos utilizados na realização e produção cinematográfica.

A origem da música cinematográfica não é totalmente clara, assim como o desenvolvimento da banda sonora moderna. Apesar do som sincronizado apenas ter sido introduzido em 1927, com o filme *The Jazz Singer* de Alan Crosland (1894-1936), já na era do cinema mudo os filmes eram acompanhados por orquestras, pianistas ou de forma gravada através dos fonógrafos (Aumont; Marie 2001, p. 102).

3.1 RAZÕES PARA A ADOÇÃO DO ACOMPANHAMENTO MUSICAL NO CINEMA

Claudia Gorbman, no seu livro *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987), afirma que as razões que explicam a adoção do acompanhamento musical no cinema mudo, poderiam ser classificados em quatro níveis distintos: argumentos históricos; argumentos pragmáticos; argumentos estéticos e argumentos psicológicos e antropológicos (Gorbman, 1987, p.33).

3.1.1 Argumentos históricos

A nível histórico, a música e a representação dramática, como é frequentemente assinalado, coexistiram durante muitos séculos em conjunto. Segundo Gorbman (1987, p. 34), o uso da música para acompanhar filmes segue a tradição do melodrama, bastante comum no final do século XIX e na qual a música era usada em grande quantidade. A presença do pianista ou da orquestra era indispensável nos teatros, então, a exibição de cinema seguiu a tendência dominante das casas de espetáculo da época, incorporando o pianista, ou formações musicais mais extensas, às apresentações das primeiras sessões comerciais de cinema.



3.1.2 Argumentos pragmáticos

Os argumentos baseados na especificidade tecnológica do cinema, são designados de argumentos pragmáticos, ou seja, aqueles decorrentes da hipótese de que a música tinha a tarefa, decididamente prática, de abafar ou encobrir o barulho mecânico do projetor do cinema. Kurt London (1900-1985), autor do livro *Film Music* de 1936, afirma que o uso da música não derivava de qualquer vertente artística ou psicológica, mas da necessidade de atenuar os ruídos estranhos e incomodativos provocados pelos primeiros projetores criados (London, 1936, p.33).

Este argumento com base tecnológica suscita, porém, ainda mais questões, como por exemplo: porque razão a música era mais eficaz para disfarçar o ruído dos projetores? (afinal ambos os sons não são diegéticos); se esse ruído era um fator de dispersão para o público, porque motivo a música não provocaria a mesma dispersão em relação ao filme que estava a ser exibido? E porque é que a música permaneceu, mesmo depois dos projetores se terem tornado menos barulhentos e terem sido isolados do público, em cabines de projeção? (Gorbman, 1987, p.37). Estas questões levam-nos aos argumentos estéticos.

3.1.3 Argumentos estéticos

Alguns críticos descreveram a impressão inicial do cinema mudo como de carácter sobrenatural, uma vez que não estamos a assistir à representação de uma ação real, como acontece no teatro, mas sim a uma projeção numa superfície bidimensional, apenas com ilusão de profundidade. Desta forma, a música tem a função de resolver dois problemas: em primeiro lugar, conseguia suprir acusticamente o sentido de profundidade que visualmente o filme não possuía e, em segundo lugar, a música estabelece uma atmosfera para a ação representada, na linha do melodrama ou da mímica, formas de expressão às quais o público estava habituado. Segundo Claudia Gorbman, um dos fatores que teria levado à incorporação da música nas exibições de filmes, seria, então, o facto do acompanhamento musical intensificar a impressão de realidade do filme (Gorbman, 1987, p.37).

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



A razão estética e psicologicamente mais essencial para explicar a necessidade da música como acompanhamento do filme mudo é, sem dúvida, o ritmo do filme como arte do movimento. Não estamos habituados a apreender o movimento como uma forma artística sem sons de acompanhamento, ou pelo menos ritmos audíveis (London, 1936, *apud* Gorbman, 1987, p. 60)³.

Kurt London, nesta citação, sustenta que a música é fundamental nos filmes mudos e que o ritmo é uma necessidade que complementa e enriquece a experiência visual, dado que o cinema é uma arte de movimento e estamos habituados a associar esse movimento a sons ou ritmos audíveis.

3.1.4 Argumentos psicológicos e antropológicos

No último tópico da sua análise, Claudia Gorbman, acrescenta que a música é capaz de contribuir para um sentido comunitário dos espectadores, uma vez que a noção de percepção do som (particularmente da música), psicologicamente e antropológicamente, sugere que a música desempenha um papel particular na relação do espectador, não apenas com a tela, mas com a comunidade circundante de espectadores (Gorbman, 1987, p.40).

3.2 FUNÇÕES GERAIS DA MÚSICA NO CINEMA

Devido às diferentes divergências e abordagens dos motivos para a incorporação de música nos filmes, a utilização desta é interpretada de várias maneiras. Deste modo, estes argumentos revelam a importância que a arte sonora emprega na produção cinematográfica, tornando evidente a função da música no cinema.

Os autores Jacques Aumont e Michel Marie, no *Dicionário teórico e crítico do cinema* (2001), sugerem as múltiplas funções dramáticas e estéticas deste recurso sonoro na produção cinematográfica, nos seguintes pontos:

³ Tradução livre de: «The reason which is aesthetically and psychologically most essential to explain the need of music as an accompaniment of the silent film, is without doubt the rhythm of the film as an art of movement. We are not accustomed to apprehend movement as an artistic form without accompanying sounds, or at least audible rhythms» (London, 1936, *apud* Gorbman, 1987, p. 60).



1. ilustração ou criação de uma atmosfera correspondente à situação dramática (cena lírica, violenta, elegíaca, etc.);
2. estruturação da montagem audiovisual, já que o eixo sonoro é, em princípio, mais contínuo do que o eixo visual, fragmentado pela descontinuidade dos planos;
3. efeito de pleonismo ou de contraponto, a música pode ampliar um efeito ou contradizê-lo e distanciá-lo;
4. efeito de identificação e de reconhecimento, no modo do leitmotiv (Aumont; Marie, 2001, p.102).

Nesta análise, há uma profunda relação entre a música e o cinema mudo, onde a música não só acompanha as cenas, como também as enriquece, comunicando emoções, atmosferas e até mesmo intensificando a narrativa. Como afirmado por Noël Carroll, a música confere qualidades expressivas à cena, intensificando as emoções sugeridas pelas imagens ou até mesmo adicionando nuances que não estavam presentes anteriormente.

A música caracteriza a cena, ou seja, imbui a cena de certas propriedades expressivas. Isto pode ser uma questão de realçar qualidades que já estão sugeridas nas imagens, mas não tem de ser assim; a música pode atribuir uma qualidade que de outra forma não estaria disponível para os olhos (Carroll, 1996, p.140)⁴.

A música contribui, também, para a imersão do público na vida das personagens representadas na tela. Por exemplo, quando uma música é ouvida novamente em momentos subsequentes nos quais essa personagem reaparece, ou quando a repetição de uma situação semelhante acontece, evoca instantaneamente a lembrança desta personagem ou situação na mente do espectador (Carroll, 1996, p.141).

3.3 REPERTÓRIO

Poucas informações estão disponíveis sobre o repertório executado nas primeiras exposições, porém, supõe-se que não houvesse uma grande preocupação na relação do conteúdo

⁴ Tradução livre de: «The music characterizes the scene, i.e., imbues the scene with certain expressive properties. This may be a matter of enhancing qualities that are already suggested in the imagery, but it need not be; the music may attribute an otherwise unavailable quality to the visuals» (Carroll, 1996, p.140).



do filme com o repertório selecionado, dado que numa primeira fase, as exhibições públicas tinham mais o propósito de apresentar ao público a nova inovação e ver o seu potencial comercial, do que propriamente atingir objetivos estéticos ou artísticos.

Aos poucos, a música foi adquirindo um grande significado na narrativa dos filmes. Os músicos frequentemente improvisavam de acordo com a história do filme, adaptando a sua performance, conforme necessário, para complementar a ação na tela.

Durante todo o período do cinema mudo, convém realçar que, por mais detalhada que fosse a elaboração da música para um filme, a música estaria sempre sujeita à imprecisão inerente à execução ao vivo e a todo um conjunto de variáveis envolvidas nesse processo.

3.3.1 Enciclopédias de música para filmes

À medida que a música cinematográfica evoluía, novas diretrizes e práticas para o acompanhamento musical dos filmes surgiram. Deste modo, enciclopédias de música para filmes foram publicadas, oferecendo sugestões específicas de músicas para diferentes tipos de cenas e emoções. O método de classificação seguido era bastante específico e a conceção que então se fazia do acompanhamento musical era a da *música descritiva*, ou seja a música que tem o objetivo de evocar imagens, ideias e narrativas por meio de elementos sonoros. Os músicos usam como recurso convenções musicais, como o tremolo para suspense, pizzicato para furtividade e dissonância para causar tensão (Kalinak, 2010, p. 53).

Nos Estados Unidos da América, em 1909, mais especificamente nos *Kinetograms* de Thomas Edison, o tema *Incidental Music for Edison Pictures* começou a aparecer. Outros estúdios, publicações comerciais e empreendedores também começaram a fazer sugestões para tipos adequados de música (Kalinak, 2010, p. 51).

A partir de 1910, houve o aparecimento das *cue sheets*, como vieram a ser conhecidas, que eram uma lista de peças musicais projetadas para ajudar os músicos a criarem um acompanhamento musical de forma contínua e apropriada, catalogadas pela sua utilidade narrativa (Kalinak, 2010, p. 51). Entre as mais influentes estavam a série *Kinothek* de Giuseppe Becce (1877-1973), publicada em Berlim (1919-29), a série *Sam Fox Moving Picture Music* (1913-14) de J. S. Zamecnik (1872-1953), *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*



(1924) e *Encyclopedia of Music for Pictures* (1925), publicada nos Estados Unidos da América por Ernö Rapée (1891-1945) (Kalinak, 2010, p. 52).

Nas *cue sheets* constava uma listagem de obras que abrangiam diversos géneros musicais, desde a música erudita à música popular e folclórica, que eram sugeridas para momentos específicos nas narrativas dos filmes. Deste modo, os mesmos filmes poderiam ser ouvidos com músicas diferentes, nos diferentes locais em que eram projetados (Chion, 1997, p.39). À medida que as *cue sheets* evoluíam, tornavam-se mais elaboradas, passando a incluir excertos de seleções musicais, cronometragem e instruções para coordenar a música e a imagem. Estas tornaram-se comuns ajudando os músicos a acompanhar de forma mais consistente e coordenada a ação na tela.

3.3.2 Música popular e erudita

Segundo Kathryn Kalinak, no seu livro *Film Music* (2010), na primeira década da história do cinema, a música teve um papel central para a experiência cinematográfica mundial, porém, diferentes tradições cinematográficas criaram abordagens distintas para o acompanhamento musical ao redor do mundo. Tanto nos Estados Unidos da América, como na Europa Ocidental, a música popular e erudita teve um papel semelhante. À medida que o acompanhamento musical começou a consolidar-se, o uso da música popular passou a causar um certo incómodo. Nos Estados Unidos da América e na Europa Ocidental surgiram publicações que defendiam o uso limitado das músicas populares para acompanhamento musical. Muitas vezes, as músicas populares eram escolhidas apenas pelo seu título, o que frequentemente era enganoso e não refletia o conteúdo ou o clima da cena. Deste modo, a música popular não se adaptava às nuances do filme, nem transmitia a complexidade emocional de certas cenas (Kalinak, 2010, p. 54).

Ernö Rapée, proeminente compositor de música para cinema, maestro e autor de duas importantes enciclopédias de música cinematográfica, criticava a preferência do público pela música popular. Rapée tentou introduzir a música erudita no acompanhamento de filmes. Na sua enciclopédia *Motion Picture Moods*, Ernö Rapée recorre a uma passagem de três compassos constituídos por intervalos de terceiras alternadas de uma obra de Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), *Rondo Capriccio*, Opus 14, para simbolizar as hélices em alta velocidade de um avião. Uma tempestade marítima é representada pela obra *Peer Gynt's Homecoming-Stormy*



Evening on the Coast de Edvard Grieg (1843-1907), através da alternância de semicolcheias de notas agudas e graves. Estes dois excertos são apenas pequenos exemplos do uso da música erudita para o acompanhamento musical de filmes.

Outros países, contudo, usaram o acompanhamento musical como recurso para um poderoso meio de disseminação cultural. Na Rússia, muitos músicos utilizavam temas populares do folclore russo, sem ligação direta às imagens do filme, durante as suas performances. O acompanhamento musical funcionava como um meio de difusão cultural e assumia um papel cada vez mais importante nesta função ao longo da evolução do período do cinema mudo. Enquanto filmes ingleses eram acompanhados por canções populares ocidentais, filmes indianos eram acompanhados por ragas clássicas e músicas folclóricas indianas, utilizando instrumentos tradicionais como a tabla, sarangi e harmónio. Esta prática não só refletia a rica herança musical de cada país, como também reforçava a identidade cultural e proporcionava uma conexão mais profunda com o público local (Kalinak, 2010, p. 48).

Enquanto a utilização da música popular relacionada com a narrativa estava a ser explorada, estúdios e realizadores começaram a ter a intenção que os filmes fossem apresentados sempre com a mesma música. Para esse fim, começaram a encomendar obras originais e adaptadas, pensadas de raiz, na produção dos filmes, o que futuramente seria designado por banda sonora (Kalinak, 2010, p. 55).

3.4 PRIMEIRAS BANDAS SONORAS

3.4.1 Europa

O aparecimento de bandas sonoras surgiu em 1908, através da empresa francesa *Film d'Art*, fundada em 1908 por Paul Laffitte (1864-1949), escritor e produtor, a pedido dos membros da *Comédie-Française*, para garantir que a produção cinematográfica de cenas históricas, mitológicas ou teatrais fosse baseada em adaptações autênticas e renomadas.

O primeiro filme registado foi *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908), dirigido por Charles Le Bargy (1858-1936) e André Calmettes (1861-1942). Este filme aborda um tema histórico, o assassinato do Duque de Guise pelo seu rival Rei Henrique III. Para acompanhar este filme mudo



os diretores recorreram a Camille Saint-Saëns (1835-1921), importante e influente compositor com experiência na música cénica (Kalinak, 2010, p. 55).

3.4.2 Estados Unidos da América

Nos Estados Unidos da América, partituras originais para filmes específicos começaram a aparecer em 1910. Em *The Birth of a Nation* (1915), um dos primeiros filmes que incorpora músicas populares, temas patrióticos, obras clássicas e temas originais, o realizador D. W. Griffith (1875-1948) contratou o compositor Joseph Carl Breil (1870-1926) para compor uma banda sonora original e completa para este filme, que durava mais de três horas, algo inédito até então. Tal como Griffith, Breil defendia a escolha de música original para filmes, em vez da prática convencional de recorrer a peças de música clássica preexistentes para remediar a paisagem sonora.

Ao conceber a sua partitura, Breil entende, no entanto, que teria de incluir algumas obras clássicas, para proporcionar familiaridade com o público. Neste sentido, inclui excertos de *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber (1786-1826), *Sinfonia Pastoral nº 6* de Ludwig van Beethoven (1770-1827), *In the Hall of the Mountain King* de Edvard Grieg e *Ride of the Valkyries* de Richard Wagner, sendo esta usada como *leitmotiv*, durante o passeio de um dos personagens.

O *leitmotiv*, independente do fato de poder representar um som preciso e fixo, identificável por um nome (o tema de Casanova, o tema da solidão), encarna o real movimento da repetição, que, dentro da sequência de imagens e sons próprios ao cinema, desenha e delimita pouco a pouco um objeto, um centro. Ele garante ao tecido musical um tipo de elasticidade e de fluidez, característica dos sonhos (Baptista, 2007, p. 27).

Também recorreu a canções patrióticas, músicas populares, hinos militares, *minstrel songs* e composições novas, incluindo um tema de amor escrito por D.W.Griffith (Kalinak, 2010, p. 55).



3.5 INSTRUMENTOS E FORMAÇÕES INSTRUMENTAIS NO ACOMPANHAMENTO MUSICAL

Havia uma diferença entre as práticas musicais e o acompanhamento musical de um filme, entre a Europa e os Estados Unidos da América. Enquanto nos Estados Unidos da América se recorria, frequentemente, às *cue sheets*, na Europa o principal recurso baseava-se na tradição teatral do século XVIII, com um diretor de orquestra que, ora usava uma partitura original, ora uma compilação (Chion, 1997, p. 39).

Na década de 1920, o público passou a esperar um acompanhamento musical contínuo pré planeado, que seguisse de alguma forma a narrativa, e fosse executado com um certo nível de competência (Kalinak, 2010, p.56). O acompanhamento musical executado pelos músicos variava amplamente, desde o pianista local, frequentemente a mesma pessoa que tocava o órgão na missa dominical, a pequenos conjuntos de câmara, até orquestras nos locais mais prestigiados. Além dos instrumentos tradicionais, também era habitual o órgão Wurlitzer. Este instrumento, comum nas salas de cinema americanas, foi idealizado por Robert Hope-Jones (1859-1914), considerado o inventor do órgão de teatro no início do século XX. Foi a empresa *Wurlitzer*, no entanto, que começou a comercializá-lo, instalando milhares de instrumentos nos teatros dos Estados Unidos da América. Este órgão estava repleto de registos teatrais para criar efeitos sonoros. Nos anos 70, a sala do Gaumont Palace, em Paris, tinha ainda um destes órgãos, apesar de quase não ser utilizado (Chion, 1997, p. 43).

William G. Blanchard (1905-1978), organista de cinema da Região Centro-Oeste dos Estados Unidos da América, recorda o órgão Wurlitzer como uma tentativa de colocar sob o controle de um indivíduo todas as cores de uma orquestra, junto com percussões de todos os tipos, xilofones, pratos, registos do cantar dos pássaros, sirenes de incêndio, disparos e um piano. O conjunto podia ser acionado a partir de dois, três, quatro, e até cinco teclados normais (Chion, 1997, p. 45).

O *Morton Pipe Organ* da empresa americana de produção de órgãos de tubo para teatros, *The Robert Morton Organ Company*, foi outro órgão muito utilizado. Este, conseguia reproduzir toques de telefone, batidas nas portas, sinos de igreja, buzinas de barcos a vapor, comboios e carros, ondas, vento, trovão, cascos de cavalos no solo, bem como uma série de outros registos (Kalinak, 2010, p.56).



O *Fotoplayer* foi outra invenção construída com o propósito de fornecer música e efeitos sonoros para filmes mudos. Esta invenção surgiu em 1912 e era utilizada nos teatros de porte intermédio. Combina o piano, com tubos de órgão, bateria e vários efeitos sonoros concebidos para narrar a ação de qualquer filme mudo. Os *Fotoplayers* podiam não necessitar de um músico para tocá-los, pois também tocavam por meio de rolos de piano. Continham, então, pedais, alavancas, interruptores, botões e cordas, acessórios usados para acionar o xilofone, para tocar um tambor, para tocar uma campainha ou simular o som de um trovão.

4 O RESSURGIMENTO DO CINEMA MUDO

O cinema mudo tem ressurgido nas últimas décadas. A transmissão em canais televisivos de filmes mudos na década de 1970, pela PBS (Public Broadcasting Service, rede de televisão americana), com obras de William Perry (1930), compositor e produtor americano de televisão e cinema; a exibição de filmes mudos com acompanhamento ao vivo pela maestrina Gillian Anderson, nos Estados Unidos da América, e Carl Davis (1936-2023), maestro e compositor britânico, na Grã-Bretanha, bem como a grande popularidade na década de 1980 da obra de Carmine Coppola (1910-1991) para *Napoleão* (1929), contribuíram para o ressurgimento do cinema mudo (Kalinak, 2010, p.58).

Muitas obras foram perdidas, como é o caso da partitura de Darius Milhaud (1892-1974) para o filme mudo *L'Inhumaine* (1924), mas algumas foram encontradas. Em 1975, foi encontrada a obra de Dmitri Shostakovich (1906-1975), para *The New Babylon* (1929). Cada vez mais filmes mudos são recuperados e a música é uma componente-chave no seu restauro (Kalinak, 2010, p.58).

Algumas obras originais foram restauradas, como é o caso de *Broken Blossoms* (1919) de D. W. Griffith; *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau (1888-1931); *Metropolis* (1927) de Fritz Lang (1890-1976); e *The Man With a Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov (1896-1954), para o qual a Alloy Orchestra, grupo musical dos Estados Unidos da América, criou uma peça a partir das instruções musicais originais de Dziga Vertov (Kalinak, 2010, p.58).

Outros restauros de filmes mudos apresentam novas bandas sonoras compostas especificamente para cada filme, como é o caso de: Carl Davis para *The Wind* (1928); a Alloy Orchestra para *Strike* (1925); a Clubfoot Orchestra, grupo musical conhecido pelas suas obras



para filmes mudos, para *Sherlock Jr.* (1924); o trombonista de jazz Wycliffe Gordon (1967) para *Body and Soul* (1925); Michael Nyman (1944), compositor minimalista, pianista e musicologista britânico, para *The Man With a Movie Camera* (1929); Joseph Turrin (1947), compositor dos Estados Unidos da América, para *Broken Blossoms* (1919); Robert Israel (1963), compositor de bandas sonoras que trabalha principalmente com filmes mudos, para *La Roue* (1923) (Kalinak, 2010, p.58).

Recentemente, o sucesso contínuo dos filmes mudos exibidos com acompanhamento musical ao vivo em festivais de cinema, salas de concerto e até nos próprios teatros onde foram exibidos originalmente, preserva a herança cinematográfica e expande-a, convidando novas gerações a envolverem-se com o cinema mudo. Este renascimento, não só celebra o apogeu do cinema mudo, como também reinventa a experiência cinematográfica, principalmente através da inovação significativa do acompanhamento musical.

A escolha dos músicos solistas no uso de instrumentos raramente associados ao acompanhamento musical na era do cinema mudo, como por exemplo a harpa, bateria ou guitarra clássica, traz-lhe uma nova paleta sonora. A reinterpretação desta forma de arte, dá palco à performance musical ao vivo de músicos, que interpretam os mais variados instrumentos, recriando a prática comum do acompanhamento musical ao vivo nas primeiras décadas do século XX e modernizando-a, dando espaço à criação e exploração da performance musical.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A performance musical ao vivo no cinema mudo e, consequentemente, a música de uma forma geral adotada para acompanhar as imagens em movimento e as diferentes narrativas, desempenharam, e continuam a desempenhar, um papel absolutamente fundamental para retratar, intensificar, identificar e promover ambiências à história em movimento. A função da música de criar significados emocionais, ou de estabelecer continuidade, ou ainda de realizar marcações narrativas e estruturais, é, de facto, imprescindível para a apropriação de sentido narrativo. A música mais representativa, para o efeito, denomina-se música *descritiva* e diz respeito a uma estética referencialista, em que a música é subjugada pelo que não é musical, ou seja, a importância situa-se não na música, mas nos elementos extramusicais.



Na abordagem referencialista a obra de arte interage sempre com referências, significados e valores extramusicais. A música comunica significados que se referem ao mundo extramusical dos conceitos, ideias, emoções, eventos, ou seja, significados que são encontrados fora da composição, fora das qualidades puramente artísticas da obra (Reimer, 1970, *apud* Ribeiro, 2022, p. 5).

Ao longo da história do cinema e da música, a combinação destas duas formas de arte foi deveras uma crescente realidade, envolvendo diferentes intervenientes: atores, produtores, realizadores, músicos, compositores, orquestradores, técnicos, repertórios, conjuntos instrumentais e orquestras, ampliando, assim, a compreensão das relações entre a música e outras forças narrativas presentes no contexto audiovisual. O revivalismo performativo do acompanhamento musical ao vivo, hoje, indica-nos o lugar na história da música para cinema, sua evolução, preservação e reinvenção da experiência cinematográfica de forma inovadora e criativa.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito dos projetos do CIEC (Centro de Investigação em Estudos da Criança da Universidade do Minho) com as referências UIDB/00317/2020 e UIDP/00317/2020.



REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. **Silent Film Sound**. New York: Columbia University Press, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2ª ed. Papirus Editora, 2001

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema** - Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. 2007. Dissertação (Mestrado Música e Tecnologia). Universidade Federal de Minas Gerais/ Escola de Música, Belo Horizonte. Repositório Institucional da UFMG, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/GMMA-7Z6NVU>. Acesso em: 3 mar. 2024.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. 8.ª ed. Lincoln: McGraw Hill, 2008.

CARROLL, Noël. **Theorizing the Moving Image**. New York: Cambridge University Press, 1996.

CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LONDON, Kurt. **Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Techniques, and Possible Developments**. Londres: Faber & Faber Limited, 1936.

KALINAK, Kathryn. **Film Music: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

KOSZARSKI, Richard. **Hollywood on the Hudson Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2008.

PRENDERGAST, Roy. **A Critical Study of Music in Films**. 2ª ed. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

RIBEIRO, António José Pacheco. O ensino da música em Portugal e a prova de aptidão artística. **Debates em Educação**, [S. l.], v. 14, n. 34, p. 377–389, 2022. DOI: 10.28998/2175-6600. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/debateseducacao/article/view/12028>. Acesso em: 15 jul. 2024.

RIBEIRO, António José Pacheco. A música que ouvimos: estudo exploratório com alunos do Curso Básico de Música do Conservatório do Vale do Sousa. **OPUS**, [S.l.], v. 28, p. 1-15, dez. 2022. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2022.28.29>. Acesso em: 15 abr. 2024. doi:<http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.29>.



SOLNIT, Rebecca. **Motion Studies**. Londres: Bloomsbury, 2003.